Hagyomány és eredetiség

8

Tabula könyvek

A Néprajzi Múzeum 2003. október 30. és 2004. szeptember 30. között mutatta be az *Eredeti, másolat, hamisítvány – tárgyak párbeszédben* című kiállítását, mely a múzeumba került néprajzi tárgyak különböző értelmezéseit járta körül.

A kiállítást kétnapos konferencia zárta a Néprajzi Múzeum (Budapest) és a PTE BTK Kommunikációs és Médiatudományi Tanszéke (Pécs) szervezésében. E konferencia előadásaiból nyújt válogatást a *Hagyomány és eredetiség.*

A kötet tanulmányai – a kulturális antropológia, a néprajz, a kommunikációkutatás, az irodalomtudomány, a művészettörténet, a kritikai kultúrakutatás, a történettudomány művelőinek bevonásával – a következő kérdésekre keresik a választ: Hogyan viszonyulnak ma az egyes tudományágak művelői a „hagyomány", „eredetiség", „autenticitás" fogalmakhoz? Miként jelennek meg ezek a kérdések, problémák az általuk vizsgált területeken, így például a terepen, a tárgyakban, gyűjteményekben, a szimbólumokban, a műalkotásokban és az irodalmi szövegekben? Mennyire kapcsolják össze e jelenségek a különböző kutatási diszciplínákat – akár átfogó használatuk, akár kritikájuk révén?

Hagyomány és eredetiség

Tabula könyvek 8.

Készült a Néprajzi Múzeum *Eredeti, másolat, hamisítvány – tárgyak párbeszédben* című kiállítása (2003. október 30.–2004. szeptember 30.) zárókonferenciája alapján, melyet a Néprajzi Múzeum és a PTE Kommunikációs és Médiatudományi Tanszéke rendezett *Hagyomány és eredetiség* címmel 2004. szeptember 9–10-én.

Hagyomány és eredetiség

Tanulmányok

Néprajzi Múzeum • Budapest, 2007

Szerkesztette
WILHELM GÁBOR

Kötetterv
Kapitány Ágnes

Korrektor
Krasznai Katalin

Tördelő
Fodor Gábor

Nyomdai munkálatok
ETO-Print Kft.

Felelős kiadó
Fejős Zoltán főigazgató

ISSN 1586–7986
ISBN 978 963 9540 29 3

© Néprajzi Múzeum, 2007

Megjelent az NKA Ismeretterjesztés és Környezetkultúra Kollégiuma támogatásával

nka
Nemzeti Kulturális Alap

A Néprajzi Múzeum fenntartója az

OKM

Tartalom

LAKNER LAJOS	7	Irodalmi kultusz és hagyomány
GYURICZA ESZTER	24	Eredetiség és hagyomány a Széchenyi-kultuszban
RÁKAI ORSOLYA	33	Eredetiség és/vagy egyéniség? Egy tisztázatlan kritikai értékelőfogalom nyomában
FRAZON ZSÓFIA	55	A múzeumi hagyomány és a kiállított tárgyak eredetisége
VÁLYI GÁBOR	71	Lemezgyűjtés kritikai perspektívában. Hagyomány- és eredetiségrekonstrukciók az Edison-galaxisban
HELTAI GYÖNGYI	83	Az operett eredetmítoszai és a politika. Egy „kitalált tradíció" a szocializmusban (1949–1956)
HAVASRÉTI JÓZSEF	111	Diskurzusok az avantgárd körül
GÁLOSI ADRIENNE	135	Átöröklés: az eredetiség és reprezentáció összefonódása a nyolcvanas évek művészetében
RÉGI TAMÁS	143	Hagyomány és modernitás Kelet-Afrikában
SZ. KRISTÓF ILDIKÓ	153	Kié a „hagyomány", és miből áll? Az *Indigenous Studies* célkitűzései a jelenkori indián felsőoktatásban
WILHELM GÁBOR	173	Jimmie Durham a múzeumban. Indián művészet és etnikai identitás
SZUHAY PÉTER	185	Hagyományok konstruálása a magyarországi roma képzőművészetben. Labanczné Milák Brigitta példája
BEREK SÁNDOR	198	Cigány/roma identitáskonstrukciók

NAGY KÁROLY ZSOLT **217** Homrogd nem volt, hanem... Egy csereháti falu identitáskonstrukciós folyamatainak dilemmái

PUSZTAI BERTALAN **226** Autentikusság, rivalizálás, „márkázás". Megalkotott hagyományok használata a turizmusban

GRÁFIK IMRE **240** Kézjegy. Kézműveshagyomány mint védjegy, avagy az eredetiség garanciája

SZILÁGYI DÁNIEL **252** Dilemma. Az eredetiség problémája a táncházakban

LAKNER LAJOS

Irodalmi kultusz és hagyomány

A hagyományról gondolkodva érdemes az irodalmi kultuszokra is pillantást vetnünk. E világi kultuszok ugyanis a hagyománykonstruálás és -ápolás legfontosabb modern intézményei. Céljuk, hogy a kultikusan tisztelt alkotó neve és műve örök időre fennmaradjon, s kultusza hagyománnyá váljon. Az időfelettiség hol azt az igényt jelenti, hogy a választott alkotások nemzedékről nemzedékre továbbhagyományozódjanak, hol pedig ennél többet: mintául szolgáljanak a jelenkor számára is.

A hagyomány magától adottsága

A kultuszok irányítói számára nem kérdéses, hogy a választott alkotó és mű, illetve az általuk megmutatkozó, nem feltétlenül csak művészi értékrend hagyomány. A kultusz intézményére pedig mint e hagyomány megnyilatkozásának, prezentációjának, vagyis jelenvalóvá tételének helyére tekintenek. Nélkülözhetetlen szerepük van ugyan a tradíció szóhoz juttatásában, de nem ők találták fel, hanem csak alkalmat adnak megmutatkozására, léte ugyanis magától értetődő, természetes. Ennek ellenére a legtöbb kultusznak értetlenekkel vagy épp ellenségekkel kell küzdenie fennmaradásáért. Épp ezért többségüket az a bent lévők számára gyakran rejtve maradó melankólia hatja át, melynek kiváltó oka *a hagyomány vélt magától értetődő volta és a jelenkor vaksága közti ellentét*. Ami ugyanis a kultuszban részt vevők számára természetes, a kívülállók számára megfejtésre váró jelenség. A magyar irodalmi kultusz egyik legrégebbi intézménye, a Kisfaludy Társaság esetében is jól megfigyelhető e kettősség. Egyrészt a társaság új tagjává választott személy nem győz hálálkodni, és nem győz fogadkozni, hogy igyekszik megszolgálni a felé áradó bizalmat, hisz olyan emberek közé került, akikre Kisfaludy Károly fénye árad, másrészt a társaság vezetői gyakran panaszkodnak azért, mert a szélesebb közönség érdektelen, amit mindennél jobban mutat, hogy „a társaság kiadványai nem kelendők".[1] Sőt nemegyszer előfordult az is, hogy az elnöknek „a tag[okat] a társaság ügyei iránt minél nagyobb érdeklődésre [kellett] kér[nie]".[2] Úgy tűnik, a búskomorság az exkluzív kultuszközösségeket sem kerüli el, melyek pedig hitük szerint függetlenek a közönségtől. Így például Hofmannsthal életében is elkövetkezett az a pillanat, amikor úgy érezte, csak akkor képes tovább élni, ha kilép a barátaival közösen teremtett költői világból, s megpróbálja újrarendezni az élethez való viszonyát.[3]

A kultuszok történetét figyelve is erősen kétségesnek tűnik, hogy valóban ennyire természetes, ennyire magától értetődően adott-e a hagyomány, ahogyan azt a bent lévők gondolják. Az első kérdőjelet az a tény teszi vélekedésük mögé, hogy a kultuszok változékonyak, keletkeznek és eltűnnek. Igaz, van néhány olyan, mely több mint másfél századot is túlélt, de ennek története is szakaszolható, kezdete és vége között számos változást kellett elszenvednie. A Shakespeare-kultusznak például egészen más funkciója volt a 19. század eleji magyar irodalomban, mint a 20. század első felében, vagy a Csokonai alakja körül kialakult népi kultusz egészen más természetű és szerepű, mint az irodalom rendszerében kialakuló.[4] A másik kérdőjel a kultuszok sokféleségéből adódik. Nem túlzás azt állítani, hogy a magyar irodalom legjelentősebb változásai leírhatók kultuszok vetélkedéseként is. Ady kultusza kényszerítette például a tradícióápolás új formáinak keresésére az évtizedeken át megkérdőjelezhetetlennek és érvényesnek hitt Petőfi-kultusz képviselőjét, a Petőfi Társaságot. Részben ennek köszönhető, hogy 1909-ben végre megnyílt a régóta tervezett Petőfi-ház, melytől tömeghatás elérését és széles körű támogatottság megszerzését remélték. A ház megnyitásakor Herczeg Ferenc, a társaság elnöke a Petőfi-kép átalakításának szükségességéről, Petőfi költészete élővé tételének elodázhatatlanságáról beszélt. Az addigi nemzetiköltő-képpel szemben felépítendő költőportré alapjának a *Felhők* ciklust nevezte, melynek költői világa meglehetősen távol esik a közösségi érdekek és értékek képviseletétől, s a versek irodalmiassága és a bennük megformált költői szerep egyáltalán nem illett a közkeletű, kultuszra alkalmas Petőfi-képbe.[5]

Az eddig megjelent kultusztanulmányokból az tűnik ki, hogy a kultuszok keletkezése és halála összefügg a *jelen igényei*vel. Többek között így is értelmezhető Dávidházi Péter magyar Shakespeare-kultuszról szóló könyvének azon tanulsága, hogy kultusz elképzelhetetlen kultúra nélkül. Igaz, ő főleg az előbbi kultúragyarapító jellegére helyezte a hangsúlyt (Dávidházi 1989:324), könyve és számos későbbi tanulmány alapján azonban az is bizonyosnak tűnik, hogy a kultúrateremtés nem járulékos eleme a kultuszoknak, hanem épp valamilyen kulturális történés – legyen az változás vagy állandóság – előmozdítása, támogatása érdekében jönnek létre. Vagyis ebben az értelemben az irodalmi kultuszok legitimációs eszközök bizonyos intézmények, státusok és autoritások számára. Shakespeare kultusza a 19. század elején az írók társadalmi szerepének és jelentőségének elfogadtatását célozta, a Petőfi vagy a Kisfaludy Társaság esetében pedig elveik jelenkori érvényességét hivatott igazolni a két költő kultusza: az elsőnél a 19. századi népiességen alapuló esztétikai elvek fenntarthatóságát, az utóbbinál a társaság vezetőinek irodalmi életben igényelt központi szerepét. S ugyanígy az 1948 utáni hatalom is politikai és kulturális legitimitása megteremtése érdekében próbálta kisajátítani Petőfi kultuszát (Kalla 1994:80–34). De a legszemléletesebben talán Szilágyi Márton tanulmánya igazolta, hogy az irodalmi kultuszok keletkezésében a döntő szerepet a jelenkori érdekek játsszák. Szilágyi *Kármán József és a millennium* című tanulmánya remekül mutatja meg, hogyan és miért történt a Kármán körüli hagyománykonstruálás. A losonci lokálpatriótákra ugyanis nem kisebb feladat várt, mint magát a kultusz hősét megteremteni, föltalálni egy hagyományt. Nem volt meg sem a szülőház, sem a sír, sőt Kármánt egyáltalán nem tartották számon a losonciak. Semmiféle helyi hagyomány nem volt tehát mozgósítható, most mégis *a* szülőházat és *a* sírt emlegették a szónokok, s a város világirodalmi rangú szülöttévé, magyar Lessinggé stilizálták Kármánt. Kultusza és a feltalált

hagyomány Losonc közigazgatási és politikai szerepe megerősítésére szolgált: a város vezetői a megyeszékhely idekerülését szerették volna elérni (Szilágyi 1997:217–224).

A fentiek alapján a kultusz révén megmutatkozó hagyományt Hobsbawm nyomán „feltalált hagyománynak" tekinthetjük, vagyis olyan hagyománynak, melynek *eredete szimbolikus funkciójában gyökerezik, azaz a múlt nem magyarázza, hanem csak igazolja az adott kultusz meglétét* (Hobsbawm 1987:138–140, 178–182; vö. Shils 1987:31–32).

Szükségesnek tartom itt a következőket megjegyezni: azt a tényt, hogy a jelen konstruálja a hagyományt, mindenfajta negatív megítélés nélkül veszem tudomásul. A 18. század vége óta ugyanis általában a hagyományt mint mozgásban-alakulóban lévő múltdarabot értelmezik. A *Faust* első részében teljes világossággal mondja ki e szemlélet lényegét a főhős:

„Ami apáidtól rádesett, / szerezd meg, úgy tiéd egészen. / Nyűg és különc rajtunk a félretett: / csak mit a perc teremt, kecsegtet élvezéssel."[6]

Érdemes és fontos a német eredetit is elővenni, mert a segítségével sokkal egyértelműbben ragadható meg a korszak múlthoz való viszonya, melynek nagy hatása volt a későbbi időkre:

„Was du ererbt von deinen Vätern hast, /Erwirb es, um es zu besitzen! / Was man nicht nützt, ist eine schwere Last; / Nur was der Augenblick erschaft, das kann er nützen. [Amit apáidtól örökélt, / hódítsd meg, hogy birtokolhasd! / Amit az ember nem használ, az csak nehéz teher; / Csak amit a pillanat (a jelen) teremt, annak veheti hasznát.]"

Nem az örökül kapott múlt lebecsüléséről vagy kisajátításáról van itt szó, hanem arról, hogy a múltra nem mint áhítattal tisztelt, de merev hullára, vagyis élettelen történelemre kell tekinteni, hanem használni kell a jelen érdekeinek megfelelően. A múlt terméketlen tiszteletével szemben a tanulságokat teremtő használat mellett szól *Faust*. Igaz, mindez annak a lehetőségét is jelenti, hogy a múlt a rövid távú (leggyakrabban politikai, vö. Hobsbawm 1987:181) érdekeknek lesz kiszolgáltatva (Eisenstadt 1991:23–24). E veszély azonban nem változtat azon a történeti tapasztalaton, hogy a múlt csak a mindenkori jelen használata révén lesz élővé, elevenné.

Úgy tűnik, hogy a kultusz fennmaradása, hagyománnyá válása alapvetően *kulturális erejétől* függ, vagyis attól, mennyire képes beleszólni a jelenkori kultúra alakításába, illetve mennyire tartósak azok a kulturális folyamatok-változások, melyeknek sodrában kibontakozott. A Shakespeare-kultusz minden bizonnyal azért tudott tartós lenni, mert fontos szerepe volt az irodalom alrendszerré formálódásának folyamatában. Vagyis olyan kulturális változáshoz kötődött, amely hosszú távon határozta meg az irodalmi-művészeti életet és az irodalomról-művészetről való gondolkodást. Azok a kultuszok viszont, melyek inkább rövid távú kulturális érdekek szolgálatában vagy bizonyos politikai kontextusban, vagy csak az irodalmi mezőn belül tettek szert jelentőségre, rendszerint rövid életűeknek bizonyultak, és/vagy nem váltak közösségi hagyománnyá. Így például Gyóni Géza kultusza azért korlátozódott csak az 1960–1970-es évekre, mert tulajdonképpen pótcselekvés volt „[m]inden helyett, amire sok-sok okból, de legfőképpen a túlzottan ellenőrzött politikai-ideológiai felügyelet okán nem nyílhatott mód, ezzel a tevékenységgel kárpótolta magát sok tanár, tanító, népművelő, orvos, evangélikus, katolikus és református pap..." (Takács 1994:161).

Ugyanígy közvetlen politikai kiszolgáltatottsága lehetett a fő oka a Petőfi Társaság

(1876–1945) korai, már a 19. század végétől kezdődő (és hosszan tartó) vegetálásának és bukásának is. A politikai-ideológia kötelékek túlságosan is az aktuális jelenhez, az aktuális politikai érdekekhez kötötték a társaságot, s így képviselői egyre kevésbé tudták elhitetni, hogy valóban történelem feletti, a jelenkorban is érvényes értékeket képviselnek. A társaság egyre szorosabban kötődött az uralkodó politikai körökhöz, s komolyan veendő vádként merült fel, hogy tagjait karriervágy és önkultusz vezérli.[7] Ady szintén alapjaiban támadta meg őket, amikor a soha meg nem alkuvó Petőfi alakját rajzolta meg, valamint a költő elevenségét állította szembe a társaság halott voltával.[8] Hasonló a helyzet a Kisfaludy Társasággal is. Gyulai azért mondott le 1899-ben a társaságban betöltött elnöki posztjáról, mert úgy látta, hogy a politikai érdekek egyre inkább beszüremkednek a társaság életébe, s háttérbe szorítják az eredetileg tisztán irodalmi célokat.[9]

A fent említett esetek az irodalmi kultuszokban megképződő hagyomány alapproblémájára hívják fel a figyelmünket: *időfelettiségük és időhöz kötöttségük kettősségére* vagy inkább ellentétére. A hagyományok képviselőinek újra és újra szembe kell nézniük és magyarázatot kell adniuk arra, hogy az idő változása ellenére miért lehet továbbra is érvényes az általuk képviselt hagyomány, vagyis miért lehet olvasható vagy követendő minta a régmúlt egy-egy alkotása. Ismételten válaszolniuk kell arra, mit jelent művek és az alkotók muzealizálása, mit jelent, hogy kivonják őket a történelem hatalma alól.

Válaszként leggyakrabban egy 18. századi, felvilágosodás kori elgondolás bukkan föl, az a meggyőződés, hogy a kultikusan tisztelt alkotó és műve maga a természet. Pope az *Essay on Criticism* (1711) című művében azt fejtegette, hogy a klasszikusok nincsenek a történelmileg változó normáknak alávetve, hisz maga a természet volt inspirációjuk forrása, s ezért joggal igényelhetik, hogy rájuk is mint a természetre tekintsenek. Épp e meggyőződés alapján hangsúlyozhatta azt is, hogy kora költőinek nem a természetet, hanem a klasszikus költőket kell utánozniuk. Ami nem kevesebbet jelentett, mint hogy Homérosz, Vergilius és Horatius után önmagukat is történetietleníteni és naturalizálni kell. Shakespeare klasszikus voltát szinte a 20. századig ez a legitimációs háttér határozta meg. Az 1800-as évek közepén például Samuel Johnsonnál a „Shakespeare mint a természet költője" gondolat jegyében történt a drámaíró kanonizálása és kötelező hagyománnyá emelése.[10] Talán nem véletlen, hogy a hazai kultuszok paradigmájának tartható Petőfi-kultuszban is gyakran találkozhatunk azzal az állítással, hogy a költő és műve szinte maga a természet.[11] A hagyomány naturalizálása azért tűnhet hathatósnak, mert egyrészt önmagában hordja igazolását, nem szorul külső támogatásra, megerősítésre, másrészt immúnis mindenfajta kritikával szemben. Ha ugyanis a hagyomány nem történeti-emberi képződmény, hanem a természettől adott, akkor nincs más lehetőségünk, mint elfogadni.

Jellemző e vonatkozásban, hogy a tradíció a 19. században elsősorban és mindenekelőtt szóbeli hagyományt jelentett, vagyis olyan hagyományt, mely „eleven előadás és tanítás", ahogy Herder tartotta, vagyis szellem, nem pedig betű.[12] Elevensége, sőt puszta léte szinte automatikusan biztosítja magától értetődő voltát, s épp ezért e hagyományértelmezés fontos eleme (mondhatni hagyománya) a kritikai distancia hiánya, vagyis a hagyományt arról lehet megismerni, hogy nem lehet róla gondolkodni, nem lehet kritizálni, nem lehet vizsgálat tárgyává tenni.[13] E felfogás mentén[14] alakította ki Gadamer is a maga hagyományfogalmát, s különböztette meg a tradíciót és a történelmet.[15] Ugyanakkor mindkettő közös előfeltételének a hagyomány megszólító erejét tételezte.[16] A múlt

aktivitásának állítása a hagyomány elsődlegességét és elevenségét is jelentette. Annak ellenére így van ez, hogy Gadamer többször is hangsúlyozta, hogy a hagyomány nem élhet tovább a „megértésre" és „ápolásra" törekvő jelen nélkül.[17] Talán nem véletlen, hogy a Gadamer hermeneutikájára építő Jauss is a múltban megszülető műalkotás és a jelenbeli olvasás közti távolság megteremtésében, a történeti reflexió meglétében látta végül az igazi befogadás specifikumát, s nem vitte következetesen végig az esztétikai tapasztalat felszabadításának programját (Jauss 1977:24–64; vö. Tverdota 2004:200–202). S talán az is megkockáztatható, hogy szintén a fent említett hagyományfelfogásnak van szerepe abban, ahogyan Ricoeur különbséget tesz emlékezet és történeti megismerés, Pierre Nora pedig az emlékezet és a történelem között (Ricoeur 1999; Nora 1999).

Mindezek alapján elmondható, hogy *az irodalmi kultuszok hagyományértelmezése a klasszikus hagyományos és modern kori fogalmával érintkezik*. Képviselőik hite szerint ugyanis a kultikusan tisztelt alkotó és/vagy művei örök érvényűek, vagyis minden korral egyidejűek. A klasszikus kétféle fogalma egyben a múltbeli örökséghez való kétféle viszonyt jelent. A tradícióképzés egyik modelljének a klasszicizmus tekinthető, amely követendő mintának tartotta a klasszikus hagyományt, vagyis nemcsak a klasszikusnak gondolt művek örök jelenidejűségét tételezte, hanem az e művekből leszűrhető elvek jelenkorban való érvényességét, folytathatóságát, mintaadó voltát is. Ezzel szemben a klasszikus modern fogalma nem mintát, hanem értéket jelent, a művek örök aktualitását, olvashatóságát.[18] Úgy tűnik, hogy a kultusz intézményesülése legtöbbször magával hozza a tradícióalkotás elsőként említett, Aleida Assman által geneológiainak nevezett módjának fokozott jelenlétét, szerepét.[19] Mind a Kisfaludy, mind a Petőfi Társaság esetében megfigyelhető, hogy a hagyományon mintát is értenek. Elég csak az általuk kitűzött pályatételekre gondolnunk, melyek rendre a múlt műfaji és szemléleti kereteinek érvényesüléséről tanúskodnak.[20] A magyar Shakespeare-kultusz intézményesedésekor is szerephez jutott a minta. Érdekes módon azonban nem maguk a művek, hanem a fordítások váltak mintává.[21] Mindezeken túl talán az a vélekedés is megkockáztatható, hogy minél inkább túllépte a kultusz az esztétika határait, vagyis minél inkább társadalmi érdekeket és jelentéseket is mozgósított, annál hangsúlyosabb volt a hagyománykötöttség. Így például a Petőfi Társaság nem pusztán egy szűk irodalmi és/vagy társadalmi réteg, hanem az egész nemzet, minden magyar képviselőjének tekintette magát. A Petőfi-ház mindennél világosabban jelenítette meg a nemzeti érzések és érdekek abszolút társadalomfölöttiségét. A kiállításban ugyanis éppúgy helyet kaptak a népi Petőfi-kultusz révén megőrzött tárgyak, a költő nevét márkaként viselő ipari termékek, mint a költő kéziratai és nyomtatott munkái. A kiállítás azt sugallta, hogy a nemzeti érdekek és érzelmek felszámolnak minden társadalmi különbséget, az etnikai meghatározottság felülírja a szociológiait. Vagyis az általuk képviselt hagyomány nem választás kérdése, hanem e nemzetinek nevezett tradícióban áll benne paraszt és nemes, munkás és polgár, férfi és nő, ha tud róla, ha nem.[22] Épp csak jelzem, hogy már a 19. századi Petőfi-utánzók kérdése sem pusztán irodalmi kérdés volt, hanem a kultúra egészéről való gondolkodást érintette.[23]

Fontos azt is megemlíteni, hogy egy-egy alkotó kultusza nem feltétlenül jelenti azt, hogy műveit valamelyik értelemben is klasszikusnak tartanák. A Kazinczynak szentelt 1859. évi ünnepségek nem az alkotónak szóltak, hanem az irodalomszervezőnek (Keserü 1994:38; vö. Margócsy 2000). S ugyanígy a Kisfaludy Társaság sem Kisfaludy műveit

tartotta nagyra, hanem irodalomorganizátori tevékenységét. Kéky Lajos világosan kimondja ezt a társaság történetét feldolgozó könyvében:

„Nem is annyira költői munkásságának értékében, mint inkább [...] szervező tevékenységében van az ő igazi jelentősége." (Kéky 1936:20.)

Mindez azonban azt is jelenti, hogy ezek az alkotók könnyebben esnek ki az idő rostáján, mint azok, akiknek kultusza a műveikkel is igazolható. Ma a Kisfaludy név hallatán egy átlagműveltséggel rendelkező olvasó a *Himfy* és nem a *Kérők* vagy a *Stibor vajda* szerzőjére gondol. Kazinczy esetében annyiban más a helyzet, hogy bár műveit nem olvassák, de nyelvújító munkássága révén alakja nem pusztán a magyar nyelv, hanem a nemzet megteremtéséhez is kötődik, fennálló kultusza alapvetően ebben játszott szerepének szól. Az is bizton állítható azonban, hogy a kultusz társadalmi támogatottsága annál nagyobb lehet, minél jelentősebb az alkotó művészi teljesítménye, pontosabban minél szélesebb ennek társadalmi elismertsége. Míg ugyanis az irodalmi élet megszervezése könnyen az irodalom belügyének tekinthető, addig az irodalmi alkotások szerepet játszanak/játszhatnak a személyes és a társadalmi identitás kialakításában is, túllépik alrendszerük (az irodalom) határait.

Ez utóbbi esetben – s egyben ez magyarázhatja tartósságát – az irodalmi kultusz a szimbolikus reprezentáció egyik legfontosabb formájává válhat: mintát adhat az egyénnek a társadalmi környezethez való viszonyuláshoz. S így a kultusz nem pusztán tükrözi a társadalmi érdekek és értékek világát, hanem részt vesz ennek formálásában. Vagyis nem zárható rövidre a kultusz értelmezése a társadalmi motivációk feltérképezésével, szükség van annak a bizonyos mértékben *önállóvá vált világ*nak az elemzésére is, melyet a kultusz a rítusok, az ünnepségek és a szövegek révén teremt meg.[24] Szükség van tehát a nyelv, a szertartások vizsgálatára is. Mindez a témánkra nézve azt jelenti, hogy a hagyománykonstruálás bemutatása sem szűkíthető le az érdekek leleplezésére, hanem szükség van az így megkonstruálódó értelmi világnak és jelentéshálónak, valamint ennek belső problémáinak feltérképezésére, és azoknak a kérdéseknek a megtalálására is, melyek a benne részt vevőket foglalkoztatták.

Így például érdemes megvizsgálni, miért kaphat szerepet a hagyomány- és a klasszikus konstruálás mindkét (minta- és érték-) modellje. Az a tény, hogy a kultusz irányítói gyakran a hagyományt nemcsak mint értéket, hanem mint mintát is fel akarták mutatni, már önmagában is arra utalhat, hogy ők maguk is tisztában voltak az időfelettiség és a jelenidejűség feszültsége támasztotta gonddal, vagyis azzal a problémával, hogy bár a kultusz elősegítheti alkotók és művek klasszikussá emelését, de egyben múzeumi tárggyá is változtatja őket. S így ugyan a múzeumi dekontextualizálás tetszőleges számú kontextus előtt nyitja meg utat, de egyben ki is vonja e műveket az eleven történeti folyamatból, azaz tulajdonképpen megakadályozza, hogy hagyománnyá váljanak. Olvasható alkotások ezek, de mindenki tudja, hogy így már nem lehet írni (Radnóti 1999). A folytathatatlanság problémáját azok is érzik, akik az adott hagyomány mintaadó voltában is hisznek. Tapasztalniuk kell ugyanis, hogy e tradíció mintájára született művek olvasatlanok maradnak. Már idéztem a Kisfaludy Társaság vezetőinek panaszát, hogy kiadványaik a raktárakban maradnak. S ugyanígy újra és újra a mintaként állított hagyomány követhetetlenségét bizonyította/sugallhatta számukra pályázataik eredménytelensége, a beérkezett munkák értéktelensége. Mindez 1901-ben arra késztetette Gyulai Pált, hogy lényegében belterjesnek nevezze a társaságot. Azt javasolta

ugyanis, hogy a pályadíjakat ne csak a hozzájuk beérkezett pályázatokra lehessen kiadni, hanem vegyék figyelembe a magyar irodalom nem felügyeletük alatt álló részét is. Ugyanakkor ez egyben azt is jelentette, hogy a hagyomány érvényességét a körnél sokkal szélesebb értelemben gondolta el.[25] A tradíció mintaadó voltának elvesztése késztetheti a kultusz irányítóit arra, hogy ragaszkodjanak a hagyományképzés geneológiai módjához, pontosabban a hagyományban való kötöttséget mint etikai kötelességet hangsúlyozzák, remélve, hogy ezzel a klasszikus mű művészi gyakorlatban való jelenléte biztosítható. Az sem zavarja őket, hogy amikor a klasszikusnak mondott művet a gyakorlati művészi élet részévé akarják tenni, egyben ki is szolgáltatják a romlásnak-avulásnak, pedig épp ezt szeretnék elkerülni. A Kisfaludy Társaság nagy öregjei épp ezzel a kopással szembesültek, amikor a pályázataik folyamatos eredménytelensége miatt be kellett látniuk, hogy nincs méltó utód. S mindez egyben azzal is szembesítette őket, hogy az általuk képviselt hagyomány folytathatatlan, vagyis a követendőnek ítélt klasszikus munkák legfeljebb csak olvasmányok lehetnek már, de nem minták.

Az előbb jelzett ellentmondás áthidalására rendszerint a divat szó szolgál. A kultusz irányítói szívesen használják negatív értelemben a divatos jelzőt. Eszerint az igazi értéket képviselő hagyomány mellett ott vannak a mindenkori divat uszályába került alkotók, akik végletesen és véglegesen kiszolgáltatják magukat az idő szeszélyének s ezzel a felejtésnek. Mindezt persze az a melankólia hatja át, melyet afölött éreznek, hogy nem őket olvassák, és nem ők határozzák meg az irodalmi közbeszédet. Az örökség és a jelen igénye közti ellentmondás problémája különösen a modernség keletkezése körüli időkben éleződött ki. Aleida Assmann hívta fel a figyelmet Swift egyik művére, amely e kérdést az apa által örökül hagyott öltözet és az új öltözködési mód összeütközése révén tematizálja. A novella szerint Swift keserűen tapasztalta a hagyományok természetességének elmúlását, melynek első jele az volt, hogy explicitté kellett tenni, meg kellett fogalmazni, mit is kell hagyománynak tekinteni, mi a hagyomány. A szerző keserűségének oka, hogy miközben e cselekedet a hagyomány védelmét szolgálja, egyben bizonyossága annak is, hogy megtört létezése természetessége.[26] A reflexió tehát Swift és számos későbbi szerző számára is az első jele a hagyományromlásnak, s így rögzítése, muzealizálása és kultusza nem egyéb, mint védelem, elhatárolás, kiemelés a történelem folyamatából, *a hagyomány érinthetetlenségének biztosítása*.[27]

Mindezeken túl egy-egy kultusz fennmaradása, időbeli és társadalmi kiterjedtsége és hagyománnyá válása nagymértékben attól függ, hogy talál-e önmaga számára olyan hagyományt, amely legitimálja, vagyis a korábbi hagyomány szerves folytatásának tünteti föl. Remekül megfigyelhető ez József Attila kultuszában. Tverdota György mutatta meg, hogy a költő körül kialakult kultusz lehetőségét és a műveihez való viszonyt nagymértékben meghatározta, hogy szinte a pályája kezdetétől Petőfihez hasonlították. Eleinte csak külsődleges hasonlóságról volt szó. Kortársai idővel versei közt is rokonságot véltek felfedezni. Mindez aztán a költővel szemben megfogalmazott szerepelvárássá, illetve szerepálommá vált: „kiválni a kortársak közül, Petőfi mellé emelkedni". A Petőfi-hagyomány jelenléte olyan felhajtóerővé változott, melynek segítségével József Attila sorra legyőzte riválisait (Illyés Gyulát és Erdélyi Józsefet). Tverdota részletesen elemezte azt is, milyen történeti tényezők játszottak szerepet abban, hogy a rokonításban benne rejlő lehetőség megvalósulhatott. Bizonyos, hogy a népi líra törekvéseinek Petőfit és a 19. századi népiességet felidéző ereje nélkül és József Attilának az elnyomott népréte-

gek szószólójaként való megjelenése nélkül az említett párhuzam csak puszta szójáték maradt volna. Ugyanakkor az is bizton állítható, hogy e történeti adottságok irányát és esélyét az a hagyomány határozta meg, mely Petőfiben látta a költőt. A hasonlóság révén ugyanis József Attilára is átáramlott valami a természettől adott költő mítoszából, szerepéből, és megszabta vagy legalábbis jelentősen befolyásolta a hozzá való viszonyt és művei fogadtatását (Tverdota 1998:78–81).

A hagyomány helye

A hagyomány „természetességét" folytonos ápolása, gondozása biztosítja. Ez természetesen elsősorban nem az egyének feladata, pontosabban az egyéni áldozatkészség kevés, intézmények kellenek, melyeknek kellő erejük, tekintélyük és befolyásuk van a társadalom életét szabályozó szimbolikus értelmi világok formálásában-alakításában. (Az intézmények létrejötte mindig arról tanúskodik, hogy egy részleges értelmi világ kellően megerősödött, és képviselői késznek érzik magukat arra, hogy az egész társadalmat átfogó értelmi világot igazgassák, alakítsák.[28]) Ilyen intézménynek lehet tekinteni a kultuszokat is.

A kultusz és vélhetően minden hagyományápolással foglalkozó intézmény tevékenységét alapvetően *az írás és a hagyomány megkülönböztetése* határozza meg. Mint ismeretes, a reformáció alakította ki az írás és a tradíció ellentétét, mely szerint a hit kérdéseiben egyedül az Írás a kötelezően irányadó. A felvilágosodás hagyománykritikája sokat köszönhet a reformáció hagyományfelfogásának, jóllehet a felvilágosodás számára maga a Biblia is kritikai vizsgálatot igényel. Mindenesetre a felvilágosult gondolkodóknak köszönhetően egészen napjainkig ez az ellentét határozza meg hagyományról való gondolkodásunkat, ahogy erre Nyíri Kristóf is nyomatékosan felhívta a figyelmet (Nyíri 1994a:25–37). E tradíció alapján ugyanis csak az számít hagyománynak, ami kizárja a kritikai distanciát, szemben az írással, amely igényli.

Mármost e téren az irodalmi kultusz hagyományhoz való viszonya eléggé ellentmondásos. Egyrészt minden kultusz elkülöníti az írástudó elitet, melynek tagjai igazán hivatottak a hagyomány ápolására és kritikájára. Ők azok, akik filológiai ismereteiket alkalmazva kiadják (azaz megőrzik) a műveket, valamint újra és újra megpróbálják a helyes (azaz a műhöz méltó) olvasásra megtanítani a közönséget. Ugyancsak ők azok, akik képesek a szóbeli hagyományban fennmaradtakat megrostálni, kritikailag mérlegelni, s eldönteni, mi lehet a szentesített-írásbeli hagyomány része. Mindezek reflektált magatartásra utalnak, vagyis arra, hogy a hagyomány és a kultusz képviselői tudják, mit cselekszenek. Másrészt elég műveikbe beleolvasnunk, hogy lássuk, írásaik nem a reflektált értelmezés szülöttei, hanem azonosulásuk megvallásának és az olvasók azonosulásra késztetésének helyei. Többek között erre utalhat az a tény is, hogy a kultikusan tisztelt szerző műveinek nyelve és az értelmezők által használt nyelv szinte azonos. Az interpretátorok Petőfiül, Jókaiul vagy Eszterházyul beszélnek, anélkül hogy a reflexió feladására különösebben felfigyelnének. Vagyis ők azok is, akik számára az olvasás ismétlés, újramondás és újraélés. Az olvasás feladatát tehát nem az értelmezésben, hanem az írásban megnyilatkozó hagyomány igazságának betöltésében látják. Ennek következtében munkáik az Írás igazságának formalizált, ritualizált fölmondásai. E felfogás szerint

az ismétlés nem fölösleges és értelmetlen aktus, hanem a hagyomány létmódja. Azzal, hogy a tradíció formalizált sémákban él és mutatkozik meg, a „»mindenkor így volt« és így is lesz" (Weber 1987:63), vagyis az állandóság képzetét teremti meg.[29]

A fentiek ismét fölvetik a hagyomány és a kritikai distancia összeférhetetlenségének kérdését, amit most úgy fogalmazhatunk meg, hogy a hit vagy a tudás kérdése-e a hagyomány. Az irodalmi kultuszok irányítói a hit elsődlegességét vallották. Nyilvánvalóan ők maguk is tisztában voltak azzal, hogy egy-egy ünnepségen, szertartáson való részvétel vagy egy emlékház, kiállítás megtekintése nem tudáshoz juttatja a résztvevőket. Minden bizonnyal úgy gondolták azonban, hogy a szertartásokon való részvétel elég lehet az elköteleződéshez, a hithez. Nem véletlen, hogy mind a hagyomány, mind pedig az irodalmi kultusz kapcsán gyakran hangzik el az a vélemény, hogy csak a hit révén kerülhetünk belülre, válhatunk beavatottá, és csak mint hívők maradhatunk meg kebelükben. A témával foglalkozók többsége ezen az állásponton van. Az irodalmi és a vallási kultusz résztvevőinek magatartása közti analógia a kultuszkutatásban, a hagyomány magától értetődő voltának tételezése a hagyománykutatásban egyértelműen ezt jelzi. A szerzők többsége úgy véli, a kritikai beállítódás és vizsgálat mind a két esetben lehetetlenné tenné azt a magatartást, amely a kultusz és a hagyomány befogadásához szükséges. Erősen kérdésesnek tűnik, hogy Hitetlen Tamásként bármelyiknek is részesei lehetnénk. Mindenesetre talán nem véletlen, hogy a kultusz papjai arra törekednek, hogy a kultuszt és az általa megmutatkozó hagyományt mindenekelőtt *átélhetővé* tegyék, vagyis ne a tudás, hanem az érzelmi azonosulás révén tegyék a személyiség élettörténetének részévé. A kultuszok mint *szimbolikus reprezentációk* a mentális konstrukciókat megtapasztalható jelképekkel és történetekkel kötik össze. Erre szolgálnak az ünnepek, a szertartások és az emlékezethelyek. E ceremóniákon és helyeken sohasem a mondottak racionálisan belátható igazsága a fontos, hanem a résztvevőket magával ragadó érzelmi igazság. Már a kultuszkutatások kezdetén rámutattak a kutatók, hogy a kultusz jegyében született szövegeket nem lehet az ellenőrizhető igazság fogalma szerint mérni. E szövegek feladata ugyanis annak elősegítése, hogy a résztvevők átélhessék, a saját igazságukká tehessék a mondottakat, ne végiggondolják-ellenőrizzék az elhangzottakat, hanem érezzék át a jelentőségét annak, hogy itt lehetnek. Az ünnep, a szertartások és az emlékhelyek esztétikailag megformált szimbolikus cselekvések alkalmai. A szimbolikus cselekedetek és események az átélés révén alkalmat adnak arra, hogy a résztvevők sajátjukként ismerjék fel a szertartások celebrálói által megformált világot, és megtapasztalják azt a hagyományt, amelynek részesei.

Tanulmányom végén a múzeumokat és a kiállításokat, az általuk használt prezentációs módot veszem szemügyre; ezeknek elsődleges feladatuk, hogy a szélesebb közönség számára megszemlélhetővé, tapasztalhatóvá, átélhetővé, életük részévé tegyék a közös hagyományt, és megmutassák hatalmát. A közös tradícióban osztozók nagysága, úgy tűnik, egyben annak valódiságát, nem konstruált, hanem természetes voltát, magától értetődését is igazolja. Nem véletlen, hogy az irodalmi kiállítások elsősorban az írástudók körén kívül állóknak szólnak. A közönség körének kiszélesítése azért is lényeges, mert így nagyobb az esélye a kultusz fennmaradásának és a hagyomány hagyománnyá válásának. Mind a kultusz, mind pedig a hagyomány számára lényeges ugyanis, milyen mélyen képes áthatni a társadalmat. Ezért képviselőiknek arra kell törekedniük, hogy ne csak az írástudókat nyerjék meg, hanem az „írástudatlanokat", hisz *valójában ők a*

hagyomány éltetői, ők azok, akik kételkedés nélkül nemzedékről nemzedékre adják tovább a Csokonairól vagy Petőfiről szóló legendákat, s ők azok, akik megőrzik azokat a tárgyakat, melyeket a kultusz hőse megérintett, használt.[30] Annál is inkább így van ez, mert úgy tűnik, épp e momentumok megléte teszi a hagyományt hagyománnyá. Elmesélhető, a felnövő nemzedékeknek átadható történetek és ereklyék nélkül nincs hagyomány. Épp ezért az érintéses mágia tárgyai és a hősről szóló legendák, történetek, ha a kellő cenzúra után is, de bekerülnek az írástudók által hitelesnek és igaznak tartott hagyomány körébe. A Petőfi-házbeli kiállításhoz például Kéry Gyula, a Petőfi Társaság titkára végezte el a gyűjtést. Kéry minden olyan helyet felkeresett, ahol Petőfi járt, és minden olyan tárgyat összegyűjtött, amely a népi elbeszélések szerint a költővel kapcsolatba hozható. A tárgyak és az őket megszólaltató elbeszélések elsősorban nem Petőfi nemzeti és irodalmi jelentőségéről szóltak, nem egy irodalomtörténet által megkonstruált és szükségszerűen koncepciózus költőképet rajzoltak meg, hanem nagyon is mindennapiak, életszerűek és konkrétak voltak. E történetek és relikviák kisebb közösségekben voltak ismerősek, konkrét emberekhez és konkrét helyekhez kötődtek. Még akkor is így van ez, ha gyakran egy általánosan elterjedt történet variációjáról volt szó. Kéry nemcsak összegyűjtötte, hanem hitelesítette is a tárgyakat és a történeteket. Ő volt az az írástudó, aki az egyéni, egy szűkebb közösség számára igaz és hiteles tárgyakra és történetekre azt mondta: ez igaz, ez hamis, ez bekerülhet a közös gyűjteménybe, ennek nincs ott a helye, ez a közösségi archívum része, ennek viszont semmi keresnivalója sincs ott. A kultusz vezetői, a hagyomány őrei tehát fenntartották maguknak a jogot, hogy ők döntsenek a tárgyak és a történetek hagyományba kerüléséről, ugyanakkor rá is voltak utalva az íráson túli hagyományra, amennyiben az irodalminál szélesebb társadalmi hagyomány konstruálására törekedtek. Márpedig a legtöbbször ez volt a szándékuk, s a kultusz és a kultúra összefüggéséről korábban mondottak fényében mindez érthető is. A kéziratok és a könyvek mellé így kerülhettek be, és bizonyos értelemben egyenrangúvá lehettek velük a legendák és az irodalmi relikviák.

Hogyan válik láthatóvá az ereklyék révén a hagyomány? Megjelenítőerejüket az adja, hogy egy „nagy emberhez" kötődnek. E kötődés nem jelent egyebet, mint hogy e tárgyak képesek arra, hogy beszéljenek gazdájukról: megidézzék életét, megidézzenek egy elmúlt, de mégiscsak jelen lévő életutat, s felidézzék azt az életformát, amely keretet adott mindezeknek. A relikviák révén szinte megelevenedik a letűnt kor és az elmúlt élet. Átélhetővé válik tehát. Ezen összegyűjtött és múzeumokban, emlékházakban kiállított tárgyak szinte automatikusan arra késztetik a látogatót, hogy mesére vágyjon. Azokra a történetekre, melyek kiemelték e tárgyakat mindennapi társaik sorából. S minél inkább személyes tárgyakról van szó, annál nagyobb az erre való késztetés, annál nagyobb a kíváncsiság (vö. Schwärzler 1992). A Petőfi-házban tett látogatása során a tárgyak megelevenedését és megelevenítő hatását így örökítette meg egy korabeli újságíró:

„Ahogy végigmegyünk a szobákon, látjuk, mennyire gőgös elbizakodottság az, hogy a beszélőképességet az ember a maga kiváltságának szeretné lefoglalni. Az élettelen lekicsinylett tárgyaknak is van szavuk és könnyük. A falakról leszólnak hozzánk a képek, a szekrényben táncolni kezdenek a régi kéziratok betűi, beszédessé válik a sok apró, szerető szemnek mégis nagy ereklye és hol ijesztően hangosan tagolják, hol félős gyöngédséggel súgják, nem is a fülünkbe, csak a szívünkbe Petőfi Sándor nevét."[31]

Hogy nem egyedi, nem kivételes élményről van szó, igazolhatja egy másik idézet,

melynek szerzője a megnyitó alkalmából átélt tapasztalatát osztotta meg *A Hét* olvasóival:

„Szinte félve lépsz a klinkeren: hátha egyszerre itt jönne szembe veled a két nagy [...] Aki nem érzi, hogy itt vannak körülötte, annak van csak ma Halottak Napja, a látóknak és az érzőknek az Élők Napja ez."[32]

Az utóbbi szövegrész ugyanakkor arra is következtetni enged, hogy a relikviák nem mindenkinek beszélnek, csak annak, aki hisz bennük. Csak a hittel teli látogató számára nyílik meg a relikviák mögötti világ, tárul fel a múlt, s csak ők érezhetik és élhetik át a hagyomány jelenvalóságát és kötelékét. Ez azonban egyben azt is jelenti, hogy a látogató tekintete a legfontosabb.

„Ein musealer Gegendstand wird nur dann für den Betrachter wichtig, wenn er ihm eine Bedeutung geben kann, d. h. wenn eine Eigenschaft oder Assoziation des Objektes in die eigenen Erfahrungswerte eigebunden werden kann und so Bewertungs- und Ordnungskriterien existieren, die mit den Exponanten in Bezug gesetzt werden können." (Lange-Greve 1995:206.)

S ha ez igaz, akkor ismételten azt mondhatjuk, hogy a hagyományok léte nem hivatásos ápolóin múlik, hanem az egyszerű hívők sokaságán. S így megint igazolódni látszik, hogy a hagyományoknak nem Hitetlen Tamásokra van szükségük. Vagyis nem tudásra vágyókra, nem kételkedőkre, hanem azokra, akik rábízzák magukat a hagyományra, pontosabban a hagyomány papjaira. Nem véletlen tehát, hogy az irodalmi kultuszok legfőbb célközönségét a hívek teszik ki, elsősorban nekik rendezik a ceremóniákat és ünnepségeket, hisz az ő lelkesedésükön múlik a kultusz és a hagyomány fennmaradása. Természetesen ezzel nem azt akarom mondani, hogy például a Petőfi Társaság vezetőit hidegen hagyták volna e tárgyak, annyi azonban bizonyos, hogy az írás fontosabb volt a számukra. Miközben persze jól tudták, hogy írás és hagyomány nem állíthatók szembe egymással, még ha hajlottak is erre. Jellemző példaként említhetem Herczeg Ferencet, aki a Petőfi-ház katalógusának előszavában Petőfi elevenné tételét elsősorban művei újraolvasása és újraértése révén tartotta elérhetőnek. Többek között – ahogy már korábban volt róla szó – a hagyományos Petőfi-képbe nem illő *Felhők* ciklus alapján tartotta szükségesnek és lehetségesnek egy új és eleven Petőfi-portré megrajzolását. Ennek ellenére maga is aktív résztvevője volt a Petőfi-házbeli kiállításnak, amely semmit sem változtatott a hagyományban élő költő vonásain, hanem csak megismételte, sőt közösségi és hagyományozott jellege hangsúlyozásával megerősítette. A hagyomány ereje tehát nagyobb volt, mint a tudásé és az ízlésé. A hagyomány az egyéni érdekeket és törekvéseket felülíró közösségi köteléknek bizonyult.

JEGYZETEK

1. A Kisfaludy Társaság jegyzőkönyve, 1901. február 5. MTAK Kézirattár MS 5776.
2. A Kisfaludy Társaság jegyzőkönyve, 1902. február 5. MTAK Kézirattár MS 5776.
3. Dieter Schrey: Die Lyrik des jungen Hofmannsthal. http://home.bn-ulm.de/~ulschrey; (letöltés: 2001. március 28-án); Schorske 1998:29–31, 27–281.
4. A hazai Shakespeare-kultusz a 19. század elején elsősorban az irodalmi értelmiség öntudatá-

nak és társadalmi pozíciójának erősítésére szolgált, a 20. század első felében pedig többek között alkalmat adott a transzcendens utáni vágy kiélésére (Dávidházi 1989:104, 237). A népi Csokonai-kultusz saját kultúrája világához, a népmesék hőseihez igazította, és emberfölötti képességek birtokosaként ábrázolta a költőt. Az irodalmi alrendszer Csokonai-képét az irodalomról és a kultúráról szóló viták formálták meg. Ezekben a konfrontációkban Csokonai és költészete nem vizsgálandó tárgy volt, hanem csak alkalmat adott a feleknek hitük megvallására és az ellenfél leleplezésére. Így volt ez már 1805-ben, a költő síremléke kapcsán kirobban vitában, az úgynevezett Árkádia-pörben. Kazinczy Csokonai nevét használva mutatott rá a debreceniek maradiságára, s fordítva, Fazekas Mihályék is a maguk Csokonaijával érvelhettek a széphalmi mester többséget kizáró, elit szellemű közönségfelfogásával szemben. A 19. század közepén pedig a hagyomány és a nyilvánosság körüli vitában Péczely József kollégiumi professzor annak igazolására használta Csokonai nevét, hogy a tradíció nem egyszer és mindenkorra adott, hanem a mindenkori jelen igényei szerint formálódik. A professzorok viszont Csokonai életére hivatkoztak annak példájaként, hogy hova vezet a közös hagyomány semmibevétele (vö. Lakner 2000:389–392, 409–412). A 20. század elején aztán a debreceni Csokonai Kör a költő nevére hivatkozva utasította el a modern irodalmi törekvéseket, míg ellenfelei szintén az ő nevét használva igazolták az újítás jogát és érvényét (vö. Lakner 1993).

5. Ahhoz, hogy „az igazi, eleven Petőfi nagyszerű diadalt ül[jön] az iskola és a hagyományok Petőfije fölött", az kell, hogy az olvasók a forradalmi Petőfi mellett a formaművészt és a *Felhők* modern költőjét is meglássák (Herczeg 1911:11–14.); *A Petőfi-ház*, Pesti Napló, 1909. november 6.:10.
6. Jékely Zoltán fordításában a szöveg elveszíti józanul gyakorlatias értelmét (Goethe: Faust I. Budapest: Európa, 1979:38).
7. Már 1901-ben így kommentálta Gyulai Pál a társaság Petőfi-ház létrehozására irányuló törekvését: „Nekünk úgy tűnik, hogy nem Petőfinek, hanem a Petőfi Társaságnak van szüksége ily kegyeletes házra, hol kényelmesen elhelyezkedjék, s a magyar szépirodalom vezérszerepét kísérelje meg játszani." ([Gyulai Pál]: A Petőfi-ház. Budapesti Szemle 1901(289):157.)
8. „Petőfi nem alkuszik, s nem alkudott: csúfolták, hogy csak verseiben szeret meghalni, s megmutatta, hogy az igazi halálig is el tud menni." „S a nagyszerű önáltatások gyönyörű, pár éves ködéből egy véres színű, nagyobb ködbe vész el az ifjú Petőfi alakja. A nem alkuvóé, aki azért élt, harsogott, hogy hamar végezzen el mindent, s hogy ne legyen belőle megalkuvó. Úgy látták, hogy a vesztett csata után még inalva inalt magát menteni egy nagy kukoricásba. Nem hiszem, megállott biztosan a kukoricás előtt, mely jelképe a magyar életnek, a magyar rengetegnek. Nem, ide már nem volt semmi kedve újra bemenni, kétszer nem történik csoda, életnek itt az ő élete több volt a többinél." (Ady 1977:293, 301.) S még egyértelműbben a Petőfi-ház kapcsán: „Petőfi sohasem lesz olyan halott, hogy fekete kriptába zárhassák. Mintha megérezte volna, hogy kik mernek valamikor az ő nevében szólni, legalább a tetemét elrejtette, amikor a halállal találkozott." (Ady 1961:199.)
9. „Utolsó ülésünkön a társaságunknak az aradi ünnepélyen bármilyen alakú részvételét nem politikai szempontból elleneztem, hanem a társaság alapszabályai és hagyományaiból kiindulva. A Kisfaludy Társaság tisztán szépirodalmi és széptani intézet, melynek semmi köze a politikához." (Gyulai Pál levele a Kisfaludy Társaságnak, 1899. október 9. MTAK Kézirattár, MS 5373/8.)
10. Samuel Johnsont idézi Aleida Assmann. Aleida Assmann: Fluchten aus der Geschichte: Die Wiedererfindung von Tradition vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Internetcím: www.uni-bielefeld.de/(en)/ZIF/ Publikationen/94-95-Assmann-Aufsatz.pdf (letöltés: 2004. április 17-én).
11. „Petőfi oly közel áll a természethez, annyira beleéli magát az örök életbe, annyira fel tudja támasztani, hogy művei olvasásánál [...] az ősidők [jutnak eszünkbe], ahol minden természeti erő megelevenedett mint személy vagy állat..." (Riedl 1923:144.) Vö. Margócsy 2003:143.
12. Idézi Nyíri 1994a:30.

13. Érdemes lenne a hagyomány, az életvilág és Wittgenstein bizonyosságfogalma közti egyezéseket és különbözőségeket külön tanulmányban megvizsgálni.
14. „Az írásos hagyomány nem egy elmúlt világ darabja, hanem mindig már eleve fölötte áll az ilyen világnak, mert az általa kimondott értelem szférájába emelkedik." (Gadamer 1984:273.)
15. „A tradíciónak, melynek lényegéhez tartozik a hagyomány magától értetődő továbbadása, kérdésessé kell válni, hogy kialakulhasson a hermeneutikai feladata, a hagyományelsajátítás világos tudata." (Gadamer 1984:14.)
16. Mindkettőnek van „egy közös alapvető előfeltétele, tudniillik az, hogy a hagyomány *megszólít* bennünket". (Gadamer 1984:202.)
17. „A legvalódibb, legszolidabb hagyomány öröklődése sem a természeti folyamatok módjára játszódik le az egyszer már meglévők tehetetlenségi erejénél fogva, hanem igenlésre, megértésre és ápolásra szorul." (Gadamer 1984:201.)
18. Schiller klasszikus-szentimentális fogalompárja a váltást tükrözi. A szentimentális költő számára ugyanis már nem lehet minta az antik művészet.
19. Lásd a 10. jegyzetet.
20. 1901 februárjában verses elbeszélésre írtak ki pályázatot, s a feltételeket így szabták meg: „Nem lehet jelentékenyen terjedelmesebb mint pl. Vörösmarty Szép Ilonkája vagy Arany János Pázmán lovagja." (A Kisfaludy Társaság jegyzőkönyve, 1901. február 5. MTAK Kézirattár MS 5776.)
21. „Ha az összkiadás minden szövege nem is, Vörösmarty, Petőfi és Arany összesen hat klasszikus fordítása »azóta is bekerült minden teljes magyar kiadásba, és a magyar Shakespeare-tolmácsolás normája, kánonja lett«." (Dávidházi 1989:180.)
22. „Össze fogjuk gyűjteni és kegyeletettel meg fogjuk őrizni az összes iparcikkeket, melyek valamelyes vonatkozásban vannak Petőfi szellemével. A legnaivabbakat és legnyersebbeket is, mert hiszen azok is kedves gyümölcsei egy nemzet hervadhatatlan szeretetének" – jelentette ki Szana Tamás. E Petőfi-ábrázolásokkal díszített iparcikkeknek ugyan semmi közük Petőfihez, de felidézik a Petőfi-kultusz nagyságát, és jól mutatják a hagyomány jelenvalóságát (*A Petőfi-ház*, Az Újság 1907. január 8.:14).
23. „Hogy a magyar közönség nem a művészit, hanem a hangzatost, a nagyhangút szerette és szereti mindég, azt én mondom – olykor tapasztalom is. [...] Nem lévén fogékonysága az igazi szépség iránt, az nyerte s nyeri meg a nagy többség tetszését, aki ugyancsak széles szájjal kimondja, ami a sokaságnak kedves." Arany János levele Tompa Mihálynak, 1860. január 25. (Arany 1888:477–478; Arany 1998:100–111).
24. Dávidházi Péter könyve remekül kapcsolja össze a kultusz által létrehozott világot (beállítódás, nyelvhasználat, szokásrend) azokkal a társadalmi és egyéni (pszichológiai) motívumokkal és történelmi-társadalmi funkciókkal, melyek a kultusz működtetésében szerepet játszottak.
25. A Kisfaludy Társaság jegyzőkönyve, 1901. március 28. MS 5776. Bár az alapítvány tevője, Bulyovszky Lilla ragaszkodott eredeti elképzeléséhez, végül azonban társaság a nyílt pályázati forma mellett döntött.
26. Lásd a 10. jegyzetet.
27. Nem tanulság nélkül való Vargha Gyula egyik 1898-as indítványát idézni. „Minthogy a civilizáció gyorsan átalakítja népünk egész lelkivilágát s a színházak által divatos, csinált dalok és operett-szövegek mindjobban kiszorítják és feledésbe merítik a népünk lelkéből fakadt valódi népdalokat: nincs fontosabb feladatunk mint népköltészetünk rejtett kincseiből megmenteni azt, ami még megmenthető." Javaslata: minden gyűjtést támogassanak (A Kisfaludy Társaság jegyzőkönyve, 1898. június 16. MTAK Kézirattár MS 5775).
28. A szimbolikus értelmi világok fogalmát Berger és Luckman alapján használom: e világok „az összes társadalmilag objektivált és szubjektív valóságos értelem és értelmesség mátrixának tartható. A társadalom egész története és az egyes ember életének egésze ezen az értelmi világon belüli események." „[Ő]k húzzák meg a határt, hogy a társadalmi interakció szempont-

jából mi lényeges. [...] A szimbolikus értelmi világ az egyes jelenségeknek a léthierarchián belül rangot ad és ebben a hierarchiában meghatározza a társadalmiság hatókörét is." (Berger–Luckmann 1975:122, 128–129.)

29. Teljes világossággal fejezik ki ezt a kultusz és egyben a hagyományok alapintézményei, az emlékházak is. Ezek ugyanis nem emlékezésre felszólító helyek, monumentumok, hanem a hagyomány folytonossága megmutatásának helyei. Az emlékezés ugyanis az újra jelenné tevést hangsúlyozná, az emlékházak viszont azzal, hogy ismert tényekkel (az életút ismert adatainak felmondása) és a múlt hiteles dokumentumaival (az eredeti megmutatása) szembesítik a látogatót, a múlt magától értetődő jelenvalóságát állítják, mintha bizony a múlt elevenné, jelenvalóvá tételéért nem kellene megküzdeni. Míg az emlékezés a jelen aktivitását hangsúlyozza, addig az utóbbi esetben úgy tűnik föl, mintha az aktivitás, az energia a múltból áramlana a jelen felé.
30. A hagyományban való részesedés vágyán alapul a relikviák birtoklása utáni törekvés, ami persze megszüli a maga ügyeskedőit. Az 1910-es években egy szabóról adtak hírt az újságok, aki Victor Hugo nadrágdarabjait árulta. A rendőrség letartóztatta, mert annyi nadrágja, amennyit az élelmes szabó eladott, nem lehetett az írónak.
31. Szilágyi Géza: A Petőfi-ház. Az Újság, 1909. november 5.:3.
32. A Petőfi-Ház. A Hét 1909(45):733.

IRODALOM

ADY ENDRE

1961 A Petőfi-ház. *In* Ady Endre: Az irodalomról. Varga József – Vezér Erzsébet, szerk. 199–202. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

1977 Petőfi nem alkuszik. *In* Ady Endre publicisztikai írásai. Vezér Erzsébet, vál. 175–180. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

ARANY JÁNOS

1888 Arany János levelezése író-barátaival. Budapest: Ráth Mór.

1998 Irányok. *In* uő: Tanulmányok és kritikák. S. Varga Pál, szerk. 100–111. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó.

BERGER, PETER R. – LUCKMANN, THOMAS

1975 A valóság társadalmi megformálása. (Tudásszociológiai tanulmány, 1962–63.) Budapest: Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

DÁVIDHÁZI PÉTER

1989 Isten másodszülöttje. A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza. Budapest: Gondolat.

EISENSTADT, SHMUEL NOAH

1991 Die Konstruktion nationaler Identität in vergleichender Perspektive. *In* Nationele und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit. Bernhard Giesen, Hrsg. 197–212. Frankfurt am Main: Shurkamp.

FLIEDL, GOTTFRIED – MUTTENTHALLER, ROSWITHA, HRSG.
1992 Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation. Wien: Museum zum Quadrat.

GADAMER, HANS-GEORG
1984 Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata. Budapest: Gondolat.

GIESEN, BERNHARD, HRSG.
1991 Nationele und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit. Frankfurt am Main: Shurkamp.

HERCZEG FERENC
1911 Petőfi. *In* A Petőfi-ház története és katalógusa. Kéry Gyula, szerk. 11–14. Budapest: Kunossy, Szilágyi és társa.

HOBSBAWM, ERIC
1987 Tömeges hagyomány-termelés: Európa 1870–1914. *In* Hagyomány és hagyományalkotás. Hofer Tamás – Niedermüller Péter, szerk. 127–197. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport.

HOFER TAMÁS – NIEDERMÜLLER PÉTER, SZERK.
1987 Hagyomány és hagyományalkotás. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport.

JAUSS, HANS ROBERT
1977 Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. 1. Versuche im Feld ästhetischer Erfahrung. München: Fink.

KALLA ZSUZSA
1994 Irodalmi relikviák, világi ereklyék. (A Petőfi-kultusz tárgyai.) *In* Tények és legendák, tárgyak és ereklyék. Kalla Zsuzsa, szerk. 75–76. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.

KALLA ZSUZSA, SZERK.
1994 Tények és legendák, tárgyak és ereklyék. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
1997 Kegyelet és irodalom. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
2000 Az irodalom ünnepei. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.

KÉKY LAJOS
1936 A Kisfaludy Társaság története. Budapest: Franklin.

KÉRY GYULA
1911 A Petőfi-ház története és katalógusa. Budapest: Kunossy, Szilágyi és társa.

KESERÜ KATALIN
1994 A kultusz köztes helye Kazinczy magyarországi kultuszának tükrében. *In* Tények és legendák, tárgyak és ereklyék. Kalla Zsuzsa, szerk. 35– 45. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.

LAKNER LAJOS
1993 Irodalmi értelmiség a századfordulós és a két világháború közötti Debrecenben. (A Csokonai Kör irodalomszemlélete.) Debrecen: Debreceni Déri Múzeum.
2000 Iskola és világ, hagyomány és újítás. (Előtanulmány a 18–19. századi korszakforduló megragadásához a Debreceni Református Kollégium történetében.) Debrecen: Debreceni Déri Múzeum.

LANGE-GREVE, SUSANNE
1995 Die kulturelle Bedeutung von Literaturausstellung. Konzepte, Analyse und Wirkungen literaturmusealer Präsentation. Hildesheim–Zürich – New York: Olms–Weidmann.

MARGÓCSY ISTVÁN
2000 Az 1859-es Kazinczy-ünnepségek nyelvhasználatához. *In* Az irodalom ünnepei. Kalla Zsuzsa, szerk. 109–118. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
2003 A Petőfi-kultusz határtalanságáról. *In* Az irodalmi kultuszkutatás kézikönyve. Takáts József, szerk. 96–112. Budapest: Kijárat.

NORA, PIERRE
1999 Emlékezet és történelem között. Aetas 3:142–157.

NYÍRI KRISTÓF
1994a A hagyomány filozófiája. Budapest: T-Twins – Lukács Arvhívum.
1994b Hagyomány és szóbeliség. *In* uő: A hagyomány filozófiája. 13–47. Budapest: T-Twins – Lukács Archívum.

RADNÓTI SÁNDOR
1999 Van-e érték minta nélkül? Gond 18–19. Internetcím: http://www.c3.hu/%7Egond/tartalom/18-19/radnoti.html.

RICOEUR, PAUL
1999 A történelem és a fikció kereszteződése. *In* Paul Ricoeur: Válogatott irodalomelméleti tanulmányok. 109–118. Budapest: Osiris.

RIEDL FRIGYES
1923 Petőfi Sándor. Budapest: Franklin.

SCHORSKE, CARL E.
1998 Bécsi századvég. Budapest: Helikon.

SCHWÄRZLER, MONIKA
1992 „Objekte schweigen, s'flüstern Geigen..." Objekt-Präsentation im Museum. *In* Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen. Theoretisches zur Museums- und Ausstellungskommunikation. 69–77. Gottfried Fliedl – Roswitha Muttenthaller, Hrsg. Wien: Museum zum Quadrat.

SHILS, EDWARD
1987 A hagyomány. Bevezetés. *In* Hagyomány és hagyományalkotás. Hofer Tamás – Niedermüller Péter, szerk. 15–66. Budapest: MTA Néprajzi Kutató Csoport.

SZILÁGYI MÁRTON
1997 Kármán József és a millennium. Az 1896. évi Kármán-emlékünnepség Losoncon. *In* Kegyelet és irodalom. Kalla Zsuzsa, szerk. 217–224. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.

TAKÁTS JÓZSEF, SZERK.
2003 Az irodalmi kultuszkutatás kézikönyve. Budapest: Kijárat.

TAKÁCS OLGA R.
1994 Gyóni Géza kultusza szülőföldjén. *In* Tények és legendák, tárgyak és ereklyék. Kalla Zsuzsa, szerk. 153–162. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.

TVERDOTA GYÖRGY
1998 A komor föltámadás titka. Budapest: Pannonica.
2004 Egy pillantás a magyar kultuszkutatásra. Literatura 2:199–207.

VARGA JÓZSEF – VEZÉR ERZSÉBET, SZERK.
1961 Ady Endre: Az irodalomról. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

VEZÉR ERZSÉBET, VÁL.
1977 Ady Endre publicisztikai írásai. 3. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

WEBER, MAX
1987 Gazdaság és társadalom. A megértő szociológia alapvonalai. 1. Budapest: Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó.

GYURICZA ESZTER

Eredetiség és hagyomány a Széchenyi-kultuszban

A Széchenyi Istvánról szóló tudományos társadalmi diskurzusok jelentékeny része Széchenyi lelkiállapotával, betegségével és öngyilkosságával kapcsolatos. Az ezek által létrehozott diszkurzív mezőben található megnyilatkozásokat különféle szereplők termelik és érvényesítik. A Széchenyiről szóló kijelentések és tematikus kijelentéscsoportok kimondatlan előfeltevéseket hordoznak, s meghatározott stratégiák segítségével jutnak a felszínre.

Az elemzés tárgyául választott – emlékbeszédek, elő- és utószavak, folyóiratokban megjelenő tanulmányok, kritikák, recenziók formájában testet öltő – beszédmódok olyan kultusztörténeti ívet rajzolnak fel, melynek áttekintése nyomán jól illusztrálható a kulturális emlékezet működése. Ezek kontextusának meghatározásával, módszertani eljárásainak és legfontosabb szimbólumainak vizsgálatán keresztül bemutathatók azok a technikák, melyek segítségével a diskurzus szereplői megkonstruálják saját Széchenyi-képüket, és létrehozzák a maguk interpretációját Széchenyiről.

Erős Ferenc szerint a kollektív emlékezet a történelem, a múlt szociális reprezentációja, mely a kommunikációban, a diskurzusban ered, és egyben lehetővé teszi azt is, hogy részt vegyünk a diskurzusban (Erős 1992:98). Az egyes beszédmódokban bekövetkező változások a kollektív emlékezetben is változást idéznek elő, s ahogy az egyes diskurzusokat is érdekek határozzák meg, úgy a társadalmi emlékezet mintáit is későbbi értelmezések és érdekek formálják. A kulturális emlékezet intézményesített formáinak kanonizációs törekvései nyomot hagynak Széchenyi István alakján is.

Kanonizáció: a hagyomány megalkotása

A Magyar Tudományos Akadémia 1880-as évekbeli törekvése, miszerint Széchenyi összes művét meg kell jelentetni gyűjteményes kiadásban, felvetette azt a problémát, hogy Széchenyi István naplói bekerüljenek-e, és ha igen, milyen formában a sorozatba. A kérdés tulajdonképpen az volt, része lehet-e a naplók szövege a gróffal kapcsolatos irodalmi kánonnak.

A kánon – írja Rohonyi Zoltán – „nem csupán *szövegek, szerzők, beszédmódok, műfajok* halmaza, hanem a *kiválasztásukat meghatározó kommentár és az önállósuló értelmezés szerves rendszere*" (Rohonyi 2001:8). A fogalom jelentése azonban tovább tágítható: beszélhetünk *kulturális* kánonról és kanonizációról is, hiszen a társadalmak

nemcsak a szigorú értelemben vett szövegeket, illetve azok értelmezéseit kontrollálják a kánon segítségével, hanem minden megismerhető jelenséget. A kánonok irányításában fontos szerep jut különböző társadalmi intézményeknek, a cenzúra, a szöveg- és értelemgondozás intézményeinek. Ezek avatott képviselői ültetik át a szöveget az életbe, s ezek legitimálják az újításokat, amelyek mindig csak kommentár formájában jelenhetnek meg (Assmann, J. – Assmann, A. 2001).

Széchenyi esetében például összhangba kellett hozni a gróf nemes alakját, valamint megkérdőjelezhető személyiségjegyeit, labilis idegállapotát s egyáltalán 1848-as összeomlását. Széchenyi őrületének kultuszba illesztését megkönnyítette, hogy személyiségét a prófétaszerepkör alapján közelítették meg.

A Széchenyi-kultusz olyan kulturális konstrukciónak tekinthető, amelyet szelektálással, az egyes értelmezési lehetőségek nyomatékosításával, népszerűsítésével, azaz a Széchenyi-kánon létrehozásával az egyes történeti narratívák állítanak elő. A kultusz ennek megfelelően különböző narratív elemekből, illetve az ezen elemekhez rendelt szimbolikus jelentésekből épül fel.

Széchenyi betegsége a kultusz olyan eleme, amelynek jelentése – és jelentésének módosulásai – jól megragadhatók a diskurzusvizsgálat módszerével. Foucault nemcsak egy normától való eltérésként határozza meg a betegséget. Szerinte ugyanis „[...] vannak betegségként fölismert betegségek, amelyek egy csoporton belül státussal és funkcióval rendelkeznek; a kóros ekkor már nem egyszerű eltérés egy kulturális típushoz képest, hanem e típus egyik eleme és megnyilvánulási módja [...] A betegség tudata nem csupán nem zárja ki a társadalmi szerepet, hanem még elő is hívja azt." (Foucault 2000:64.)

Széchenyi őrületének megítélése is szervesen összefügg a gróf társadalmi státusával.[1]

A legelső betegséginterpretáció Balogh Pálhoz, Széchenyi István orvosához fűződik, aki 1848. szeptember 5-én a Bécs mellett fekvő Döbling Gustav Görgen által működtetett tébolydájába kísérte Széchenyit. Balogh szemtanúként a *Közlöny* szeptember 20-i számában részletes cikket írt Széchenyi betegségéről és a Döblingbe vezető útról. A cikk megírását, illetve a szerzőt az inspirálhatta, hogy magyarázattal szolgáljon a gróf közéletből való hirtelen eltűnésére, és egyúttal megvédje őt a támadásoktól és a rágalmaktól.

Senki „sem számíthatja ki, miként jutand el, az átalakulás vészteljes viharai közt, az uj aranykor élvezéséhez [...], a béke oásisához" – írja az első bekezdésben Balogh. A cikk szerint ennek az átalakulásnak „legrégibb hőse" Széchenyi István, aki „felszólítván" a „nemzet életbárkájának" vezetésére „a' béke olajágával ohajtá legyőzni hazánk deamonait" (Balogh 1848:519).

Az orvos érvelése elsősorban a bibliai, a zsidó-keresztény képzetkör elemeiből építkezik, s a cikk Széchenyi-képe a prófétaság fogalma köré szerveződik: a nyelvi és képi eszközök, a különböző alakzatok (hasonlatok, metaforák) Széchenyit a magyar nemzet prófétájaként jelenítik meg. A próféták közvetítők, akik a küldetés igéjét az égből a földre, és a kérő szót a földről az égbe emelik. A prófétai küldetés lényege, hogy a közösséget, amelyhez az ige szól, a jövőt meghatározó döntés elé kell állítani, illetve el kell érni, hogy ez a döntés a „jó", a „helyes" döntés legyen (Buber 1991:13–14). Széchenyi betegségét, elméjének zavarát ezzel a prófétai szereppel szervesen együtt járóként láttatja Balogh. Az elmebetegség ebben a legelső értelmezésben – amely az újságot olvasó nagyközönség számára készült – egy társadalmi szerepkonstrukció, „a nemzet prófétája"-szerep részeként értelmezhető.

A „nemzet prófétája"-szerepkonstrukció tovább élt a Széchenyi-kultuszban: nemcsak a keresztény-nemzeti képzetkört használó diskurzusokban ismerhető fel, de a zsidó vallási irodalomban is találunk rá példát. Lőw Lipót főrabbi 1860. május 20-án, a Széchenyi-gyászünnep alkalmával a szegedi zsinagógában *Sámuel próféta és Széchenyi István történelmi párhuzamban* címmel mondott el emlékbeszédet (Lőw 1860). Az előimát követő alapigéhez – „Sámuel próféta meghalt, és egybegyülvén egész Izráel siraták őt" – Lőw Lipót a következőket fűzte:

„Rövid, de velős, tartalomdús alapige, teljesen alkalmas arra, hogy kalauzul és vezérfonalul szolgáljon mai elmélkedésünknek. Általános volt a fájdalom, általános volt a bánat, midőn Rámáról, Sámuel prófétának lakhelyéről, Izrael minden nemzedékeihez elszárnyalt e keserves hír: a nagy látnok nincs többé! Tisztelt gyülekezet! Nem tapasztaljuk mi is ugyanezt múlt hó tizedik napjától fogva, mióta t.i. a megrendítő gyászhírt vettük, hogy Széchenyi István, kit vetélytársai a legnagyobb magyarnak neveztek, berekesztette földi pályafutását."

Lőw Lipót szerint

„[...] a hazafiság szempontjából tekintve, Sámuel próféta egyike vala a legnagyobb, a legdicsőbb férfiaknak a régi világban [...] [s hozzá hasonlóan] Széchenyi István is egyike volt a választottaknak, kik által végzetét és szándékait életre hivja az isteni gondviselés".

Az emlékbeszéd kivonata hat világos pontban foglalja össze, hogy miért állítható párhuzamba egymással a zsidó próféta és Széchenyi:

1. „Sámuel a Mózes utáni korban volt az első, ki, kardot nem rántván, mégis a nemzeti tisztelet és szeretet tetőpontján állt, [...] [ki] a békés haladás olajágával díszesítette magát, mintha szem előtt tartotta volna a szent zsoltárok intését."

2. „Sámuel prófétával egy uj kor vevé kezdetétt Izrael történetében [...]. s mi vala jelszava az uj korszaknak, mely Sámuel felléptével üdvözöltetett? – A nemzet haladása és nemesülése!"

3. „Sámuel fellépése előtt a prófécia mezeje parlag vala Izraelban. [...] De az irgalmas Isten nem hagyá el népét, s felébresztvén Sámuel szellemét meghivá őt, hogy általa megalapitsa a jelent nemesítő s a jövőt jósló beszédnek hatalmát Izrael közepében."

4. „Sámuel e czélra legelőször társulatot alakított, melynek tagjai a »a próféták fiai vagy tanitványinak« neveztetének. E társulat közremunkálása által a tudomány miveltetett, a müvészet ápoltatott, a nemzeti öntudat felébresztetett, az irodalomnak uj irány adatott, s így a haladás kieszközöltetett. [...] Az első tudós társaságnak, az első tudományos akadémiának alapítója Sámuel próféta volt."

5. „Sámuel tiszta lelkétől távol vala minden aljas haszonlesés, szivében nem honolt önzési terv vagy gondolat."

6. „Atyai tanácsa nem szolgált mindég vezércsillagul honfitársainak."

Az első pont egyértelműen Széchenyi Kossuthtal szembeni, a fegyveres megoldást elutasító politikájára utal. A nemzet szeretetének örvendő Széchenyi képe inkább kultikus túlzásként, mint tényként kezelendő.

A második ponttal kapcsolatban maga a főrabbi egyértelműsít: „De nem ez volt-e ugyan e jelszó az, mit Széchenyi István arany betűkkel irt dicső zászlajára?" A harma-

dik gondolat kapcsán is kommentál Lőw: „az irgalmas Isten nem hagyá el a magyart, s felléptete Széchenyi Istvánt, ki Izajás próféta gyanánt »trombitához hasonlólag emelé harsány szavát«". A negyedik pont nem szorul magyarázatra: mindenki emlékezett Széchenyi nagylelkű fellépésére, melynek keretében a Magyar Tudományos Akadémia megalapítására felajánlotta birtokainak egyévi jövedelmét. Arról sem szabad megfeledkezni, hogy mindennek súlyát növelte, hogy akkoriban a tudomány művelésének még nem voltak a maihoz hasonló intézményesült formái. Az idézet következő gondolata azonban kissé magyarázkodó hangvételű, s akaratlanul is kettős hatást ér el: amellett, hogy Széchenyi önzetlenségét hangsúlyozza, arra is felhívja a figyelmet, hogy valami miatt mégiscsak érték ilyen vádak a grófot. Az utolsó gondolatban pedig a prófétasors klasszikus következménye kerül elő: a meg nem értettség (Buber 1991:13).

Hogy a „nemzet prófétája"-szerepkonstrukció mennyiben uralta a Széchenyi-év más emlékbeszédeit is, hadd bizonyítsa gróf Teleki Domokos felszólalása, melyre 1860. július 29-én került sor a kolozsvári casino emlékülésén (Teleki 1860:178):

„Az ő látnoki szemei előtt egyszerre tűnt fel mindaz, mi rendre vonult el előttünk. Ennyi elhordozására a legerősebb sem volt elég erős. A kebel, mely egy nemzet jólétét hordozta magában, megtört, az ész, mely milliókért százak erejével működött, megzavarodott; de mint a küzdelemben megedzett viador, teljes hanyatlása előtt a győzedelmet hatalmas ellenfelének még egyszer kétessé teszi, vagy mint a sziklák nyílásain, a romok repedésein magának utat törő repkény, még egyszer fölemelkedett ő, még egyszer az elevenség örökzöldjével jelent meg a nagy szellem az örökködlepte, a – döblingi falak sötét ablakain keresztül."

A kultusz: a hagyomány létezése

Dávidházi Péter a kultuszt attitűdként, szokásrendként és nyelvhasználati módként határozza meg *„Isten másodszülöttje" – A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza* című könyvében:

„A kultusz mint beállítódás bizonyos szellemi vagy anyagi értékek rajongó, mértéket nem ismerő, mindenek fölötti tisztelete, tehát teljes és feltétlen odaadás, mely imádata tárgyát minden szóba jöhető vád alól eleve felmenti; mint szokásrend szentnek tekintett helyek fölkereséséből, ereklyék gyűjtéséből, szövegek áhítatos gondozásából, szent idők megünnepléséből, szertartásokon való részvételből és életszabályozó előírások betartásának igyekezetéből áll; mint nyelvhasználat pedig túlnyomórészt olyan (magasztaló) kijelentésekben ölt testet, melyeket sem bizonyítani, sem cáfolni nem lehet, mert részletes tapasztalati ellenőrzésükre nincs mód." (Dávidházi 1989:5.)

Ezt a három aspektust tanulmányozva elmondható, hogy Széchenyi kapcsán valóban kultuszról beszélhetünk, bár igaz, hogy a kultusz intenzitása nem volt állandó a vizsgált időszakban. Dávidházi Shakespeare kultuszát öt stádiumra – a beavatás, a mitizálódás, az intézményesülés, a bálványrombolás és a szekularizálódás korára – különíti el.

Bár nem cél, hogy az egyes kultuszok sémáinak rácsmintázatát egymásra erőltessük, e stádiumok valamennyire a Széchenyi-kultuszra is igazak. Az előző részben elemzett prófétametafora használatának története például a mitizálódás szakaszával esik egybe, s Széchenyi esetében is azt tapasztalhattuk, hogy a vallási nyelvezet hatja át a grófról

való beszédet. Intézményesülésen érthetjük például a Széchenyi-művek kiadásait vagy a gróf személyének oktatási anyagban való megjelenését is. Bálványrombolásról a szó szoros értelmében nem beszélhetünk, legfeljebb arról, hogy a második világháború után Széchenyi kozmopolita arisztokrata személye háttérbe szorult. S bár igaz, hogy a legújabb naplóértelmezések nem áhítattól fűtöttek, mégsem mondhatjuk, hogy bálványromboló hatásuk lenne. Dávidházi azt érti szekularizálódáson, amikor a kultusz „önállósulva leválik az őt egykor napvilágra segítő és éltető vallási analógiákról" (Dávidházi 1989:258). A 20. században Széchenyivel kapcsolatban egyre gyakrabban felmerül a szigorúan vett tudományos vizsgálat igénye, illetve a dokumentumigény, s valószínűleg ez is a szekularizációs folyamatokkal hozható összefüggésbe.

Dávidházi a „szekularizálódó kultusz lappangó kettősségére" is figyelmeztet. A kultikus nyelvet a bizonyíthatatlan, cáfolhatatlan, elsősorban az érzelmekre ható kifejezések dominálják. Ennek tökéletes példája Arany János *Széchenyi István emlékezete* című verse. Az Akadémia Széchenyi-emlékülésén elhangzott verset Barta János *Arany János Széchenyi-ódája* című tanulmányában részletesen elemezte (Barta 2003). Barta szerint a vers kivételesen nagy teljesítménye Aranynak. A kultikus nyelvezetű ódának legalább tizenegy olyan pontja van, amely kapcsolatba hozható a prófétai szerepkörrel: a természet Széchenyi halálára csodajelekkel reagál; Széchenyi ténykedésének ideje a Biblia, a föltámadás, a megváltás, az isteni kegy tavaszával azonosítható; a költő párhuzamba állítja Széchenyit, az égi küldöttet, valamint Krisztust; Széchenyi önmagával küzdő, útmutató és meg nem értett prófétaként jelenik meg, stb. (Barta 2003:295–310).

Barta János tanulmányát nem csak azért érdemes elővenni, hogy a vers egészének részletesebb elemzését elolvashassuk. A dolgozat más tanulsággal is szolgálhat. Dávidházi írja a kultikus nyelvhasználat kapcsán, hogy annak eszközei nemcsak a kultuszban fordulnak elő, de igen gyakran kritikai szövegekhez is éppígy hozzátartoznak (Dávidházi 1989:12). Ezt szem előtt tartva érdemes megvizsgálni Barta konklúzióját:

„Az Akadémia illetékesei akarva-akaratlanul megtalálták a nagy történelmi személyiséghez a nagy költőt, a rokon szellemet. A versben két géniusz találkozásának vagyunk szemtanúi" (Barta 2003:305).

Egyáltalán nem egyedülálló, hogy a kultikus nyelv a tudományos diskurzusba is „beszivárog", s különösen az összegzések csábítanak arra, hogy az elemzést valamilyen látványos analógiával, érzelmekre ható párhuzamokkal, képekkel tegyük még hatásosabbá. A kultikus és a kritikai beszédmódot nem is olyan egyszerű elválasztani egymástól.

A hagyomány színtere

A kultuszt intézmények termelik. Ilyen társadalmi intézményként fogható fel a könyvkiadás, az oktatás, a tudomány, a muzeológia stb. A kultikus beállítódás nagymértékben hat ezen intézmények működésére és gyakorlatára. A 19. században nyomtatásban megjelenő szövegek a mainál nagyobb jelentőséggel bírtak, így egy, Széchenyiről írt biográfia is egyértelműbben volt véleményformáló szerepű. Eötvös József Falk Miksának írt levele kitűnően illusztrálja, hogy az életrajzok miként rendelődnek alá egy-egy kultusz kialakításának és megőrzésének, illetve hogy a kultikus nyelvhasználat hogyan befolyásolja a nagyközönség számára írt műveket. A levél részlete azt is alátámasztja,

hogy a kultusz sok esetben műfaj-, valamint kontextusfüggő, s így egy magánlevélben nem feltétlenül jelenik meg. Emellett arról is tudósít, hogy a 19. században az életrajzok még nem minden tekintetben törekedtek tényszerűségre: ezt sok esetben alárendelték a morális tanításnak, s a szigorú értelemben vett „igazság" a tudós kiváltsága maradt.

„Széchenyiről végre jó biográfiát bírunk [...] az életrajzot jónak, irodalmi tekintetben igen jónak tartom [...]. Van egy vonás, mely hiányzik, s mely miatt Széchenyi képe nem felel meg egészen a valónak, legalább azok előtt, kik őt személyesen ismerték [...]. Mindazon jó s nagy tulajdonok, melyeket róla elmond, teljes mértékben megvoltak benne [...] csak egy hiányzott – az emberszeretet, s valamint ez okozta, hogy a nép – mely barátját ösztönszerűleg ismeri – iránta soha igazi szimpátiával nem viseltetett, úgy kétségen kívül ez volt oka, hogy midőn a sors keze reánk nehezedett – ő öszvetört. [...] Nem ismertem embert, ki az egyes individuumok iránt hidegebb, közönyösebb lenne, mint ő volt. Hazáján kívül csak önszemélye volt az, mi számolásainak tárgyát képezé. [...] Nem tudom, Ön így fogta-e fel jellemét; ha igen, mindenesetre jól tette, hogy nem mondá el biográfiájában. Ily könyveknek fő célja, hogy példányokat állítsanak fel, s azért a hiányok, melyeket nagy embereinkben ismerünk, nem a közönségnek valók. [...] Ugyanezt tettem én is Széchenyi emlékbeszédében, és igen kérem Önt, ne közölje nézeteimet senkivel." (Eötvös József 1866. október 6-án kelt levele Falk Miksának.)

A kulturális hagyomány képzésének sajátosságait Grünwald Béla példájával is meg lehet világítani. A hányattatott életet élő, tragikus sorsú államférfi 1890-ben öngyógyításként, politikai kudarcaiért való kárpótlásként írja meg *Az új Magyarország* című könyvét Széchenyi jelleméről, személyiségéről, lelki életéről. Lackó Mihály *Halál Párizsban – Grünwald Béla történész művei és betegségei* című tanulmányában részletesen, pszichohistorikus megközelítésben elemzi mind Grünwald életútját, mind *Az új Magyarország* életútban betöltött szerepét (Lackó 2001). Lackó szerint

„Grünwald [...] kulcsot talált Széchenyi megértéséhez, s ez a kulcs nem más, mint a pszichiátria. *Az új Magyarország* lényege ennek a pszichiátriai alapfelfogásnak végigvezetése, okadatolása. A koncepció röviden összefoglalható. Széchenyi öröklött elmebetegségben szenvedett." (Lackó 2001:173.)

Grünwald volt az első, aki már a 19. század végén azt állította: Széchenyi fiatal korától kezdve elmebeteg volt. Nem csoda, hogy könyvét teljesen elutasították. Péterfy Jenő például ízekre szedi: „[...] szerzőnk azonnal sematizál, s Széchenyi lelki életét kezdetektől az idegbetegség képletei szerint tekinti" (Péterfy 1983:460), holott a „[...] kifejezések valódi értékét is vizsgálni kell. Szánkra jő, tollunkba fut egyszer-kétszer valami kifejezés: pisztoly, halál s lassanként minden rossz hangulatunkat vele végezzük, habár nem is kapcsolunk a szóhoz határozott képzetet" (Péterfy 1983:465).

Schaffer Károly 1934-ben írt, *Széchenyi Döblingben* című cikkében mások elméletével egyetemben Grünwald Széchenyi-értelmezését is elutasítja, bár mindketten ugyanazzal érvelnek: a naplók tanúsága szerint az 1848 előtti és az 1856 utáni gróf között nincs különbség (Schaffer 1934). A következtetésük azonban eltér: míg Schaffer csupán egy „kivételes" személyiség nyomaira bukkan az 1848 előtti és az 1856 utáni naplók feljegyzéseiben, addig Grünwald az elmebaj jegyeit véli felfedezni.

A végül öngyilkosságot elkövető történészt már nem vigasztalhatta, hogy mintegy száz évvel később Kézdi Balázs pszichiáter hasonló következtetésre jutott. Kézdi *A negatív kód. Kultúra és öngyilkosság* című könyvében azt vizsgálta, hogy a naplók szövegé-

ben hogyan jut kifejezésre a szuicidiumra, az elme kóros elmeállapotára utaló úgynevezett negatív kód (Kézdi 1995). Eszerint a naplók a kezdetektől fogva az önpusztítás elkerülhetetlenségéről szólnak. A kultusz több mint száz éven át negligálta ezt a véleményt.

A dokumentum: a hagyomány legitimációja

A Széchenyi-diskurzusban fordulópontot jelentett Széchenyi naplójának 1978-as kiadása, hiszen ekkor vált először hozzáférhetővé a naplók nagyobb terjedelmű, átfogó jellegű, magyar nyelvű és gondosan szerkesztett válogatása. Az Oltványi Ambrus-féle kötet nagy kritikai visszhangot kapott: sokan érezték úgy, hogy értelmezniük kell a szöveget, illetve az abból kiolvasható Széchenyi-képet.[2] Az interpretátorok a naplót változatosan használták fel saját Széchenyi-elméletük alátámasztására: a napló legitimációs eszközzé vált.

A Bereményi Géza *Hídember* című történelmi játékfilmje kapcsán kibontakozó társadalmi vita megmutatja a hagyománytermelés dokumentumigényét. A film forgatókönyvét – melynek tíz változata született – Can Togay és Bereményi készítette, méghozzá hangsúlyozottan *dokumentumok* alapján. A rendező akkor is ezt hangsúlyozta, amikor a produkció finanszírozási kérdése kapcsán a film és a politika viszonya került elő. Bereményi számtalan interjúban hivatkozott forrásmunkákra, Széchenyi naplójára, kortársak feljegyzéseire, besúgói jelentésekre, mondván, ez érdekelte őt, s nem a napi politika. A *Hídember* történelmi filmnek készült, s Kosáry Domokos személyében történész szakértőt is bevontak a munkálatokba. A filmet körülölelő finanszírozási és politikai botrányt azonban hamarosan újabb követte: Kosáry szerint a filmben meghamisították Széchenyi István életének történetét. A szakértő és Eperjes Károly, a Széchenyit alakító címszereplő szembekerült egymással Széchenyi halálának megítélésében: Kosáry szerint a gróf öngyilkos lett, Eperjes viszont Széchenyi mély katolicizmusát, illetve a haláleset furcsa körülményeit hozta fel ellenérvként. Eperjes több fórumon hangoztatott véleménye mindenesetre a közvélemény és a történettudomány heves ellenállását váltotta ki.

Ennek oka a hagyománytermelés működési mechanizmusában keresendő. Aleida és Jan Assmann szerint a kánont a cenzúra, a szöveggondozás és az értelemgondozás intézményei irányítják, s az utóbbi pótolja a szöveggondozás szemantikai hiányosságait. Minden szövegkánon által meghatározott társadalom létrehozza az értelemgondozás szakembereit: brahmanokat, mandarinokat, rabbikat, tudósokat, azaz kommentátorokat. Ők legitimálják az egyes olvasatokat azon szimbolikus tőke segítségével, amely tőkét az általuk képviselt intézmény révén birtokolják (Assmann, J. – Assmann, A. 2001). A kommentátorok mögött tehát intézmények állnak, s ez biztosít jogalapot a megnyilatkozásra. Az intézményeknek és a kommentátoroknak összhangban kell lenniük: egy neves építész például nem lehet hiteles jogtudományi kommentátor. Eperjes színészként olyan témában fogalmazott meg kritikát, mely téma a történettudományhoz, s nem a filmművészethez kapcsolódik, s így Eperjes nem volt hiteles megszólaló, pontosabban a Széchenyi-film kapcsán voltak nála jóval hitelesebb, az értelemgondozásra ez esetben „felkentebb" szereplők.

A *Hídember*ben ábrázolt Széchenyi-halál kérdései kapcsán bemutatott diskurzusról elmondható, hogy Bereményi célja hiteles történelmi film elkészítése volt. A forgatókönyv vezérfonalául a gróf naplóit használták, s ez valóban érezhető is a kész alkotáson.

A dokumentumkövetés, a napló legitimációs eszközként való használata a kezdetektől artikulálódik. Később azonban Kosáry nyilatkozatai kapcsán erőteljesen megkérdőjeleződik, majd újratranszformálódik, és a napi politikától való elhatárolódás eszközeként válik hivatkozási alappá.

A Széchenyi halála óta eltelt idő azt bizonyítja, hogy az esemény nemcsak 1860-ban lehetett élénk társadalmi viták témája, de az elmúlt másfél század ellenére, illetve az eközben tevékenykedő történészek, irodalomtörténészek és pszichiáterek munkája nyomán ma is foglalkoztatja a közvéleményt és a tudományos szférát egyaránt.

JEGYZETEK

1. Ez a társadalmi szerep vagy státus azonban erősen szabályozott, körülhatárolt: társadalmi funkcióját csak meghatározott keretek között láthatja el, s e keretek labilis voltát kitűnően illusztrálja a grófnál tartott, 1860. március 3-i házkutatás indoklása. Széchenyi őrületét és valódi betegségét ugyanis báró Adolf Thierry rendőrminiszter éppen azért vonta kétségbe (Fenyő 1988:302), mert Széchenyivel kapcsolatban nem érvényesültek a Foucault által említett kizárási rendszerek, melyek többek között a munka és a társadalmi kapcsolatok terén is korlátokat állítanak (Foucault 1999).
2. Lásd például Sőtér István előtanulmányát az Oltványi Ambrus által szerkesztett kötetben (Sőtér 1978); Kosáry Domokos tanulmányait: *Széchenyi, a naplóíró és a történeti személyiség* (Kosáry 1979a; 1987), *Az utolsó tett. Részlet egy készülő Széchenyi-monográfiából* (Kosáry 1979b); valamint Széky János, Fekete Sándor és Barta János cikkeit (Széky 1979; Fekete 1979; Barta 1980).

IRODALOM

ASSMANN, JAN – ASSMANN, ALEIDA
2001 Kánon és cenzúra. *In* Irodalmi kánon és kanonizáció. Rohonyi Zoltán, szerk. 87–107. Budapest: Osiris – Láthatatlan Kollégium.

BALOGH PÁL
1848 Gr. Széchenyi István. Közlöny 1848. szeptember 20. 103. szám.

BARTA JÁNOS
1980 A Széchenyi-élmény. Utóhang a Napló megjelenéséhez. Alföld 3:65–74.
2003 Arany János Széchenyi-ódája. *In* uő: Arany János és kortársai. 1. Arany-tanulmányok. Debrecen: Debreceni Egyetem Kossuth Egyetemi Kiadó. /Csokonai könyvtár, 27./

BUBER, MARTIN
1991 A próféták hite. Budapest: Atlantisz.

DÁVIDHÁZI PÉTER
1989 „Isten másodszülöttje". A magyar Shakespeare-kultusz természetrajza. Budapest: Gondolat.

ERŐS FERENC
1992 A kollektív emlékezetről. Café Babel 3–4:97–102.

FEKETE SÁNDOR
1979 Széchenyi István Naplója. Kritika 3:12.

FENYŐ ERVIN
1988 „Diszharmónia és vakság". Széchenyi utolsó napjainak dokumentumai. Budapest: Helikon.

FOUCAULT, MICHEL
1999 Őrület és társadalom. *In* uő: Nyelv a végtelenhez. 251–269. Debrecen: Latin Betűk Alapítvány.
2000 Elmebetegség és kultúra. *In* uő: Elmebetegség és pszichológia. A klinikai orvoslás születése. 62–88. Budapest: Corvina.

KÉZDI BALÁZS
1995 A negatív kód. Kultúra és öngyilkosság. Pécs: Pro Pannónia Kiadói Alapítvány.

KOSÁRY DOMOKOS
1979a Széchenyi, a naplóíró és történeti személyiség. Irodalomtörténet 3:489–525.
1979b Az utolsó tett. Részlet egy készülő Széchenyi-monográfiából. Műhely 3:3–15.
1987 A történelem veszedelmei. Írások Európáról és Magyarországról. Budapest: Magvető.

LACKÓ MIHÁLY
2001 Halál Párizsban – Grünwald Béla történész művei és betegségei. *In* uő: Széchenyi elájul. Pszichotörténeti tanulmányok. 93–191. Budapest: L'Harmattan.

LŐW LIPÓT
1860 Sámuel próféta és Széchenyi István történelmi párhuzamban. Elmélkedés, melyet a szegedi zsinagógában az 1860-dik évi május hó 20-dikán a Széchenyi-gyászünnep alkalmával tartott Lőv Lipót. Szeged: Burger ny.

PÉTERFY JENŐ
1983 Egy új könyv Széchenyi Istvánról. Az új Magyarország. *In* Péterfy Jenő válogatott művei. Sőtér István, szerk. 451–474. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

ROHONYI ZOLTÁN
2001 Előszó. Kánon, kánonképződés, kanonizáció. Vázlat egy fogalmi tartomány működéséről és történeti funkcionalitásáról. *In* Irodalmi kánon és kanonizáció. Rohonyi Zoltán, szerk. 7–15. Budapest: Osiris – Láthatatlan Kollégium.

SCHAFFER KÁROLY
1934 Széchenyi Döblingben. Budapesti Szemle 231:4–14.

SŐTÉR ISTVÁN
1978 Széchenyi naplói. *In* Széchenyi István: Napló. Oltványi Ambrus, szerk. 7–32. Budapest: Gondolat.

SZÉKY JÁNOS
1979 Négy szemszögből. Vitaülés a Széchenyi-naplóról. Élet és Irodalom (7):3.

TELEKI DOMOKOS
1860 Gróf Széchenyi István emlékezete. Budapesti Szemle (11):169–178.

RÁKAI ORSOLYA

Eredetiség és/vagy egyéniség? Egy tisztázatlan kritikai értékelőfogalom nyomában

„Mitől lesz műalkotás a műalkotás, vagyis több, mint egyszerű hétköznapi dolog vagy puszta használati tárgy? Mitől lesz művész a művész egy kézművessel vagy egy amatőr festővel szemben? Mitől lesz egy múzeumban kiállított WC-csészéből vagy palackszárítóból műalkotás? Attól, hogy Duchamp, vagyis egy elismert művész (aki elsősorban művész), és nem egy borkereskedő aláírása van rajta? Azzal, hogy ezt állítjuk, csupán annyit tettünk, hogy a műalkotás fétisét »a mester nevének fétisével« cseréltük fel, ahogyan arról Benjamin beszél. Más szóval, ki alkotta az »alkotót« (créateur) *mint fétisekről felismerhető alkotót* (producteur)? *És mitől lesz mágikus hatású az alkotó neve, amelynek hírességével a művészlétre való törekvést mérik? És miért van az, hogy – a nagy divatházak márkajelzéseihez hasonlóan – e név feltüntetésével megsokszorozódik egy tárgy értéke (ezzel is hozzásegítve a szakértőket ahhoz, hogy a szerzőségi vitákban megtegyék tétjeiket, és megalapozzák hatalmukat)? Miben áll a névadás vagy az elmélet* (théorie) *hatásának alapelve – ez utóbbi különösen ideillő kifejezés, hiszen látásról,* theórein, *és láttatásról van itt szó, amely, a különbség, az elkülönülés, az elválasztás fogalmait bevezetve, létrehozza a szentet?"*

(Bourdieu 2001:14–15.)

A művészetek megítélésének aktív és aktuális értékelőfogalmai között talán a legelőkelőbb helyet az eredetiség kritériuma foglalja el. Persze hosszan vitatkozhatnánk azon, hogy mit is értünk tulajdonképpen „aktív és aktuális értékelőfogalmakon" – talán helyesebb, kevésbé félrevezető lenne értékelősémát mondani –, ám azt hiszem, ez az irány nem lenne túlzottan termékeny. Mindössze arról van szó, hogy valószínűleg mindenfajta kritikusi szemlélet esetében pozitív értékelést jelent, ha egy műalkotás eredetiségét említik, függetlenül attól, miben látják ezt az eredetiséget. Mi több, magának a műalkotásként való elismerésnek is előfeltétele ez az ítélet: a dilettáns alkotások, illetve a nem művészet mindenekelőtt azért marad kívül a körön, mert „nincs benne semmi eredeti". Magát az eredetiség mibenlétét azonban a kritikai értékelésben – a műalkotás „szóra érdemes" voltának eldöntésében játszott alapvető szerepe ellenére is – meglehetős homály fedi.

A probléma szakirodalmának egyik immár klasszikusnak számító szerzője, Roland Mortier gondolatmenetét követve[1] a kérdés még érdekesebb. Mortier az eredetiség fogalmának (stílszerűen) eredetét vizsgálva kiemeli, hogy az eredetiség konnotációváltása furcsa, éles korszakhatárként működik – persze nem kronológiailag, hanem a változás előttjének és utánjának állapota szempontjából. A változás előtt az eredetiség folyamatosan nem érték, de legalábbis távolról sem egyértelműen, netán minden egyéb szempontot felülírva az, a változás után viszont folyamatosan és egyértelműen pozitív értéknek számít. E változás idejét a 18. századra teszi, arra az időszakra, melyet számos irodalomtörténész a poétikatörténetben lezajlott egyik legjelentősebb változás, a szabálypoétikáktól a zseniesztétika felé való átmenet időszakának tart.

Hagyomány kontra eredetiség: a „toll" egyediségétől a zseni kezéig

A poétika szubjektivizálódásának, illetve a szabálypoétikákból a zseniesztétika révén való „interiorizálódásának" gondolata az eredetiség fogalma révén is jelentős narratív szálakat indított el az irodalomtörténeti kutatásban. Ha megpróbáljuk összefoglalni a legfőbb momentumait annak a folyamatnak, amelynek áttekintése során az *utile* horatiusi fogalmától az esztétika megalkotta szépségkoncepciókon és a művészet ennek köszönhető „ökonomizálhatóságának" problémáin át eljuthatunk a modern (immár nem a literatúrán belüli vagy egyenesen azzal azonosított), elkülönült irodalmat jellemző rendszerközi kapcsolatok, az integráció és a reprodukció fogalmaiig, azt mondhatjuk, hogy e folyamat legfőbb jellemvonása az ellentmondásosság, a paradoxitás. Egyrészt olyan leírások születnek, amelyek az egyént, a szubjektumot, az egyediséget, az eredetiséget és a megismételhetetlenséget tekintik a korszakot jellemző uralkodó újdonságoknak, de ugyanakkor a „kollektív eredetiséget", vagyis a közösségtudatot, a hagyományfolytonosság érzetét legalább olyan lényegesnek érzik a mondott korban; másrészt a korszakot leíró társadalomelméletek közül sokan épp e két ellentétes, Foucault-szerűen „mindenkinek együtt és egyenként is" tendencia által meghatározottnak tartják, a modernitás makroperiódusát pedig a differenciálódás révén létrejövő egységek korának tekintik.

Másutt részletesebben foglalkoztam azzal, hogy a cenzúra, amely elsősorban a különféle művek hatását igyekezett hármas (politikai, erkölcsi és vallási) célkitűzésének megfelelően befolyásolni, illetve ellenőrizni, abból a szempontból nem tett különbséget a művek között, hogy „magas" vagy „alacsony" színvonalúak-e (Rákai 2003a; 2003b). A legfigyelmesebb kritikát ugyan általában az „alacsony színvonalú" művek kapták (mindenekelőtt a kalendáriumokban megjelent versek), de természetesen nem azért, mert „esztétikailag alacsonyrendűek", hanem azért, mert jóval szélesebb és műveltségét tekintve „vegyesebb" közönséghez jutottak el, mint a literatúra magasabb rendűnek tekintett, a tudáshierarchia felsőbb fokán helyet kapó alkotásai. Azt is láthattuk, hogy a felvilágosult abszolutizmus uralmi rendjét meghatározó művelődési és (ha lehet így mondani) lélektani, illetve pedagógiai elképzelések szerint a kevésbé művelt, „szűz" lelkekre minden jóval nagyobb hatást gyakorol – összefüggésben azzal az irodalom elkülönülésében meghatározó szerepű életkorjellemzéssel, amely szerint a gyermek lelke

„forró" és „fogékony", ez a „lázas ifjúkorban" éri el (a metaforikából is érzékelhetően szinte már „beteges") forrpontját, onnantól kezdve pedig az emberi lélek fokozatosan „hűl"; az öregedés tulajdonképpen ennek a velünk született (élet)tűznek a kihűlése, elhamvadása, kihunyása.[2]

„Magas" és „alacsony" művészet, „puszta", illetve „tartalmas" szórakozás között tehát, úgy tűnik, nem az a különbség, hogy a mű mennyire képes megragadni olvasóját, hiszen a probléma épp az, hogy az „alja" művek is lehetnek roppant vonzóak, sőt.

Az esztétika a 18. század közepe táján különül el önálló kérdésfelvetési, megfigyelési módként, tudományterületként. Az *aiszthészisz*re, azaz a megtapasztalásra, átélésre, érzékelésre alapozott művészi megértés tulajdonképpen a művészet „befogadás-központú" felfogásának kezdete, s alapja minden olyan későbbi meghatározásnak, amely a művészetet az olvasó, a befogadó, az olvasóra tett hatás felől próbálja meg meghatározni, illetve azoknak a még későbbieknek, melyek a művészetet mindenkori *társadalmi* konvenciók rendszereként definiálják („művészet az, amit bizonyos közösség bizonyos időpontban bizonyos kritériumok alapján művészetnek tekint". E korszak esztétikai-kritikai szövegeire nagyon jellemző a műalkotás *működése* körüli vitákban tetten érhető óvatosság és már-már izgatottság, mely jórészt talán annak köszönhető, hogy a fenséges 18. századi diskurzusától nem függetleníthető kora 19. századi zseniesztétika számára a műalkotás a *sacer* értelméhez hasonlóan kétélű, veszélyes valami. Az esztétikai megismerés ugyanis közvetlen, az érzékeket és az értelmet egységbe forrasztó (de a döntő szerepet az értelemtől elvitató) jellegű, ám a fenséges esztétikai kategóriájába tartozó zseniális mű hatásmechanizmusa – szemben a korábbi, az alkotást és a befogadást lényegében azonos szabályokkal meghatározó (egyszersmind segítő) poétikai elképzelésekkel – analizálhatatlan és egyedi: az immár nem (elsősorban) a poétikai szabályok betartásán, hanem az érzékenységen és a hatáson alapuló újfajta művészet veszedelmesen differenciálatlan, megítéléséhez nincsenek olyan eleve adott, univerzális kritériumok, mint a *Regelpoetik*en alapuló, a tudományok rendjében meghatározott pozíciót betöltő, az erkölccsel és a vallás központosította világrenddel szoros összhangban lévő (vö. fizikoteológia) művek esetében.

Ezáltal változás történt az irodalom (mindaddig) hagyományos megőrző és megismerő funkciójában, amely igen jelentős következményekkel járt. Az osztatlan literatúrafogalom egy platonikus lépcsőzetes tudásrend részeként nem foglalt el különösebben előkelő helyet (hiszen *per definitionem* semmiféle közvetlen kapcsolatban nem állhatott az istenivel, a transzcendenssel). Mint minden nyelv (a misztikusokét és a megszentelt, rituális nyelvi formulákat kivéve), az irodalomé is távol állt a transzcendenciától, mellyel csak allegorikus utalások révén kerülhetett áttételes és soha nem közvetlen kapcsolatba. Az új, zseniális műalkotásokat azonban immár úgy tekintik, mint amelyeket nem az allegória, hanem a szimbólum szervez – a szimbólum viszont *tanúként* áll kapcsolatban az istenivel (vö. Ricoeur 1987), úgy ad hírt róla, hogy maga is része, részese annak, amiről hírt ad. S e híradás épp a zseni magával ragadó hatásának köszönhetően válik lehetségessé.

Eredetiség: a stílus mint a kommunikáció individualizáló tényezője

Az aiszthészisz, illetve a hatás eleme a poétikákban és a retorikákban természetesen korábban is jelen volt (amire számtalan példát idézhetnénk a klasszikusoktól az iskolai retorikákig, sőt a 19. század harmadik évtizedében már iskolai esztétikákból is, hiszen a „megragadás" kontra „meggyőzés" közti különbségtétel volt az osztatlan literatúrán belüli határkialakítások egyik legfontosabb eszköze). Még akkor is igaz ez, ha nem tévesztjük szem elől, hogy például Verseghy (illetve Sulzer) szerint a nyelv affektív, azaz érzelemfelkeltő funkcióját úgy kell alkalmaznunk, hogy az morális célok megvalósulását segítse elő. E morális célokat azonban a művészetek épp azért érhetik el, mert a befogadót „akarata ellenére is képesek magukkal ragadni".

Mostantól azonban ez a magával ragadó hatás felülírhatja az eredeti meghatározást is, gondoljunk a fenséges vagy a *„beau désordre"* problematikájára. A fenséges az egyik „leghatóbb" stílus, épp azért, mert *kevert*, mert felforgatja az összekapcsolt értékek rendjét – s épp ezért válhat az „autonomizálódás" egyik legfőbb tényezőjévé.[3] A fenséges átélése így egyáltalán nem veszélytelen: az isteni közvetlen szemlélése nagy erőt kíván, mellyel nem mindenki rendelkezik.

Ebből a szempontból nagyon tanulságos például a *Pályám emlékezetében* az a részlet, ahol Kazinczy a francia forradalmat írja le – *a fenségesre jellemző stílusjegyek segítségével*, s egyszersmind a *fikció olvasására jellemző feltételességet és távolságtartást hangsúlyozva*:

„Oda intézé szemeit a világ két hemishperiumáról minden. Nagy és szép dolgok, s még több rútak, undokok, borzasztók, rettenetesek, bár nagyok. Mint a ki nyugalmas partról nézi a vészszel, habbal küzdőket; nem örül ugyan a veszély és elhalás látásának; nem óhajtja ugyan hogy őt is veszély érje, de szereti látni a tüneményt, mert az nagy, mert az nem mindennapi, s az ilyen érdemel figyelmet: úgy nézi egy elaljasodott, elpuhúlt, de most oroszláni dühre serkent nép tetteit minden; a tudományokban nevelt egyszersmind azért, mivel a mit itten történni láta, az őtet Hellas és a régi Róma hőseire emlékezteté. De azért hogy e történeteket részvéttel nézénk, senki nem felejté, hogy irtóztatóbb csapás, mint egy revolutió a hont nem érheti, és hogy dőlő vagy döntött épület körül forogni nem tanácsos; senki nem óhajtá, hogy a miénk is dőljön és döntessék. Boldog ki őseinek erős és régisége által is tiszteletes, régisége miatt is kedves lakjokban bátorságban élhet és örömét találhatja, bár annak repedései igazításokat kívánnak." (Kazinczy 1879:136–137.)

Itt a fenségessel (fenséges eseményekkel) való szembenézést az immár akár esztétikainak is nevezhető *távolságtartás* teszi lehetővé, és „veszélyteleníti" egyszersmind bizonyos fokig:[4] tudatában kell lenni annak, hogy „az a világ" különbözik a mienktől, ám ez nem jelenti automatikus tagadását, elutasítását; árnyaltabb érzelmekre is lehetőség nyílik, az élményt mintegy idézőjelbe tehetjük – ami tulajdonképpen nem más, mint a modern művészetre jellemző kontingenciatudat. Ez a kontingenciatudat az, ami (a mimézis elv átértelmeződése következtében) fokozatosan a fikció régi, retorikai (és a retorikai-morális rendszerbe betagozódó) fogalmának helyére lép, a határkijelölésnek és a távolságok beiktatásának új, diszkurzív módjait hozva létre.

A szembenézés másik lehetséges módja, hogy „közvetítőn keresztül" tesszük: a zseni (akinek lelkében az isteni tűz erősebb lánggal ég, mint az átlagemberében, s mintegy „rokon" az istenivel) közvetíti nekünk az élményt, magán „átszűrve", „megtörve" annak vakító fényét.[5] Berzsenyi Dániel *A poézis hajdan és most* című költeményében szinte allegorizálva írja le a platonizáló világképet, mely a szimbolizációnak ezt a folyamatát is lehetővé teszi:

„Tündér változatok műhelye a világ,
Mind a poézis bájalakja:
Ámde csak egy az igaz, nagy és jó,

Melynek mosolygó jelcime lett a szép,
Hogy mint a szerelem játszi gyönyör kezén
Folytassa titkon a teremtés
Műve örök folyamát gyönyörrel."

Ha az isteni nem a „poézis bájalakjaként", a „szép változatok" köntösében jelenik meg, hanem önnön valójában, illetve ha e poétai, teremtő természetet követő „szent poézis" nem a „dicső erénnyel" karöltve jelenik meg, hogy „emberi szépet" hozzon létre, akkor a földi halandó úgy jár, mint Szemelé:

„Most a halandó, mint ama büszke lyány,
Villámfénybe vonult isten ölén enyész:
A szent poézis néma hattyu,
S hallgat örökre hideg vizekben."

A költő az, aki képes végrehajtani a világ (Berzsenyi szavával élve) „poétásítását",[6] s ennek révén visszaidézni az isteni állapotot olyan formában, ahogyan az az ember számára is felfogható és átélhető.

A fenséges és az aiszthészisz meghatározta irodalmiság számára immár tehát nem a szabályok tökéletes ismerete és alkalmazása a *poeta* ismérve, hanem a költői teremtőerő, az „isteni szikra", a tűz, a *furor poeticus*. A költő *közvetít* az isteni és a földi között oly módon, hogy teremtőereje révén *szimbolizálja* az istenséget, és ugyanakkor képes annak megjelenítésére, költői ereje, egyénisége segítségével *elragadja* az olvasót/hallgatót (épp ennek köszönhetően lehet a fenséges realizálásának képessége a zsenialitás kritériuma). Egyénisége felismerhető írásmódjából, azaz stílusából, mely lényegében egyéniségének nyelvi realizálódása, „lenyomata"; s minél erősebb ez az egyéniség (azaz stílus), annál magával ragadóbb a hatása az olvasóra. Így végső soron *maga az individuális stílus* lesz az, ami az aiszthészisztet eredményezi, a művészi érték és az egyéniség, egyedi stílus pedig innentől fogva elválaszthatatlan értékszempontok a kritika történetében.

Az individuális stílus az újdonság garanciája, és viszont: az újdonság mindig egyéniséget feltételez. Niklas Luhmann kiemeli, hogy a művészet szociális rendszerének elkülönülésében milyen nagy szerepet játszott az újdonság fogalmának átalakulása. Míg korábban az új egyszerűen egy kumulatív sor következő elemét jelentette, a 16. századtól fokozatosan olyasmit kezdett jelölni, ami eltér a korábbiaktól, s ezáltal meglepe-

test kelt; a műalkotás okozta gyönyör forrásává pedig egyre inkább a kiszámíthatatlanság, a meglepettség, a diszkontinuitás érzése vált (Luhmann 1996:120–121). A következő században az esztétika kialakuló diszciplínájának segítségével ez teoretikusan is megalapozódik (javarészt épp a retorika és a poétika imént taglalt változása segítségével). Az új, érdekes, egyéni és az esztétikailag értékes, szép kategóriái összekapcsolódnak egymással, ezért tarthatja Luhmann a művészet kódjának a szép/csúnya (Plumpe által az esztétika differenciasémájának tekintett) párosát. Tanulmánya további részében a stílus fogalmával foglalkozik. Nem az individuális stílust érti azonban rajta – az tulajdonképpen Luhmann véleménye szerint maga a műalkotás, lévén önmaga programja, kompakt kommunikáció, autonóm és bizonyos értelemben zárt egység (Luhmann 1996:120) –, hanem olyan jelenséget, amely „meghagyja a műalkotás egyszeriségét, ugyanakkor kapcsolatot biztosít más műalkotásokkal", lehetővé téve „annak felismerését, hogy az mit köszönhet más műalkotásoknak, és hogy mit jelent a további, új műalkotások számára" (Luhmann 1996:124–145). Véleményem szerint azonban a stílust, legyen az úgymond „korstílus", kritikai elvárás, „művészetrecept" vagy egyéb, célszerűbb, a kód változó programjaként, megfigyelések eredményeként felfogni, s ezért Luhmann gondolatmenete szempontjából is szerencsésebb Plumpénak a művészet kódjáról való véleményét (azaz az érdekes/unalmas párost) elfogadni. Egyelőre azonban fontosabb megjegyezni, hogy az, ami az individuális stílus esztétikai erejét és értékét hivatott biztosítani, lényegében nem más, mint az érdekes/érdeklő/figyelemfelkeltő kritériumának előtérbe kerülése, a műalkotás esztétikai értékének, azaz autonómiájának biztosítéka is: a befogadóra tett *esztétikai hatás*.[7]

Az olvasó, pontosabban *„alter"* mintegy a mű szubjektumává, *sub-iectum*ává válik.[8] A zseniális szerző individuális stílusa, hatékonysága következtében ugyanis (némileg paradox módon) a kommunikáció individualizáló tényezője is: egyedíti, felismerhetővé teszi a szerzőt[9] (azaz azt, aki hat „rám"), és ugyanakkor elkülönít, megteremt „engem", az olvasót, hiszen *rám* hat, *én* élem át, *engem* ragad magával (nem véletlen, hogy a 18. század végének olvasóképével és olvasásmódjaival, különösen pedig az „érzékeny olvasóval" foglalkozó szakirodalom rengeteget foglalkozik az olvasó testével, az olvasmányok érzéki átélésének és hatásának problémáival): épp az „eltűnés", a szövegbe való bekebeleződésem élményében „születek meg" *én*ként, szubjektumként (vö. Bohrer 1984:426). Ebből a szempontból is nagyon jelentős a 18. századi olvasói dühviták orvosi és „dietetikai" kontextusa, hiszen ott az orvosi szempontok érvényesítését épp az a meggyőződés tette lehetővé, sőt szükségessé, hogy az olvasmányok igen erősen hatnak az olvasó „fizikai individuumára" is.

A modern olvasó ugyanis „érzékeny test és lélek" hangsúlyozottan egyedi és egyéni egységeként fogalmazódik meg, melyet épp ezért nem lehet többé általános szabályokkal irányítani vagy védeni, hiszen a testek „kontextuálisan kötöttek"; számtalan uralhatatlan tényezőtől függ, hogy miképpen reagálnak. Hogyan tételezzük fel, hogy az ízlés (melyet a szó „érzéki eredetének" tudatában, erre reflektálva alkalmaznak!) megalapozhat egy új kritikát, ha az egyéni hatáson alapuló ítélet ilyen változatos, vagy – hogy eljátsszunk a kifejezéssel – sub-iectiv?[10] Ezzel a problémával néz szembe Kölcsey is *Jegyzetek a' Kritikáról és Poesisröl* című írásában:

„*Az ízlés*, azt írá egykor Voltaire, *csak kétféle: jó és rosz*. Azonban itt az a' kérdés támad fel: hogyan kell tehát a' jót a' rosztol legbizonyosabban megválasztanunk?

'S felteszem hogy ezen megválasztáson keresztülestünk; de nem magában világos e, hogy a' jó és jó közt is temérdek külömbség és számtalan lépcső foghat helyt: melly külömbséget és lépcsőt egyedül az individuális ízlés eszközlése által soha meg nem határozhatunk? A' még boldog Werthert az Odysseának vídám geniusával társalkodik; a' már boldogtalan Werthert csak Ossiánnak komoly músája gyönyörködteti: 's megengedhetjük e neki, hogy a' maga két ellenkező állapotja szerént külömböző ízlését a' Kritikának mértékévé tehesse?" (Kölcsey 1997:104.)

A kritikának tehát szintén be kell majd valahogyan tagozódni abba a szimbolizációs folyamatba, mely a zseniális szerző, az „isteni" és az olvasó közötti dinamikus kapcsolatot létrehozza, különben elveszti relevanciáját; ugyanakkor pedig képesnek kell lennie a „teremtő Genie"-től eltérőként meghatároznia magát (hiszen különben nem mondhatna releváns ítéletet a zseniről).

Kölcsey számára ezt a betagozódást segíti elő a „tökéletnek ideája" által meghatározott „sinormérték", az „Ideál" kánonja, az „én kánonom", írja, ahol azonban ez a kanonizáló én nem egyszerű individuum,hanem „philosoph", egyfajta „második rendbeli megfigyelő", aki közvetlenül az ideának vizsgálatában merül el. A „Tökéletnek (Perfectum)" ideája pedig minden lélekben megvan ugyan, ám a „Genienek teremtő Lelke magában érzi azt 's nem tudva igyekszik elérni; A' philosoph' vizsgálódó lelkébe pedig az örök jobbításnak ingerét adja ezen Idea, 's épen a' Geniemívekből abstrahált regulák szerént állitja-fel az Ideált, melyet a' legerősbb Genie is egészen nem érhet-el, úgy a' mint Platonnak gondolatjaként a' Mindenható Lény sem formálhatott a' gyarló Matériából minden részben tökéletes világot. »Íme – « igy szóll a' teremtő Genienek a' vizsgálódó Philosoph – »Íme az Ideál melyet felállítottam mint valamely Polykléti Kánont, 's melynek felállítására magad vezettél. A' Te Míveid nincsenek íly símák, nincsnek íly magokkal mindég és mindenben egyformák mint ez az én Kánonom kívánná, de nem is fogom Tőled kívánni, hogy magadat e' szerént igyekezzél képezni. Te erősbb vagy mint sem, hogy segédre lenne szükséges, 's makacsabb mint sem, hogy hibáidat megjobbíthatnád. 'S magok ezek a' Te hibáid Nagyvoltodrol tesznek bizonyságot. [...]«"(Kölcsey 1997:121–122).

A „philosoph"-kritikus célja tehát nem a szerző, pontosabban a zseniális szerző felé irányul, hanem a „gyengébbek", az olvasók felé:

„»Azonban engedd-meg, hogy azok előtt kik nem bírnak oly nagy erővel mint Te, azonban éreznek vonattatást követni a' Szépet, a' Nagyot és Tégedet, hogy ezek előtt az én Kánonom fedezze-fel, még pedig minden kitelhető egyenességgel és keménységgel, azt a' mi a' Te míveidben jó és hibás. Az ilyenek hasonlítsák-öszve Míveidet az én Kánonommal. Kövessenek Tégedet a' Te ezer külömbféleségeidben, de hogy ezen követés őket szolgákká ne tegye, az én Kánonomnál fogva formáljanak magoknan saját Ideált a' Tökéletröl, 's ezen saját Ideált vévén szembe a' Te Míveid egyesűljenek az én Kánonommal, segíteni őket utána menni, nem többé a' Te Míveidnek vagy az én Kánonomnak, de azon saját Ideálnak, melyet segítségünknél fogva képzett magának, 's e' szerént a' mit a' természet neki nem adott, nyerjenek segéd és munka által oly lelket, mely ha nem egészen a' Te lelked leszen is ahoz legaláb hasonlítson.«" (Kölcsey 1997:122.)

A kánon tehát *nem előírás, hanem épp ellenkezőleg: az olvasó „felszabadítását" szolgálja*, lehetőséget ad arra, hogy saját ítéletet formálhasson a zseni művéről, s egyben arra is, hogy a zseni magával ragadó erejének, ha szükséges – ha az veszélyes vagy rossz

utakra, szakadékokba csábítaná (amelyek fölé a kritikus „keresztet állít", ha már a szerző nem tette meg) – *ellen tudjon állni*, s így tapasztalatát „ökonomizálni" tudja, az ideál kereséseként felfogott élet szolgálatába tudja állítani. A „sinórmérték" nem lánc lenne immár, melyen „az igaz literátor vezeti a népet", hanem Ariadné fonala, mely megmenti a „nagyon is emberi" olvasót attól, hogy a „Genie" emberen túli szelleme bekebelezze:

„'S ez a' Kánon az melyet mi Kritikának nevezünk, melyet úgy kell néznünk mint az égnek adományát, mely a' Geniet nem rángatja-le fennröpűltéből 's nem fojtja-el szerencsétlen regulázás által, de igyekszik a' homályt fényre, a' rendetlent rendre hozni, 's kulcsot ád és fonalt a' Labirinthuszban tévelygőknek." (Kölcsey 1997:122.)

A probléma, mint ismeretes, az volt, hogy a közönség nem volt hajlandó erre a metaforikus áthelyezésre, nem volt hajlandó a kritikát, azaz a philosophi kánon „sinórját" Ariadné fonalának tekinteni, s ragaszkodott a „lánc" szóképéhez, mondván, hogy a kritika „megöldökli a' Geniet 's lánczot készit a' természeti erőnek" (Kölcsey 1997:122). A „sinór" ugyanis egyszersmind elválasztotta a „profikat" a „nagyközönségtől", s ezzel az elválasztással a nagyközönséggé nyilvánított rész egyáltalán nem értett egyet. A kialakuló magyar irodalmi, illetve kritikai életet és a magyar irodalomszemlélet születő diskurzusait pedig ez a „metafora"-vita („sinór" avagy „lánc" a két társaságnak egymáshoz való viszonyát meghatározó kritika, illetve a kánon?) alapjaiban befolyásolta.

Hagyomány: a stílus mint a nyelv individualizáló tényezője

A kritika heves ellenzése azonban nem feltétlenül az „éretlenség", az „elmaradottság" jele. Az a folyamat, amelynek során a nemzet „nyelvébe költözött", s mintegy újraírta ezen belül a nemesi jogfelfogást, logikusan folytatódik a kritika ellenzésében. A stílust ugyanis nemcsak a kommunikáció, hanem a (nemzeti) nyelv individualizáló tényezőjeként is leírják, s e leírások lesznek az alapjai a 19. század utolsó harmadában immár a nyelvészet diszciplínáján belül létrejövő stilisztikáknak, valamint a nyelvművelő mozgalmaknak is. E nyelvészeti stilisztikai elképzelés (mely a mai napig uralkodó az oktatásban, egészen az egyetemi jegyzetekig) ráadásul őrzi azt az igen régi elgondolást, amelyet nálunk a legkoncepciózusabban talán Révai Miklós fogalmazott meg a 19. század legelején. E szerint a nyelv „hétköznapi" (idetartozik a tudományos is) és „művészi" felhasználása nem annyira annak alapján különíthető el egymástól, hogy a szavakat tulajdon vagy kölcsönzött értelemben használja (vagyis nem a tropikusság, a metaforikusság a döntő tényező). A művészi nyelvhasználat elsősorban a tökéletesen elsajátított és alkalmazott nyelvet jelenti, a (kultivált) nyelv „virágba borulását"[11] – épp emiatt illusztrálják majd a stilisztikai kompendiumok több mint egy évszázadon keresztül irodalmi példákon a stiláris sajátosságokat.[12]

A „szép toll" sajátosságait kutatva Révai tizenegy betartandó kritériumot sorol fel: a hibátlanságot, a tisztaságot, a világosságot, az illendőséget, az „általjában szóllást" (*iusta brevitas*, „velős rövidség", ahogy fordítja), a méltóságot, a kedvességet, az elevenséget, a különbséget, az újságot és az egységet. Csak ha az illető író valamennyinek eleget tesz, tekinthető stílusa valóban helyesnek, hibátlannak és így szépnek. Magával a hibátlanság kritériumával hosszan foglalkozik, megjegyezvén elöljáróban, hogy az nem más,

mint „a' nyelvvel való megegyezés", a nyelv „valódi természetének" és törvényeinek való megfelelés.

„Olly buzgón akarom nyelvünk hibátlanságát – írja –, hogy többször is kikelek mostani íróink ellen; ámbátor úgy érje miatta szegény fejemet a' sok rút szidalom, mint a' jégeső. Felesen közűlök bírnak ugyan jó ízléssel, bővelkednek mindenféle szép tudománnyal, jeles dolgokban foglalatoskodnak, írásaikban mind azon magyar szavakkal élnek, azokat a' nyelvnek tulajdon szóllása szerént veszik: azonban ezt a sok jót tsak nem mindnyájan megszeplősítik, egy néhány, de szűntelenül azonképen előfordúló, hibás szóhajtogatásokkal, és helytelen szókötésekkel. Némellyek pedig, ime gántsokon kívűl, még a szószármaztatásban is, magok fejéből költ leleményekkel, új képtelenségeket szaporítanak." (Révai 1973:15.)

Az író attól, hogy író, még nem bánhat a nyelvvel tetszése szerint.

„Az illyen elhitt író, mikor maga akar teremteni, megveti a' nyelvnek tiszta hibátlanságát, keveri a' szóllás módjait, 's ő gondolta hasonlóságok után új nyelvet kohol magának. Harsányon kell az illyennek oda kiáltani Ádelung állatását: az író, az ő író létével, nyelvet nem alkothat, nem is ékesíthet; mert minden író nyelv nem egyéb, nem is lehet egyéb, a' megékesűlt tartományban társalkodó életnek nyelvénél." (Révai 1973:14.)

Vagyis az usus, az aktuális nyelvhasználat a nyelv törvényeinek meghatározása, a hibátlan nyelv leírása szempontjából nem mérvadó, de igenis mérvadó mint megőrző-, megtartóerő – az író nem léphet ki a nyelvhasználók köréből, a nyelv törvényei az ő ususát is éppolyan kötelező érvénnyel szabályozzák, mint bárki másét. A helytelen használat ugyanúgy „rút" és „illetlen", mint a klasszikus stílusszintelméletben volt, de itt már nem a póriasság, azaz a társadalmilag inadekvát nyelvhasználat a kritika fő tárgya, hanem nyelvünk rontása, a magyar nemzet lelkével egynek tekintett magyar nyelv „megszeplősítése", megbocsáthatatlan erkölcsi vétek.

Így ír Világosvári Miklósfi János, azaz Révai – önmagáról:

„Révait támasztotta az isteni gondviselés a szörnyű fertelembe dűlt szegény nyelvünknek felsegéltetésére. Bátor szívvel, dologgyőzéssel, józan ítélettel jeleskedik halhatatlan tanítónk, győzhetetlen vezérünk: s e földön találtatható egyik boldogságunknak tartjuk, hogy tőle tanúlhatunk, s alatta vitézkedhetünk. A hazaszeretés, az a nemes erkölcsi jóság, a társaságban minden nagy dolognak rúgóereje gyulasztotta fel a mí kedves Révainkban a tiszta ékesszószeretést. Erre tekíntet az országlás, mikor reábízta, hogy ő a Közönséges Tudományoknak Főoskolájokban, mint egy erős fellegvárból, a magyar nyelvet védelmezze; nem pedig azt, hogy nyelvet csináljon." (Szalai, szerk. 1980:295.)

Mind Révai, mind Verseghy megegyezik azonban abban, hogy az adott nyelvhasználat jellemzi a nyelv aktuális állapotát, illetve hogy a nyelv működésében kifejeződik a nyelv természete. A nyelv leírásainak célja a *magyar* nyelv sajátosságainak, képességeinek leírása lesz, ami a 19. század elején, mint láthattuk, a nemzetjellemtani kongruencia eljárását hívja életre, a 19–20. század fordulóján viszont immár komoly természettudományos alapozású nyelv-, pontosabban nemzetlélektani jellegű stilisztikai elképzeléseket eredményez, annak vizsgálatát állítva a középpontba, hogy mi adja beszédünknek a „magyaros zamatot".[13] A nyelv és az organikusnak tekintett nemzeti kultúra által a magyar szellem nyilvánul meg, jó esetben. Az, hogy a literatúra széttagolódási folyamata, s egyszersmind a tudomány és a művészet részrendszereinek elkülönülése a

nemzethez mint szimbolikusan általánosított kommunikációs médiumhoz vagy, ha úgy tetszik, „szimbolikus tőkéhez" (s nem annyira a *reális* tőkéhez) kötötten ment végbe, messzemenően meghatározza a 19–20. század magyar kultúrájáról, irodalmáról alkotott képeket, sok esetben pedig (különösen az irodalom esetében) explicit kanonikus programokat ad (lásd például nép-nemzeti iskola, de a 20. századi népiesek állásfoglalása is gyakran hasonló volt).

Jól mutatja ezt az alapvető hatást a nacionalistának vagy „ideológusnak" igazán nem nevezhető filozófus és esztéta, Alexander Bernát egy 1910-es nyilatkozata:

„Egész életemet a filozófiának szenteltem, de a filozófián nem tisztán elvont tudomány értek, hanem a nemzet szellemi életének *virágját*, ha úgy tetszik, kivonatát, betetőzését, teljessé tételét. Írtam évek előtt egy kis munkát ezen a címen: »Nemzeti szellem a filozófiában«, melyet régen nem néztem. Ezt annak idején címe és tárgya miatt is megtámadták, szememre vetették, hogy trikolór filozófiát akarok és beleviszem a sovinizmust a filozófiába is, talán népszerűséghajhászásból... A filozófiai gondolkodást akarom terjeszteni, de magyar érzéssel, a magyarság javára. Itt az az elvem, hogy nem kívülről kell akarni igazítani a magyar szellemet, idegen importtal, hanem a magyar szellemhez simulva, legbelsejébe hatolva, hogy amit gondolunk, a magyar szellem erejéből táplálkozzék, és annak birtokává lehessen. Ezért vállaltam magamra, hogy a filozófiai irodalom kiváló produktumait fordítottam és fordíttattam, ezért nem tartom tudományos munkásságomhoz méltatlannak újságírói, publicisztikai működésemet." (Alexander 1910:12–13; kiemelés – *R. O.*)

A nemzeti eredetiség, az „*organikus* szellemi fejlődés" fontosságának hangsúlyozása, a nemzeti szellem sajátosságaihoz való tökéletes idomulás követelménye, a fordításprogram, a publicisztikai munka – mindez tökéletesen megegyezik a nemzet kulturális fellendülését szorgalmazó, a 18–19. század fordulóján jelentkező programokkal.

Nem kell azonban a 20. század elejéig elmennünk olyan nyilatkozatért, amely szerint a nemzeti szellem, a magyarosság irodalmi, nyelvi, szellemi megnyilvánulásainak keresése és vizsgálata a (tudományos) megfigyelés egyik legfőbb feladata. Lesz idő, írja Szemere Pál, „[...] s bár itt volna mentől hamarább, s bár most volna jelen, mikor a kriticus azt iparkodnék több s több példákban előmutatni, egyik és másik költőnkben s verselőnkben, mi a nemzeti, mi a magyar; s ezen előmutatás egyik óvó eszköz volna arra, hogy poesisunk saját magából s elkorcsosulás nélkül fejlődhessék ki. – Majd hozzáteszi: – [...] [n]ekünk Kazinczy gyámsága alól minél hamarabb emancipálni kellene magunkat, s egészen más szempontból venni föl költésünket, mint a Tövisek és Virágok." (Idézi Csetri 1990:276.)

Bár teljesen egyetértek Csetri Lajossal abban, hogy Szemere kritikafelfogása, illetve az idézett részlet esetében szó sincs valami „bornírt nacionalizmusról, az idegen kultúráktól és irodalmaktól önmagát elzáró korlátolt öntetszelgésről" (Csetri 1990:277), de egyfajta „nem bornírt nacionalizmusról" viszont nagyon is szó van, s e koncepcióba véleményem szerint nem jogosulatlan a rendi nacionalizmus bizonyos tovább élő és a „modern" nacionalizmus fontos alapelemeivé váló vonásait belelátni – abban a kultúra- és nemzetlét-megalapozó értelemben, ahogyan arról a dolgozat második részében esett szó. Épp ez teszi lehetővé ugyanis, hogy Szemere *Tudósítás*ában „a korszak nemzetpedagógiai szándékú legszínvonalasabb irodalompolitikai programja" szülessen meg (Csetri 1990:276). Mint köztudomású, Kölcsey valóban lemond annak a kritikakoncepciónak az

érvényesítéséről, melyet a tízes évek közepén született kritikaelméleti írásai teoretikusan is megalapoztak, s a nemzeti sajátosságokat, illetve a „parasztdal tónját teszi stúdiumává", elfordulván az idegen istenek imádatától, amit Szemere a szemére vetett, s valóban egész más szempontból kezdi fölvenni költésünket, mint a *Tövisek és virágok*, Kazinczy nem kis megdöbbenésére.

E koncepció azonban (ahogy Szemeréé, majd később Bajzáéké sem) immár nem „visszatérés" az osztatlan nemzeti literatúrához, a „mindenkinek egyformán birtokát képező" nyelvhez, és ezért a nyelvművelés vagy a nyelvművészet dolgaiba e „birtokossága", magyarsága jogán mindenkinek beleszólási és ítélkezési jogot biztosító kultúrafelfogáshoz[14] – ami Berzsenyi és Kisfaludy Sándor koncepciójának mindvégig fontos sajátossága marad –, hanem beépíti magába azt az exluzivitást, profi/dilettáns struktúrát is, mely Kazinczy elképzelésének volt alapeleme. A vita (máig ható) végeredménye pedig a nemzeti irodalom diszkurzív rendjének olyan felfogása, mely valahol félúton van Kazinczy és Kisfaludy vagy Berzsenyi között (s éppúgy lehetővé teszi a „profi" irodalomtudomány létrejöttét, mint a kultuszban megnyilvánuló „képviseleti" irodalomszemléletet, vagyis mind az exklúziót, mind az inklúziót) – amit jól érzékeltet az is, hogy a korabeli „új kritika" első nagy hatású képviselői szinte mind Kazinczy köréhez tartoztak, majd elfordultak tőle, „nemzeties irányban" menve tovább.

A nemzeti irodalom említett diszkurzív rendjében tehát immár jelen van és meg is marad a profik-nagyközönség kétosztatúság. A nagyközönség mint „a nemzet" azonban egyszersmind olyan (re)integrált közösség is, melynek a szólásjoggal bíró „profik" is részei. A szerzők és az irodalom profi megfigyelői a rendi nemzetképviseleti koncepcióhoz hasonlóan szimbolizáción alapuló képviselők, kultikus megközelítésben a nemzeti panteon tagjai és létrehozói, akik a kiművelt nyelv, a nemzeti kultúra palládiumát megteremtve és fenntartva folyamatosan gondoskodnak a modern nemzet identitástudatához legitimációs alapot biztosító ideális avagy imaginárius, „magasban lévő haza" virtuális „területének" védelméről – ahogyan a nemesség is virtusával védte (elvileg) a haza reális földjét. Ebben az összefüggésben pedig a literatúra klasszikus megőrző, kumulatív funkciója is „felélesztődik", új értelmet és jelentőséget nyer. A kultúra s ezen belül kiemelten az irodalom nemzetkonstituáló és -fenntartó funkciója ugyanis a (nemzeti kulturális) „örökség" megóvását, vagyis a hagyomány megőrzését és továbbadását is jelenti. A „megőrzés" módozatait, vagyis a hagyomány kijelölését-megteremtését és elrendezését pedig épp az irodalomszemlélet azon (kultuszközeli) módjai fogják magukra vállalni, amelyek létrejöttét az irodalom rendszerszerű elkülönülése tette lehetővé.

A „nemzeti narratíva" alapján szerveződő irodalomszemlélet tehát az irodalom olyan leírása, amely a nálunk is egyre inkább szerepkörök szerinti differenciálódás jellemezte társadalomnak a – nemzetet szimbolikusan általánosított kommunikációs médiumként használó ideologikus-erkölcsi kommunikáció segítségével – *rétegződésszerűvé reintegrált képén belül* határozza meg az irodalom helyét és szerepét. Ez azonban nem jelenti azt, hogy az irodalom ne különült volna el a társadalom többi részrendszeréhez hasonlóan a 19. században Magyarországon is, még akkor sem, ha a nyílt kánonokat sokszor és sokáig az említett leírás határozta meg. E leírás középponti (és középpontosító) jelentősége elfedheti és elfedhette ugyan a tőle eltérő törekvéseket, ám akkor is csak a modern, autopoiétikus funkciós rendszerként elkülönült irodalom *egy* lehetséges leírása marad.

Emellett pedig létrejönnek az irodalom egyéb szabályoknak engedelmeskedő, a „hagyományőrzés" szerepét legfeljebb igen-igen áttételesen felvállaló megfigyelésmódjai is, melyek bizonyos értelemben maguktól a művektől is függetlenednek: kialakulnak a „problémákhoz", illetve „témákhoz" való hozzászólásokból, kommentárokból szerveződő irodalomtudomány eljárásai.

Kánon és eredetiség az elkülönült irodalomban: a rendszerelmélet álláspontja(i)

Az irodalom mint műalkotások rendszere?

Mind Luhmann, mind Plumpe az egyéb művészetekkel együtt, azok egyikeként tárgyalja az irodalmat. Nem beszélnek külön a képzőművészet, a zene vagy az irodalom rendszeréről, ezeket funkcionálisan ekvivalensnek tekintik. Ez érthető és védhető, ha arra gondolunk, hogy véleményük szerint egy rendszer mindegy egyes művelete a rendszer egészének reprodukciója egyben. Ami azt is jelenti, hogy ha elfogadjuk, hogy az irodalom művészet, akkor tulajdonképpen nem tettünk mást, mint más névvel illettük a művészet rendszerét, ez azonban annak működését nem befolyásolja.[15] (A továbbiakban tehát néha kontextustól függően felváltva fogom használni a művészet rendszere, illetve az irodalom rendszere kifejezéseket, de amikor a művészetről beszélek, azt az irodalomra nézve is érvényesnek gondolom.)

Luhmann és Plumpe nagyrészt abban is egyetértenek, hogy a művészet (illetve Plumpe szerint a műalkotás) egyike a társadalom szimbolikusan általánosított kommunikációs médiumainak. Abban azonban, hogy mit tekintenek a művészet rendszerének s mit e rendszer kódjának vagy funkciójának, már vannak különbségek köztük.

Luhmann (többször változó) véleménye szerint (amiből itt csak az egyik verziót ismertetem) a művészet funkciója a „világkontingencia" megteremtése, kódja pedig a szép/csúnya különbségtétel. A világkontingencia megteremtésén azt érti, hogy a művészetnek (véleménye szerint a szociális rendszerek közül egyetlenként) lehetősége van arra, hogy virtuálisan „kinti" megfigyelőpozíciót vegyen fel azon jelenségek (a világ, az értelem és a valóság) megfigyelése céljából, amelyeket egyébként kommunikálható (azaz társadalmi) keretek közt nem lehetne megfigyelni. Így a világ a művészetben önmagát mint megfigyelőt is képes megfigyelni (vö. Luhmann 1998, különösen 352–353), ami egyébként mindig a megfigyelés vakfoltja: egy megfigyelő önmagát mint megfigyelőt *egyidejűleg* soha nem figyelheti meg, ez ugyanis két megfigyelési aktus lenne egyszerre. A művészet mint világkontingencia-teremtés pontosan ezt az egyidejűséget hozza létre: *ugyanazt* az időpillanatot ikresíti, duplikálja a kontingencia, a fikció és a virtualitás sajátos értelmezése révén.[16] A kód programja az elkülönült művészet több mint kétszáz éves története során jelentős változásokon esett át, olyannyira hogy mára véleménye szerint gyakorlatilag szimpla relevanciasémává vált, s inkább az „odaillő/oda nem illő" párossal lehetne felváltani. Ez lényegében nagyon közel kerül Siegfried J. Schmidt (Luhmann által egyébként elutasított) véleményéhez, amely szerint a kód (az irodalom esetére konkretizálva) az irodalmi/nem irodalmi lenne (Schmidt 1989). Úgy gondolom

azonban, hogy e két vélemény közé (a két gondolatmenet ismeretében) mégsem lehet egyenlőségjelet tenni: Luhmann sémája épp a relevanciaséma általános formájával való rokonsága miatt sokkal inkább az értelem különbségtételével (aktuális/potenciális, azaz érvényes/aktuálisan érvénytelen) mutat rokonságot.

Gerhard Plumpe és a több tanulmányt vele közösen író Niels Werber véleménye szerint azonban a szerepkörök szerint elkülönülő társadalom alapvető tulajdonsága a kontingencialitás[17] (hiszen eleve minden rendszer a világ egy lehetséges leírásának tekinthető, s ezen belül is számos világleírás lehetséges), így szerintük a művészet a világkontingencia megteremtésében-felmutatásában csak annyi szerepet játszik, mint a társadalom bármely más területe: funkciójának pedig inkább a szórakoztatás tekinthető.[18] Kódja az érdekes/unalmas, véleményük szerint ugyanis a szép/csúnya a művészet egyfajta tudományon belüli leírását alkotó esztétikának a kódja, nem magáé a művészeté.

Plumpe számára nem általában a művészet, hanem a műalkotás maga szimbolikusan általánosított kommunikációs médium. Példái, melyekkel ezt alátámasztja, azt mutatják, hogy az intertextualitás bizonyos eseteinek leírására (mint amilyen például a paródia vagy a pastiche) ez az elképzelés alkalmas is lehet. Arra azonban nem kapunk magyarázatot, hogy ha a szimbolikusan általánosított kommunikációs médium szerepe az elfogadás valószínűsítése, miként lehetséges, hogy a többi (az említettnél jóval nagyobb számú) esetben nincs erre szükség? Azzal mindenképpen egyetérthetünk, hogy a műalkotás forma, amely valamilyen médium szelekciója révén jön létre, de azzal kevésbé, hogy egyszersmind SzÁKM is lenne. Ezzel kapcsolatban felmerül egy másik kérdés is, a művészet rendszerszerűségének és a művészet befogadásának problémája. Vajon egy műalkotás létrehozása és szemlélése/befogadása különbözik egymástól? És ha igen, mindkettő azonos kód működéseként írható le?

Mind Plumpe, mind Luhmann megtartja a szerző fogalmát, ami arra utal, hogy különbséget látnak az említett két tevékenység között – s mindketten végig az irodalom (művészet) megfigyelésének megfigyelését végzik. E megfigyelés eredményezi azt a véleményt, hogy a művészet kódja az érdekes/unalmas, illetve a szép/csúnya differencia volna. Azt jelentené ez, hogy a művészet rendszere tulajdonképpen a művészet *szemlélésének* rendszere volna? Hiszen kommunikációs láncokat (vagyis társadalmiságot) mindenképpen ez eredményez – a műalkotások befogadása a pszichikai és a szociális rendszer interpenetrációja miatt nem feltétlenül (Luhmann szerint ugyanis a művészet – reflexív nyelviségénél fogva – maga is nyelvként képes viselkedni a pszichikai rendszerhez fűződő viszonyában, azaz közvetlen észleleteket, gondolatokat eredményezhet). Sőt a műalkotás, mondja Luhmann, kommunikációs programként akkor a legsikeresebb, paradox módon, ha „annyira meggyőző, hogy fölöslegessé tesz mindenfajta érvelést, és a megértettség bizonyosságát közvetíti". Annak ellenére, hogy „[ú]gy tűnik, mintha speciálisan azért alkották volna meg, hogy kommunikációra ösztönözzön", lehetetlenné, fölöslegessé teszi a további kommunikációt: „az explicit kommunikáció messzemenőkig nélkülözhetőnek, sőt, még oda nem illőnek is tűnhet. Aki előadja és megindokolja művészettel kapcsolatban hozott ítéletét, kiteszi magát a veszélynek, hogy olyannak mutatkozik, aki nem (felesleges módon) a műalkotásról, hanem önmagáról beszél" (Luhmann 1996:120). Ami megint csak szükségszerű, hiszen a műalkotás a befogadó számára „számtalan kommunikáció programjaként", tehát médiumként jelenik meg, amiből ő (különböző időpontokban, különböző körülmények között, különböző szem-

pontok szerint) különféle formákat aktualizál. Ha véleményéről beszél, akkor pedig ezeket az általa alkotott formákat fogja újra médiumként használni, így bizonyos értelemben valóban mindig „önmagáról beszél".

Az irodalom megfigyelése mint kommunikációk rendszere

Tovább vizsgálva ezt a kérdést úgy tűnik, még ha a rendszerelmélet fel is tételezi, hogy a művészet (természetesen) műalkotások nélkül elképzelhetetlen, szociális rendszerként csak a műalkotások *megfigyeléseit* tudja kezelni. Ezzel tulajdonképpen összhangban áll Luhmann saját véleménye is, amikor szimbolikusan általánosított kommunikációnak a művészetet nevezi, nem a műalkotást. A „művészet" fogalma így az általánosság olyan szintjén marad, mint a többi szimbolikusan általánosított kommunikációs médium esetében (pénz, tudományos igazság, hatalom stb.), és ugyanúgy felfogható *alter* és *ego* viszonyaként, mint azok.

Ugyanakkor mint szimbolikusan általánosított kommunikációs médium[19] a művészet kicsit másnak tűnik, mint a többi hasonló médium. Azokhoz hasonlóan a kommunikáció harmadik „mozzanata", a megértés valószínűtlenségének valószínűbbé tételét szolgálja (a komplexitás redukálása révén olyan szelekciós ajánlatok átvitelét, amelyek valószínűvé teszik a kommunikáció sikerét, vagyis folytathatóságát). Alter és ego műveleti viszonyainak szempontjából a művészet a pénzhez hasonlít, mivel itt is alter a cselekvő, és ego az átélő – alter az, aki a műalkotást létrehozza, és ego az, aki ezt befogadja. (Ez nem feltétlenül azonos a „szerző"/„olvasó" dichotómiával, legalábbis ezek a szerepek nincsenek úgy rögzítve, mint a klasszikus szóhasználatban, mindössze a műveletípusok különbségének rögzítéséről van szó.) Ahhoz, hogy ego valamit műalkotásként ismerjen fel, az kell, hogy felismerje annak mesterséges voltát, ami részben azáltal történik, hogy a műalkotás felveti (és homályban hagyja) azt a kérdést, hogy mi célból jött létre, „mire való". Mivel ily módon a kommunikációs feszültség nem vezetődhet le, visszahajlik önmagára: a műalkotás kommunikációra ösztönöz, korábban elvetett, kizárt döntéslehetőségeket reaktivál. Ezáltal egy megkettőzött valóságérzetet hoz létre: egyrészt annak a „reális valóságnak" az érzetét, amivel ego összevet, másrészt egy „fiktív valóságét", amelyet az előbbitől megkülönböztet. (Ez az egyik olyan pont egyébként, ahol problematikusnak tűnik, hogy Luhmann nem tesz különbséget a művészetek között – hogyan értelmezhető például ez a megkettőződés a zene esetében?)

Luhmann a műalkotást e „felhívó" jelleg kapcsán, mint említettem már, számtalan kommunikáció programjának, illetve (ami nem ugyanaz) kompakt kommunikációnak nevezi. Potenciális kommunikációk programjának azért tartja, mert egy műalkotás maga is csak kommunikáció lehet (pontosabban aktualizációk – például olvasások – sokasága). A kompakt kommunikáció a paradox kommunikáció egy formája,[20] mivel egy meghatározott kompakt kommunikáció épp formája (ami szabadságkorlátozás) révén kínálja újabb formálások (azaz szabadságkorlátozások) szabadságát. Ebben az értelemben a kompakt kommunikáció „hitelben zajló kommunikáció" *(Kommunikation auf Kredit)*, ahol a hangsúly a lehetséges jövőbeli kommunikációk biztosításán van.[21] A hitel *(Kredit)* fogalma hasonló 'elhalasztó' s ugyanakkor 'biztosíték' jelentésben merül fel a gazdaság rendszerében (ahol a tőke helyett állhat jövőbeli cserelehetőségek biztosítékaként), vagy a

tudományban, ahol a hírnév tölthet be hasonló pozíciót.[22] Ezért mondhatja Luhmann, hogy a hitel mindig mediálisan közvetítődik, hiszen valóban egyfajta médiumszerepet tölt be. Ezt explicite is megfogalmazza például a tudomány rendszerével kapcsolatban: itt ugyanis véleménye szerint az e rendszerhez tartozó, szimbolikusan általánosított kommunikációs médiumot (azaz a tudományos igazságot) helyettesítheti egy „átkapcsolás" segítségével a hírnév is, mivel az éppúgy az elfogadást valószínűsítheti, mint a tudományos igazság.[23]

Ha itt egy pillanatra megállunk, és megpróbáljuk az eddigieket a művészetről és a műalkotásokról való „előzetes tudásunkkal" kapcsolatba hozni, már itt is érdekes következtetésekre juthatunk, s már ezen a ponton megelőlegeződik Luhmann és Plume nézetkülönbsége a művészet kódját és funkcióját illetően.

Egyrészt a hitel jelensége a helyettesítés, az „üres hely" problémáját hozza játékba, mintegy a szimbolizáció szimbolizációjaként – valamit úgy fogadunk el, mintha valami más lenne. Ez másodlagos kódolásokra és rendszerek közötti kapcsolatokra ad lehetőséget. Ezek a döntések később igazolódhatnak a „valódi" szimbolikusan általánosított kommunikációs médium segítségével létrejövő kommunikációkban, de nem feltétlenül: előfordulhat, hogy a hitelképesnek tekintett fél mégsem tud fizetni (ami nem fordulhatott volna elő, ha tőkére alapozunk), vagy hogy X tudós elmélete hamis volt (de ez nem derült ki korábban, mert hírneve s nem igazolt volta miatt került diskurzusba). Ez a helyzet nagyon emlékeztet a kánonoknak és a kultuszoknak a művészetekben játszott szerepére (amelyek egyébként épp az imént említett módon a tudományokban is nagy szerepet játszhatnak „kanonikus álláspontok", „tudományos dogmák" kialakulásában, s ezek működése is nagyon hasonló ahhoz, ahogyan a kánonok és kultuszok működnek a művészet rendszerében). Sem Luhmann, sem Plumpe nem fűzte tovább ezt a gondolati szálat, véleményem szerint azonban érdemes megpróbálni.[24]

A művészetekben (így az irodalomban is) a hitel jelensége (vagyis a kompakt kommunikáció) kétféle módon jelentkezhet: az egyik az, amit Luhmann is említ, vagyis maga a műalkotás. Ennek köszönhetően tekinthetjük a műalkotást lezáratlannak és lezárhatatlannak, kimeríthetetlennek, azaz így kaphatja meg azt a paradox jelleget, ami olyan jellemző a művészet rendszerére: a műalkotásokat egyszerre tekintve egyszeri, időhöz kötött formaképződésnek (alkotásnak – kommunikációnak) s ugyanakkor „elavulhatatlannak"; például a gazdaság rendszerében ezt nem tehetjük meg: egy egyszeri kifizetés semmilyen értelemben nem állhat későbbiek *helyett*. A másik eset, ami talán még érdekesebb, amikor a (szerzői) individualitás kerül ebbe a pozícióba, ami nyilvánvalóan hasonló a hírnév medializálódásához a tudomány rendszerében, s működhet is ahhoz hasonló módon (ez a kánon létrejöttének egyik legfőbb motívuma). Az, hogy micsoda vagy kicsoda „termékének" (vagyis miféle médium formává válásának) tartjuk az adott műalkotást, annak kritikai leírásaiban nagyon fontos szerepet játszik. A szerzőelvű irodalomkritika (és irodalomszemlélet) általában egy kettős formálódás eredményének tekinti a műalkotást – amit (a tudomány bizonyos megfigyeléstípusait kivéve) egyetlen másik szociális rendszer esetében sem tapasztalunk.[25] Első lépcsőben a szerzői szubjektum formálódik meg, különféle médiumok segítségével. Ezt elképzelhetjük pszichikai alapon (személyes „benyomások", véleményei, érzelmei), de rekonstruktív alapon is (ekkor a szerző különféle kontextusok metszete, „lenyomata" lehet, művelődés- és kultúrtörténeti leírásokban gyakran találkozunk effajta szerzőfogalommal). A következő lépcső-

ben jön létre a műalkotás, a szerzői szubjektum formáját immár médiumnak tekintvén alkotva új formá(ka)t. Az irodalomtörténet és -kritika igen jelentős hányadát e dupla medializáció „visszakövetési kísérletei" adják ki. Régóta vannak természetesen az irodalomnak olyan megfigyelései is, amelyek csak egyfajta médium-forma kapcsolatként írják le a műalkotás létrejöttét, a szellem- és a stílustörténettől a strukturalizmus úgynevezett működpontú eljárásaiig. Ám rejtve itt is jelen van a kétosztatúság – amire akkor derült fény, mikor immár ezeket a megfigyelési módokat kezdték megfigyelni –, s ami még érdekesebb, az adott „generátor" (vagy akár „genetrix") médium (korszellem, korstílus, eszme, nemzet stb.) ugyanazt a pozíciót foglalja el, mint a szerző az előbb vázolt sémában, ugyanúgy alakul ki – és a leírásokban (melyek épp e kétlépcsősség révén hangsúlyozattan narratív formájúak lesznek) ugyanúgy a történet szubjektumaként jelenik meg...

Furcsa, hogy Luhmann nem vette észre, hogy Plumpéék tulajdonképpen (ha reflektálatlanul is, de) az ő elképzelését gondolták tovább. Hiszen maga Luhmann vázolta fel azt a sémát, amelyben a gazdaság szimbolikusan általánosított kommunikációs médiuma, a pénz a művészettel kerül tipológiai párba – igazán semmi oka hát meglepődni Plumpéék javaslatán. Sőt, azt lehetne mondani, hogy ez a változat az ő koncepciójába is sokkal logikusabban illeszkedik, mint saját tulajdon javaslata. Az pedig jelen dolgozat szempontjából elgondolkodtató, amivel (az iméntieken túl) cáfolni próbálja Plumpéék elképzelését: azt írja, hogy épp a romantikusok voltak azok (tehát az elkülönülés „első nemzedéke"), akik az érdekességgel mint kritériummal kapcsolatban számos fenntartást fogalmaztak meg, s akik koncepcionálisan is középpontba emelték és tovább éltették a szépség fogalmát.

Véleményem szerint érdemes megfontolni és egy kicsit finomítani Plumpe elképzelését, amely szerint az esztétika (a művészet egyfajta tudományos megfigyelése tehát) fontos szerepet játszott a művészet autopoiétikus szociális rendszerként való elkülönülésében. Emellett pedig, ha jobban megvizsgáljuk a szépség, illetve az érdekesség fogalmait, azt tapasztaljuk, hogy épp a mondott korszakban igen szoros kapcsolat van köztük: a szépség fogalmát, illetve mibenlétét illető (esztétikai és kritikai) viták ugyanis épp akörül forognak, hogy a szép az „interessze", illetve az „interesszáns" különféle változataival (és ide az „érdek"-es mint valakinek valamilyen szempontból érdekében álló, az „érdeklődést keltő", a „megragadó" és a „magával ragadó" egyformán idetartozik) kapcsolatba hozható-e, és ha igen, miféle kapcsolatba.[26] Épp ezért úgy gondolom, hogy a művészet (és az irodalom) rendszerszerű elkülönülésének tárgyalásakor e fogalmakra és „holdudvaraikra" igen nagy figyelmet kell fordítanunk – mindez pedig legjobban talán akkor sikerülhet, ha az esztétikai tapasztalat és a rá való reflektálás kérdéseit állítjuk a középpontba. Ha pedig hipotézisként elfogadjuk, hogy a művészet szociális rendszere tulajdonképpen a művészet megfigyeléseinek összessége, akkor mindenképpen ebben az irányban érdemes elindulnunk.

Visszatérve a művészet mint szimbolikusan általánosított kommunikációs médium kiinduló problémájához, további érdekességeket is észrevehetünk. Egyrészt elgondolkodtató, hogy Luhmann az alter és ego viszonyai szempontjából a pénzhez hasonló struktúrának tekinti a művészetet mint szimbolikusan általánosított kommunikációs médiumot: alter cselekszik (a pénz esetében: fizet), ego átél (a pénz esetében: megkapja a pénzt,

azaz „gazdagodik"). Ez a fizetségmetaforika a művészet befogadásának diskurzusait nagyon érdekesen járja át, és megint kapcsolatban van Luhmann és Plumpe vitájával. Luhmann véleménye szerint Plumpe és Werber kódjavaslata tulajdonképpen a gazdaság rendszeréből érkező irritáció eredménye, a fogyasztópiac követelményeinek programmá alakulása. Ami érdekes, azért érdemes fizetni, vagyis végső soron fizetést eredményez, gazdaságos, ami viszont unalmas, azért senki se fizet (saját jószántából), így gazdaságtalan (vö. Luhmann 1999:234–235).

Azt azonban, hogy mi válik-válhat érdekessé, mi kerülhet egyáltalán olyan társadalmi pozícióba, hogy egyrészt hozzáférhető legyen (vagyis a közvetítés és terjesztés bonyolult, egyszerre kritikai és gazdasági csatornáin keresztül olvasókat teremthessen magának), másrészt (tudományosan? kritikailag?) releváns értékítéletek fogalmazódhassanak meg róla, érdekessé vagy érdektelenné minősítve az illető szöveget, szerzőt vagy problémát, épp a művészet rendszerének említett sajátossága, a „kettős kódolás" határozza meg. A kritika működésében (mely valamiféle kánont minden esetben feltételez) szükségképpen benne rejlő hitelfogalomnak köszönhetően válik ugyanis az eredetiség paradox, legtöbbször már csak latens előfeltevésként értékítéletté, az értékesség „szükséges, de nem elégséges" feltételévé. Akár akarjuk, akár nem, a mester neve tényleg fétis – írja Bourdieu –, avagy – József Attilával szólva – „áruvédjegy", fétis, amelynek hatalmát mindennapi vásárlói-olvasói-kritikusi gyakorlatunkban szükségképpen mi magunk teremtjük meg és tartjuk fenn.

JEGYZETEK

1. Vö. Mortier 1982. Itt csak utalni szeretnék Mortier gondolatmenetére; részleteiben felidézni túlságosan terjedelmes – bár tanulságos – lenne.
2. Ez az elképzelés lesz az alapja a herderi „nemzetek életkora"-koncepciónak is, mely nálunk is nagy hatású volt. Pontosabban éppen azért, mivel alapja az említett, jóval hétköznapibb és általánosabb életallegória volt, sokszor olyan szerzőknél is találkozunk vele, akik Herderről feltehetően soha nem hallottak; mivel azonban – ahogy az előző részben szintén láthattuk – a nemzet (és a nyelv) megszemélyesítése szintén igen fontos, többgyökerű és elterjedt eleme volt a korabeli diskurzusoknak, az említett azonosítás az egyéni élet és a megszemélyesített nemzet élete között szinte természetesnek mondható.
3. Érdemes ebből a szempontból is felfigyelni a „fentebb stíl" és az irodalmi fenséges megteremtésére irányuló törekvésekre.
4. A „valódi" dolgokkal szembeni esztétikai távolságtartás hiánya politikailag veszélyes, mivel a „belefeledkező" és „habzsoló" olvasás elsorvaszthatja az ember távolságtartásra való képességét. Érdekes ezzel kapcsolatban Otto F. Best fejtegetése, lásd Best 1978, a *Schwärmer und Anarchisten* című fejezet.
5. A fény, a prizma, az „átengedés", „megszűrés", illetve „megtörés" optikai metaforakörének jelentőségével foglalkozik az irodalom intézményrendszerének leírásában Alain Viala (1985) is.
6. Érdekes ezzel és a „hideg vizekben" hallgató poézissel kapcsolatban felidézni a Berzsenyi által is kedvelt Jean Paulra visszautaló Novalis gondolatát is, mely az „új mitológia"-koncepciók egyik kiinduló motívumává vált: „A természet magányosan, élettelenül állt. Vasláncokkal kötözte meg a rideg Szám és a szigorú Mérték. [...] a dermedt csodavilág az éterbe enyészett. Az ég

távolai megteltek világító világokkal. A világ lelke hatalmaival mélyebb szentélybe vonult vissza, a kedély magasabb terébe." (Novalis 1974:13–14.) Ez azonban Berzsenyinél, hasonló kiindulópontból bár, de egészen mást eredményezett: az alkalmazkodást az új, rideg világhoz. Mivel hangsúlyozottan a „nemzetért felelősséget vállaló" diskurzushoz csatlakozott, a használás új, a megváltozott, költőietlen, a rideg Szám és a szigorú Mérték uralta világban megkövetelt módjait igyekszik felderíteni – Wesselényivel, Széchenyivel való kapcsolata és koncepcióinak velük való rokonsága is erre utal éppúgy, ahogy nagy tanulmánya, *A magyarországi mezei szorgalom némely akadályairul*. (S természetesen összhangban a tartalmában új, ám pozíciójának megítélését illetően hagyományos költészetfelfogásával, mely szerint a poézis az emberi lélek „kihűltével, az öregedéssel párhuzamosan más tevékenységeknek adja át a helyét, amelyekhez épp erre a „hideg főre" és „vizsgáló észre" lesz szükség.)

7. Vö. „A műalkotás egysége azonban végső soron kommunikációs programként betöltött funkciójában rejlik, amikor is előfordulhat, hogy a program annyira meggyőző, hogy fölöslegessé tesz mindenfajta érvelést és a megértettség bizonyosságát közvetíti." (Luhmann 1996:120.)
8. Az olvasónak ezt a szubjektivizálódását Peter de Bolla kifejezetten a fenséges diskurzusához köti (Bolla 1989).
9. Az előző részben láthattuk, hogy ez a szerző gazdasági és jogi leírhatóságának feltétele is – ami által az egyéniség anyagi értékké, „márkajelzéssé" válhat.
10. Ha viszont a műalkotás „meggyőz", illetve elragad, azaz a „megértettség bizonyosságát közvetíti", akkor mi lehet a róla való beszéd, és ítéletmondás relevanciája? „Valószínűleg épp erre gondolhattak a jó ízlés teoretikusai, amikor a művészettel kapcsolatban hozott ítéletek elemzésekor a véleményformálás gyorsaságát, az azonnali bizonyosságot, az intuíciót, valamint az értelem vallatásának mellőzését hangsúlyozták." Épp ezért „az explicit kommunikáció messzemenőkig nélkülözhetőnek, sőt még oda nem illőnek is tűnhet. Aki előadja és megindokolja a művészettel kapcsolatban hozott ítéletét, kiteszi magát a veszélynek, hogy olyannak mutatkozik, aki nem (felesleges módon) a műalkotásról, hanem önmagáról beszél." (Luhmann 1996:120.)
11. Még ha itt egész másról van is szó, mint Heideggernél, azért nem lenne érdektelen az összevetés. Annyiban mindenesetre jogosult volna, hogy a „virágzó nyelv", a művészi nyelvhasználat nem köteles tudomást venni a rögzült használatról, egyenesen „kötelessége", hogy mozgásban maradjon, hogy mindig túllépve az adotton (az adott értelemhatárokon akár) az idegen, az ismeretlen, a még értelmezhetetlen felé mozduljon el (ami a modern irodalom egyik legfontosabb „mozgatóereje" lesz), s hogy így – ahogy Ricoeur idézi – „a megjelenés virágzását ábrázolja" (Ricoeur é. n.:88–89).
12. Bár már a 20. század elején történtek kísérletek a hétköznapi nyelv stilisztikájának középpontba állítására, a magyar szakirodalomban ez a szemlélet csak a legutóbbi időkben kezd teret hódítani (s talán nem véletlen, hogy az oktatásnak a normativitással és az ideologikussággal szorosabb kapcsolatban álló szintjére, a tankönyvekig és jegyzetekig ez még mindig nem jutott el).
13. Például „[...] mi által válik a kifejezés magyarossá? Mi adja beszédünknek a magyaros zamatot? Ebbeli vizsgálódásainkban rábukkanunk majd arra, hogy a nyelv törvényeinek kutatásában is két élesen elhatárolt területet kell megkülönböztetnünk, mint a lélek törvényeinek feltárásában. Határozottan megvan a nyelvnek is a *logosza* (értelme): ez a grammatika; s megvan a *pszichéje* (lelke): ez a jelentéstana. A grammatika minden nyelvben közös, miként minden fajnak ugyanaz a logikája; a nyelv pszichéje ellenben a változásoknak végtelen mennyiségét engedi meg. [...] Igen sok magyar szó van, melynek kiejtése körülbelül ugyanazt az érzetet támasztja bennem, mint az a jelenség, melyet kifejez. S ezeket a szókat nevezem elsősorban *magyarosaknak*, mert ezekben már nem csupán az ösztövér fogalom (logosz) van meg, hanem már megmegrezdül a sajátos magyar psziché is." (Kulcsár 1961:14.)
14. Nagyon érdekes, hogy e koncepció nyomai – tökéletes összhangban az írók nyelvváltoztatási

kiváltságainak tagadásával – még magánál Révainál is megtalálhatók. „Édesanyánk, a haza: ennek nyelve közös kincsünk vele, s megbecsűlhetetlen örökségünk. *Nekem is igazságom vagyon hozzá, mint akárkinek közűlünk, mert magyar vagyok.* Azonban öregbíti iránta való gondoskodásomat különösen *hivatalomnak* is megfelelő hívségem. Jó okon tehát senki sem neheztelhet reám, ha annak űgye mellett, belső meggyőződésemen erősödött nemes bátorsággal, odaszólok már urainknak is, tisztbéli deákjainknak, jegyzőinknek, s ezeket igazgató nagyjainknak." (Szalai, szerk. 1980:390. Kiemelés – R. O.)

15. Ez így persze túlzás: természetesen a rendszerelmélet is lát különbségeket a művészetek között, ám autopoiétikus társadalmi rendszerként való működésük szempontjából e különbségek nem túl nagyok.
16. E fogalmak luhmanni értelmezését nem ismertetem, bár nagyon érdekes művészet- (s különösen irodalom-) elméleti megfontolásokhoz vezethetnének. Dolgozatom azonban ennél jóval kevésbé részletes mind témáját, mind kidolgozottságát tekintve – a fentiek végiggondolása egy másik, ehhez hasonló terjedelmű munka célja lehetne. Ugyanezzel függ össze, hogy mostani céljaim szempontjából hasznosabbnak ítélem Plumpe véleményének elfogadását (bár bizonyos pontokon most is inkább Luhmann-nak adok majd igazat). Az viszont megint túlvezetne dolgozatom keretein, ha megpróbálnám megindokolni, hogy a történeti irodalomszemlélet, illetve az irodalom integrációja vizsgálatában miért lehet „hasznosabb" a szórakoztatást a művészet funkciójának tekinteni (s hogyan lenne ez mégis, ezzel együtt beilleszthető Luhmann gondolatmenetébe is).
17. Ők nem vesznek tudomást arról, hogy nem egyszerűen a kontingencia, a „másképp is lehetséges" tudatának, hanem az *egyidejű* kontingencialitás, illetve megfigyelhetőség megteremtését tartja Luhmann a művészet sajátos funkciójának; vö. például Plumpe 1995:54–55.
18. Például Plumpe–Werber 1993 – itt arról is írnak, hogy a szórakoztatásnak mint funkciónak a műalkotás szimbolikusan általánosított kommunikációs médiumnak tekintésével kell párosulnia ahhoz, hogy művészetről legyen szó; lásd Plumpe 1995; Werber 1992.
19. Korábban egy ideig az volt a véleménye, hogy a művészet szimbolikusan általánosított kommunikációs médiuma a szépség lenne; ezt azonban elvetette, ezért ezt én sem veszem most figyelembe.
20. Vö. a fentebb mondottakkal, miszerint egyszerre ösztönöz kommunikációra, és „teszi lehetetlenné" bizonyos értelemben a további kommunikációt.
21. Ezt az igen érdekes és lényeges fogalmat Plumpe nem vezeti be, mivel ő a műalkotást már „felhasználta" mint szimbolikusan általánosított kommunikációs médiumot.
22. A modern társadalom egyes „mezői" közti hasonló áttételeket Bourdieu is megpróbálta megfogalmazni, többek között épp a 'szimbolikus tőke' fogalma segítségével (vö. Bourdieu 1987).
23. A hitelnek ez a jelensége nagyon izgatta, a társadalmi kommunikáció egyik központi problémájának tartotta (vö. Luhmann 1989), hiszen amennyiben nem „bízunk" ezekben a médiumokban, az adott rendszer működése lehetetlenné válik. (Ha például ignoráljuk a pénz létezését és a csere jelenségét, a gazdaság működése ellehetetlenül, vö. tervgazdálkodás.)
24. A stílus kérdésével kapcsolatban Luhmann mintha erre próbálna indulni, de meglehetősen tanácstalanná válik, amikor megpróbálja a végkövetkeztetéseket levonni. Olyan „osztatlan diskurzust" tételez ugyanis fel, mint a tudományé, ahol egy-egy kijelentés a tudomány rendszerének egészéhez csatlakozik, és csak abban értékelődik, akkor is, ha elfogadását esetleg az illető tudós hírneve gyorsította vagy segítette elő. Az individualitás itt csak „facilizáló", „katalizáló" tényező. A művészet rendszerében viszont erőteljesebb a szegmentarizálódás (és a rétegződés), ami épp az individualitás eltérő pozíciójából adódik. Itt a „generátor" (ami lehet a szerző, lehet egy csoport, egy „elmélet" vagy „korszellem"), nagyon jelentős tényező marad a későbbiek során is. Erre egyébként már Foucault is rámutatott *Mi a szerző?* című írásában (Foucault 1981), kiemelve, hogy míg a tudományban a szerzőnek általában legfeljebb „névadó" szerepe

van, a művészetek működését és diskurzusainak alakulását e funkció alapjaiban határozza meg és járja át. (A funkció az előző mondatban a Foucault által használt értelemben és nem rendszerelméleti fogalomként szerepel.)

25. Egy irodalomtörténész számára, aki az irodalomszemléletet egyszerre tanulja és olvassa az irodalommal, ez persze evidens lehet, ő „könnyű helyzetben" van – de Luhmann szociológus volt.
26. Úgy tűnik, mintha Luhmann túlságosan mereven ragaszkodott volna egyfajta leegyszerűsített kanti szépségdefinícióhoz, ami az „érdek nélküli tetszést" illeti, és a szépség egyéb korabeli eredetű s a későbbiekre is nagy hatást gyakorló fogalmairól (például Herdernek arról a kellemen alapuló és a „megérintettség" esztétikai tapasztalatát középpontba emelő szépségfogalmáról, melyet a Kant koncepciójára válaszul írt *Kalligoné*ban fejtett ki, vö. Herder 1955) nem vett tudomást – és mintha ez csengene vissza abban az imént idézett lábjegyzetben is, amelyben Plumpéék elképzelését kritizálja.

IRODALOM

ALEXANDER BERNÁT
1910 Vallomás. Budapest Budapesti Hírlap Nyomdája.

BEST, OTTO F.
1978 Das verbotene Glück. Kitsch und Freiheit in der deutschen Literatur. München–Zürich: Piper.

BOHRER, KARL HEINZ
1984 Identität als Selbstverlust: Zum romantischen Subjektbegriff. Merkur 38.

BOLLA, PETER DE
1989 The discourse of the sublime. Readings in history, aesthetics and the subject. Oxford: Blackwell.

BOURDIEU, PIERRE
1987 A szimbolikus tőke. *In* uő: A társadalmi egyenlőtlenségek újratermelődése. 379–400. Budapest: Gondolat.
2001 A tiszta esztétika keletkezéstörténete. *In* A háló, a halászok és a halak. Tanulmányok a mezőelmélet, a diskurzusanalízis, a rendszerelmélet és az irodalomtörténet-írás néhány kapcsolódási pontjáról. Rákai Orsolya, szerk. 7–50. Budapest–Szeged: Osiris–Pompeji.

CSETRI LAJOS
1990 Egység vagy különbözőség? Nyelv- és irodalomszemlélet a magyar irodalmi nyelvújítás korszakában. Budapest: Akadémiai Kiadó.

FOUCAULT, MICHEL
1981 Mi a szerző? Világosság, 22(7):26–38.

HERDER, JOHANN GOTTFRIED
1955 Kalligone. Weimar.

KAZINCZY FERENC
1879 Pályám emlékezete. Budapest: Abafi Lajos.

KÖLCSEY FERENC
1997 Jegyzetek a' Kritikárol és a Poesisről. Irodalomtörténeti Közlemények 1–2.

KULCSÁR GYULA
1961 A magyaros írásművészet főkérdései. *In* A magyar stilisztika útjai. Szathmári István, sajtó alá rend. Budapest: Gondolat.

LUHMANN, NIKLAS
1989 Vertrauen. Ein Mechanismus der Reduktion sozialer Komplexität. Stuttgart: Enke.
1996 A műalkotás és a művészet önreprodukciója. *In* Testes könyv 1. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc, szerk. 113–158. Szeged: Ictus – JATE Irodalomelméleti Csoport.
1998 Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
1999 A szociológia és az ember. *In* uő: Látom azt, amit te nem látsz. 108–118. Budapest: Osiris.

MORTIER, ROLAND
1982 L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumieres. Genève: Librairie Droz.

PLUMPE, GERHARD
1995 Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen: Westdeutscher Verlag.

PLUMPE, Gerhard – WERBER, Niels
1993 Literatur ist codierbar. Aspekte einer systemtheoretischer Literaturwissenschaft. *In* Systemtheorie und Literaturwissenschaft. Positionen, Kontroversen, Perspektive. Siegfried J. Schmidt, Hrsg. 9–43. Opladen: Westdeutscher Verlag.

RÁKAI ORSOLYA
2003a S. O. S. – irodalom! (Kultusz, kritika és irodalomtudomány „közös forrásvidékén".) *In* klasszikus – magyar – irodalom – történet. Tanulmányok. Dajkó Pál – Labádi Gergely, szerk. Szeged: Tiszatáj.
2003b Az irodalomtudós tekintete. Az önállósuló irodalom társadalmi integrációja és az esztétikai tapasztalat néhány problémája a magyar irodalomban 1780 és 1830 között. (PhD-értekezés, kézirat.) Szeged.

RÉVAI MIKLÓS
1973 A magyar szép toll. Közzétette és az utószót írta Éder Zoltán. Budapest: Akadémiai Kiadó.

RICOEUR, PAUL
1987 A tanúság hermeneutikája. *In* A hermeneutika elmélete. Fabiny Tibor, vál. és szerk. 273–310. Szeged: JATE. /Ikonológia és műértelmezés, 3./
é. n. [1991] Metafora és filozófia–diskurzus. *In* Szöveg és interpretáció. Bacsó Béla, szerk. [Budapest:] Cserépfalvi.

SCHMIDT, SIEGFRIED J.
1989 Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

SZALAI ANNA, SZERK.
1980 Pennaháborúk. Nyelvi és irodalmi viták 1781–1826. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

VIALA, ALAIN
1985 Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique. Paris: Minuit.

WERBER, NIELS
1992 Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation. Opladen: Westdeutscher Verlag.

FRAZON ZSÓFIA

A múzeumi hagyomány és a kiállított tárgyak eredetisége

„Egy erdőn kétféleképpen lehet keresztülmenni. Az egyik módja az, ha egy vagy több úton próbálkozunk (mondjuk, azért, hogy mihamarabb kijussunk az erdőből, vagy hogy megtaláljuk a nagymama házikóját, vagy Hüvelyk Matyiét, vagy Jancsi és Juliskáét); a másik az, ha sétára indulunk, hogy felfedezzük, milyen az erdő, és kiderítsük, miért van az, hogy egyes ösvények járhatóak, mások nem." (Eco 2002:41)

Umberto Eco (2002:12) megfogalmazásában az erdő nem más, mint „minden elbeszélő szöveg", az erdőben tett séta pedig e szövegek befogadásának, értelmezésének egy lehetséges módja, egyben metaforája. A séta két különböző ecói módja két, egymástól nagyon eltérő befogadói mentalitást jelöl: az elsőben ismert vagy ismerni vélt dolgok megtalálására indulunk, és az erdő az a szféra, amelyet át kell szelnünk ahhoz, hogy ezt a dolgot megtaláljuk. A második esetben csak úgy, a felfedezés kedvéért sétálgatunk, és maga az erdő, illetve a séta az, ami igazán érdekel bennünket, és nem az erdő mélyén található, előre, pompásan felépített mézeskalács házikó. De azért nem helyes, ha „úgy járunk-kelünk az elbeszélés erdejében – figyelmeztet Eco (2002:18) – mintha a saját kertünk volna".

A szemléletes ecói műbefogadás, erdő-séta metaforapár rávetítése a múzeumra, a múzeumi kiállításra mint tudományos, művészeti alkotásra és mint értelmezési keretre magától értetődően adódik. Egyrészt a múzeumok folyamatosan szövegeket generálnak, amely szövegek akár hasonló, narratív szempontok alapján is vizsgálhatók, mint „minden elbeszélő szöveg". Másrészt a múzeumi kiállítás maga is séta: a szerző/szerzők által választott problémakör (fogalom, téma, tárgy/tárgyegyüttes, társadalmi aktus) körüljárása múzeumi eszközökkel, amelyben aztán a befogadók saját érdeklődési területüknek, egyéni tapasztalataiknak, koncentrálóképességüknek és együttműködési készségüknek megfelelően barangolhatnak. Viszont korántsem mindegy, hogy egy múzeum milyen utat választ a kiállítások bemutatására. A kitaposottat: ahol a dolgok nagyrészt rendben vannak, az ösvény jól látható, bejárható, a történet kerek, az út végén sommás tanulságok állnak, az intézmény szerepe világos, a kánon és az intézményi tekintély megkérdőjelezhetetlen. Vagy esetleg kalandot kínál: ahol vannak ugyan utak, de sok a kerülő és az alternatíva, a történetben a válaszok helyett gyakran kérdések állnak, amelyek például

a kánonra és az intézményi létre is rákérdezhetnek provokatív vagy akár pimasz hangnemben. Ez utóbbi, teoretikus mezőben tehát nemcsak az a fontos, hogy mit mondanak el az alkotók egy kiállítással, hanem az is, hogy ezt milyen eszközökkel és formában teszik: például a kutatás, a felfedezés vizuális nyelvre és elmesélt történetre fordításakor, a kérdések és kétségek nyílt megfogalmazásakor és a látszólagos bizonyosságok elbizonytalanításakor. Az ilyen vagy ehhez hasonló tartalmú és felépítésű kiállítások szövegszerűségének, narrativitásának vizsgálata viszont sok ponton megfeleltethető az elbeszélő vagy tudományos szövegek elemzési és alkotási szempontjainak, és ez a fajta irodalmi tudatosság nemcsak nekünk, elemzőknek, hanem a megújulni vágyó múzeumi intézményrendszer számára is olyan lehetőségeket rejt, amelyek új, alternatív kérdések és válaszok megfogalmazásához vezetnek.

Az alábbiakban mégsem kívánok megállni a szövegszerűség – mint elemzési és megközelítési mód – lehetőségeinek felvázolásánál, és a metaforák erdejét egy újabb fogalommal kívánom bővíteni, ami a diskurzust az „irodalmi" irányából a „tudományos" felé terelheti. Ez a fogalom a laboratórium.

A múzeum mint kísérletezőhely

A laboratórium fogalmának bevezetésével a múzeum viszonylag zárt világában zajló, a tárgyakra irányuló, azokat feldolgozó tudományos kutatás, elméletalkotás folyamatait, módszereit és eredményeit emelem ki – és a téma szempontjából most kevésbé tekintem lényegesnek a kísérletezés természettudományos összefüggéseit és metaforakészletét.[1] Viszont a fogalmak és eljárások elméleti és gyakorlati összekapcsolása – például múzeum/laboratórium, illetve kísérletezés/terepkutatás/múzeumi elrendezés – az etnológiában nem előzmények nélküli. E megközelítés túlmutat a dolgok puszta anyagi megmunkálásán, és a múzeumi feldolgozás során a teoretikus megközelítés jelentőségét hangsúlyozza.

A *musée-laboratoire* a korai francia etnológiában és elsősorban Georges Henri Rivière[2] muzeológiai megközelítésében olyan intézmény és az intézmény metaforája, amely nem csupán egy megértést segítő tárgyarchívummal egyenlő, hanem a próbálgatás, az ízlelgetés és a kísérletezés helye, ahol a gyűjtemények szorosan összefonódnak a terep- és a tudományos feltáró- és kutatómunkával, továbbá az ezen alapuló prezentációs tevékenységgel. Rivière korai múzeumelméleti gondolataiban, de leginkább gyakorlati tevékenységében a *musée-laboratoire* úgy jelent meg, mint egy meglehetősen differenciált kultúrafelfogáson alapuló, interaktív, élő múzeum, olyan tér, amelyben az etnográfus keresi és kutatja a komplex struktúrák visszaadásának lehetőségét (Gorgus 1999:16). A prezentáció esztétikája ugyan alapvetően a tárgyakból indult ki, a lényegi mondanivaló mégsem a formai/esztétikai jegyekben, hanem a tárgyak jelekként való felfogásában és szimbolikus jelentésében volt. A Rivière-féle etnológiai múzeum így nem más, mint metszéspont a tudományos teória és praxis között.[3] Rivière és az etnológus Paul Rivet 1931-ben, a párizsi Trocadérón elhelyezett néprajzi múzeum új koncepciójának kidolgozásakor a következő sorrendbe állította a legfontosabb, egymásra épülő, egymással összefüggő múzeumi intézményi funkciókat: tudományos *(rôle scientifique)*, általános képzési/oktatási *(rôle éducatif populaire)*, művészeti *(rôle artistique)* és nemzeti *(rôle*

national).[4] Az európai muzeológia korai időszakában (adott esetben az 1920–1930-as évek párizsi – elsősorban etnológiai tárgyú – kiállítási kultúrájában) ez a megközelítési mód és bemutatási eljárás még korántsem volt általános. Viszont etnográfiai, etnológiai, illetve képzőművészeti tárgyak és gyűjtemények kutatásában és prezentációjában a művészi, esztétikai jellemzők kizárólagos szerepének háttérbe kerülése, ezzel összefüggésben a tudományos/etnográfiai és a kulturális tartalom hangsúlyozása már ekkor is tetten érhető, írásos és vizuális műfajokban egyaránt.[5]

Lévi-Strauss a tudományszak intézményi rendszerére vonatkozó írásaiban több alkalommal is kitér a terepmunka és a múzeumi gyűjteményi kutatómunka egymással összefüggő tárgyalására, és a tárgyakra irányuló kutatások esetében – a módszer és technika tekintetében – a múzeumot a terep folytatásaként írja le.[6] Felfogása szerint a múzeum nem elsősorban a múlt reliktumainak gyűjtőhelye – ahol a tárgyak csupán rendszerbe, típusokba sorolhatók és felcímkézhetők –, hanem olyan önálló kutatóhely, ahol – a terepkutatáshoz hasonlóan – a társadalmi létformákra vonatkozó reflexiók megfogalmazásának legfőbb módszere a leírás és az elemzés: tudományos írásművek és kiállítások keretei között egyaránt.[7] A francia tudományos diskurzusban a tudományos kutatás mint alapfunkció és a *laboratoire* (fogalma, jelensége és jelentése) nemcsak a múzeumok, hanem a kutatóintézetek és az egyetemi tanszékek esetében is fogalompárrá, hivatalos megnevezéssé vált. Ezek az intézmények együtt alakították ki azt a tudományos nyilvánosságot és társadalmi közeget, amelyben kulturálisan és tudományosan egyaránt aktív szerepet töltöttek be – mint például a 20. század első felében a párizsi etnológia tanszék és a Musée de l'Homme.[8]

Tehát a múzeum mint laboratórium – ebben a század eleji miliőben és leginkább avantgárd szellemiségben fogant megfogalmazásában – olyan hely, amely nem a múzeumon kívüli teoretikus gondolkodói tértől várja a kérdések feltételét és a tudományos problémák megválaszolását, hanem saját tárgyaiból, gyűjteményeiből, intézményi struktúrájából, a praxis során felmerülő, tárgyat/rendszert egyaránt érintő elméleti, módszertani és gyakorlati kérdésekből indul ki, és nem idegenkedik a provokatív, formabontó, vitára ingerlő megoldásoktól sem. A laboratórium szellemisége egyenlő az új iránti fogékonysággal, az intézmények, a társadalom és a tudományos kérdések együttmozgásával és változásával.[9] De a tudás nem abszolút, hanem reflexíven változó, és a múzeum kontextusában, a kutatómunka és a kísérletezés következtében a tárgyak a gondolatok gyűjtőpontjaiként jelennek meg, és ekként válnak a kiállítások közegében hozzáférhetővé.[10] A laboratórium tehát a tudomány sajátos (egyben narratív) praxisa, amely közvetít elmélet és gyakorlat, objektum és szubjektum között. A múzeumok laboratóriumként való megközelítésében a témák és a tárgyak bemutatása nem egyenlő az erdő mélyén fellelhető, kész mézeskalács ház megtalálására indított expedícióval, hanem olyan felfedezés, amelyben a tárgyak múzeumi kontextusa – a maga sajátos fogalomkészletével, mint például konstrukció, újrafogalmazás, kulturális fordítás, reprezentáció – és a tárgyak „eredeti" társadalmi kontextusa – az ehhez kapcsolódó tapasztalatokkal, mint például a hagyomány és az eredetiség – egyaránt fontos szerepet játszik. Egy így működő múzeumban a kiállítás nem mint szükséges rossz, hanem mint a kísérletezés és a kutatás sajátos, diszkurzív terepe jelenik meg, ahol a kiállítás tere a laboratórium maga. Ezt hívhatnám úgy: ideális állapot.

De ahogy az ideális esetekre általában érvényes, csak ritkán válnak széles körben el-

fogadottá. Így hiába körvonalazódik már a 20. század első harmadában – az elméleti és gyakorlati munka során egyaránt – ez a sok bölcsesség, a múzeum mint a „kísérletezés helye" *(Ort des Experiments)* felfogás mellett mind a mai napig erősen tartja magát – Gottfried Korff német etnológus megfogalmazásában – a múzeum mint a „mindennapok banalitásának helyszíne" *(Ort der Alltagsbanalität)* megközelítés.[11] A helyi, lokális, regionális múzeumok (egymáshoz rendkívül hasonló képi és tudományos) világa a múzeumi kultúra fellendülésével párhuzamosan egyszerre jelenik meg mint a lokális kultúra elmaradhatatlan része és mint tudományos (elsősorban módszertani) problémakör. Két olyan, egymáshoz több ponton kapcsolódó lokális múzeumi műfaj, mint a francia *écomusée* és a német *Heimatmuseum* nemcsak tartalmilag és formailag, de tudományosan (és persze ideológiailag) is hasonló reakciókat váltott ki a kritikai fordulat utáni tudományos gondolkodói térben.[12]

Viszont ugyanebben az időszakban (leginkább képzőművészeti impulzusok hatására) a múzeum mint kísérletező kutatóhely, továbbá a kiállítás mint komplex gondolat felfogást is újraolvassák. Korff egy 1990-es írásában több olyan 1980-as évekbeli kiállítást is idéz, amelyek tartalmi mondanivaló és prezentációs eszközkészlet tekintetében leginkább a fent vázolt Rivière-féle *musée-laboratoire* hagyományaira támaszkodnak.[13] Ezekben az esetekben a kísérletezés mint szerkesztési mód és mint formanyelv egyaránt tetten érhető a kiállítások elrendezésében.

A megmunkálás és a kánon

De miként kapcsolódhat a fent vázolt laboratóriumkoncepcióhoz a fogalmi újragondolás és az eredetiség koncepciója?

Az etnográfiában az eredetiség az egyik olyan fogalom, amelyről hajlamosak vagyunk azt feltételezni, hogy mindenki ugyanazt a jelentést érti rajta, pedig ahogy a művészetelméletben és a műalkotásokkal kapcsolatban,[14] úgy az etnográfiai tárgyak esetében sincs megnyugtató válasz az eredetiség tartalmi és formai jegyeivel kapcsolatban. Mára már múzeumelméleti közhelynek számít, hogy a muzealizálás a tárgyakat az eredetivel össze nem hasonlítható kontextussal és egy másfajta autentikussággal ruházza fel, és az intézmények maguk dolgozzák ki azt a tudományos/tartalmi és esztétikai/formai beszédmódot, amellyel reflektálni kívánnak erre a megváltozott helyzetre – például kiállításaik során.

A gyűjteményi és a kiállítási tárgyak esetében az eredetiség ténye felfogható úgy is, mint múzeumi feldolgozásuk eredménye, ahol a muzealizálás e tárgyaknak másfajta kontextust és másfajta autentikusságot ad, amiben – Barbara Kirshenblatt-Gimblett amerikai múzeumteoretikus szóösszetételére utalva[15] – a „szemiotikai megmunkálás" *(semiotic retooling)* magát az autentikusság fogalmát is megváltoztatja. Amikor a tárgyak múzeumba és múzeumi funkcióba kerülnek, akkor már nemcsak az eredeti kontextushoz kapcsolódnak, hanem hivatalosan is emlékek hordozóivá válnak. Ezek a tárgyak tehát mint a kommunikatív emlékezet tárolói elsősorban biografikus és autentikus jelentéssel bírnak, és csak a kulturális emlékezet keretében válnak „etnografikussá": a kulturális emlékezet az, ami e tárgyaknak keretet és támaszt ad.[16] A szemiotikai megmunkálás során az etnográfiai tárgyakkal körberajzolt eredetiségfogalom is változik:

a múzeumban már nincs közvetlenül jelen az egyéni életvilág- és a személyes élettörténet-kontextus – ami az etnográfiai tárgyak esetében az autentikusság egyik fő kritériuma –, viszont folyamatossá válik közeledésük a különböző kollektív tapasztalatokhoz, amelyek utalhatnak szituációkra, meghatározott időpontra vagy időszakra, de kötődhetnek a lokalitás és a regionalitás társadalmi tapasztalataihoz is (Korff 2002b:10–11). Így látható, hogy az eredetiség az etnográfia és a muzeológia összetett – megnyugtató, egyszerű módon nem megoldható – kérdésköre s mint ilyen a kísérletezés egyik legizgalmasabb terepe. Pontosan ezért választottam olyan kiállításokat elemzésem tárgyává, amelyek az eredetiség fogalmát – egymástól nagyon eltérő szempontok alapján – teszik vizsgálat és kísérletezés tárgyává. Előfeltevésem, hogy a megközelítések egyfelől narratív, másfelől alapvetően kísérletező elrendezése lehetőséget teremt a kiállítások kontextusában megjelenő, továbbgondolásra érdemes, új és más jelentésrétegek felszínre hozatalára, az alkotók, a befogadók és az elemzők számára egyaránt.

A kiállítási praxis és az eredetiség fogalma – három példa

Az alábbiakban bemutatott kiállítások térben és időben egymástól távol valósultak meg, közvetlen kapcsolatban nem állhattak egymással, és az én befogadói pozícióm is alapvetően különbözött mindhárom esetben. Az első példában három olyan, egymással több szálon kapcsolódó kiállításról lesz szó, amelyeket csak a katalógusokból, a témához kapcsolódó írásokból és kritikákból ismerek: ezek az 1980-as években Tübingenben készült úgynevezett *Laborausstellungen*, laborkiállítások. A második példában szereplő kiállítást én magam is láttam, a feldolgozott téma tágabb tudományos kontextusa sem ismeretlen számomra: ez a 2002 tavaszán Berlinben bemutatott *Hexenwahn (Boszorkányüldözés)* című kiállítás. Végül a harmadik példa egy olyan kiállítás, amelynek kulisszái mögé is beleshettem, az alkotómunkát körülvevő intézményi struktúrával pedig akkoriban ismerkedtem: ez a Néprajzi Múzeum 2004-ben látható *Eredeti, másolat, hamisítvány*[17] című kiállítása, illetve annak szemelvényei.

Az alábbiakban tehát olyan tárlatokkal kapcsolatban fogalmazok meg észrevételeket (ugyanis nem koherens elemzésekről lesz szó), amelyek alkotói a választott és feldolgozott témán túl valami általánosabb tudományelméleti kérdésre (is) keresték a választ, és a kidolgozásban fontos szerepet tulajdonítottak a tárgyakon és az elrendezésen alapuló fogalmi megközelítésnek. Éppen ezért az elemzések során hasonló teoretikus pontokat fogok érinteni, úgymint: a kidolgozás fogalmi kerete, a fogalmak történetekké formálása, az elemzés vizuális nyelvre fordítása s végül a kiállítások tartalmi megközelítésén túlmutató reflexív/önreflexív, kritikai attitűd érvényesülése.

Első példa: a tübingeni kiállítások – hagyomány és újítás

A Tübingeni Egyetem empirikus kultúrakutatással foglalkozó Ludwig-Uhland-Intézete az 1980-as évek közepén és második felében a hagyományos kérdésfeltevések és bemutatási módok meghaladására törekedett, többek között kiállítások rendezésével. Az alkotások szellemi motorja és irányítója Gottfried Korff volt, aki a – szakirodalomban később

laborkiállításnak nevezett – tárlatokat egyetemi szemináriumok keretében, hallgatókkal együtt készítette. A példaként hozott projektek időrendben a következők: az 1983-ban készült *Flick-Werk (Folt Művek)*,[18] az 1986-os *Volkskunst heute? (Népművészet ma?)* és a három évvel későbbi, 1989-es *Wilde Masken (Vad maszkok)*.

A *Folt Művek (Javítás és újítás a mindennapi kultúrában)* (Korff 2002b:249–258) című kiállítás a foltozás, javítás, (fel)újítás kategórián keresztül a 19–20. század egymástól nagyon eltérő „barkácsmentalitásait" állítja egymás mellé, a „népi" kultúrát még a 20. század első felében is jellemző szükséggazdaságtól az 1960–1970-es évek barkácsolással töltött szabadidős tevékenységein (hobbibarkácsolás) keresztül egészen az 1980-as években megjelenő alternatív életformák kialakulásáig. A kiállítás készítői egymás mellé illesztették különböző korok különféle világait és a tárgyakon hagyott nyomok mögött meghúzódó társadalmi mentalitásokat: a szükségből fakadó, valamint a kedvtelésből, esetleg tudatos, ideológiával átitatott megfontolásokat. Így egymás mellett állhatnak a régi, megszokott, jól bevált dolgokhoz való ragaszkodás tárgyakon megjelenő nyomai vagy a változásra adott különféle lehetséges válaszok (mint a javítás, a foltozás és az újrahasznosítás), másfelől a mindennapi kultúra kreatív, improvizatív, kombinatív és változékony oldala.

A kiállításon olyan „eredeti" tárgyak szerepeltek a maguk hibás, csonka, kiegészített formájában, amelyek csak ritkán kerültek múzeumi gyűjteményekbe:[19] foltozott sütőlapátok és cséphadarók mint használati tárgyak, kedvtelésből javított régi kávédaráló mint a szabadidős hobbibarkácsolás megnyilvánulása, továbbá divatból hímzett, rátétes farmernadrágok mint műalkotások. E tárgyak a mindennapok egyszerű kellékei, amelyek a sérülés és a javítás látható jelein keresztül múzeumi környezetben is közvetlenül utalnak arra a társadalmi (eredeti használati) kontextusra, amely az etnográfiai tárgyak esetében az eredetiség sajátos kritériuma és a hitelesség legelemibb összetevője. Talán túlzás nélkül mondható, hogy a kiállítás megközelítésében nem is annyira a tárgyak, mint inkább a bennük rejlő információtartalom, a létforma eredetisége az az alapvető tudományos kritérium, amelyet kibontunk, kiegészítve az etnográfiai tárgyak múzeumba (és kiállításra!) kerülése különféle módjainak kritikai felülvizsgálatával, a kánon és a hagyomány fogalmának górcső alá vételével.

A tübingeni kiállítások közül a második, a *Népművészet ma?* (Korff 2002:259–268) a következő, első látásra kesze-kusza alcímet viselte: *Madárijesztők, hobbiművészet, előkertművészet, úrnapi szőnyegek és jászlak, graffiti, motorkerékpártankok, autófestések, tetoválások és punkesztétika*. Ami mégis összeköti ezeket az egymástól távoli fogalmakat, az a vizuális diskurzusként és mindennapi aktivitásként értelmezett képalkotás, ennek jelenkori formái. Az alkotóknak az egymás mellé helyezéssel a provokatív és megdöbbentő képelrendezés volt a fő céljuk, amelyet a merész interpretáció és a katalógus konvencionálisnak nem nevezhető megfogalmazásai tovább erősítettek. A bemutatott tárgyakkal és a melléjük illesztett szövegekkel nem a korábbi fogalmak – mint például a népvagy a díszítőművészet – tartalmi újragondolására tettek kísérletet, hanem olyan új képek és fogalmak beemelésére törekedtek, amelyek egy másik paradigma és retorika szabályait követték: a tömegkultúra tárgyakat és fogalmakat átrendező világáét. A „tradicionális," „népi" kultúra határait kiszélesítették a hétköznapi, mindennapi kultúra városi kontextusára és a fogyasztói magatartásra is. Egy muzeológiai szempontú megközelítés számára új terepet és tradíciókat kanonizáltak, új alkotásokat és alkotókat emeltek be az

addigi rendbe, a vizuális kommunikáció és az esztétikai praxis megközelítéseinek előtérbe állításával.

A kutatással és a kiállítással a jelenkori „népművészeti" vizsgálódások kereteit kívánták tágítani, amiben a népművészet *(Volkskunst)* fogalmát csupán az anonim kreativitás leírására alkalmas, tehát deskriptív kategóriának tekintették (Korff 2002:267), és csak ebben a minőségében tartották alkalmasnak (kérdőjellel ellátva) a városi populáris képalkotó tevékenység jelölésére.

A harmadik kutatás és kiállítás *Vad maszkok. Farsang más szemmel* címen nyílt meg 1989-ben (Korff 2002b:269–282). A maszkok már a korai etnológiai gyűjteményeknek is részei voltak. Ezt egyfelől karakteres külső jegyeiknek, másfelől sűrű vallásos, misztikus tartalmuknak köszönhették – még abban az esetben is, ha ez a tartalom csak tulajdonított, és nem tényleges ismereten nyugvó, jól dokumentált kulturális kontextus volt.[20] A *Vad maszkok* című kiállítás készítői a kutatás során ez utóbbi, információhiányos állapotot nevezték el az „ismeretlenek eredetiségének", és a kutatás első időszakában ennek az ismeretlennek a feloldására tettek kísérletet, a városi/falusi farsang mind behatóbb tanulmányozásával, a tárgyak és a kulturális kontextus aprólékos dokumentálásával. Tehát az általánosan a tárgyakhoz kapcsolt eredetiségfogalom helyett két másik vetület került előtérbe: egyfelől újra csak a létforma eredetisége, másfelől az etnográfus tevékenységének módszertani megközelítése. Milyen tárgyat választunk? Miként keretezzük információval? Múzeumi kontextusban milyen eszközök felhasználásával teszünk kísérletet e jelentéstartalmak elrendezésére és aktiválására? Ezekre a kérdésekre a *Vad maszkok* című kiállításban a szervezők egy új fogalom s ezzel együtt egy új dimenzió felvillantásával tettek kísérletet. A fogalom nem más, mint a címben is szereplő „vad" jelző, ami egyértelmű utalás Lévi-Strauss klasszikus munkájára, s ugyanakkor lehetőség az „egzotikus", „archaikus" kultúrák irányába mutató hétköznapi tapasztalatok és asszociációk elindítására. Tehát a kutatás és a kiállítás két fontos irányba mutatott: egyfelől az eredetiség és a kontextus fogalmának összekapcsolását hangsúlyozta, másfelől az etnológia/antropológia posztkolonialista kritikájának megfogalmazására tett kísérletet – múzeumi műfajok felhasználásával, de leginkább ezek újragondolásával.

Az idézett tübingeni kiállítások mögött jól érezhető a problémaorientált kérdésfeltevés és az analitikus megközelítési mód. Az anyaggyűjtés során múzeumi gyűjteményekkel is együttműködtek az alkotók, de mindhárom kiállítás esetében jelentős volt a terepkutatás, az aktuális tárgy- és információgyűjtésből származó anyag. Az oktatási struktúrához is kapcsolódó intellektuális reflexiókat tehát kutatással és kiállításrendezéssel emelték át a mindennapi tudományos gyakorlatba. Fogalmakról (hagyomány/újítás/változás, eredeti/új/változat), illetve definiálási nehézségekről volt szó minden esetben, de ez a fogalmi/elméleti réteg a kiállítás történeteiben és képeiben jelent meg a látogatók számára. A legerőteljesebben a *Népművészet ma?* című kiállítás valósította meg ezt a definiálás helyett kitalált képi helyettesítést. Nem egy új osztályozási mód, hanem egy merőben új világ jelent meg a kiállításon, ami megfelelt a modernitásról és a mindennapi kultúráról mint logikáról szóló kortárs tudományos gondolkodásmódnak.

Közvetlen utalás nélkül is érezhető a Korff-féle *Laborausstellung* és a Rivière-féle *musée-laboratoire* koncepciók összefüggése. Nem is a terminológiai hasonlatosság, mint inkább a mögöttük megbúvó elméleti és módszertani megközelítés az, ami a két gondolkodásmódot összekapcsolja. Mindketten láttak fantáziát valós tudományos kérdések

múzeumi eszközökkel való körüljárásában, a tudományos diskurzus kiállítási műfaji kereteire való fordításában, eredeti kérdések és bátor válaszok tudományos igényű megfogalmazásában. Kiállításaik esetében szinte minden esetben fontos az aktuális kutatásból származó anyag bemutatása, a tárgyak addig nem vagy alig észlelt kapcsolatrendszerének kiemelése és a merész, szokatlan, sok esetben provokatív interpretáció alkalmazása. Mind a két kutató fontos, kiemelt jelentőséget tulajdonít/tulajdonított a múzeumi alapfunkciók közül a tudományos kutatás és a kiállítás elválaszthatatlan összekapcsolásának, és feltételezhetően a kutatás során felszínre kerülő új válaszok megfogalmazásának köszönhetően mindketten több, nagy visszhangot kiváltó rendezvény kurátorai voltak. Rivière a *musée-laboratoire* koncepcióját megvalósító (ideális) múzeumot a tudományos elmélet és gyakorlat találkozópontjának tekintette. Új fogalmak bevezetésén alapuló, elemző tanulmányok megjelentetésével meglehetősen keveset foglalkozott, viszont gyakorlati tevékenysége, kiállításai híven tükrözték azt a fogalmi hálót (a „nejlonszálak muzeológiáját"), amelyben alkotásai elhelyezhetővé váltak a kortárs közönség, illetve a későbbi elemzők számára egyaránt (Gorgus 1999:135–155). Korff viszont kísérleti kiállítások kezdeményezőjeként és rendezőjeként, kritikai elemzőjeként, továbbá múzeumelméleti fogalmak bevezetőjeként egyaránt tevékenykedett, és teszi ezt még ma is. Írásba foglalt elméletalkotói tevékenységét nevezték kortársai a „praxis teóriájának" (Tschofen et al. 2002:XII). Míg Rivière számára a kísérlet elsődleges terepét a kiállítási terem és a kiállítási tárgyak elrendezése jelentette – a kortárs tudományos felfogáshoz képest merészen új műfaji elemekkel –, addig Korffnál a kísérleti elrendezés, az elméleti megmunkálás és kidolgozottság egyformán fontos tudományos és kulturális jelentőséggel bír.

Alkotásaik hagyományteremtőnek bizonyultak, és talán pontosan azért, mert a korábbi kontextusokat nem egyszerűen elutasították, hanem egy olyan beszédmód kialakítására törekedtek, amely ezeket a nagy, nehéz tradíciókat konstruktív módon lazította. És talán az sem véletlen, hogy a hagyományról való gondolkodásuk kapcsán magától értetődő módon társítottam elképzeléseikhez Esterházy Péter (2003:157) irodalmi fordulatát: „Sok, nagy, nehéz tradíció. Van egyébként másféle? Vajon nem minden hagyomány olyan, mint a csülök gombóccal vagy a fülesfotel: nagy és nehéz? Ab ovo?"

A második példa: a boszorkányüldözés – források és eredetiség

Az eredetiség kérdése egészen más perspektívában jelenik meg a berlini Német Történeti Múzeumban színre vitt *Hexenwahn. Ängste der Neuzeit (Boszorkányüldözés. Az újkor félelmei)* című kiállításban. A berlini bemutatót megelőzte a Trieri Egyetem és a Luxemburgi Várostörténeti Múzeum közös kutatása és kiállítása, amely a boszorkánykutatások jelentős forrásanyagának feltárása nyomán jött létre 2000-ben *Incubi Succubi. Hexen und ihre Henken bis heute (Incubi Succubi. Boszorkányok és hóhéraik a múlttól napjainkig)* címmel. A kiállítás kurátorai egy olyan történeti kiállítás összeállítása mellett döntöttek, amelyben a történeti dokumentumokon alapuló tudományos eredményeket nemcsak az adott kor kontextusában, hanem a kortárs összefüggések és jelenségek rendszerében is elhelyezték, utalásokkal a boszorkányüldözés pszichológiai és filozófiai hátterére.[21] A vállalkozás érdekessége, hogy első látásra nem a múzeumi kiállítás műfaja

látszik a legalkalmasabb interpretációs keretnek – hiszen a kora újkori időszakból túlnyomórészt kézzel írott jegyzőkönyvek, nyomtatott kézikönyvek, továbbá demonológusok kötetei maradtak fent történeti forrásként. Mégis a téma tudományos feltárásának mélysége, a „modern boszorkányság" aktuális, divatos térhódítása, az Európán kívüli népek samanisztikus rendszereiről felgyűlt tudás és végül az alternatív orvoslás kulturális és társadalmi kontextusa olyan tapasztalati és fogalmi hátteret biztosított a téma feldolgozásához, amelyben a tárgyak és a szövegek elrendezésén túl a rendezők bizton számíthattak a látogatók különös nyitottságára és érdeklődésére.

A két évvel későbbi, 2002-es berlini bemutatón az eredeti dokumentum- és tárgyanyagot a rendezők kiegészítették a Berlini Történeti Múzeum gyűjteményében található tárgyanyaggal.[22] A kiállítás fő kérdései – Kik is azok az „állítólagos" boszorkányok? Miként üldözték és ölték meg őket? – több, egymással összekapcsolódó részre bomlanak, mint például: Milyen az a társadalmi kontextus, amely a vádlottak mindennapi életét és szemléletét alapvetően meghatározta? Hogyan váltak az „áldozatok" ártatlanból bűnössé? Milyen vádpontok alapján és milyen módszerekkel zajlott a tárgyalás? Mit jelentett a vád és az ítélet az akkori jogi és mindennapi gyakorlatban? Milyen büntetésre számíthattak a „bűnösök"? Ezek a boszorkányüldözés körülményeivel foglalkozó alapvető kérdések már hosszú évtizedek óta a történeti/antropológiai diskurzusok tárgyai, és az az út, amelyet a kiállítás bejár a válaszok megfogalmazásakor, megfelel annak a bonyolult, időben és térben sok eltérést mutató kulturális rendszernek, amelyet e tudományos kutatások eredményei is tükröznek. Tehát a látogató megértheti, hogy a feltett kérdések egyáltalán nem egyszerűek, továbbá nincs egy mondatban megfogalmazható válasz, sőt a válaszok tulajdonképpen újabb kérdések formájában fogalmazhatók csak meg. A téma viszont mégis kalandos barangolásra csábít.

A kiállítás alapstruktúrája egy 1590-es bírósági eset „forgatókönyvére" épült, amelyben a vádlottról a kínvallatás során „bebizonyosodott", hogy egyezséget kötött az ördöggel, amely szövetség csak buzgó imádsággal, erős harangozással és az elítélt máglyahalálával oldható fel. A per dramaturgiájának felhasználásával három nagy fejezetre osztották a kiállítás történetét (imádság-harangozás-égetés), és az előremenetel során a relativizálást és a különböző kontextusok közötti átjárást hangsúlyozták. Ilyen kapcsolódások lehetnek például: az eset során felmerülő elemek és a hivatalos demonológiai irodalom összefonódása, a vádlott mindennapi életéből vett történetek átalakulása az eljárás során, a tágabb hétköznapi kontextus és az igazságszolgáltatás, illetve a hiedelmek és a hivatalos vallás kapcsolatrendszere, végül a hatalom és félelem mindent átható, befolyásoló hatása. A kiállítás rendezői a viszonylagossá tétel megteremtése során bőségesen nyúltak narratív eszközökhöz, mint például az előrevetítés, a lassítás, az ismétlés és a találgatásra serkentés. Mégis a történet dramaturgiai és lélektani fordulópontja egy tárgy köré sűrűsödik: ez egy olyan, kínvallatás alkalmával használt szék, amelyet akár a fent idézett 1590-es eset során is igénybe vehettek volna az „igazság" kiderítésének folyamatában. Ez a kínvallatásra használt szék – gondolhatnánk. A tárgy mellé helyezett szöveg azonban pontosan a tárgy eredetiségével, hitelességével, illetve ennek bizonytalanságával kapcsolatban fogalmaz meg kétségeket a látogatók számára. Hiszen nemhogy több száz év, de sokszor néhány évtized távlatában is csínján kell bánnunk a „bizonyosság" forrásokat/tárgyakat hitelesítő tulajdonságával. Gyakran a tárgyak életkorának meghatározása is nehézségekbe ütközik – aminek megoldására egyre fejlettebb technikai és tu-

dásapparátust állít hadba a tudomány – nem is beszélve a tárgyak minél precízebb hétköznapi kontextusának – például konkrét esethez köthetőségének – meghatározásáról. A tárgyak társadalmi és kulturális kontextusa több száz éves viszonylatban leginkább írott forrásokkal rekonstruálható, amennyiben egyáltalán rendelkezésünkre áll ilyen dokumentáció. De attól, hogy cáfoló adatokat sem találunk, még jelentősen nem erősíthetjük meg a tárgynak és kontextusának hitelességét. Megkerülhetetlen kérdés, hogy a hiteles adatok hiányát miként töltötte fel például az (egyéni/társadalmi) emlékezet tartalommal. Legitimizálta-e? Ha igen, miként? Lehet-e hiteles egy olyan tárgyakkal elmondott történet, amelyben esetleg nem kikezdhetetlen a tárgyak eredetisége?[23] És erre miként kell reagálnia a történeti/néprajzi muzeológiának? Ezekkel a kérdésekkel és gondolatokkal a rendezők tulajdonképpen nemcsak a tárgyak és források hitelességével kapcsolatban fogalmaznak meg megkerülhetetlen gondolatokat, hanem általánosabb szinten is, maguknak a szövegeknek (és a történeteknek) a szerepét és jelentőségét hangsúlyozzák a tárgyak eredetiségének meghatározhatóságában.

Így a szék mindjárt két történetben is főszereplővé válik. Az egyik a bírósági eljárás története, amelyben a vádtól az ítéletvégrehajtásig a kínvallatás az a fázis (amennyiben része az eljárásnak), amelyről a legkevesebb hiteles, megrendíthetetlen információval rendelkezünk.[24] A másik történet pedig a kiállítás tárgyakról és dokumentálásról szóló saját története, amiben az információknak és a történeti/etnográfiai adatoknak hasonlóan fontos és hangsúlyos szerepe van. A két szál ezen az egy ponton – vallatószék és kísérőszöveg – összetalálkozik, és a boszorkányüldözés története összeér az önreflexív múzeum saját tudományos és intézményi státusáról elmondott történetével. A szöveg viszont nemcsak erről az egy székről, hanem a kiállított kora újkori tárgyak szinte bármelyikéről szólhatna – mint ahogy szól is –, arról a nehezen feloldható muzeológiai problémáról, ami a tárgyak kontextus nélküli vagy nagyon bizonytalan kontextussal való gyűjteménybe kerüléséről szól. Ez a dramaturgiailag és forráskritikailag meghatározó pont lehetővé teszi, hogy (némi túlzással) egymás mellett olvassuk a kiállított tárgyak igaz és hamis történetét. Tehát a kiállítás nemcsak a boszorkányüldözés „nagy" történetének lehetőségét, hanem a múzeum hatalmi pozícióját is elbizonytalanítja azáltal, hogy legitimáló szerepét egy jól kiválasztott ponton megingatja, és az eredetiség kérdéskörével kapcsolatban a tárgy-információ-kontextus elválaszthatatlanságát hangsúlyozza.

A harmadik példa: *Eredeti, másolat, hamisítvány* – a fogalmi sík

Az *Eredeti, másolat, hamisítvány* című kiállítás alkotói nagy fába vágták a fejszéjüket akkor, amikor nem egy könnyedén körvonalazható tematikus kerettörténetet választottak a bemutatás vezérfonalául. Pontosabban a választott kerettörténetet nem a mindennapi kultúra hétköznapi tapasztalataiból, hanem a szaktudományos gondolkodás teoretikus területeiről származtatták, bevállalva ezzel az etnográfia/antropológia egyszerre több, lényeges elméleti kérdéskörének tárgyalását – úgymint osztályozás, gyűjteményképzés, tárgyalkotás és fogyasztás –, majd tovább nehezítették saját dolgukat azzal, hogy a kérdéseket azonnal fogalmi síkra helyezték, látszólag elkerülhetetlenné téve a definiálási procedúrát. Azért fogalmazok úgy, hogy „látszólag elkerülhetetlenné téve", mert a kiállítás – véleményem szerint – iskolapéldája a definiálási zsákutcák elkerülésének. Hiszen

– ahogy az alkotók is sugallják – nem arról van szó, hogy fogalmakon keresztül egy új osztályozási rendszer kialakítására van szükség, hanem arról, hogy egy korábbi, ma is élő vagy talán egy „soha nem is volt" osztályozási rendszer fogalmain elgondolkodjunk, és amennyiben szükséges, kritikával éljünk, és elbizonytalanítsunk addig egyszerűnek látszó terminusokat.[25] A vállalt feladat így nagyrészt világos, de a téma összetettségével és absztrakciós szintjével gyakorlatilag az első kiállítási mondatok elolvasásakor szembesülhet a látogató, aki rögtön mély vízben érezheti magát a folyamatosan idézőjelbe tett fogalmak – mint „eredeti", „hagyományos", „primitív", „egzotikus", „népi" –, továbbá a tudománytörténeti és -elméleti passzusok elolvasását követően. Hangsúlyozom: a kitűzött cél megvalósítása nem lehetetlen, de a téma kiállítási nyelvre fordításakor pontosan ennek a fogalmi és elméleti síknak az átugrása a legelemibb kiállításrendezői feladat.

Ez a helyzet az alkotókra is érezhetően nagy terhet rótt. A feladat nehézsége és ennek hősies cipelése az egész kiállításon keresztül akkor válik legnyilvánvalóbbá – a kiállítás pedig érezhetően felszabadultabbá –, amikor az alkotók kikerülnek a definiálás nyomása alól, és a teremben nem marad más, mint a tárgyak és a történetek. Ez pedig nem más, mint a kiállítás zárórésze, a *Hamisítvány* című terem. Itt szembesülhetünk legvilágosabban azzal a ténnyel, hogy a tárgyakat bármilyen skatulyába is próbáljuk szuszakolni, azok ennek ellenállnak. Hiszen egy hamis tárgy is válhat értékes és pótolhatatlan forrássá: a „hagyományos népi kultúra" műgyűjtésre adott egyik lehetséges válaszaként vagy egy intézmény dokumentálási hiányosságainak egyik kézenfekvő kritikai pontjaként, vagy olyan egyéni jegyeket mutató alkotásként, amely egy kicsit jobban megdolgoztatja a kutatókat, mint általában. Ha viszont források, akkor a tudományos kutatás számára jelentéssel és jelentőséggel bírnak – tehát akár nélkülözhetetlen múzeumi tárggyá is válhatnak. Ez a tartalom egy kiállítás kontextusában leginkább elbeszélt történetek formájában válik hozzáférhetővé – ahogy a *Hamisítvány* teremben is. Olvashatunk történeteket páratlanul ritka régészeti lelet meghatározási kísérleteiről, alkotórészeiben eredeti, de eljárásában hamis tárgyak előállításáról, világkiállításra rendelt, használati kontextusától meglehetősen távoli „eredeti" használati tárgyról egyaránt. Ami viszont feltétlenül összeköti a bemutatott történeteket, hogy mindegyik egy-egy játszma leírása: az igazi és a hamis megkülönböztetése és szétválasztása, stratégiák és lehetőségek bemutatása, bizonyosságok és bizonytalanságok megfogalmazása. Tehát újra csak tárgyak igaz és hamis történeteinek egymás mellett megjelenő, párhuzamos olvasata, és meglepő módon egy újabb dramaturgiai és forráskritikai fordulópont-egybeesés. Ugyanis, ha innen visszafelé, újra elolvassuk a kiállítás „nagy" történetét, akkor magyarázatot kapunk az alkotók definiálás alóli kibújására és a billegtetett, idézőjeles viszonyfogalmak használatára. És így talán elérkezünk oda is, hogy megértsük, az etnográfiai és kultúrtörténeti tematikával dolgozó muzeális intézmények esetében az eredetiség olyan komplex viszonyfogalom, amely elválaszthatatlanul fonódik össze azzal a kulturális kontextussal, amely mindig is körülvette, és amellyel a fogalom együtt formálódhatott. Ez pedig nem más, mint az eredetiségfogalom tárgykultúrán túlmutató jelentése.[26]

Eredeti megoldások – zárszó

Ahogy a fenti példákból is látható, a múzeumok kiállítási gyakorlata remek terepet kínál tisztázatlan (vagy tisztázatlannak tűnő) elméleti kérdések felvetésére, vizsgálatára és bemutatására. Két esetben is láthattuk (vallatószék és hamisítástörténetek), hogy az eredetiség fogalmának kibillentése a látszólagos bizonytalanság ellenére sokkal közelebb terelheti a befogadót az eredetiségkérdés megoldásához, ráadásul anélkül, hogy át kellene rágnia magát azon a tudományos (és sok esetben meglehetősen absztrakt) fogalomkészleten, amely leginkább az elméleti tanulmányok sajátja. A példaválasztások sikere viszont – véleményem szerint – nem abban rejlett, hogy a rendezők úgy döntöttek, hogy ha nem tudjuk világos állításokban megfogalmazni a nézeteinket – „ez és ez eredeti" –, akkor negatív terminusokra váltanak – „ez és ez nem eredeti" –, hanem sokkal inkább a befogadók kalandra hívásában, a tudományos próbálgatások, vizsgálódások, kétségek és bizonytalanságok „elmondássá" formálásában és vizuális nyelvre fordításában, ami lehetőséget ad a körüljárásra és a barangolásra.

Véleményem szerint a konferenciához és a kötethez is kapcsolódó *Eredeti, másolat, hamisítvány* című kiállítás legfontosabb módszertani mondanivalója is ebben a fordítási aktusban érhető tetten: ott, ahol egyszerre több izgalmas, tárgyakra vonatkozó nyomozási történet is megjelenik egy térben, egymást tartalmilag kiegészítve és erősítve; ahol a fogalmi megközelítés dramaturgiával rendelkező, elmondható és továbbmondható történetekre vált, amelyekből kihallható az intézményi kérdéseket is boncolgató múzeum önmagára reflektáló, kritikai hangja. Mindez a lehető legegyszerűbb kiállítási elrendezéssel: tárgyak és történetek egymás mellé illesztésével. A szövegek nem akarnak mulattatni vagy feltétlenül szórakoztatni, de nem is kezdenek didaktikusan összeállított morális tanulságok levonásába. Csak elmondják, hogy „így és így volt, ez és ez történt". És mégis működik. Csak jól választott tárgyak? Vagy jobban elmondott történetek? Vagy a hamisítás története tényleg izgalmasabban hangzik, és jobban rávilágít a „hagyomány" történetére és kulturális logikájára?[27] Vagy a hamisítás legfontosabb jellemzője etnográfiai kontextusban is az, hogy kritika hagyomány és eredetiség fölött? Akárhogy is, a kritikai múzeumelmélet és múzeumi praxis számára remek lehetőségeket kínál.

JEGYZETEK

1. Még abban az esetben sem, amikor a természettudományos alapokon álló laboratórium egy tulajdonképpeni etnográfiai leírás tárgya: Knorr 1985; Knorr-Cetina 1988; 1991.
2. Georges Henri Rivière (1897–1985) a korai francia muzeológia nagy kalandora, aki a 20. század húszas éveitől robbant be a francia etnológia színpadára. Kísérleti kiállítások sorát rendezte, és több olyan elméleti és gyakorlati kérdést vetett fel munkáiban, amelyek a mai napig sem veszítettek aktualitásukból. Életéről, munkáiról, tudományos megítéléséről: Gorgus 1997; 1999; Williams 1985; Frazon 2003.
3. Ugyanez később Gottfried Korff muzeológiai tevékenységével kapcsolatban úgy jelenik meg, mint „Theorie der Praxis" (Korff 2002a:XII).
4. Idézi Gorgus 1999:47.
5. Ezt a jelenséget jelöli Gottfried Korff az „Entkunstung" és az „Ethnologisierung" fogalmával. Magyar fordításban: „művészietlenítés" és „etnologizálás" (Korff 2004:20).

6. „A tárgyak esetében e műveletek [elemzésre vonatkozó módszerek és technikák] általában a múzeumban folytatódnak, amelyet ebből a szempontból a terep folytatásának tekinthetünk." (Lévi-Strauss 2001:270.)
7. „[...] nem kizárólag a tárgyak gyűjtögetéséről, hanem és főképpen az emberek megértéséről van szó; és sokkal kevésbé holmi aszott maradványok őrizgetéséről, akárcsak valami herbáriumban, mintsem inkább azoknak a létformáknak leírásáról és elemzéséről, amelyekben a megfigyelő a lehető legközvetlenebbül részt vesz." (Lévi-Strauss 2001:288.)
8. Lévi-Strauss megfogalmazásában: „[...] nemcsak kutatási lehetőségek nyílnak meg az antropológiai múzeumok előtt (melyek egyébként ezáltal nagymértékben laboratóriummá válnak), hanem új küldetésük, gyakorlati jelentőségük is lesz. Megjegyezzük, hogy 1937-től a párizsi Musée de l'Homme-nak azóta is otthont adó épületek kétharmada a laboratóriumi munkának van szentelve, s csupán egyharmada a kiállításoknak. Ez az – akkoriban forradalmi – felfogás tette lehetővé a muzeológusok tevékenysége és az oktatás közötti szoros kapcsolatot, amit a Musée de l'Homme és az Etnológiai Intézet már említett egy fedél alatt élése illusztrál." (Lévi-Strauss 2001:289; az idézet egy 1954-ben elhangzott előadás részlete.) A francia etnológia és a német néprajztudomány és intézménytörténeti kapcsolatairól lásd Chiva–Jeggle, Hrsg. 1987.
9. Hasonló megközelítést fogalmaz meg Ébli Gábor a MoMA példájának kapcsán: Ébli 2005:33.
10. Vö. Latour laboratóriumra vonatkozó észrevételeivel: Latour 1999:51, 54, 56.
11. A két szóösszetételt idézi: Korff 2004:21.
12. Az erre vonatkozó elméleti írások és előadások sora szinte végtelen. Most csak egy, viszonylag korai kötetre hivatkozom, amikor is a Német Néprajzi Társaság kultúrtörténeti múzeumi munkacsoportja e téma köré szervezte éves konferenciáját (1980-ban): Scharfe, Hrsg. 1982.
13. „A »Musée laboratoires« törekvéseihez hasonlóan [...] tárgyaikat nem izoláltan, hanem funkcionális összefüggéseikben állították ki, a funkció azonban ezekben az esetekben felülírt formában, elidegenítve vagy ironikusan jelent meg." (Korff 2004:20. A tanulmány eredeti, német megjelenése: 1990.)
14. Radnóti 1995, különösen: 55–90.
15. Kirshenblatt-Gimblett fogalmát nem az eredeti szöveghely, hanem Korff egy írása alapján idézem: Korff 2002b:10.
16. A tárgyak kulturális emlékezetben betöltött szerepét Korff Kirshenblatt-Gimblett írásából veszi át, ezt gondolja tovább: Korff 2002b:10.
17. A kiállítás Főzy Vilma, Lackner Mónika és Wilhelm Gábor rendezésében 2003. november 19. és 2004. szeptember 30. között volt látható a Néprajzi Múzeumban.
18. A *Flickwerk* német kifejezés leginkább az angol *patchwork* szóösszetételnek feleltethető meg, szó szerinti fordításban: „tákolmány", „fércmunka" jelentéssel. A kiállítás alcímét *(Reparieren und Umnutzen in der Alltagskultur)* és a kulturális fordítás lehetőségeit is figyelembe véve viszont érezhető, hogy a kiállításban hangsúlyos a foltozás, javítás mindennapi gyakorlata és kulturális logikája; ezenfelül a címadás mint szerzői aktus a kifejezést hangsúlyosabbá és egyben szabadon formálhatóbbá is teszi (az alkotó és a fordító számára egyaránt), ezért választottam magyarban a Folt Művek összetételt: és ezzel kihasználtam a művek terminus magyarban (és németben is) használatos kettős jelentését (amit a német szóösszetétel kötőjeles írásmódja is sugall), az alkotás (mű) és az intézményi jelleg (művek) együttes megjelenését.
19. Korff ismerte Fél Edit és Hofer Tamás Átány-tanulmányának 1974-ben, Koppenhágában megjelent német változatát, és példaértékűnek tartotta a kutatás és a tanulmány megközelítési módját, amelyben a csonka, javított, újrahasználhatóvá tett hétköznapi tárgyak ugyanolyan etnográfiai jelentőséggel bírtak, mint például a díszített bútorok (Korff 2002a:250).
20. A törzsi, „primitív" tárgyak etnográfiai vizsgálatában és múzeumi bemutatásában a társadalmi jegyek és az esztétikai kategóriák egymáshoz való viszonya az idők folyamán változott. A bemutatás során tetten érhető és elemezhető a különböző felfogások egymásmellettisége, a tár-

gyak esztétikai és/vagy etnográfiai szerepének és tartalmának elmozdulása (vö. Clifford 1994; Williams 1985).

21. A kiállítás körülményeiről egy rövid összefoglaló: Fuge 2004.
22. A kiállítás leírása, bemutatása és aktuális írások berlini kulturális lapokban: Bresky 2004; Stottmeister 2002; Beier-de Haan 2002.
23. És akkor talán azt is érdemes megemlíteni, hogy nemcsak erről az egy adott tárgyról (a székről), hanem a kínvallatásra használt székekről általában is nagyon kevés információ maradt meg az utókor számára, és a legtöbbről aztán kiderült, hogy nem tekinthetők hiteles adatnak. Erről bővebben: Scheffler 2002.
24. Lásd ehhez bővebben Frazon 2000.
25. „Minél kevésbé előrehaladott fejlődési stádiumban van még egy tudomány, terminológiája annál inkább azon a kritikátlanul elfogadott előfeltevésen nyugszik, hogy művelői kölcsönösen megértik egymást." (Quine 2002:293.)
26. A szóösszetételt György Péter szabadtéri múzeumokkal kapcsolatos eszmefuttatásából kölcsönöztem, és egy másik elméleti és gyakorlati kontextusra alkalmaztam (lásd György 2003: 18–19).
27. „A népszerű hamisítótörténetek, amelyeket századunkban garmadával állítottak elő, modern pikareszkek, s a feltárt hamisítástörténetek újságirodalma is szabályszerűen a csínyre, a szatírára, a szakértők, a sznobok nevetségessé válására összpontosít. Noha a hamisító a közönséget is becsapja, a közönség vele rokonszenvez a művészi világ ellenében" – írja Radnóti Sándor a hamisítástörténet műfaji kereteinek felvázolásakor (Radnóti 1995:31).

IRODALOM

BEIER-DE HAAN, ROSEMARIE
2002 Hexenwahn. MusemsJournal 16(2):76–79.

BRESKY, STEFAN
2004 „Hexenwahn" in Berlin – Anmerkungen zu einer Ausstellung im Deutschen Historischen Museum. *In* Hexen im Museum. Hexen heute. Hexen weltweit. Hexensymposium 31. 10.–2. 11. 2003. Wulf Köpke – Bernd Schmelz, Hrsg. 360–379. Hamburg: Museum für Völkerkunde Hamburg.

CHIVA, ISAC – JEGGLE, UTZ, HRSG.
1987 Deutsche Volkskunde – Französische Etnologie. Zwei Standortbestimmung. Frankfurt am Main – New York – Paris: Campus – Editions de la Maison des Sciences de l'Homme.

CLIFFORD, JAMES
1994 A törzsi és a modern. Café Bábel 4:71–81.

ÉBLI GÁBOR
2005 Érték-e az ellentmondás? Ismeret és megismerés a múzeumban. *In* Ébli Gábor: Az antropologizált múzeum. Közgyűjtemények átalakulása az ezredfordulón. 28–46. Budapest: Typotex.

ECO, UMBERTO
2002 Hat séta a fikció erdejében. Budapest: Európa.

ESTERHÁZY PÉTER
2003 Mindenről. Megnyitóbeszéd a Frankfurti Könyvvásáron, 1999. október 12-én. *In* Esterházy Péter: A szabadság nehéz mámora. Válogatott esszék, cikkek. 1996–2003. 154–161. Budapest: Magvető.

FRAZON ZSÓFIA
2000 Az ördögszövetség mint büntetőügyi igazság és létrehozásának mechanizmusa. Tabula 3(1): 28–47.
2003 A nejlonszálak muzeológiája. Intellektuális portré. Tabula 6(2):315–323.

FUGE, BORIS
2004 Die Ausstellung „Incubi Succubi. Hexen und ihre Henken bis heute". 5. 5.–29. 10. 2000. im Musée d'Histoire de la Ville de Luxemburg. *In* Hexen im Museum. Hexen heute. Hexen weltweit. Hexensymposium 31. 10.–2. 11. 2003. Wulf Köpke – Bernd Schmelz, Hrsg. 348–359. Hamburg: Museum für Völkerkunde Hamburg.

GORGUS, NINA
1997 Ein europäischer Museologe. Georges Henri Rivière zum hundertsten Geburtstag. Museumskunde 62(2):170–176.
1999 Der Zauberer der Virtinen. Zur Museologie Georges Henri Rivières. Münster – New York – München–Berlin: Waxmann. /Internationale Hochschulschriften, 297./

GYÖRGY PÉTER
2003 Az eltörölt hely – a Múzeum. A múzeumok átváltozása a hálózati kultúra korában. New York, Természettörténeti Múzeum – egy példa. Budapest: Magvető.

KNORR, KARIN
1985 Zur Produktion und Reproduktion von Wissen: Ein deskriptiver oder ein konstruktiver Vorgang? *In* Entzauberte Wissenschaft. Wolfgang Bonß – Heinz Hartmann, Hrsg. 151–177. Göttingen. /Sonderband, 3. Soziale Welt./

KNORR-CETINA, KARIN
1988 Laboratorien: Instrumente der Weltkonstruktion. *In* Wozu Wissenschaftsphilocophie? Positionen und Fragen zur gegenwärtigen Wissenschaftsphilisophie. Paul Hoyningen-Huene – Gertrude Hirsch, Hrsg. 315–344. Berlin – New York: de Gruyter.
1991 Die Fabrikation von Erkenntnis. Zur Antropologie der Naturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhkamp.

KORFF, GOTTFRIED
2002a Museumsdinge. Deponieren – exponieren. Köln–Weimar–Wien: Böhlau.
2002b Trench Art. Projektnotizen zur Kreativität des Schützengrabens. *In* Kleines aus dem Großen Krieg. Metamorphosen militärischen Mülls. Begleitband zur Ausstellung im Haspelturm des Schlosses Hohentübingen vom 26. April bis 16. Juni 2002. Hrsg. von Projektgruppe „Trench Art – Kreativität des Schützengrabens". 6–21. Tübingen: Tübingener Vereinigung für Volkskunde e. V.
2004 A tárgykultúra múzeumi feldolgozásának nehézségei. A muzealizálás mint intézményeken túlmutató trend. *In* Korunk és tárgyaink – elmélet és módszer. Fordításgyűjtemény. Fejős Zoltán – Frazon Zsófia, szerk. 18–27. Budapest: Néprajzi Múzeum. /MaDok-füzetek, 2./

LATOUR, BRUNO
1999 Sohasem voltunk modernek. Szimmetrikus antropológiai tanulmányok. Budapest: Osiris.

LÉVI-STRAUSS, CLAUDE
2001 [1958] Az antropológia helye a társadalomtudományokban és az oktatásával fölvetődő kérdések. *In* uő: Strukturális antropológia 1. 264–290. Budapest: Osiris.

QUINE, WILLARD VAN ORMAN
2002 A tapasztalattól a tudományig. Válogatott tanulmányok. Budapest: Osiris.

RADNÓTI SÁNDOR
1995 Hamisítás. Budapest: Magvető.

SCHARFE, MARTIN, HRSG.
1982 Museen in der Provinz. Strukturen, Probleme, Tendenzen, Chancen. Referate und Siskussion der 5. Arbeitstagung der „Arbeitsgruppe: Kulturgeschichtliche Museen" in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde. Tübingen: Tübingener Vereinigung für Volkskunde.

SCHEFFLER, JÜRGEN
2002 Der Folterstuhl – Metamorphosen eines Museumobjektes. Zeitenblicke 1(1). Internetcím: http://www.zeitenblicke.historicum.net/2002/01/scheffler/scheffler.html (letöltés: 2005. július 15-én).

STOTTMEISTER, JAN
2002 Hexenwahn. Ängste der Neuzeit. Vernissage Berlin 2:17–19.

TSCHOFEN, BERNHARD – EBERSPÄCHER, MARTINA – KÖNIG, GUDRUN MARLENE
2002 Korffs Musemdinge. Zur Einleitung. *In* Gottfried Korff: Museumsdinge. Deponieren – exponieren. 9–14. Köln–Weimar–Wien: Böhlau.

WILLIAMS, ELIZABETH A.
1985 Art and artifact at the Trocadero: Ars America and the primitivist revolution. *In* Objects and others. Essays on museums and material culture. Georges W. Stocking, Jr., ed. 146–166. Madison: University of Wisconsin Press. /History of anthropology, 3./

VÁLYI GÁBOR

Lemezgyűjtés kritikai perspektívában

Hagyomány- és eredetiségkonstrukciók az Edison-galaxisban

Az információtermelés, -tárolás, -manipuláció, -reprodukció és -terjesztés technológiái és a kultúra mindennapi működése közötti szoros összefüggés mcluhani felismerése (McLuhan 2001) bátran kiterjeszthető a hangzó információ világára. A hangrögzítés megjelenése – azóta, hogy Thomas Alva Edison 1877-ben először játszott vissza egy fonográfjával rögzített gyermekversikét – alaposan átformálta a kultúra működését az elmúlt száz évben. Ha szigorúan a zenére korlátozzuk vizsgálatunkat, a hang technológiáinak jelentősége nem csak a zenei művek egyes előadásainak megőrzésében és elterjedésében, vagy a zenei kifejezés eszköztárának kiszélesedésében érhető tetten. A hang műszaki eszközeinek társadalmi használatbavétele/kisajátítása során létrejövő kulturális használatok, értelmezések és értékelések gazdagsága jelzi a mindennapi életben betöltött, gyakran a zenélés vagy zenehallgatás körén messze túlmutató szerepüket. Ebben az előadásban egyrészt azt vizsgálom majd, hogy hogyan működteti a rögzített zene materiális kultúrája a zenei hagyományt, másrészt azt, hogy a rögzített hang gyűjtői hogyan konstruálják és használják az eredetiség fogalmát saját szociokulturális világaik működtetésében. Mielőtt azonban belevágnék e saját „bennszülött/bennfenntes" *(insider/native)* antropológusi tapasztalataimra,[1] sokéves, egyre tudatosabb részt vevő megfigyelésemre épülő elemzésbe, röviden arról beszélek, hogy mit tanulhat saját gyűjtői tevékenységéről a hanglemez-gyűjtői kultúrák e leírásából a néprajz és a múzeum.

Gyűjtői kultúrák és eredetiség

„Talán általánosan jellemző az egyén és a csoport körüli »gyűjtögetés« – egyfajta materiális »világ« összeállítása, a szubjektív birodalmának elhatárolása a »mástól«. Minden ilyen gyűjtemény értékhierarchiákat, [bizonyos dolgok] kizárását, az én *(self)* szabályok szerint működő territóriumait testesíti meg. Biztosan nem egyetemes jellegűek viszont azok az elképzelések, hogy e gyűjtögetés a tulajdon felhalmozásával jár, hogy az identitás egyfajta (tárgyakban, tudásban, emlékekben, tapasztalatokban való) gazdagság. [...] A nyugati világban [...] a gyűjtés régóta a birtoklásra épülő én, kultúra és eredetiség csatasorba állításának stratégiája." (Clifford 1988:218.)

Ugyanígy elmondható, hogy – és ez a konferencia ürügyéül szolgáló kiállításból is kiderült – a néprajz és az antropológia gyűjtőtevékenysége legalább annyira szól(t) a

kiveszőfélben lévő paraszti és „bennszülött" kultúrák megőrzéséről, mint e tudományos kutatók társadalmainak öndefiníciójáról. Az, hogy az etnográfusok mit és miért találnak gyűjtésre érdemesnek, értékesnek, gyakran sokkal többet mond e tudósok saját közvetlen kulturális közegéről, koráról, mint a gyűjtemény által bemutatni kívánt távoli kultúráról. A modernitás által még nem érintett eredetiséget a paraszti és bennszülött kultúrákban fellelni vélő Néprajzi Múzeum az alapítását követő hosszú évtizedekben a más és a múlt múzeuma: a kulturálisan és/vagy földrajzilag távolié. A modern magyar ember itt egyszerre találkozhat a „bennszülött" idegenek tárgyi kultúrájával, és először csodálkozhat rá „kihalófélben lévő" nemzeti kulturális hagyományára. Az eredetiség e historizáló – a „primitívek" által felhasznált nem helyi vagy modern alapanyagokat, kézműipari módszereket és a nyugati tömegcikkeit száműző – elképzelése részint az ébredező nemzetállam öndefinícióját szolgálta a kulturális távolság látszatának felnagyításával, ám legalább annyira jelezte valamilyen hitelesebb, egyedibb, valódibb minőség keresését is a kapitalista tömegtermelés uniform árutengerében.

Míg a képzőművészeti alkotások gyűjtői kultúráinak értékrendjében a reneszánsz óta jelen volt az eredetiség – alapvetően az alkotó géniuszhoz és az alkotás önazonosságához, egyediségéhez kötődő – fogalma, az esetlegesen, kuriózumokként vagy dekorációként gyűjtött, távoli kultúrákból származó hétköznapi használati tárgyakat csak a tizennyolcadik század végén, e tárgyak globális, iparszerű kereskedelmének beindulásával kezdték e kategória szerint rangsorolni. Brian Spooner (1986) a keleti szőnyegek gyűjtői kultúráiban vizsgálva az eredetiségelképzelések alakulását, szoros összefüggést lát a megnövekedett mennyiségben forgó, immár a középosztály számára is elérhető szőnyegek áruvá válása és e kívánatos minőséget jelző fogalom között. Az eredetiségre a kereskedőknek a piacon kapható számtalan szőnyeg közötti értékhierarchia felállításához és működtetéséhez volt szükségük, de legalább ilyen fontos volt e fogalom az identitásukat fogyasztásukon, gyűjteményük darabjainak megválasztásán keresztül alakító/kifejező vásárlók, a régiségek gyűjtői számára, akik a helyi gyárakban géppel termelt szőnyegek helyett az egzotikus, egyedi és antik darabokat keresték. Az eredetiség kritériumainak kialakulása a szőnyegek puszta adásvétele mellett feltételezte a szőnyegek eredetével, történetével, készítésük körülményeivel kapcsolatos információáramlást, mely szintén főként a kereskedők közvetítésével jutott el a szőnyeggyűjtőkhöz.

Mivel az antropológia és a néprajz kialakulása pont e műkedvelő gyűjtők tevékenységéhez kötődik, nem meglepő, hogy az etnográfusok sokáig az általuk gyűjtött hétköznapi tárgyak értelmezésében hasonló tartalmú – a tárgyak korát, előállításuk körülményeinek ismeretét, azok egyediségét és hagyományhűségét – magasra értékelő eredetiségfogalommal dolgoztak.

A rögzített zene materiális kultúrája és a hagyomány

Miközben az antropológia, a néprajz és a népzenekutatás a hangrögzítést a modernizáció által fenyegetett „bennszülött" és paraszti kultúrák tudományos dokumentálására, megőrzésére használta, ugyanez a technológia gyökeresen átalakította a világ társadalmainak zenei kultúráit. A hangrögzítés könnyen tárolható és szállítható formában tárgyiasította a zenét, s a rögzítés médiuma – a fonográfhenger, a gramofonlemez, a mik-

robarázdás hanglemez, a kazetta és CD – már az iparszerű kapitalista kulturális termelés árucikkeként keringett. A rögzített forma lehetővé tette, hogy az egyes zenei formák – alkotások, dallamok, stílusok – sokkal gyorsabban, pontosabban és messzebbre is eljussanak, mint korábban, amikor a kulturális csere alapvetően személyes találkozásoktól, élő előadásoktól függött.

„Míg Bessie Simthnek előadókörútra kellett mennie Ma Raineyvel, hogy tanuljon tőle, Victoria Spivy, Billie Holiday és Mahalia Jackson úgy tanulhatott Bessie Smithtől, hogy Texasban, Marylandben vagy Luisianában maradt, és a lemezeit hallgatta." (Eisenberg 1987:116.)

A rögzített zene helyek és kultúrák közötti áramlása mára alaposan összekeverte a 20. század elején az etnológusok által „autentikusnak" tételezett lokális zenei hagyományokat, s új, „tisztátalan" hibrideket inspirált: elég a nigériai funkra, a jamaicai diszkóra, a brazil metálra vagy a kelet-európai turbofolkra gondolni a számtalan fúzió közül. A népzenetudomány, a néprajz és az antropológia a kultúra tiszta, eredeti forrásait kereste, s sokáig nem vett tudomást a hangrögzítéssel szorosan összefüggő népszerű – hibrid – zenei formákról, sem arról, hogy milyen módon domesztikálják az egyes kultúrák a hangrögzítéshez kapcsolódó műszaki eszközöket.

A rögzített zene digitális fordulatával a hang tárolására és átvitelére kifejlesztett, kézzelfogható médiumok jelentősége – az Edison-galaxissal együtt – összezsugorodik. A hanglemezeket, kazettákat és CD-ket háttérbe szorítják a különféle tároló és szerkesztő funkciókkal bővített lejátszókészülékek – személyi számítógépek, mp3-lejátszós mobiltelefonok és ébresztőórák –, melyek között – kábeleken, drótnélküli technológiákkal, írható CD-ken, adatceruzákon és memóriachipeken – szabadon vándoroltathatjuk a zenei információt. A lemezjátszó már lassan egy évtizede nem evidens eszköze a mindennapi zenehallgatásnak, s az e médiumtól távolodó kulturális fősodor percepciójában a bakelit[2] hanglemez ma lejátszhatatlan limlom, retrodekoráció vagy a DJ-k misztikus, távoli munkaeszköze. A hanglemezek ugyanakkor nem mindenki számára vesztették el értéküket: a lemezgyűjtői szubkultúrák nemcsak cseréjének színterei, de egyben azok megőrzésének, kulturális értelmezésének és értékelésének közösségei is. A következőkben azt vizsgálom, hogy milyen szerepet töltenek be az eredetiséggel kapcsolatos elképzelések a lemezgyűjtők értékteremtő mechanizmusaiban és szelekciós elveiben.

Eredetiség és érték a bakelituniverzumban

Az eredetiség fogalma a hanglemezgyűjtők körében többszörösen összetett probléma, hiszen a hanglemez egyszerre hétköznapi használati tárgy és zenei műalkotás, másrészt pedig szükségszerűen reprodukció, tömegesen előállított másolat. Míg műalkotások technikai reprodukciójának következményeivel kapcsolatban hasznos kiindulópont Walter Benjamin esszéje (1969), az írás csak futólag említi a hangrögzítést, s nem ad útmutatást arra nézve, hogy az egyes előadások során állandóan új alakot öltő zeneművekre hogyan értelmezhető az alapvetően képzőművészeti alkotások példáin bemutatott aurafogalom (Radnóti 1999). Nem egyértelmű, hogy a hangrögzítést megelőzően az egyes előadók interpretációiban megelevenedő zeneművek esetén mi az az eredeti, egyedi alkotás, melynek „*itt*je és *most*ja" szétfoszlik a hang technikai reprodukciója során.[3]

Különbséget kell tennünk *a hanglemezre rögzített zenével/hanggal kapcsolatos autenticitáselképzelések* – amikor 1. „a rögzített interpretáció a szerző szándékai szerint való"; 2. „a rögzített interpretáció az előadó stílusát autentikusan tükrözi"; 3. „a hangmérnöki munka célja az élő előadás *természetes* hangzásának hű reprodukciója vagy egy *mesterséges*, hatásos hangkép kialakítása?" (Copeland 1991); 4. felmerül, hogy „lehet-e autentikus egy stúdiótechnikával manipulált, csak felvételen létező zeneművel?" – és a magára *a hanglemezre vonatkozó eredetiség* fogalma között, ahogyan különbség van a zene- és a lemezgyűjtő ideáltípusa között is. Míg a zenegyűjtőt nem foglalkoztatja különösebben, hogy milyen formátumban jut az adott zenei műhöz, a lemezgyűjtő a bakelitkultúra fanatikusa, aki még akkor is ragaszkodik a hanglemezhez, mikor az nagyságrendekkel nehezebben beszerezhető, több helyet foglal és drágább, mint a digitális alternatívák.

E két szélsőséges álláspont inkább analitikus, illusztratív célokat szolgál, hiszen az egyes gyűjtők tevékenységét leggyakrabban egyszerre, egymással átfedésben irányítja e két eltérő esztétika. Tanulmányomban nem vizsgálom a hanglemezek tartalmára vonatkozó, a rögzített zenei reprezentáció fogalmi terében működő – fent felsorolt – eredetiségfogalmakat, mert nem a lemezeket az eredeti, különösebb kulturális jelentés nélküli funkciójuknak megfelelően a zene tárolására és visszajátszására használó zenegyűjtők, hanem az azokat tárgyként használó lemezgyűjtők figurája áll közelebbi párhuzamban a tárgyakat gyűjtő antropológussal/néprajzossal. E tudományos gyűjtők sem ivásra használják a terepről a gyűjteménybe emelt ivócsészét, hanem valamilyen összefüggés bemutatására, megvilágítására. A hétköznapi tárgyak önmagukon túlmutató többletjelentéseit, ahogy eredetiségük elképzelését is, a gyűjtők és gyűjtői kultúrák értelmező-, rendszerező-, bemutatótevékenysége – a tárgyak párbeszéde – konstruálja.

Hanglemezhagyományok

Érdemes közelebbről is megvizsgálnunk a lemezgyűjtő közösségek médiumfetisizmusa mögött meghúzódó motivációkat, mert ezeken keresztül jobban megismerhetjük a bakelit hanglemezek szerepét e kulturális fogyasztói-értelmezői hagyományokban.

A gyűjtők gyakran érvelnek a bakelit hanglemezek mellett arra hivatkozva, hogy a hanghullámok folytonosságát megtartó analóg technika hitelesebben reprodukálja az *eredeti* hangfelvételt, mint a nagy gyakorisággal vett pillanatnyi állapotok rögzítésére épülő digitális eljárások. Komplikálja, és objektív szempontok szerint eldönthetetlenné teszi a CD és a hanglemez hangreprodukciós hűségéről folyó vitát, hogy a digitális reprodukciók „tisztábbak": nem tartalmazzák a lemezjátszótányért hajtó motor rezgéséből, a lemezjátszótű és a barázda közötti súrlódásból és a hanglemez elhasználódásából eredő zajokat.[4] A hanglemezt efféle abszolút hanghűségrangsor helyett saját szubjektív ízlésük alapján előnyben részesítő gyűjtők annak melegebb, lágyabb hangzását szokták szembeállítani a CD keményebb, hidegebb hangképével.

A hanglemezhez való ragaszkodás azonban sokszor bizonyos kulturális hagyományokhoz fűződik: a lemezlovasok között gyakori a CD-t vagy mp3-at játszó kollégák lenézése, arra hivatkozva, hogy az igazi, „eredeti DJ-k" nem nyúlnak e médiumokhoz. A ragaszkodást a DJ-kultúra technikai hagyományaihoz sokáig azzal magyarázták, hogy

a hanglemezek közvetlenül manipulálhatók – meglökhetők, lassíthatók és hátrahúzhatók. E műszaki sajátosságok egyrészt alapfeltételei a hip-hopban kifejlődő, a lemez ritmikus előre-hátra húzásával a lemezjátszóval ütőhangszerszerű hatást imitáló szkreccsnek, másrészt alaposan megkönnyíti az egyes felvételek egymásba keveréséhez szükséges sebességszinkronizációt. Ma azonban léteznek a CD-k és mp3-ak hasonló manipulációját lehetővé tevő DJ-eszközök, s a médiumokkal kapcsolatos különbségtétel egyre inkább a DJ-hagyomány birodalmával való kapcsolatra utaló öndefiníció eszköze.

A hanglemezek gyűjtése összefügghet az „önmagát felfaló" s számtalan retrohullámban újra létrehozó népszerű kultúra intézményeinek üzleti logikájával is. A hanglemezek egyszerre a „menő" retroéletstílus kellékei, a nosztalgikus fantáziát inspiráló kiindulási pontok vagy akár a mai csillogó, digitális termékek helyett a „társadalom által semmibe vett hulladékot" nagyra értékelő lázadó, ellenálló identitás megteremtésének megvásárolható eszközei.

Eredetiség mint a hanglemezek értékelésének mozgatórugója

Míg az új áruk piaci értékét egyszerre megszabják s magyarázzák az azokat előállító vagy forgalmazó cégek, a használt cikkek árának alakulása egy sokkal decentralizáltabb, autonóm aktorok által működtetett piacon történik, ahol az egyes tárgyak piaci értékének alakításában sem az előállítás költségei, sem a hivatalos marketingideológiák nem vesznek részt közvetlenül. Az eredeti használati értéküktől egyre inkább elváló, életciklusuk késői szakaszába ért, a társadalom szemétdombjára került *régiségek* értékét nem az eredeti gyártók által működtetett árufetisizáló reklámgépezet teremti meg, hanem az ezek másodlagos piacát létrehozó *gyűjtői közösségek* szubjektív értékelései, hagyományai, taxonómiái, melyek legalább annyira szolgálják e dolgok rendszerezését, rangsorolását és csereértékének kialakítását, mint az egyes gyűjtők öndefiníciós céljait, illetve a közösségen belüli hierarchia alakítását.

Ahogy láttuk, az egyes gyűjtők és gyűjtői közösségek más és más okokból értékelik nagyra a hanglemezt, s legalább ennyire eltérőek a gyűjtési koncepciók, a módszerek és a taxonómiák is. Az egyes konkrét hanglemezek értékének megállapításakor azonban azok zenei tartalmától függetlenül szinte minden gyűjtő támaszkodik a lemezdealerek és -boltok katalógusaiban megjelenő árazási kategóriarendszerre. Bár valójában minden hanglemez másolat, e kategóriarendszer hátterében mégis a lemezek „eredetiséghez" fűződő viszonya áll.

A hanglemezipar már a gramofon korszakában felismerte és kiszolgálta a gyűjtők egyediség, exkluzivitás iránti vágyát, s a korlátozott példányszámban – gyakran számozott példányokkal – kiadott kislemezek, alternatív verziók és díszkiadások azóta is az egyediség, az exkluzivitás auráját hivatottak újrateremteni. A dedikált példány a dedikáció pillanatának ittjét és mostját rögzíti a lemezen, s egyben az alkotóval való közvetlen kapcsolat csodájának szimbolikus, ereklyeszerű dokumentuma. Ugyanakkor tévedés lenne kizárólag a zeneipar szándékos piaci szegmentációs vagy árufetisizáló stratégiájának tulajdonítani azokat az egyes kiadások borító- és címketervei, a borítókhoz használt papírtípusok és nyomdai technológiák között meglévő eltéréseket, amelyek ma a használt hanglemezek közötti különbségtétel alapjául szolgálnak.[5] Míg egyes lemezek értéke

sokáig nagyban függött a helyi kereslettől és kínálattól, a használtlemez-kereskedők által kiadott és világszerte keringő árlisták, diszkográfiák és katalógusok fontos szerepet játszottak a lemezek értékelési szempontjainak egységesítésében. A hanglemezek értékét e szempontrendszer szerint az határozza meg, hogy *a)* milyen állapotban vannak, *b)* ugyanannak a zenei anyagnak melyik kiadásához tartoznak.

Az árlistáknak a lemez és a borító állapotára vonatkozó kategóriarendszere a régiségkereskedelem egyéb szegmenseihez hasonlóan a gyári lefóliázott, soha tű alá nem került *mint copy*tól a megpenészedett tok által rejtett, a lejátszhatatlanságig összekarcolt *poor*ig terjed, s minél közelebb van a megvásárolni kívánt hanglemez az eredeti, újkori állapotához, annál többet kell majd fizetnünk érte.

Ugyanannak a zenei anyagnak eltérő kiadásai akár nagyságrendekkel eltérhetnek egymástól árban. Általában az igen ritka, s még a lemez hivatalos megjelenése előtt a lemezlovasokhoz és rádióállomásokhoz kiküldött tesztnyomások és promóciós lemezek vezetik a rangsort, s az első kiadások számítanak „eredeti" kiadásnak, ahogy ez az árukban is megmutatkozik. Ennek oka lehet az első kiadások gyakran igényesebb kiállítása, az első nyomatoknak tulajdonított jobb hangminőség vagy a lemez közvetlen kapcsolata a zenetörténettel – melynek kiemelt toposza a lemez megjelenésének dátuma. Nem törvényszerű, hogy az egyes kiadások értéke a megjelenés sorrendje szerint alakul: betiltott vagy valamilyen hiba miatt bezúzott szériák ritka túlélői ugyanúgy csillagászati áron cserélnek gazdát, mint a kisebb példányszámú külföldi – maláj, kelet-európai – licenckiadások. A fanatikus – sokban a bélyeggyűjtőkre emlékeztető – lemezgyűjtők szemében e verziókat ritkaságuk újfajta eredetiséggel ruházhatja fel: már nem lenézett, másodrendű másolatai az első kiadásnak, hanem eredeti példányai egy híres és keresett szériának.

Az egyes utánnyomások és licenckiadások az időközben elfogyott vagy csak más földrajzi helyeken hozzáférhető eredeti kiadást pótló hiteles másolatok. Az általában igénytelenebb kiállítású kalózkiadások hasonló hiánypótló funkciót töltenek be, ám sutaságukat gyakran ugyancsak átitatja egyfajta exkluzivitás, egyediség, sőt eredetiség érzése, ami a lomhán mozgó zeneipari gépezetet megkerülő amatőr, határsértő vállalkozó önálló reprodukciós teljesítményében gyökerezik. A hanglemezkiadókat, illetve a zenei alkotás szerzőit és előadásait megkerülő, nem hivatalos másolatok másik típusa a kifejezetten egyes ritka és keresett kiadványokat imitáló hamisítványok köre. Az igen értékes eredetiket – például Elvis Presleynek a Sun kiadónál megjelent első kislemezeit – a legapróbb részletekig utánzó másolat létrehozásának célja a komoly anyagi áldozatot vállaló vásárló megtévesztése (Copeland 1991). Ugyanakkor a hamisítók találékonysága, az eredetiség általuk megteremtett illúziójának tökélye vagy éppen apró hibái, illetve az egyes hamisítási esetek történetének kontextusa a képzőművészeti hamisítványokhoz hasonlóan (Radnóti 1995) gyűjtésre érdemes, értékes, önálló jogú műtárgyakká emelheti e csalárd másolatokat.

E hamisítási tevékenységet pont azok a katalógusok, diszkográfiák és árlisták segítették elő, amelyek a lemezgyűjtő közösségek számára az egyes hanglemezek értelmezését, értékelését voltak hivatottak elősegíteni az egyes kiadások megalapozó külső ismertetőjegyeinek – matricaszám, katalógusszám, a címke és a borító apró grafikai és tipográfiai részletei, valamint a becsült/javasolt ár – felsorolásával.

Ugyanakkor az eredetiségfogalmak nem pusztán a lemezek közötti értékhierarchia

megteremtésének, hanem egyben a magukat a többségi társadalomtól megkülönböztető gyűjtők öndefiníciójának és a gyűjtői közösségen belüli hierarchia működtetésének eszközei is.

Eredetiség mint az én *(self)* definiálásának és gyűjtői közösség hierarchizálásának eszköze

A tárgyak története és az általuk elmesélt történetek iránt fogékony gyűjtők számára kiadástól vagy állapottól függetlenül eredeti kordokumentum minden egyes hanglemez. Egy svéd rokon barátságos ajánlása a lemezborítón, egy borítóból váratlanul kihulló fénykép vagy újságkivágás, a lemez egykori tulajdonosainak nevét és címét jelző matrica mindmind a tárgy „társadalmi életének",[6] földrajzi vándorlásának egy-egy fejezetére utal. E néha-néha felbukkanó árulkodó jelek gyakran több kérdést vetnek fel, mint amennyit megválaszolnak, mégis azt az érzést erősítik a gyűjtőben, hogy a lemez segítségével közvetlen kapcsolatba kerülhet a múlttal – korábbi tulajdonosokkal, helyekkel és eseményekkel.

Az eredetiség ilyetén konstrukciója, ha úgy tetszik, szintén apológia, a gyűjtői szenvedély racionalizált magyarázata, de egyben a múlt jeleiben kutató, s azokat több-kevesebb sikerrel olvasó, önmagát műértőként, filológusként meghatározó gyűjtő öndefiníciója is. A műértelem azonban nem mindig ártatlan, hatalmi viszonyok szempontjából semleges fogalom, sőt leggyakrabban pont egy bizonyos hatalmi pozíció elfoglalásának, fenntartásának vagy legitimációjának eszköze.

Joe Allen (1999) leírása érzékletesen mutatja be, hogy a hip-hop stílust megteremtő, régi, zömében elfeledett vagy ismeretlen funk-, soul-, dzsessz- és diszkólemezeket játszó bronxi DJ-k közötti rivalizálásban hogyan szolgálta a lemezeik körüli titkolózás a gyűjtői/előadói szubkultúra belső hierarchiájának fenntartását, működtetését. Allen írása bemutatja, hogy belső szakmai titkokat – a gyűjtésre érdemes lemezek előadóját és címét – mindenki számára hozzáférhetővé tevő válogatáslemezek hogyan osztják meg máig a közösséget. Míg egyesek a DJ-zést „demokratizáló", a ritka felvételeket újra széles körben hozzáférhetővé tevő vagy a szubkultúra kánonját megteremtő eszközöknek látják őket, a szakma megállapodott „elitjének" zöme szerint a válogatások mélyen sérthetik a gyűjtői hagyomány etikáját: a zöldfülűek számára megspórolják a személyes kutatás kemény, alázatot követelő munkáját. A különböző DJ- és lemezgyűjtői kultúrákban az utánnyomások, kalózkiadások és a válogatáslemezek hamisként, másodrendűként, értéktelenebbként értelmezése[7] összefügghet azzal, hogy e tárgyak átalakítják a közösségben a szubkulturális tőkének a (Thornton 1995) – lemezek ismeretében, birtoklásában kifejeződő – elosztását. Az „eredetibb" kiadásokat birtokló, azokat már a válogatások megjelenése előtt is ismerő gyűjtők saját értékítéletük, szakértelmük és gyűjtői elkötelezettségük „magától értetődő" felsőbbrendűségével határolják el magukat a „kontároktól", a zöldfülűektől, a hozzá nem értőktől. Kifejező, hogy az afroamerikai hip-hop szlengben e „marginalizált" DJ-k jelzője a hamisítványt, utánzatot és szélhámost/csalót egyszerre jelentő *fake*.

A beavatottság és műértés fogalmaiban kifejeződő szubkulturális tőke nem csak egy

adott szubkultúra belső hatalmi hierarchiáját működtetheti. Egyéb kulturális előítéletek dimenziói – például kor, társadalmi nem vagy etnicitás – mentén a szubkultúra határainak védelmét és fenntartását célzó kizárás, kirekesztés eszközeként is funkcionálhat. Will Straw (1997) a lemezgyűjtés és a társadalmi nemek kapcsolatát vizsgáló írásában megállapítja, hogy az önmagukat műértőként *(connoisseur)* – a hanglemezek kívülállók számára nem felismerhető „valódi" értékét ismerő, az eredetit és az inautentikust egymástól megkülönböztetni képes személyként – definiáló, általában férfi lemezgyűjtők kezében e fogalmi konstrukció saját „felsőbbrendűségük" igazolásának, a női partnerek kulturális kirekesztésének, lenézésének eszköze, mely végső soron a nők elnyomását hivatott megerősíteni, legitimálni.

Eredetiség mint racionalizációs stratégia: az árufétis apológiája

Érdemes megemlíteni, hogy az eredetiség fogalma nemcsak a gyűjthető tárgyak kaotikus forgatagában segíti eligazodni – válogatni, értékelni és értelmezni – a gyűjtőt, s nemcsak saját identitásának definíciója vagy státusaspirációinak értelmezési kerete, hanem egyben kísérlet arra is, hogy – gyakran önmaga számára is – racionalizálja a sokszor nehezen magyarázható mértéket öltő gyűjtőszenvedélyt. Ez, ha úgy vesszük, a marxi árufétis apológiája: a lemezek használati és csereértéke közötti különbség magyarázata azzal az értékkel, amelyet a gyűjtő az eredetiségnek tulajdonít. A gazdaságpszichológiai gondolkodást – a csökkenő határhaszon törvényét – követve a gyűjtőnek az ezredik hanglemezzel már igen közel kellene kerülnie a telítettség állapotához, s közben a gyűjtemény tárolásának, megóvásának emelkedő költségei is terhelik a lemez által a gyűjtő számára képviselt hasznosságot. Mégis hajlandó magas árat fizetni a gyűjteményen tátongó hiányosságokat betöltő ritkább – eredetibb – példányokért, miközben a gyűjtemény „befejezhetetlenségének" tényével többé-kevésbé minden gyűjtő tisztában van.

Az 1950-es évek Amerikájának hifimozgalmát elemző Keir Keightly (2004) értelmezésében egyfajta – a középosztálybeli férfiak mindennapi életét és munkáját szabályozó kapitalista racionalitás korlátai közüli – kitörési vágy kifejezése irányítja a pénzügyi racionalitás szempontjából értelmetlen pazarlásnak, mértéktelenségnek tűnő kulturális fogyasztási gyakorlatot. Az eredetiséghez kapcsolódó elképzelések megteremtése és értékkel való feltöltése a gyűjtői szenvedélyt próbálja a racionalitás keretei között magyarázni. E racionalizációs stratégia tetten érhető a gyűjtői kultúra anekdotáiban is. A lemezgyűjtők között legalább olyan gyakoriak az egész lakásokat elborító magángyűjteményekről, mint a több százezer forintért gazdát cserélő lemezritkaságokról szóló – részben az értékes, „eredeti" lemezek felhalmozását legitimálni hivatott – történetek, amelyek függetlenül attól, hogy valós tényeken alapulnak-e, a közösség legszélsőségesebb határátlépés-mítoszaiként funkcionálnak. E történetek a gyűjtőszenvedély egyszerre vágyott és visszataszító példái, melyekkel a szélsőségek középosztálybeli elítélése alól kibújni képtelen elbeszélők egyszerre mondják: „Lám, racionálisan viselkedünk, hiszen más még nagyobb jelentőséget tulajdonít e tevékenységnek!" és „Mi azért nem vagyunk ennyire szélsőségesek, a mi gyűjtési szenvedélyünk az elfogadható, racionális kereteken belül marad."

Még néhány gondolat a hagyományról

Az eredetiség fogalma után most néhány gondolat erejéig visszatérnék a hanglemezek és a hagyomány közötti kapcsolat vizsgálatára. Előadásom elején már ejtettem néhány szót arról, hogy a hangrögzítéssel a helyi kulturális kontextusukból kiemelt zenei formák áramlása hogyan gyorsította fel és komplikálta az egyes zenei kultúrák egymásra hatását, és így végső soron hogyan hozott létre a statikus és valamilyen ősi eredetiséggel átitatott hagyományfogalomnak ellentmondó új zenei keverékeket, hibrideket.

A lemezek azonban nem csak közvetve, a rajtuk rögzített zene elemeinek kölcsönzésén és átdolgozásán keresztül hatottak újabb zenei formák létrejöttének irányába. A bakelittechnológia háttérbe szorulásával a lemezgyűjtők egy csoportja a rögzített zenét puszta hallgatása és értelmezése helyett új zenei felvételek közvetlen alapanyagává tette. A hangmintaalapú zenét készítő lemezgyűjtők nemcsak privát gyűjteményeik számára „mentik meg" a poros pincékben elfelejtett, a kortárs zenei hagyomány margójára szorult, hanglemezekre rögzített, esetleg CD-n újra ki sem adott zenét, hanem új formában keltik azokat életre. E gyűjtők és zenei alkotók tevékenysége – a kiveszőfélben lévő hagyományok megőrzése és a kortárs zenébe történő visszacsatolás – Bartók Béla és Kodály Zoltán gyűjtői és zeneszerzői tevékenységét idézi. A népzene civilizáció által érintetlen tiszta forrásait a forgalmi csomópontoktól, vasútvonalaktól és nagyvárosoktól távol fekvő településeken kereső kutatókhoz hasonlóan a lemezvadászok is képesek kilométerek százait[8] megtenni félreeső lemezboltok, más gyűjtők által még érintetlen készletek, illetve a ritka lemezek iránti keresletről nem tudó boltosok olcsó árai reményében. E lemezvadászok Bartókhoz és Kodályhoz hasonlóan kiveszőben lévő zenei hagyományokat térképeznek fel,[9] és hoznak újra a társadalom emlékezetének felszínére.

Az ismétlés szintén a kulturális emlékezet fontos technikája volt mindig is (Middleton 1996). A régi lemezekről elemelt töredékek újrafelhasználása nemcsak zenei gondolatok, dallamtöredékek, harmóniák, hangzások fennmaradását segíti, hanem azok eredeti forrásai iránt is új érdeklődést generál. A hip-hop és az egyéb hangmintaalapú műfajok forrásművei vagy zenei alapanyaga után kutató gyűjtők által támasztott kereslet egyrészt óvott magángyűjteményekbe koncentrálja az egyébként értéktelen hulladékként megsemmisítésre vagy beolvasztásra ítélt példányokat, másrészt a kereskedők számára is raktározásra és forgalmazásra érdemessé teszi a digitális univerzumból kimaradt, bakeliten őrzött zenét. Minél ritkább és keresettebb egy felvétel, annál nagyobb valószínűséggel lát valaki profitlehetőséget annak kalóz- vagy legális – CD- és a gyűjtők, DJ-k számára bakelit – újrakiadásában. Az elmúlt két évtizedben a hip-hop számokban használt hangminták forrásai iránt felébredt keresletnek köszönhetően az 1960-as és 1970-es évekbeli funk-, soul- és dzsessznagylemezek egyre nagyobb köre kerül be a CD-n is hozzáférhető zenei kincsbe, míg a jobban sikerült vagy népszerű felvételek új válogatáslemezek százain ismét hozzáférhetők a gyűjtők és zenekutatók szűk körén túl is (Sanjek 2004).

Bartókhoz és Kodályhoz hasonlóan a hangmintaalapú zenét készítő lemezgyűjtők megőrzési stratégiája sem merül ki a kiveszőfélben lévő zenei formák puszta összegyűjtésében és értelmezésében. A múlt és a jelen zenéje közötti interakcióval folytatott kísérletek abban a felfogásban gyökereznek, hogy a hagyomány merev kulturális rendszer

helyett élő, állandóan változó folyamat, s az „eredeti" kulturális formák egy társadalom emlékezetében tartásának, megőrzésének a tiszteletteljes muzealizálásnál sokkal sikeresebb stratégiája lehet azok állandó, flexibilis újraértelmezése.[10]

JEGYZETEK

1. A bennszülött/bennfentes antropológust bizonyos tudományos körökben máig övező gyanakvásról lásd Haller 2002; Caputo 2001; a bennfentes perspektíva előnyeiről és korlátairól lásd Haller 2002; Edwards 1999; Hammersley 1992; Hammersley–Atkinson 1995.
2. Bár a mikrobarázdás hanglemezek többnyire már nem bakelit-, hanem PVC-alapú műanyagokból készültek, a technológiai változások ellenére e régebbi nyersanyag neve a közbeszédben máig a CD előtti hanglemezformátumokat jelöli.
3. Benjamin esszéjének meglehetősen eltérő zenei értelmezését nyújtja (Mowitt 1987; Middleton 1990; Goodwin 1991; Link 2001).
4. A hifimozgalom esztétikájában kiteljesedő elképzelés, hogy az eredeti előadást/felvételt hangban minél hitelesebben felidéző, „hűségesebb" hangvisszaadás jobb, értékesebb, talán csak a konkrét műszaki probléma megoldásán dolgozó fejlesztőmérnökök számára evidens. A mikrobarázdás hanglemez bemutatásakor a gramofonlemez által visszaadott, erősen korlátozott hűségű hangképhez szokott teszthallgatókat sokkolta, taszította a szokatlan hangzás. A már megvásárolt háztartási lejátszóberendezések és a lemezgyűjtemények cseréjében érdekelt gyártók és lemezkiadók időről időre megkísérelt technológiai váltásai részben a reprodukciós hűséget értékként konstruáló marketingstratégiákra épültek (Keightly 2004). A zenehallgatók többsége azonban, úgy tűnik, mégsem osztja a marketingideológiákban és az audiofil szubkultúra diskurzusaiban megjelenő értékeket, ahogy azt a hangzás hűségének terén radikális visszalépést képviselő mp3-technológia áttörő sikere is mutatja.
5. A kapitalista zenei termelést bíráló Theodor Adorno kritikájának egyik fő tézise volt, hogy a rögzített zenei termékek zenén túlmutató értelmezései, értékelései a zeneiparnak a zenét puszta árufétissé sekélyesítő stratégiája következtében jöttek létre.
6. Tanulmányom szemléletmódja sokat köszönhet az Arjun Appadurai (1986) által szerkesztett, az árucikkek „társadalmi életének" kritikai elemzéseit nyújtó kötetnek.
7. Ahogyan Allen (1999) cikkéből is kiderül: az eredetiség még egy közösségen belül sem abszolút fogalom: bizonyos kezdetben lenézett korai válogatáslemezek mára „klasszikusként", hiteles kordokumentumokként váltak „eredetivé" és gyűjtésre érdemessé.
8. B+ fotóesszéje a mellékutak menti városkák lemezboltjai között zarándokló lemeztúrók gyűjtőtevékenységének egyfajta poétikus vizuális etnográfiájaként is olvasható (B+ 2002).
9. „Elképesztő, »kihalófélben lévő« lemezek után kutatva nemcsak az eredeti (egykor hírnévnek örvendő) zenészeket szólaltattunk meg, de úttörő lemezgyűjtőket is, akik diszkográfiák és referencia-kézikönyvek segítsége nélkül túrják át a bolhapiacok és használtlemez-boltok állóvizén evezve, amit a társadalom kiselejtezett." (Juno–Vale 1993:5.)
10. Még akkor is, ha e gyakorlat felborítja a romantikus esztétika önálló, egyedi, és megbonthatatlan művekből álló művészettörténeti elképzeléseit, és újra felhívja a figyelmünket arra, hogy a hagyomány kollektív folyamat. Még akkor is, ha a rögzített hangtöredékekből összeállított kollázsszerű új mű esetén nehezen eldönthető, hogy az lopás, másolat, feldolgozás vagy új, eredeti alkotás.

IRODALOM

ALLEN, JOE
1999 Backspinning signifying. to.the.quick 2. Internetcím: http://to-the-quick.binghamton.edu/issue%202/sampling.html (letöltés: 2004. március 26-án).

APPADURAI, ARJUN
1986 Introduction: Commodities and the politics of value. *In* The social life of things. Commodities in cultural perspective. Arjun Appadurai, ed. 3–63. Cambridge: Cambridge University Press.

B+
2002 Is a record like a wheel (Rado Edit). Waxpoetics 1(3).

BENJAMIN, WALTER
1969 [1936] A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában. *In* uő: Kommentár és prófécia. Budapest: Gondolat.

CAPUTO, VIRGINIA
2000 At 'home' and 'away'. *In* Constructing the field. Ethnographic Fieldwork in the Contemporary World. Vered Amit, ed. 19–32. London: Routledge.

CLIFFORD, JAMES
1988 On collecting art and culture. *In* uő: The predicament of culture. Twentieth century ethnography, literature and art. 222–225. London: Harvard University Press.

COPELAND, PETER
1991 Sound recordings. London: British Library.

EDWARDS, BRIAN
1999 Inside the whale: deep insider research. Internetcím: http://www.aare.edu.au/99pap/edw99006.htm (letöltés: 2004. október 27-én).

EISENBERG, EWAN
1987 The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa. London: Picador.

GOODWIN, ANDREW
1991 Popular music and postmodern theory. Cultural Studies 5(2):174–190.

HALLER, DIETER
2002 Reflection on the merits and perils of insider anthropology. Kea 14:113–146.

HAMMERSLEY, MARTYN
1992 On Practitioner Ethnography. *In* uő: What's Wrong with Ethnography. London: Routledge.

HAMMERSLEY, MARTIN – ATKINSON, PAUL
1995 Ethnography. Principles in practice. London: Routledge.

JUNO, ANDREA – VALE, V.
1993 Incredibly strange music. 1. San Francisco: Re/search.

KEIGHTLY, KEIR
2004 „Halkítsd le!" üvöltötte: nemek, otthon és a hifi, 1948–59. Replika 49. Internetcím: http://www.replika.hu/absztrakt.php?a=49&b=4 (letöltés: 2004. szeptember 11-én).

LINK, STAN
2001 The work of reproduction in the mechanical aging of an art: Listening to noise. Computer Music Journal 25(1):34–47.

MCLUHAN, MARSHALL
2001 [1962] Gutenberg Galaxis. A tipográfiai ember létrejötte. Budapest: Trezor.

MIDDLETON, RICHARD
1990 Studying popular music. Philadelphia: Open University Press.
1996 'Over and over'. Notes toward a politics of repetition. Surveying the gound, charting some rules. Internetes cím: http://www2.rz.hu-berlin.de/fpm/texte/middle.htm (letöltés: 2004. január 23-án).

MOWITT, JOHN
1987 The Sound of music in the era of its electronic reproducibility. *In* Music and society. Richard Leppert – Susan McClary, eds. 173–197. Cambridge: Cambridge University Press.

RADNÓTI SÁNDOR
1995 Hamisítás. Budapest: Magvető.
1999 Krédó és Rezignáció. Esztétikai-politikai tanulmány Walter Benjaminról. Budapest: Argumentum.

SANJEK, DAVID
2004 „Többé már nem kell DJ-zni": hangmintahasználat és az „autonóm" alkotó. Replika 49. Internetcím: http://www.replika.hu/absztrakt.php?a=49&b=5 (letöltés: 2004. január 23-án).

SPOONER, BRIAN
1986 Weavers and dealers: the authenticity of an oriental carpet. *In* The social life of things. Commodities in cultural perspective. Arjun Appadurai, ed. 195–235. Cambridge: Cambridge University Press.

STRAW, WILL
1997 Sizing up record collections. Gender and connoisseurship in rock music culture. *In* Sexing the groove. Popular music and gender. Sheila Whitely, ed. 57–65. Oxford: Blackwell.

THORNTON, SARAH
1995 Club cultures: Music media and sub-cultural capital. Cambridge: Polity Press.

HELTAI GYÖNGYI

Az operett eredetmítoszai és a politika

Egy „kitalált tradíció" a szocializmusban (1949–1956)

Egy Gáspár Margittól[1] származó idézettel kezdem tanulmányomat, mely tulajdonképpen egy – a magyar operett eredetére vonatkozó – meglepő állítás kontextualizálási kísérlete. Azt vizsgálom, miért írta az alábbiakat *Operett* című, 1949-ben megjelent brosúrájában a Fővárosi Operettszínház akkor kinevezett igazgatónője, a Színművészeti Főiskola operett tanszékének vezetője.

„Az operettnek évezredes múltja van. Mindenekelőtt állapítsuk meg: az operett *nem* a polgári társadalom sajátos terméke és *nem*, mint *»az opera paródiája«* született a *»virágzó«* kapitalizmus idején, ahogy azt mondogatni szokás. Annak a folyamatnak, amelyet az operett történetének nevezhetünk, legkorábbi jegecesedési formája az ókori mimus-színház. Az Oxyrhynchosi lelet óta majdnem biztosra vehetjük, hogy az ókori mimus színjátékban, a mimikus *hipothesisben* éppúgy volt primadonna és táncoskomikus szerep, *»szeriöz szám«*, *»sláger«*, de még énekes-táncos finálé is, mint bármelyik modern operettben. A helyenként sérült papyrus-tekercs, amely Egyiptom földjén került napvilágra egy közel 2000 éves mimus-játék szövegével és zenei instrukcióival, sok mindent elárul az ókor *»könnyű műfajáról«*, amit eddig csak töredékesen, vagy tévesen tudtunk. Az ókori operett realista műfaj volt. [...] Valamikor, az idők elején a »mimikus táncosok«, a mámor istenének, Dyonisosnak ünnepein a pogány életöröm, a tomboló szabadságvágy táncát járták. Később vándorkomédiások lettek. A rabszolgatársadalom legkorábbi időszakában piactereken szórakoztatták a népet táncukkal, énekükkel, testi ügyességük mutatványaival és szabad szájú mókáikkal. Nem jártak kothurnuson, mint a tragédiák színészei: meztelen talpuk a földet taposta. Nagy többségük álarcot sem viselt: igazi arcukat mutatták a közönségnek. Nem rekesztették el maguktól az eszményi távlat kedvéért a nézőket: a nép közt, a népnek játszottak ők, akik a népből valók voltak. Proletárok színészei maguk is színész proletárok. Megközelíthetetlen fenségű félistenek helyett mindennapi embereket vittek színpadukra. Magasröptű allegória helyett a való élet problémáival foglalkoztak. Kiváltságos egyének sorstragédiái helyett tipikus figurákat mutattak be, tipikus körülmények közt – reálisan. *A mimus színház realista színház volt a szó legigazabb értelmében.* Játékos-mókás formában a valóságot tükrözte és a tükörkép, amelyet a maga társadalma elé tartott, egyúttal mindig bírálat is volt. Bátor, sokszor életveszélyesen merész állásfoglalás." (Gáspár 1949:4.)

Mielőtt azonban a fenti idézet történeti és műfajtörténeti kontextualizálására térek, érdemes felvetni, hogy egy, a hagyomány és eredetiség kérdésével foglalkozó konferen-

cián miért kell/érdemes az operettel foglalkozni. Nos, a magyar tömegkultúra-hagyomány vizsgálatakor azért ajánlatos az operett termelésének, játszásának, befogadásának, exportjának problémáival foglalkozni, mivel ez volt a 20. század legnépszerűbb és legsikeresebb hazai színházi műfaja. Belföldön mindenképpen – hisz míg nyugaton már az 1950-es évekre kikopott a repertoárból, nálunk ma is van rá kereslet. Másfelől külföldön is a legsikeresebb, ugyanis a Kálmán-, Lehár-, Huszka-, Fényes-operettek – Molnár vígjátékai mellett – a legpiacképesebb színházi exportcikkeink. Nemcsak maguk a darabok, hanem – főként 1945 előtt – az operettszínészek, -zeneszerzők is kelendőek voltak Nyugat-Európában és Amerikában (Gänzl 1994), 1949-től máig pedig a Fővárosi Operettszínház dicsekedhet a leghosszabb külföldi vendégjátéklistával (Alpár 1977), sikertörténetük az 1955–1956-os parádés moszkvai szerepléstől a *Magyar Magic*en a közelmúltban aratott zajos londoni diadalig ível. Az operettnek – mint előadásformának – egy évszázada folytonos jelenléte a magyar tömegkultúrában magyarázza egyébként a hozzá kapcsolódó kulturális jelentések sokaságát. Ezek változásait elég azzal indokolni, hogy a műfajnak legalább háromszor kellett új identitást találni a radikális társadalmi átalakulások viharában. Most e – színházi szakma, közönség és politika változó dominanciaviszonya szerint alakuló – folyamat egyetlen, a konferencia témájához igazított részkérdését igyekszem áttekinteni, mely az ajánlott témakörök közül leginkább az „eredetiségkoncepciók a műkritika területén" címűhöz kapcsolódik.

Kulturális kontextus

Hogy a bevezetőben idézett eredetmítosz meghökkentő jellege nyilvánvalóvá váljon, illetve hogy megfogalmazódásának okaira és következményeire kérdezhessünk, vázolnunk kell a magyar operett (valódi) történetét. E társadalom- és műfajtörténeti folyamatba illesztés elkerülhetetlenül szükséges ahhoz, hogy a látszólag érdektelen, esztétikainak, színháztörténetinek tűnő dilemmát (az offenbachi operettből vagy a görög mimoszjátékból származik-e a magyar operett) a kultúra működésére, a hagyomány felhasználására, netán kisajátítására vonatkozó kérdéssé alakíthassuk.

Az operett eredettörténete egyébként tisztázottnak tűnik. A kézikönyvek (Gänzl 1994; Bordman 1981; Bruyas 1974) *opéra-comique*-ból való származását, nagyvárosi, polgáriműfaj-jellegét hangsúlyozzák, valamint azt, hogy zenéjének dallamosnak, könnyen megjegyezhetőnek kellett lennie, s az unalmat száműzni kellett a librettóból is. Hogy a néző az eufória és az optimizmus érzésével hagyhassa el a nézőteret, a *happy end* e műfajban elengedhetetlen.

Ami a magyar operett históriáját illeti, az első, 1860-tól 1900-ig tartó szakaszban itt is, akárcsak Európa-szerte, francia operettek reprízei uralták a repertoárt. Efféle zenés darabokat elsősorban az 1875-ben megnyílt Népszínházban tűztek műsorra, ahol azonban mára elfeledett zeneszerzők – Hegyi Béla, Sztojanovits Jenő, Szabados Béla, Erkel Elek, Megyeri Dezső – mára szintúgy elfeledett magyar operettjei is színesítették a repertoárt. Az operettel nagyjából egy időben bukkant fel a zenés színpadokon a pszeudofolklórelemeket is alkalmazó népszínmű, mely a maga korában nagy hatású műfaj volt, de darabjai[2] mára kikoptak a műsorrendből.

Nem úgy a Monarchia-operettek, melyek a műfaj hazai históriájának második, nagyjá-

ból 1900–1918 közé tehető időszakát jellemzik. Eme – a korabeli kozmopolita zenés színházi trendhez illeszkedő – darabok sikere és elburjánzása elválaszthatatlan volt a nagyvárosok felgyorsuló fejlődésétől s a pesti magánszínházak megnyitásától. (A Vígszínház 1896-ban, a Magyar Színház 1897-ben, a kifejezetten operettekre specializálódott Király Színház 1903-ban s e műfaj opusait szintén gyakran műsorra tűző Népopera [Városi Színház] 1911-ben nyílt meg). A korszak zeneszerzői – Kacsoh, Jacobi, Szirmai, illetve a két leghíresebb, Kálmán és Lehár – már a nemzetközi színházi ipari piacon is értékesíthető, de a hazai és a monarchiabeli színpadokon is több százas szériákat produkáló operetteket komponáltak. E zömében klasszikus képzettséggel bíró szerzők termékenyek és maradandó sikereket alkotók voltak, akárcsak az ebben az időszakban működő librettisták és dalszövegírók (Bródy Miksa, Bakonyi Károly, Harmath Imre, Heltai Jenő, Martos Ferenc) és az egyes szerepkörökre (primadonna, bonviván, szubrett, táncos komikus) specializálódó sztárok. A Monarchia operettjei egyszerre mozgatták (szüzsé-jükben, humorukban) a nemzeti identitás és a függetlenség toposzait, s építettek dramaturgiailag, zeneileg a többnemzetiségű Monarchia interkulturális adottságaira. E jellegzetességüket Csáky Móric így értékelte *Az operett ideológiája és a bécsi modernség* című könyvében:

„Ilyeténképpen a bécsi operett volt a Habsburg-monarchia mint államegész utolsó és talán egyben egyetlen igazi művészi megnyilvánulása. Az operett ugyanakkor természetesen a közép-európai régió etnikai-kulturális pluralitásának volt a terméke, olyan műfaj, amely tükrözte e térség népeinek és kultúrájának kulturális emlékezetét, de egyben példázta is az akkulturációs folyamatokat és kulturális áthallásokat egy olyan korban, amikor az elszigetelődés hatóerői és a centrifugális tendenciák, melyek szintén e pluralitásból eredtek, immár a regionális összetartozás felrobbantásával fenyegettek." (Csáky 1999:242–243.)

A fentiekből is logikusan következik, hogy az operettnek új identitást kellett találni a vesztes első világháború, a Monarchia felbomlása, a Tanácsköztársaság és Trianon után. Mivel azonban – ahogy egy színházi ipari műfajnál ennek megállapítása helyénvaló – a befogadói kereslet továbbra is fennállt, s a munkaerő is rendelkezésre állt, miközben a piac lényegesen kisebb lett, az 1920-as évek közepére formálódni kezdett az önálló, immár kevesebb nemzetközi sikert felmutató, de hazai közegben továbbra is életképes pesti operettkisipar. Ennek produktumait épp azért sújtotta elrendelt felejtés 1945 után, mert e gyakran alkalmi, a korabeli pesti tömegkultúra toposzaira reflektáló, a klasszikus nagyoperettől a zenés vígjáték felé közelítő darabok ironikus formában tükrözték, és elterjedtségüknél fogva alakították is azokat a diszkurzív technikákat (magyarázat- és kiútkeresés, nemzeti önkép és önvigasztalás, revíziós elképzelések, más kultúrákkal és országokkal való összehasonlítás), melyekkel a magyar társadalom „kezelni" próbálta a Monarchia összeomlása és a trianoni békediktátum után bekövetkező sokkot. A húszas évek közepétől a kortárs magyar szerzők által írott operettek száma és ezek összbemutatószámon belüli aránya Pesten egyre nőtt (1930: 28/34, 1931: 27/40, 1932: 22/24, 1933: 18/20, 1934: 28/35, 1935: 28/39)[3]. Eme, immár Pest-központú iparban a közönség – a nézőszámból kikövetkeztethetően – kifejezetten igényelte az ipari módszerrel készülő (ügynökségekhez, kiadókhoz kapcsolódó szerzőpárosok által írt), a helyi kulturális kódokra, mentalitásformákra, humorízlésre hangsúlyozottan építő és reflektáló, zeneileg kevésbé igényes, jellemzően kortárs pesti vagy Monarchia-nosztalgiatémát fel-

dolgozó operetteket. A két háború közti pesti operettkultúra színháztörténeti jelentősége is kevéssé közismert. (Traubner operett-történetében [Traubner 1983] Pestet – Párizs, Bécs, London, Berlin, New York mellett – a kozmopolita operettipar centrumai közé sorolja.)

A kulturális kontextust illetően tehát levonhatjuk azt a következtetést, hogy 1945-ig a magyar operett „identitása" – eredete és története – világosnak tűnt és tűnik. Olyan magánszínházi szórakoztató műfajról van szó tehát, mely a „színházi ipar", a „show business" és a bourdieu-i „tömegtermelés almezője" művelődéstörténeti kategóriáival írható le. A magyar verzió sajátossága, Hanák Péter megfogalmazásában *caracteristica spécificája* az volt, hogy a korlátozott és a tömegtermelés almezeje nem különölt el markánsan, egyes operettprodukciók képesek voltak közönséggé integrálni máskülönben kulturális, politikai és osztálykülönbségekkel tagolt rétegeket (Hanák 1997:26).

Az operett elfogadottsága a kritikában és a közbeszédben persze 1945 előtt sem volt egyöntetű. Változó megítélésében szerepet játszott például a népies-urbánus szembenállás, a műfajt gyakran a „valódi nemzeti szellemet" veszélyeztető, a magyar vidék ősi kultúráját háttérbe szorító pesti civilizáció megnyilvánulásaként utasították vissza. De e vélemények – a döntően magánszínházi struktúrában – nem befolyásolták lényegesen a színpadi gyakorlatot, ahogy az az 1949 utáni állami színházi modellben történik majd.

Előadás-kontextus

Az előadás-kontextus (műfaji konvenció, játékstílus, rendezés) felől vizsgálódva is megoldottnak tűnik a magyar operetthagyomány eredetének kérdése. A végén mindig jóra forduló szüzsékben a bonviván, a primadonna, a szubrett és a táncos komikus „négyesfogata" a bécsi operettből származik, akárcsak a felvonások és a zenei dramaturgia által determinált, sematikus cselekménystruktúra. A két háború közti pesti operett jellegzetessége az „öncélú" verbális humorral, poénokkal való (túl)telítettség lett, mely a komikus szereplők arányának növekedésével járt. A játékstílus erősen stilizált volt, nem jellemezte lélektanilag hiteles szöveginterpretációra és együttes játékra való törekvés. A néző a jegyár megfizetésével szavazott a repertoárról, illetve a szereposztásról, s ez a két háború közti időszakban új, aktuális, helyi utalásokban bővelkedő, komikus sztárokat felvonultató, humoros operettekre benyújtott igényt jelentett. A nézők „fogyasztották" az előadásokat: a *happy end*et nélkülöző, konvenciótörő operettek gyorsan lekerültek a repertoárról.

Miközben Pesten még a *Koldusopera* is megbukott 1930-ban a Vígszínházban (Magyar 1979: 253–255), Európa más zenés színházi fővárosaiban – s ezzel párhuzamosan a Szovjetunióban – a húszas évektől a modernitáshoz kapcsolódó, a zenés vígjáték és az operett tömegkultúrabeli népszerűségének kulturális kisajátítását, e műfajok bulvárszférától való elhódítását célul kitűző értelmiségi, művészi mozgalmak bontakoztak ki. Az „új zenés színház" koncepciója (ahogy ez Bawtree eme, egészen az 1970-es évekig újra- és újraéledő mozgalomnak szentelt könyvéből [Bawtree 1991] kiderül) arra az értelmiségi törekvésre épült, mely szerint e szórakoztató műfajok befogadói elfogadottságát egyfelől színpadi újítások, másfelől haladónak ítélt társadalomkritikai üzenetek közvetítésére kell felhasználni. E törekvés jegyében a baloldali művészelit próbálta tehát

megreformálni – a maga politikai, művészi céljai érdekében átformálni – a populáris kultúra egy jelentékeny elemét. A tömeg- és elitkultúra közti dominanciadinamikát vizsgálva Peter Burke is említ efféle, általában nem sok sikerrel kecsegtető próbálkozásokat (Burke 1984).

A pesti bulvár- s a zsdanovi szocialista realista operettel párhuzamosan kibontakozó zenés színházi mozgalom nyugat-európai és amerikai történetéből csak néhány jelentős állomást villantok fel, például Cocteau *Mariés de la Tour Eiffel* című darabjának 1921-es premierjét, Brecht és Weill 1927-tól 1934-ig tartó együttműködését. A populáris zenés színház társadalomkritikára való kulturális kisajátításának szándéka még az USA-ban is tetten érhető volt. A New Deal időszakában, 1935–1939 között, Roosevelt elnöksége idején működött az úgynevezett Federal Theatre Project, mely – ott merőben szokatlan módon – állami forrásokat biztosított munka nélküli művészek által létrehozott előadásokra, valamint arra, hogy e produkciókat a nézők ingyen tekinthessék meg. Az e kezdeményezés ambivalens társadalmi és művészi következményeivel foglalkozó szakirodalomból (Lehac 1984; Melosh 1991) kiderül, hogy a program keretében születtek stiláris reformra törekvő, valamint egyes etnikai kisebbségek, illetve elnyomott rétegek problémáit tematizáló előadások is (Fraden 1994; Gill 1988). A Federal Theatre Project jelszava „Free, Adult, Uncensored" (ingyenes, felnőtteknek szóló, cenzúrázatlan) volt, s a színház társadalmi felelősségének hangsúlyozása olyan, a korabeli szovjet gyakorlatot idéző előadástípusokban is megnyilvánult, mint a „Living Newspaper" (élő újság), melyben aktuális események színpadi értelmezésére tettek kísérletet. A 830, a projekt által szponzorált előadás közül ötvenegy volt musicalrepríz, s huszonkilenc új musicalbemutató. Némelyikük oly sikeresen döngette a társadalmi tabukat, hogy az amerikai kongresszus 1939-ben „baloldali tendenciák" (Lehac 1984) miatt beszüntette a program finanszírozását. Ezután az önmagukat progresszívnak deklaráló – műfaji és ideológiai reformot egyaránt célul kitűző – zenés színházi törekvések a Broadwayn is próbáltak gyökeret verni, a témával foglalkozó tanulmányok (Pirie 1984; Roth 1984) szerint erős baloldali kritikai támogatással, ám gyér nézői szimpátiától kísérve. Nem volt siker Marc Blitzstein zenés drámája *(The Cradle Will Rock)*, melynek konfliktusa acélmunkások szakszervezet-alakítási problémáit taglalta, ugyanúgy ahogy Gershwin, Kaufman és Ryskind eme új zenés színházi mozgalomba illeszthető művei *(Strike Up the Band, Of Thee I Sing, Let'Em Eat Cake)*, illetve Kurt Weill drámai musicaljei *(The Firebrand of Florence, Street Scene, Lost in the Stars)* sem.

Nem térünk ki az ezzel párhuzamosan alakuló szovjet operettmodellre és -ideológiára, mely nem volt más, mint a zsdanovi szocialista realista módszer lefordítása operettre. Ez a program a műfaji konvencióra fittyet hányó, az osztályharcot középpontba állító konfliktust s mindennemű „ellenség" iránti kérlelhetetlenséget sugalló hangnemet követelt meg az operettől. A nézők nem értelmezhették többé *show business*ként, az öncélú nevetés veszélyét hordozó „burzsoá operett" helyett tükrözéselvű valószerűséget és politikai propagandát láthattak a színpadon. A szocialista realista operett a komplex, az aktív befogadásban létrejövő műalkotás funkcióját tehát mimetikus valóságleképezésre, egyirányú, egyhangú, nem művészi kommunikációra redukálta.

A fentiekből következik, mikor 1945 után a pesti operett számára megváltozott először a tágabb kulturális, majd az 1949-es államosítással a szűkebb színházi kontextus is: a helyi operetthagyományra nehezedő nyomás nem csak az új hatalmi helyzetből, a

szovjet megszállásból eredt. Hatni kezdett az az 1930-as évektől érvényesülő baloldali, a zenés műfajok modernizálását célzó elitszínházi reformtörekvés is, mely korábban marginális helyzetű volt, az új társadalompolitikai kontextusban viszont teret nyert. Mi több, a színházak államosítása után eme utópikus ambíció domináns pozícióra tett szert az egyirányú kommunikációt megvalósító sajtóban, a „szovjetizált" szakmai közbeszédben, illetve a repertoárokat jóváhagyó állami és pártfórumokon. Ennek értelmében kezdetben ki akarták törölni a kollektív emlékezetből, majd gyökeresen át kívánták formálni az operett helyi hagyományát. A hagyományos operettel szemben megnyilvánuló hatalmi-értelmiségi ellenségesség a műfaj veszedelmes életképességéből, kulturális emlékezetbe ágyazottságából táplálkozott. Az utóbbi azért tűnt veszélyforrásnak, mert a két háború közti operettek a feledésre ítélt, „Horthy-fasizmusnak" bélyegzett közelmúlt képeit, toposzait, dallamait, mentalitásformáit idézték, nagy érzelmi erővel. E nosztalgikus momentumok zavaróak, netán passzív ellenállást kifejezőek lehettek a diktatúra kiépülésének korszakában. Azért is állították be értéktelennek, károsnak e kulturális örökséget, mert a szűkülő nyilvánosságban e „kapitalista", kozmopolita bulvárszínház szolgáltatta azt a negatív példát, mellyel szemben az új világ új művészetét, a szocialista realista színházat meg kívánták teremteni. „Operettdiskurzusról" persze nemcsak 1949 után beszélhetünk, de az e hagyománynak tulajdonított jó és rossz tulajdonságok soha nem kapcsolódtak oly közvetlenül a politikához, mint az általunk vizsgált 1949–1956-os időszakban.

Értelmezési keretek

„Kitalált" kontra „régi hagyomány" – Eric J. Hobsbawm

Abból a feltételezésből indulok ki, hogy a magyar operett 1949-ben útjára indított eredetmítosza („ókori mimus-színházból" való származtatása) tiszta példája a hobsbawmi „kitalált tradíció"-fogalom azon sajátosságának, hogy az újító kulturális gyakorlatformákhoz sok esetben még a múltat, pontosabban egy kiválasztott múlttal való folytonosságot is „meg kellett teremteni". Egy „kitalált tradícióhoz" rendelt új eredetmítosz célja egyfelől a legitimáció, másfelől a régi tradíció diszkreditálása volt. „Kitalált hagyományként" határozom meg az 1949-ben kötelezően eszményítendő modellként a színházi szakma és a közönség elé állított szovjet, szocialista realista operettet, melynek a „régi hagyományt", a Monarchia-operettből kinövő, két háború közti pesti bulvárműfajt kellett (volna) felváltania. Hobsbawm a *The Invention of Tradition* című, általa és Terence Ranger által szerkesztett tanulmánykötet bevezetőjében a hagyományok kitalálásának – különösen a nemzetállamok kialakulásának korára jellemző – gyakorlatát abból a hatalmi szükségletből eredezteti, hogy jelentős társadalmi, politikai átalakulásokat követően az új elitnek szüksége van az uralmát legitimáló reprezentációs formákra. Arra is figyelmeztet az alábbiakban, hogy egy „kitalált tradíció" felbukkanásának oka nem feltétlenül a „régi tradíció" hiánya.

„Utalhatunk arra, hogy a hagyományokat gyakran nem azért találták ki, mert a régi hagyományok már nem voltak elérhetők vagy érvényesek, hanem mivel azokat szándékosan nem kívánták többé használni vagy adoptálni." (Hobsbawm–Ranger 1983:8.)

Egy „kitalált hagyomány" tulajdonképpen a társadalmi gyakorlat operatív eszköze,

amennyiben az a célja, hogy a „régi hagyománytól" eltérő értékrendet jelenítsen meg, változatos reprezentációs formák – ünnepek, emlékművek stb. – segítségével. A hatalomra jutó új rendszerek gyakran e kitalált tradíciók szimbolikus nyelvén, egy társadalomképük és elitjük propagálására konstruált alternatív múlt hirtelen „felfedezésével" üzenik meg a társadalomnak a közelmúlttal való szakítás elkerülhetetlenségét. S ha a végbement markáns irányváltás nem belső fejlődés eredménye, hanem geopolitikai okok, például katonai megszállás miatt következik be – ahogy ez Magyarországon történt 1945 után –, akkor a „kitalált tradíciók" még szükségesebbek az új értékrendben járatlan társadalom indoktrinálására, ahogy arra Hobsbawm is rámutat.

„Világos, hogy sok politikai intézmény, ideológiai mozgalom és csoport – a nacionalizmusban is – olyannyira előzmény nélküli volt, hogy ehhez még a történeti folytonosságát is ki kellett találni, például egy történeti folytonosságon túli ősi múlt megteremtésével, fél-fikcióval [...] vagy hamisítással." (Hobsbawm–Ranger 1983:7.)

Feltételezésem szerint tehát a szovjet mintájú értékrend és művészetkoncepció magyar társadalomra erőltetésének egyik eszköze volt az operettre vonatkozó „kitalált tradíció", mely a népszerű tömegkultúra-műfaj kisajátításával próbálta gyorsítani az „átnevelést". Korántsem az operett volt persze az egyetlen terület, ahol ez idő tájt „kitalált tradíció" s ezen belül új eredetmítosz fogalmazódott meg. Ennek vizsgálatát ugyanakkor a műfaj tömegkultúrabeli súlya indokolja. Másfelől e reformkoncepció megjelenése nem pusztán egy radikális politikai fordulat (gyarmati helyzet, pártállami diktatúra) következménye volt, hanem egy globális modernista törekvés megkésett megnyilvánulása is. S mivel az eredetmítoszhoz kapcsolódó diskurzusokban a két háború közti magyar színházi tömegkultúra folytathatósága egészében megkérdőjeleződött, a jelen perspektívájából ideje megvizsgálni eme elmarasztaló, a bulvároperettet a kánonból kirekesztő ítélet helytállóságát.

A szocreál és a populáris kultúra – Borys Groys

Groys, az avantgárd képzőművészettel foglalkozó orosz tudós koncepciója segítségével közelebb juthatunk annak az ambivalens szerepnek a megértéséhez, melyet a szocialista realizmusban tulajdonítottak az operettnek, illetve annak belátásához, miként adódhatott egyáltalán esély e „polgári" műfaj rehabilitálására egy új eredetkoncepció segítségével. Groys a zsdanovi szocialista realizmust a modernizmus egyik változatának tartja. Míg azonban a modern művészetben a központi, értékelvűnek beállított szembenállás magaskultúra és populáris kultúra között tételeződik, addig a szocialista realizmus viszonylatában e szimbolikus határ a művészet szovjet, illetve nem szovjet vagy szovjetellenes jellege között húzódik. Ebből, illetve a műalkotások politikai eszközként kezelésének gyakorlatából következően a populáris kultúra egyes szegmenseinek „sorsa" a szocialista realizmus közegében nem lehetett eleve eldöntött. Elfogadták, alkalmazták, ha a centrumban megfogalmazódó álláspont szerint politikai hasznot hajtott. Ekkor – eredeti történeti kontextusától, funkciójától függetlenül – a „progresszív" kategóriába került. Ha azonban az aktuális politikai célokkal nem összeegyeztethetőnek ítéltetett, akkor a „reakciós" skatulyába sorolták, s mindent megtettek gyakorlata ellehetetlenítése s emléke eltörlése érdekében.

„Csakhogy a szovjet és nem szovjet közötti ellentét egészen másként szerveződik, mint a klasszikus modernizmusban kialakult oppozíció a magas és az alacsony között. A szocialista realizmus a művészetek minden területén a megszokott hagyományos formákat, a tömegkultúra, a folklór stb. elemeit használja fel. Éppen ezért, az esztétikai elemzés tisztán formális szintjén lehetetlen megkülönböztetni attól, amit a modern kritika giccsnek tekint. A szocialista realizmus művészete és a hagyományos akadémizmus vagy a kommersz tömegművészet közötti különbség a kész művészeti eljárások és formák sajátos, a normálistól élesen eltérő kontextuális használatában érhető tetten. A szocialista realizmus nem egyszerűen az emberek tetszésére apellál, nem a tömegízlés kiszolgálására törekszik, hanem a művészeti eljárásokat és formákat olyan propaganda eszközeivé teszi, amelynek célja egy történelmileg eredeti, tradicionális előképekkel nem rendelkező társadalom teljes mértékben modern ideálja. E művészet különleges sajátossága tehát nem formális esztétikai meghatározottságú, hanem a formával való kontextuális bánásmód eredménye." (Groys 1977:28.)

Feltevésem szerint a magas- és a populáris kultúra közti különbségtétel hiánya biztosított némi „túlélési" esélyt a pesti operettipar számára a szocialista realizmusban, persze csak radikális átkontextualizálás után. A leginkább Gáspár Margit nevéhez köthető kitalált tradíciót s új eredetkoncepciót felfoghatjuk eme „normálistól élesen eltérő kontextuális használat" intellektuális feltételei megteremtésének, az átkontextualizálás egyik fázisának. Az operett e logika alapján polgári múltja ellenére fennmaradhat, ha képes komplex és hatékony művészi eszköztárával (zene, tánc, humor) az új társadalmi utópia propagandájának szolgálatára. De ugyanezen dichotómia értelmében fennáll, fenyeget eltörlésének veszélye is, hisz a színházi iparhoz tartozó, tehát burzsoá, „következésképpen reakciós" műfajról van szó. A Gáspár-féle operettkönyv retorikai alapsémája nem véletlenül illeszkedik a „haladó" kontra „reakciós" egyenlő „művészet" kontra „giccs" dichotómiába.

Gyarmati diskurzus és ellendiskurzus – Hans-Jürgen Lüsebrink

Az operettet az ókori mimoszjátékból származtató eredetmítosszal foglalkozó diskurzus értelmezésekor nem hagyható figyelmen kívül, hogy a pártállami rendszer megszilárdulása után a nyilvánossághoz kizárólag hivatalos vagy a hivatalosság által tolerált vélemények juthattak, s a régi operetthagyomány képviselői csak korlátozottan, a szocialista realizmus toposz- és retorikai tabuinak betartásával kapcsolódhattak be az operett eredetéről szóló új koncepció vitájába. E diskurzus folyamatszerű alakulásának vizsgálatához párhuzamként kívánkozik Hans-Jürgen Lüsebrink *La conquete de l'espace public colonial: prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse* című könyve, melyben egy hasonlóan radikális társadalmi átalakulás diskurzusformákban – újságcikkekben – való kifejeződését elemezte, nevezetesen azt a folyamatot, hogy egyes afrikai országok sajtójában – a gyarmatosítás következményeként – miként vált először minden tekintetben példává, felsőbbrendű, új identifikációs modellé a francia kulturális és társadalmi modell, s miként jelent meg – ezzel párhuzamosan – negatív színben a saját hagyomány. Lüsebrink tehát a gyarmatosítás interkulturális dimenzióját vizsgálta. Ennek során a diskurzusformák változásainak tanulmányozásá-

val egy ellenirányú folyamatot is kimutatott, nevezetesen, hogy a kezdetben kizárólag a centrumból a periféria irányába ható kulturális befolyás iránya idővel miként módosult, a cikkekben miként ötvöződtek a francia és a helyi kultúra elemei, milyen interkulturális modellek alakultak ki, miként keveredett a két perspektíva, majd egy következő fázisként – a továbbra is fennálló politikai, kulturális, adminisztratív alávetettség ellenére – miként jelent meg a sajtóban az ellendiskurzus, mégpedig olyan cikkek formájában, melyekben a helyi frankofon értelmiség a francia modellből elsajátított, kölcsönzött vagy kisajátított diskurzuselemek, retorikai panelek segítségével immár egyfajta partizánharcot folytatott, épp a centrumból származó kulturális hatások ellen. A paradigma annyiban érvényes, hogy Magyarországon a szovjet gyarmatosítás, majd az ennek következében – az 1949. május 15-i választások után – bekövetkező kommunista hatalomátvétel s a színházak május 22-i államosítása lényegében egybeesett. Az nem kérdés, hogy a régi ideálokat viharos gyorsasággal felváltó szovjet hősgaléria itt is rögvest megjelent a társadalom és a kultúra minden területén. Arra azonban az operett eredetmítosz-„sorsával" kapcsolatban is kereshetünk majd választ, hogy felbukkant-e az általunk vizsgált részterületen ellendiskurzus, szólás- és sajtószabadság hiányában szakma és kritika merészelt-e kételyeket megfogalmazni az új operettideológiával szemben az 1949–1956-os időszakban.

Az eredetmítosz

Az új eredetmítosz felbukkanása

Az államosítás után a Fővárosi Operettszínház felügyelete az 1934-től a Szovjetunióban élő, 1945 előtt a Komintern munkatársaként dolgozó Révai József miniszter irányítása alatt álló Népművelésügyi Minisztériumhoz került. A hagyományváltás imperativusa már abban megmutatkozott, hogy a korábbi, a pesti operettiparban otthonos zeneszerző igazgatót, Fényes Szabolcsot „természetesen" nem bízták meg az államosított teátrum vezetésével. Helyére az e kulturális mezőhöz közvetlenül nem kötődő Gáspár Margit újságírót, színpadi szerzőt nevezték ki. Nos, Gáspár nemcsak az operettgyakorlat gyökeres, szovjet minta alapján történő átformálásában s az új, „szocialista" operettverziók termelésének megszervezésében volt érdekelt és aktív, hanem tőle származott, vagy ő inspirálta az 1949–1956-os időszakban elburjánzó „operettdiskurzus" jó részét is. Ezen belül indította el az operett ókori mimoszjátékból való származtatásának paradigmáját, mely búvópatakként a hatvanas évekig feltűnt. Gáspár eme koncepcióját nemcsak elterjedtsége, áthallásos és szofisztikált jellege teszi vizsgálatra érdemessé, hanem eredetisége is, hisz tucatjával idézhetnénk a vizsgált időszakból olyan példákat, melyek a Lüsenbrink által bemutatott „gyarmati retorika" logikája szerint pusztán a szovjet operettek másolásának imperativusát szajkózzák. Eme konvencionális, nem operettspecifikus diskurzuspanelre példa a *Színház és Mozi* című hetilap 1950. május 14-i számában megjelent „kritika", mely a reakciós múlt támadásának főprojektjébe ágyazva, a népügyészek megfélemlítő stílusában pocskondiázta a magyar operetthagyományt, miközben a szovjet operett nagyszerűségének magyarázatát a szocreál agitatív és nevelő funkciójának leplezetlen képviseletében vélte megtalálni.

„Dunajevszkijnek ez a Sztálin-díjas operettje gyökeresen forradalmasítja az operett ásatag, avult műfaját. A polgári operett haldoklása a szemünk előtt folyt le, az érzelmi tartalom a giccs posványába hullt, az érzelgős, nyálkás, lapos, kispolgári zenei szószt az amerikai jazz idegkábító vitustánca váltotta fel, haláltánc egy felbomló társadalom felett. [...] Az új szovjet operett a [...] valóság felé fordul [...] nagyképűség nélkül nevel és a legtisztább emberi érzelmeket kelti fel a szórakoztatás játékos eszközeivel." (Tóth 1950:5.)

Kérdezhetnénk, hogy a Gáspár-féle *Operett* című brosúrában felvázolt eredetmítosz mivel több ennél. Egyfelől „történeti szempontból" a biztonságos távolságban létező (?) mimoszoperettnek általa tulajdonított vonások megfelelnek mind a modern zenés színház, mind a zsdanovi szocreál támasztotta műfaji és ideológiai követelményeknek, miközben példásan szemben állnak az átkosan népszerű pesti bulvároperett jellegzetességeivel. A régi hagyomány tagadására épített bizonyítást a szerző retorikailag egy általunk később részletesebben taglalt deduktív érvformának, egy kategorikus szillogizmusnak a mű alapjává, „mondanivalójává" tételével vélte elérhetőnek, melynek (nem helytálló) konklúzióját így fogalmazta meg:

„[...] *ami világnézetileg reakciós szellemű, az egyúttal művészileg is rossz és zsákutcába viszi a maga műfaját.* Ez történt az operettel. Giccsbe fulladt, formalista zsákutcába rekedt, mert megtagadta saját műfajának alaptörvényeit és ezáltal letért a haladás főútvonaláról." (A szerző kiemelése; Gáspár 1949:6.)

Az új eredetkoncepció tehát mintha épp azért jött volna létre, hogy a közelmúlt pesti operettörökségét „tudományos" érvekkel alátámasztva lejárassa. A brosúra stílusára általában is egyfajta „népnevelői" hangolás jellemző, mely a modernizációs lendülethez illő, kétségtelenül új, ugyanakkor forrásokkal alá nem támasztott „tudományos eredményekkel" törekedett megtámogatni az operetteredet fejlődéselvű átértelmezését. A mimoszoperettről a jelenre vonatkozó politikai utalások nyelvén szóló szöveg – mellesleg – magától értetődőnek kívánta láttatni azt az új gyakorlatot is, miszerint a hatalmi központnak joga és lehetősége volt a színpadi szórakoztatás tartalmának és formájának befolyásolására, mégpedig egy esztétikainak beállított politikai kritériumrendszerre alapozva. Gáspár tényként kezelte a dialektikus materialista, fejlődéselvű történelemkoncepció automatikus alkalmazhatóságát az operett fejlődésére. Eme analógia értelmében a „haladó" mimoszoperett, középkori történeti transzformációiban (vásári színjátszás, *commedia dell'arte*) is, egészen a kapitalizmusig szuperpozitív maradt: az elnyomottak műfaja, az összes „ellenség" – gazdagok, papok – szorgalmas gúnyolója. Azáltal azonban, hogy a magyar társadalomban 1949-ben még jelen lévő legnagyobb ellenség – a polgárság – kisajátította, letért a jó, tehát a „népi" útról. Így a két háború közti színházi iparban létrejött verzió, bármennyire kedvelte is a közönség, nem a magyar operett valós hagyománya, hanem esztétikai (giccs) és politikai (reakciós) tévút. E modernizmus szemszögéből felállított diagnózis után a terápia csak egy gyökeres műfaji újjászületés lehet. Az új, esztétikailag és politikailag korrekt operettek megszületéséig pedig – s ennyiben a szerző alkalmazkodik a korabeli domináns diskurzushoz – a szovjet operettek mutatják majd a „haladó" mimoszörökség felé vezető utat. A kitalált hagyomány osztályharcos karakterét, mely egyben a javasolt új műfaji kánon is, Gáspár a következőképpen fogalmazza meg:

„A mimus színház történetírói mint históriai tényt jegyezték fel, hogy a mimus mindenkor az elnyomottak pártján volt az elnyomókkal szemben. Forradalmi merész-

séggel gúnyolta ki a földi hatalmasokat. „A *király*« a »*zsarnok*« a mimusjáték legtöbbet szemen köpködött bárgyú gonosz figurája volt. A mimus pellengérre állította az embertelen rabszolgatartót, kinek eszén a játék során mindig túljárt a rabszolga. Kigúnyolta a római császárság idején a nép zsírján élősködő oligarchákat és jóval később már a kereszténység korában, Bizáncban a dölyfös egyházi méltóságokat, a jámborság szemforgató vámszedőit. Fütyült az egyházi átokra amellyel sújtották, mint ahogy nem félt régebben a pogány korban az olimposzi istenek haragjától sem, akiket éppen olyan csúfondáros formában vitt színre, akárcsak késői unokája Offenbach. A mimikus színjáték kialakulása és Offenbach műveinek megszületése közt több mint 2000 év telt el. Mégis: ha analizáljuk az »*ókor operettjét*« és a legújabb kor zseniális mimus alkotójának műveit, ugyanazokat az alaptulajdonságokat ismerjük fel bennük. Melyek hát ezek a jellemvonások az életerős zenés mókás műfajnak ezek az alapadottságai?

1. *A valóság helyes meglátása és lényegének ábrázolása tipikus alakokon, tipikus helyzeteken keresztül a realizmus.*

2. *A harsány »mimikus hahotában« megnyilvánuló társadalomkritika a szatirikus hajlam.*

3. *A dalolva táncolva tomboló dionizoszi jókedv, a féktelen életöröm az optimizmus.*

Mindebből logikusan következik viszont az is, hogy *az olyan operett, amelyből hiányzik a három alapvonás az a műfaj lényegétől idegen,* tehát művészietlen, giccses. (A szerző kiemelése; Gáspár 1949:4–5.)

Mi volt a szerző célja eme, a színháztörténeti tényekre fittyet hányó eredettörténettel? Egyfelől egy új színházesztétikai érvelésmód meghonosítása, a kibékíthetetlen, mivel osztályharcalapú ellentétekben fogalmazó szemléletmód elterjesztése. Az eredetmítosszal emellett jogcímet kívánt teremteni a régi hagyomány egyes elemeinek, elsősorban a librettóknak a kötetlen átszabásához. Esztétikai és politikai szempontok (premisszák) problémátlannak jelzett összekapcsolásával s a belőlük levont politikai konklúziók érvényesnek és helytállónak deklarálásával – az operettre vonatkozóan – azt az új alkotói és kritikai kánont fogalmazta meg, mely – legalábbis hivatalosan – 1989-ig érvényben maradt.

Fontos azonban annak tudatosítása is, hogy e „kitalált hagyomány", illetve a hozzá gyártott alternatív eredettörténet propagálásával Gáspár kétfrontos harcot is vívott, védekezett is a használhatatlannak ítélt „polgári" műfajokat eltörölni vágyó hatalmi szándék ellen. (Emlékezzünk a Groys által a szocialista realizmusban meghatározónak tekintett „szovjet kontra szovjetellenes művészet" dichotómiára, s rögtön érzékelhetjük, hogy tagadhatatlan polgári eredete miatt az utóbbi vád milyen komolyan fenyegette az operettet 1949-ben.) Az új eredetkoncepcióval Gáspár nem csak a múltat kívánta „végképp eltörölni", ahhoz elég lett volna a szovjet operettművészetnek tett szimpla hűségnyilatkozat is. Ehelyett olyan, a korabeli diskurzusrendbe illeszkedő magyarázatot törekedett hihetően tálalni, mellyel a két háború közti hagyomány egyes, általa értékesnek, illetve a megkonstruálandó új műfaj számára felhasználhatónak tartott képviselői átmenthetők a szocialista operettprojektbe, mégpedig a biztonságosan távoli mimoszjátékhoz való – esztétikai alapozású – rokonítás, a „múlt kitalálása" által. Ezt elérendő Gáspár áttételesen cáfolni igyekezett egy, a korban domináns, univerzális kategorikus szillogizmus formájában megfogalmazódó okfejtést, mely az alábbi premisszákra épült: Ami polgári, az reakciós. Az operett polgári műfaj. A levonandó konklúzió az lett volna, hogy

az operett *ab ovo* reakciós (a társadalom globális átalakításának tervével nem összeegyeztethető), így a proletárállamban kultiválható műfajok közül száműzendő. Gáspár ezzel szemben épp eredetmítosza segítségével új, de szintén a marxizmus–leninizmusba illeszthető retorikai képletet ajánlott. Ennek premisszái: a mimoszoperett (és műfaji öröksége) haladó és művészileg értékes. A kapitalista operett reakciós és giccses, tehát művészileg is értéktelen. Konklúzióként ő nem az operettnek a kánonból való kiiktatását, hanem a mimoszhagyományhoz való visszatérítését javasolta.

Miért volt szükséges ez a bizonyítási alternatíva? Elsősorban mivel – az eredetmítosz mimoszai által biztosított legitimációt nélkülözve – Gáspár nem jelenthette volna ki, hogy a mindig elegáns és frivol Honthy és a csokornyakkendős Latabár már eddig is szocialista realista stílusban szórakoztatta a pesti publikumot, csak ennek egyik fél sem volt tudatában. Valamiféle – a korban adekvátnak hangzó – átkontextualizálás hiányában a pesti bulvár nem (szocialista) realista stílusban játszó sztárjainak búcsúzniuk kellett volna a színpadtól, ha ortodox módon alkalmazzák rájuk a frissen dogmává váló Sztanyiszlavszkij-módszernek a lélektani hitelességre vonatkozó követelményét. A Fővárosi Operettszínház igazgatónője tehát a kitalált eredetmítoszba installálva – mondhatni „mimusítva" – rehabilitálta a pesti flaszter modernizációs terveihez szükségesnek látszó sztárjait.

„Hiszen az operett színészek ősei, a mimusok alkotó típusú emberábrázolók, hallatlan testi ügyességű táncosok, kiváló énekesek, akrobaták és szemfényvesztők voltak egy személyben. [...] Nem véletlen, hogy például Honthy Hanna évtizedek óta verhetetlenül tartja a »primadonna assoluta« rangját, amelyet operaénekesnőből lett primadonnák, táncosnőből lett primadonnák, prózai színésznőből lett primadonnák hiába próbálnak tőle elragadni. Mert ő mindez egy személyben és még mindennek a tetejébe zseniális női bohóc is. Vagyis igazi mima, a szó legősibb értelmében. Mint ahogy jellegzetes mimus-bohóc Latabár Kálmán. Ezt az őseredeti tehetséget a kritika »nem tudja hová tenni«. A legkényelmesebb megoldás kézlegyintéssel elintézni, és azt mondani rá: »clown«. Valóban találó a meghatározás, de kézlegyintés nélkül, mert hiszen ez a legnagyobb dicséret, amelyet egy bizonyos típusú operett komikusra mondhatunk. A »Mimus-clown« az ősi mókák egyik fontos figurája volt. Latabár valószínűtlenül szegletes mozdulatait, mintha ó-itáliai vázák »stupidus« figuráitól leste volna el, vásott rögtönzőkedvét pedig a Commedia dell'Arte bohócaitól." (Gáspár 1949:11–12.)

A Gáspár nyújtotta ókori „diszkurzív védőháló" azonban igencsak lukacsos volt, nem vonatkozott a két háború közti pesti operettkultúra egészére, az abban működő mesteremberek zömére. Kiterjedt azonban egyes, zeneileg igényesnek ítélt Monarchia-operettekre, elsősorban Kálmán és Lehár műveire, persze csak bizonyos (librettójuk kötelező megváltoztatására vonatkozó) feltételek betartása mellett. Gáspár olyan érvelésmódra törekedett, mellyel „beprotezsálhatta" ezeket az operetteket a vitatott, de nem eltörlendő örökség kategóriájába. Ennek érdekében a zene, szöveg, tánc, humor egyenrangúságára és együtthatására épülő műfaj esetében kevéssé meggyőző módon előtérbe helyezte az egyik hatáselemet. Szembeállította az operettek „haladó" (tehát elfogadhatónak ítélt) muzsikáját „reakciós" librettójukkal. Megoldásként, nem meglepő módon, a Groys által a szocialista realizmusra jellemzőnek tartott „nem szokványos használatot", a hatásos, optimista zenéhez új szöveg kapcsolását javasolta.

„Azért fél-remekművek ezek, mert zenéjük a jó operett hagyományok nyomán jár, de szövegük bárgyú, hazug vagy értéktelen. Ezek a fél-remekművek megérdemelnék, hogy

eredeti giccs-szövegüket félredobva, zenéjükhöz új librettó készüljön, mert eredeti szövegük csak ott nem ártalmas, ahol – mint például a Szovjetunióban – tisztán mesének hatnak, groteszk vagy épp szatirikus mesének. Nem úgy nálunk, ahol ezeknek a meséknek közvetlen politikai előzményei vannak és ezért hatásuk egészségtelen." (Gáspár 1949:8.)

Gáspár eme – az operettet a komplex műalkotás szférájából az agitáció (egyfajta zenével kísért tanítás) hétköznapi kommunikációs szituációjába átkormányozni kívánó javaslata – aktuálpolitikai célokat is szolgált, például mikor indokolni törekedett azt a nyilvánvaló ellentmondást, miért játszhatják a Szovjetunióban a *Csárdáskirálynő*t eredeti szöveggel, s miért okozna ugyanez jóvátehetetlen kárt Magyarországon. Körmönfont argumentációja szerint a szovjet embereknek már annyira fejlett a tudatuk, hogy nekik már meg se kottyan az orfeumromantika. Ők immúnisak az operett ideológiai üzenetével szemben, mely azonban veszélyes fertőzés lenne a nemrég még orfeumba járó pesti publikumnak. Aktuálpolitikai célt szolgált, s az 1949–1952-es időszak „fővonalába" illeszkedett az a beállítás is, mely a bulvárszínházat a megtagadandó közelmúlt, a Horthy-korszak politikai eszközeként jelenítette meg, „történeti" érvet teremtve ezzel a domináns színházi örökség legitim hagyományból való kiiktatásához. (Az emlékezet eltörlésének munkáját később a politika hajtotta végre, jó néhány két háború közti darab, szerző, színész államosított színházi struktúrából való kiradírozásával.) Miközben tehát épp Gáspár fáradozott azon, hogy „ideológiai fegyvert kovácsoljon" az operettből, a magánszínházi gyakorlatba a legritkábban beavatkozó Horthy-adminisztrációnak rótta fel az alábbiakban ezt a szándékot:

„Rámutattunk már: a tőkés mecénást nem csupán rossz ízlése vezette, mikor az operett lényegét meghamisította, hanem politikai ösztöne is. Lukács György írja, hogy a giccs, mint társadalmi hazugság, fontos ideológiai fegyver a burzsoázia kezében. Hozzátehetjük, az operett giccs minden másnál alkalmasabbnak bizonyult arra, hogy ideológiai fegyverként használják. Nézzük ezzel kapcsolatban a Horthy-korszak magyar operett színpadának tapasztalatait. Itt az operett-giccs gyakran közvetlen propagandaeszközként is működött, mint például a második világháborút megelőző évek előbb csak soviniszta, majd nyíltan háborúra uszító tákolmányaiban." (Gáspár 1949:8.)

Ezután vitriolos kritikával illette az operettszüzsékben kétségtelenül fellelhető feudális és kapitalista giccstoposzokat, miközben megfeledkezni látszott e két háború közti darabok előadását meghatározó iróniáról, poénteli nyelvi humorról, hangsúlyozottan nem realista játékmódról, mindazokról a nem imitatív elemekről tehát, melyek az operettet olyan összetett művészi formává tették, melynek befogadói a nosztalgikus, édes-bús történeteket nem értelmezték hétköznapi sorsukra alkalmazható életrecepteknek.

Gáspár az elkerülhetetlennek deklarált műfaji „újjászületés" ihletőjeként a magyar operettnél rövidebb múlttal és kisebb nemzetközi reputációval rendelkező szovjet operettet nevezte meg. E „vissza a tiszta forráshoz" jelszóval egy nem létező vagy legjobb indulattal is csak kialakulóban lévőnek nevezhető hagyomány alá rendelte a helyi tradíciót.

„Vissza kell vezetni a félresiklott operettet arra az útvonalra, amelyen, mint »zenésmókás műfaj« 2000 éven át haladt. Vissza kell vezetni természetes mecénásához, a néphez, hogy ismét a »nép életéből vehessen és a népnek adhasson« (Sztalin). [...] Előttünk a példa: a Szovjetunió, ahol az operett hihetetlen népszerűségnek örvend. [...]

Mert a Szovjetunióban az operett már rátalált önmagára és rátalált a népre. Ez a kettős találkozás borította olyan hallatlanul gazdag virágzásba a szovjet operett kultúrát." (Gáspár 1949:10.)

Mellesleg a szovjet operettkultúra nem virágzott, az új – agitatív realista – zenés színház válsága folyamatos volt. Ez paradox módon pont azokból az eszmei művészi iránymutatónak szánt szovjet „szakcikkekből" derül ki, melyeket épp Gáspár sürgetésére fordíttattak le, és jelentettek meg az 1949 után elburjánzó operettdiskurzus részeként.

Az eredetmítosz sorsa

Gáspár tehát nem utasította el dacosan az operett műfajjal szembeszegezett vádakat, de nem volt passzív végrehajtója sem a Révai-féle művészetpolitikai irányítás agresszív követeléseinek. Középutas álláspontja megerősítése érdekében lázas tevékenységbe kezdett, mely kiterjedt a színészképzésre, az operettdramaturgia reformjára, új, a színházi iparhoz nem kötődő szerzők megnyerésére. Arra is maradt energiája, hogy az új eredetmítoszt a szocialista korszakban kialakult intézményi formák (értekezletek, gyűlések, szakmai népszerűsítő kiadványok) segítségével folyamatosan napirenden tartsa. Az alábbiakban azt jelzem, hogy 1949 és 1953 között miként és milyen okokból „íródott tovább" a Gáspár-féle eredetkoncepció.

A Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség II. konferenciáján, 1951-ben Nádasdy Kálmán, a kor tekintélyes rendezője az operettről szólván lényegében megismételte a Gáspár-féle fejlődésrajzot, de a görög eredetnél nagyobb hangsúlyt tett a „népi gyökerekre".

„Igazi népi műfaj, mind eredetét, mind a széles rétegekre gyakorolt hatását illetőleg. Ősei a vaskos középkori népi tréfák, a folklór zenés alkotásai, a táncnak, a dalnak, a versnek csúfondáros kedvből fakadó, féktelen vidámságú farsangi ünnepe. A múlt század francia operettje a pásztorjátékokból és vásári komédiákból fejlődött s az arisztokrácia kigúnyolása volt egyik fő témája. Persze, ahogy a francia forradalom haladó polgársága egyre reakciósabbá kezdett válni, álforradalmi és kétkulacsos magatartásával az operettet is magával rántotta. Igazi plebejus ízei csak a zseniális Offenbach forradalmi ritmusaiban és csúfolódó zenéjében maradtak meg, szövegei már többnyire egyfajta tipikus polgári anarchia bomlási termékei. Ez az elkorcsosulási folyamat az operett szöveg műfajában egészen napjainkig tartott, s még olyan hatalmas népi tehetségeket is, mint a magyar Lehár Ferenc rossz szövegkönyvei révén már-már elzár a szocializmus kultúrájától. A szovjet operett megjelenése színpadjainkon itt is meghozta a döntő fordulatot: a *Szabad szél*, a *Dohányon vett kapitány*, s a *Havasi kürt* forradalmi romantikája felszabadította szerzőinket a polgári operettdramaturgia szellemi bilincseitől."[4]

Ugyanezen a nyilvános szakmai fórumon Gáspár – a szovjet színházelmélet eredményeire hivatkozva – szintén finomított koncepcióján, az ókori eredet helyett ő is – a korabeli hivatalos diskurzushoz jobban illő – „népi származást" hangsúlyozta. A magyar operett polgári hagyományát pedig már nem globálisan elvetendőnek, hanem kompetens döntéshozók által haladóra és reakciósra oszthatónak vélte. (Eme osztályozás tulajdonképpen a Groys által jelzett „felhasználható" és kitörlendő kategóriáinak felel meg.)

„[...] a szovjet operettdramaturgia is egyre nyomatékosabban hangoztatja a fejlődés

bizonyos szakaszában operettnek keresztelt könnyű műfaj népi eredetét. [...] Jeremin [...] rámutat, hogy a szovjet operett, vagy ahogyan újabban szívesebben nevezik, a szovjet zenés komédia, mintegy újjászületése ezeknek a népi forrásoknak, természetesen új, és összehasonlíthatatlanul magasabb fokon. Mindez távolról sem jelenti azt, hogy tagadjuk kulturális örökségünket, az operett haladó polgári hagyományait, de már Nádasdy Kálmán rámutatott arra, hogy az operett klasszikusainak műveiben éppen az az időtálló, ami bennük népi eredetű."[5]

A kitalált hagyomány meggyökereztetése s ami ezzel egyet jelentett, a régi hagyomány gyengítése/kritikája új szakmai, népszerű-tudományos kiadványok útján is zajlott. 1950-ben indult a *Színház- és Filmművészet*, a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség folyóirata, melyben a háború előtti kedvcsináló vagy a produkciót lerántó kritikáktól elütő, műalkotásoknak kijáró tanulmányokban elemezték a szocialista operetteket s előadásaikat. 1951-től volt olvasható a *Színházi tájékoztató a Szovjetunió és a népi demokráciák sajtójából*, melyben szintén közöltek operettel kapcsolatos írásokat, ha a mimoszjáték-eredetet alátámasztó cikket nem is találunk közöttük. Az igazgatónő is gyakran írt az operettreformról, s arról is gondoskodott, hogy színháza tagjai (Honthy 1953:59) nyilatkozataikban napirenden tartsák a műfaji reform ügyét. E célból Gáspár *Merre tart a vidám műfaj?* címmel vitát is kezdeményezett, a *Színház- és Filmművészet* hasábjain folyó eszmecserével is növelendő az egykori bulvárműfaj presztízsét.[6] Folyamatosan erőfeszítéseket tett a – korábban a magyar színpadokon ismeretlen – szovjet operettek megkedveltetésére is. E propagandamunkát azonban megint csak „kétkulacsos" módon végezte. Mikor Miljutyin szovjet zeneszerző 1953-ban megnézte és véleményezte a Fővárosi Operettszínház produkcióit, Gáspár nem(csak) azért publikált naplót e látogatás eseményeiről, mert buzgó pártaktivista volt, hanem azért is, hogy a szovjet operettszerző elismerésével támogathassa meg saját dramaturgiai, műsorpolitikai elképzeléseit. Bevezetésként Gáspár rámutatott a moszkvai és a pesti operettreform közti kapcsolatra, jelezve, hogy most e területen is Moszkvából várjuk az irányítást.

„Miljutyin elvtárs azzal kezdte a beszélgetést, hogy már régi ismerősének érzi a színház kollektíváját, mert tudja, hogy állandó kapcsolatban állunk a Moszkvai Operettszínházzal és Tumanov elvtárssal, a kiváló szovjet operett-rendezővel. Tudja, hogy a *Szabad szél* és a *Havasi kürt* előkészületei során többször telefonon kértünk tanácsot Tumanov elvtárstól. Egy ízben ott is állt mellette, miközben velünk beszélt. Átadta a színháznak Tumanov és Dunajevszkij elvtársak üdvözletét." (Gáspár 1953:164.)

Ilyen összhang mellett nem csoda, hogy Miljutyin is Gáspár álláspontját visszhangozza az operettreform lényegét (imitatív, realista ábrázolásra törekvés) illetően.

„Amikor idejöttem, azt hittem, régi típusú operett előadást fogok látni, a bécsi operettjáték-hagyományok folytatását. Nagyon kellemes meglepetés ért, amikor felment a függöny, és mindjárt az első pillanatban a való élet levegőjét éreztem a színpadon. [...] A színpadi kép realitását fokozta, hogy a rendezők (Mikó András és dr. Székely György) jóvoltából a színpadi tömeg szerves életet élt a darabban és nem csupán éneklő csoportként szerepelt." (Gáspár 1953:164.)

Jó politikai taktikai érzékkel Gáspár még a Kálmán-operettek „rehabilitálását" is Miljutyinnal „intézteti el".[7] A Népművelésügyi Minisztérium repertoárokról döntő kollégiumi értekezletein bizonyára nem hagyhatták ugyanis figyelmen kívül Miljutyinnak a magyar operetthagyomány bátrabb „felhasználására" felszólító intését.

„Arra figyelmeztet bennünket, hogy a mi operett hagyományunk nemzeti érték és benyomása szerint van bizonyos hajlamunk arra, hogy ezt az értéket lebecsüljük. Pedig minden okunk megvan arra, hogy büszkék legyünk rá. Így folytatta. A Fővárosi Operettszínházban érződik Lehár és Kálmán zenei hagyományainak szelleme. Lehár és Kálmán a maguk műfajában kiváló alkotók. Világhírnevükre önök büszkék lehetnek. Részben nekik köszönhetik, hogy sokkal könnyebb helyzetben voltak, amikor megindították a harcot az új operettért, mint amilyenben mi voltunk annakidején. Oroszországban az operett műfaj a cári időkben nem fejlődött, az opera annál inkább. Az operettet a múltban innen kaptuk. A bécsi operettet, amely kezdeti korszakában még sok haladó elemet tartalmazott, nálunk, a múltban a cári burzsoázia és kereskedővilág ízléséhez alkalmazták. Éppen ezért, amikor jött a forradalom, a történelemformáló, nagy változás, az elfajzott operett műfajjal nem tudtunk mihez kezdeni. Szovjet operett tradíció nálunk nem alakult ki. Saját operett műfajunk előzményeit keresve, más hagyományokhoz fordultunk – így többek közt a vígoperához. Itt önöknél más a helyzet, mert vannak saját operett-hagyományaik." (Gáspár 1953:167.)

1953-ra tehát kiderült Gáspár (s az idézetből a korabeli olvasó) számára is, hogy az 1949-ben általa követendő példának kinevezett szovjet operetthagyomány valójában nem is létezik. Ráadásul, bár az új kormányprogrammal, Rákosi időleges visszaszorulásával, Révai leváltásával s némi enyhüléssel jellemezhető Nagy Imre-korszakban sem létezett szólás- és sajtószabadság, a szakma és a kritika egyes képviselői mégis egyre nyíltabban kritizálták a Gáspár-féle kitalált hagyományt, mégpedig immár a régi magyar operett perspektívájából.

Ellendiskurzus

Hazai ellendiskurzus

1953 és 1956 között, miként minden művészeti problémával kapcsolatban kifejtett vélemény, az operett eredetének kérdésében megfogalmazódó állásfoglalás is a korszak meghatározó politikai törésvonala szerint osztódó küzdelem leképeződése volt. Míg Révai miniszterségére a szovjet modellhez való minél teljesebb alkalmazkodás megkövetelése volt jellemző, az új népművelésügyi miniszter, Darvas József hatalma korlátozottabb volt, s a színházi irányítás centralizáltsága is oldódott. Az eredetmítoszt megkérdőjelező ellendiskurzus első nyilvános megfogalmazódása a Fővárosi Operettszínház államosításának ötödik évfordulóját ünneplő, 1954 decemberi ankéthoz köthető, mely a kitalált hagyomány működőképességével való számvetés is volt. A szónokoknak e fórumon reagálni kellett arra a zavarra is, amit a szocialistára hangolt librettójú, Gáspár erőfeszítései nyomán színpadra engedett Kálmán-operett, a *Csárdáskirálynő* falrengető sikere váltott ki az 1954. november 12-i premiert követően. A nézők jegyekért indított rohama ugyanis alapjaiban kérdőjelezte meg a termelési operettek, az agitatív könnyű műfaj működőképességéről, befogadói elfogadottságáról dédelgetett álmokat.[8]

Az operett eredetmítoszának további taglalása e fórumon a Fővárosi Operettszínház főrendezőjének, Székely Györgynek a feladata volt. Kiindulásként érzékeltette hallgatóival a műfaji reform legfőbb motivációját. Nevezetesen azt a veszélyt, hogy – miként ő

nevezte – a „közvetlen hagyomány" (a két háború közti operett – *H. Gy.*) politikai elutasítása miatt 1945 után felmerült a műfaj eltörlésének szándéka is, ama indoklással, hogy amennyiben „[...] az egész operett tulajdonképpen a polgári világ kifejezésmódja volt, tehát ennek a világnak a lejártával együtt az egész operettet, mint a burzsoá művészettel összefüggő műfajt mindenütt le kell venni a napirendről" (Az operett kérdéseiről 1955:12).

Székely mindamellett kiállt a reformkoncepció s az eredetmítosz mellett, sőt annak alátámasztására újabb esztétikai, illetve magyar színháztörténeti érveket sorakoztatott fel. Nem állította többé „antagonisztikusan" szembe a régi és a kitalált tradiciót, de – miként az alábbi idézetből is kiderül – az utóbbi vonatkozásában bizonyítottnak vélte a „sokkal értékesebb és sokkal távolabbi hagyományok" létezését.

„Az emberiség kultúrtörténetében kétfajta színházformát lehet megtalálni. Egyrészt az írásban rögzített, irodalmi jellegű és nagyon sokszor kőépületekhez kötött színházformát. Másrészt az írásban nem rögzített, kötetlen népi színjátszást, amelyben mindvégig megtalálható a zene, a szöveg és a tánc ősi egysége; amelynek a mondanivalója szatirikus és optimista, közérthető, realista a stílusa. Az, amit mi ma »operett«-nek nevezünk összefoglaló néven, ennek a második fajta színjátszásnak megnemesített mai formája. Ezt a második fajta színjátszást – és erre nagyon sok példa van – az egész ismert történelmen keresztül üldözték a megvetett plebshez való közelsége miatt, népszerűsége miatt." (Az operett kérdéseiről 1955:13.)

Eme, a bizonyítás érdekében színháztörténetiről esztétikai szintre váltó okfejtésből Székely azt a Gáspáréhoz igen hasonló következtetést vonta le, hogy a magyar operett akkor kapcsolódhat eme értékesebbnek tételezett „sokkal régebbi" hagyományhoz, ha sikeres bulvárközelmúltjával szembefordulva a szocialista realista esztétikai elvei szerint (felülről vezényelve) átalakul. Az eredetmítosz hitelét ama hosszú időtartamnak kellene kölcsönöznie, mely az emberiség kultúrtörténetében állítólag végig fellelhető, progresszív zenés darabokat összeköti, a mimoszjátékoktól egészen a katona- és tsz-operettekig.

„Szinte töretlen ez az ív a 2 vagy 3000 – sőt, ha a kínai és indiai nyelvterületet is hozzávesszük – 5-6000 éven át, amely ezt a művészi hármas egységet megőrzi. Mindegyik műfaj képviselte az összművészet iránti népi igényt. Éppen ezért mindig műfaji jellegzetesség volt a sokoldalúság, a harsányság, a szélsőséges hatáselemek egymásmellettisége, a nagy tragédia és a nagy komédia közvetlen testvérisége és közvetlen egymásmellettisége, majdnem rokonsága, változatos megjelenési formája." (Az operett kérdéseiről 1955:15.)

Gáspár koncepcióját továbbfejlesztve e kitalált hagyományhoz Székely „kiválasztotta" az adekvátnak tekintett magyar színháztörténeti múltat is.

„Nem mi vagyunk az elsők, akik ezt most, az államosítás ötödik évében elmondjuk. Amikor Sziklay János 1884-ben megírta a magyar népszínmű történetet, akkor ő ezt a népi játékot szintén ugyanezen a vonalon eredeztette végig, ugyanígy építette fel a történelmi múltját. És Verő György, aki megírta a Népszínház történetét, mely szintén a magyar operettnek első igazi otthona volt, azzal kezdi a meséjét, hogy elmondja, hogy Aquincumban kik játszottak színházat és az aquincumi mimusoktól kezdve építi ki a magyarországi népi színjáték történetet." (Az operett kérdéseiről 1955:15.)

Pont a műsorról levehetetlen *Csárdáskirálynő* ijesztő sikere idején hangzik falsul az új eredetmítosz teoretikusának ama megállapítása, mely a közönség igényeként tünteti

fel a „reformoperettet", e leginkább politikai didaxissal terhelt tanmeseként definiálható műfajt.

„Tapasztalataink szerint mai közönségünk szintén nem elégszik meg kevesebbel. Nem elégíti ki egyfajta műfaj. Amikor tehát a hagyományokra hivatkozunk, akkor ezek a hagyományok azt követelik tőlünk, hogy a szűken vett és most már idézőjelben mondott klasszikus nagyoperett mellett ehhez a nagynépi színjátszáshoz tartozó színjáték típusokat is újra feleleventsük. [...] Tehát mi nemcsak egy közeli, hanem egy távolabbi hagyomány szélesebb alapjaira is támaszkodva szeretnénk magas eszmei színvonalú, nagyhatású vidám alkotásokat létrehozni." (Az operett kérdéseiről 1955:17.)

A módosított eredetmítosz rendeltetése a fenti idézet tanúsága szerint már nem a két hagyomány közti választás kikényszerítése, hanem a különféle interkulturális modelleket ötvöző repertoárok igazolása. E műfaji pluralitásra a Fővárosi Operettszínháznak szüksége is volt. Hisz a reformverziókra még a leszűkített operettkínálat ellenére is csak bizonyos, a két hagyomány elemeit ötvöző eljárásokkal – a két háború közti bulvársztárok reformművekbe illesztésével, a szovjet vagy népi demokratikus alkotások erőteljes dramaturgiai átalakításával, a helyi elvárási horizonthoz átszabásával – lehetett nézőket vadászni. Jelen volt 1949 és 1956 között az „árukapcsolás" közönségszervezési gyakorlata is: a nézőknek egy szocialista operettre is jegyet kellett váltaniuk ahhoz, hogy láthassák a vágyott *Csárdáskirálynőt*.

A jubileumi ankéton az ellendiskurzus elindítója egy mindkét hagyomány előadásformáiban gyakorlatot szerzett színész, Rátonyi Róbert volt, aki a saját bőrén tapasztalhatta a fenti teóriáktól igencsak eltérően alakuló befogadói reagálásokat.

„Első magyar operettként bemutattuk az *Aranycsillag*ot. Nem hiszem, hogy ebből az operettből egyetlenegy melódia is igényt tarthatott volna arra, hogy a közönség széles rétegei között elterjedjen, hogy a suszterinasok is fütyüljék. [...] Szent meggyőződésem volt akkor is és most is, hogy az operett zeneszerzők nem azt írták, amit szerettek volna. Túl sok volt a szempont, a szempontból pedig soha nem lesz áradó melódia, nem lesz sláger." (Az operett kérdéseiről 1955:32.)

Ugyanezt a szakma oldaláról immár nyíltan megnyilvánuló szkepszist képviselte Békeffi István, a *Csárdáskirálynő*t szocialistára átigazító egyik librettista, aki hozzászólásában demonstratíven elhatárolódott a tudományos stílustól, az eredetmítosztól, s provokatív egyszerűséggel, az egykori *Színházi Élet* modorában így fogalmazott:

„A színház 5 éves jubileuma alkalmából az operettre vonatkozólag kb. abban tudnám összefoglalni mondanivalómat, hogy az operettben hinni kell, ami – belátom – nem csekély követelmény egy felnőtt, komoly emberrel szemben. [...] s amikor operettre gondolok, akkor ezen sosem a mimusokból kifejlődött, zenés, népi drámát értettem, hanem az operettet úgy, ahogy ma általában beszélünk erről. Én ugyanis az operettet sem lebecsülni, sem túlbecsülni nem szeretném." (Az operett kérdéseiről 1955:36.)

Nemcsak a műfaj történelmi argumentumokra alapozódó megújítási kényszerétől határolódott el, hanem az új változatok élet- (színpad-) képtelenségére is utalt.

„Néha olyan érzésem van, hogy az operettszínház valóban egy kicsit idegenkedve taszítja el magától mindazt, ami operettszerű. Ez nem helyes. Kissé felszabadultabban és bátrabban: operettet kell játszani. Nem minden operett a zenés népi drámából fejlődik, nem minden operett hangulatot lehet az operett történelemből levezetni. Egy kicsit mesének is kell tekinteni az operettet, vagyis az operettnek saját költészete, bája, könnyű-

sége van. [...] A színház további munkájáról azt akarom mondani, hogy az operett legyen nyugodtan operettszerű és vidám, könnyű és népszerű műfaj. Ettől természetesen még lehet nevelő is, mert hiszen a mesék is nevelnek, a mesék is oktatják valamire az embert." (Az operett kérdéseiről 1955:37.)

A jubileumi ankéton természetesen részt vett a Nagy Imre-korszak színházpolitikai harcaiba jellemzően a „Rákosi-oldalon" bekapcsolódó igazgatónő is, aki – a kritikus felvetésekre adott válaszaiból kikövetkeztethetően – továbbra is meggyőződésesen hitt a radikális műfaji reform s az eredetmítosz életképességében. Világossá tette, hogy a *Csárdáskirálynő* bombasikere ellenére sem partner a pesti operetthagyomány rehabilitációjában.

„Most pedig szeretnék Békeffi elvtársnak is válaszolni, aki azt mondotta, hogy hinni kell az operettben. Itt csak az a kérdés, hogyan higgyünk benne? Mi az operett alapvető, lényegében haladó vonásaiban hiszünk, de nem mindenben, ami az operettre az évszázadok során, mint salak rárakódott." (Az operett kérdéseiről 1955:70.)

Gáspár tehát a diktatúra nyomásának enyhülésével sem módosított doktriner, egyszerre szocialista realista és modern zenés színházi álláspontján. Annyiban könnyebben ragaszkodhatott koncepciójához – a nézők ellenében is –, mint egy amerikai vagy francia értelmiségi színházi reformer, hogy az állami támogatással működő színházban – bulvárszínházi konkurencia nélkül – annak életképessége vagy életképtelensége nem derült ki rögvest a pénztári bevételek adataiból. Gáspár 1949-es koncepciója 1954-re csak annyiban változott, hogy a túl konkrét mimoszjáték-eredet körülhatárolatlanabb zenés népdrámai forrássá szelídült. De az eredetmítosz továbbéltetésének kultúrpolitikai célja változatlan maradt, nevezetesen a régi hagyomány pozícióinak gyöngítése, valamint a „valóban haladó hagyományok" s azok „helyes felhasználása" központi kijelölése gyakorlatának igazolása.

„Az a meggyőződésünk, hogy az operett a rögtönzéses vidám zenés népdráma egyik színpadi származéka. Ez a megállapítás azért fontos számunkra, mert ebből a színháztörténeti tényből lényeges következtetéseket vonhatunk le az operett valóban haladó hagyományaira és e hagyományok helyes felhasználására, továbbfejlesztésére vonatkozólag. Minden műfaj továbbfejlesztése csak úgy képzelhető, hogy megvizsgáljuk, feltárjuk a műfaj múltját, kultúrtörténeti előzményeit, fejlődési vonalát és igyekszünk leszórni, ami e hagyományban ráhabarcsolódott, nem időálló ékítmény." (Az operett kérdéseiről 1955:70.)

Gáspár eme állítólagos ősiséget és népi eredetet szegezte szembe a műfaj alsóbbrendűségét egyre határozottabban felvető kritikai, szakmai véleményekkel is. (Az utóbbiak időközben kiléptek a sematizmus szovjet/szovjetellenes dichotómia szerint értékelő paradigmájából, s át-, illetve visszaléptek a hagyományos modernségben „megszokott" elit kontra populáris művészet szembeállításba.) Íme Gáspárnak – a reformoperett többi művészeti ággal való egyenjogúsága mellett szóló – érvei:

„Az, hogy ez az egyetlen műfaj, amely hiánytalanul megőrizte a zene, a tánc, és a színészi dikció ősi egységét és teljes egyenrangúságát. Az, hogy ezzel a hármas egységével a zenés táncos, rögtönzéses szövegű népi játékok egyenes ágú színpadi leszármazottjaként jelenik meg előttünk. Az, hogy nem sokat emlegetett könnyűsége, vagy vélt igénytelensége miatt a legnépszerűbb, hanem mert jellegében, összetételében, hatóeszközeiben a legnépibb." (Az operett kérdéseiről 1955:71.)

Az igazgatónő e szakmai-politikai fórumon még 1954-ben is úgy lépett fel, mint akinek a fenti eredetmítosz jogot ad arra, hogy – a befogadói, a szakmai s immár a kritikai ellenállással dacolva – a műfaj fejlődésirányát is kijelölje. E jövőkép engedékenyebb, pluralisabb szemléletű volt, mint az öt évvel azelőtti: immár a régi hagyomány is inspirációs forrásként jelent meg benne, miközben a szovjet operett mint másolandó példakép már nem szerepelt.

„Meggyőződésünk, hogy – mint ahogy a múlt században a klasszikus operett a színpadra nemesedett *commedia dell'arte* és az opera kereszteződéséből jött létre –, úgy a ma és a holnap új operettje valamilyen módon a klasszikus operett és a nemes értelemben vett népszínmű kereszteződése lesz. A néptől elindult műfaj vissza fog térni megnemesedve, kiteljesedve a győzedelmes néphez. Meggyőződésünk szerint tehát a mi korszakunk új operettje »apjától«, a népi színjátszástól örökli realizmusát és anyjától, a klasszikus operettől pedig a magas zenei igényt és az építés rafinériáját. Ez a meggyőződés azonban nem azt jelenti, hogy kizárólag ilyen természetű műveket kívánunk valamiféle lombikban előállítani. Az újat nem gyártják, az új születik." (Az operett kérdéseiről 1955:71.)

Gáspár a műfaj egyenjogúsítása érdekében további tudományos vitákat javasolt[9] a témaválasztás, a zene, tánc és dráma egymáshoz való viszonya, a formalizmus az operett-előadásban, a jelmezek realizmusa, az operettkritika, a tömeg színpadi szerepe s a humor az operettben kérdéseiben.

E terebélyesedő diskurzustömeg mindazonáltal kevéssé befolyásolta az operettek létrehozásának és befogadásának hosszabb távon alakuló folyamatait. A Nagy Imre-korszak kissé szabadabb repertoáralakítási gyakorlatának köszönhetően kiviláglott, hogy a közönség – ha választási lehetősége van – előnyben részesíti a régi hagyomány operettjeit, pontosabban ezek adaptációit. 1954 és 1956 között eme erőteljes befogadói igény a finanszírozási gondokkal küzdő színházakban a sajtó és a funkcionáriusok által kárhoztatott „operettdömpinget" eredményezett. A kor kulturális gyakorlatára és retorikájára egyaránt jellemző analógiás logika szerint a Rákosi-vonalhoz hű művelődéspolitikusok a nézők eme „ellendiskurzusában" a rendszer elleni politikai támadást láttak.[10] Ugyanezen logika alapján egyes kritikusok úgy léptek fel a Rákosi-csoport visszarendeződési törekvései ellen, hogy a zsdanovi sematizmust, közelebbről az operettreformot gúnyolták. Az ellendiskurzus eme alkalmazását példázza a *Színház és Mozi* című hetilapban 1956-ban zajlott vita. Ennek keretében Gyárfás Miklós már fanyar iróniával értekezett operett és szocialista realizmus kudarccal végződő „viszonyáról".

„Ideológiai kánkán, békeharcos swing, leleplező tangó, előremutató keringő. Igen, igen, táncba vitték a szocialista realizmust, mint egy csinos, karcsú szubrettet és versengenek érte a nagy operett bálon." (Gyárfás 1956:9.)

A szerző – beszállva Gáspár Margit mellé az örökifjú Honthy kisajátításáért vívott küzdelembe – visszaperelte a művészet számára az operettet a politikai propagandától. Nem vitatta el e műfajtól az újítás lehetőségét, de kifogásolta, hogy az a politikai didaxis szövegbe applikálásában merüljön ki.

„Az operettnek éppúgy szabad új ruhát öltenie, mint a drámának, de a ruha legyen ízléses, álljon jól neki, legyen üde, csinos benne. Az operett legyen olyan, mint Honthy Hanna, könnyedén szellemes, színes, szárnyaló. Az operett csak hadd legyen operett, az a szép benne. Ne vállalja magára a drámairodalmunk vállát is eléggé nyomó szürke

hétköznapiságot. [A Fővárosi Operettszínház – *H. Gy.*] Esztendők óta komolyan veszi a nemes színházi jelszót: újat adni a közönségnek. Tulajdonképpen igen sokat tett ezért, de a legtöbb esetben túlméretezte, túlpolitizálta azt, amit csinált. A kitűnő, eleven kezdeményezésekbe éppen ezek a »nagy dolgok« sodorták be a giccset, az oda nem valót, a nagynehezen kiagyalt olcsóságokat." (Gyárfás 1956:9.)

Gyárfás április 13-i vitaindítójára válaszul a 20-i számban megjelent Erdődy János *Operett – maradj a kaptafádnál* című ellencikke:

„Nem kérünk bocsánatot, de barátságos vállveregetést sem azért, hogy túlmentünk a régi műfaji korlátokon, a színészekkel közösen végzett darabformálási munka során igyekeztünk kiélezni a drámai lehetőségeket, felhasználni a végletes szituációk hullámzását, a komoly és csaknem burleszk helyzetek váltakozásának ritmikus színpadi erejét – a mondanivaló közlése és a közönség szórakoztatása érdekében. [...] Mást is akarunk mondani, nemcsak annyit, hogy »az élet szép, a világ teli van szerelemmel, tréfával, dallammal«." (Erdődy 1956:12.)

Újabb frontot nyitva, május 11-én napvilágot látott Rácz György írása, melyben „protokolloperettnek",[11] sematikusnak bélyegezte a kitalált tradíció jó néhány produktumát, más irányú kísérletezést javasolt, s egy konkurens zenés színház megteremtését sürgette.[12] Az 1960-ban nyíló musicalszínház, a Petőfi iránti igény tehát már 1956 előtt felmerül. A június 1-jei számban egy interjúban a két hagyomány fúzióját személyében reprezentáló Békeffi István is konstatálta a kitalált hagyomány hamis ősökre való hivatkozásból táplálkozó útvesztését:

„[...] az operett ma komolyan veszi magát. Illetve nem veszi elég komolyan a mesét. Komolyabb ősökre hivatkozik, amikor igazolni akarja létjogosultságát." (Földényi 1956:8.)

Külföldi ellendiskurzus

Paradox módon még az idegen nyelvből, elsősorban oroszból fordított, s 1954 és 1956 között megjelenő „operett-szakirodalomban" is számos olyan megállapítás látott napvilágot, mely áttételesen megkérdőjelezte a gáspári eredetmítoszt, illetve a rá épített koncepciót. A *Cikkgyűjtemény a zenés színházak (opera, operett) művészi kérdéseiről*[13] című kiadványban két szovjet operettszakértő – Miljutyin, majd válaszcikkében Jaron – Kálmán Imre *Montmartre-i ibolyá*járól értekezett, s a moszkvai előadásban ugyanúgy az „öncélú" humor (tehát a tulajdonképpeni operett-játékstílus) és az imitatív patetikus realizmus összeegyeztethetetlenségét konstatálta, mint a korabeli magyar kritikák. A kitalált hagyomány magasröptű elméleti kérdései helyett eszerint a Szovjetunióban is Kálmán Imre volt az az „operettkályha", ahonnan színházak és nézők el kívántak indulni. A kötetben Felsenstein cikke képviselte a modern zenés színházi koncepciót. A szerző a berlini Komische Operben operák – rendezői színházi eszköztárral megvalósított – újraértelmezésével vált híressé. Nem maradhat ki Gáspár Margit sem, aki ezúttal azt kívánta bizonyítani, hogy épp a régi hagyomány ereje gátolta a szocialista operett kivirágzását. (Holott épp az előbbi átmentett, kisajátított elemei biztosítottak némi életképességet a termelési operetteknek az ötvenes évek első felében.)

„[...] a század eleje óta [...] a műfaj „magyar különlegességnek" számit. Ez a „Nagy hagyomány" azonban az új szocialista realista operett megszületése szempontjából nem

előnyt jelentett, hanem inkább fokozott nehézséget. A műfaji örökség nagy része az elmúlt évtizedek során sablonná, rutinná kövesedett és ezért Magyarországon a felszabadulás előtti időszakban ugyanúgy bekövetkezett az operett műfaj lezüllése, tartalmatlanná satnyulása, mint nagyjából mindenütt a világon." (Cikkgyűjtemény 1955:46.)

Az operett vitáiból. Négy cikk című kötet *Egy műfaj védelmében. Egy néző megjegyzései az operettről* című, A. Baranov által jegyzett írásból újólag kiderült, hogy a Gáspár által 1949-ben példának állított szovjet operetthagyomány nem létezik.[14] Otto Schneidereit *Csakugyan operett-e minden operett?* című okfejtésében a „szocialista realista" operetteket a daljátékok közé sorolta, s lényegében sikertelen zenés műfaji próbálkozásoknak tartotta őket.

Kitekintés

A Gáspár-féle eredetmítosz az 1956-os forradalom után is felbukkant még, de már egy átalakult, markánsan operettellenes kulturális kontextusban. Az aczéli kultúrpolitika a szocialista operettváltozatokat nem tartotta többé a propaganda kívánatos keretének, nem osztotta a szocialista realizmus ama, a harmincas évek Szovjetuniójából eredő felfogását, mely egyes tömegkultúra-műfajoknak „elnézte" kapitalista eredetüket, harsány eszközeiket – felvállalt agitatív funkciójukért cserében. A Fővárosi Operettszínház pozíciójának romlásához hozzájárult a forradalomtól megrendült Gáspár Margit lemondása, melynek folyományaképpen 1957-ben az egykori „tőkés igazgatót", Fényes Szabolcs zeneszerzőt nevezték ki utódjának. A zenés szórakoztatás egyre inkább az értéket egyedül hordozónak tételezett „modern, progresszív" prózai színház parazitájaként jelent meg, s a Fővárosi Operettszínház visszacsúszott abba a „reakciós" skatulyába, ahonnan 1949 után csak Gáspár „hagyománykitalálási" erőfeszítései mentették ki. Az íróként működő egykori igazgatónő egy, az eredetmítoszt felmelegítő könyvvel sietett egykori színháza védelmére. 1963-ban megjelent, *A múzsák neveletlen gyermeke. (A könnyűzenés színpad kétezer éve)* című munkájában kevésbé osztályharcos hangolásban ugyan, de lényegében megismételte 1949-es brosúrája tételeit.[15] A reaktivált mimoszok a hatvanas évek elején azonban más kulturális célt szolgáltak: a műfaj egyenrangúsítását vagy legalább a hátrányos különbségtétel mellőzését kellett (volna) elősegíteniük. A két háború közti operettet Gáspár e könyvében is elutasította, a műfaj degradációját továbbra is a kapitalizmushoz,[16] feltámadását pedig a szovjet operettek megjelenéséhez kötötte.[17] Érdekes, hogy 1961-ben megjelent tanulmánykötetében *(Zenés színpad – vidám játék)*, immár az új műfajváltozatokat favorizáló politikai nyomás elmúltával, a színház egykori főrendezője is kiállt a kétes sikerű operettreform mellett.[18] Elfogultságuk az új, realista műfajváltozatok iránt valószínűleg nem az ortodox szocialista realizmushoz, hanem az akkortájt még érvényben lévő modern zenés színházi koncepcióhoz való hűségüknek volt köszönhető. Mentőakciójuk mindazonáltal eredménytelen maradt, a Fővárosi Operettszínház a hatvanas évek második felére válságba került. Ekkorra a színházi folyamat minden szereplője – hatalom, szakma, közönség – számára nyilvánvalóvá vált, hogy abból az agresszíven érvényesített kulturális hatásból, melynek most retorikai, diszkurzív megnyilvánulásait vizsgáltuk az eredetmítosz példáján, s mely a szovjet szocreál felől

érte a magyar operettet, nem sarjadt sem dramaturgiai, sem játékstílusbeli megújulás. Időközben persze a régi tradíció darabjainak kulturális kontextusa is eltűnt, s az üzletszerű operett-termelés személyi, intézményi feltételei sem álltak többé rendelkezésre.

Konklúzió

A Gáspár-féle eredetmítoszra épített, a diktatúra légkörében, állami támogatással létrehozott zenés színházi előadástípusok nem állták ki az idő próbáját. A primer politikai nyomás megszűntével színházak és nézők boldogan szabadultak meg e daraboktól, sőt mikor eme hazudott valóság tükrözését célul kitűző művek nagy ritkán mégis előkerültek a süllyesztőből, már inkább fejfájást okoztak az állami színházi irányításnak. Jól látható ez az *Állami Áruház* 1977-es kaposvári repríze példáján, ahol az Ascher Tamás rendezte előadásban az operett agresszív irányzatosságának kiemelése épp az ötvenes évek ironikus kritikáját szolgálta, mégpedig olyan sikeresen, hogy a szerzők – Barabás Tibor librettista és Kerekes János zeneszerző – be is tiltatták az előadást (Mihályi 1984:448).

A jelen perspektívájából épp a Gáspár által a műfaj „haladó" hagyományából kiiktatott, két háború közti bulvároperett tűnik időtállóbb, elemzői figyelemre méltó, de eddig kevéssé vizsgált eredeti műfaji modellnek. Ez – erős nyelvi (poénok) és játékstílusbeli stilizáltságánál fogva – még a Gáspár által hivatkozási alapként használt ősi, szinkretikus komikus műfajokra is inkább hajaz, mint a tükrözéselvű, agitatív didaxissal terhelt szocialista reformoperett. Figyelemre méltó e hagyomány a kolletív kulturális emlékezetből való „kiradírozhatatlansága" miatt is. Hisz ez az üzleti alapon, a közönségigény kiszolgálására szerveződött gyakorlat évtizedeken át uralta a kínálatot, s máig befolyásolja az elváráshorizontot.

JEGYZETEK

1. Gáspár Margit (1905–1994) író, színpadi szerző, újságíró, műfordító, színházigazgató. 1945 előtt újságíróként és olasz nyelvű művek átültetőjeként tevékenykedett. A Magyar Színházban 1933-ban bemutatták *Rendkívüli kiadás* című darabját. 1946-ban kinevezték a Városi Színház művészeti vezetőjévé, 1947–1948 között a Magyar Színház művészeti vezetője volt. 1949–1956 között a Fővárosi Operettszínház igazgatójaként működött. 1948–1954 között a Színművészeti Főiskola operett tanszakán tanított. Drámái: *Új isten Thébában* (1946), *Égiháború* (1960), *Hamletnek nincs igaza* (1963), *A császár messze van* (1988). Az operett műfajról két könyvet publikált (lásd Gáspár 1949; 1963). 1985-ben jelent meg önéletrajzi regénye: Láthatatlan királyság. Egy szerelem története. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
2. A híres népszínművek közé tartozott például Tóth Ede *A falu rossza* (1875), illetve Csepreghy Ferenc *Sárga csikó* (1877) és *Piros bugyelláris* (1878) című darabja.
3. Az adatok forrásai: Alpár 1974; Berczeli 1960; Molnár 1998; Koch 1958; 1960; 1966; 1972.
4. Színház- és Filmművészet 1951(13–14):521.
5. Színház- és Filmművészet 1951(13–14):544–545.
6. Gáspár vitafelhívására a következő reflexiók születtek: Sebestyén 1951; Gál 1952; Rátonyi 1952; Lenkei 1952; végül Gáspár 1952.

7. „Távozása előtt megkérdezte Miljutyin elvtárs, hogy láthatna-e nálunk Kálmán operettet is. Válaszomra, hogy csupán 3 évvel ezelőtt játszottuk a *Monmartrei ibolyát* és jelenleg Kálmán-operettet nem tartunk műsoron, azt a megjegyzést tette, hogy nem helyes, ha elhanyagoljuk saját műfai hagyományainkat." (Gáspár 1953:165.)
8. Ádám Ottó rendező a Színház- és Filmművészet 1955. szeptember–októberi számában, *Levél a Szövetség új vezetőségéhez* című cikkében e zajos sikerrel való őszinte szembenézést követelt (790. p.). „A *Csárdáskirálynő* országos sikere azonban, az a hisztériával határos harc a jegyekért, amelynek tanúi voltunk és vagyunk, ez ténykérdés, ezen már vitatkozni nem lehet és ezt a rendkívül nagy sikert letagadni struccpolitika és vakság lenne [...] úgy kell felfognunk, mint közönségünk nagy része ízlésének reális mércéjét. [...] Kár lenne magunkat azzal áltatni, hogy a giccs, a szentimentalizmus, a hazug érzelgősség, az álromantika csak a kispolgári tömegek igénye, mert a számok nem ezt bizonyítják. [...] Kevesebb ködösítés, kevesebb statisztikai szépítgetés és több fejtörés a javítás módját illetően, hasznosabb lenne."
9. Politikai pozíciója erősségére utal, hogy javaslatát megint megfogadták, s a magyar színjátszás ünnepi hetén, 1955. június 20–27. között tartottak egy alapvetően az operett kérdéseivel foglalkozó zenei vitát, melynek rövidített jegyzőkönyve meg is jelenik (Zenei vita 1955). Hogy a „kitalált tradíciót" elsősorban menedzselő Fővárosi Operettszínház álláspontja a kritikai és politikai támadások, az ellendiskurzus hatására sem változik alapvetően, azt jelzi e fórumon Várady László ama megfogalmazása, mely szerint: „Ezekben a műfajokban a nevelés és szórakoztatás egysége a feladat." (12. p.) Székely György az operett perifériára szorítása ellen tiltakozik, s a műfaj hitelvesztéséért újólag a kapitalizmust teszi felelőssé. „Igaz, elvesztették hitelüket [az operettek – *H. Gy.*], ebben van igazság. Elvesztették, mert tartalmilag kizsigerelték őket, meghamisították őket. Különösen a kapitalizmus, az imperializmus alatt. Kizsigerelték az eredeti mondanivalót, éppen azért, mert számoltak a műfaj népszerűségével." (21. p.)
10. Jó példa e reakciós művészetet reakciós politikai attitűddel analóg módon azonosító hamis konklúzióra Kende Istvánnak, a Népművelésügyi Minisztérium színházi főosztályvezetőjének, a Rákosi-féle irányítási modell hívének *Színházművészetünk a márciusi párthatározat tükrében* című cikke, mely a Színház- és Filmművészet 1955. évi 6. számában jelent meg (401. p.). „Nem az operett-műfaj túltengéséről van itt szó, hanem elsősorban és alapvetően az ún. »békebeli« operettek, a szirupos múltnak, a múlt-nosztalgiának, a múlt kritikamentes, zenével édesített képének a feltűnéséről színpadjai túlnyomó részén. A legsötétebb elnyomás korát hovatovább színházaink édes melódiákon keresztül ismertetik meg előadásaink túlnyomó többségében. Ezt a jelenséget, amelyet ugyan sokszor felvetettünk, de lényegében intézkedéssel nemcsak, hogy nem gátoltunk meg, hanem inkább támogattunk, a legélesebben el kell ítélnünk és a legsürgősebben fel kell számolnunk. Véleményem szerint a színházi vonalon bekövetkezett opportunizmus egyik legsúlyosabb formája ez volt."
11. „Ezen olyan zenés műveinket értem, amelyek mindenfajta kultúrpolitikai célkitűzésnek megfelelnek ugyan sematikus értelemben, de szövegkönyvükből hiányzik az igazi érzelem, s a még igazibb humor, zenéjük pedig olyannyira nélkülözi a dallamot és a ritmust, hogy számaik közül egy sem jut el az operett siker igazi letéteményeséhez: az utca népéhez." (Rácz 1956:12.)
12. „[...] Operettszínházunk nyilván igényli az egészséges verseny szellemét, színészünk, írónk is van elég e kétirányú kísérlet elvégzésére, s van zeneszerzőnk is, hiszen – [...] a daljáték nehezen találhat Kemény Egonnál, s a tánc operett Fényes Szabolcsnál méltóbb komponistát, világviszonylatban sem. Talán két operettszínház segítene a kérdést megoldani." (Rácz 1956:12.)
13. Budapest: Magyar Színház és Filmművészeti Szövetség tudományos osztálya, 1955.
14. „A műsor szempontjából a színpadi művészet minden fajtája közül az operett van a legnehezebb helyzetben. [...] Orosz klasszikus operett nincs. [...] A XIX. század nyugati klasszikus operettjei pedig [...] csak korlátolt mértékben alkalmasak arra, hogy az operett színházakban felhasználják, tekintettel egyrészt az elavult és nem kielégítő librettókra, másrészt a nagy ze-

nei követelményekre. [...] Az úgynevezett neobécsi operett (Kálmán, Lehár, Fall Leo, Krausz, Kollo, Ábrahám, stb.) egész az utóbbi időkig teljes mértékben hiányzott az előadásra javasolt darabok jegyzékéről (a *Csárdáskirálynőt* kivéve) és még most is csak a *Montmartre* ibolya és a *Marica grófnő* címeivel bővült a jegyzék..."

15. „Felmerülhet az a kérdés is: egyáltalán mi szükség arra, hogy az operett »származásával« foglalkozzunk?! Mennyiben döntheti el a zenés könnyű műfaj ellenzőinek és híveinek pereskedését annak tisztázása, hogy az operett a múlt század derekén született-e, mint az opera törvénytelen fattyúgyereke, vagy más, régebbi ősökre is visszatekinthet? Mert egy műfaj jövőjéről – úgy hisszük – csak akkor alkothatunk fogalmat, ha tudjuk, honnan indult el és merrefelé tart." (Gáspár 1963:9.)
16. „Míg a zenés népkomédia azelőtt a tömegek társadalmi igazságvágyának ébren tartója volt és »nevetve ostorozta az erkölcsöket«, most mákony lett belőle, édes, mindent megszépítő, tehetetlen álomba andalító bódítószer." (Gáspár 1963:515.)
17. „A szovjet operett legfőbb eredménye, hogy bebizonyította: magas eszmeiségű művek születhetnek a vidám múzsa jegyében. A két nagy tanulság, amellyel a szovjet operett szolgál, a témaválasztás bátorságában és a zene-dramaturgia rendkívüli igényességében rejlik. A legsikeresebb szovjet operettszerzők (elsősorban Dunajevszkij és Miljutyin) következetesen használják fel zenéjükben a népi tematikát és ezzel a zenés népkomédia legjobb hagyományait követik." (Gáspár 1963:522.)
18. „A színházak állami kezelésbe vételével alapvetően megváltozott a kép. A zenés színpad be tudta bizonyítani, hogy új és lelkesítő hősi figurák egész sorát tudja az idejétmúlt, sekélyes jellemek helyébe állítani. Milyen mások voltak már az első évad új hősei! A Bécsi diákok forradalmi negyvennyolcas ifjúsága, a Montmartrei ibolya /megváltozott szövegkönyve szerinti/ megnemalkuvó művészalakjai, a Filmcsillag érdekes kettős szerepe: a más-más életet kóstolgató tudósnő és a kis színésznő. De a csúcspont, – melyet azóta sem igen tudott meghaladni zenés színpadaink világa –, a partizánvezért középpontba állító Dunajevszkij operett, a Szabad szél." (Székely 1961:72–73.)

IRODALOM

ALPÁR ÁGNES

1974 A fővárosi kisszínházak műsora. 1904–1944. Budapest: Magyar Színházi Intézet.

1977 Harminc év vendégjátékai, 1945–1975. Budapest: Magyar Színházi Intézet. /Színháztörténeti füzetek, 62./

BAXTER, CAROL G.

1984 The Federal Theatre project's musical productions. *In* Musical theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference of the Musical Theatre in America. Glenn Lonely, ed. 381–388. Westport: Greenwood Press.

BAWTREE, MICHAEL

1991 The new Singing Theatre. A charter for the Music Theatre Movement. New York: Oxford University Press.

BERCZELI A. KÁROLYNÉ

1960 A Vígszínház műsora, 1896–1949. Budapest: Színháztudományi Intézet.

BORDMAN, GERALD
1981 American Operetta. From H. M. S. Pinafore to Sweeney Todd. New York: Oxford University Press.

BOURDIEU, PIERRE
1971 Le marché des biens symboliques. L'Année Sociologique 22:49–126.

BRUYAS, FLORIAN
1974 Histoire de l'opérette en France. 1855–1965. Lyon: Emmanuel Vitte.

BURKE, PETER
1984 Popular culture between history and ethnology. Ethnologia Europea 14(1):5–13.

CIKKGYŰJTEMÉNY
1955 Cikkgyűjtemény a zenés színházak (opera, operett) művészi kérdéseiről. Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség tudományos osztálya.

CORVIN, MICHEL
1989 Le théâtre de boulevard. Paris: Presses Universitaires de France.

CSÁKY MÓRITZ
1999 Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Budapest: Európa.

ERDŐDY JÁNOS
1956 Operett – maradj a kaptafádnál. Színház és Mozi április 20.

FÖLDÉNYI ERVIN
1956 Vitacikk helyett. Békés beszélgetés Békeffi Istvánnal a sokat vitatott műfajról... Színház és Mozi június 1.

FRADEN, RENA
1994 Blueprints for a Black Federal Theatre, 1935–1939. Cambridge:Cambridge University Press.

GÁL PÉTER
1952 Gál Péter hozzászólása. Színház- és Filmművészet 1:23–25.

GÄNZL, KURT
1994 The encyclopedia of the musical theatre. Toronto: Maxwell Macmillan.

GÁSPÁR MARGIT
1949 Operett. Budapest: Népszava – Atheneum Kultúriskola.
1952 Még egyszer az operettről. Színház- és Filmművészet 5:213–215.
1953 Napló Miljutyin elvtárs látogatásáról. Színház- és Filmművészet 4.
1963 A múzsák neveletlen gyermeke. (A könnyűzenés színpad kétezer éve.) Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.

GILL, GLENDA E.
1988 White grease paint on black performers. A study of the Federal Theatre, 1935–1939. New York: Peter Lang.

GROYS, BORIS
1997 A posztszovjet posztmodern. Magyar Lettre Internationale 26:28–31.

GYÁRFÁS MIKLÓS
1956 Operett. Színház és Mozi április 13.

HANÁK PÉTER
1997 A bécsi és a budapesti operett kultúrtörténeti helye. Budapesti Negyed 16–17(2–3):9–31.

HOBSBAWM, ERIC – RANGER, TERENCE, EDS.
1983 The Invention of Tradition. Cambridge: Cambridge University Press.

HONTHY HANNA
1953 Az operettről. Színház- és Filmművészet 2.

KOCH LAJOS
1958 A budapesti Király Színház műsora. Budapest: Színháztudományi Intézet.
1960 A budapesti Magyar Színház műsora. Budapest: Színháztudományi Intézet.
1966 A Budai Nyári Színkör. Budapest: Színháztudományi Intézet.
1972 A Fővárosi Operettszínház műsora. Budapest: Magyar Színházi Intézet.

LEHAC, NED
1984 The story of sing for your supper: The Broadway Revue produced by the Federal Theatre Project. Musical theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference of the Musical Theatre in America. *In* Musical theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference of the Musical Theatre in America. Glenn Lonely, ed. 187–197. Westport: Greenwood Press.

LENKEI LAJOS
1952 Lenkei Lajos hozzászólása. Színház- és Filmművészet 2:70–71.

LÜSEBRINK, JÜRGEN
2002 La conquête de l'espace public colonial. Prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse. Frankfurt: Iko.

MAGYAR BÁLINT
1979 A Vígszínház története alapításától az államosításig. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

A MAGYAR SZÍNJÁTSZÁS ÜNNEPI HETE
1955 Zenei vita jegyzőkönyve. Rövidített jegyzőkönyv. Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség.

MELOSH, BARBARA
1991 Engendering culture. Manhood and womanhood in new deal public art and theater. Washington–London: Smithsonian Institution Press.

MIHÁLYI GÁBOR
1984 A Kaposvár-jelenség. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó.

MOLNÁR KLÁRA
1998 A Népopera – Városi Színház 1911–1951. Budapest: Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet.

AZ OPERETT KÉRDÉSEIRŐL
1955 A Fővárosi Operettszínház ankétja 1954. december 14–15-én. Színházművészeti írások. Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség.

PIRIE, JOAN
1984 Winning the battle and losing the war: The 1927 strike up the band. *In* Musical theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference of the Musical Theatre in America. Glenn Lonely, ed. 245–253. Westport: Greenwood Press.

RÁCZ GYÖRGY
1956 Az operett színvallása. Színház és Mozi május 11.

RÁTONYI RÓBERT
1952 Rátonyi Róbert hozzászólása. Színház- és Filmművészet 2:68–69.

ROTH, MARC A.
1984 Kurt Weil and Broadway Opera. *In* Musical theatre in America. Papers and Proceedings of the Conference of the Musical Theatre in America. Glenn Lonely, ed. 267–275. Westport: Greenwood Press.

ROUCHOUSE, JACQUES
1999 L'opérette. Paris: Presses Universitaires de France.

SEBESTYÉN GYÖRGY
1951 Merre tart a vidám műfaj? Színház- és Filmművészet 15:645–647.

SZÉKELY GYÖRGY
1961 Zenés színpad, vidám játék. Budapest: Színháztudományi Intézet.

TÓTH DÉNES
1950 Szabad szél. Dunajevszkij nagyoperettjének bemutatója. Színház és Mozi május 14.

TRAUBNER, RICHARD
1983 Operetta. A theatrical history. New York: Doubleday & Company, Inc.

ZENEI VITA
1955 Zenei vita jegyzőkönyve. Rövidített jegyzőkönyv. Budapest: Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség.

HAVASRÉTI JÓZSEF

Diskurzusok az avantgárd körül

A diskurzus alapelemei

A magyar neoavantgárd története körül jelentékeny mértékű diskurzustermelés zajlott és zajlik, az irányzat megjelenésétől egészen napjainkig. E diskurzusok az irányzat különféle kulturális és politikai dimenzióira, illetve az ezekhez kapcsolt jelentéstulajdonítások sokféleségére hívják fel a figyelmet. A diskurzus fogalmának használata hangsúlyozza, hogy ez a szövegtermelés nem éppen ártatlan, illetve ártalmatlan – a különféle megközelítésekben jól észlelhető hatalmi-politikai érdekek és funkciók körvonalazódnak, mégpedig nem csak az egyértelműen politikai szólamokat érvényesítő beszédmódokon belül. Foucault *A diskurzus rendje* című írása a következőkre figyelmeztet:

„A diskurzus látszólag talán jelentéktelen dolog, de jellemző tilalmai hamar felfedik kapcsolatát a vággyal és a hatalommal. [...] A történelem szüntelenül arra oktat minket, hogy a diskurzus nemcsak egyszerűen tolmácsolja a küzdelmeket és az uralmi rendszereket, hanem érte folyik a harc, általa dúl a küzdelem, tehát a diskurzus az a hatalom, amelyet az emberek igyekeznek megkaparintani" (Foucault 1991:869–870).

Foucault rendkívül összetett és szerteágazó gondolatmenetéből két mozzanatot szeretnék felhasználni, érvényesíteni. Az egyik a diskurzus ellenőrzését („ritkítását") lehetővé tevő technikák és eljárások felismerését és leírását teszi lehetővé, a másik pedig a diskurzus belső természetének megragadását segíti annak hangsúlyozásával, hogy a hatalmi-szemantikai erőtérben a diskurzus eredete („genealógiája") és ellenőrzése („ritkítása") szükségszerűen összefonódik. A diskurzus eredete, forrásai, illetve az ellenőrzési technikák nem függetlenek egymástól, nem léteznek „eredeti" vagy „tiszta" diskurzustermelések a rájuk irányuló ellenőrző, kisajátító vagy – Foucault találó metaforájával – „ritkító" törekvések nélkül (Foucault 1991:885).

A neoavantgárd irányzat körül termelődő diskurzusokon keresztül megragadható jelentések és funkciók olyan problémakörökhöz kapcsolódnak, mint az irányzat integrációjának elősegítése vagy ellenkezőleg, elutasításának indoklása, az irányzatról folytatott szakmai-kritikai beszédmód képviseletére vonatkozó igények bejelentése, illetve ezen igények elutasítása, továbbá az irányzat hagyományainak és aktualitásának megkonstruálása, az irányzat örökségének birtoklása, az irányzatnak a kulturális emlékezetben és a kánonban való elhelyezése. A neoavantgárd körül megfigyelhető diskurzustermelés létrehozta azt a politikai, kulturális, szemantikai erőteret, amelyben az irányzat elhelyezkedik vagy inkább sodródik, és az egyes diskurzusok képviselőinek szerepe, jelentősége sokszor nem is az általuk megfogalmazott szándékok alapján ragadható meg és

értelmezhető, hanem inkább annak alapján, hogy miképpen viszonyulnak más diskurzusok képviselőihez, illetve miképpen használnak fel vagy sajátítanak ki egyes diskurzuselemeket, -mozzanatokat.

Az ellendiskurzus

A neoavantgárdot *ellendiskurzusnak* tekintő megközelítések az irányzatnak a hivatalos kultúra és társadalom jelenségeire, működésére vonatkozó kritikai és/vagy felforgató hatóerejét emelik ki. E megközelítés szerint a neoavantgárd művészet az elismert-támogatott kultúrához képest olyan gyakorlatokat és termékeket hozott létre, amelyek a hivatalos kultúra képviselőinek, intézményeinek, jelképeinek, normáinak bírálatára törekszenek, illetve ezeket rombolják, felforgatják, átértelmezik. Az ellendiskurzus egyaránt lehet nyíltan politikai karakterű vagy a politikai aktivitást elutasító jellegű. Ennek megítélését azonban nehezíti, hogy a korszakban az *apolitikus magatartás*, a programszerű *politikai aktivitás*, illetve a *passzív rezisztencia* politikája és az *antipolitika* stratégiái nem különültek el egyértelműen egymástól – a művészet területén sem (lásd Dávidházi 1998:29-50; Konrád 1989:166–167, 351–352). A neoavantgárd politikai jelentőségével foglalkozó irodalom többnyire hangsúlyozza, hogy az irányzat politikai, esetleg ellenzéki diskurzusként való elismerése elsősorban a korszak sajátos viszonyainak figyelembevételére alapozható.

„Egy olyan társadalomban, amelyből hiányzik az irányító piaci logika, s ahol az élet fő rendezőelve az ideológia, még a legegyszerűbb ruhadarab is nyilvánvaló politikai üzenetet hordozhat. Az ideológiai meggyőződésnek eme ártatlan kifejeződései azonban távolról sem merülnek ki az olyan hagyományos utalásokban, mint például a hajviselet vagy az öltözködés. [...] A politikai ellenállás kódolt szóhasználata legalább annyira átfogó volt és kifinomult, mint a nyugati társadalmak szubkulturális forradalmaié." (Szántó 1993:24.)

A Szántó András által körvonalazott, elsősorban az ellenállás *kontextuális* összetevőire koncentráló megközelítésmód érzékelhetően más perspektívából ragadja meg az ellendiskurzus problémáját, mint azok, akik *tartalmi* vagy *tematikus* elemek alapján határozzák meg, hogy mi számít ellendiskurzusnak. Bodor Béla például – Eörsi István, Petri György, Balaskó Jenő művei alapján – a következőképpen határozza meg az ellendiskurzus alapelemeit: a *jó ízlés*, a *szexualitás*, a *vallás* és a *politika* általánosan elfogadott szabályainak megsértései (Bodor 2002).

Erre az ellentmondásos jelentés-, illetve értékképző mozzanatra sokféle teoretikus, illetve tárgyi összefüggésben felhívták a figyelmet. Heller Ágnes, Fehér Ferenc, Márkus György közös könyvükben arról írtak, hogy a diktatúrában nincsenek semleges gesztusok és kijelentések, minden megnyilatkozás vagy a hatalom támogatását, vagy bírálatát fejezi ki (Fehér et al. 1991:298). Szántó András szerint az egyediséget tagadó, a kollektivitást, a személytelenséget és a normakövetést előíró-eszményítő diktatúrában a kivételesség, a deviancia, sőt a hallgatás, a semmi is a politikai szimbólum hatóerejével ruházódhat fel.

„Mivel a társadalmi deviancia egyenértékű volt a politikai devianciával, nem volt szükség, hogy a művész a művészetében bizonyítsa ellenzékiségét. Elég volt hallgatni, szarkasztikusnak lenni, eljátszadozni a szavakkal és a képekkel, esetleg bedobni egy adag iróniát

vagy humort, s a művész máris megnyugodhatott a felől, hogy nem tartják majd filiszteusnak vagy pártembernek." (Szántó 1993:25.)

Rév István pedig arról értekezik, hogy egyrészt a nyilvános szféra depolitizálása, másrészt a hatalom „tekintete" hozza létre a társadalom köreiben az ellenszegülés gesztusait és jelentéseit:

„[...] érdemes észrevenni, hogy amikor az értelmes cselekvés minden formája lehetetlenné válik, amikor semmilyen politikai véleménynyilvánításnak nincsen élettere, akkor minden megmozdulás politikai üggyé válik. [...] Ha a politikai életnek nincs nyilvános elérhető színtere, ha nincs mód nyilvános kritikai politikai diskurzusra, akkor mindenből politika válhat, bármilyen viselkedés, gesztus, jel, hang politikai jelentést kaphat." (Rév 1996:148.)

Az ellendiskurzus politikai, esztétikai, illetve civil „tétjeinek" észlelése és értelmezése során tehát a *kontextus*, a *tartalom*, a *szándék* egyaránt szerepet játszhat, olyan működési, illetve értelmezési teret alkotva, amelyben mind a kortársak számára, mind az utólagos, retrospektív megközelítések számára egyaránt bizonytalanok és képlékenyek az ellenbeszéd ismertetőjegyei, határai. A képet tovább bonyolítja, hogy az ellendiskurzust megalkotó és működtető neoavantgárd kultúra (hasonlóan a demokratikus ellenzékhez) önmagán belül egy sajátos *ellenhatalmat* is megtestesített, amely maga is nagymértékben ellenőrizni, befolyásolni, uralni (tehát „ritkítani") tudta az irányzat körüli diskurzusokat. Az „ellenhatalom" jellegét és funkcióját jól jellemzik Gavra Gábornak a nyolcvanas évek művészeti szubkultúráit elemző sorai:

„Az ellenvilág kitermeli a maga ellenhatalmát, mely doktrinerségében felveszi a versenyt a formalizálódó és puhuló hivatalos hatalommal. [...] kialakul egy »második«, »alternatív« nyilvánosság, a hatósági tilalmaktól mentes önszabályozó kultúra, mely azon túl, hogy résztvevői számára autonóm cselekvési lehetőséget biztosít és függetleníti őket a hivatalos intézmények referenciáitól, szigorú, bár informális hierarchián alapszik."[1]

A szubkultúrán belül képződő (ellen)hatalom problémáját ironikus eszközökkel diagnosztizálja Beke László és Erdély Miklós beszélgetése is.

„Bizonyos hatalomra tettél szert most az underground művészetben, tudsz te erről? Embereket ki tudsz jelölni bizonyos dolgokra, nemzetközi szerepekre, írsz valakiről, vagy nem írsz, bezsűrized vagy kizsűrized" – tette fel a kérdést Erdély Miklós az új avantgárd emblematikus művészettörténészének, aki természetesen úgy válaszolt, hogy ez „még önmagában nem lenne hatalom" (Erdély–Beke 1987:181).

A neoavantgárd kultúra ellenzéki-politikai karakterét hangsúlyozza az az elterjedt vélekedés, mely szerint a magyar neoavantgárd a *demokratikus ellenzék* törekvéseinek hasonló politikai funkciókkal rendelkező megfelelője vagy az ellenzék sajátos művészeti alternatívája volt.[2] Noha találhatunk tipológiai, társasági, esetleg kulturális mentalitásbeli kapcsolódási pontokat, nagyon fontosak a *különbségek* is. Mindegyik csoport szubkultúrának tekinthető, de a demokratikus ellenzék inkább volt – Rolf Schwendtner kifejezésével – „progresszív szubkultúra" (Schwendtner 1976:83),ugyanis működése programszerűséget hangsúlyozó politikai kategóriákon (civil társadalom, emberi jogok, második nyilvánosság) alapult. A neoavantgárd kultúra politikai-kritikai jelentőségét ezzel szemben az biztosította, hogy a műalkotások szokatlanságuknak, merészségüknek, nyitottságuknak, sokértelműségüknek köszönhetően a szabadság „metaforáinak" vagy „szimbólumainak" voltak tekinthetők (Szántó 1993:23–31). Ezenfelül a demokratikus ellen-

zék határozott politikai céltételezésen alapuló dinamika alapján működött, míg a neoavantgárd inkább művészeti, szociális, politikai *utópiákkal* rendelkezett, melyek a pop art és a fluxus elméleteiből („mindenki művész"), a nyugati ellenkultúra gyakorlataiból („kommunák"), illetve az újbaloldal ideológiáiból („a képzelőerő hatalma") konstruálódtak meg.[3] A demokratikus ellenzék és a neoavantgárd közötti különbségeket hangsúlyozza az is, hogy számos példát találunk a két csoport közötti ellenséges érzületre.

„Az sem véletlen, hogy ellenzéki esztétáink, íróink – talán Lukács üdvös utóhatásának eredményeképpen – sokszor a legteljesebb ellenségességgel és közönnyel állnak a művészeti avantgárd hasonló kis csoportjának a törekvéseivel szemben (tavaly például Kertész »szalonjában« próbáltak meg Erdély Miklós felett törvényt ülni)" – jegyezte fel Klaniczay Gábor 1979-ben.[4]

Melyek lehettek az okai az ellenzék, illetve az avantgárd művészek közötti kapcsolat ellentmondásos természetének és megítélésének? Az egyik ok feltételezhetően az lehetett, hogy a demokratikus ellenzék a politikai cselekvés lehetőségeit racionalista alapon közelítette meg, és ez a racionalista alapállás erősen eltért a neoavantgárd kultúra ezoterikus, intuitív, akcionista vagy éppen melankolikus karakterétől.[5] A hatalom által ellenőrzött és normalizált kultúrához viszonyítva ugyan egyformának vagy hasonlónak tűnhet a demokratikus ellenzék és a neoavantgárd szubkulturális jelentősége (mindketten a pluralizmus szigetei, heroikusak, provokatívak, szokatlanok), de belső normáikat, céljaikat, szempontjaikat tekintve különböztek egymástól. Hammer Ferenc a következőképpen vélekedik a demokratikus ellenzék és a neoavantgárd kultúra szerves részét képező alternatív rockzene képviselői között fennálló különbségekről:

„Megítélésünk szerint a demokratikus ellenzék és az underground elkülönülésének oka az ellenzéki politizálás esztétikájában keresendő. Ez a stratégia (nagyon általánosítva) »tudományos«, »racionalista« és »objektív« eszközökkel kívánta bebizonyítani a szocializmus tarthatatlanságait, ami viszont az underground antipolitikai, a privát iránt vonzódó esztétikája számára ugyanolyan kockafejű elképzelésnek tűnt, mint a kopasz cenzorok világa." (Hammer 2002:268.)

A nyilvánvaló, illetve a megfontolandó különbségek mellett azonban fontos utalni az *érintkezési pontokra* is a neoavantgárd szubkultúra és a demokratikus ellenzék között. Ilyennek tekinthető néhány közvetítő-integráló funkciót (is) vállaló/betöltő személyiség tevékenysége, például Klaniczay Gábor történész vagy Rajk László építész esetében. Klaniczay Gábor a politikai és a művészeti szamizdatnak egyaránt szerzője volt, baráti szálakon keresztül pedig szorosan kapcsolódott az alternatív zenei szcénához is (lásd Klaniczay 2003). Rajk László pedig – többek között – Bódy Gábor filmjeinek látványtervezője volt, de színészként például Erdély Miklós *Verzió* című filmjében is szerepelt. Azt sem feledhetjük el, hogy az alternatív zene egy olyan „közös mitológia" alkotóeleme volt, amelynek szimbolikus erejét a demokratikus ellenzék képviselői is igyekeztek felhasználni, így például – igaz, már a rendszerváltás során – Demszky Gábor, aki kampányába építette az URH zenekar *Szavazz rám* című szerzeményét. Ezt a közös mitológiát emelte be a kulturális emlékezetbe, illetve rögzítette egy nagyon erős kanonizáló gesztussal a 2004-es budapesti *Szamizdat* kiállítás, amelyben hangsúlyosan együtt szerepeltek a képzőművészeti szubkultúrák és az alternatív zenei élet dokumentumai (lásd Szamizdat 2004).

A hermetikus-ezoterikus diskurzus

A hermetikus-ezoterikus diskurzus a zártkörű vagy elszigetelt kulturális csoportok működésének olyan mozzanatait ragadja meg, melyek esetében a hierarchiaképzés, a tudásközvetítés, a nyelvhasználat és a nyilvánosság jelenségeire a hermetikus kulturális hagyomány szimbólumai és ideológiai vetülnek.[6] Egy csoport vagy közösség exkluzivitása és/vagy titkolózása a hatalom elleni védekezés sajátos formája is lehet. Erre utal Jürgen Habermas ismert megállapítása a szabadkőművesség és egyéb titkos társaságok működésével kapcsolatban, mely szerint a „felvilágosult okoskodás" a hatalom árnyékában csupán a páholyok exkluzív díszleteinek védelmében valósulhat meg (Habermas 1993:90–91). A neoavantgárdot körülfogó hermetikus-ezoterikus diskurzus képviselői azt hangoztatják, hogy az irányzat olyan titkos társaságnak tekinthető, amely a nyilvános tudáshoz, illetve a felszínen zajló történelem eseményeihez képest egy „titkos történetnek" is részese, illetve egy sajátos ezoterikus tudás megőrzésében érdekelt. A neoavantgárd kultúra hermetikus jellegét a diskurzusban szereplő kritikai és történetírói toposzok is megerősítik. Az irányzat térbeli és társadalmi elszigeteltségét hangsúlyozzák az „elsüllyedt sziget", a „kazamatakultúra", a „katakombaművészet" György Péter, Tábor Ádám, illetve Kozák Gyula és Sasvári Edit által használt metaforái.[7] Az időbeli elrejtettség képzetkörére utal a „láthatatlan történet" toposza, amely eredetileg Hamvas Béla esszégyűjteményének[8] címe volt, később pedig a hazai neoavantgárd tradíció elemeinek gyűjtőneve lett.[9]

A hermetikus megközelítést különösen György Péter írásai hangsúlyozzák, melyek a történeti és a neoavantgárdot a két világháború közötti (keresztény-nemzeti), illetve a második világháború utáni (szocialista-szovjet) *hivatalos kultúra* ellenvilágának tekintik (György 1992). György Péternek *Az elsüllyedt sziget* című írása a különféle diszkurzív rétegek egymásra helyezésén keresztül konstruálja meg azt a fogalmi-szemléleti teret, melyben a *történeti* és/vagy a *szociális* determináció eredményeként felfogható körülményekre a hermetikus gyakorlat kategóriái és jelentései vetülnek.

„Tevékeny életek egész sora halványult el, valaha volt csoportok és mozgalmak tűntek el, *süllyedtek alá az időben*" – írja a szerző a magyar történeti avantgárd képviselőinek emigrációjával kapcsolatban, pontosabban az 1918–1919 utáni tömeges emigráció következményeiről (György 1992:5). Az 1948-as fordulat után az avantgárd képviselőinek már a belső emigráció jut osztályrészül, amit a szerző a földalattiság képzetével szemléltet: „A tapasztalatok átadása, a különböző szubkultúrák közötti kommunikáció mindig csak késve, szinte *a föld alatt* történhetett meg." (György 1992:8.)

Az „elsüllyedt sziget" metafora (melyen keresztül a szerző nagy láttatóerővel eleveníti fel a hazai avantgárd csoportok történetét) természetesen az elsüllyedt Atlantisz archaikus-mitológiai képzetköréből származik: „[...] az emigráció – melynek tagjai közt a bécsi Café Atlantis világában élte életét a magyar kultúra sok jelentős alakja – elsüllyedt Atlantiszként húzódik a mélyben." (György 1992:10.)

Noha György Péter a tanulmány e pontján az avantgárd emigráció történetének empirikus-biográfiai mozzanataira utal, jól látható, hogy a gondolatmenet egészét átszövik és mintegy átértelmezik az Atlantisz-legenda képzetkörének motívumai.[10] Különös tudásszociológiai „együttállásról" van szó, a kutatás tárgya és perspektívája kölcsönösen meghatározzák egymást.[11] A tárgyat megragadó-felidéző történeti értelmezés

időstruktúráját, illetve magát a tárgyat (az időben elsüllyedt avantgárd csoportok izolált világát) a mitológiai képzetkörnek köszönhetően egyaránt a megszakítottság, illetve a „nem egyidejűség" kategóriái határozzák meg (Bausinger 1989).

A magyar neoavantgárd története az „illegalitás legendáriumának" jellegzetes részeként is tanulmányozható, amelyben a megtörtént eseményekre vonatkozó elbeszélések mitikus elemekkel, metaforákkal töltődnek fel. E felfogás szerint az irányzat egy különleges szekta vagy mozgalom volt, olyan tagokkal, akiknek tevékenységéről legendák, mítoszok, mesés történetek maradtak fent (Becskeházi 1990). Becskeházi Attila elemzése elsősorban az illegális munkásmozgalom történetének politikai-életrajzi mítoszain alapszik, de megállapításai az avantgárd mozgalmak értelmezéséhez is használható szempontokat nyújtanak. „Az illegális életben [...] nem valóságos embereket találunk, hanem »félisteneket«, akik »porhüvelyük« elveszítése után is tovább élnek, irányítanak, igazgatnak, és a kollektív emlékezet segítségével folytonosan »reinkarnálódnak«." (Becskeházi 1990:106.)

Az illegális világ köreinek „túlvilági életét", nyelvi „reinkarnációját" tetten érhetjük azokban a legendaképző vagy kultuszt alkotó elbeszélésekben is, melyek például Hajas Tibor, Bódy Gábor, Erdély Miklós, Szentjóby Tamás alakjához kapcsolódnak.

A hermetikus-ezoterikus diskurzus keretein belül fontos szerepet játszik a *társadalmi exkluzivitásra* való törekvés dimenziója. Az exkluzivitásra törekvés minden társadalom életében szükségszerűen megjelenik, a papok és írástudók rendi szerveződésétől kezdve a titkos társaságokon keresztül a klubok és egyetemi diákszövetségek világáig. Lényeges, hogy az exkluzivitásra törekvés a hatalmon lévők és az alávetettek világában egyaránt megfigyelhető. Ilyen esetekben a közösség tagjai fizikai és/vagy szimbolikus eszközök használatán keresztül elkülönülnek a társadalom mindenki számára hozzáférhető intézményeitől és köreitől, magukat pedig az elit képviselőinek, a kiválasztottak csoportjának tekintik. Ez az attitűd adott esetben teljesen szekularizált köntösben is formát ölthet, de mélyszerkezetében vallásos-gnosztikus elemek is megfigyelhetők. Az exkluzív társaság tagjai valamely egyedül üdvözítő titkos tudás birtokosaiként tekintenek önmagukra, a külvilágot pedig ellenségesnek és/vagy közönségesnek, illetve börtönnek, a száműzetés helyének, siralomvölgynek tartják (lásd Eco 1993). A magyar neoavantgárd esetében az exkluzivitás kérdése sokféle kontextusban felmerül, az irányzat belterjességét, klikkszerűségét, szektajellegét kifogásoló ingerült kritikáktól kezdve a helyzet egyszerű tudomásulvételéig. Az exkluzivitás tudatának, a konspiráció logikájának és a szakrális-társadalmi beavatás rítusainak összefonódását hangsúlyozza az a beszélgetés, mely a Halász-színházról készült El Kazovszkij képzőművésszel.

„Csak ismerős segítségével kerülhettél a közelükbe. A »belépőjegy« is kapcsolat volt. [...] Véletlenül kerültem ide, egy barátnőm, aki szinte minden előadáson ott volt, egyszer elhívott. Izgalmas volt már maga a bejutás is. A »belépőjegyed« szinte összeesküvőt csinált belőled."[12]

A hermetikus diskurzusban jellemző módon kialakul a *megkettőzött világ* élménye és képzetköre, illetve mindennek a különféle szimbolikus megjelenési formái.

„Az illegális világ a konspiráció logikája által létrehozott mozgástörvények szerint bonyolódik. Mint utaltunk rá, öntörvényű világ, de szabályrendszere nem egyszerűen a legális megfordításából következik. Megkettőzött világ, alulról és felülről egyszerre exponált valóság. Alulról, mert a legálissal szemben építi ki a »hálózatot«, a szervezetet,

ahol a szubtársadalom tagjai sajátos, kettős életet élnek. Nem szakadnak el a társadalom törvényes szférájától, de glóriaként lebegi körül őket a »*titok*«, amely a zárt társadalmi térhez hasonlóan az illegalitás szubsztantív eleme." (Becskeházi 1990:107.)

A földalattiság, az elszigeteltség, a titkolódzás létrehoz egy olyan konspirált világot, amelyben a szavak és a gesztusok legalább két jelentéssel rendelkeznek: a nyilvános és a titkos, másként az exoterikus és az ezoterikus jelentésdimenzióval (Strauss 1994:27–44.).

Végül a hermetikus-ezoterikus diskurzus kapcsán meg kell említeni azokat a kommunikációs csatornákat és eszközöket, melyek igénybevételével a *titok*, a *tudás*, a *tradíció* átadása, illetve gondozása történik. A neoavantgárd által képviselt kultúra ugyanis a szocializmus kultúrájában informálisnak, privátnak, földalattinak számított, amely csak egy sajátos feltételrendszer keretein belül, a kézről kézre adott kéziratok, a háború előtt kiadott, illetve külföldről becsempészett tiltott tartalmú könyvek útján terjedt, illetve a személyes kapcsolatok és a szóbeliség világában működhetett.

„A baloldali, orális hagyományozáson alapuló értelmiségi kultúra, a »mongolok titkos története« gondoskodott arról a minimális infrastruktúráról, amely aztán a hetvenes évektől kialakuló alternatív nyilvánosságban a neoavantgárd kultúra virágzásához vezetett. Különös önellentmondás ez: a hagyományok tagadására épülő radikális avantgárd újraszületését a lehető legtradicionálisabb hagyományozási forma, az oralitás kultúrája tette lehetővé" – írja György Péter *A mongolok titkos története* című tanulmányában, melynek kapcsán egy további jellemző hermetikus képzetkör, a *titkos történet* felbukkanását is meg lehet említeni (György 2003:107).

Normalizáló kultúrpolitikai diskurzusok

Kiss Balázs Foucault-tanulmányában arról ír, hogy „[...] a hatalom-tudás a maga mikrotechnikáival bekeríti és munkába veszi a dolgokat, jelentésekkel ruházza fel, diskurzusokat, normákat, szimbólumokat telepít köré, ennek révén tartja szemmel, szabályozza és dokumentálja az adott dolog működését" (Kiss 1995:297–298).

E folyamat során „[...] előállítódik a norma, és az egyénnek, még ha nem kívánja is esetleg tartani magát hozzá, legalábbis valahogyan reflektálnia kell rá. A normát nem valamely kormányszerv vagy más jól megragadható intézmény dolgozza ki, hanem a társadalom szinte egésze." (Kiss 1995:297–298.)

A norma megalkotása és az eltérés a normától a hatalom „helykijelöléseinek" fontos eszköze:

„[...] a normától való eltérés lehetővé tétele is fontos hatalmi technika. A normától ugyanis nem lehet csak úgy reflektálatlanul eltérni, az eltérések is szabályozottak, szemmel tartottak és dokumentálhatók. Úgy kell ezt elképzelnünk, mintha a normát koncentrikus sávok vennék körül, s ezekhez rendre eltérő erkölcsi, intézményi és egyéb megítélés, illetve szankció járul." (Kis 1995:297–298.)

A normalizáló kultúrpolitikai diskurzusok elsősorban az avantgárd irányzatnak a szocialista társadalmi rendszerrel szembeni idegenségét, szélsőséges esetben ellenségességét hangoztatják. A neoavantgárdra vonatkozó kultúrpolitikai diskurzusok elemei elsősorban a köztudat számára forgalmazott, a szocialista társadalommal szemben álló *ellenségkép* egyes mozzanataihoz kötődnek. Ez esetben morális és egyéb megfontolá-

sainktól megszabadulva az ellenfelet ellenségnek tekintjük, hogy könnyebb legyen legyőzni őt. „Küszöböt lépünk azonban át, amikor a másikat, az idegent ellenségként tapasztaljuk vagy fogjuk fel, aki ellen harcolnunk kell, vagy őt nem-emberként *(Unmensch)* kell definiálnunk, hogy megsemmisíthető legyen." (Koselleck 1998:22.).

Hasonlóan érvel Murray Edelman is:

„Az ellenséget eleve adott és szorosan hozzá tartozó vonások jellemzik, amelyek miatt gonosznak, erkölcstelennek, betegesen romlottnak tekinthető, s ezért állandó fenyegetést jelent. [...] Minősítése független attól, hogy milyen cselekvési sort követ, hogy győztesként vagy vesztesként kerül ki egy-egy ütközetből, sőt, még az sem számít, hogy semmiféle politikai akciót nem hajt végre." (Edelman 1998:90.).

A normalizáló beszédmód hangsúlyozza az irányzat felforgató, provokatív jellegét, az érvényben lévő társadalmi, esztétikai, erkölcsi normákat illetően. A kultúrpolitikai diskurzus fontos része az irányzat nyugati orientációjának hangoztatása, az irányzat teljesítményeinek dilettánsként vagy szemfényvesztésként való megbélyegzése, illetve (szélsőséges esetekben) az irányzat politikai veszélyességének hangsúlyozása is. A normalizáló kultúrpolitikai diskurzus a legtöbb esetben a neoavantgárdot a magyar társadalmon és kultúrán belül élősködő, felelőtlen, szervetlen, illegális képződményként tünteti fel.[13]

A következőkben a normalizáló kultúrpolitikai diskurzus két, akár reprezentatívnak is tekinthető megjelenési formáját vizsgálom. Az első példa a punk magyarországi térhódításával és a Spions együttes működésével kapcsolatos vita a *Kritika* folyóiratban, a másik pedig a „neoavantgárd stílusdiktatúra" vádja, melyet Szerdahelyi István fogalmazott meg a *Népszabadság*ban. A *Kritika* 1979. júliusi számában a Gyulai Károly – Lukács János szerzőpáros tollából a punk irányzat ismertetésére vállalkozó cikk jelent meg, *A gyűlölet évei – a punktól az Új Hullámig* címmel.[14] A cikk a punk magyarországi kezdeményeiről írva részletesen ismertette a Spions együttes működését is. A cikkre Wilpert Imre válaszolt,[15] aki Gyulai és Lukács tárgyilagos írását elfogultnak, torzítónak nevezte, míg ő maga a „tények" ismertetőjének szerepére vállalkozott.

„Nem érdektelen az itt olvasható félreértelmezések, torzítások, elhallgatások keverékéből kiszűrni a való tényeket, mert az így összeálló kép nem csak a rock-zenéről ad igazabb képet, de a punk ürügyén jelentkező ideológiai torzulásokra is fényt vet." (Wilpert 1979:12–13.)

Magát a vita erőterében mintegy középre helyezve Wilpert egyszerre vádolta a punkot – illetve az irányzat propagálóit – szélsőbaloldali, illetve szélsőjobboldali törekvésekkel. Egyrészt:

„Ha a mai Anglia gazdasági válságát, a munkanélküliséget, a punk tagadhatatlan nagyvárosi lumpen-hátterét, valamint a zenész trikóján levő horogkeresztet összerakjuk, kínos asszociációink támadhatnak bizonyos 50 évvel ezelőtti válsággal és annak következményeivel kapcsolatban." (Wilpert 1979:13.)

Másrészt:

„Számos cikk egybevágó és azonos módon torzító megállapításából azonban a figyelmes olvasó kiszűrhet egy sajátos, radikális köntösben jelentkező álforradalmiságot és álbaloldali ideológiát [...] Szélsőség lévén, nemcsak jobboldalról van szó azonban, hanem ultrabaloldalról is. A punk és a terrorizmus egy és ugyanazon jelenség eltérő for-

mában való megjelenése. Hozzá kell tenni, hogy mindkettő egyaránt veszélyes a haladó politikai mozgalmak számára." (Wilpert 1979:12–13.)

A cikk nyers hatalmi invesztíciója elsősorban a Spions ellen irányult – már a fent említett szélsőbaloldalisággal és szélsőjobboldalisággal egyszerre fenyegetőző megközelítés is, hiszen az együttes tevékenysége megfeleltethető volt ennek a politikai-ideológiai kettősségnek. Wilpert cikke gondosan felrajzolja azt a fogalmi hálót, amelyben elhelyezve megvalósulhat egy nemkívánatos tevékenységet kifejtő művészcsoport ellehetetlenítése. A háló csomópontjai a hatalom helykijelöléseivel azonosak: dilettantizmus, árulás, politikai szélsőségesség, mindenekelőtt szélsőjobboldaliság. Dilettánsok (tehát nem szakmabeliek): „Két működvelő előadás leírása szolgálja a továbbiakban a részletes elemzést." Árulás: „A hazai punk művészi eseménysorozatai egyébként nem csak a befogadók hiánya miatt, hanem azért is megszűntek, mert Molnár Gergely azóta disszidált." (Wilpert 1979:13.) Politikai szélsőségesség, mindenekelőtt szélsőjobboldaliság, amely egyrészt jelen van a cikk egész kontextusában, másrészt az *Anna Frank álma* című Molnár Gergely-szerzemény idézésében.[16]

Néhány évvel ezt követően jelent meg Erdős Péter hírhedtté vált írása, *A felszólalás a szennyhullám ügyében*. Erdős szövege felvázolja egy ellene irányuló politikai összeesküvés rémképét is, feltételezve, hogy Sebők János újságírónak a hanglemezgyár kiadáspolitikáját bíráló cikkei az ellene indított megsemmisítő hadjárat részei, és utal arra, hogy a „szennyhullám" terjedését a pártvezetők is támogatják. „Lehet, hogy a »hivatalos körök« valamilyen torz taktikájáról van szó?" (Erdős 1983:16.) Erdős írása mindenhol ellenséges utalásokat és rejtjeleket keresett és fedezett fel:

„[...] a közéletben, a nyilvánosság előtt mindenki felléphet gondolataival, törekvéseivel, szempontjaival, de azokat nyíltan kell hirdetnie, néven kell neveznie, és nem szabad, de minimum nem illik olyan jelbeszédet használni, amelyet csak egy elenyésző kisebbség ért, és a jelbeszéd útján meg nem nevezett antidemokratikus célok érdekében mozgósítani a kisebbséget." (Erdős 1983:16.).

Melyek voltak ezek az Erdős Péter által felfedezett „utalások" és „jelek"? A szerző példaként Sebők János egyik cikkére utal, amely David Bowie munkásságával foglalkozik, és amelyben Sebők „szükségesnek tartotta megemlíteni, hogy a cikk megírásához Molnár Gergely 1977-ben tartott diavetítéses előadását használta fel" (Erdős 1983:17). Erdős számára ez a hivatkozás az árulkodó utalás, illetve a megfejtendő jel.

„Ahhoz már gyanakvónak kell lenni, hogy valakiben felmerüljön a kérdés, miért ez a kényes, már-már pedáns forrásmegjelölés. Molnár Gergely története megadja a választ, ezzel az ismerettel ugyanis csak az a szűk réteg rendelkezik, amely éppen a tárgyalt bajkeverésben érdekelt. [...] Molnár Gergely 1978 áprilisában disszidált, miután felháborodást és viszolygást keltett Anna Frank emlékét sértő otromba és goromba dalával. Ő volt a magyar punk úttörője. Külföldön uszító dalokat publikált, nem nagy sikerrel, és ezeket küldözgette haza. A Szabad Európa rádióban úgy nyilatkozott, feladatának a magyar punk mozgalommal való kapcsolatának megteremtését tekinti." (Erdős 1983:17.)

Erdős Péter cikkének e részlete a „helykijelölő" fordulatok és utalások gazdag tárháza, de megállapításai nem egyéniek, hanem a korszak politikai közhelyei egyúttal. Felbukkan az áruló, a disszidens visszataszító képe („disszidált"), a külföldről történő bomlasztás eszméje („ezeket küldözgette haza") és a produkció jelentéktelenségének hang-

súlyozása („nem nagy sikerrel"), ami paradox módon ellentétben állt a szóban forgó tevékenység társadalmi veszélyességének hangoztatásával.

Természetesen az idézett cikkekben nemcsak feljelentésről vagy paranoiás rejtvényfejtésről van szó, hanem *a hatalom invesztíciójáról is*. Fasizmus, disszidálás, Szabad Európa Rádió, uszítás – Erdős cikke olyan pontokat jelölt ki (pontosabban erősített meg), amelyek alapján el lehetett lehetetleníteni azokat a törekvéseket, amelyek ellentétben álltak a hatalommal és az egyre többet hangoztatott szocialista normákkal. A cikk olyan szálakat fejt ki részletesebben, amelyek alkalmasak arra, hogy ne csak a hatalom, hanem a szélesebb közvélemény számára is veszélyesnek tüntesse fel a punk törekvéseit. Ezek alapján a társadalom szélesebb rétegei is meg tudják ítélni, és el tudják utasítani az irányzatot, és nemcsak a punkot, hanem az ifjúsági zene egyéb, Erdős (és az általa képviselt hatalom) számára ellenszenves vagy veszélyes regisztereit is. Wilpert Imre írásában a szélsőbaloldali veszély még jelentősebb volt a fasizmusénál, Erdős cikkében pedig a szélsőbaloldaliság is jelen van, de szerepe kisebb, viszont a fasizmus veszélyének rémképe túlsúlyba kerül. Miért? A szélsőbaloldaliság egy szűk értelmiségi, illetve politikai kör törekvéseit nem számítva valójában csak a párt belügye volt, a terrorizmus pedig Magyarországon ismeretlen jelenségnek számított, csak a külpolitikai híradásokban szerepelt. Ezért sokkal hatékonyabb volt a fasizmushoz köthető jelenségeken keresztül invesztálni, hiszen ez a társadalom számára ismert és plasztikusan megragadható jelenség volt, és széles körű elutasításban is részesült. Ugyancsak ezért volt lényeges a jó ízlésre, az együttélés normáira, a konszolidációra utalni, hiszen ezek az elvek amúgy is normalizálták a társadalom életét mind a politikában, mind a privát szféra határain belül, tehát az e fogalmakból szőtt hatalmi háló segítségével maga a normalizált társadalom is ki tudta szűrni magából a nemkívánatos elemeket és megnyilvánulásokat.

A „neoavantgárd stílusdiktatúra" kérdése az avantgárd (és később a posztmodern) körüli viták napjainkban is érzékeny pontjához kapcsolódik (lásd Kukorelly 2004). A neoavantgárd kultúra felbukkanását – lásd Tábor Ádám „váratlan kultúra"-metaforáját – és működését sem a közönség, sem a szubkultúrán kívüli csoportok nem fogadták kitörő örömmel. A „neoavantgárd stílusdiktatúra" vádja és maga a szóösszetétel azért vált hírhedtté, mert a normalizáló kultúrpolitikai, később kritikai gyakorlat részét alkotta. Filológiai gyökereit és eredeti kontextusát tekintve a kifejezés Szerdahelyi István hírlapi cikkéből származik.[17] A *Népszabadság* korabeli számait fellapozva látható, hogy Szerdahelyi jegyzete egy olyan cikksorozatba illeszkedett, amely részben a kortárs szépirodalom egyes irányzatait, részben az irodalomkutatás elméleti megújítására törekvő irodalomtörténészeket támadta, pellengérezte ki. *A neoavantgárd stílusdiktatúra esélyei* című cikk ennek megfelelően egyrészt Esterházy Péter lelkes kritikai fogadtatását kifogásolta (a posztmodern stílusdiktatúra vádjának egyik prominens címzettje itt még az új avantgárd képviselőjeként szerepel), másrészt Szegedy-Maszák Mihály ellen irányult, aki Szerdahelyi szerint a neoavantgárd költészet értelmezése ürügyén a szocialista szellemiségű, realista irodalom „dogmatikus kirekesztésére" alapot szolgáltató elméletet fogalmazott meg. Szerdahelyi a sztálinizmus irodalmi életét jellemző sajátosságok neoavantgárd köntösben történő újjáéledését panaszolja fel. A cikk a kortárs törekvésekre egy harminc évvel korábbi, sokakban félelmet ébresztő, elrettentő következményekkel járó diskurzus elemeit és szabályait vetíti rá, ugyanakkor hangsúlyozza, hogy bizonyára afféle „gyermekbetegségről" van szó, melyből a magyar irodalom (miként annak idején a „re-

alista-naturalista" stílusdiktatúrából) idővel úgyis kigyógyul. Szerdahelyi mindenesetre megalkotta a stílusdiktatúrát emlegető beszédmód egyik különösen kártékony elemét is, azzal hogy feltette a kérdést: „Ugyan, miféle hatalomra támaszkodhatnak szegény neoavantgardisták?" A válasz a következő:

„Nos, hatalma nem csak annak van, aki íróasztal mellett ül, és fejléces papírokat írhat alá. Vannak ám finomabb, megfoghatatlanabb, de igencsak hatékony másféle eszközök is. Lehet séta közbeni csevegésekkel, folyosón odavetett megjegyzésekkel, a szakmai körök hangulatának ügyes manipulálásával is olyan légkört teremteni, hogy kritikus legyen a talpán, aki nem áll be a magasztaló – vagy pocskondiázó kórusba." (Szerdahelyi 1984a.)

Szerdahelyi cikke a hivatalos kultúra, illetve az értelmiségi „ellenhatalom" egymás ellen történő cinikus kijátszására törekszik, az informális értelmiségi diskurzust pedig összeesküvésként ábrázolja, melynek vádjával bármilyen kezdeményezést el lehet lehetetleníteni.

A példák szemléletesen képviselik a normalizáló beszéd szemantikai terének főbb pólusait. E diskurzusnak egyébként nem csak az volt a következménye, hogy befolyásolhatta a közvéleményt (amely egyébként az esetek többségében semmit sem, vagy csak keveset tudott a szóban forgó eseményekről), fontosabb ennél, hogy idővel az érintettek, egyébként joggal, üldözöttekként kezdtek tekinteni magukra,[18] és az üldözöttség érzésében a normalizáló diskurzustól szükségszerűen befolyásolt közvetlen környezetük is megerősítette őket. Mindez igazolni látszik azt a Foucault által hangoztatott nézetet, hogy a diskurzus „genealógiája" és „ritkítása" egyazon folyamat része.

„A genealógiai aspektus a diskurzus tényleges kialakulását érinti vagy az ellenőrzés határain belül, vagy ezen kívül, ám legtöbbször mindkét oldalon. A kritika a diskurzusok ritkítási folyamatát elemzi, de csoportosításukat és egységesítésüket szintén, a genealógia szétszórt, megszakított, és szabályszerű kialakulásukat tanulmányozza." (Foucault 1991:885.)

Az „ellenállás" diskurzusának forrásánál ott a hatalom, a „hatalom" diskurzusának forrásánál pedig már ott az ellenállás, egyik sem lehetséges a másik nélkül.

Művészetkritikai diskurzusok

A neoavantgárdhoz kapcsolódó művészetkritikai diskurzusok jellegzetesen kétpólusúak, az egyik póluson elhelyezkedő szövegek a magyar neoavantgárd korszerűségét, nemzetközi jelentőségét, értékeit hangsúlyozzák, illetve kísérletet tesznek az irányzat kulturális integrációjára, a másik póluson elhelyezkedő szövegek viszont az irányzat értéktelenségét, a magyar kultúrában való szervetlenségét, esetleg politikai veszélyességét hangsúlyozzák – a már említett normalizáló kultúrpolitikai diskurzus egyes elemeivel is egybefonódva. A művészetkritikai diskurzusból egyrészt azokat az elemeket idézem, amelyek fontos szerepet játszottak az ellenállás diskurzusaiban is, másrészt azokat a motívumokat, melyek nemcsak az irányzat szaktudományos-művészettörténeti értelmezésében játszottak szerepet, hanem a neoavantgárd szélesebb hatókörű kulturális kontextusának alakulásában is.[19] Az egyes diskurzusmotívumok mindig egyidejűleg integrálják és rekesztik ki a különféle ágenseket, törekvéseket és területeket: művészettör-

téneti és szociológiai megközelítés, kultikus és kritikai beszéd, egyediség és összehasonlíthatóság, legitim és illegitim képviselet, a diskurzus szűkítése és kiterjesztése között. A diskurzus ilyen alakulása egyrészt megnyugtató, hiszen a folyamatos megértés és értelmezés elméleti-fogalmi kiindulópontjait, illetve utópiáit és illúzióit hozza létre, azt sugallva, hogy az irányzat körül „minden rendben van", ami pedig „nincs rendben", annak észlelése, értelmezése, kezelése is az ismerős, biztonságosan uralt fogalmi elemek, retorikai sémák alapján történik. A diskurzus ugyanakkor ellentmondásaival és kizárólagosságra törekvéseivel, a teret uralni vágyó hatalmi ambícióival nyugtalanítja is az olvasót – aki persze ugyancsak nem ártatlan.

A művészetkritikai beszédmódok áttekintése során *szerzők* (esztéták, kritikusok, művészettörténészek) neve, illetve különféle *kulturális kategóriák* olvashatók egymás mellett, és az említésre kerülő jelenségek nagyon eltérő fogalmi-absztrakciós szintekhez kapcsolódnak. Kulturális antropológiai vagy vallástörténeti kategóriák („kultusz"), retorikai alakzatok („irónia"), művészettörténeti-műkritikai kategóriák („új szenzibilitás"), szellemes mondások („lépéstartás!") keveredtek egymással. Az elemzés egyrészt azt vizsgálja, hogy az egyes szerzők milyen területekre, témákra jelentették be igényüket, mit képviseltek, mit gondoltak, és mit cselekedtek a „diskurzustársaság" tagjaiként.[20] Másrészt azt tekinti át, hogy a diskurzus elemei és a diskurzustársaság tagjai milyen kulturális, ideológiai, szakmai (művészettörténeti-műkritikai) motívumokat kínáltak fel a közbeszéd regiszterei felé, milyen diskurzuselemeken keresztül valósították meg a neoavantgárd törekvések kulturális integrációját vagy (adott esetben) kulturális bekebelezését.

A művészetkritikai diskurzustól számos esetben nem függetlenek a *kultuszképzés* törekvései.[21] A kultikus beszéd elemei a neoavantgárd kultúra egyes képviselőit – például Erdély Miklóst és Hajas Tibort – a szakrális lét vagy a mítosz dimenzióiban értelmezik, azt hangoztatva, hogy műveik olyan felszólítást intéznek a befogadóhoz, amely szerint a műveiken, személyiségükön, példájukon való töprengés csakis a szakrális beszédmód terminusainak segítségével végezhető el. Földényi F. László a következőképpen elemzi Hajas Tibor *Húsfestmény IV.* című művét:

„Teremtőből áldozat lett – anélkül, hogy tisztán és élesen el lehetne különíteni ezeket az állapotokat. Az egész sorozat metafizikai jellegéből következően a teremtő éppen úgy rendelkezik áldozati aspektusokkal, mint viszont – a gyönyört nemcsak gyakorolja az ember, hanem el is szenvedi, s a föláldozásnak sem csupán aláveti magát, hanem azt létezésével mintegy ki is érdemli." (Földényi 1998:65.)

Hajas személyével kapcsolatban még halála után közel húsz évvel is a kultikus értelmezés a meghatározó:

„Hajas Tibor élete intenzív izzás volt, a halál folyamatos megkísértése. Üstökösként élt, és izzó fénycsóvaként távozott. A bűn ragyogása arcába lobbant, belezuhant a fénybe, s mint a verdeső éjjeli lepke, megégett, mert túl közel került a tűzhöz. [...] Tette nem kaland volt, hanem áldozat a többiek helyett. Megváltás miértünk. De példája személyes, nem követhető: vállalhatatlan élményközösség. A fellobbanó fényben átlépett a túlvilágba és mi magunkra maradtunk. S ő mindörökre az lett, amivé válni akart: MÍTOSZ" – olvashatjuk Dékei Krisztina írásában (Dékei 1999).

A neoavantgárd körül zajló művészetkritikai diskurzusokban az *irónia* fogalma is fontos szerepet töltött be.

„Egy bizonyos: az elmúlt évtizedek hazai esztétikai stratégiájában központi szerepet játszott a »direkt beszéd« »ironikus közléssel« helyettesítése. Mivel az elmúlt rendszerben számos dologról tilos volt beszélni, az avantgardista magatartás pedig per definitionem nem tűrte a szabadságkorlátozást, szükségszerű volt, hogy a totális hallgatás alternatívája csak valamilyen »áttétel« lehet. Számtalan művészi taktika alakult ki hasonló megfontolásból, és mindegyik az irónia valamelyik válfaját vagy derivátumát képviselte." (Beke 1990:37.).

Az irónia az avantgárd művészek világlátásában a távolságtartás, az idézőjelek közé helyezés, a folyamatos „metázás" eszköze volt, de azt is látni kell, hogy az irányzat néhány jelentős szereplője (mindenekelőtt Hajas Tibor, Molnár Gergely, Bódy Gábor) esetében a teljesítmény nagysága jórészt független az irónia jelenségeitől.

Beke László, majd Peternák Miklós nagy erővel és hatékonyan képviselte az avantgárdot a média- és kommunikációelmélet kontextusában elhelyező beszédmódot is (lásd Beke 1997; Peternák 1993; 2002). Ez a diskurzus a „lépéstartás!" jellegzetes megjelenési formájaként is értelmezhető,[22] hiszen a médiumelmélet, a szemiotika és a kommunikációelmélet a hatvanas, hetvenes évek meghatározó intellektuális divatáramlata volt. A hetvenes–nyolcvanas években kibontakozó, a kommunikációelméleti, valamint a technológiai fogalmakat és perspektívákat ötvöző diskurzus többféleképpen is vizsgálható. Első megközelítésben felfoghatjuk a technológiai és tudományos fejlődés *puszta lenyomatának*, ugyanúgy ahogy a modern nyelvészet, a strukturalizmus, az analitikus filozófia elemei megjelennek a nemzetközi művészeti színtéren is, így például a kísérleti film, a konceptuális művészet vagy a fluxus áramlataiban (lásd Frierling–Daniels, Hrsg. 2002; Peternák 2002:262).

„Az avantgarde kísérleti és kutató orientáltsága következtében a valóság művészi megismerési módszere a tudományos módszerekhez közeledik. Megfigyelhető sajátos »interdiszciplinák« kialakulása, egyfelől a művészet, másfelől különösen a kommunikáció- és információelmélet, a strukturalizmus, a szemiotika, a lingvisztika, a filozófia, a logika, a matematika [...]" között (Beke 1994:122). Ezek a fejlemények a *média-*, illetve a *jeltudatosság* térhódításához is hozzájárulnak, tovább növelve a neoavantgárd művészet amúgy is túlhabzóan magas reflexiós szintjét.

„A képzőművészetben nem az érdekes, hogy mit közöl, hanem az, hogy hogyan közli. Az önmagát szemlélő konceptuális művészet didaktikai jelentősége abban rejlett, hogy erre az ősi igazságra ráirányította a figyelmet. Amikor új médiumokkal kezdett el foglalkozni, mindenekelőtt a médium sajátosságaira volt kíváncsi vagy ezeket akarta továbbfejleszteni, ahelyett, hogy »közleményeket« bocsátott volna keresztül rajtuk."[23]

Az elektronikus és a tömegmédiumok, illetve a képzőművészet kölcsönhatásainak vizsgálata kapcsolódik a médiahasználat kritikai karakteréhez is:

„Amikor a művész tudatosan »rákérdez« a maga médiumára, egyúttal »médiumkritikát« gyakorol és megváltoztatja a művészet gyakorlatát. [...] A művész felmutatja a médium sajátosságait, tagadja a korábbi médiumot, s a meglévő műfajok közé besorolhatatlan médiumokat vagy médiumkombinációkat hoz létre. Ez az »üzenete« számunkra." (Beke 1994:118.)

Beke megállapításai azt hangsúlyozzák, hogy a neoavantgárd médiahasználata a tömegmédia rutinjának, piaci logikájának, konvencionális, fogyasztóbarát karakterének

szubverzív alternatíváját hozza létre.[24] De utalhatunk arra is (a szocialista kulturális viszonyok figyelembevételével), hogy a diktatúrában a kommunikációs eszközök monopóliuma és a kommunikációs csatornák szoros ellenőrzése magától értetődő, ezért a médiumok és általában a közlés, a kommunikáció kérdéseivel való foglalatoskodás – Beke László szavával a „kommunikációs ügyesség" – a művészet területén belül (is) *hatalomkritikai* karakterű.[25]

A mítosz és a pszichózis

Földényi F. László esszéi és tanulmányai a mitologikus beszédmódon, illetve a hősi lét és a pszichózis (mánia, melankólia, félelem) archetípusait és motívumait alkalmazó megközelítésen keresztül valósították meg a neoavantgárd irányzat kulturális integrációját, vagy inkább sajátos kulturális bekebelezését. *A pillanat gyönyöre. (Korai happeningek)* című tanulmányában Földényi a happening műfaj gyökereit vizsgálja, és a műfaj képviselőit az ezoterikus irányzatok, illetve a mánia, a dionüszoszi őrjöngés kontextusában helyezi el. A szerző ebben az írásban nemcsak a fluxusművész Allan Kaprow, az akcionista Schwarzkogler, Nitzsch, Muehl és Hajas műveit említi meg, hanem a huszadik század elején tevékenykedő hírhedt „fekete mágus", Aleister Crowley tevékenységét is egyrészt a happening *művészeti*, másrészt a beavatási rítus *hermetikus-szakrális* kontextusában értelmezi (Földényi 1990:200–226). Földényi széles körű vitát kiváltott Schwarzkogler-esszéjében pedig a pusztulás, a dezintegráció, a halál és az őrület rendkívül összetett képzetkörén keresztül idézi fel a bécsi akcionisták, illetve a velük rokonított Hajas Tibor munkásságát.

„Schwarzkogler-életmű-kiállítás az esztétának, a kifinomult arányérzékkel rendelkező művésznek, a megszállott kutatónak és a magányos misztikusnak szolgáltat igazságot. Az emberi testtel végrehajtott szadisztikus (szimulált) kísérletek (vakítás, kasztráció, boncolás, halál, preparálás stb. – kinek ne jutna azonnal eszébe Hajas Tibor, akinek némelyik performance-a kísértetiesen emlékeztetett Schwarzkogler akcióira) felvételei egy szigorú esztétikai rendbe épülnek be." (Földényi 1995:183.)

A neoavantgárd műalkotást egyrészt a vallás, a rítus, a mitológia, másrészt a pszichózis, a mánia és a tragikus létértelmezés kontextusában elhelyező Földényi-féle diskurzus működését jól megfigyelhetjük abban az elemzésben, melyet Hajas Tibor *Húsfestmény IV.* című munkájáról készített.

„Hajas későbbi sorozatainak személyessége olyan radikálisan felfokozott, hogy bizonyos pontokon megkülönböztethetetlen a személytelenségtől. Ezek a misztérium pillanatai." (Földényi 1998:60.).

A szerző nem fukarkodik a vallási-mitológiai jelzőkkel: Hajas egyes munkáit a szárnyas oltárokhoz és az ikonosztázokhoz hasonlítja, majd a fotósorozat erőteljes fekete-fehér szín-, illetve fényhasználatát a káosz és a rend küzdelméhez, illetve Lucifer és Prométheusz sorsához társítja. Az elemzésnek e gondolati iránya végül a fény és a sötétség harcának manicheus-gnosztikus motívumkörében helyezi el Hajas munkáját (Földényi 1998:61–63). A gnózis motívumköre mellett kibontakozik egy másik vallástörténeti értelmezési szempont, ez pedig a mánia és az eksztázis fogalmai alapján ruházza fel szakrális jelentéssel a képet.

„Az önmagából való kilépés (ek-sztázis), ami minden gyönyörnek és kábulatnak előfeltétele, az én elvesztésével és ugyanakkor kitágulásával jár együtt. [...] A félelem és a rettenet egyenrangú a gyönyörrel és az örömmel, – sőt, e sorozat tanúsága szerint, léteznek olyan állapotok, melyekben elválaszthatatlanok. A szentség pillanatai ezek." (Földényi 1998:64.)

Földényi interpretációiban – miként a Schwarzkogler-vita során is megfogalmazódott[26] – a neoavantgárd művek és gyakorlatok gyakran univerzális jelentésekkel töltődnek fel, és ezzel párhuzamosan leválnak a, mondjuk így, profán művészeti, illetve társadalmi-politikai kontextusokról, és Földényinek a világ hol *melankolikus-szaturnuszi*, hol *mániás-dionüszoszi* arculatáról kidolgozott, rendkívül szuggesztív allegorikus elbeszéléseinek elemeivé lényegülnek át.

Az új szenzibilitás

Hegyi Loránd az új avantgárdot mintegy leváltó *új szenzibilitás* befolyásos teoretikusaként és kritikusaként játszik szerepet a diskurzus történetében. Hegyi írásai érzékenyen reagáltak azokra a művészeti mozgásokra, melyek a neoavantgárd kizárólagosságra törekvését, magabiztosságát, nyers akcióközpontúságát megkérdőjelező „posztmodern" térhódítását és integrációját készítették elő (Hegyi 1983). A művészettörténész e folyamat – vagy korszakváltás – egyik összetevőjeként regisztrálta a *szakítást a neoavantgárd szemléletével*.

„Az »új szenzibilitás« az alkotói folyamatot a purista rendszerelvűségtől és a személytelen experimentalizmustól, illetve ismeretelméleti demonstrációs célkitűzésektől az individuum komplexitásának és nyitottságának, érzékenységének lehetőségeihez vezeti vissza, a reflexiós rendszerek többrétegűségét, heterogenitását és kizárólagosságok nélküliségét hangsúlyozza." (Hegyi 1983:105–106.)

Részben a szakítás jelenségeivel párhuzamosan ment végbe egy újszerű médiumparadigma, a *festészet-festőiség* megfogalmazása, amely az új avantgárd interdiszciplináris, illetve konceptuális törekvéseit váltotta fel. E paradigma legfontosabb hazai képviselője Hegyi számára Nádler István festészete volt.

„A személyesség és az érzelmi átélés, illetve a kontemplatív »befelé tapogatózás« az alapja Nádler legújabb alkotói korszaka festőiségének. Ez egyúttal a zárt plasztikai rendszerek reduktív gyakorlatával való szakítást is magával hozza. Ez az »új festőiség« ugyanakkor rögtön »külsővé«, színné, faktúrává, folttá, mozgásritmusok eleven valóságává teszi a kontemplatív »befelé tapogatózás« bensőséges mozzanatait." (Hegyi 1983:105–106.)

Az említett stílusmozgásoktól nem függetlenül került előtérbe az *eklekticizmus* fogalma is, mely az új szenzibilitás diskurzusában egyértelműen pozitív értékkategóriaként szerepelt.

„Eklektikus ez az új festőiség, mert Nádler nem akar egyetlen homogén képnyelven beszélni, nem akar egy sajátos törvények által redukált formarendszer keretein belül maradni, hanem merészen vállalja a dolgok és szempontok sokféleségének kifejezését." (Hegyi 1983:106.).

Az „új szenzibilitás" körüli diskurzus Nádler kritikai fogadtatásán messze túlmutató változást eredményezett a hazai képzőművészet mozgásaiban és ezek kritikai meg-

ítélésében. A „fordulat" bizonyos tekintetben identitászavart idézett elő a neoavantgárd egyes képviselőiben, így például pályájukat festőként kezdő, de később a fluxus és a konceptuális művészet felé orientálódó művészek újból festeni kezdtek, a „hagyományos" festészet mellett kitartó művészek jelentősége felértékelődött, de ez történt az egyből festőként jelentkező új nemzedék munkáival is. A szakmai közvélemény egy része ugyanakkor talmi divatként reagált a fejleményekre, azt feltételezve, hogy az „új érzékenység" festőinek sikere mögött Hegyi Loránd kurátori és kritikusi tevékenysége húzódik meg. A festészetre vonatkozó kritikai értékrend átrendeződése mellett fontos fejlemény volt, hogy az „új érzékenység" koncepcióján és jelenségkörén keresztül megragadhatóvá és értelmezhetővé váltak az alternatív popzene és a kortárs filmművészet kölcsönhatásai, és mindez az első hazai posztmodern törekvések integrációját is elősegítette.[27]

Összegzés

1. A diskurzusok vizsgálata lehetővé teszi, hogy árnyaltabban, érzékenyebben közelítsünk az *ellenállás* kategóriájához, illetve ennek megjelenési formáihoz. Így lehetőség nyílik arra, hogy a hatalomgyakorlás/ellenállás, uralom/alávetettség erősen polarizált koncepcióihoz képest alternatívákat észleljünk, illetve alternatívákat fogalmazzunk meg. E törekvés párhuzamba állítható Foucault elméletével, mely a tömbszerűnek és centralizáltnak felfogott hatalom működése helyett a hatalom (és az ellenállás) „mikropolitikáiról" értekezik (Foucault 1999), vagy azokkal az elemzésekkel, melyek Dick Hebdige szubkultúra-koncepcióját (mely a középosztály hegemóniájának és a munkásosztálybeli fiatalok szubkulturális gyakorlatainak szembeállításán alapszik) Gilles Deleuze rizómaelmélete felhasználásával árnyalják (lásd Höller 1996).

2. A diskurzusok áttekintésén keresztül megvalósítható a neoavantgárd körül formálódó beszédmódok *tematikus* csoportosítása és rendszerzése is. Így artikulálódnak és nyilvánvalóvá válnak az irányzatot és kulturális környezetét, illetve a kettő kapcsolatát értelmező megközelítések és kontextusok. Hatalomgyakorlás és ellenállás, hegemón és alávetett kultúra kapcsolatának kusza, nehezen szétszálazható és helyenként absztrakt viszonylatai sokszínű ideológiákkal, változatos kulturális referenciákkal, különféle intellektuális és spirituális képzetkörökkel töltődnek fel, melyek – mint látható volt – hol a civil társadalom, hol a hermetikus tradíció, hol a vallástörténet és a mitológia, hol a kortárs tudományos kontextusok (médiumelmélet, kommunikációkutatás, nyelvészet, szemiotika stb.) területeihez kapcsolódnak.

3. A diskurzuselemzés egy meghatározott *reflexiós szint* (az elemzéshez nélkülözhetetlen *meta*szint) megkonstruálását is lehetővé teszi. Ebből a perspektívából nézve nem az elutasítás/elfogadás, elmarasztalás/dicséret, kirekesztés/integráció jelenségei a legfontosabbak, sem az, hogy az elemző automatikusan azonosuljon az ellentétpárok jobb oldalán álló, az irányzat szempontjából affirmatív előjelű jelenségekkel. A diskurzuselemzés lehetővé teszi egy olyan pozíció meghatározását, amelyből észlelhetővé válik, hogy vannak a neoavantgárd körüli diskurzusok belsejéből kiinduló ritkító-ellenőrző törekvések, és hogy ezekben fontos szerepet játszanak az irányzat paralógiájaként felfogható

diskurzuselemek is. Ilyen például az irányzaton belül jelentkező ellenhatalom kérdése, ilyenek az exkluzivitás, a belterjesség, a titkolódzás jelenségei, de ilyenek az irányzatot belülről ritkító-ellenőrző diskurzustársaságok is.

4. Fontos, hogy a diskurzus elemzése ne alakuljon át olyan olvasattá, melyet a látszat és a szemfényvesztés leleplezése, a neheztelés és a kompenzálás ideológiai funkciójának túlhangsúlyozása ural. Tagadhatatlan, hogy Foucault koncepciója pontosan abba a Marx, Freud és elsősorban Nietzsche által inspirált elméleti tradícióba sorolható, melyet Ricoeur a gyanakvás hermeneutikájának nevezett el (lásd Ricoeur 1987). Az illúziók szétfoszlatása, a hamis tudat bírálata, az álarcok elleni harc, az igaz és a hamis jelentésének a hatalom akarásán keresztül történő értelmezése természetesen hasznos és termékeny egy olyan problémakör vizsgálata során, melyet mitologikus konstrukciók vesznek körül, illúziók sűrű szövedéke rejt el, illetve egy olyan diskurzus elemzése során, melynek forrásainál és ellenőrzésénél egyaránt fontos szerepet játszik a hatalom akarása és a vágy jelentéskonstruáló ereje. A gyanú hermeneutikáján alapuló elemzés egyoldalúsága azonban Foucault figyelmeztetése alapján is elkerülhető. A *megfordítás*, a *diszkontinuitás*, a *specialitás*, és a *külsődlegesség* Foucault által javasolt elemzési szempontjai ugyanis arra utalnak, hogy a diskurzusnak nincs sem „tiszta forrása", sem középpontja, melyekhez képest ki lehetne jelenteni, mi a zavaros, és hogy hol található az a marginális pozíció, ahonnan (elvileg) a diskurzus analízisének indulnia kell (Foucault 1991:881–882).

JEGYZETEK

1. Gavra 2003:42. Az informális „ellenhatalom" kialakulására utal Forgács Éva megjegyzése is: „A hetvenes évek budapesti ellenkultúrája annyiban pontosan leképezte a hivatalos kultúrpolitika modelljét, hogy felülről kívánta irányítani önmagát, csak éppen önnön soraiból kívánta az erre hivatott személyt kiválasztani." (Forgács 1994:326–327; vö: Forgács 2002:62.)
2. Tábor 1997:75-81. Tábor Ádám írása György Péter cikkére adott válaszként született, lásd György 1990; Tábor 1990.
3. A magyar neoavantgárd utópikus energiái egyébként a nyolcvanas évek közepére kimerülni látszottak. Ezt hangsúlyozza Birkás Ákos előadása: „Úgy látszik, egy időre kimerült az a mentális energia, ami képessé tette az embereket arra, hogy utópiák izgalomba hozzák őket. Béke van, és addig béke is lesz, amíg újra fel nem nő egy olyan generáció, amely utópiák után vágyódik. A jelenlegi korszakot ezért békekorszaknak nevezem magamban." (Birkás 1984:4.)
4. Barna et al., szerk. 1991:160. Rajk László hasonlóképpen vélekedik: „Határozott véleményem, hogy ebben az időben két teljesen különböző kör létezett. A magyar avantgárdot jelképező és a politikailag aktív kör alig érintkezett – sajnos. [...] A hetvenes évek elején érzékelhető volt ugyan némi közeledés egymáshoz, de alapvetően az elzárkózás volt a jellemező. Ezért tartom például olyan fontosnak, hogy Haraszti Miki Szentjóby Tamásnak dedikálta a könyvét." (Breznyik szeme 1990:46.) A dedikációt – „Danielle Jaegginak és Szentjóby Tamásnak" – lásd Haraszti 1980.
5. A Halász Péter-féle lakásszínház példája alapján Fodor Géza a neoavantgárd beszédmódjának racionalizálhatatlan, tapasztalati, érzéki karakteréről beszél, és szembeállítja ezt a (későbbi) demokratikus ellenzék gondolkodásának racionalista karakterével (Fodor 1991:18).

6. A hermetikus tradíció áttekintéséhez lásd Tar–Szőnyi 1995. A „társadalmi titkolódzás" (Sz. Kristóf Ildikó kifejezése) szociológiai kérdéseit vizsgálja Simmel 1973.
7. György 1992:5–46; Tábor 1984. Kozák Gyula „katakomba"-metaforáját használja Sasvári Edit tanulmánya (Sasvári 2003:18).
8. Hamvas 1943. A hermetikus diskurzus szempontjából tanulságos, hogy a könyvet a kritika megjelenése pillanatában a „beavatottak" olvasmányaként üdvözölte. Lásd Baránszky 1944.
9. Így Najmányi László szerint a „láthatatlan történet" a rock and rollban folytatódik (lásd Barna 1997). A „láthatatlan történet" a közbeszéd folklórrá vált elemének tekinthető, Várnagy Tibor például *Láthatatlan történet* című írásában nem jelöli meg a cím forrását (Várnagy 2004).
10. György Péter írása itt Frank László önéletrajzának második kötetére hivatkozik, melynek előszava a következőképpen magyarázza az Atlantisz-legenda jelentésárnyalatait: „Az a korszak, amelyről szólok, ma már elmerült az idő mélyébe [...] E könyvem címe Café Atlantisz s két okból az. Atlantisznak nevezte el Platón azt az elsüllyedt földrészt, melynek létezéséről a Hesperidák kertjétől nyugatra, az ókori görög legendából értesült." (Frank 1963:5.)
11. Lásd: „[...] az értelmező ingázása a kulturális és a hatalmi struktúra között megengedi, hogy a társadalmi tényezőket a kultúra kialakulását »lehetővé« tevő »konstelláció«-ként értsük (a szónak szinte asztrológiai értelmében)" (Kettler et al. 1995:343).
12. Édes élet 1991; lásd még: „Halászéknál már a lépcsőn érezni lehetett azt az állapotot, ami visszautal a színház egyik eredetére, forrására: a beavatásra. Úgy várakoztunk a lépcsőn, mint akik beavatásra várnak. Van a beavató, egy társ, aki odavisz téged. Illetve özönlenek a beavatottak és a beavatandók, és te is köztük vagy." (Édes élet 1991:39.)
13. Lásd: „A kapuk nem nyílhatnak ki azok előtt a »művészek« és hamis prófétáik előtt, akik művészetnek akarják föltüntetni a művészet ellenzését, akik látszólag formailag lázadnak, valójában megegyeznek az emberellenességgel. [...] Ezen a téren öntudatosan és céltudatosan vállaljuk a határozottságot: értékvédők, értékorientálók vagyunk és maradunk az értékpusztítók ellenében." (Aczél 1986:112.)
14. Gyulai–Lukács 1979. Gyulai és Lukács a „köztes nyilvánosság" egyik fórumán, a *Bercsényi 28–30.* című lapban is publikált a témáról (Gyulai–Lukács 1980); lásd Bényi 2003:121–131.
15. Wilpert Imre a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat munkatársa és Erdős Péter lemezgyári vezető bizalmi embere volt, lásd Sebők 2002:217–234.
16. Gyulaiék írása egyébként nem említette név szerint a Spions tagjait. Lehetséges, hogy ez cenzúra vagy öncenzúra következménye volt, hiszen Molnár Gergely méltatásával talán nem ment volna át a cikk a szerkesztőségi szűrésen.
17. Szerdahelyi 1984a. Érdemes megemlíteni Szerdahelyi *A Fortinbras-tünet* című írását is, amely még inkább a hadviselési-uralmi képzetrendszer szövevényébe vezeti a vitát. A cikk egyrészt az új irodalom, másrészt az irodalomtudomány egyes képviselőit (például Kulcsár Szabó Ernőt) úgy láttatja, mint akik erőszakosan birtokba veszik, okkupálják a diskurzus területeit: „a neoavantgarde teoretikusainak semmi okuk arra, hogy Fortinbrasként lépjenek föl e porondon" – írja a szerző, miközben az új próza törekvéseit a „neoavantgardista újító lendület hadonászásai"-nak nevezi (Szerdahelyi 1984b).
18. „A Spions volt a leggyűlöltebb együttes Magyarországon" – nyilatkozta közel húsz évvel emigrációja után Najmányi László. Lásd Marton 1998).
19. Az elemzés a hazai nyilvánosság viszonyait jellemző beszédmódokra irányul. Ezért itt nem vizsgálom Perneczky Géza jelentékeny kritikai munkásságát, mely Perneczky emigrációja után viszonylag függetlenné vált a hazai diskurzusoktól.
20. A diskurzustársaságokról lásd Foucault 1991:878–879.
21. A kultuszkutatás irányairól és módszereiről lásd Takáts, szerk. 2003.
22. Mészáros Sándor „Lépéstartás!"-metaforáját idézi Takáts József A kultuszkutatás és az új elméletek című írása (Takáts 2002:1535).

23. Beke László: Műfajok és médiumok (Beke 1997:117).
24. E. Carpenter „declassification" és „reclassification" kategóriái alapján a médiahasználat kritikai szerepéről értekezik Beke a *Késői? megjegyzések egy új mediális gondolkodás érdekében* című írásában (Beke 1997:84).
25. Lásd „A konceptuális művészetnek volt egyfajta politikai színezete. Ez egyrészt magával a létével és a furcsaságával, másrészt pedig a kommunikációs ügyességével – mert egy sereg olyan csatornát használt ki, amely őrizetlen volt –, harmadrészt pedig a kimondottan politikai jellegű munkáival, műveivel volt kapcsolatos." (Sasvári–Klaniczay, szerk. 2003:208.)
26. A vita dokumentumait lásd Függelék 2000.
27. Lásd a *Filmvilág* vitáját (Milarepaverzió 1985).

IRODALOM

ACZÉL GYÖRGY
1986 Jövőt mutató elődök. Budapest: Gondolat.

BARÁNSZKY JÓB LÁSZLÓ
1944 A láthatatlan történet. Diárium március:43–45.

BARNA IMRE – KENEDI JÁNOS – SULYOK MIKLÓS – VÁRADY SZABOLCS, szerk.
1991 A Napló. 1977–1982. Budapest: Minerva Kft.

BARNA RÓBERT
1997 A rock and roll már nem fért bele. Najmányi László underground művész. Magyar Narancs január 30.:6–7.

BAUSINGER, HERMANN
1989 Párhuzamos különidejűségek. Ethnographia 100(1–4):24–37.

BECSKEHÁZI ATTILA
1990 Illegalitás és konspiráció. *In* Tükör által homályosan. Tanulmányok az ideológiáról. Szabó Márton, szerk. 102–110. Budapest: MTA Társadalomtudományi Intézet.

BEKE LÁSZLÓ
1990 Levél az iróniáról. Orpheus 4:37–38.
1994 Művészet/elmélet. Tanulmányok, 1970–1991. Budapest: Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia.
1997 Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992. Budapest: Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia.

BÉNYI CSILLA
2003 A hetvenes–nyolcvanas évek elternatív zenei életének dokumentumai az Artpoolban. *In* Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon. Havasréti József – K. Horváth Zsolt, szerk. 121–131. Budapest–Pécs: Kijárat–Artpool – PTE Kommunikációs Tanszék.

BIRKÁS ÁKOS
1984 Aktuális Levél 10.

BODOR BÉLA
2002 A lírai ellenbeszéd alakzatai, különös tekintettel Eörsi István, Balaskó Jenő és Petri György költészetére. Kalligram 3:35–59.

BREZNYIK SZEME
1990 „Breznyik szeme." Interjú Rajk Lászlóval. Színház október–november:46.

DÁVIDHÁZI DÉTER
1998 „Per passivam resistentiam". Egy politikai magatartásforma értékeléséhez. *In* Dávidházi Péter: Per passivam resistentiam. Változatok hatalom és írás témájára. 29–50. Budapest: Argumentum.

DÉKEI KRISZTINA
1999 Hajas Tibor (1946–1980) szövegei. Művészettörténeti Értesítő (1):68.

ECO, UMBERTO
1993 Értelmezés és történelem. Café Bábel 3:21–29.

EDELMAN, MURRAY
1998 Politikai ellenségek konstruálása. *In* Az ellenség neve. Szabó Márton, szerk. 88–123. Budapest: Jószöveg Műhely.

ÉDES ÉLET
1991 „Édes élet". Interjú El Kazovszkijjal. Színház október–november:37–39.

ERDÉLY MIKLÓS – BEKE LÁSZLÓ
1987 Egyenrangú interjú. *In* Hasbeszélő a gondolában. Beke László – Csanády Dániel – Szőke Annamária, szerk. 181–192. Budapest: Bölcsész Index.

ERDŐS PÉTER
1983 Felszólalás a szennyhullám ügyében. Kritika (7).

FEHÉR FERENC – HELLER ÁGNES – MÁRKUS GYÖRGY
1991 Diktatúra a szükségletek felett. Budapest: Cserépfalvi.

FODOR GÉZA
1991 A Halász. Színház október–november:18.

FORGÁCS ÉVA
1994 Egy mítosz természetrajza. Erdély Miklós és a neoavantgárd magánya. *In* uő: Az ellopott pillanat. 36–40. Pécs: Jelenkor.
2002 A kultúra senkiföldjén. Avantgárd a magyar kultúrában. *In* uő: A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet. 10–65. Budapest: Enciklopédia.

FOUCAULT, MICHEL
1991 A diskurzus rendje. Holmi 3(7):868–889.
1999 A hatalom mikrofizikája. *In* uő: Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések. 307–330. Debrecen: Latin Betűk.

FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ
1990 A túlsó parton. Pécs: Jelenkor.
1995 A tágra nyílt szem. Pécs: Jelenkor.
1998 Romépítészet. *In* uő: A testet öltött festmény. Pécs: Jelenkor.

FRANK LÁSZLÓ
1963 Café Atlantisz. Híradás egy elsüllyedt világból. Budapest, Gondolat.

FRIERLING, RUDOLF – DANIELS, DIETER, HRSG.
2002 Medien, Kunst, Interaktion. Wien – New York: Springer.

FÜGGELÉK
2000 Függelék. Vita a bécsi akcionizmusról a Holmiban. *In* A performance-művészet. Szőke Annamária, szerk. 185–252. Budapest: Artpool – Balassi – Tartóshullám.

GAVRA GÁBOR
2003 A neoavantgárd és a rockzene találkozása a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján. *In* Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon. Havasréti József – K. Horváth Zsolt, szerk. Budapest–Pécs: Kijárat–Artpool – PTE Kommunikációs Tanszék.

GYÖRGY PÉTER
1992 Az elsüllyedt sziget. *In* uő: Az elsüllyedt sziget. 5–46. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.
2004 A mongolok titkos története. *In* Avantgárd: underground: alternatív. Popzene, művészet és szubkulturális nyilvánosság Magyarországon. Havasréti József – K. Horváth Zsolt, szerk. Budapest–Pécs: Kijárat–Artpool – PTE Kommunikációs Tanszék.

GYULAI KÁROLY – LUKÁCS JÁNOS
1979 A gyűlölet évei – a punktól az Új Hullámig. Kritika 8(7).
1980 A punk és hatása a nyolcvanas évtizedre. Bercsényi 28–30. 2:77–83.

HABERMAS, JÜRGEN
1993 A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban. Századvég–Gondolat. /Századvég könyvtár. Szociológia./

HAMMER FERENC
2002 Recenzió Szemere Anna „Up from the Underground" c. könyvéről. Budapesti Könyvszemle 3:268.

HAMVAS BÉLA
1943 A láthatatlan történet. Budapest: Magyar Királyi Egyetemi Nyomda.

HARASZTI MIKLÓS
1980 Darabbér. Párizs: Magyar Füzetek.

HEGYI LORÁND
1983 Új szenzibilitás. Budapest: Magvető.

HÖLLER, CHRISTIAN
1996 Widerstandrituale und Pop-Plateus. Birmingham Shool, Deleuze/Guattari und Popkultur heute. *In* Mainsteram der Minderheiten. Tom Holert – Mark Terkessidis, Hrsg. 55–71. Berlin: ID-Archiv.

KETTLER, DAVID – MEJA, VOLKER – STEHR, NICO
1995 Mannheim Károly korai kultúraszociológiai írásai. *In* Mannheim Károly: A gondolkodás struktúrái. Budapest: Atlantisz.

KIS BALÁZS
1995 Foucault a szimbolizációról. *In* „Jelbeszéd az életünk". A szimbolizáció története és kutatásának módszerei. Kapitány Ágnes – Kapitány Gábor, szerk. Budapest: Osiris–Századvég.

KLANICZAY GÁBOR
2003 New wave líra. Balaton és Trabant. *In* uő: Ellenkultúra a hetvenes–nyolcvanas években. 373–385. Budapest: Noran.

KONRÁD GYÖRGY
1989 Az autonómia kísértése. Antipolitika. [Budapest]: Codex.

KOSELLECK, REINHARDT
1998 Ellenségfogalmak. *In* Az ellenség neve. Szabó Márton, szerk. 12–23. Budapest: Jószöveg Műhely.

KUKORELLY ENDRE
2004 666 999. *In* Né/Ma? Tanulmányok a magyar neovantgárd köréből. Deréky Pál – Müllner András, szerk. 315–347. Budapest: Ráció.

MARTON LÁSZLÓ TÁVOLODÓ
1998 Tilost csinálni. Interjú Najmányi Lászlóval. Balkon (7–8):10–15.

MILAREPAVERZIÓ
1985 Milarepaverzió. Az „új érzékenység" határai. Filmvilág 28(7).

PETERNÁK MIKLÓS
1993 Új képfajtákról. Budapest: Balassi.
2002 Interdiszciplinaritás. *In* A második nyilvánosság. XX. századi magyar művészet. Hans Knoll, összeáll. 248–269. Budapest: Enciklopédia.

RÉV ISTVÁN
1996 Az atomizáció előnyei. Replika (23–24):141–158.

RICOEUR, PAUL
1987 Az interpretációk konfliktusa. *In* A hermeneutika elmélete. 1. Fabiny Tibor, szerk. 199–218. Szeged: JATE.

SASVÁRI EDIT
2003 A balatonboglári kápolnatárlatok kultúrpolitikai háttere. *In* Törvénytelen avantgárd. Sasvári Edit – Klaniczay Júlia, szerk. Budapest: Artpool–Balassi.

SASVÁRI EDIT – KLANICZAY JÚLIA, SZERK.
2003 Törvénytelen avantgárd. Budapest: Artpool–Balassi.

SCHWENDTNER, ROLF
1976 A szubkultúra elmélete. Helikon 22(1):75–90.

SEBŐK JÁNOS
2002 Rock a vasfüggöny mögött. Budapest: G & M és Társai.

SIMMEL, GEORG
1973 A titok és a titkos társadalom. *In* uő: Válogatott társadalomelméleti tanulmányok. 311–344. Budapest: Gondolat.

STRAUSS, LEO
1994 Az üldöztetés és az írás művészete. Budapest: Atlantisz.

SZAMIZDAT
2004 Szamizdat. Alternatív kultúrák Kelet- és Közép-Európában. 1956–1989. Budapest: Stencil – Európai Kulturális Alapítvány.

SZÁNTÓ ANDRÁS
1993 A csendtől a polifóniáig. *In* Polifónia. A társadalmi kontextus mint médium a kortárs magyar képzőművészetben. Mészöly Susanne, szerk. Budapest: Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ.

SZERDAHELYI ISTVÁN
1984a A neoavangardista stílusdiktatúra esélyei. Népszabadság január 14. (szombat):15.
1984b A Fortinbras-tünet. Népszabadság február 4. (szombat):15.

TÁBOR ÁDÁM
1984 Két té között a fű alatt. Aktuális Levél 10:20.
1990 Az agresszor válaszol. Magyar Napló április 5.
1997 A váratlan kultúra. Esszék a magyar neoavantgárd irodalomról és művészetről. Budapest: Balassi.

TAKÁTS JÓZSEF
2002 A kultuszkutatás és az új elméletek. Holmi 14(12):1535–1536.

TAKÁTS JÓZSEF, SZERK.
2003 Az irodalmi kultuszkutatás kézkönyve. Budapest: Kijárat.

TAR IBOLYA – SZŐNYI GYÖRGY ENDRE, SZERK.
1995 Hermetika, mágia. Ezoterikus látásmód és művészi megismerés. Szeged: JATE-Press.

VÁRNAGY TIBOR
2004 Láthatatlan történet. *In* Szamizdat. Alternatív kultúrák Kelet- és Közép-Európában. 1956–1989. 153–161. Stencil – Európai Kulturális Alapítvány.

WILPERT IMRE
1979 Vita a punkról. A punk: zenei és ideológiai válság. Kritika 8(12):12–13.

GÁLOSI ADRIENNE

Átöröklés: eredetiség és reprezentáció összefonódása a nyolcvanas évek művészetében

– Szokott-e még festeni, mozdonyvezető úr? – kérdezte Hubièka forgalmista úr.
– Szoktam bizony – bólintott a mozdonyvezető –, most tengert festek [...] Igen, tengert [...] képeslapok szerint nagyítom a tengert.
– Nem volna jobb kimenni a természetbe? – kérdezte a forgalmista úr.
– Hagyjon békét a természettel, a természetben minden mozog [...] a természet szerint mindent kisebbre kellene csinálni[...]
– Tudja, hogy másolom én a tengert a képeslapokról? – A papundeklit, amire festek, satuba fogom, a képeslapot rajzszöggel hozzáerősítem a gyalupadhoz, és pontosan lefestem, amit látok rajta. De a kezem nem mozog úgy, ahogy akarnám, azt az igazi hullámverést, azt a szép svungot, ami a képeslapon van, sehogy sem tudom átvinni a papundeklire.
– Kní□e úr – mondta Hubièka forgalmista úr –, próbálja meg a képeslapot is befogni a satuba, mindjárt a papundekli mellé... aztán fogja meg az ecsetet, és a képeslap fölött csináljon vele így, ni... ahogy a hullámverés mutatja... csináljon csak így, de mindig nagyobb és nagyobb lendülettel, és amikor már érzi, hogy a mozdulat teljesen átment a kezébe, kenje rá a hullámokat egyenesen a papundeklire."

(Bohumil Hrabal: Szigorúan ellenőrzött vonatok)

Hagyomány és eredetiség kapcsolata a kortárs művészet és művészetelmélet egyik fontos problémapontja. Azonban nem új jelenségről van szó, hiszen a kötet e címadó fogalmi párosa mentén végiggondolható a művészetről való gondolkodás egész, körülbelül 2500 éves története: Platón, akinél eredeti művészi teremtésről szó sem lehet, a *poészisz* terminus az utánzó ember munkája; az arisztotelészi *mimézis*, mely egyszerre a természet utánzása és annak kiteljesítése; a *creatio*fogalomnak a semmiből való isteni teremtésről a művészi munkára való átvitele például Graciánnál, aki a művészt már mintegy második teremtőnek nevezi; vagy gondolhatunk Kantra, akinél az utánzás mozzanata már áttolódott a művészetek egymással kapcsolatos generatív viszonyára, s példaszerű az a történeti folyamat, melynek során „valamely zseni alkotása" követendő példává válik – hogy csak néhány nevet ragadjak ki e történetből. Természetesen számunkra az a

kérdés, hogy hagyomány és művészi, alkotói eredetiség kapcsolata a *kortárs* művészetekben hogyan értelmeződik át.

A 18. századi imitáció-kreáció vita során tudatosodott az eredetiség fogalma, s hagyomány és eredetiség az ekkor kidolgozott skála óta két szélső pontnak feleltethető meg, melyek a művészeti gyakorlat lehetséges igazodási pontjait adják: eszerint a klasszikus hagyomány jelenti a normativitást az egyik oldalon, és a zseni áll a másik oldalon, akinek műve maga válik mértékké.

Valószínűleg nem én vagyok az egyetlen, akinek – e fogalmakat a művészet kontextusában említve – először T. S. Eliot *Hagyomány és egyéniség* című írása jut eszébe. Az előadás címében szereplő fogalmat, az „átöröklést" is ő használja ebben az esszéjében. Eliotnál az átöröklés nem azt jelenti, hogy a tradíció egyszerűen – mintegy őt megillető hagyatékként – rászáll a következő nemzedékre, hanem annak aktív részvételét igényli, egyfajta sajátos történelmi érzék nélkülözhetetlenségét jelenti, mely a múltban annak aktualitását is érzékelni képes. Eliot tulajdonképpen arról beszél, hogy a művészi tevékenység mindig is mintákon alapul, s az egyéniség, az egyéni tehetség (az *individual talent*, ahogy az eredeti cím mondja) megjelenése újítás formájában a mintákhoz, a tradícióhoz való viszonyában határozható meg. Az előző mondatban nem véletlenül használtam a minta szót többes számban, míg a tradíció szót egyes számban. Az ilyen megfogalmazás azt jelenthetné, hogy a művész számára az alkotáshoz mintának tekinthető készlet plurális, míg a tradíció valójában az egyetlen mértékadóként feltételezett kánont jelenti. Eliot írásához képest a fő eltérés a kortárs művészeti szcénában talán éppen az, hogy ez a tradíció szinte végtelen mértékben kiszélesedett, a művész, amennyiben alkotásához alkalmasnak találja, bárhonnan veheti mintáját, a tradíció bármely szegmenséhez tudatosan kapcsolódhat. Az *Artforum* vezető művészeti lap által 2003 tavaszán szervezett kerekasztal-beszélgetésben Lane Relyea egyenesen azt állítja, hogy manapság nem íródhatna meg a *Hagyomány és egyéniség* esszé, hiszen az egykor egyedül mértékadó kánon olyannyira multiplikálódott, hogy már nem adható meg olyan releváns tradíciófogalom, amelyhez képest a mindenkori egyéni tehetség meghatározhatná magát. Persze Eliot esszéjének egyik újdonsága éppen az volt, hogy azt hangsúlyozta, hogy egy igazában új műalkotás a meglévő művek által kialakított rendet módosítja, vagyis nemcsak az új művet értékeljük elődeihez való viszonyán keresztül, hanem a kanonikus műveket is visszafelé, az új mű felől kezdjük olvasni. Azonban ő kitartott amellett (lásd későbbi, *A kritika hivatása* című írását), hogy a hagyomány olyan rendszer, amely a művésztől függetlenül létezik, s amelynek a művész hűséggel tartozik (Eliot 1981:179). Ehhez a pozícióhoz képest jelent valódi eltérést a kortárs tapasztalat, hogy nemcsak a minták, de a mérték is teljesen az egyéni alkotó választásának, preferenciájának rendelődik alá. Relyea egy további eltérést is felvet az elioti szöveg és a mai művészeti gyakorlat között, nevezetesen azt, hogy az a bizonyos egyéniség, egyéni tehetség miben is nyilvánulhat meg. Eliot számára ez nem volt kérdéses: az adott művészeti ág közegében. Azonban – mondja Relyea – pontosan a reprezentáció, a médium vált problematikussá, s így mintegy elmozdult az egyéniség megnyilatkozásának természetes talaja. Relyea-nek van egy akár cinikusnak is nevezhető válasza a problémára: a kortárs művésznek a művészeti diskurzusban kell tehetségesnek lennie. Tartsuk akár cinikusnak, akár reálisnak a választ, mindenesetre jelzi azt a régóta meglévő, de a kortárs művészetben domináns követelményt, hogy a műalkotásnak saját művészetfilozófiával kell ren-

delkeznie, vagyis a műnek szerkezetében meg kell mutatnia saját művészetfogalmát, s ezzel a művésznek tudatosan kell az elméleti diskurzus fonalát továbbszőnie.

Kétségtelenül felveszi, sőt határozottan továbbgabalyítja az elmélet fonalát az appropriáció, magyarul kisajátítás, ami az eredetiségnek mint a műalkotás egyik döntő meghatározójának hagyományos felfogása felől intéz kihívást a művészetfogalommal szemben. Az ezt a – nevezzük most így – technikát használó művészek elméleti és tulajdonjogi értelemben is eltulajdonítják mások képeit, s azokkal mint sajátjukkal bánnak. Az „appropriáció" eredeti, köznapi értelemben nemcsak negatív, de pozitív értelemben is hordozza a „valamit saját tulajdonná tenni" értelmet. Az *appropriation art* mint főként az 1980-as években erős művészeti gyakorlat eltér a mintakövetés, a másolás korábbi történeti típusaitól. Semmiképpen nem nevezném az appropriációt művészeti irányzatnak, még akkor sem, ha a művészeti diskurzus az 1980-as évek második felében ettől – s tőle nem függetlenül a festészet, a művészet végétől, halálától – volt hangos. Pontosan azért nem nevezném annak, mert fő eljárása, a tradíció elemeinek tudatos adaptációja mindig is része volt a művészi/kulturális gyakorlatnak. A művészet történetének állandó eleme és egyik fő mozgatórugója is a múlt készletéből kiemelt elemek megismétlése, azoknak el- vagy kisajátítása. A szűkebb értelemben vett appropriáció terminussal jellemzett alkotók közül nem mindenki a magasművészet által adott művészettörténeti repertoárhoz fordul, hogy onnan sajátítson ki elemeket. Sokszor a populáris kultúra elemeihez, gyakran a reklámhoz vagy „talált képekhez" folyamodnak.

Sherrie Levine viszont az egyik olyan alkotó, aki mindig művészettörténeti elődökhöz fordul, mondhatjuk a „hősi" modernizmus nagy műveit duplikálja. Az 1980-as évek elején „újrafotóival" hívta fel magára a figyelmet. Az „újrafotó" szót annak rövid leírására használom, hogy eredeti fotográfiákat fotózott újra, s azokat sajátjaként állította ki. Pontosítanom kell, mert nem úgymond plagizált, amennyiben az eredeti eltitkolásával más művét sajátjaként tüntette volna fel, hanem a forrás megjelölése mellett kívánta saját újrafotóját az eredeti státusával felruházni. Három ilyen híres sorozata van: *Sherrie Levine After Walker Evans*, magyarul: *S. Levine W. Evans nyomán; S. Levine Edward Weston nyomán* és *S. Levine Eliot Porter nyomán*. Úgy tűnik, Levine választása a hagyományból nagyon tudatos: Edward Weston hatéves fiáról készült aktfotóit másolja, Eliot Porter tájképeit és Walker Evans dokumentarista szociofotóit a harmincas évekből. Ezzel tulajdonképpen a legkanonikusabb ábrázolási témák – az akt, a tájkép és az ideológiailag sűrű portré – klasszikus formai hagyományai kerültek terítékre, vagy úgy is fogalmazhatnék, hogy kerültek be Levine gyűjteményébe. Boris Groys mondja, hogy az appropriáció a kreáció szabadságát a gyűjtő szabadságára cseréli. Világos, hogy itt nem egyszerűen a fotográfia közegét használja a művészi kifejezés eszközeként, hanem maga a fotográfia művészetének tárgya, arról kíván valamit mondani, hogy a fotográfiában mint sokszorosításon alapuló művészetben miként értelmezhető az eredetiség. Rosalind Krauss szerint Levine leplezetlen, sőt hangsúlyozott másolatai a tolvajlás olyan aktusát mutatják, amely mintegy az eredeti felszíne előtt történik meg, hátulról nyitva meg a felszínt, s ezzel az eredeti képet magukra a modellekre nyitja ki, a képek alanyaira, akiktől korábban e képet „ellopták", akiknek e kép reprodukciója, másolata. Krauss szerint ezek a képek végső szakítást jelentenek az „eredetiség" modernista és avantgárd felfogásával (Krauss 1985:168).

Az elődök munkáinak megismétlése, felhasználása mögött rendszerint a megértés munkál. A másolás levine-i gesztusában is, úgy vélem, a nagy klasszikus formafelfogá-

sok megértésének szándéka működik, az appropriáció szónak inkább az elsajátítás, a megértés által sajáttá tevés értelme, ám egyben annak demonstrálása is, hogy e reprezentációs hagyomány nem folytatható. Olyan művekként, melyek teljes egészében egy más mű idézeteként jelennek meg, sokkal inkább szólnak a modernitás utáni nagy ábrázolási problémákról, a reprezentáció dilemmáiról, mint azok a művek, amelyek a hagyományos formai elemeket elsajátítva azokat újravariálják. Nagyjából ugyanezt az érvet hozta fel Douglas Crimp vezető amerikai kritikus, teoretikus, amikor 1983-ban igen elismerőleg írt Levine *Edward Weston nyomán* című sorozatáról, s szembeállította Robert Mapplethorpe munkáival, aki szerinte egyszerűen átvette a művészi fotó modernista konvencióit, s ezzel olyan műalkotásokat hozott létre, melyek jól kielégítették a művészeti piac kívánalmait. Ahogy a gyűjtő ízlése megmutatkozik abban, hogy mit gyűjt, ugyanúgy a kisajátított képek is beszámolnak arról, hogy milyen művészi problémák izgatják az alkotót. Én inkább látok Levine e sorozataiban nyílt homage-t, önmaga számára kitűzött hermeneutikai feladatot, mintsem ironikus gesztust.

Nem mehetünk el a mellett a tény mellett, hogy Levine itt említett másolatai fotográfiákról készültek. Itt újra pontosítanom kell korábbi mondatomat, miszerint Levine eredeti fotográfiákat fotózott újra. Mert nem az eredeti fotókat fényképezte, hanem albumokból vett reprodukciókat használt, s az ezekről készült újrafotókat keretezte be ismét. Ezzel a fotográfia mint végtelen számban reprodukálható médium és a műtárgy mint unikális tárgy közti ellentmondást élezi ki, s ugyanakkor azzal, hogy a reprodukciók másolatait bekeretezi, visszaadja azoknak szinguláris műtárgy mivoltukat, visszavezeti őket saját területükre.

Maga az a tény, hogy a műalkotás egyediségének kitüntetett szerepe van, a művészetek modern rendszerében jelenik meg. Bár történetileg nem a romantikában válik tudatossá az eredetiség és az egyszeriség problémája, mégis ekkor jön létre a zseniesztétikában e fogalmak kultusza. Innen nézve a reprodukció mindig kevesebb az eredeti műalkotás egyediségéhez képest, destruktív elemet tartalmaz. Az, amit a reprodukció megtámad, megszüntet, nem más, mint a Walter Benjamin által használt aurafogalom. Itt most nem vállalkozom e sok szempontból talányos és ellentmondásos fogalom részletes elemzésére. Ami itt számunkra fontos, hiszen szokás erre való reflexióként is értelmezni Levine munkáit, hogy Benjamin az aurához a valódiság és az esztétikai autonómia fogalmait kapcsolja. Hogy megérthessük, mennyiben más reprodukció és appropriáció viszonya az aurához, vagyis mi az, amit az appropriáció a reprodukció auravesztett állapotáról mondhat, próbáljuk különválasztani e két elemet. Mit jelent az appropriáció az autonómia oldaláról? A műalkotások autonóm voltának megkérdőjelezését jelenti az, ha reprodukciós láncolatról beszélhetünk. Fotográfia esetében egyenesen, szó szerint azt játsszuk ki, hogy maga a médium reprodukciós technikán alapul, s így tetszőleges megjelenési kontextusokba vihető át, bárki által eltulajdonítható, s így már a reprezentáció közegén keresztül is elveszítheti afunkcionális, auratikus voltát, heteronómmá tehető. Itt jegyeznék meg egy egyébként igen fontos dolgot, amire sajnos nem tudok itt kitérni, nevezetesen, hogy az amerikai művészetre pontosan ebben az időszakban, tehát az 1980-as években a legjellemzőbb az, hogy a reprezentáció mindenfajta kérdését azonnal politikai síkra helyezik. Csak egyetlen utalás: a fentebb említett Levine–Mapplethorpe-összevetést Douglas Crimp később átértékelte Mapplethorpe oldaláról pozitívan, s az volt

felértékelésének oka, hogy már nem pusztán a modern formai technikák ügyes mesterét látta benne, hanem a homoszexuális identitás művészi emblémáját.

Mit jelent az appropriáció a valódiság oldaláról? „Egy dolog valódisága minden eredeténél fogva átadhatónak az összességében rejlik, materiális maradandóságától egészen történeti tanúságáig" – írja Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című művében (Benjamin 1969:306). Világos, hogy egy újrafotografált kép esetében az eredetiséget garantáló tényezők közül a materiális maradandóság nem áll fenn, hiszen a kisajátító művész nem gondolja és nem is tetteti, hogy műve a másik/eredeti művész műve lenne. Ez a hamisítványok stratégiája. Bár az azonosság és különbözőség minden eleme provokáció tárgya, hiszen mondhatjuk, hogy erről a provokációról magáról szól a mű, mégis a materiális maradandóságot intenció szerint sem kívánja a kisajátító mű állítani. A történeti tanúságot Radnóti Sándor is az eredetiség egyik konstituens elemeként tárgyalja, s a hamisításokban a műalkotás történetiségének kritikáját látja (Radnóti 1995:93–105). A mű történeti tanúsága, hitelessége nem más, mint a hozzá kapcsolódó, róla tudható egész történet, recepciótörténetével együtt, értelmezéseinek minden változásával.

Az appropriáció a reprodukció differenciájának tudatával nyúl a klasszikus modern műveihez, hogy az ismétlés kommentáló gesztusában a történelmivé válás differenciáját is érzékelhetővé tegye. Minden műalkotás befogadásakor igaz az a hermeneutikai megállapítás, hogy a mind kontextuálisan, mind konceptuálisan megváltozott körülmények az identikus kép másképpen való megértését mozdítják elő. A kisajátító mű ennél továbbmegy: egyrészt mondhatjuk, hogy egyszerűen erre, a történeti befogadás különbségeire hívja fel a figyelmet, másrészt viszont el kívánja foglalni eredetijének történelmi helyét, pontosabban saját, most alakuló „történeti tanúságát" kiegészíti az eredeti művével, vagyis annak egész történetét, értelmezési tradícióit saját értelmezési kontextusába vonja. Persze itt is adható egy olyan interpretáció, amely a műnek ezt a tendenciáját nem pusztán értelmezési nyereségvágynak tekinti, hanem társadalomkritikai értelemben pozitív értelmű kihívásnak, annak felmutatásának, hogy valójában a művészethez való modern viszonyunk történetietlen, hogy lényegtelennek tekinthető a képek eredete, mind származásuk kontextusa, mind tanúságtételük szempontjából. A változékony és illékony kontextusokat magától értetődőnek tekintjük, „hamis" dolgok és események teszik ki valódi tapasztalataink zömét, s ez alól nem kivétel a művészet sem. A szimulált művészet egy olyan kor terméke s egyben leleplezője – ezen értelmezés szerint –, ahol a szimulált tapasztalatok váltak normává. A reprodukció pontosan azt teszi, amit a média uralta világban a képekkel való bánás egyáltalán jelent, megszünteti azok individualitását. Tehát az újrafotó mint *re*reprodukció intenciója, hogy reflexív módon mutassa fel az aura fogalmában rejlő elemek elvesztét, eltűnését.

Azonban Benjamin a sokszorosítás mellett is fenntart egyetlen helyet, ahol az aura még őrződik, ez pedig, állítja, a fotótörténet korai portréi, ezen arcok „mélabús szépsége" (Benjamin 1969:312). Levine, mint említettem, az 1930-as évekhez nyúl vissza „eredetiért", s ha ezek későbbi művek is, mint a Benjamin által jelölt időszak, de formailag odatartozóak, s feltétlenül mutatják még az aurának mint a műalkotás egyéni atmoszférájának jegyét, mely utoljára talán ekkor jelenhetett meg a polgári művészetben. Ebből a szempontból különösen fontos az egyik Levine által lemásolt Walker Evans-kép, mely egy középkorú alabamai asszonyt ábrázol, Allie Mae Burroughs-t. Ez lett az erede-

ti sorozat leghíresebb képe, a korszaknak szinte ikonja, emblémája. Természetesen a kép azóta rengeteg különféle publikációban látott napvilágot, más-más kísérőszövegekkel, és a portré alanyának sokszor más és más nevet adva. A kép kikerült reprodukció formájában eredeti intenciójának megfelelő közegéből. De vajon nem annak a próbának veti-e alá Levine a képet, hogy a reprodukciónak való állandó kitettség s a kontextus ezzel járó teljes feloldódása mellett megőrződik-e valami mégis az aurából? Szándéka szerint bizonyára. Douglas Crimp a fotográfia posztmodernizmusát látja abban, hogy az eredetiségigényt kezdi el a művészek egy csoportja problematizálni, mégpedig pontosan az aura felől, de nem helyreállításának szándékával, hanem „hogy kimozdítsa, és megmutassa, hogy most az is csak a másolatnak és nem az eredetinek egy aspektusa" (Crimp 2000:21). Crimp szerint azzal, hogy e művészek kisajátították, egyenesen „ellopták" mások képeit, azt mutatták meg, hogy az eredetiség mindig fikció, hogy a fotográfia mindig *re*prezentáció. Levine azonban egy interjúban a következőt nyilatkozta:

„Az érdekel, hogy olyan művet hozzak létre, melynek olyan erős aurája van, mint referenciájának. Számomra csak akkor létezik a referencia és az új mű közti feszültség, ha az új mű saját művészi prezenciára tesz szert. Máskülönben csak puszta másolattá válik, ami nem túl érdekes. [...] Az én képeim szellemek szellemei, legalább három-négy áttételen esnek át, mivel már csak az albumba kerüléshez is sokszor újrafotózzák őket. Úgy szeretnék képeket egymás fölé helyezni, hogy néha mind a két kép manifeszt legyen, néha eltűnjenek egymásban. Erről a vibrálásról szeretném, ha szólnának, a két kép közti térről."

Hogy a látvány identikussága mellett valóban *lát*-e két képet a befogadó, az számomra kérdéses. Máshonnan kell a kisajátító képek sajátosságát megragadni. A már emlegetett Douglas Crimp – aki egyébként az igen nagy hatású *Pictures* című kiállítás (1977) kurátora volt, mely Levine számára az egyik első nagy sikert hozta – hálószobája falán Sherrie Levine Edward Weston nyomán készült aktfotóit őrizte, és nem Roberth Mapplethorpe munkáit. De mit látott a képen Douglas Crimp, ami ennyire megragadta? E kérdés természetesen nem a mű esztétikai minőségére irányul. Crimp művészettörténész, kritikus, kiváló műértő, így e képek az „észlelése" számára mint látvány korábban is jelen voltak, egyszerűbben fogalmazva minden kétséget kizáróan ismerte Weston képeit. Mégsem az ő, hanem Levine alkotásai kerültek szobája falára. Ez egyértelműen jelzi az esztétikai befogadás eltolódását az intellektuális oldalra, a posztmodern kontextusnak azt az alapvető paradigmáját, hogy nemcsak felfüggesztődik az eredeti és a másolat viszonya, hanem jelentéstöbblete által az utóbbi fel is értékelődik. Hiába nyújtanak e képek szép látványt (hogy egy sokszor letűntnek gondolt esztétika jelzőjét használjam), mégis a műalkotás radikális érzékietlenítéséről és intellektualizálásáról van itt szó, mert ami az észlelés számára adott, csak ezen intellektuális hozadékával affirmálható a posztmodern kritikus által. Az appropriáció nem hoz létre önálló művet, csupán a mű kritikájának kísérletét, ahol a kommentár, a kisajátító mű értelmezése mégiscsak függelékként rendelődik az eredeti mögé, hiszen annak látványa megelőzi. És ezzel meg is lenne a válasz, hogy miért kerülnek Levine fotói a kritikus szobájának falára: hiszen nem mások ezek, mint a kritikus önarcképei. Nem érdemelnek-e meg minden tiszteletet e képek a kritikustól, aki talán bevallatlanul, de a romantika talaján állva szeretné munkáját az eredeti mű kiteljesítéseként látni, ami maga is műalkotássá válik? Az elméleti diskurzus apoteózisát jelentik e művek, de úgy, hogy ezt nem kell a kritikusnak bevallania, hiszen

mindez „klasszikus" műalkotás formájában jelenik meg. Ez vezet el ahhoz, hogy e kisajátító műben valami ellentmondást sejtsünk: míg egyrészről bizonyos értelemben minden addigin túltevő provokáció a mű, hogy mit is lehet eredeti műalkotásnak tekinteni, másrészről ugyanakkor az eredeti képek kiválasztásában, vagyis abban, hogy mi is legyen az elsődlegesen esztétikai tapasztalat, a látvány tárgya, a klasszikus ízlésfogalom – mint sensus communis – köszön vissza. És ennyiben megint csak a kritika feladatát teljesíti, amennyiben a kritika lényegi hivatása a műalkotások megvilágítása és az ízlés pallérozása, bár meglehet, hogy ez a szóhasználat kissé dagályosnak hangzik. Talán kifejezhetem egyszerűbben és jobban alkalmazkodva a mostani korhoz, ha azt mondom, hogy előmozdítja a művészet megértését és élvezetét. Hozzátenném, hogy ebbe beleértendő az a negatív feladat is, hogy rámutasson, mi az, amit nem kell élvezni. Bizonyos, hogy csak akkor élvezünk teljesen egy művet, ha meg is értjük; másfelől éppannyira igaz, hogy nem értjük teljesen a műalkotást, ha nem élvezzük. És ha a helyes mértékben és a helyes módon élvezzük, az a többi műalkotásra nézve sem közömbös; ahogy az egyik mű élvezése viszonyul más művek élvezéséhez, abban mutatkozik meg az ízlés. Manapság úgy tűnik, a művészeti kritikában csak a megértést hangsúlyozzuk, s talán ezért van az, hogy az utóbbi harminc év tündöklő korszaka a kritikának. Visszatekintve egy kicsit talán túlságosan is tündökölni látszik.

IRODALOM

BENJAMIN, WALTER
1969 A műalkotás a technikai sokszorosítás korszakában. *In* uő.: Kommentár és prófécia. 301–334., 386–394. Budapest: Gondolat.

CRIMP, DOUGLAS
2000 A posztmodernizmus a fotográfiában. Ex-Symposion (32–33):17–22.

ELIOT, THOMAS STERNE
1981 Hagyomány és egyéniség. A kritika határai. *In* uő.: Káosz a rendben. 61–73., 489–509. Budapest: Gondolat.

GROYS, BORIS
2002 Öngyűjtők. Balkon 11. Internetcím: http://www.balkon.hu/html_index.html.

GYÖRGY PÉTER
1994 Sztereotípia és individualitás. 1. Kritika 23(12):6–10.
1995a Sztereotípia és individualitás. 2. Kritika 24(13): 6–10.
1995b A művészet a művészettörténet után. Balkon (1):2.
1995c A művészet és a média találkozása a boncasztalon. Művészeti tanulmányok a művészet története után. Budapest: Kulturtrade.

KRAUSS, ROSALIND
1985 The originality of the avant-garde. *In* The originality of the avant-garde and other modernist myths. Cambridge, MA.: MIT Press.

LEWALLEN, CONSTANCE
1993 Interview with Sherrie Levine. Journal of Contemporary Art Winter. Internetcím: http://www.jca-online.com/slevine.html.

RADNÓTI SÁNDOR
1995 Hamisítás. Budapest: Magvető.

REED, CHRISTOPHER
1994 From fauvism to postmodernism. *In* Concepts of modern art. Nikos Strangos, ed. 271–293. London: Thames and Hudson.

WEINTRAUB, LINDA
1996 Art on the edge and over. Tallahassee: Arts Insights, Inc.

WELCHMAN, JOHN C.
2001 Art after appropriation. Essays on art in the 1990s. Amsterdam: G+B Arts International.

RÉGI TAMÁS

Hagyomány és modernitás Kelet-Afrikában

Annak ellenére, hogy a magyar néprajztudomány az utóbbi évtizedekben sok mindent átvett az antropológia szemléletmódjából, és fordítva, a hagyomány és a tradíció fogalmát eltérően értelmezik és használják mindkét tudományterület művelői. Míg a néprajzkutatók az európai modernitás történelmi korszakaiban megjelenő, főleg tárgyi változásokra koncentráltak, addig azon antropológusok többsége, akik a mai és a közelmúlt magyar társadalmának kérdéseit taglalják, elsiklanak a hagyomány, az eredetiség és általában a tárgyi kultúra kérdései felett.

A hagyomány fogalmának problémájával inkább azok a hazai antropológusok szembesülnek, akik Európán kívül dolgoznak. Ők munkájuk során kénytelenek az akadémiai központokban megalkotott „hagyomány" fogalmával dolgozni, mely nem mindig ugyanazt takarja, mint kollégáik értelmezésében. Bár az Európán kívüli területekkel foglalkozó kutatók majdnem azzal a posztmodernnek nevezett, 20. század végi társadalom- és kultúrtörténeti helyzettel találják szembe magukat, mint amivel Európában dolgozó kollégáik más formában már találkozhattak, a két kutatói szituáció sok szempontból eltérő. Az angolszász antropológiából eredő szemlélet a hagyományt sokszor magával a kultúrával azonosította, és ebből részben következik, hogy a kultúra nem éppen egyszerű meghatározásához hasonlóan a hagyomány fogalma is körültekintő megközelítést igényel.

A hagyomány fogalmának tisztázatlanságában és sokrétű használatában nagy szerepe van egy egyértelműen diakronikus folyamatnak: a *változás*nak. Ha a hagyomány fogalmát a folyamatosságon, az időbeli változáson keresztül nézzük, akkor számolni kell a „modernnel", amihez a hagyomány állandóan viszonyulni igyekszik. Ez nemcsak puszta oppozícióként értelmezhető, hanem egy sokkal izgalmasabb kérdést vet fel, mégpedig a folyamat térbeli változatainak kérdését. A modern és a hagyományos változók területenként eltérő kapcsolatának taglalása lehet az egyik fő irány a hagyomány fogalmának vizsgálatában.

Elég abból kiindulni, hogy egyes társadalmi struktúrák jobban, míg mások kevésbé tűrik a változás szelét. A hagyomány mint olyan körüljárásánál az időbeli változás folyamata lényegében kikerülhetetlen, és elválaszthatatlan a térbeli változóktól, azaz bármely kulturális megnyilvánulás vizsgálatánál az időbeli változás lehetőségét úgy globális, mint lokális szinten is érdemes megfigyelni. Pontosabban sokszor fedezhető fel szembenállás a globális és a helyi kultúra történelmi időtudata között, a kettő órája időnként

eltérően jár. A gond nem is ebben jelentkezik, hanem abban, hogy ki hogyan jelöli ki a különböző közösségekben azt a pontot, amikor bizonyos információk, illetve tárgyak a hagyomány kategóriájába tartoznak. A kutató vagy a kutatott kultúrában élő, akinek esetleg kognitív, nyelvi rendszeréből teljesen hiányzik a hagyomány fogalma? Látni lehet, hogy míg az Európában polgárosodó paraszti kultúrákra „rábízták" a kutatók, hogy önmaguk szabják meg saját hagyományukat, addig az Európán kívüli közösségeknek sokáig nem volt meg ez a joguk. Manapság azonban egyre több afrikai csoportnál figyelhető meg a hagyományhoz és a tradícióhoz kötődő sajátos gondolkodás, mely alapjaiban változtatja meg a kutatók művészetről vagy „eredetiségről" vallott nézeteit.

A hagyomány esetében egy meglehetősen képlékeny és alig meghatározható, a tudomány számára nehezen kezelhető fogalomról van szó, mely hiába fordul elő nagy valószínűséggel a világ összes nyelvében, jelentése mindenhol eltérő lehet. Éppen ezért érdemes először inkább a hagyománnyal szemben álló fogalomra: a „modernre" koncentrálni. A „modern" fogalmának hátterében állandóan ott ágaskodik egy egységesnek tűnő, az egész világra kiterjedő jelenség: a globalizáció. A globalizációban idővel a nyugati világ tárgyi-szellemi értékrendszere jelenik meg a térben tőle távolabb eső területeken, és külsőleg-belsőleg a nyugati egyenkultúra részévé teszi azon csoportok kultúráját, melyeket megérint. A „nyugatiasodás" fogalma sokszor megkülönböztethetetlen a globalizáció fogalmától annak ellenére, hogy egyáltalán nem érvényesül mindenhol kizárólag a nyugati világ hatása. Jelen írásban azonban mégis a globalizáció fogalmát használom, melyet főleg egy euroamerikai kulturális alappal rendelkező művelődési elegyként értelmezek, amit az állandóan megújuló, azaz „modern" információk áramlása tart életben. Olvasatomban nem az a lényeg, hogy mely kultúra adja az alapját az áramló információknak, hanem az, hogy ezek az információk áramoljanak.

Azért is fontos ez a megközelítés, mert az utóbbi évtizedekben erősen érezhető az Európán kívüli közösségekben a nyugati kultúra hatása, mely folyamatban a változásra képtelen, hagyományos információegyüttesek értéküket veszthetik. Legalábbis a felszínes megfigyelések mindenképpen ezt látszanak igazolni, és néha úgy érezhetjük, hogy a korai szociológiai és antropológiai művek semmi másról nem szólnak, mint a kettő szembenállásáról a státus-kontraktus vagy a közösség-társadalom ellentétek mentén, amiből következik, hogy az alapprobléma diakronikus megközelítése egyáltalán nem új keletű dolog.

Megfigyelhető továbbá, hogy a globalizáció fogalma egyfajta negatív előjellel bír szakemberek és laikusok többségénél egyaránt. Ennek oka a fentiekben keresendő, nevezetesen, hogy ebben a folyamatban alakulnak át azok a kultúrák, melyek az antropológusok oly közkedvelt kutatási területeit adták hosszú éveken keresztül. A globalizáció fogalma az idők során egyenlővé vált a hagyomány elvesztésének folyamatával. Ebben a folyamatban a modernitás és a hagyomány két ellentétes előjelű pólusként tételeződik a társadalmi struktúrában, és a két fogalom közötti kapcsolat vizsgálata a hagyomány megértésének kulcsává válhat. Az európai néprajz valamivel fegyelmezettebben tűrte a modernizálódás folyamatát, és megpróbált bekapcsolódni vizsgálatába, míg az angolszász antropológia később barátkozott meg a nyugatiasodás gondolatával.

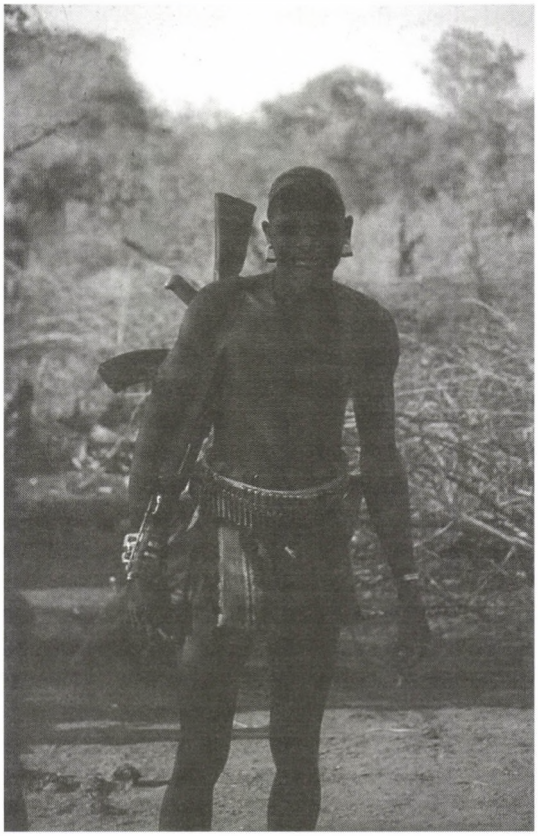
Rövid munkámban arra vállalkozom, hogy áttekintsem, és vázát adjam annak, hogy néhány kelet-afrikai közösségben miként értelmezhető a tárgyi kultúra átalakulása a globalizáció folyamatában, azaz hogy a külvilág termékeinek használatba kerülésével

miként alakul a viszony a modern és a tradicionális között, illetve hogy valóban sérül-e a hagyomány a globalizáció folyamatában.

Minden kétséget kizáróan kijelenthetjük, hogy nincs olyan közösség Afrikában, mely ne lenne évszázados kapcsolatban az úgynevezett külvilággal: kereskedőkkel, akik a partvidékről árut szállítanak a kontinens belseje felé, karavánokkal, amelyek tevéikkel átvágva a Szaharán összekapcsolták az őserdei törzseket a mediterráneummal. Ilyen értelemben minden afrikai közösségnél számolni kell a kultúrák tárgyi és szellemi kölcsönhatásának nyomaival, azzal hogy igen nehéz lesz rekonstruálni az úgynevezett „eredeti" tárgyi kultúrát, amihez képest a változást mérni szeretnénk, mivelhogy ez az „eredeti" soha nem is létezett! Állandó változást feltételezve tehát nyilvánvalóvá válik, hogy az antropológusok által Afrikában tárgyalt nyugatiasodás csak egy, a kutatók által a kényelem szempontjából megalkotott fogalom, hiszen nemcsak Teleki és Livingstone számolt be már a 19. században az afrikai kultúra tárgyi modernizációjáról, de a nyugati és arab világgal való kölcsönhatás révén valószínűleg folyamatos volt a külvilág befolyása Afrikában.

Ezért a modern, illetve a posztmodern kifejezések, ha történelmi korszakokat szeretnénk velük jelölni, kifejezhetnek ugyan egy hirtelen kultúraváltást, de semmiképpen sem elsődleges kultúraváltást vagy kultúravesztést, mint azt sokan éreztetni szeretnék. A modern és posztmodern kor eljövetele nem azt jelenti, hogy tárgyak, információk tömkelege egyik napról a másikra elér addig elzárt csoportokat, sokkal inkább egy, a 20. század második felében felgyorsuló folyamatot jelöl, hasonlóan ahhoz, ami Európában zajlott le ebben az időben, azzal a különbséggel, hogy ott inkább a technikai kultúrában olvadt fel a népi kultúra, míg Afrikában a hagyományos kultúrában oldódik fel a techni-

1. kép. *Iránytaxin utazó szamburu, Észak-Kenya, 1999.*



2. kép. *Bodi férfi automata fegyverével, Dél-Etiópia, 1999.*

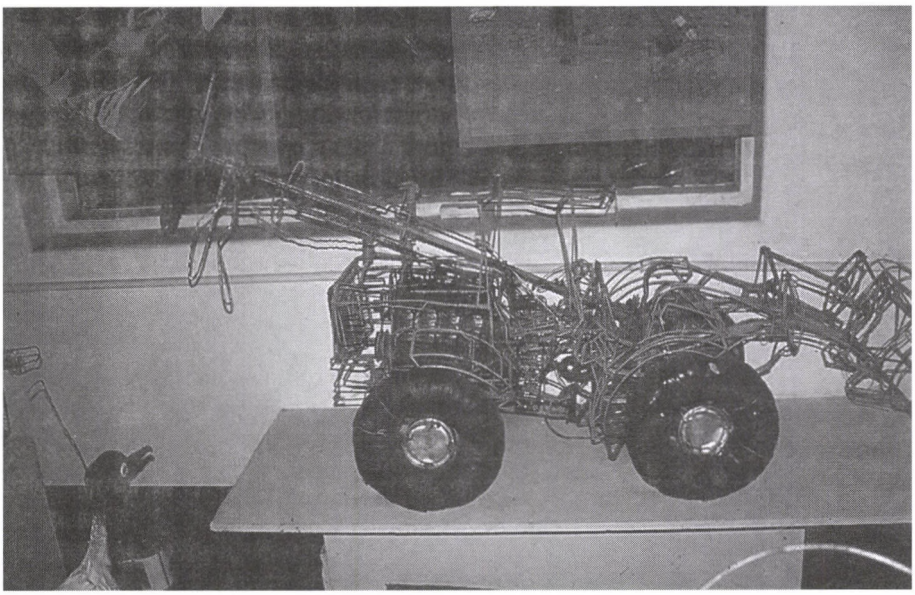
kai kultúra. Ezt a folyamatot többek között négy fontos tényező gyorsította fel Kelet-Afrikában: az úthálózat létrejötte, a hadászati forradalom, valamint a repülés és a televízió elterjedése.

Mind a négy a gyarmatosítás 20. századi történetében jelent meg Afrikában. Az első lehetővé tette, hogy kifejlődjön egy iránytaxirendszer, mely gazdaságilag, társadalmilag közel hozta az addig egymás számára ismeretlen csoportokat. Olcsóbb árukat lehetett kapni a piacon, felélénkültek a társadalmi kapcsolatok, az ültetvényeseknek könnyebbé vált az élet. Az iránytaxirendszer a kontinens belső területein élők számára elérhetőbbé tette a modern partvidéki városokat (1. kép). A vasút hasonló szerepet játszott az afrikaiak életében. Aránylag rövid idő alatt megszerették az emberek ezen technikai eszközöket annak ellenére, hogy az egész tömegközlekedés a gyarmatosítók által kifejlesztett út- és vasúthálózatnak köszönhető, és ma már Kelet-Afrika elképzelhetetlen a nyüzsgő iránytaxik nélkül. A közlekedési eszközök jelentik az egyik legjobb példát arra, hogy Kelet-Afrikában könnyen befogadták a technikai újításokat, és az emberek azokat életük szerves részévé tették.

Bár a turizmus hatásairól később szólok, itt, a közlekedési forradalomnál érdemes megemlíteni, hogy a repülőhálózat tette lehetővé a turisták számára, hogy elérhessék az egyébként nagyon nehezen megközelíthető népek lakhelyeit. Szinte nincs ma már olyan népcsoport, ahová a kíváncsi turisták ne jutnának el. Jómagam Dél-Etiópia murszi csoportjainál találkoztam holland turistákkal. Az ember azt gondolná, hogy az olyan háborús övezetben, mint Szudán déli része, élhetnek még mindentől elzárt népek, kiknek kultúrája rejtve maradt az éhes turistaszemek előtt. Hugo Bernatzik azonban már 1929-ben olyan helyeket keresett Szudán déli részén, mely a turisták elől el van zárva (Bernatzik 1961:6).

A harmadik tényező, mely a 20. század második felében hirtelen változtatott meg afrikai kultúrákat, az a modern fegyverek megjelenése, mely hozzásegítette az itt élő népeket, hogy legyőzzék a szomszéd csoportot az etnikai összecsapások alkalmával. Ismerve a térség etnikai szembenállásainak természetét és gyakoriságát, ez egyáltalán nem elhanyagolható tény. A legyőzött, vagyonvesztett csoportok beolvadnak más csoportokba, átvéve azok tárgyi-szellemi kultúráját (2. kép).

Negyedikként a manapság talán legerősebben befolyásoló tényezőt említeném, a televíziót. Az áram ma már egyre több helyre eljut Afrikában, és ahol a televízió egyszer megjelenik, ott már elég egyetlen készülék ahhoz, hogy mindenki élvezhesse a műsort.

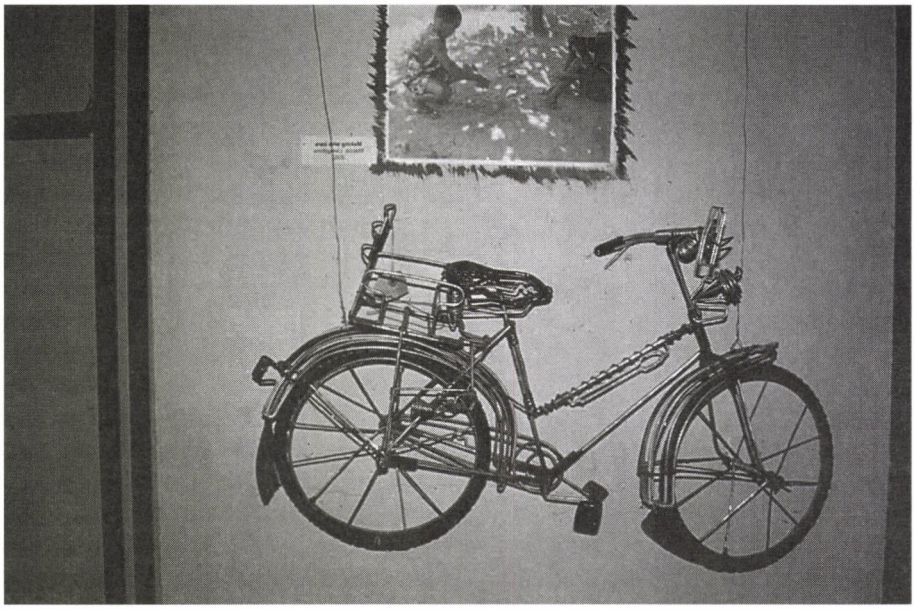


3. kép. *Drótból, gumiból készült játékautó, Zambia, 2004.*

A helyszín általában a kocsma, ahol összegyűlve nézik a nyugati adókat, a videót vagy a helyi tv-műsort. A helyi televízióadónak, mivel saját ízlésre formálják, Huntington (2002:82) szerint erős identitásformáló szerepe van. Ez a lokális gyökerű identitásképző tényező eddig kiaknázatlan kutatási területnek tűnik, pedig az egyik legfontosabb összetevő a jelen Afrika életében. A nyugati adók és videofilmek, főleg a városokban, egyfajta Nyugat-utánzást idéznek elő, melyben a nyugati öltözködési értékek, mozdulatok és zenék válnak részben követendővé. Ez hozzájárul egy nyugati kulturális elemekkel átszőtt pánafrikai identitáshoz, melyet Kairótól Fokvárosig egyaránt tapasztaltam.

Ez az a négy fő tényező, mely jelentősen hozzájárult a kelet-afrikai kultúrák globalizálódásához. De a hagyomány és a modern széles fogalmi spektrumot átívelő kapcsolata leginkább konkrét példákon keresztül érzékelhető.

Mindenekelőtt említést érdemelnek azok a drótból készült játékautók és kerékpárok, melyekkel 2004 januárjában, a livingstone-i *David Livingstone Museum*ban találkoztam, Zambiában (3. és 4. kép). Afrikában a legtöbb gyermek eszkábál magának játékbiciklit, autót drótból vagy fából, melyeket naphosszat tologatnak az utca porában. Az ügyesebbek aztán több mindent képesek kifaragni, például játék fegyvereket vagy rádiót. Amiért érdekesek a Livingstone-ban kiállított játékok, az az az ok, amiért bekerültek a helyi, afrikai múzeumba. Maga a helyzet főleg a muzeológusok számára izgalmas, mivel itt az afrikai ember múzeuma jelenik meg, melyben saját kultúrájának még csak nem is történelmi távlatba nyúló tárgyait emeli ki kultúrájából, és emeli be a múzeum vitrinjei mögé, hogy szembesítse saját kultúráját a „jelen tradíciójával". A valós és kézzelfogható jelen látható a vitrinek mögött, önmagukat önmaguk számára bemutatva, tradicionalizálva. Talán nem is az az érdekes, hogy a kiállító, a kiállított és a befogadó ugyanaz, hanem az, hogy vajon miért tartották fontosnak kiállítani gyermekeik játékait az afrikaiak.



4. kép. *Drótból készült játékbicikli, Zambia, 2004.*

Látszólag hasonló helyzet ez, mint amiről Anthony Appiah (2002:139) számol be az *In My Father's House* című könyvében. Appiah egy egész fejezetet szentel egy nigériai faszobornak, mely *Joruba férfi biciklivel* címmel szerepel a New Jersey-i *Newark Museum* katalógusában. A szobor egy álló férfialakot ábrázol, oldalán kerékpárral. A férfi európai ruhában, nyakkendőben, rövidnadrágban jelenik meg, arcán hegtetoválással.

Véleményem szerint a sokak által jól ismert maszai kultúra vizsgálata szintén közelebb vihet bennünket az afrikaiak hagyománykezelésének kérdéséhez. A maszaik mindig is foggal-körömmel ragaszkodtak kultúrájukhoz. A kenyai és a tanzán kormánynak keserves harcokat kellett vívnia, hogy nemzetük szerves részévé tegyék ezt az amúgy nomád népet. Ez a beolvasztó folyamat a mai napig befejezetlen annak ellenére, hogy a maszaik lettek mindkét ország turistacsalogató imázsának élharcosai.

Hiába jelentik ki a maszaik, hogy ők ellen tudtak állni a nyugati kultúra támadásainak, jelenleg ők SMS-eznek a legtöbbet Tanzániában (nemhiába van a tanzán mobilszolgáltató óriásplakátján egy maszai férfi feje), ők építettek be legtöbbet a tárgyi kultúrájukba a nyugati világ tárgyaiból (5. kép), mint például a karóra, a gumiabroncsból készült papucs stb. Manapság egyébként nemcsak a maszai kultúra, hanem általában a kelet-afrikai kultúrák többsége is nagyon sokat átvett a nyugati civilizáció szemetéből, hulladékaiból. Kiürült filmesdobozokat tesznek fülcimpájukba, fémkulcsot nyakláncra fűznek, hulladék drótból karkötőt, laprugóból kést készítenek.

Néhány tehát azokból a jelenségekből, melyek felvetették számomra azt a kérdést, hogy mit is jelent a hagyomány tulajdonképpen az afrikai embernek, és hogy hagyományvesztésként éli-e meg a globalizáció előidézte kultúraváltást. A fenti, kiemelt példák mindegyikében központi szerepet tölt be a nyugati kultúra, illetve annak hatása. A nyugati

5. kép. *Turistákat fényképező maszai férfi, Tanzánia, 2003.*

világ csápjai eltérő csatornákon érték el az említett kultúrákat, és ezen csatornák meghatározóak abból a szempontból, hogy mit okoznak az adott afrikai kultúrában. Maradjunk azonban továbbra is a tárgyi kultúránál!

A tárgyi kultúra az afrikai ember otthonában és annak közvetlen környezetében létezik, az úgynevezett háztartásban (6. kép). Ezek a tárgyak magukon viselik a fent említett társadalmi-gazdasági változások nyomait, de összetartja őket, hogy saját használatra, a saját társadalom számára készültek. Véleményem szerint ez az első nagy csoportja a kelet-afrikai tárgyaknak, melyeket meg kell különböztetnünk az egyéb tárgyaktól. A saját használatra készült tárgyak funkciójukban és formájukban eltérnek a másoknak, idegeneknek, turistáknak készült tárgyaktól. Mint utaltam rá, évszázados etnikai kapcsolathálózat eredményeként vannak ott, ahol vannak, és mint ugyancsak utaltam rá, ezen tárgyak alakját, anyagát, funkcióját meghatározta a 20. század második felében egyre jobban felfokozódott interetnikus kapcsolatrendszer, a televízióban látott nyugati kultúra és az egymáshoz egyre közelebb kerülő csoportok hatása.

A rádió, a bicikli, a modern lőfegyver használata (esetleg ezek képeinek megjelenése más tárgyakon) vagy éppen a tömegközlekedés akadálytalanul vált a kelet-afrikai ember élete részévé. Annak ellenére, hogy nem évszázados dolgokról van szó, mára már szinte emblematikussá váltak ezen jelenségek a kelet-afrikai kultúrákban. Mindenki használja őket a csecsemőtől az aggastyánig, semmi és senki nem utasította vissza vagy dobta ki ezeket a tárgyakat, hanem rövid idő alatt együtt használták őket az évszázadok óta változatlan formájú kapákkal és baltákkal.

Azok a tárgyak és technikák, melyek könnyen és gyorsan beépülnek a kultúrába, aránylag hamar, feltétel nélkül történelmi távlatba kerülnek, sokszor akár fiktív történelmi kort kapnak. Ezek aztán mint az adott kultúra hagyománya jelennek meg az emberek számára, és ezt próbálják meg közvetíteni a külvilág felé is, hasonlóan a *Joruba férfi biciklivel* szobor készítőjének szándékához, aki ősi stílusjegyekkel fogalmazott meg egy történelmileg talán nem is annyira messzi jelenséget: modern jelentés tradicionális formába öntve. A livingstone-i múzeumban lévő, drótból készült biciklik és autók a gyermekjáték hagyománykreálási folyamatára utalnak. Itt afrikai emberek saját maguk emelik ki a tradíciót a kultúrájukból, és mint neotradicionális *art work*öt jelenítik meg önmaguk számára. Így a joruba férfi szobrához hasonlóan a közelmúlt vagy a jelen kultúrájának tárgyi megjelenítését archaizálják, „teszik" hagyománnyá. Az afrikai hagyomány így nem

6. kép. *Saját készítésű fa szállítóeszköz, Zambia, 2004.*

feltétlenül a gyarmatosítók előtti kort jelenti, sőt sokszor igen modernnek nevezhető jelenségek kapnak tradicionális köntöst.

De nem minden tárgyat lehet a fenti folyamat szerint értelmezni, hiszen amíg a *Joruba férfi bicikliv*el szobornak társadalmi és vallási jelentése van/volt az adott nigériai kultúrában, addig a zambiai drótbiciklik nem feltételezik ezt a kontextust, hanem egy általános, profán jelentéssel rendelkeznek. Éppen ezért érdemes legalább két csoportot megkülönböztetni a saját használatra készült tárgyak között is. Az egyik a szakrális jelentéssel bíró, a másik a profán tárgyak csoportja. Mindkettőben végbemehet a modernizációs formaátalakulás, a tradicionalizálás vagy a hagyománnyal való felruházás, de eltérő módokon.

Az említett maszai kultúra jó példát szolgáltat mindkettő illusztrálására. A maszaik díszes, színes tárgyi világa nem tartalmaz sok hatvan évnél régebbi tárgyat, hiszen az alapot adó gyöngyök az egykori Csehszlovákiából, a színes szövetek pedig a partvidékről, néha pedig Ázsiából származnak. A folyamatosan a területre került, jelentéssel bíró tárgyak funkciójukat vesztik, és az emberek olyan értékekre vonatkoztatják őket, melyek már jóval korábban jelen voltak a kultúrában. Jelen esetben azonban ez a tény másodlagos kérdésnek számít. Nem az a fontos, hogy korábbi értékekre vonatkoztatják őket, hanem az, hogy a kulturális befogadás lehetővé válik ezen tárgyak esetében. A kulturális befogadás pedig a kelet-afrikai csoportok többségénél a szentesítéssel, konkrét ceremónia által vagy széles körű társadalmi elfogadással valósul meg. Hiszen ezen tárgyak közös jellemzője, hogy kulturális jelentéssel bírnak. A fülbe tett filmesdoboz, a nyakláncon viselt kulcs, ahogy a fából kifaragott biciklis alak is mind széles társadalmi kontextusba illeszkedik, s gazdasági, nemi, vallási pozíciót jelöl.

Ezzel ellentétben a tapasztott falba tett sörösdoboz, a gumipapucs, a gyermekek drótbiciklije, a konzervdobozból készült mécses vagy a mobiltelefon a profán tárgyak közé tartozik, mivel használatukat nem kell szentesíteni ahhoz, hogy megfeleljenek a korábbi, azaz a már meglévő társadalmi értékeknek, mivelhogy ilyenek nem léteztek előtte, így zökkenőmentesen válnak „mindenki" tárgyaivá. Ennek ellenére idővel ezek is jelentéssel bíró tárgyakká, majd hagyománnyá válhatnak, amikor olyan jelentést tulajdonítanak nekik a későbbiekben, amelyek esetleg addig nem is léteztek a kultúrájukban. Így lesz társadalmi presztízs az egyre modernebb mobiltelefon vagy a gumipapucs, melynél még sokszor az sem mindegy, hogy milyen volt a gumiabroncs márkája, illetve így lesz mindenki drótautója múzeumban kiállított tárgy.

A fentiekben elkülönítettem azokat a tárgyakat, melyeket idegeneknek, más népcsoportoknak vagy turistáknak készít a kelet-afrikai ember, azoktól amelyeket önmagának készít vagy szerez meg. Ezen tárgyak közös jellemzője, hogy többnyire tömegesen állítják elő, és pénzért árulják őket a turistáknak szánt piacokon vagy az útszélén. De a határok a különböző piacok, illetve árusítóhelyek között sokszor meglehetősen viszonylagosak. Vannak kelet-afrikai piacok, ahol egyaránt megtalálható a turistaáru és más használati és munkaeszközök tömkelege. Van, hogy egy-egy asszony napi munkáján felül készít ékszereket, azzal a céllal, hogy majd az arra járó turistáknak eladja. Van, hogy egy-egy erőszakos turista úgy veszi meg a kívánt tárgyat, hogy azt a család már régtől fogva használja, de a felkínált összeg túl nagy ahhoz, hogy visszautasítsák. Igen érdekes kutatóként úgy szemlélni a terepviszonyokat, hogy melyik hely mire alkalmas a gazdasági tevékenységeket tekintve. Mely terület értékes a turisták miatt, mely értékes a helyi gazdaság miatt, hol léteznek átfedések stb. A „gazdasági táj" leírása nemcsak a hagyomány tárgyalásában, de egyébként is meglehetősen sok adalékkal kecsegtethet.

Gazdasági érdek, lakhely és a véletlen játszhat tehát közre abban, hogy melyik tárgy válik árucikké Kelet-Afrikában, és melyik nem. Éppen ezért ezen az ösvényen nem érdemes elindulni, csak időközben folyamatosan figyelemmel kísérni. Sokkal inkább kifizetődő odafigyelni az etnikai, esztétikai és a tömegáru kifejezésekre. Az afrikai művészet nem művészekhez vagy galériákhoz kötődik, hanem etnikai csoportokhoz. Ezek az etnikumok felismerték az esztétikum és autenticitás értékét saját művészetükben, azt hogy a főleg fehér emberekből álló látogatóik miket tartanak értéknek tárgyaikban, és miért adnak pénzt. Ennek alapján tömegesen kezdték gyártani az ilyen tárgyakat. Később erre szakosodott csoportok alakultak ki, akik már az etnikai művészet formajegyeit felhasználva készítették még nagyobb tömegben az árut. Erre a folyamatra legjobb példa a Dél-Tanzániából, pontosabban Mozambikból Dar es Salaamba vándorolt makonde csoportok sorsa, akik Afrika leghíresebb fafaragói közé tartoznak. Abban a szerencsében volt részem, hogy meglátogathattam eredeti tanzán makonde csoportokat a mozambiki határ mentén. Az ottani faragások és a Dar es Salaamban látott faragásaik közötti eltérés kitűnően reprezentálja, hogy mennyire a nyugati ízlésre formálódott a makonde művészet a nagyvárosban. Ezen tárgyak már teljesen elvesztették funkciójukat, rendeltetésüket, hiszen az idegen vásárló csupán formában tudja befogadni őket.

Az antropológiának ebben a folyamatban érdekes lehet mindkét fél indíttatását vizsgálni, hiszen amíg a vásárló az ősit és eredetit, azaz a hagyományost hajszolja, addig a készítő ezt használja ki, és erre építi iparát. A hagyomány szempontjából az utóbbi érdekes, az hogy az afrikai ember felismeri és kiemeli a hagyomány fogalmát a kultúrájában, majd ezen tárgyak elkészítése során ezt a tudást, illetve ismeretet használja fel.

Ettől látszólag eltérő jelenség, amikor ébenfából megfaragott coca-colás üveggel vagy hasonló, a nyugati világból származó jelkép tradicionális formába öntésével találkozunk a turistapiacon. A jelenség megértéséhez szükséges azon helyzet ismerete, ami Kelet-Afrikában az utóbbi évtizedekben kialakult az üveges üdítőitalokkal kapcsolatban. A már említett utak elterjedésével szinte mindenhol lehet kapni manapság üveges üdítőket. Ezek megvétele az afrikai ember számára sokszor presztízst jelent, hiszen pénzbe kerül, még ha nem is olyan sokba. Ezért hiába elfogadott, ismert profán jelenség az üveges üdítő Kelet-Afrikában, mégis olyan társadalmi értéket hordoz, melyet ki lehet fejezni, meg lehet jeleníteni, és érzékeltetni lehet egy ébenfa szoborral, ami szintén hagyományos formá-

ban jelenít meg egy történelmileg nem is régi jelenséget. Az ébenfa coca-colás üveget azonban nem maguknak faragták az afrikaiak, hanem más kultúrák számára.

A fentiekből úgy tűnhet, hogy a hagyomány az afrikai ember számára olyan folyamatosan alakuló folyamat, melybe van beleszólása, és amelyet néha a szükség, a pénz és egyéb külső hatások formálhatnak. Az mindenesetre érzékelhető, hogy a tárgyikultúraváltás, modernizálódás lényegesen összetettebb fogalom annál, ahogy az első látásra tűnik. A hagyomány fogalmát megpróbáltam kultúrtörténeti háttérrel értelmezni, amiből kiderül, hogy a társadalom miként szentesíti a nyugati világ „odadobott" tárgyait, hogyan emeli be azt saját szakrális, gazdasági szférájába, és miképpen emeli ki onnan, hogy aztán rádobja a hagyomány köntösét. A maszaik önmaguk és a külvilág számára is az egyik leginkább hagyományőrzőbb népnek számítanak Kelet-Afrikában; mégis ők azok, akik egy erős modernizációs folyamatban nyerték el mai, ősinek nevezett identitásukat. A tárgyi modernizáció nem semmisíti, nem semmisítheti meg a hagyományokat Kelet-Afrikában, hanem sok esetben inkább kreálja azokat.

IRODALOM

APPIAH, KWAME ANTHONY
2002 In my father's house. Oxford: Oxford University Press.

BAUSINGER, HERMANN
1995 Népi kultúra a technika korszakában. Budapest: Osiris–Századvég. /Osiris könyvtár./

BERNATZIK, HUGO
1961 Gari Gari. Életem és kalandjaim a Felső-Nílus négerei között. Budapest: Gondolat. /Világjárók. Utazások és kalandok, 9./

HUNTINGTON, SAMUEL PHILLIPS
2002 A civilizációk összecsapása és a világrend átalakulása. Budapest: Európa.

SZ. KRISTÓF ILDIKÓ

Kié a „hagyomány", és miből áll?

Az *Indigenous Studies* célkitűzései a jelenkori amerikai indián felsőoktatásban

Az úgynevezett *cultural secrecy* fogalma az utóbbi egy-két évtizedben került az antropológiai kutatások előterébe. Valamely kisebbségi helyzetben levő etnikai csoport (nem erőszakos/nem militáns) védekezési stratégiáinak összességét jelenti a kolonializmus, valamint a posztkolonializmus időszakában. Ez olyan, sokszor nehezen megfogható, ám kétségtelenül csoportidentitást képző/megerősítő stratégiákra vonatkozik, mint a domináns kultúra képviselői előli rejtőzködés, elzárkózás, a saját kultúrára vonatkozó tudás másokkal való megosztásának a korlátozása, bizonyos ismeretek titokban tartása, a saját kultúra feletti rendelkezési jog érvényesítésére való törekvés[1] Én magam az észak-amerikai indiánok esetében tapasztaltam meg először e titkolózás-védekezés egyes jelenkori formáit akkor, amikor 2001 nyarán férjemmel beutaztuk a délnyugati pueblóindián vidéket. Ennek az útnak a tapasztalatai – indiánok által irányított és korlátozott rezervátumi turizmus, küzdelem a múzeumokban őrzött emberi maradványok, rituális tárgyak, valamint (fényképeken megörökített vagy magnószalagra, illetve videóra vett) szellemi termékek visszaszerzéséért, harc az „idegen" (nem indián) régészek és antropológusok ellen, több fronton vívott „reprezentációs háború" „idegen" (nem indián) szerzők, kiadók és egyéb tudományos intézmények ellen (lásd Sz. Kristóf 2004a; 2004b) – arra indítottak, hogy egy újabb út során megpróbáljam minél jobban megismerni napjaink indiánjainak *saját* nézeteit és szempontjait. Igyekeztem megérteni azokat az elképzeléseket és attitűdöket, melyek a domináns, nyugati kultúrához való ambivalens viszonyulásuk mögött rejlenek, s melyeket összefoglalóan úgy neveznek: *„Indian point of view"* (indián nézőpont).

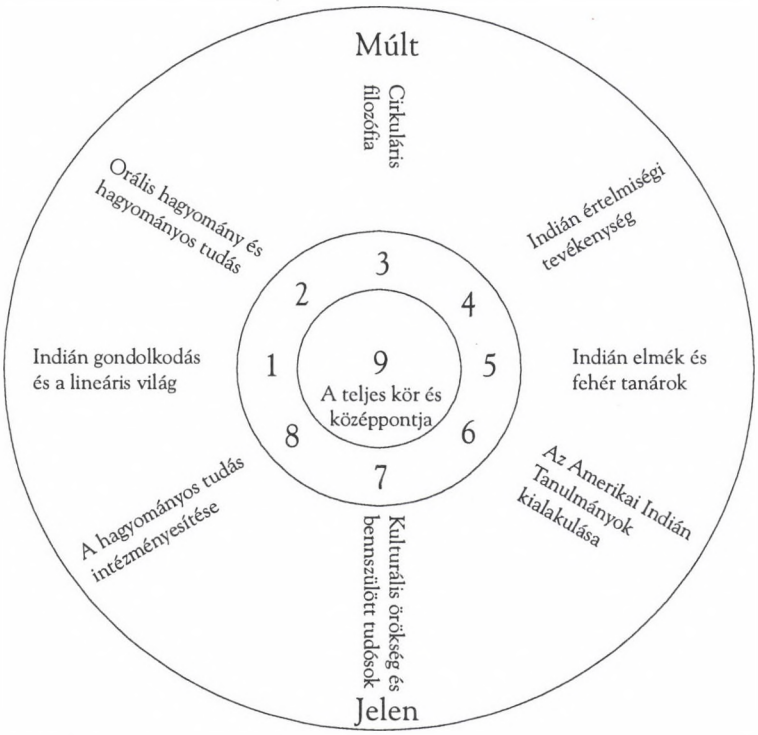
Az a hely, ahol 2004 februárja és júliusa között dolgoztam, kiválóan megfelelt egy ilyen célkitűzésnek. A Kansas állambeli Lawrence – egy 1854-es alapítású határvidéki, *„frontier"* település, eredetileg unitárius missziós központ, napjainkban nagyjából 72 000 lakossal – két olyan felsőoktatási intézménnyel is rendelkezik, ahol indián tárgyú oktatás, illetve kutatás folyik. Az egyik egy indián egyetem, a Haskell Indian Nations University, amely egy még 1884-ben alapított – és az indiánok körében igen rossz hírű – bentlakásos iskolából (*boarding school*ból) fejlődött előbb középiskolává, majd 1994 és 2000 között egyetemmé. Ma a Haskell az USA egyetlen úgynevezett „törzsközi" *(intertribal)* indián egyeteme, vagyis az egyetlen olyan átfogó felsőoktatási intézmény, ahová törzsi hovatartozásra való tekintet nélkül jelentkezhetnek a jelenleg hivatalosan elismert 562 indián és alaszkai bennszülött nemzet fiai és leányai. Az oktatás ingyenes, tandíjmentes a részükre; évente körülbelül ezer hallgató részesül itt speciális felsőfokú kép-

zésben, s évente tizenöten–húszan szereznek diplomát (vö. Haskell Indian Nations University internetes honlapja és Fixico 2003:143–144). A másik intézmény maga a University of Kansas, ahol 1997 óta létezik egy indián tárgyú MA- *(master's degree-)* program, az úgynevezett bennszülött nemzetekkel kapcsolatos tanulmányok *(Indigenous Nations Studies)*. Ez utóbbi számos, a Haskellen végzett hallgató számára magától értetődően jelöli ki tanulmányaik folytatásának az irányát (lásd Indigenous Nations Studies, University of Kansas internetes honlapja és Fixico 2003:163–164, 171). A lawrence-i *Indigenous Studies* vagy más néven *American Indian Studies* (amerikai indián tanulmányok) indiánok által indiánoknak tartott előadásai, kurzusai és konferenciái, valamint az azokon használt s ugyancsak indiánok által indiánok számára írt könyvek (tankönyvek és egyebek) közvetlen és tanulságos betekintést kínáltak a helybeli bennszülött értelmiség munkájába és aktuális problémáiba.

Az az indián nézőpont, amelyet ily módon megismerhettem, nem más tehát, mint egy, a *városi egyetemi indián értelmiség* által megkonstruált nézőpont, tehát nem a rezervátumok terméke. Ugyanakkor ez az indián nézőpont egy sajátos *hagyományértelmezés*, az indián múlthoz, az indiánsághoz való modern *és* értelmiségi viszonyulás is egyben, amely egyetemi körökben manapság rendkívül népszerű, ha kizárólagosnak nem is tekinthető. Ebben a tanulmányban azt szeretném bemutatni, mennyire összetett ez az „intellektuális" hagyománykoncepció, milyen változatos kulturális – etnikai, folklór, tudományos, jogi-politikai, etikai, gyakorlati és eszmei stb. – forrásokból táplálkozik, milyen viták zajlanak körülötte, s hogyan keresi a helyét az alapvetően a domináns kultúra által megszabott intézményi és szellemi keretek között.

Az a könyv, amelynek segítségével ezeket a kérdéseket tárgyalni fogom, maga is napjaink terméke: 2003-ban jelent meg a Routledge kiadónál, s rövid idő alatt az amerikai indián felsőoktatás egyik kötelező olvasmányává, alaptankönyvévé vált. *The American Indian Mind in a Linear World (Az amerikai indián gondolkodás egy lineáris világban)* címet viseli, alcíme pedig *American Indian Studies & Traditional Knowledge (Az amerikai indián tanulmányok és a hagyományos tudás/kultúra)*. Szerzője, Donald Lee Fixico Oklahoma egyik rezervátumában töltötte gyermekkorát az 1950-es években. Törzsi hovatartozására nézve több kulturális hagyományt is a magáénak vall: mindenekelőtt az anyai ági maszkagi kríket, továbbá a szeminol, a sauni, valamint a szauk és foksz hagyományokat.[2] Az amerikai antropológia klasszikus kultúraterületi beosztása szerint jórészt tehát a délkeleti „areához" kötődik (ezen belül – szeminol és krík ősei révén – a már 1839-ben Oklahomába deportált *Five Civilized Tribes*-hoz). Baptista lelkésszé lett apja révén pedig a „hagyományos" indián nevelés és a protestantizmus euroamerikai változatának keverékét sajátította el (Fixico 2003:xi–xii, 175–176). Foglalkozására nézve Fixico egyetemi oktató, korábban Kalamazooban (Michigan) a Western Michigan Universityn volt a történelem professzora, ezenkívül számos egyetem – Európában például az angliai University of Nottingham és a berlini Freie Universität – hívta meg vendégelőadónak. Jelenleg egy kitüntető ösztöndíj – a Thomas Bowlus alapította professzori ösztöndíj – keretében tanít indián történelmet Lawrence-ben a University of Kansas hallgatóinak, és igazgatja a *Center for Indigenous Nations Studies*t. Történészként Fixicót elsősorban a modern kor érdekli (a 19–21. század), s munkái főként a városi indiánság kultúrájával, illetve az indiánoknak a mindenkori amerikai kultúrpolitikára adott válaszaival kapcsolatosak (lásd Fixico 1986; 1991; 1997; 1998; 2000; Fixico, ed. 1997).

Itt bemutatandó műve kitüntetett helyet foglal el munkásságában: ebben fogalmazódik meg mindannak párlata, esszenciája – a sajátos indián nézőpont mibenléte, amelynek jegyében ő is, ahogyan sok más indián kutató és író is manapság témáival foglalkozik, azokat kiválasztja és prezentálja. Mivel mindez alig ismert a magyar kutatásban, dolgozatomban leginkább a kommentált szövegbemutatás, az ismertetés hagyományos műfaját alkalmazom. Igyekszem azonban ennek az indián értelmiséginek a „háta mögé" állva (Geertz 1994:169), s az öt hónapos kisvárosi-egyetemi „részt vevő megfigyelés" tapasztalatait is felhasználva megvilágítani mondanivalóját.



Modern indián értelmiségi hagyományértelmezés

Tankönyvünk mind gondolati felépítésében, szerkezetében, mind retorikájában és stílusában arra a „bennszülött filozófiára" *(native philosophy)*, más szóval „gondolkodásmódra" *(way of thinking, mind)* vagy „világképre" *(worldview, ethos)* épül, amelyet Fixico „cirkulárisnak" *(circular)* definiál (legrészletesebb kifejtését lásd Fixico 2003:41–61). Az itt közölt ábra – „modern indián értelmiségi hagyományértelmezés" – megkísérli vizuálisan is megjeleníteni a szerző hagyománykoncepciójának lényegét, annak kereteit és főbb elemeit. Ez az ábra a könyvben így nem szerepel, én magam rajzoltam meg oly módon, hogy az egyes fejezetek tárgyát és elrendezését felhasználva megpróbáltam mintegy láthatóvá tenni az azokat átható cirkuláris gondolkodást. Fixico munkája kilenc fejezetből áll: négy inkább a múlttal, az indiánság régmúltból eredő és közösnek tétele-

zett „hagyományos" gondolkodásmódjával foglalkozik, négy pedig a jelen/közelmúlt számukra fontos oktatás- és kultúrpolitikai történéseit, lényegében az *Indigenous Studies* kialakulását és megerősödését tárgyalja.

A nyugati tudományos diskurzus menetéhez szokott olvasóban ez az indián tankönyv egyfajta „kulturális sokkot" válthat ki. Az első fejezetben felvetett főbb gondolatokat a többi nyolc fejezet is ugyanúgy ismétli, tételről tételre szinte szájbarágósan boncolgatja újra és újra. E fejezet tárgya (a sajátos indián gondolkodás) tulajdonképpen inkább összeköti a múlt és a jelen egységét, mintsem szétválasztja azokat (vagyis a könyvnek nincs igazi kezdete), az utolsó fejezet egyáltalán nem konklúzió, nem valamiféle lezárását jelenti az elmondottaknak (vagyis: tulajdonképpen vége sincs a könyvnek). Az utolsó fejezet, mint látni fogjuk, sokkal inkább olyan gondolati-érzelmi *középpontként* szolgál, amely *köré* a múlt és a jelen négy-négy körcikkelye elrendeződik, illetve amely*re* minden egyes gondolatcikkely vagy – ha a számos indián tradícióban fellelhető *kerék*formában és szimbólumban gondolkodunk – gondolatküllő reflektál. Az angol nyelv jobb híján a *wheel* ('kerék') szóval jelöli az észak-amerikai indián kultúrákban (főként a volt síksági/prériindiánoknál) kiemelt szereppel bíró, egy középpont körül sugárirányban elrendezett elemekből álló alakzatot, amely egyaránt megjelenhet a síkban (mint varázserejű ábra, díszítőmotívum) és a térben (mint háromdimenziós építmény csontokból, ágakból, földből). A lawrence-i Haskell Indian Nations University campusának egy félreeső részén is felépítették ennek a szimbólumnak egy megfelelőjét, a tanárok és a hallgatók spirituális feltöltődésére és a világmindenséggel való kapcsolatok ápolására szolgáló úgynevezett *Medicine Wheel*t. Hogy az általam megrajzolt ábra valóban közelíthet a Fixico könyvében proponált, a régi és az újabb hagyományok sajátos összefüggéseit hangsúlyozó s egy-egy témára, gondolati elemre újra és újra visszatérő „indián gondolkodás" működéséhez, annak alátámasztására hadd idézzem a szerző egyik megjegyzését, amely szerint ő maga is tudatában van annak, hogy írása a „cirkularitás" jegyeit hordozza:

„Bár úgy tűnhet, hogy ezek az írott szavak önmagukat ismétlik, de a cirkuláris [érvelési] módszert használva, elkerülhetjük a félreértéseket. Ez egy tanítási eszköz, amilyen például a Suzuki-módszer a hegedülés tanításában."(Fixico 2003:56.)

Vegyük most sorra a fejezetek rendjében, melyek is az egyes cikkelyek vagy küllők, és mi a középpont! Az első fejezet a szó szoros értelmében *in medias res* indítja a könyvet: *„Indian Thinking" and a Linear World („Indián gondolkodás" és egy lineáris világ)* címmel tárgya nem más, mint a specifikus indián gondolkodás és az azt körülvevő (régi és mai) euroamerikai világ ellentéte. Pontról pontra áttekinti, melyek a „hagyományos indián gondolkodásmód" sajátosságai, s miben különbözik az az „átlagamerikai" *(mainstream American)* gondolkodástól (Fixico 2003:1–19). Hadd idézzek egyet az itt található definícióhalmazból! Fixico szerint az „indián gondolkodás" holisztikus, s nem mást jelent, „[...] mint olyan perspektívából »szemlélni« a dolgokat, amely a világban fellelhető körökre és ciklusokra épít, s amely hangsúlyozza, hogy a világmindenségben minden dolog kapcsolatban, kölcsönhatásban áll egymással. Azok az indiánok, akik hűek törzsi hagyományaikhoz és értékrendjükhöz, egy olyan bennszülött valóságban gondolkodnak, amely egyesíti magában a fizikai és a metafizikai világot. A tiszta vérű *(full blood)* és a hagyományos életformában nevelkedett indiánok ilyen összetetten látják a dolgokat." (Fixico 2003:1–2.)

Ezzel szemben a „nyugati gondolkodás" *(Western mind)*, amely az „amerikai átlagembert" jellemzi, a lineáris és pusztán az empirikus tapasztalásban bízik (Fixico 2003:xii, 9).

Az indiánság *múltját*, a „hagyományosnak" és közösnek tekintett törzsi kultúrát tárgyaló fejezetek aztán e kultúra egy-egy sajátosságát bontják ki úgy, hogy mindig utalnak a többire is, és újra és újra szembeállítják ezeket a „nyugati"/„amerikai" kultúra – Fixico szerint pontosan ellentétes – jellemzőivel. Így a második fejezet *(Oral Tradition and Traditional Knowledge [Szóbeli hagyomány és hagyományos tudás])* az indián kultúra szájhagyományokon alapuló meghatározottságát járja körül, a „történetmondás" *(story telling)*, az „orális történelem" és a közösségformálás összefüggéseit emeli ki, és hangsúlyozza, hogy – éppen ezért – az egyetlen hiteles kutatási módszer, amelyet az indiánok a fehérektől átvehetnek, az az úgynevezett „orális történelem" *(oral history vagy ethno-history)* módszere (Fixico 2003:21–39). A harmadik fejezet *(American Indian Circular Philosophy [Amerikai indián cirkuláris filozófia])* a körökben és relációkban gondolkodó indián filozófia mibenlétét veszi alaposabban szemügyre úgy, hogy annak „természeti alapjait" – az évszakok ciklikus váltakozása, az állatok vándorlási mintái stb. – is bemutatja, és rámutat a ciklikusságban, a koncentrikus körökben rejlő úgynevezett spirituális energiákra (Fixico 2003:41–61). A negyedik fejezet *(Native American Genius and Indian Intellectualism [Bennszülött amerikai géniusz és indián értelmiségi tevékenység])* a „törzs öregjeinek," valamint a „szent embereknek" („vizionáriusoknak," prófétáknak), valamint a törzsek és klánok vezetőinek szellemi érdemeit méltatja, akik – úgymond – mindig is tisztában voltak a cirkularitás revelatív-spirituális jelentőségével. Ahogyan azzal is, hogy egy társadalom egészséges, kiegyensúlyozott működése elválaszthatatlan attól a földtől – *szakrális helytől* –, amelyen él, s amelynek mint *élő* entitásnak tiszteletadással tartozik (Fixico 2003:63–82). Végül az ötödik fejezet *(Indian Minds and White Teachers [Indián elmék és fehér tanárok])* azt kívánja konkrét példákon keresztül érzékeltetni, mennyire nehéz volt ezeknek a „cirkuláris", „vizuális" és „relacionista" gondolkodású indiánoknak a fehérek „lineáris" iskoláiban boldogulniuk (Fixico 2003:83–103). Ez utóbbi problémakör az indiánok által végzett mai történeti kutatások egyik legfontosabb területe: a lawrence-i Haskell Indian Nations University archívuma jelentős mennyiségű *boarding school*-visszaemlékezést őriz, ezeket ma is gyűjtik, kutatják; könyvek és konferenciák témái. A MAASA, vagyis a Mid-America American Studies Association (Amerikai Tanulmányok Közép-amerikai Egyesülete) ott-tartózkodásom alatt tartotta huszadik konferenciáját *Creating Communities: American Studies, Indigenous Nations Studies, and First Nations Peoples (Közösségeket alkotni: amerikai tanulmányok, bennszülött nemzetekkel kapcsolatos tanulmányok, első nemzetek népei)* címmel (április 17–19-én), s szinte nem volt olyan szekció, amelyben ne lett volna ezt a témát érintő, nagyszülők, idős rokonok (navahók, apacsok stb.) visszaemlékezéseit felhasználó előadás. A lawrence-i indián egyetemhez kapcsolt s 2002 szeptemberében megnyílt Haskell Cultural Center and Museum (Haskell Kulturális Központ és Múzeum) kiállítása is ezzel a témával foglalkozik. Korabeli fotók, rajzok, írásos dokumentumok és képzőművészeti alkotások segítségével a Haskell történetének különböző etapjait jeleníti meg: hogyan lett egy eredetileg asszimilációs célú, bentlakásos ipari iskolából az indián kultúrát és annak megőrzését tanító egyetem.

Nagyon vázlatosan ezek volnának tehát Fixico felfogásában a *múlt* gondolatcikkelyei,

küllői. Az indián, valamint az euroamerikai kultúra különbségei tehát a következő, Fixico által unos-untalan használt oppozíciópárokkal írhatók le:

Mi (indiánok)	*ők („nyugatiak")*
Orális kommunikáció	írott/nyomtatott kommunikáció
Holisztikus gondolkodás	analitikus gondolkodás
Cirkuláris érvelés	lineáris érvelés
Metafizikai (és fizikai) tapasztalás	csak fizikai/empirikus tapasztalás
Relációk/összefüggések keresése	ok-okozat keresés (kauzalitás)
Közösségi társadalom	individualista társadalom

A későbbiekben visszatérek majd arra a kérdésre, hogy ez a séma miféle tágabb kontextusba helyezi Fixico hagyományfelfogását, hadd zárjam most a múlt félkörének bemutatását szerzőnk saját – a két pólus különbségeit tömbösítve megjelenítő – meglátásaival:

„A lineáris gondolkodás lényegében annak racionális magyarázata, hogyan ered valami egy bizonyos A pontból, hogyan alakul át – valamely erő vagy ráhatás érvényesülése alatt – B-vé vagy C-vé, és így tovább. Az intuíció kevésbé része a lineáris elme problémamegoldásának és filozófiájának. A lineáris gondolkodás elvont problémákkal foglalkozik.

A cirkuláris módszer egy cirkuláris filozófia, amely egyetlen pontra koncentrál, és ismert példákat *(familiar examples)* használ, hogy illusztrálja vagy magyarázza a beszéd tárgyát. A cirkuláris módszer biztosítja, hogy mindenki megértse [a mondandót], és hogy mindent tekintetbe lehessen venni, s ezáltal megnöveli annak esélyét, hogy a közösségben – és azon túl is mindenütt – harmónia és egyensúly alakulhasson ki, mivel minden egyes ember vagy lény kapcsolatban áll a középponttal; s ha vonalakat húznánk, hogy felrajzoljuk ezeket a kapcsolatokat, egy kerék küllőit *(the spokes of a wheel)* kapnánk végeredményül, és minden résztvevőt körbefogna ezen egységes tapasztalás. Ezt egy »belső modellnek« *(»Internal Model«)* nevezhetjük." (Fixico 2003:15–16.)

Ami a *jelen/közelmúlt* félkörét illeti, ezek a fejezetek az 1960–1970-es évek – lényegében az amerikai indián polgárjogi mozgalmak – óta eltelt időszak kisebbségi szempontból legfontosabb fejleményét tárgyalják: nevezetesen azt, hogy létrejött egy immár *indián értelmiség*, és elkezdte meghódítani – egyetemi körökben manapság elterjedt kifejezéssel élve „indiánosítani/bennszülöttesíteni" *(indigenize)* – a tudományos világot. A hatodik fejezet *(Rise of American Indian Studies [Az amerikai indián tanulmányok kialakulása])* ennek a törekvésnek az egyik eszközét, az elsősorban indiánok által művelt *American Indian Studies*nak vagy *Indigenous Studies*nak nevezett új szakot és egyben diszciplínát mutatja be (Fixico 2003:105–123). Ami a terminológiát illeti, Fixico utal ugyan azokra a vitákra, amelyek például a lawrence-i MA-program lehetséges elnevezése körül zajlottak az 1990-es évek végén *(American Indian Studies, Native American Studies, First Nations Studies vagy Indigenous Nations Studies)*, valamint arra a negatív konnotációra, amelyet akár az „indián", akár a „bennszülött" terminusok magukban hordoznak (Fixico 2003:163); saját, alapjában véve következetlen szóhasználata csak megerősíti azt a – konferenciákon és előadásokon szerzett – benyomásomat, hogy ezen a téren nemigen létezik konszenzus az indián értelmiség körében, illetve az egyik törekvés az, amelyet Fixico (2003:163) maga is képvisel, nevezetesen, hogy tulajdonképpen mindegy, melyik

terminust használjuk, az a lényeg, hogy „a bennszülött nézőpontot érvényesítve, új értelmet adjunk neki". Az általa képviselt vélemény mintegy áthidalni igyekszik azokat a nézetkülönségeket, melyek az indián kutatók, tanárok, irodalmárok változatos, sokszor következetlen szóhasználatában megnyilvánulnak - s melyeket a lawrence-i konferenciákon és előadásokon is megtapasztalhattam -, úgy tűnik, ezen a téren nemigen született még konszenzus az indián értelmiség körében.

Az új „indián diszciplínát" – elnevezésétől függetlenül – Fixico is, mások is a „hagyományos tudás" úgymond „másik formájának" szánják és tartják. Hadd idézzek ismét egy bennszülött definíciót, amely kiválóan megvilágítja, hogyan és miért:

„Jelenleg az amerikai indián tanulmányokat úgy határozhatjuk meg, mint egy multidiszciplínát, amely a történettudományra, a kulturális tanulmányokra, a filozófiára, az irodalomra, a politikatudományra és a jogtudományra épül. Ez a *kapcsolatok* tanulmányozását jelenti *(study of relationships)*, így például az indián–fehér kapcsolatok összehasonlító tanulmányozását. Metodológiájában holisztikus és cirkuláris, ahogyan Sánta Őz [a sziúk „szent embere"] emlékeztet minket; minden egyes tényezőt vizsgál, ideértve a kultúrát és a társadalmi nemek tényezőjét is. Az indiánok életét annak teljes cirkularitásában, valamint a természethez és a világmindenséghez való kapcsolódásában igyekszik megragadni. Végső soron az amerikai indián tanulmányok a bennszülött hagyományos tudás kiterjesztései. Jóllehet más formát öltöttek, de átszelve az időt, ugyanazon történelmi és kulturális értékek jutottak el a 21. századba is. Mint Sánta Őz tanította, mindnyájan részei vagyunk egy körnek, amelynek »sem kezdő-, sem végpontja nincsen«." (Fixico 2003:120–121.)

A jelenben tehát az ősi indián „cirkuláris gondolkodás" és kulturális örökség az *egyetemeken* egy új tudományos diszciplínaként kell hogy megtalálja a helyét, illetve továbbadásának modern lehetőségeit. A lawrence-i Haskell egyetem például az *American Indian Studies* curriculuma a legnagyobb hangsúlyt az ökológiai tárgyakra *(environmental sciences)* és a speciális indián muzeológia és archiválás tanítására helyezi, végcélja pedig, hogy muzeológusok és elemi iskolai tanárok mellett leendő törzsi múzeumigazgatókat és hivatali ügyintézőket is képezzen. (A tantárgyak között szerepel az úgynevezett üzleti ügyvitel *[business administration]* is; lásd Haskell Indian Nations University internetes honlapja, Fixico 2003:143–144). A University of Kansas *Indigenous Nations Studies* MA-programja ugyanígy ötvözi a múlt szellemiségét és a jelen praktikumát: amellett, hogy további, magasabb szintű egyetemi – oktatói és kutatói – foglalkozásokra készít fel, a törzsi adminisztráció vezető posztjait betöltő leendő tisztségviselők képzésére is hivatott. Ez a kettős célkitűzés jól látható a program alapkurzusainak összetételében is. Míg *Indigenous Peoples of the World (A világ bennszülött népei)* címmel a prekoloniális Amerika népeiről – életmódokról és világképekről – tanulhatnak a hallgatók, az *Administrative Skills and Leadership (Ügyviteli és vezetői ismeretek)* című kurzus a pályázatírás, különböző segélyprogramok kidolgozása, konfliktuskezelés, nyilvános szereplés közhasznú területein készíti fel őket. Idekapcsolódik az elsősorban ökológiai-környezetvédelmi és más aktuális – kulturális és jogi – problémákat tárgyaló *Issues Facing Indigenous Peoples of the Americas (Amerika bennszülött népeit érintő ügyek)* című is (lásd az Indigenous Nations Studies, University of Kansas internetes honlapját).

Ugyanakkor szembetűnő, hogy a fent idézett definícióból, az új indián diszciplína felvállalt „anyatudományainak" sorából teljességgel kimarad a néprajztudomány/kultu-

rális antropológia, ahogyan az archeológia is. A hetedik fejezet *(Cultural Patrimony and Native Scholars in Academia [Kulturális örökség és bennszülött tudósok a tudományos világban])* pontosan ezt a hiátust magyarázza: ezek a diszciplínák vörös posztónak számítanak az indián értelmiség szemében, mert meglátásuk szerint idegen (nem indián) képviselői pusztán kihasználták és – saját tudományos karrierjük előmozdítása érdekében – kizsákmányolták a vizsgált indián népeket (Fixico 2003:125–140). Ez az antropológiát és a régészetet lényegében kolonialista-imperialista tudománynak címkéző radikális érv nem új keletű: a polgárjogi mozgalmak korára megy vissza, nevezetesen annak a Vine Deloriának (egy Standing Rock-beli dakota indián jog- és politikatudósnak) az írásaira, aki a baloldali aktivista indiánok akkori vezetője volt,[3] s akinek eszméi azóta is igen nagy népszerűségnek örvendenek Arizonától Kansason át a dakotákig vagy az északnyugati Washington államig. A „fehér antropológia" ellenében írott munkáinak előzménye az 1969-es *Custer Died For Your Sins (Custer a ti bűneitek miatt halt meg)* című könyvének (Deloria 1988) *Anthropologists and other friends (Antropológusok és egyéb jóbarátok)* című, gyilkos iróniával áthatott fejezete, amelyre Fixico (2003:111, 131–134) is hivatkozik. Az antropológia indián szempontú kritikájának azóta könyvtárnyi irodalma született (lásd például Biolsi–Zimmerman, eds. 1997), és Deloria manapság is megbecsült vendégelőadó a különböző indián oktatási intézményekben. A lawrence-i Haskell indián egyetemen legutóbb tavaly januárban tartott előadásokat, s könyveit, így például az 1995-ös *Red Earth, White Lies (Vörös föld, fehér hazugságok)* címűt kötelező olvasmánnyá léptették elő a Haskell és a University of Kansas indián MA-programjának kurzusain.

E radikális szellemiség jegyében fogalmaz meg Fixico egy idegeneknek (nem indiánoknak) szóló általános kutatási-viselkedési etikettet *(research protocol)* is, melynek az a lényege, hogy indiánokat csakis az indiánok tudtával és beleegyezésével lehet kutatni, és csak olyan témákban, amelyek konkrét és direkt társadalmi, gazdasági, politikai stb. haszonnal bírnak az illető közösség számára. Ezenfelül a kutatók írásukért/írásaikért „utólagos" felelősséggel *(post-research accountability, final responsibility)* is tartoznak a vizsgált közösségeknek, ami más szóval azt jelenti, hogy az utóbbiaknak tényleges beleszólásuk van abba, hogy mi lát róluk napvilágot (Fixico 2003:133–135). Kontextusként idetartozik, hogy az 1990-es években – hasonlóan a szintén ekkoriban létrejött turistaetikettekhez (lásd Sz. Kristóf 2004b) – számos törzs elkészítette a maga külön kutatási etikettjét is, így például a délnyugati pueblóindiánok több csoportja (hopik, zunyik stb.) és más ott élő, nem pueblo népek (apacsok, navahók), de készültek ilyenek az oklahomai rezervátumokban is (például a sauniké), valamint a csendes-óceán-parti, az Egyesült Államok és Kanada területén élő indián népek körében is (Fixico 2003:131–135; Sz. Kristóf 2004a; 2004b). Fixico tehát egy modern – jóllehet, immár jó évtizedes – bennszülött „kontaktusideológia" kivonatát nyújtja munkájában, egy olyan ideológiáét, amelyben a turista és a tudományos kutató egyaránt a „távol tartandó-megrendszabályozandó idegen" közös nevezőjére helyeződik.

Mindent összevéve, a jelen/közelmúlt félkörének legfontosabb témája – a bennszülött értelmiség felemelkedésével párhuzamosan – az indián kulturális örökség *(cultural patrimony)* és kulturális tulajdon *(cultural ownership)* megőrzése és védelme, amelyet 1990 óta egy szövetségi érvényű törvény, a *Native American Graves Protection and Repatriation Act (A bennszülött amerikaiak sírjainak védelméről és hazajuttatásról szó-*

ló törvény) is elősegít. Az utóbbi lehetővé teszi, hogy az egyes törzsek visszakaphassák a hozzájuk tartozó, jelenleg múzeumok és más közintézmények tulajdonában lévő emberi maradványokat és rituális tárgyakat (lásd Rosenblum 1996; Brown 1998; Mihesuah, ed. 2000). Az a sajátos indián múzeumfelfogás, amelyet például a lawrence-i Haskell egyetemén is oktatnak, jelentős mértékben eltér az amerikai és az európai muzeológiától: a tárgyakat *élőnek* tekinti, s megőrzésük céljául nem a kiállítás, a gyönyörködtetés és az ismeretterjesztés értékeit tűzi ki, hanem egy nagyon is aktív s alapjában véve rituális használatot. A holisztikus világértelmezés a múzeumokra is kiterjed: amint azt a Haskell egyik vezető muzeológusa elmondta, a tárgyaknak – mint minden élőlénynek – fényre van szükségük, ezért időről időre kiviszik őket a szabadba, továbbá biztosítják, hogy mindenkinek a rendelkezésére álljanak, aki – akár nyilvános, akár privát – szertartást akar velük végezni.

Végül könyvünk nyolcadik fejezete abból áll, hogy Fixico egymás után felsorolja azt a nem kevesebb mint harminchét indián oktatási intézményt – *tribal college*-ot, *community college*-ot és egyetemet –, többségében leginkább prériindián (főképp dakota), valamint csipuvéj és navahó oktatási intézményt, továbbá vagy egy tucatnyi törzsi múzeumot a ma már több mint kétszáz létezőből, melyeknek az a legfontosabb feladata, hogy a szó szoros értelmében „intézményesítsék a hagyományos kultúrát". A fejezet a címében is ezt a felfogást és törekvést fejezi ki: *Institutionalizing Traditional Knowledge*" (Fixico 2003:141–171). Azt pedig említettem már, hogy – Sánta Őz profetikus szavai jegyében – végső soron *ez* a hivatása az új indián diszciplínának, az *American Indian Studies*nak vagy *Indigenous Studies*nak is.

Körbeértünk tehát: indián tankönyvünk hagyománykoncepciója szerint így folyik át a múlt a jelenbe, s azon keresztül természetesen az indiánság jövőjébe is; más formákat ölt, de mindig ugyanaz marad. Az idő nem számít, mondja Fixico (2003:11–12, 43), csak az állandóságnak van értéke. Mégpedig azért, mert végül állandó – vagy legalábbis az embereknek azon kell dolgozniuk, hogy állandó legyen – az az érték is, ami ennek a gondolatkörnek/gondolatkeréknek a középpontjában áll: a világmindenség elemei közötti harmónia, egyensúly (Fixico 2003:48–50).

Az utolsó fejezet *(The Full Circle and Its Center [A teljes kör és annak középpontja])*, mint korábban már utaltam rá, se nem konklúzió, se nem befejezés, hanem egy maszkagi krík *tánc* leírása (Fixico 2003:173–177), melyen Fixico is részt vett apjával és kisfiával együtt, s melyet 2001 nyarán az új évszázad köszöntésére táncoltak törzsének oklahomai rezervátumában a tűz körül, estétől hajnalig körbe-körbe-körbe. Lawrenceben a Haskell Indian University hallgatói és tanárai is jellegzetes nyilvános körtáncokkal, valamint táncversenyekkel, a *pow wow* ünnepségével köszöntik a szemeszterek kezdetét és végét, és minden jelentősebb egyetemi eseményt.

A modern indián hagyománykoncepció forrásai

Tanulmányom további részében négy olyan forráscsoportot szeretnék számba venni, amelyből ez a modern értelmiségi indián hagyománykoncepció táplálkozik.

A 20. század első fele vagy inkább közepe óta publikált indián kiadványok önéletrajzok, főnökök és vallási vezetők, „szent emberek" visszaemlékezései (a legtöbb közülük

sziú – Black Elk, Luther Standing Bear, Lame Deer, azaz Sánta Őz, Red Fox), korai és kortárs indián értelmiségiek írásai (például Charles Alexander Eastman szanti sziú és Carlos Montezuma javapáj orvosok vagy Alexander Lawrence Posey krík költő és újságíró a 20. század elejéről, N. Scott Momaday kájova író vagy Lori Alvord navahó orvosnő a 20. század végéről), illetve a különböző népek folklórjának (mítoszainak, mondáinak, varázsénekeinek) gyűjteményes kiadásai.

Fixico ezekből az írásokból – melyek legalább annyira származnak „fehérek" tollából, illetve „fehérek" által működtetett kiadóktól, mint az indiánok szóbeli tradícióiból – válogat a „hagyományos gondolkodásmód"/„hagyományos kultúra" képének megkonstruálásához: érzékelhetően a közös nevezőt, mintegy a „legkisebb közös többszöröst" keresi a különféle indián tradíciók között. Minden fejezet egy-egy – más és más népcsoporttól (krík, oglala lakota, szanti sziú, navahó stb.) származó – mítosszal, visszaemlékezéssel kezdődik, s szerzőnk a múltat reprezentáló *mi (indiánok)* pólus kidolgozásához a legkülönbözőbb indián kultúrák azonos vagy *azonosnak tekintett* elemeit ötvözi egybe. A holisztikus világmindenség-értelmezés, a cirkuláris tanítási, érvelési módszer, különböző körök és sugaras alakzatok alkalmazása, szakrális helyek és spirituális energiák megléte, valamint a közösségi *ethosz* kimutathatósága révén a koncepciójában így kerülnek egymás mellé volt szubarktikus vadászok (krík és csipuvéjek), volt bölényvadász préri-indiánok (sziú népcsoportok: szanti, Standing Rock, Pine Ridge, oglala lakoták, illetve sájenek, feketelábúak és varjúk), délnyugati földművelő pueblók (hopik, zunyik, tévák), földművelővé lett vagy vándorlónak megmaradt nomádok (navahók, apacsok, kamencsik), délkeleti földművelők (az úgynevezett *Five Civilized Tribes* tagjai közül a kríkek, a szeminolok és a cserokik), északkeleti erdőlakó földművelők és vadászok (irokézek, hjuronok), a kaliforniai gyűjtögető vintuk, a Plateau gyűjtögetői és halász-vadászai (nézpörszök), az északnyugati halásznépek (szelis, duamis) stb. A közöset kereső, konstruáló igyekezetében Fixico teljesen figyelmen kívül hagyja azokat a jelentős környezeti-gazdálkodási-életmódbeli, „kulturális övezeti" eltéréseket, amelyek jegyében a 20. század második felének amerikai antropológusai – Alfred L. Kroeber 1939-es munkája nyomán – megpróbálták megragadni a hagyományos észak-amerikai indián kultúrák területi változatait. Fixico, jóllehet tudatában van az indián hagyományok nagymértékű változatosságának, Kroebert mint „idegen" antropológust nem tekinti releváns tekintélynek ezen a téren.[4]

A szerző által ily módon „összebarkácsolt" hagyománykonstrukció tehát valamiféle „összindián" *(pan-Indian)* identitást és életérzést hivatott kifejezni, illetve tanítani. Annak ellenére, hogy ez a hagyományértelmezés mai formájában nem (vagy nem csak) a rezervátumokban öltött testet, példaképnek éppenséggel a rezervátumi, „hagyományőrzőnek" minősített életmódot tekinti. Ez a tény pedig különös jelentőséggel bír, ha tudjuk, hogy manapság az USA indián kisebbségének nagyjából kétharmada – értelmiségének pedig szinte teljes egésze – városokban él (Fixico 2003:113).

Fixico másik – indián – forrása azonfelül, hogy meghatározza az „idegenekkel" szembeni radikális szemléletét, írásának nyelvezetére is jelentős hatást gyakorol. Az 1960-as, 1970-es évek polgárjogi mozgalmának bennszülött politikai gondolkodóitól – mindenekelőtt, mint említettem, Vine Deloriától – a jelenkori aktivistákig és feministákig számos radikális, újbalos értelmiségi tartozik ide: Russell Means és Leonard Crow Dog (az American Indian Movement oglala lakota vezéralakjai), Devon Abbot Mihesuah (csaktó származású történelemtanár a flagstaffi Northern Arizona Universityn), Elizabeth Cook-

Lynn (varjú-krík-sziú irodalomtanár és irodalmár az Eastern Washington Universityn)... A sort hosszan lehetne folytatni. A radikalizmusnak természetesen vannak fokozatai az ő körükben is: Deloria vagy Mihesuah sokszor szélsőséges nézeteit nem mindenki osztja, írásaik viszont csaknem minden esetben kötelező olvasmányok a lawrence-i „őslakos kutatások" *(Indigenous Studies)* kurzusain. Deloriától már idéztem az antropológusokkal kapcsolatos, teljesen elutasító álláspontját, Mihesuahhal kapcsolatban hadd említsem meg, hogy az először 1996-ban megjelent *American Indians: Stereotypes and Realities (Amerikai indiánok: sztereotípiák és valóság)* című – s ugyancsak kötelező olvasmánynak számító – könyvében a maga részéről betiltaná még a gyermekek által játszott indiánosdit is: nem volna szabad semmiféle, az indiánokéhoz hasonló fejdíszt tenniük a fejükre, az indiánok táncait utánozniuk, és nem volna szabad még dobot verniük sem (Mihesuah 2001:121).

Az aktivista diskurzus hatásának tudható be, hogy Fixico az indiánság jelenének és közelmúltjának taglalása során előszeretettel alkalmaz egyfajta „militáns" nyelvezetet. Az indián értelmiség küzdelmét a tudományos világ „indiánosításáért" nem mással, mint a *háború* metaforáival jelöli. Ezt a világot „meg kell támadni"/„hódítani" (*attack/conquer the academia*; Fixico 2003:111), az amerikai indián tanulmányok ennek a „háborúnak" *(war)* az egyik eszköze, oktatói, támogatói „indián egyetemi harcosok" (*Indian academic warriors;* Fixico 2003:111), fellépésükkel „az indián háborúk új korszaka" (*a new era of Indian war;* Fixico 2003:130) jött el, „irodalmi csata" (*literary fight;* Fixico 2003:130) zajlik az indián nézőpont érvényesítéséért, az egyetem világa „harctér" (*battlefield;* Fixico 2003:111), ahol „gondolkodásmódok háborúját" (*war of minds;* Fixico 2003:15), „reprezentációk háborúját" *(war of representation)* vívják, és így tovább, és így tovább. A harc metaforája a legváratlanabb helyeken is előbukkan, így például akkor is, amikor szerzőnk a „hagyományos indián filozófia" szimbolikus körének és középpontjának, a középen helyet foglaló ember belső harmóniájának jelentőségét magyarázza:

„Középen, az ember lelkében béke honol, mint a hurrikán szemében, miközben körülötte dúl az égiháború, mint ahogy a csatában, amikor a hadifőnöknek tiszta fejűnek és erősnek kell maradnia. A vezérnek vagy hadifőnöknek nyugodtan és gyorsan kell döntéseket hoznia, mert ő az, aki egyensúlyoz a viharban, miközben körülötte halnak az emberek." (Fixico 2003:176.)

Az ilyen jellegű nyelvi eszközökkel Fixico megint csak nem tesz mást, mint újabb pallót, összekötő kapcsot épít az indiánság múltja és jelene között: a háborúk nem értek véget, csak más – politikai, tudományos, művészeti, gondolati – színtérre helyeződtek.

A harmadik forráscsoportot az európai és amerikai („fehér") társadalomtudományi irodalom (legalábbis annak egy része) alkotja. Bármennyire furcsának tűnhet is az „idegen" kutatók elutasításáról-megvetéséről korábban elmondottak fényében, Fixico hivatkozásai között feltűnnek a kulturális és a szociálantropológia alapítói, mint Emil Durkheim, Lucien Lévy-Bruhl, Edward Tylor, Franz Boas; feltűnnek nyelvészek, mint Benjamin Lee Whorf; megjelennek a kommunikációkutatás olyan klasszikusai, mint Jan Vansina vagy Jack Goody stb., valamint a szociológia és a társadalomfilozófia olyan alakjai, mint Karl Mannheim, Robert Merton vagy David Riesman stb. – mégpedig *pozitív* előjellel. A jelen tanulmány keretei között nincs lehetőségem arra, hogy szerzőnk minden egyes hivatkozását „lenyomozzam", és szövegének kontextusába visszahelyezve értelmezzem, csak a néhány legfontosabbal, legátfogóbb érvényűvel szeretném ezt megtenni.

Mindenekelőtt arra kell rámutatnom, hogy a Fixico beszédmódját át- meg átszövő szélsőséges szembeállítások – Claude Lévi-Strauss nagyon is ideillő kifejezésével élve, *bináris oppozíciók* – a „bennszülött" és a „nyugati"/„amerikai" gondolkodásmód és lelki alkat között ugyanúgy fellelhetők a felsorolt korai antropológusok, valamint az 1970-es évek oralitás-, illetve írásbeliségkutatóinak szellemi eszköztárában. Csak három példára utalnék részletesebben.

Már Emile Durkheim 19. század végi szociológiájában megfogalmazódik egy, a társadalmi szerveződés két fő típusa közötti oppozíció. Eszerint léteznek egyrészt *ők*, az „archaikusak", „primitívek", nevezetesen a klasszikus ókor társadalmai, valamint az Európán kívüli, preindusztriális társadalmak – így például egyes észak-amerikai indián népek, amelyeket Durkheim Lewis Henry Morgan leírásai alapján jellemez. Ezekre, úgymond, igen alacsony fokú munkamegosztás és ugyancsak alacsony szintű társadalmi differenciálódás jellemző, s egyfajta *mechanikus* szolidaritás, vagyis az azonosság alapján funkcionáló együttműködés tartja össze őket; a kollektív tudat dominál, tekintve, hogy egyéni tudat(osság)uk vagy rendkívül alacsony szintű, vagy nem is alakult ki. Létezünk másrészt *mi* – a „fejlettek", „civilizáltak", a 19. század végének nyugat-európai ipari társadalmai (Franciaország, Anglia stb.) –, akikre magas fokú munkamegosztás, magas fokú társadalmi differenciálódás jellemző, akiket egy úgynevezett *organikus* szolidaritás, a különbözőség alapján funkcionáló együttműködés tart össze, ahol az egyének immár öntudatra ébredtek, a kollektív tudat pedig visszaszorult (Durkheim 1893). Fixico ugyan Durkheim (1912) ausztrál monográfiájára, illetve annak egyik angol nyelvű fordítására (Durkheim 1967) hivatkozik, ez azonban jócskán magán viseli a klasszikus francia szociológia atyjának a „primitív" társadalmakról korábban alkotott elképzeléseit ahhoz, hogy a fenti modell felismerhető legyen benne.

Másodikként Lucien Lévy-Bruhl 20. század eleji sémáját kell felidéznünk, aki a maga részéről a gondolkodásmódokat igyekezett tipizálni, s aki egyenesen minőségi különbséget tételezett az úgynevezett „prelogikus"/„primitív" és a „logikus"/európai gondolkodásmód között. E szerint ezen „prelogikus" és „primitív" *ők* egy inkább érzelmi-érzéki töltetű mentalitással rendelkeznek, nem egymástól elkülönített, tiszta és racionális fogalmakban gondolkodnak, hanem elmosódott, szenzibilis kategóriákban, s világértelmezésüket egyrészt a „participáció", másrészt a „misztikus kauzalitás" törvénye uralja. Az előbbi hatásának tudható be, hogy a „primitív" ember magát a körülötte lévő nagy egész részének tekinti, valamint hogy az egész alkotórészei között egyfajta „misztikus" érzelmi kapcsolatot tételez. Ebben a *szintetikus* világértelmezésben minden mindenre hat: ez magyarázza – többek között – a mágia működését vagy az átváltozásokba vetett hitet. Az utóbbi törvény pedig azt idézi elő, hogy a jó- vagy a balszerencse okának kiderítése a „primitív" társadalmakban nem analitikus úton történik: a legvégső okot mindig az egyensúly megbomlásában s az azt okozó valamely rosszindulatú lény (szellem, boszorkány, varázsló) tevékenységében találják meg. Ezzel szemben *mi* egy „logikus" mentalitásformával rendelkezünk: racionális, elvont kategóriáink és egymástól jól elkülönített, tiszta, érzelmileg semleges fogalmaink vannak, és nagyon is megkülönböztetjük magunkat a világmindenség más alkotóelemeitől (Lévi-Bruhl 1910; 1922). Fixico Lévy-Bruhl egyik korai angol fordítására hivatkozik (Lévy-Bruhl 1935).

Harmadikként a kommunikációs módokat és azok társadalmi-kulturális következményeit kutató, s azokat gyakorta hasonlóképpen tömbösítve szemlélő Jack Goody 1970-

es évekbeli sémájára szeretnék utalni. *The Domestication of the Savage Mind* című munkájában Goody kifejtette, hogy mindazok a bináris oppozíciók formájában megragadott különbségek a preindusztriális társadalmak és a Nyugat között, melyekkel a korábbi antropológia dolgozott (közösségi vs. individualista társadalom, szintetikus/holisztikus vs. analitikus gondolkodás, cirkuláris vs. lineáris időfelfogás, metafizikai vs. empirikus tapasztalásmód, relacionista vs. kauzális érvelés stb.) nem másra, mint a kommunikációs módok különbségére vezethetők vissza: az oralitás, illetve az írott kommunikáció társadalmi-mentális „velejáróinak" *(implications)* tekinthetők és tekintendők (Goody 1977). Goody számos munkájában – elsősorban afrikai, főként ghanai népek példáján – elemezte tovább ezeket a különbségeket, s felfogása alapvetően meghatározta az 1970-es és 1980-as évek szóbeliségkutatásait. Fixico a maga részéről Goody *The Interface Between the Written and the Oral* című könyvére hivatkozik (Goody 1987).

A Fixico által megfogalmazott *Indian point of view* sok tekintetben tehát olyan alapfogalmakra (is) épül, amelyek eredetileg az *európai* társadalom- és kultúratudományokból származnak. A „hagyományos indián kultúra" modern értelmiségi képének a megalkotásához szerzőnk nagyon is felhasználja az antropológia klasszikusainak a meglátásait is. A társadalomszervezet szempontjából, úgy tűnik, azokat a munkákat fogadja el, illetve be, melyek az *ők* („primitívek"/„bennszülöttek") pólus kapcsán a *közösségi* vonásokat – rokonsági kapcsolatok, kollektív cselekvés, szolidaritás, kölcsönös segítségnyújtás – hangsúlyozzák: *ezt* veszi észre Emile Durkheim ausztrál vallásmonográfiájában (Durkheim 1912), és ezért értékeli a 20. század közepének amerikai társadalmában ezek *hiányát* kimutató David Riesman (1954) szociológiáját. Egyik konkrét példájában Durkheim kollektivitás-koncepciójával támasztja alá, hogy a kaliforniai vintu indiánok gondolkodásában a közösség fontosabb szereppel bír, mint az egyén (Fixico 2003:51). A gondolkodásmód jellemzői kapcsán azokat a szerzőket részesíti előnyben, akik az *ők* oldalon egy mindent átható *spiritualizmus*t látnak: így fedezi fel Edward B. Tylor (1871) korai antropológiájában éppenséggel az animizmuselképzelést, és ezért hivatkozza többször is Lucien Lévi-Bruhl szintetikus/participációs világkép-értelmezését. Edward Tylor animizmusteóriája igazolja, hogy a hjuron halászok – valahányszor csak kifognak egy halat –, dohányt áldoznak a folyónak (Fixico 2003:53), Franz Boas tekintélye támasztja alá, hogy az indiánok és az állatok között különleges kapcsolat áll fenn (Fixico 2003:53), ugyancsak Emile Durkheim és John M. Keynes nézetei hivatottak igazolni, hogy az indián kultúrák nem materiális körülmények hatására, hanem „ideák" vezérlete alatt alakultak olyanná, amilyenek (Fixico 2003:54, 64–65), Karl Mannheim tudásszociológiája támasztja alá, hogy egy indián értelmiségi egyben mindig csoportjának/közösségének a terméke is (Fixico 2003:69), és Lucien Lévy-Bruhl nézeteire lehet alapozni azt a gondolatot, hogy a hagyományos indián társadalmakban az ősök tekintélye megkérdőjelezhetetlen, hogy a tradíciókat nem lehet megváltoztatni, s hogy ez az *inercia*, mozdulatlanság egyben biztonságérzetet is nyújt (Fixico 2003:53). Ami pedig a kommunikációs csatornákat illeti, azok a szerzők kapnak helyet koncepciójában (Jan Vansina, Ruth Finnegan, Jack Goody stb.), akik az *oralitás* specifikus működését vizsgálták a legkülönfélébb társadalmakban, s akik – az 1960-as és 1970-es évektől – kimutatták, hogy az ugyanolyan rangú és értékű („irodalmat" és „történelmet" teremtő, s a közösségi összetartást nagymértékben elősegítő) kommunikációs módnak tekintendő, mint az írásbeliség. Az indián orális hagyományokat bemutató második fejezet ezen – az észak-amerikai indiánokra

vonatkozóak mellett afrikai, óceániai, új-zélandi stb. – kutatások valóságos leltárának tekinthető.

Nyilvánvaló, hogy a használt fogalomrendszer és a hivatkozások – mivel a modern indián értelmiség legfőbb törekvése az *Indigenous Studies* egyetemi elismertetése – a *tudományos legitimáció* célját (is) szolgálják, ugyanakkor figyelemre méltó, hogyan próbálja Fixico a domináns kultúra kategóriáit úgy beépíteni hagyomány-elképzelésébe, hogy azáltal valami egyedi, „indiánosított" *mi*-konstrukciót hozzon létre.

A negyedik forráscsoportot a *harmadik/negyedik világ* bennszülött népcsoportjairól szóló – saját és „idegen" – irodalom alkotja. A klasszikus euroamerikai tudományosságnak a preindusztriális társadalmakról vallott, szélsőségesen polarizált, tömbösített elképzelései ugyanakkor hozzájárulni látszanak ahhoz, hogy a különböző, társadalmi-kulturális jellemzőik alapján közös nevezőre helyezett „bennszülött" népek mintegy „felismerjék" egymást, és modern kulturális-politikai törekvéseikben – Fixico munkájának tanúsága szerint legalábbis diszkurzív síkon – egymásra találjanak. A szerző teljes terjedelmében idézi Amareswar Galla 1997-es statisztikai összesítését a világ – Kína, India, Közép- és Dél-Amerika, Afrika, Óceánia és az Arktikum (inuit és számi) – *indigenous*, őslakos népeiről,[5] és az indián kulturális örökség tudományos kutatókkal szembeni védelmezésének igazolásaként nem másoknak, mint az új-zélandi maoriknak a példájára hivatkozik. A maori példa ismét igen radikális színezetet ad Fixico érvelésének, hiszen esetükben nemcsak arról van szó, hogy az „idegen" kutatókat kívánják száműzni, hanem arról, hogy *mindenfajta tudományos kutatást*, bármilyen származású *(of whatever ethnic descent)* legyen is annak művelője.[6] Fixico arról ugyanakkor már nem emlékezik meg, hogy az 1990-es évek maori kultúrpolitikája távolról sem volt egységes ezen a téren, s hogy nagyon is létezett/létezik egy, az „idegen" intézményekkel – például múzeumokkal – szembeni engedékenyebb és kompromisszumkészebb felfogás (McKenzie 1993).

A lawrence-i *Indigenous Nations Studies* MA-programja konkrétabb, oktatásszervezeti kontextusba is helyezi Fixico ezen forráscsoportját: az előbbi megalakításában nemcsak amerikai egyesült államokbeli, hanem kanadai és latin-amerikai „bennszülött" oktatók is részt vettek. A Kansasi Egyetemen működik egyébként az Amerikában az elsők között létrejött *Latin American Studies Center* is, ahonnan úgyszintén kerülhetnek hallgatók a „bennszülött" MA-programba.

Összefoglalva a négy forráscsoport tanulságait, azt mondhatjuk, hogy a Fixico tankönyve által megfogalmazott új „indiánhagyomány-koncepció" eredetileg-eredetében korántsem csak indián, törzsi vagy bennszülött, hanem a szó szoros értelmében vett *multikulturális* és *multidiszciplináris* konstrukciónak tekinthető. Struktúrájában – az érvelés cirkularitásában – inkább indián, elemeiben, fogalmaiban azonban egy rendkívül kevert, összetett halmaz: az euroamerikai tudományos világba sajátos módon és célokkal beilleszkedő, ugyanakkor globális ismeretekre is szert tevő, s azok jelentőségét nagyon is felismerő indián értelmiség *par excellence* produktuma.

Ha végezetül feltesszük a kérdést, hogy *kikhez is szól* ez a hagyománykonstrukció, Fixico válasza magában foglalja azt a paradoxont, ami, úgy tűnik, az általa kidolgozott *Indigenous Studies* legfőbb paradoxona; jóllehet kijelenti, hogy írása *egyaránt* szól a beavatottakhoz (az úgynevezett „tiszta vérű" hagyományőrzőkhöz – mintegy tisztelgéssel előttük) és a be nem avatottakhoz (a „kevert vérű" *[mixed blood]* városi indiánokhoz

és az idegenekhez/nem indiánokhoz – tanítandó, illetve magyarázandó a bennszülött hagyományt [Fixico 2003:xvi]), az utóbbiakkal szemben azonban van egy lényeges kikötése: ezen „lineáris" elmék csak akkor közelíthetik meg az „indiánságot," ha ők is ugyanúgy befogadják a tradíciót: ha ők is megtanulnak ugyanolyan „cirkulárisan" gondolkodni, s ha őnekik is ugyanúgy látomásaik, revelációik lesznek – vagyis ha teljességgel azonosulnak, eggyé válnak a „hagyományőrzőkkel" (Fixico 2003:7–8).

Írásom terjedelmi keretei nem engedik meg, hogy Fixico felfogását pontosan elhelyezhessem abban a vitában, amely az *Indigenous Studies* indián értelmezése körül a közelmúltban zajlott, és zajlik ma is. Mint már utaltam rá, szerzőnk nézetei inkább Deloria, Mihesuah és más radikális indián értelmiségiek meglátásaival hangzanak egybe. Ily módon pedig jóval közelebb áll (többek között) a Haskell egyetem tanárképző tanszéke vezetőjének, a sziú származású Karen Gayton Swishernek a nézeteihez – aki szerint például az indián oktatásügy problémáit csak indián kutatóknak kellene vizsgálniuk (Gayton Swisher 1998) –, mintsem például a csipuvéj származású Duane Champagne-nek, a Los Angeles-i University of California szociológusának sokkal megengedőbb vélekedéséhez. Az utóbbi *American Indian Studies is For Everyone (Az amerikai indián tanulmányok mindenkihez szólnak)* című tanulmányában hosszasan fejtegeti, mennyire nem ért egyet azzal az elterjedt felfogással, hogy az új indián diszciplína az indián tudósok „monopóliumává" legyen, s leszögezi:

„[...] ahhoz, hogy valaki megértse, mit jelent egy kultúra, és hogy értelmes interpretációt adjon róla, nem kell az illető kultúra tagjává válnia [...] pusztán az a tény, hogy valakinek indián vér folyik az ereiben, nem jelent garanciát arra nézve, hogy jobban vagy mélyebben megérti az indiánokat. Ez csak kellő felkészülés, motiváltság, érzékenység, ismeretszerzés és tanulmányozás útján érhető el." (Champagne 1998:182–183.)

Hadd foglaljam össze végül röviden az indián-„idegen" kapcsolatok terén a *másik oldalról* szerzett lawrence-i tapasztalataimat. Lawrence-i nem indián beszélgetőpartnereim körében – akár az egyetemi világhoz, akár az azon kívüli értelmiséghez tartoztak – a leginkább közös attitűd az indiánság itt tárgyalt törekvései irányában egyfajta távolságtartó, fejcsóváló közömbösség volt. Mindegyikük észlelte elzárkózásuk tényét (a University of Kansas campusán, az épületekben és az utcákon indián hallgatót alig-alig lehet látni, inkább a város délkeleti sarkában fekvő Haskellen tartózkodnak, a körül tömörülnek), és a Fixicóéhoz nagyon hasonló érveléssel be is látta annak okait:

„A bennszülött identitás a más népektől való szándékolt elkülönülésre *(desired segregation)* és arra a természetes jogra épül, hogy a saját életmódjuknak megfelelően élhessenek. Ez történik a rezervátumokon [...] és a legtöbb nagyváros indiánok lakta negyedeiben." (Fixico 2003:113.)

Ez a belátás ugyanakkor gyakorta – és főként az egyetemi értelmiség körében – az indiánokkal való konkrét együttműködés (megbeszélések, határidők stb.) nehézségeit, sőt lehetetlenségét hangsúlyozó rosszallással párosult, s általában a kommunikáció és az érdeklődés alapvető hiányáról árulkodott. X tanszéken találkoztam olyan oktatóval, akinek fogalma sem volt arról, hogy ugyanazon a tanszéken dolgozó kollégája évek óta tanít az indián egyetemen is; Y tanszék számos oktatója nem is hallott a saját tanszékük és az indián egyetem által közösen szervezett konferenciáról, amelyre aztán azok sem mentek el, akik pedig magukat kifejezetten „antropológiai érdeklődésűnek" vallották. A MAASA fent említett áprilisi konferenciáján rendkívül kevés nem indián előadó,

illetve érdeklődő vett részt, akadtak szekciók, ahol én magam voltam az egyetlen „fehér ember"; Z tanszék oktatója, amikor az indián kapcsolatok nehézkességének okairól kérdeztem, így válaszolt: „You know, people just don't care. [Egyszerűen nem érdekli az embereket.]" Igazi érdeklődéssel – a szociológusokon kívül (lásd Nagel 1997) – alig találkoztam, a többség leginkább csak tudomásul vette a tőlük néhány épületnyire helyet foglaló bennszülött kutatók új kultúrpolitikai elképzeléseit, de nem foglalkozott különösebben azokkal. Az elzárkózás jelei tehát mindkét oldalon megfigyelhetők voltak.

Az ottlétem alatt megtartott indián konferenciákon, munkahelyi vitákon és előadásokon az elszórtan jelen lévő nem indián kutatók részéről elhangzottak ugyanakkor olyan kérdések és kritikák is, melyek az *indián nézőpont* egyik központi tételét érintették, nevezetesen azt a tételt, amely meglátásom szerint az indián–idegen értelmiségi kontaktus problematikus voltának mélyebb oka, bár önmagában egyáltalán nem etnikumfüggő. Fixico megfogalmazásában ez így hangzik:

„Míg az indián elme sokkal elfogadóbbnak mutatkozik az igazsággal és a tényekkel szemben *(more accepting of the truth and facts)*, a nyugati lineáris elménék empirikus bizonyítékokat kell keresnie, hogy bebizonyíthassa valamiről, hogy igaz, hogy az aztán tudományos értelemben ténnyé válhasson." (Fixico 2003:9.)

Ezekben a vitákban két, lényegében a *tudomány mibenlétéről* vallott és egymásnak gyökeresen ellentmondó koncepció ütközött össze – hasonló módon, ahogyan arra az antropológus Michael Brown is utalt az úgynevezett *kulturális copyright* ellen és mellett felhozott érvek számbavétele során (Brown 1998). Az egyik az úgynevezett „kutatói szabadság" *(academic freedom)* ideálja (hangsúlyozom, hogy *ideál)*, amely szerint az információ mindenkié, és mindenkihez szól, s a tudás velejárója a meglévő ismeretek állandó boncolgatása és megkérdőjelezése, a másik pedig lényegében a tudás szakralizálásának ideálja, amely szerint az ismeretek elnyeréséhez beavatottá kell válni, s az így felfogott tudás célja inkább a megőrzés és az újraalkotás, nem pedig a kritika és a változtatás. E két koncepció – különbségeik hangoztatásán túl – semmire sem tudott jutni egymással, s a felek e vitákban nem tettek mást, mint *reetnicizáltak* két, az ismeretszerzéshez való, önmagában kultúrától független hozzáállást: *ti, indiánok* így csináljátok, *mi* pedig emígy; *mi, indiánok*, így csináljuk, *ti, fehérek* pedig amúgy.

Befejezésül arra szeretnék még egyszer rámutatni, hogy az itt bemutatott indián tankönyvet – és hagyománnyal kapcsolatos diskurzust – átható *cultural secrecy*, amely, mint láttuk, egy a 19. és a 20. század fordulójának klasszikus európai tudományosságában gyökerező és az 1970-es évek strukturalista iskoláiban különös jelentőségre szert tett „bináris" érvrendszer „indiánosítására" épül, korántsem azonos súllyal jelenik meg napjaink indián értelmiségének különböző képviselőinél. A „mindenkori indián" és a „mindenkori euroamerikai" kultúra megkülönböztetésének ez a (túl)polarizált modellje, ha meglehetősen elterjedtnek tekinthető, s ha nyilvánvalóan jelentős identitás formáló funkciót tölt is be mindenekelőtt a városi, értelmiségi indiánok körében, korántsem fedi le azokat a nézetkülönbségeket – gondoljunk csak például az előbb idézett csipuvéj szociológus, Duane Champagne kritikus meglátásaira, amelyek az „indián lét", „indiánság" modern kifejezésformái vagy az euroamerikai tudományossággal való együttműködés kapcsán megfogalmazódnak.

JEGYZETEK

1. A titkolózásról mint általánosan elterjedt társadalmi gyakorlatról lásd Bok 1983; az észak-amerikai indiánokra nézve általában lásd Brown 1998 és a cikkeimben felsorolt irodalmat (Sz. Kristóf 2004a; 2004b); az egyes kultúrákra vonatkozó számos egyedi vizsgálat közül kiemelném Peter Whiteleynak a hopi indiánokra (Whiteley 1997; 1998) és Zempléni Andrásnak az elefántcsontparti szenufókra (Zempléni 2000) vonatkozó, rendkívül alapos antropológiai munkáit; az ausztrál bennszülöttekre nézve lásd például Myers 1986; a melanéziai bennszülöttekről lásd Lattas 1998.
2. Az indián népnevek magyar nyelvű átírásánál az *Indiánok és ősi kultúrák Észak-Amerikában* című kötet magyar fordításában (Collins 1993) megalapozott, kiejtés szerinti gyakorlatot követtem.
3. Deloria Dél-Dakota államban, a Pine Ridge sziú rezervátumban nőtt fel, majd az 1970-es években a polgárjogi célokért harcba szálló *American Indian Movement* (Amerikai Indián Mozgalom) egyik alapítója és vezetője lett, s jó ideig ő töltötte be a *National Congress of American Indians* (Amerikai Indiánok Nemzeti Kongresszusa) politikai testülete ügyvezető igazgatójának a tisztét. Egyetemi oktatói munkássága főként a boulderi University of Coloradóhoz köti, ahol történelem-, jog-, vallás- és politikatudományt tanított.
4. *Anthropology: Culture Patterns & Processes* című munkáját (Kroeber 1963) például azért ítéli el, mert véleménye szerint Kroeber nem tanúsít kellő tiszteletet az indiánok iránt, amikor kijelenti, hogy az alacsony népességszámú társadalmak nem hoznak létre gazdag kultúrákat, illetve hogy az óvilági kultúrákhoz képest az amerikai kultúrák lemaradtak a fejlődésben, mert későn jutottak el jelenlegi lakóhelyükre (Fixico 2003:61, 36. jegyzet).
5. Galla 1997; idézi Fixico 2003:126.
6. Gathercole–Lowenthal, eds. 1990; idézi Fixico 2003:127–128.

IRODALOM

BIOLSI, THOMAS – ZIMMERMAN, LARRY J., EDS.
1997 Indians and anthropologists. Vine Deloria Jr., and the critique of anthropology. Tucson: The University of Arizona Press.

BOK, SISSELA
1983 Secrets: On the ethics of concealment and revelation. New York: Pantheon.

BROWN, MICHAEL F.
1998 Can culture be copyrighted? Current Anthropology 39(2):193–206.

CHAMPAGNE, DUANE
1998 American Indian Studies is for everyone. *In* Natives and academics. Researching and writing about American Indians. Devon A. Mihesuah, ed. 181–189. Lincoln and London: University of Nebraska Press.

COLLINS, Richard
1993 [1991] Indiánok és ősi kultúrák Észak-Amerikában. Dobos Lídia – Lesetár Péter, ford. Budapest: Helikon.

DELORIA, VINE, JR.
1988 [1969] Custer died for your sins. An Indian manifesto. Norman, Oklahoma – London: University of Oklahoma Press.
1992 [1983] God is red. A native view of religion. Golden, Colorado: Fulcrum Publishing.
1995 Red earth, white lies. Native Americans and the myth of scientific fact. New York etc: Scribner.

DIAMOND, STANLEY, ED.
1964 Primitive views of the world. Essays from culture in history. New York: Columbia University Press.

DURKHEIM, ÉMILE
1893 De la Division du travail social. Paris.
1912 Les Formes élémentaires de la vie religieuse. Le système totémique en Australie. Paris.
1967 The Elementary Forms of Religious Life. New York: The Free Press.

FIXICO, DONALD LEE
1986 Termination and relocation: Federal Indian policy, 1945–1960. Albuquerque: University of New Mexico Press.
1991 Urban Indians. New York: Chelsea House.
1997 Methodologies in reconstructing native American history. *In* Rethinking American Indian history. Donald L. Fixico, ed. 117–130. Albuquerque: University of New Mexico Press.
1998 Ethics and responsibilities in writing American Indian history. *In* Natives and academics. Researching and writing about American Indians. Devon A. Mihesuah, ed. 84–99. Lincoln–London: University of Nebraska Press.
2000 The urban Indian experience in America. Albuquerque: University of New Mexico Press.
2003 The American Indian mind in a linear world. American Indian studies & traditional knowledge. New York – London: Routledge.

FIXICO, DONALD LEE, ED.
1997 Rethinking American Indian history. Albuquerque: University of New Mexico Press.

GALLA, AMARESWAR
1997 Indigenous peoples, museums, and ethics. *In* Museum ethics. Gary Edson, ed. 147. New York – London: Routlegde.

GATHERCOLE, PETER –LOWENTHAL, DAVID, EDS.
1990 The politics of the past. London–Boston: Unwin Hyman.

GAYTON SWISHER, KAREN
1998 Why Indian people should be the ones to write about Indian education. *In* Natives and academics. Researching and writing about American Indians. Devon A. Mihesuah, ed. 190–199. Lincoln–London: University of Nebraska Press.

GEERTZ, CLIFFORD
1994 Az értelmezés hatalma. Antropológiai írások. Niedermüller Péter, vál. Budapest: Századvég.

GOODY, JACK
1977 The domestication of the savage mind. Cambridge: Cambridge University Press.
1987 The interface between the written and the oral. Cambridge: Cambridge University Press.

SZ. KRISTÓF ILDIKÓ
2004a Kulturális KRESZ az amerikai Délnyugaton avagy hogyan legyünk „holisztikusak" manapság... *In* Fehéren, feketén. Varsánytól Rititiig. Tanulmányok Sárkány Mihály tiszteletére 1. Borsos Balázs – Szarvas Zsuzsa – Vargyas Gábor, szerk. 97–118. Budapest: L' Harmattan.
2004b „Welcome to Old Oraibi! No pictures." Etiquettes for tourists in the American Southwest in 2001. *In* Touristic construction and consumption of culture. Miklós Cseri – Zoltán Fejős – Zsuzsa Szarvas, eds. 73–84. Budapest: Hungarian Ethnographical Society.

KROEBER, ALFRED L.
1939 Cultural and natural areas of native North America. Berkeley, LA: University of California Press.
1963 Anthropology: Culture patterns & processes. New York – London: Harcourt, Brace & World, Inc.

LATTAS, ANDREW
1998 Reinventing race in Bush Kalilai cargo cults. Madison–Wisconsin–London, England: University of Wisconsin Press.

LÉVY-BRUHL, LUCIEN
1910 Les Fonctions mentales dans les sociétés inférieures. Paris.
1922 La Mentalité primitive. Paris.
1935 Primitives and the supernatural. New York: E.P. Dutton & Co., Inc.

MCKENZIE, MINA
1993 A challenge to museums. Keeping the taonga warm. Zeitschrift für Ethnologie 118(1):79–85.

MIHESUAH, DEVON ABBOT
2001 [1996] American Indians. Stereotypes & realities. Atlanta, GA – Regina, SK, Canada: Clarity Press, Inc. – Clarity International.

MIHESUAH, DEVON ABBOT, ED.
1998 Natives and academics. Researching and writing about American Indians. Lincoln–London: University of Nebraska Press.
2000 Repatriation reader. Who owns American Indian remains? Lincoln–London: University of Nebraska Press.

MYERS, FRED
1986 The politics of representation: anthropological discourse and Australian Aborigines. American Ethnologist 13(1):138–153.

NAGEL, JOANE
1997 [1996] American Indian ethnic renewal. Red power and the resurgence of identity and culture. New York – Oxford: Oxford University Press.

RIESMAN, DAVID
1954 Individualism reconsidered, and other essays. Glencoe, Ill: The Free Press.

ROSENBLUM, AMALIA
1996 Prisoners of conscience: public policy and contemporary repatriation discourse. Museum Anthropology 20(3):58–71.

STURTEVANT, WILLIAM C., ED.
1978– Handbook of North American Indians. Washington DC: Smithsonian Institution.

TYLOR, EDWARD B.
1871 Primitive Culture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom. 1–2. London: H. Murray.

VARGAS LLOSA, MARIO
1996 [1993] Halál az Andokban. Tomcsányi Zsuzsanna, ford. Budapest: Európa.

WHITELEY, PETER M.
1997 [1993] The end of anthropology (at Hopi)? *In* Indians and anthropologists. Vine Deloria Jr., and the critique of anthropology. Thomas Biolsi – Larry J. Zimmerman, eds. 177–207. Tucson: The University of Arizona Press.
1998 Rethinking Hopi ethnography. Washington–London: Smithsonian Institution Press.

ZEMPLÉNI ANDRÁS
2000 Hallgatni tudni. A titokról és az etnológus mások életébe való betolakodásáról. Tabula 3(2):181–214.

INTERNETES OLDALAK

HASKELL INDIAN NATIONS UNIVERSITY
http://www.haskell.edu

INDIGENOUS NATIONS STUDIES, UNIVERSITY OF KANSAS
http://www.ukans-edu/~insp

WILHELM GÁBOR

Jimmie Durham a múzeumban

Indián művészet és etnikai identitás

Ez a tanulmány két elvont fogalommal, az identitással és az autenticitással, valamint kettejük kapcsolatával igyekszik foglalkozni egy indián művész, író, korábban politikus, Jimmie Durham példáján keresztül. A bemutatás hátterét az 1980 óta gyűjtött interjúk, szóbeli előadások és személyes beszélgetések, Durham művei, valamint a másodlagos irodalom szolgáltatja. Egyik esetben sincs szó szűz talajról: Jimmie Durham mára kiállítások gyakori szereplőjévé, cikkek, disszertációk címlapfigurájává, interjúk visszatérő alanyává vált. Nem véletlenül. A választott személy azért lehet talán izgalmas, mert Durham nem csupán posztmodern szobrász, festő, művész, nem csupán író és költő egyszerre, hanem mert indián származása révén egy másfajta hagyomány is – bár különböző mértékben, de – folyamatosan jelen van alkotásaiban.

A művész szerepével foglalkozó elemzések alapvetően az 1990-es Indián Művészeti és Kézműipari Törvény *(Indian Arts and Crafts Act,* PL 101–644), illetve Durhamnek a törvény révén létrejött helyzetre adott válaszára összpontosítanak. E kérdéskör a maga részéről óhatatlanul az autenticitásról, identitásról és a reprezentáció politikájáról folytatott diskurzus tágabb keretébe ágyazódik be. Ezért elkerülhetetlen, hogy az ezzel és Durham szerepével kapcsolatos jelenlegi álláspontokat ne ismertessem. Ezután szeretnék azonban e perspektívába néhány apró, de talán új szempontot is becsempészni.

Durham esete a művész és az etnikai minősítés, a művek minősítése és az autentikus etnikai identitás kapcsolata szempontjából általánosnak mondható; az alapprobléma ugyanis valamennyi indián művész esetében jelentkezik valamilyen módon. A helyzet kezeléséről, feloldásáról azonban pillanatnyilag ebben az elemzésben csak annyit érdemes, illetve lehet mondani, hogy jellegzetesen durhami, azaz inkább partikuláris, mint általános. De talán ez is több a semminél; ha más nem, legalább *egy* lehetséges viszonyulás az adott helyzethez.

Durhammel mint „indián művésszel" kapcsolatban jogosan tehető fel a kérdés, a művei mennyiben tekinthetők „indiánnak", ám ebben az összetett a mondatban (azaz hangsúlyozottan az első felében is) az előfeltevéseknek már olyan mértékű ballasztját halmoztuk fel – megbocsáthatatlan módon – melyet csak nem kis nehézség árán lehet eltakarítani. A megközelítés perspektívája azonban ezzel a meglátással már egy árnyalatnyit tisztulni is látszik. Ha nem tudjuk megmondani, mi értünk az „indián művészen", valamint az „indián műveken", nem beszélve az „indián művészetről" – és ezt azért meg kell tudnunk mondani valamilyen módon, ha továbbra is használni akarjuk e terminu-

sokat –, akkor elképzelhető, hogy a továbbiakban a hangsúly már nem is e fogalmak referenciáján (jelentésén), hanem a használatuk mindenkori kontextusán van. Más szóval azok a diskurzusok kerülnek az elemzés előterébe, melyekbe e kifejezések beleágyazódnak. Ilyenből pedig nem csak egy van.

Hasonló módon közelít Durham az európai művészet fogalmához:

„Vissza szeretnék térni a barátom megállapítására, mely szerint a művészet európai találmány. Alapvetően nem állítom, hogy nem értek vele egyet. Csak annyit tennék hozzá, hogy nem vagyok biztos a megállapításban szereplő három szóval kapcsolatban: »művészet«, »európai« és »találmány«". (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:144.)

Durham szemében a meghatározások politikai természete eleve a nyelv kisajátításában, gyarmatosításában kezdődik.

Hasonlítsuk össze az alábbi két mondatot, kér meg minket (Durham 1993):

Ma Tatanka Jotanka, a lakota nemzet érseke és belügyminisztere, a lakoták legtiszteletreméltóbb vallási vezetője ellen az Egyesült Államok által felbérelt ügynökök merényletet követtek el.

Ma Sitting Bull főnököt, a sziú indiánok varázslóját meggyilkolta egy másik indián.

A két mondat jelentése – mondhatjuk – ugyanaz, ám az értelme messziről sem az. Az értelem ily módon való alakítása egyet jelent a fordítás és kommunikáció fölötti hatalommal.

Az „érsek" szó az első mondatban nem biztos, hogy pontosan leírja Sitting Bull pozícióját a lakoták nemzetén belül, állítja Durham, de legalább annyira pontosan írja le, mint a „varázsló" terminus a második mondatban. A gyarmatosító – egyszerre romantizáló és primitivizáló – szótár eltávolít, lekicsinyel, dehumanizál. Ellentétpárokra egyszerűsíti le önmaga és a másik viszonyát. Ilyenekre, mint: törzs-nemzet, horda-állam, hadi főnök-tábornok, tanács-parlament, nagy szellem-isten stb. Bizonyos kifejezések ugyanakkor csak az indiánokra, azaz egy eleve kisebbségként kezelt „csoportra" vonatkoznak, mint például „telivér" *(full-blood)*, „félvér" *(mixed blood)*.

A külső szemlélők, nem indiánok, a városi, elidegenült indiánok számára azonban csak ez a szótár áll rendelkezésre. Ez a szótár pedig előírja, mi az indiánság (Durham 1993).

A fenti kérdés: „ki számít indián művésznek" ugyanakkor nemcsak feltehető ebben a kontextusban, hanem egyenesen felteendő. Az 1990-es Indián Művészeti és Kézműipari Törvény *(Indian Arts and Crafts Act)* pedig választ is ad rá. A törvény filozófiája egyértelmű. Az autentikus indián tárgyak védelmében az alkotónak igazolnia kell, hogy valóban indián (hiszen az indián munka hozza létre az indián tárgyakat). A törvény nyilvánvalóan az indián művészi vagy kézműipari tárgyak vásárlóit védi, hiszen hogy ezen *kívül* ki és mit állít elő, érdektelen számára. A tárgyak autentikussága a készítő identitásán nyugszik: csak valódi indián készíthet valódi indián tárgyat. Ráadásul ennek az identitásnak is autentikusnak kell lennie, mivel nem mindenki állíthatja magáról, hogy indián; vannak igazi és álindiánok. A törvény tehát az elfogadás – végeredményében jogi – aktusához köti az elkészült produktumok indiánságát.

Durham véleménye az Indián Művészeti és Kézműipari Törvényről sommás – és talán már nem is annyira meglepő (Turney 1999:426): „Annak a jele [a törvény meghozása], hogy mennyire rútul veszített az Amerikai Indián Mozgalom".

Általában megállapítható, hogy a posztkoloniális elméleteken belül az identitás és

autenticitás körüli vita mára állandósult; az indiánokkal kapcsolatban az „autentikus identitás" fogalom éppen az elfogadás politikai aktusa által alapvető kérdéssé vált kívül és belül egyaránt, és mindez nemcsak az indián művészet területén kapott hangsúlyt, hanem az indiánokat érintő valamennyi tulajdonlással kapcsolatos kérdésben. Bizonyos jogok elismerése tehát elválaszthatatlanul összefonódott az autenticitással mint kritériummal. Ennek következtében az identitás maga is politikai aktussá vált (Turney 1999:423).

Arra a kérdésre: „ki indián, ki számít indiánnak?" ráadásul nemcsak számtalan válasz, hanem *többfajta* válasz létezik. Az USA statisztikai irodája, a szövetségi kormány, az egyes államok kormányzatai, a törzsi tanácsok mind másképp felelnek rá. A „vérmértéktől" *(blood quantity)* a leszármazásig, a lakóhelytől a törzsi besorolásig vagy akár ezek kombinációjáig terjedhetnek a megnevezett kritériumok (Livesay 2002).

Az úgynevezett törzsi besorolás *(tribal enrollment)* mindebben meghatározó szerepet játszott az 1880-as évektől kezdve máig, és az indián probléma „megoldásában" végig kulcsfontosságúvá volt. Az idézett 1990-es törvény ugyanerre utal vissza.

Az ebben alkalmazott kritérium az indián törzsekre kiterjesztett alkotmány elfogadásakor azokat fedte le, akik bizonyítani tudták az indián származásukat (1924-től amerikai állampolgárok, 1934-től törzsi kormányzás alkotmányos szabályozása), őket besorolták, jegyzékbe kerültek. A későbbi generációk esetében a listán szereplő leszármazás mellett egyéb kritériumok is megjelennek: lakóhely, szülők lakóhelyei, vérmérték vagy szülök törzsi tagsága. Általános mérték a negyedvér az adott törzs esetében. Több törzsben való tagságot szinte valamennyi alkotmány kizárja, függetlenül a vérmérték nagyságától.

Mindez számos indiánt késztetett a folyamatból, azaz a besorolásból való tüntetőleges kimaradásra. Leonard Peltier lakota sámán és az Amerikai Indián Mozgalom egyik 1977-ben, az 1975-ös lakota Pine Ridge Rezervátumbeli összecsapás után kétszeres életfogytig elítélt vezetője szerint (Livesay 2002):

„Ez nem a mi módszerünk. Sosem határoztuk meg számok vagy listák alapján, ki tartozik népünk közé. Ezek a gyarmatosítóink szabályai..."

Ez a magatartás azonban sok esetben űrt teremtett a törzsi ügyekben, gyengítve ezzel például az egységes érdekérvényesítést. Sok indiánt viszont részt szeretne venni a besorolásban, de a folyamat időnként túl bonyolulttá válhat számukra. Noha az alkotmányok szerint a törzsi tanácsok irányíthatnák a folyamatot, a legtöbb nem teszi ezt meg (Livesay 2002).

Bár Durham származása révén meg tudta volna kapni a törzsi besorolást, és ily módon az indián művész státust, a mai napig a leghatározottabban elutasítja azt, és a törvényt az AIM teljes veresége jeleként értékeli (Turney 1999:426). Az elutasítása mögött legalább kétfajta perspektíva található: az egyik társadalmi, a másik személyes jellegű.

Durham szerint az indián művészetként, indián termékként meghatározott dolgok elkerülhetetlenül egyfajta destruktív identitást hoznak létre, mivel előbb-utóbb mint új identitások működnek tovább, eltűntetve a *korábbi* identitásokat (Turney 1999:429).

Bár Durham számára a saját etnikai meghatározása nem kérdéses: „Csirokí vagyok, nem kommunista", nyilatkozza 1977-ben (Biegert 1979:169), a művészet területén való öndefiniálása ezt a legkevésbé sem érinti. Kortárs művész, aki éppen csirokí. Durham tehát a legkevésbé sem kortárs *csirokí* művész.

„Megvolt az az előjogom, hogy nemet tudjak mondani [az indián tematikájú mun-

kákra], mivel láttam, mennyire ostoba dolog, ez annyira nyilvánvaló volt. Az indián művészet világa olyan kicsi, mindent egyértelmű megvilágításba helyez. Bizonyos módon el kell kerülnöd a válaszokat minden áron, ezt legalább régóta tudtam." (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:13.)

Durham nem fogadja el, hogy az etnikaiként definiált művészek etnikai hátterét gyakran esszencializálják (kívülről, majd belülről egyaránt), azaz egy partikuláris körülményhez kötik, majd ebből vezetik le a műveiket, mivel e felfogás értelmében az indián művészek nem képesek mást létrehozni, mint az etnikai háttérhez fűződő műveket. Ezzel megtagadják tőlük az univerzalitást. Ezzel szemben Durham hangsúlyozza:

„Csirokí vagyok, de a műveim egyszerűen kortárs művészeti darabok, nem »indiánok« a szónak semmilyen értelmében sem... Nem akarok csirokí jogosítványt, hogy pénzhez jussak »indián művészet« vagy bármely más művészet eladása révén." (Turney 1999:428.)

Durham szemében az indián téma reflektálatlan követése nem más, mint a külső reprezentációk átvétele. Ez arról tanúskodik, hogyan jelennek meg a bennszülöttek a mások által létrehozott vagy a mások által elvárt társadalmi imaginációkban, megfagyott, kimerevített pillanatokként: mint muzeális tárgyak, kulturális produktumok.

Durham a művészi munkája során a saját fegyverével, az iróniával veszi célba a törvényt. Kiállított alkotásai mellé a következő nyilatkozatot helyezte el:

„Az Egyesült Államok kongresszusa nemrég egy törvényt fogadott el, mely kimondja, hogy a munkáikat bemutató indián művészek és galériák kötelesek bemutatni a művészek »indiánságáról« szóló dokumentumokat. Én személyesen nem szeretem túlságosan a kongresszust, és úgy érzem, ők nem igazán az indián érdekeket képviselik. Mindenesetre azért, hogy magamat és a galériát megvédjem a kongresszus haragjától, ezennel kijelentem, hogy a következő állítás megfelel az igazságnak: én telivér kortárs művész vagyok, a szobrászok alcsoportjából (klánjából). Nem vagyok amerikai indián, sosem láttam Indiát, sosem esküdtem hűséget Indiának. Nem vagyok bennszülött »amerikai«, de azt sem érzem, hogy »Amerika« bármilyen jogot formálhat arra, hogy megnevezzen, vagy hogy elvegye a nevem. Már korábban kijelentettem, hogy kevert vérűként (félvérként, *mixed-blood)* kell kezelni engem: vagyis férfinak tartom magam, ám valójában csak egyik szülőm férfi." (Turney 1999:429.)

Durham művészi és etnikai identitása azonban nem teljesen konfliktusmentes, és úgy látszik, e két komponens aránya, súlya sem maradt azonos az évek során.

Jimmie Durham az Egyesül Államokbeli Arkansas államban egy csirokí indián családban született 1940-ben; elődei hosszú generációkon keresztül fafaragók és politikai aktivisták voltak. Durham az 1960-as évektől kezdett el különböző színházakban és galériákban performance-okat rendezni, verseket írni. Houstonban a kisebbségi művészek központjának, az Adeptnek *(Adept art Center és Adept Magazine)* egyik alapítójává vált 1963-ban.

Durham első performance-át 1964-ben Vivian Ayersszel és Mohammed Alival rendezte Houstonban, az Alley színházban. Első önálló kiállítását képekből és installációkból 1965-ben, Austinban, az University of Texason mutatta be.

Durham első kiállításait, melyben egy rezervátum életét igyekezett dokumentálni fotómontázsokkal, a közönség „tiszta" művészetként értékelte, jellegzetesen indián

témákból kiinduló művészetként. Ennek dekonstruálására Durham a továbbiakban az irónia eszközéhez fordult.

A művészet nála egyfajta alternatívaként jelent meg a hagyományos indián fafaragás mint családi örökség folytatásával szemben. „[a rezervátumokban] nincs művészeti diskurzus...", mondja (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:9). Nem elsősorban anyagilag adott ez új lehetőséget, hiszen kamionvezetéssel vagy a turizmusból való megélhetéssel ennél többet lehetett volna keresnie, hanem a szabadságot, függetlenséget nyújtotta számára.

Az 1968-as indián mozgalmak idején bekapcsolódott a megalakuló AIM (Amerikai Indián Mozgalom, *American Indian Movement)* által szervezett politikai, kisebbségi mozgalomba. Alcatraz el- majd visszafoglalása után Európába utazott. 1969-tól 1973-ig Genfben tanult az Ecole des Beaux-Arts-on, szobrász szakon. Mivel világos bőre volt, gondolta, kellemes életet él majd Európában művészként, mindentől távol.

„Az elején egész jól ment a dolog. Aztán hirtelen nem működött többé; egyszerűen nem tudtam nem csirokí lenni." (Biegert 1981:153.)

1973-tól 1980-ig újból az Amerikai Indián Mozgalmon belül dolgozott, kezdetben a lakoták Pine Ridge Rezervátumában. 1973 és 1980 között alapítótagja és igazgatója lett az *International Indian Treaty Council*nak (Committee) az ENSZ-ben, valamint Az *International Declaration of the Rights of Indigenous Peoples* egyik kidolgozójaként vált ismertté. 1974-ben az Amerikai Indián Mozgalom Nemzeti Irodájában dolgozott Minneapolisban.

„Az egyetlen lehetőségem emberként létezni abból áll, hogy csirokí indián vagyok." állította 1976-ban már javában az AIM vezetőségi tagjaként (Biegert 1981:152).

„Nagyszüleim és dédszüleim csirokík voltak, és ennek következtében szintén aktivisták. A gyarmatosítás éveiben csirokínak lenni egyet jelentett azzal, hogy valaki aktivista. A csirokí meghatározásához tartozik, hogy az ember a gyarmatosítás ellen harcol. Ha csirokí akarok lenni, nincs más lehetőség számomra, mint hogy harcoljak." (Biegert 1981:153.)

Durham 1980-tól kezdve azonban véglegesen szakított a politikával; egyszerűen reménytelennek érezte a szélmalomharcot. Csak a mozgalomból való kilépése után, azaz 1980-tól kezdett újra és most már tudatosan művészként dolgozni, és ettől az időtől fogva válik nála a művészidentitás egyre hangsúlyosabbá. Versei jelentek meg többek között a Minnesota Review, Parnassus, Ikon folyóiratokban. A Foundation of the Community of Artists (FCA) igazgatója volt 1981 és 1983 között. 1982 és 1986 között az *Arts and Artists* (újság) szerkesztője New Yorkban. 1986–1987-ben New Yorkból Mexikóba költözik. Közvetlenül ezután kezd kiállítani Európában, majd 1994-ben végleg Európába költözik, Brüsszelbe.

Az 1980-es évektől szobrokat, installációkat, képeket készített az írás mellett. Az 1990-es évektől legalább évente nyílt kiállítása, csak néhány helyet sorolva itt fel:

New York: Whitney Museum of American Art; Montreal: Centre International d'Art Contemporain; Antwerpen: Antwerp Cultural Capital of Europe; Brüsszel: Palais des Beaux-Arts; Columbus (Ohio): Ohio State University; Marseille: Galerie Roger Pailhas; Calais: Galerie Micheline Szwajcer, Ottawa: National Gallery of Canada; Calgary: Galerie Micheline Szwajcer; Madrid: Museo National Centro de Arte Reina Sofia; New Jersey: Jersey City Museum; London: ICA (Institute of Contemporary Art); Bécs: Wittgenstein

Haus; Kassel: documenta IX; Berlin: DAAD Gallery; 50. Velencei Biennálé; Gent: Museum van Hedendaagse Kunst; Reims: FRAC; Sydney: 2004-es biennálé (június–augusztus).

Durham szerint ugyanakkor a művészet és a politika elválaszthatatlan egymástól, ugyanannak a valaminek különböző aspektusa. Szétválasztásuk eleve feltételez egy határokban, megkülönböztetésekben gondolkodó filozófiát. A művészet értelmezése is számára egyet jelent a világ dolgainak megfogalmazásával. Művészetében a furcsa, gyakran talált tárgyak, a belőlük kialakított együttesek, installációk forrása saját indián kultúrájából származik jó ideig, melyet arra használ fel, hogy a nyugati világ sztereotípiáit, előítéleteit dekonstruálja. Az antropológia és a posztkolonializmus így inspirációjának egyik alapforrása.

Mind politikai, filozófiai, művészi szövegeiben, mind képzőművészetében az irónia a fő fegyvere a különféle életmódokkal szembeni nyugati szkepticizmus ellenében; talált anyagok és formák újjáalkotásával. Irónia és állandó tovább-, valamint ellépés a műveiben és önmagával szemben is. Művészetét az összefüggéstelenség egyfajta stratégiájaként értékeli. „Valószínűleg nem tudok erről összefüggően beszélni" (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:118).

„...szeretjük a dolgokat összefüggéseikben megközelíteni. ...Nem akarunk látni valami mást. Nem akarunk összezavarodni. ...Ezért fel akarom forgatni az elvárásokat. Az emberek azt gondolják: »Megnézem Jimmie Durham munkáit. Társadalmilag elkötelezett, politikai, indián művészetet csinál.« És én ezt felelem: »Nem ezt csinálom. Tévedtél.«" (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:119.)

A lényeg Durham szemében az, hogy valódi beszélgetés jöjjön létre közte és a közönség, a tárgyak és a közönség, és közte és a tárgyak között.

A gyökerekhez való ilyen jellegű viszonyra ugyanúgy jellemző az időnek egyfajta nemlineáris, heterogén kezelése, mint ahogyan Durham műveiben sincs kezdet és nincs vég semmilyen lineáris formában sem (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:87). Noha a tárgyai megszűntek élő részek, darabok lenni, mégis magukkal viszik, magukban hordozzák egy ilyenfajta állapotnak az emlékét (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:52), indexikális kapcsolatot tartva fenn az eredetükkel, eredeti helyükkel, használatukkal, anyagukkal (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:38).

„Úgy gondolom, hogy nincs idő, szerintem ez csak valami furcsa kitalálás, a dolgoknak tartama van. ...a meg nem oldott történelem mindig a jelen." (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:79.)

A történelem és az emlékezet így állandósultan átvonul témáin és anyagain. A múlt azonban itt nem „eredetiségében" tárul fel, hanem az idő mozgásának függvényében (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:74). Durham egyértelműen kétségbe vonja a történelem olyan felfogását, mely a „feltalált hagyományon" alapul (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:51).

A tárgyakkal való állandó alku tapasztalható eközben. Durham igyekszik meghagyni eredeti jellegüket. A tárgyai körül nincsenek keretek, egyik sem látszik befejezettnek. Noha a korai tárgyai (az 1970-es években) még bizonyos formai egység köré szerveződtek, az 1980-as években készítettek viszonyt már nyitottakká váltak, folyamatosság nélküliekké. Eközben a természetes és mesterséges anyagok vegyítésével szembesülhetünk, a giccs és indián sztereotípiák egymás mellé helyezése kíséri végig installációit, utalva a

20. századi „primitivizmusra". A lényeg, hogy valódi beszélgetés jöjjön létre közte és a közönség, a tárgyak és a közönség, és közte és a tárgyak között.

Durham kultúrája és művészete ily módon nem illeszthető egyszerűen az indiánok történelmébe, kultúrájába és művészetébe; művészete az indián kultúra-, művészet, történelemvesztésre való nagyon mély reflexió végeredménye (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:40).

„Többről van szó, minthogy valamilyen kisebbségtől származol-e vagy sem, arról van szó, hogyan lehet hangunk e napokban – nem nacionalista hang, nem etnikai hang, és mégis mindezek a hangok." (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:23.)

Bár témái, felhasznált anyagai hosszú ideig látványosan utaltak az indián gyökerekre (természetesen nem muzealizált módon), amióta Európában él, sokan vetik fel (szemére), hogy a művei jóval európaisabbak a korábbiaknál, hiányzik belőlük az indián-orientáltság.

Durham válasza erre rövid:

„Ugyanolyan autentikus vagyok, mint amennyire lenni szoktam, de arról igyekszem szólni, ami itt van; itt igyekszem lenni. Hadd legyünk itt most, és nem ott, ahol tegnap voltunk." (Papastergiadis 1998:210.)

Hogy ez mennyire jár együtt szükségszerűen egyfajta identitásvesztéssel?

„...a művészetem nem fejeződik be az identitásért való küzdelmek határán" (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:8.) írja mint művész. Ugyanakkor:

„Nem veszítheted el saját identitásodat. Azt kívánom, hogy képes legyek elveszíteni saját identitásom. Egész életemben azt kívántam, hogy képes legyek erre. A probléma, hogy nem vagy rá képes." (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:29.)

Ha nincsenek jól definiált kritériumok, ha a saját kultúránkat nem kezeljük esszencializálva, a dolgok néha sokkal bonyolultabbá válnak. A világos definíciók, a múlt-jelen-jövő(kép) linearitása egy határvonalak nélküli állandó diskurzussá alakul:

„Az egyedüli módja, hogy indián, csirokí lehessek, a nosztalgia. Elmondhatom a történeteket, de hát mindenki mondhat történeteket..." (Papastergiadis 1998:205).

Mikor nosztalgikus, az otthon köszön vissza a leggyakrabban:

„Mikor alkonyodik, és egy kivilágított ablakot látok, mély és bántóan éles vágyakozás fog el. Valószínűleg a gyermekkoromból származik ez..." (Gesellschaft 1999.)

A múlt folyamatosan jelen van emlékek formájában:

„Ha valaki hozzám beszél, az, amit mond, mindig valamilyen történetre emlékeztet a múltamból...

Az életcélom, hogy otthontalan árvává váljak; olyan állapotba kerülni, melyben nem vagyok hű a múlthoz. Ha ez így van, miért nem tudok leszokni arról a rossz szokásról, hogy állandóan történeteket mesélek? Mintha ahelyett, hogy végleg elvesztem volna, csak meg lennék zavarodva. talán csak részeg vagyok, vagy valami.

Mindegy, itt a tanácsom: ne higgy semmiben. A hit gonosz, embertelen jelenség. Az emberek azért alakultak ki, hogy kérdezzenek és vizsgálódjanak; nem azért, hogy higgyenek..." (Durham 1989.)

Hasonlóan írt N. Scott Momaday, az egyik legismertebb indián író azzal kapcsolatban, mitől indián valaki, mi tesz valakit indiánná:

„Nagyanyám egyes emlékei az enyémek lettek. Ez a vér valódi terhe". (Valaskakis 1993:155.)

Bármilyen hiábavalónak látszik is Durham küzdelme a nosztalgiával szemben, az önirónia eközben sem hagyja el.

„Otthon. Micsoda borzalom. Micsoda ócska hazugság, micsoda ócska találmány. Salman Rushdie írt egy történetet, melyben a régészek megtalálják Dorothy (Oz a csodák csodája) varázscipőjét. E cipő képes arra, hogy mindig hazavigye azt, aki hordja. A cipőt egy múzeumban mutatják be, ahol jobban őrzik, mint a királyi ékszereket, ugyanis az emberek sorokban kígyóznak, lihegve a vágytól, hogy az »otthonlétnek«, ha mást nem, legalább a leheletét érezzék." (Gesellschaft 1999.)

Hogyan kerül azonban a múzeum ebbe a kontextusba? Durhamnél, akárcsak sok más posztmodern gondolkodónál, a múzeum az identitás létrehozásának, a dolgok múltként való feldolgozásának és átpolitizálásának egyik színtere. A múzeum ugyanazt a politikai aktust valósítja meg, mint a politikai intézmények, azaz mindkét típus tagjai kategorizálnak és minősítenek, és mindezt ugyanolyan módon teszik: a diskurzus keretét definiálják, rögzítik és véglegesítik.

Durham szemében a muzeális tárgyak óhatatlanul halott tárgyakat tartalmaznak, a véglegesen a múlthoz tapadt tárgyakat (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:120), melyek szinte felkínálkoznak mint az esszencializált kultúra részei.

„Gyakorlatilag az indián lét valamennyi aspektusa óriási mértékben átpolitizálódott", állapítja meg Chaat Smith (1994:42), és a politizálódás összes aspektusa technológiailag vált igazából lehetségessé. A kulturális reprezentációk egyben helyszínek, ahol az identitás, hagyomány vagy autentikusság jelentéseit megvitatják.

Az indiánok egyre kevésbé fogadják el a vizuális kultúrájuk gyarmati monopolizálását, osztályozását vagy értékelését. Az indián kultúra újrafogalmazása azonban érinti a művészet meghatározását is. Ebben a keretben nincs egyetlen elfogadott vagy elfogadható értelmezése. A kultúra nem körülhatárolható, még ha gyakran kizárólagos fogalmakban beszélünk is róla (Townsend-Gault 1998).

Az egyes kultúrák kapcsolata, az interkulturális interpretáció problémája és korlátja ebben a kontextusban alapkérdésnek számít, és állandóan jelen is van, ezen belül pedig a fordítás, fordíthatóság kérdése. Durham képeiben felbukkanó csirokí szimbólumok, állatalakok egyik értelmezési szintje mindenképp feltételezi a csirokí kultúra ismeretét.

A lefordíthatóság korlátozása vagy éppen lehetetlenné tétele a kultúra (a saját kultúra) kontrolljának állandó eszköze Jimmie Durhamnél. De ez egyelőre csak a képi szint. Durham bizonyos alkotásaiban ugyanakkor olyan szövegeket helyez el, melyek csirokí nyelven vannak írva. Arra a kérdésre, mi ezek szerepe, mikor a látogató biztosan nem érti őket, még sokkal kevésbé, mint a képi szimbólumokat, melyek hátteréhez egyrészt hozzáférhet kézikönyvekből, vagy pedig ezeknek a szimbólumoknak egyfajta egyetemesebb kultúrközi értelmezéséből is kiindulhat a látogató, Durham így érvelt: „Nem akarom, hogy ismerjék" (Durham–Ingberman 1990:31). Miért fontos ez egyáltalán?

„Azt akarom, hogy ismerjék, hogy nem ismerhetik meg. Ezt akarom, hogy ismerjék: ...a harmadik szöveg arról szól, hogy nem ismered, mit jelent az csirokí nyelven".

Itt a transzkulturális másság nem feloldásra váró téma, hanem a nyelvet beszélő hatalmi pozíciója (lásd mindkét oldalon), tehát az indián diskurzus erősödésének a jele. A múzeumi gyűjteményekből a vita kilépett a publikus színterekre, a dekontextualizált tárgyakról a hétköznapi terek kontextusába (lásd repülőtér, bevásárlóközpont stb.).

Megkérdezhető, az indián tárgyak megjelenése e színtereken a kapitalista asszimiláció vagy a kontextusok újraformálásért folytatott küzdelmek terei?

Hiba volna azonban azt hinni, hogy az egyoldalú reprezentációk félresöprése után ott marad az eredeti, az autentikus. 1991-ben Richard West, a New Yorki új Museum of the American Indian igazgatója erről így nyilatkozott (Townsend-Gault 1998): „Egy tv előtt születtem, nem egy tipiben."

A hatalmi pozíciók ráadásul itt megfordíthatók: az egyes színterek adott használói nem feltétlenül mindenki vagy a többség számára hozzáférhető kódokat használnak. Ezzel párhuzamosan azonban új kapcsolatokat hoznak létre az újfajta kulturális reprezentációk a formák és a színhelyeik, kontextusaik között: ez a partikuláris etnográfiája. Egyfajta kontroll a tulajdon, az autentikusság fölött (Townsend-Gault 1998).

Durham a műalkotásai sorozatát az úgynevezett Bedia-sorozattal kezdte meg igazából. Hamis indián tárgyakat készített autóalkatrészekből, például tollal díszített kipufogódobokat. „Ha minden működik, mi lenne, ha felöltöztetnék egy autódobot indián tárgyként, működik ez?" Majd állatkoponyák következtek.

„...az állatkoponyák a hagyományom részei voltak... És nem hagyományosan csináltam, nem valami új népművészetet készítettem. Meg akartam szakítani egy zárt ...diskurzust a posztmodernnel kapcsolatban." (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:17.)

„...Ha minden működik, mi lenne, ha felöltöztetném egy autó kipufogódobját indián tárgyként, vajon működik ez is?" (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:19.)

Ha a művész valamilyen párbeszédet igyekszik létrehozni a mű és a közönség között az adott diskurzus keretében, az adott perspektívákból, ha tehát kontrollálja a folyamatot, akkor más művek születnének egy indián művészeti múzeum és például egy kortárs művészeti múzeum számára.

„Így van, azzal a különbséggel, hogy nem nagyon tudom kontrollálni az egészet. Ez a probléma." (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:120.)

Az egyik kiállításán bemutatott darabot ugyanis megvette a Denver Art Museum, ahol az egyik legnagyobb kortárs indián művészeti gyűjtemény található.

„És mivel kortárs indián művészek munkáit vásárolják, nem tudtak kihagyni engem sem. Nem vagyok, ők mégis azt gondolják, hogy az vagyok. Így egy darab, melyet nem szántam tudatosan egy indián művészettel foglalkozó gyűjteménybe, most egy indián művészeti gyűjteményben van." (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:120.)

2003-ban Colle di Val d'Elsában Jimmie Durham egy elhagyatott papírgyárat múzeummá alakított át, a Papír Múzeumává. Mindenféle talált papírt gyűjtött össze, és teljesen kaotikus rendben mutatta be ezeket.

Durhamet a modern nyugati tudásrendszer hegemóniájának, a dolgok „autentikus" rendjének megkérdőjelezése foglalkoztatja. A múzeum ennek a hegemóniának a legsikerültebb formája, miközben általában a művészi bemutatás végső helyeként értelmeződik. Nemcsak történeti anyag tároló- és bemutatóhelye, hanem a gyűjtés, válogatás és kategorizálása révén a tudás autoratív működtetője. A működése révén a történeti anyag autentikusságát igyekszik demonstrálni, holott ez messze nem valamilyen semleges mozzanat.

„...Egyáltalán nem könnyű a Tate Galéria számára, hogy megszűnjön angol múzeumnak lenni – mi más lehetne; »nemzetközi« múzeum, »európai« múzeum vagy a lehe-

tő legrosszabb esetben olyan múzeum, mely »a posztkolonialista Nagy-Britannia változó valóságait« tükrözi? És hogyan tudná elkerülni *azokat* a bűntetteket? A válság, melyben benne vagyunk, egyszerre nagy és kicsi; nincs senki számára sem megfelelő hang, akár művészről, múzeumról vagy nemzetről van szó. A történelem és a vele való szembesülés elkerülése mindannyiunkat választópozícióba kényszerít, úgyhogy maguk a reakciók egyre kevésbé válnak érthetővé." (Mulvey–Snauwaert–Durant 1997:142.)

Befejezés

Az alaphelyzet – ki számít indián művésznek – egyik jellegzetessége, hogy bizonyos jogok etnikai alapon követelődnek és biztosítódnak, illetve a hivatkozott „etnikai alap" egyszerre esszencializált és/vagy konstruált, a megfelelően elfoglalt vagy a mindenkori kontextusból adódó perspektíva függvényében, ahol is az esszencializálás az autentikusságra hivatkozik, a konstruálás viszont az autentikusság konstruáltságát feltételezi.

Az „etnikai alap" *jogi* kezelése óhatatlanul és alapvetően esszencializáló, *ugyanakkor* konstruált (tehát egyben és menthetetlenül politikai aktus), a mindennapi, helyi kezelése egyszerre lehet esszencializáló vagy konstruáló – attól függően, hogy kinek hiszünk, illetve mennyire az ideológia vagy a praxis oldaláról nézzük, vagy talán aszerint is, milyen kontextusra összpontosítunk éppen.

A jogi diskurzusban a *partikuláris* részben az erőviszonyok, részben a lefordíthatóság problémái miatt nem kezelhető hatékonyan; az univerzális keret ugyanakkor bizonyos kényszerhelyzet elé állítja fogalmilag a felhasználót, bármely oldalon állt is korábban; az eredetileg (azaz korábban) partikulárisat újrapartikularizálja, de a maga univerzális módján, keretén belül.

Az indiánok egy pontnál kényszerűen vagy szabad akaratukból belépnek e diskurzusba, elfogadják vagy elutasítják a harcosról, megismétlik vagy átalakítják a nemes vademberről, a természethez közel élő bennszülöttről, az asszimilált etnikumról stb. szóló reprezentációkat. A megfelelő képmásokhoz tehát valahogyan viszonyulnak, és eközben egy szélesebb identitás- és hatalomkonfrontáció keretében mozognak, mely többek között a következő területek mentén tematizálódik (mint kulturális küzdelem): bennszülött jogok, erőforrások, erőmű, föld, víz, halászat, vadászat; kulturális turizmus, kulturális határok, kulturális reprezentáció (múzeum, tárgyak, művészet, történetek, filmek, fotók). Mindegyikhez elválaszthatatlanul hozzátapad a kulturális identitás, függetlenség, önrendelkezés kérdése; és mindegyik elválaszthatatlanul összetapad az összes többivel (Valaskakis 1993:156).

Jimmie Durham ebben a folyamatban a kojot (prérifarkas), azaz a mediátor, a csaló, a *trickster* szerepét húzza magára: aki egyszerre fordít nyelvek és diszkurzív rendszerek, a másság terei között; egyszerre hívja fel a figyelmet a határokra, az átjárhatóságra és az átjárhatatlanságra, tágítja vagy éppen szűkíti ezek határait, most és itt tesz fel kérdéseket, majd továbblép a következő kérdésre.

Jimmie Durham írja egy kanadai indián, Edward Poitras műveiről:

„Nagyapánk, a kojot a legtöbb indián számára az arrogáns életben maradás szimbólumává vált. A kojot mindig azt mondja: »Bármit teszel, én valami mást fogok csinálni«." (Fisher 2003:3.)

Durham egykor „univerzális csirokí művésznek" nevezte magát, de jelenleg a művésszel is megelégszik.

IRODALOM

BIEGERT, CLAUS

1979 Ich bin kein Kommunist, ich bin ein Cherokee. Interview mit Jimmie Durham, International Indian Treaty Council, New York, Dezember 1977. *In* uő: Indianerschulen. Als Indianer überleben – von Indianern lernen. Survival Schools. 169–175. Hamburg: Rowohlt.

CHAAT SMITH, PAUL

1994 Home of the brave. C Magazine 42:30–42.

DURHAM, JIMMIE

1989 Statement on his work (You are here). Denkzeichen, November 4.

1993 American Indian culture: Traditionalism and spiritualism in a revolutionary struggle. *In* Certain lack of coherence. Writings on art and cultural politics. Jean Fisher, ed. London: Kala Press. Internetcím: http://historymatters.gmu.edu/d/6904 (letöltés: 2004. február 8-án).

DURHAM, JIMMIE – INGBERMAN, JEANETTE

1990 Durham, Jimmie, in conversation with Jeannette Ingberman. *In* Jimmie Durham: The bishop's moose and the Pinkerton men. Jeannette Ingberman et al., eds. 31. New York: Exit Art.

FISHER, JEAN

2003 Storying art, or, the everyday life of tricky tactics. Ludicrits: an Independent Journal of Eclectic Criticism and Inquiry. Internetcím: http://www.ludicrits.com/index.html (letöltés: 2004. május 5-én).

GESELLSCHAFT

1999 Gesellschaft für aktuelle Kunst, 1999. 27. Februar–2. Mai.

LIVESAY, NORA

2002 Understanding the history of tribal enrollment. St. Paul: American Indian Policy Center. Internetcím: http://www.airpi.org/pubs/enroll.html (letöltés: 2004. július 24-én).

MULVEY, LAURA – SNAUWAERT, DIRK – DURANT, MARK ALICE

1997 Jimmie Durham. London: Phaidon.

PAPASTERGIADIS, NIKOS

1998 On becoming authentic. A conversation with Jimmie Durham and Laura Turney. *In* uő: Dialogues in the diasporas. Essays and conversations on cultural identities. 195–214. London – New York: Rivers Oram Press.

TOWNSEND-GAULT, CHARLOTTE
1998 First nations culture: who knows what? Canadian Journal of Communication 23(1). Internetcím: http://www.wlu.ca/~wwwpress/jrls/cjc/BackIssues/23.1/townsend.html (letöltés: 2004. október 10-én).

TURNEY, LAURA
1999 Ceci n'est pas Jimmie Durham. Critique of Anthropology 19(4):423–442.

VALASKAKIS, GAIL GUTHRIE
1993 Postcards of my past. The Indian as artefact. *In* Relocating cultural studies. Developments in theory and research. Valda Blundell – John Shepherd – Ian Taylor, eds. 155–170. London – New York: Routledge.

SZUHAY PÉTER

Hagyományok konstruálása a magyarországi roma képzőművészetben

Labanczné Milák Brigitta példája

A megismerkedés és a találkozás története – *A telepen*

1997 késő őszén a Néprajzi Múzeum adott helyet a Roma Polgárjogi Alapítvány rendezvényének, egy aukcióval egybekötött jótékonysági bálnak, mely a Roma Versitas működésének anyagi feltételeihez kívánt hozzájárulni. Ezen az aukción mások mellett megjelent egy nagyméretű képével egy addig jobbára ismeretlen, magát romaként/cigányként definiáló művész, Labanczné Milák Brigitta. Ekkor már néhány éve működött a – jobbára a Soros Alapítvány támogatásával gazdálkodó – gyűjteményfejlesztő munkát végző, a roma múzeumot előkészítő munkacsoport. A rendezvény alkalmat teremtett arra, hogy a munkacsoport néhány tagja az esetleges (licitálással végbemenő) vásárláson is részt vegyen. Ezen az aukción Milák Brigitta képe keltette a legnagyobb érdeklődést. A művészek többsége ismert volt, néhányan műveikkel ekkor már jelen voltak a képzőművészeti algyűjteményben. (Az aukcióra a résztvevők felajánlották egy-két művüket, s a licitálás során elkelt képek teljes vételárát – bevételét – az iskola működésére fordíthatták a rendezvény szervezői.) Az érdeklődők Milák Brigitta képével azonban először találkozhattak (abban az értelemben is, hogy először a művész képével találkozhattak, s csak utána magával a művésszel). Az aukcióra felkínált képet *A telepen* címen mutatták be a közönségnek. A 167×227 centiméteres, keretezett olaj-vászon kép a békési, muzsikus cigányok lakta telepet ábrázolta. A kép bal oldalán apró, fehérre meszelt házsor (mintegy putrisor) fut a saroktól a kép középpontja felé. Jobb oldalon, a képet nézővel párhuzamosan egy házikó zárja le a teret. Az épületek előterében népes csoport látható. Első pillantásra is érzékelhető az épületek elnagyoltságának és az ábrázolt emberek kidolgozottságának ellentéte. (Mintha az épületek csak a díszletet adnák, s a lényeg az emberekben lakozna.) Figyelmesebben tekintve a kép „szereplőit" kiderült, hogy az emberek ábrázolása között is jelentős eltérések érzékelhetők. A szemlélő első benyomása az volt, mintha lennének valóságos, akár „modell"-arcok, s lennének a festő fantáziája szülte alakok. A festményen szereplő emberek elhelyezésében érzékelhető volt valamiféle didaktikusság és enyhe ideologikusság, mindezzel együtt azonban erős vonzása volt a képnek. Mindezeken felbuzdulva aztán az árverés során – „megnyerve" a licitálást – megvásároltuk a festményt, s hamarosan megismerkedhettünk az alkotóval, valamint férjével, Labancz Károllyal is.

Brigitta és Karcsi végtelenül örültek, hogy képük (kicsit így tekintettek rá, hiszen Karcsi nemcsak felesége konzultánsa, sőt menedzsere is volt, hanem a kép keretét is ő készítette) közgyűjteménybe kerül, sőt mi több egy leendő roma múzeum alapját ké-

pezheti. Kiderült, hogy az alkotás folyamatában egymásra épül a témaválasztás és a kutatás, a valóságos képeknek (elsősorban családi fotóknak) és az emlékképeknek (mint az emlékezet vizualizált képeinek) használata. Ebben a kontextusban értelmezhető a telep elmosódó és elnagyolt, valamint a hegedülő férfi és a gyermekét karján tartó asszony részletező, kidolgozott ábrázolásának ellentéte. A házaspár bepillantást nyert a bontakozó gyűjteménybe, s mikor közös kutatásáról beszélt a két ember, magától értetődőnek tűnt, hogy megajándékozzuk őket a múzeum 1993-as, a *Képek a magyarországi cigányság 20. századi történetéből* című kiállításhoz készült, hasonló című fotóalbumunkkal (Szuhay–Barati 1993). (Ennek a történet későbbi pontján lesz igazi jelentősége.) Megbeszéltük, hogy tavasszal meglátogatjuk őket békési otthonukban, s videofelvételeket készítünk Brigitta munkásságáról, interjút élettörténetéről és művészi törekvéseiről, mint ahogy tettük ezt ebben az időben más művészekkel (vagy csak egyszerűen „festőkkel", ahogy néhányan – szerényen visszautasítva a művész jelzőt – magukat definiálták). S valóban, tavasszal a munkacsoport Soros alapítványi ösztöndíjasaival, Kőszegi Edittel és Gyulával, valamint Vajda Imrével ellátogattunk Békésre. Mivel a tárlatvezetést már rögzítettük, abban a szerencsés helyzetben vagyok, hogy pontosan tudom idézni Brigittát, aki egy, a békési önkormányzat által a helyi romáknak biztosított közösségi házat használhatott műteremként.

„És akkor a cigányság élete a következő szoba témája. És itt már kezdek a cigányság több csoportjával foglakozni, a foglalkozásukat, a származásukat, a hagyományaikat őrizve. És a cigányság története itt is folytatódik, de itt már van egy pár kis állatfigura is a gyermekeim számára és a cigányteremtés, maga a test felépítése, szóval végül is ami annyira foglalkoztat. És keresem, kutatom származásunkat, hovatartozásunkat. Mert én egy olyan gyerek voltam, aki gyerekként is nem babázott, meg ékszer, meg mit tudom én, mi, meg ruha, hanem nekem mindig a festékek kellettek és a filcek, meg a zsírkréta, és azt mondta az édesanyám, hogy ez nem normális dolog, gyermekem, mi lesz veled?! Mert az én anyukám mezőgazdasági munkás, és sose bírta elképzelni, hogy na majd egyszer a kislánya művészettel fog foglalkozni, bár az apukám, ő zenészcsaládból származik. És mindig azt mondta, hogy mi lesz veled, hát a kapa meg a mezőgazdasági dolog, ez a megélhetés forrása, de engem abszolúte nem érdekelt ez a dolog, én mindig azzal voltam, hogy csak rajzoljak, csak fessek.

De végül is a nagy fordulat az életemben akkor jött, mikor 1995-ben, egy képzőművészeti tábor kapcsán megismerkedtem Vágréti János békéscsabai festőművésszel, és nagyon sok órán keresztül beszélgettünk a cigányság életéről, múltjáról. És ő volt az az ember számomra, aki felnyitotta a szemem, hogy a cigányság múltját, kultúráját kell festenem, és énnekem ez az életem. Mert végül is egy óriási nép vagyunk, a cigányság. Csak egy óriási probléma van, hogy nem tartunk össze, összefogás nincs. És én kutatom az életüket, a múltjukat, a hagyományukat, és nálunk, a magyar cigányoknál nagyon sok mindenkinek feltűnt, hogy miért pont a cigányság és az oláh cigányok, a beás meg lovári. Hát te nem tartozol oda, hát ne foglalkozz velük, mondják. És ez is egy rossz tanítás, mert ezt nem szabad. Mert mi cigányok vagyunk, ha magyar cigány, ha oláh cigány, ha ilyen, ha olyan, mindegy. És végül is az volt a tapasztalatom, hogy a cigányság, illetve csoporton belül – a cigány csoporton belül – származásként mindenféleképp mi cigányok vagyunk. Barna a bőrünk, és úgy érzem, hogy piros a vérünk mindnyájunknak. De a foglalkozás volt az, ami meghatározza egy cigány csoport létezését, és

azt mondja, hogy hát én nem, én lovári vagyok, te oláh, te pedig magyar cigány, és hozzá képest te... nem szabad, nem szabad. Mi egyek vagyunk akkor is, cigányok, és ha beszéljük a cigány nyelvet, ha őrizzük a kultúrát, ha nem, nekünk akkor is egybe kell tartanunk."

Roppant izgalmas volt a műterem-látogatás. Szinte egyik élményből a másikba zuhantunk. Az egyik helyiségben majdnem nekimegyünk egy megközelítően ember nagyságú képnek. Szemünk magasságában egy üveggömböt fedezünk fel elsőnek, a jósnő tartja kezében a gömböt, félig ül, félig guggol a földön, piros ruhája, homlokára kötött kendője, ékszerei ősi cigány jellegét kell hangsúlyozzák, a körülötte gomolygó füst pedig a misztikusságot, varázslatosságot. Egy másik, ugyancsak ember nagyságú képen idős, ám egyenes tartású, ősz hajú és arcszőrzetű, kalapos, csizmás férfi tart kötőszáron egy nála kisebb termetű lovat. Nem kétséges a látvány értelmezése ebben az esetben sem, cigány férfit látunk, ahogyan azon a képen sem, ahol már-már farkasszemet néz velünk egy krisztusi korban lévő férfi, haja válláig ér, szakálla, bajusza fekete, kezében kalapot tart, felénk nyújtva, mint aki kéreget. Valóban kéreget, ő a koldus egyfelől, Krisztus (cigány Krisztus) másfelől. (Egy ilyen interpretációt már ismerhettünk Váradi Gábortól, s később találkozhattunk Csányi János és Kun Pál hasonló képével is.) A másik helyiségben valódi Krisztus-képek, amint feltámad, amint tanítványai közt ül, vagy amint gyógyít. Mária, aki égnek emeli tekintetét, összekulcsolja kezét, imádkozik. A harmadik szobácskában ismerős arcok, „mintha már láttuk volna"-figurák jelennek meg. Vázlatok, próbálkozások, félig vagy talán már egészen elkészült munkák. Édesapja hegedül, nagyapja a nagybőgőnél, nagyanyja ölében tartja leányát (vagyis édesanyját) és fiát (nagybátyját), s történetesen mindkét gyerek kezében egy-egy szimbólum, egy-egy „attribútum", a leányka kicsiny kereket (cigánykereket) szorongat, a fiúcska törött keresztet (Krisztus feszületét) tartja vállán. Megint máshol a *Százegy kiskutya* figurái és Bambi alakja látható, mesevilág gyermekeinek. A jelen realitása viszont az olyan kép, amelyen Balogh Béla táncol, vagy az Ando Drom együttes Zsigó Jenővel az előtérben muzsikál.

A találkozás nyomán világossá vált, hogy nem egyszerűen egy festegető nővel ismerkedtünk meg, aki unalmában valahogy leköti magát, hanem olyan asszony tárta elénk képeit, aki rendkívül tudatosan alkot, terveket fogalmaz meg, s azokat szisztematikus munkával el is készíti. Ha jól rekonstruálom első békési látogatásunkat, akkor valami olyasmit mondhattam, hogy Brigitta „küldetéses művész", aki egyaránt komolyan veszi a küldetés és a művész szavakat. *A telepen* című képhez viszonyítva három jelentős újdonság volt felfedezhető műtermében. Megjelentek olyan témák, amelyek a jelen idejű roma közélet és kulturális identitás reflexiói; erőteljesen jelen van a vallás és az egyház fontosságára, mondhatni a személyes filozófia központi elemére való utalás; végül pedig szembetűnő a roma tematika időben és térben való kiterjesztése, különös tekintettel egyes (képi) archetípusokra, mint az ősinek és cigánynak tartott mesterségek és tevékenységek (jóslás, koldulás/kéregetés, kosárfonás, lótartás) ábrázolására, valamint a vándorlás és az indiai eredet témájára. A roma tematika ábrázolása során elsősorban fényképek (különös tekintettel a Néprajzi Múzeum 1993-as fotóalbumának felvételeire), másodsorban képzőművészeti (jobbára 19. századi, romantikus) alkotások nyújtanak nagy segítséget az alkotói folyamatban. A bibliai témák ábrázolása nem függetleníthető attól a ténytől, hogy a házaspár tagja az evangéliumi pünkösdi közösség békési gyülekezetének.

A munkakapcsolat kialakulása – *Hűség és eredetiség*

Első békési látogatásunkkor már készültünk a *Romák Közép- és Kelet-Európában* című nemzetközi kiállításra, melynek a közelmúlttal foglalkozó, *Telepek, társadalmi szegregáció* témáját mi gondnokoltuk. Brigitta telepi képei, alkotásai egy részének a műalkotás és az installáció közötti helykeresése arra biztatott, hogy megkérdezzem őt és férjét, részt vennének-e a kiállítás egyik termének megvalósításában. Az igen válasz közel egyhetes együttdolgozásra teremtett lehetőséget. A 7×8 méteres terem a földbe vájt kunyhótól a csökkentett komfortfokozatú (állami vagy tanácsi segítséggel épített), úgynevezett „Cs" lakásig terjedő tipológiai tengelyen rajzolta meg a szegregált telepet.

A terem kiinduló alkotása Brigitta meglepetésképe lett. A *Hűség és eredetiség* című kép (olaj/vászon, 300×197 cm) tavasszal, a békési látogatás után készült, s júniusban hozták fel a múzeumba, amikor a kiállítási installáció is készült. A kép szerkezete hasonló az első, békési cigánytelepet megörökítő képhez. Bal oldalon átlósan fut egy putrisor, középen pedig lezárja a teret egy magányos épület, mely előtt emberek ülnek, állnak. A házsor azonban ezen a képen nem a békési régi cigánytelepet idézi, hanem az őrtilosit (vö. Szuhay–Barati 1993:184–185, 402. és 404. kép; Eperjessy Ernő: *Cigánytelep*, Őrtilos, 1954; a Néprajzi Múzeum fényképgyűjteménye, ltsz.: 223390 és 227439). A kép előterében, pontosabban középpontjában férfi és nő táncol. Már az első telepi festménynek is a tánc volt a központi motívuma, akkor azonban félig vagy egészen meztelen gyermekek táncoltak hegedűszóra. A mostani kép függőleges tengelye pont a táncosok között fut. A férfi, aki a tengelytől balra figurázik, s felénk néz, a nőnek azonban hátat fordít, egy korábban látott Brigitta-képről már ismerős. Balogh Béla ő, nagyecsedi születésű táncos, tánctanár, koreográfus, a roma folklór emblematikus alakja, aki fiatalon, 1996-ban halt meg. A jobb oldalon táncoló nő szintén felénk néz, ő is figurázik, ám a valóságban soha nem lehetett képi partnerének párja. Előképe megtalálható az albumban (Szuhay–Barati 1993:311, 685. kép; Kápolnai Imre: *Páros botoló*, Nyírbátor, 1957; MTA Zenetudományi Intézet, ltsz.: 3012). A ház előtt karján gyereket tartó asszony áll, Brigitta nagymamája és édesanyja, már ismerőseink a békési telepet bemutató festményről. Mellettük férfi hegedül, jobbján meztelen gyermek szégyenli magát, Kálmán Kata 1935 körül, a Jászságban készített képe alapján (Szuhay–Barati 1993:85, 178. kép; Magyar Fotográfiai Múzeum, Kecskemét, ltsz.: 87104). A kép jobb oldalán, nagyjából a házsor előtt három zsánerképrészlet fedezhető fel. Fentről lefelé haladva: öregasszony pipára gyújt (Szuhay–Barati 1993:197, 441. kép), egy földön ülő asszony ételt mer gyermekeinek (Szuhay–Barati 1993:195, 433. kép) és gyermekét ölében tartó anya cigarettázik (Szuhay–Barati 1993:228, 507. kép; Árgyelán György: *Madonna*, Kisvaszar, 1990). A fölső és a középső ihlető képek a *Településírás: egy család egy napja, Horváth József és családja*, Bogács, 1992 című sorozatból valók. A kép jobb oldali részén látható alakok többnyire Brigitta közvetlen környezetének valóságos szereplői. Az egyik vendégarc Nunci bácsié, aki a kép eredetijén, Horváth M. Judit 1992-es szolnoki felvételén mesél közönségének (Szuhay–Barati 1993:313, 689. kép). A már hivatkozott bogácsi telepsorozatból megtalálta helyét egy évődő házaspár is (Szuhay–Barati 1993:197, 439. kép). A többiek, így a jobb alsó sarokban a hangsúlyos szoptató anya és gyermeke, a hegedülő öregember és a beszélgető kis csoport vázlatait már láthattuk tavasszal.

A képen végül is megkonstruálódott a brigittai telep ideáltípusa. Fejlődött, tovább

épült az elbeszélés, annak mind tárgyi-környezeti, mind epikai tartalmát illetően. Az első telepkép még konkrét volt és egyedi, rajta azok az épületek jelentek meg, amelyeket az egykori békési telepen felépítettek és használtak az emberek. A kép üzenetének megértéséhez segítségünkre áll a cím mint a művészi gondolat szinte rövid, parancsszerű összefoglalása. Hűség és eredetiség. Eredetiség és hűség. Hűség az eredetiséghez, vagyis az eredetihez, ami pedig egyszerre a cigányok különállása, kitaszítottsága, látszólagos szegénysége, valójában azonban szépsége, életöröme, vidámsága, egymás iránti megbecsülése és szeretete. A mese, a zene, a tánc mint a cigány kultúra lényegi elemei (intézményei) jelennek meg; a gyermeki meztelenség egyszerre jelenti az ártatlanságot, az őszinteséget és a nélkülözés elviselését; a földön ülés, a földön való főzés és étkezés ragaszkodás a kultúra legrégebbi rétegeihez, vagyis ezek adják ki egységesen az eredetiséget, s ezek vállalása, követése maga a hűség. A képen valójában mindenki egy közös körnek, egy összetartozó közösségnek a tagja. A piciny intimitások ebben a közösségben oldódnak fel, ahol nincs külön gyermekek és felnőttek világa, gazdagok és szegények különbségtétele, hanem testvériség és egyenlőség van. És hűség az is, ha valaki megfesti, felmutatja ezt, emlékeztetve ezzel erre a világra, s intve arra, hogy ez volt a cigányok egykori (talán még idilli) élete.

Ez a kép fogadta a látogatót, amikor ebbe a terembe lépett. Néhány előre eltervezett és eldöntött eleme volt már e teremnek, így például egy „Cs" lakás szobájával azonos méretű belső térben állítottuk oppozícióba az 1960–1970-es évek hurráoptimista MTI-fotóit Bódi Lászlónak az 1990-es évek első felében a sajókazai cigány telepről készített antropológiai felvételeivel, vagy egy nagyméretű kivetítőn lehetett látni az 1960–1970-es évek cigányokról készített tényfeltáró dokumentumfilmjeit és az azonos időszak jobbára sikereket jelentő filmhíradóit. Ezek mellett néhány településszéli teleptérképpel, néhány „Cs" lakás tervrajzával és kevés leíró szöveggel érzékeltettük a korszak ellentmondásos történéseit. Ami ezenfelül segítette a látogatókat a megértésben, az alapvetően Brigitta és Karcsi érdeme volt. Balról jobbra haladva elérkezhettek a nézők a múltból a jelenbe. Egy, az 1960-as évek közepén kezdődő telepfelszámolás előtti korszakra általánosan érvényes lakóház (közkeletű nevén putri) homlokzatának képét idézte az első épületinstalláció. A terem középső részén, a hosszanti falból két „Cs" lakás utcára néző helyiségének (egyetlen szobájának) fala „lógott" be a térbe. A jobb oldali sarokban egy kilencvenes évek elején, illegálisan épített szükséglakás részlete volt berendezve. Az „épületek" előtt egy-egy artézi nyomós kút, hokedli, rajta mosóteknő, Hajdú mosógép, Csepel kerékpár, rozzant fotel és egy kiszuperált autóülés idézte a telep közterének tárgyi világát. Brigitta az épületek közé többek között lepedőfüggönyös udvari vécét, farakást és disznóólat festett. A kiállítás jóvoltából így Brigitta megvalósíthatta telepvízióját, igaz, ideiglenesen, de immár háromdimenziós változatban.

A kiteljesedés – *Az ősiség törvénye*

Még 1999 májusában kért meg Brigitta, hogy a békési művelődési házban rendezendő kiállításának megnyitóján Lakatos Menyhért társaságában vállaljak részt, s szóljak néhány szót képeiről, festményeiről. A felkérésnek természetesen eleget tettem. A kiállítás tengelyében egy monumentális, 3×2 méteres, olaj-vászon kép állt, mely első tekin-

tetre olyan volt, mint egy történelmi vagy legalábbis mint egy etnográfiai tabló. A kép szinte mértani középpontjában egy forrás vagy kút látható. Három, talán márványló tartja a kútmedencét, az éltető forrást. A kúttól jobbra egy férfi üstöt készít, fölötte egy másik férfi hátán teknőt tart, mintha igyekezne vele valahová. Tőlük lejjebb, hozzánk térben közelebb egy asszony térdepel, kezét egy képen tartja, melyet meredten figyel. A jobb alsó sarokban kosár készül, az idős ember mintha maga előtt gurítgatná a félig kész vesszőfonatot. Vele szemben, a kép bal oldalán vele azonos nagyságban idős asszony madzagot fon. Egyik lábának nagy- és mutatólábúja közé szorította a fonalat, melyet bal kezével vezet, jobbal fon. A kút bal oldalán (mondhatjuk-e, hogy a női oldalon?) asszony ül, egyik kezében bot, s buzgón, ugyanakkor ráérősen pipázik. Fölötte és a kút fölött további alakok, természetesen nők, egyikük vállán vesszőseprűk, a másikén batyu. A kút előtt balra magányos hegedű, jobbra bádogfazék hever. A kép felső harmada mértanilag három részre tagolódik, a középső részen, a kút fölött antik romok, kétoldalt, ahol a perspektíva a távolságot érzékelteti, a hóborította hegyek alatt s a tiszta vizű tó partján egy-egy csapat (karaván, törzs) táborozik. A bal oldali felső sarokban két ekhós szekér előtt emberek ülnek, s egy táncoló párt figyelnek. A kép szélén, egy nyitott sátor előtt lepelbe burkolódzott asszony a földön guggolva főz. A jobb oldalon – ez már egy másik közösség – több sátor látható, az egyik előtt medvét táncoltató csoport, tőlük jobbra egy férfi a földön ülve szekérkereket reparál.

Megközelítő pontossággal így lehetne leírni a képet. Ha a képet elbeszélésnek tekintjük, s kapcsolatot keresünk a különböző „szereplők" és tárgyak között, létrehozhatunk (természetesen az alkotó instrukciói nyomán) egy történetet vagy talán „történelmet". A képnek, de akkor legyünk bátrabbak, az elbeszélésnek felismerhetők a szereplői. Főszereplők, epizodisták és a tömeg, vagyis a nép. Van helyszín, sőt vannak színek (vagy akár felvonások), amelyek a darabtól eltérően egyszerre láthatók. Nézzük a szereplőket, akik mind hétköznapi hősök, egyszerű emberek, mint Shakespeare *Szentivánéji álom*-betétdarabjának mesteremberei! Itt van Kosárkötő, Üstkészítő, Teknővájó, Kerékgyártó és Medvetáncoltató – a férfi mesterek. Itt van Madzagszövő, Seprűkészítő, Jósló-Varázsló és Batyuzó – a női mesterek. Megannyi szorgos és dolgos munkás. De itt volt, itt hagyta mestersége címerét Muzsikus és Bádogos is. Epizodistának tekinthetjük Főzőt és Táncost, akiknek szerepét elméletileg bármelyik főszereplő átveheti, s fordítva, ők is főszerepet kaphatnak, ha megmutatják mesterségüket.

A szereplők első vonala tehát a munkamegosztásban elfoglalt hely szerint szerveződik. A szereplők, illetve mesterségük egyszerre jelentik az ősi cigánymesterségek taxatív felsorolását, a foglalkozások széles skálája pedig a munkamegosztásban elfoglalt helyüket, társadalmi hasznosságukat, egykori társadalmi elfogadottságukat. Ha az elbeszélésben megjelenő szereplőket családi nevükön szólítjuk, vagyis a különböző cigány etnikai csoportokhoz (esetleg törzsekhez) mint családokhoz soroljuk őket, olyan neveket kapunk, mint Kelderás Üstkészítő, Árgyelán Teknővájó, Kárpáti Kosárkötő, Bolgár Medvetáncoltató vagy Magyar Muzsikus. A szereplők ebben az elbeszélésben kooperálnak, vagyis nemcsak hogy egy darabban játszanak, de egy világba is tartoznak. Az az ősiség törvénye, hogy egymással mellérendelő viszonyban vannak, hiszen egy őstől származnak, egy tőről fakadnak. Ahogy a kutat vagy forrást tartó három ló egyszerre tartja a kutat, s ha kell, együtt és egyszerre húzza a szekeret, úgy élt testvériségben az egy apától származó három testvér: oláh, magyar és beás (cigány) és az ő leszármazottaik:

kelderés, lovári, kárpáti, árgyelán és így tovább a többi törzs, nemzetség és egyéb alcsoport.

Az epizodisták jelentése is fontos. Az egykor volt közös életmódot és életformát hivatott a néhány mellékszereplő és a nép kifejezni. Ennek a közös múltnak egységes keretet adott a vándorlás, hiszen foglalkozásuktól függetlenül szekérrel jártak, sátorban laktak a cigányok ősei. Ruházatukat egymástól nem különböztették meg. Nem tagolódtak gazdagokra és szegényekre, egyszerűségben és nem szegénységben, de legfőképp testvériségben éltek. Az egyszerűséget a földön való munkavégzés, főzés szimbolizálja. Testvériségüket kifejező alkalom a közös táncolás, éneklés, egyszóval a mulatság.

A helyszíneket illetően a kút, illetve a forrás a közös eredetet, no meg az életet jelenti, a fölötte lévő antik rom a cédrussal az időt, az ősiségét jelképezi, akár a biblikus időt. (A kép e részlete az európai képzőművészet több alkotásában is ezt jelenti.) A hófödte hegyek egyszerre emlékeztetnek minket Indiára, a messzi távolból való alászállásra, a titokzatosságra, de ugyanúgy gondolunk az időtlenségre (az örök hó birodalmára, ahol a dolgok természet adta módon változatlanok), vagyis az ősiségre, a testvériség érzésének örökkévalóságára. A hegyek körbefogta tavacska, a tengerszem hasonlóképpen az időtlenséget, illetve az örökkévalóságot jelenti, mint a János vitéz Tündérországa. A kép ezen felső harmada erősen emlékezteti a szemlélődőt a Jehova Tanúi Egyház kiadványaként megjelenő *Őrtorony* és *Ébredjetek* újságok képi világára. (Tudjuk, hogy Brigitta tagja a békési Evangéliumi Pünkösdi Közösségnek, s a különböző szabadkeresztény és kisegyházak hívei körében – függetlenül attól, hogy egyébként nem tagjai a Magyarországi Jehova Tanúi Egyháznak – rendszeresen megfordulnak ezen sajtótermékek. A kis-, illetve szabadkeresztény egyházak közül több is próbálkozik cigány misszió szervezésével, az evangelizációt mintegy etnikai alapon képzelve el, s ezzel azt a képzetet erősítik cigány híveikben, hogy normális dolog az egyházon belüli etnikai, foglalkozási elkülönülés.)

Az elbeszélés valódi története azonban mégiscsak az ősiség idilljének elvesztése. Ha van értelmes elbeszélése a képnek, akkor annak mégiscsak a jelen idő a végpontja, vagyis az az állapot, amikor ez az ősi törvény már nem érvényes, felborult. Az ősiség törvénye mint cím s különösen mint a közösségi létezés egykori kategóriája folyamatosan emlékezteti az embert a *romani krisre*, a cigány törvényre. (Erdős Kamill, majd Loss Sándor jóvoltából a szaktudományosság, Gyöngyössy Bence, majd pedig Bódis Kriszta áldásos tevékenységének köszönhetően a filmművészet is tematizálta – mintegy az egyedin túlmutatóan, általános cigány sajátosságként értelmezve – a véletlenszerű, jobbára konstruált jelenséget.)

Brigitta kései szocializációjában egyszerre lelhetünk fel művészi (Vágréti János békéscsabai festő, Lakatos Menyhért vésztői származású író és Choli Daróczi József költő) és helyi értelmiségi (Hevesi József népművelő, Durkó Albert lelkész) hatásokat, és nem túlzás talán, ha hozzávesszük a „szakirodalom tanításait" is. A már említett 1993-as fotóalbum képei egységesen az eredetiséget és a hitelességet jelentik Brigitta számára. Úgy tekint az egyes képekre, mint egy szétzilálódott világban fényképezett, de az egykori testvériséget idéző tudósításokra. Mert számtalan munkamozzanatot, mondhatnánk, munkát vagy foglalkozást már nem látott, vagy nem is láthatna már, ezért úgy tekint az etnográfiai fotókra, mint a tudományos rendszerezés adta tipológiára és mint modellekre. A konkrét fotókon látható egyik-másik szereplőt kiemeli a kompozíció egészéből, és úgy néz rájuk, mintha modellt ülnének vagy állnának képéhez, az általa konst-

ruált világhoz. Így az egyes képekről kiválasztott emberek elvesztik addigi konkrétságukat, egyediségüket, időhöz és helyhez kötöttségüket, s egymással kontextusba kerülve alkotnak egy „időtlen és teretlen" új világot, Brigitta fantáziájának világát, mely természetesen nem függetleníthető a kor (s nyilván a korábbi évtizedek) tudományos és mitologikus (Kovalcsik Katalin és Réger Zita szavával élve: naiv tudományos) diskurzusától. Az eredeti képek rendre, illetve az eredeti jelentéstől függetlenül értelmeződnek.

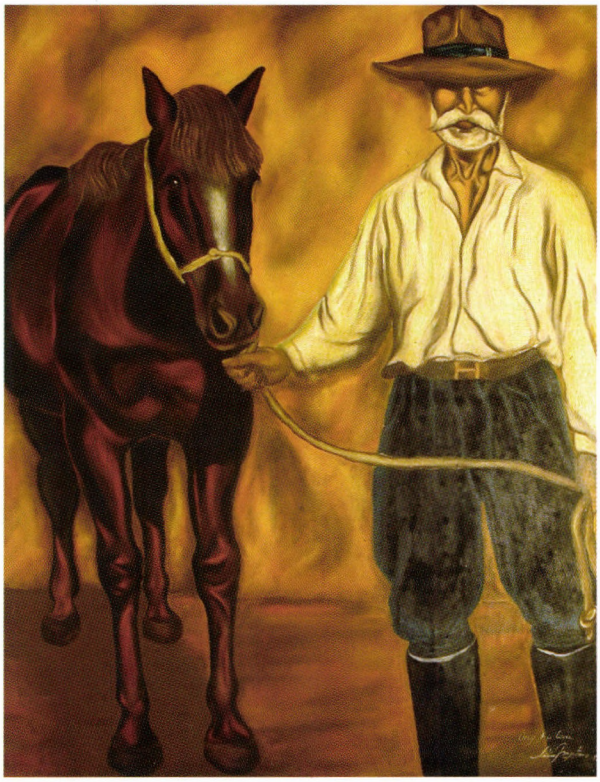
Vegyük sorra a felhasznált fényképfelvételeket, utalva az 1993-as albumban való fellelhetőségükre:

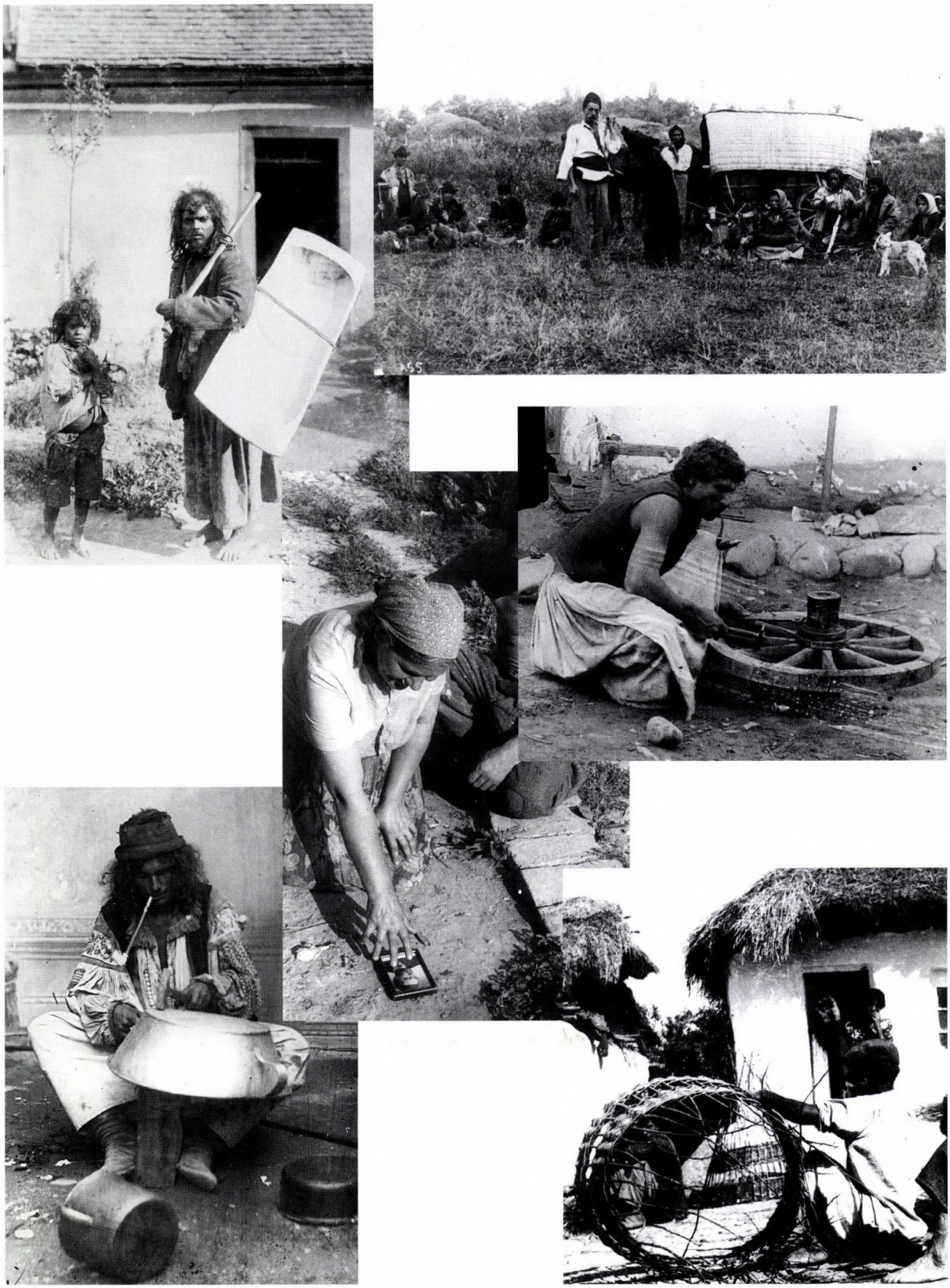
- 9. oldal 6. kép: Satrál Andor: *Cigány sátortanya.* Keszthely, 1905; ltsz.: 7389.
- 12. oldal 12. kép: Nagyszokolyai Béla gyűjtése: *Cigány férfiak és nők csoportja.* Dályok, 1895 körül; ltsz.: 212134.
- 32. oldal 45. kép: Nagy Miklós: *Cigányasszony gyerekével.* Erdély, 1909; ltsz.: 10514.
- 34. oldal 51. kép: Révész Béla: *Vándor oláh cigány.* Szeben megye, 1908; ltsz.: 9259.
- 36. oldal 54. kép: Schabinszky László: *Üstfoldozó vándor cigány.* Miskolc, 1892; HOM ltsz.: 2337.
- 52. oldal 93. kép: Adler Artúr: *Medvetáncoltató cigány.* Brassó vidéke, 1910; ltsz.: 110067.
- 54. oldal 98. kép: Eperjessy Ernő: *Szerelmi varázslás ráolvasással.* Ortilos, 1964; ltsz.: 227492.
- 98. oldal 210. kép: Fényes Dezső: *Kosárfonók.* Rimóc, 1934; Palóc Múzeum ltsz.: 546.
- 129. oldal 278. kép: Ismeretlen felvétele: *Teknővájó cigány.* Keszthely, 1915; ltsz.: 16664.
- 319. oldal 698. kép: Bara István (MTI): *Cigánytánc címmel filmet forgat a Televízió.* Tahi, 1968; MTI IS 680801/34.

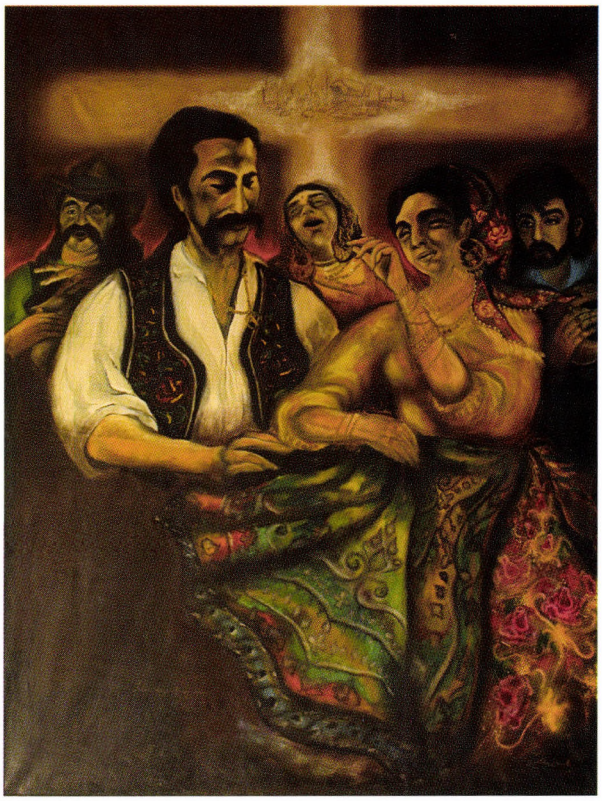
Néhány kép a korábbi, *A társadalom peremén* című kötetből (Szuhay 1989) ihlette meg a művésznőt, így:

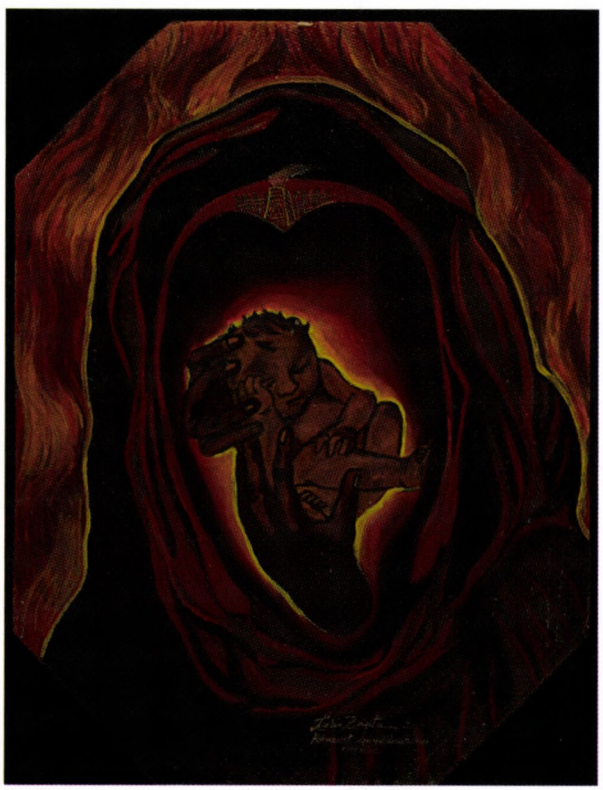
- 3. kép: Berinkey Győző: *Cigánytanya.* Zseliz, 1907; ltsz.: 8471.
- 54. kép: Győrffy István: *Cigánykovács.* Vámfalu, 1907; ltsz.: 8870.
- 102. kép: Révész Béla: *Seprűkészítő cigányok.* Szeben megye, 1908; ltsz.: 9261.

Milák Brigitta számára egyformán hiteles felvételek a műtermi fényképészek saját műteremben készített zsánerképei (mint például Révész Béla „néhány szereplős" zsánerképsorozata, Nagy Miklós és Schabinszky László láthatóan „bevonszolt" képei), az etnográfiai terepképek, a szociográfiai jellegű felvételek és a filmforgatás során készült, megrendezettséget sugárzó fotók. Az eredeti hátterek jobbára eltűnnek, s egységes képi keretet ad a „biblikus" táj. A marginális élethelyzetek, a társadalom peremén élő emberek, a munkamegosztásban alulértékelt munkák rendre felértékelődnek, méltóságot és öntudatot hivatottak sugározni.









Brigitta nappalija – a *Háromdimenziós telep*

Nem egészen a kiállítás után egy évvel, még 1999-ben újból meglátogattuk Brigittát. Milák Brigitta és férje az 1990-es évek közepén építették családi házukat (kertvárosi övezetben, távol a cigányteleptől, részben szociálpolitikai támogatásból). A földszintes épület nem a környékbeli szocpolos típusterveket idézi, sokkal inkább emlékeztet az abban időben az osztrák–magyar határ talán mindkét oldalán emelt házakra. A lakás tengelyében, központi helyen található a nagyméretű nappali. Innen nyílnak: az egyik oldalon két szoba, középen vizes helyiségek, a másik oldalon konyha és még egy szoba. Amikor a család már birtokba vette, és rendesen belakta a lakást, Brigitta kitalálta, kigondolta, férjével megbeszélte, hogy a nappaliban egyszer majd kialakít egy putrit, részben egy valóságos, háromdimenziós objektumot, részben pedig megfesti annak környezetét. Az 1998-as múzeumi kiállítás ezt a korábbi tervet erősítette és szentesítette. Az 1999 őszére elkészített lakásbeli putri egyfelől az egykori békési cigánytelep épületeit idézte (erről még Brigittának személyes élményei vannak), másfelől a szakirodalom s némely etnográfiai fotó által ábrázolt házra emlékeztetett. Mondhatnánk, hogy ez a nem csak dekorációs célt szolgáló épületen belüli épület egyszerre jelenti a „békési putrit" mint a konkrétat és az egyedit, s egyszerre példázza a cigányság előtörténetét, a szegénységet, a kirekesztettséget, ilyenformán jelenti az általános cigányt. Valószínűsíthető, hogy e „műtárgy" jelentése ugyanakkor ennél a múzeumi és demonstrációs-didaktikus funkciónál is több, eredendően Brigitta pszichológiai alkatából érthető meg. A modern, a helyi normák szerint integrált lakás és azonfelül az életmód változása látszólag a cigány hagyományokkal való szakítást, a közösségből való kiszakadást jelzi; továbbgondolva ezt ez akár a cigányság megtagadását is jelentheti. A velünk élő múlt relikviája és persze szimbóluma, azon túlmenően a putri kézzelfoghatósága és használata azonban visszahelyez minket a múltba, a közösségbe, teljessé teszi a szolidaritást azokkal, akik ott és elmaradtak tőlünk, akik kimaradtak a társadalmi integrációból. A putri az összetartozás, a közös múlt, maga a cigányság. Akinek putrija van (vagyis aki szegény), az cigány, akinek már nincs, az tehát már nem cigány (mert nem szegény), s ahhoz, hogy cigány legyen, legalább egy műalkotás putrival, egy megélhető élményt biztosító „objektummal" kell rendelkeznie.

A putri ugyanakkor a Milák Brigitta-i történetben nem maga az ősiség, illetve nem annak a szimbóluma, hanem a közelmúlté, az elveszett békeidők utáni korszaké. Mint az előbbiekben látható volt, az *Ősiség törvénye* című képen nem találni még, illetve már putrit. Az 1997-ben festett *A telepen* című, nagyméretű képen egy egész sort festett meg a művésznő, s azon ott van édesapja, amint hegedül, s ott van édesanyja is egy csoportban, melynek tagjai hallgatják a muzsikát. A képen és a kép ábrázolta történelmi pillanatban szülei még nem tartoznak egybe. Egy 2002-es, festményeit tartalmazó falinaptár több lapján is találhatunk putrit ábrázoló képet, ezek felismerhető datálása mind 1999. A festmények mindenféle ideológia ellenére is meghittséget, nyugalmat, melegséget árasztanak és ábrázolnak (*Titkok és látomások* – január; *Az édes otthon* – február; *A nagymosás* – május; *Messze a kút* – június), s közös jellemzőjük az is, hogy a cigányok világát külön világként mutatják be, s véletlenül sem kerül sor cigányok és magyarok találkozására, nincs szó a két csoport közötti kapcsolatról. A képek a nyugalom ellenére sem idilliek, inkább tárgyszerűek, arról szólnak, hogy ha tárgyi feltételeiben szű-

kös életet is, de szerethető s boldoggá tehető életet élnek a cigányok. E „putris" képek (s újra hangsúlyozom: ez Milák Brigitta kategóriája) képi világa az 1950-es, az 1960-as éveket idézi, vagyis a mintaadó fotók a közelmúltat, a szülők fiatalkorának időszakát jelenítik meg. Nincs szó tehát itt archaizálásról; pontos a minta és az élményadó képek használata, vagyis az eredeti és a másolat, melyen egy új és önálló világ teremtődik, szoros logikai és formai kapcsolatot követ. A naptár egyes hónap-illusztrációjában felfedezhetjük az 1998-as kiállítás során megszenvedett és újra átélt élményt és motívumokat, mint például a kutat és a mosást, közös elemként pedig a vizet.

A telep mint központi motívum vissza-visszatér Brigitta témaválasztásában, ám több ez már, mint egyszerű motívum. Történelemábrázolás és metafora. A romlás, de a jelennél még mindig jobb állapot ideje. A boldog békeidők, a nagy, közös vándorlás és testvériség megszűnő egysége utáni megtelepülés ideje, ahol az egy közösségben élők még talán boldogok voltak, részleges testvériségben éltek. Az egyes csoportok között már elveszett a szolidaritás, de a csoporton belül még megmaradt a testvériség. A telepből (mint több száz éves tartós közelmúltból) vezetett az út a távoli és mitikus múltba, s innen vezet az út a közelmúltba is.

Mára az ajtókazettákra rajzolt fotók másolatán kívül semmi sem utal a „háromdimenziós putrira". Brigitta lebontotta azt, vándorkiállítást szeretne létrehozni darabjaiból. Helyére egy másik központi alkotás, az utolsó vacsora került. Ezzel egy már korábban kipróbált irányt folytat Brigitta. Az apácarácsos, boltíves térelválasztó intim teret teremt a grafiti előtti beszélgetősarok számára, mellyel jól megférnek az ajtókazetták rajzai, pontosabban a kazettákon szereplő alakok mintha Jézus tanítványai lennének.

A közelmúlt – *A cigányság holokausztja*

Noha a roma holokauszt első emlékművét 1992-ben emelték Nagykanizsán, s 1993 óta dokumentálhatóan tartanak holokausztmegemlékezéseket, a roma képzőművészek körében csak a kilencvenes évek végén fogalmazódik meg a képzőművészeti objektum megteremtésének szándéka. Így van ez Milák Brigittánál is. De miért is van ez így? A romák népirtásáról viszonylag későn alakul ki mind a történészek, mind a közírók (újságírók) között kibontakozó diskurzus. A roma értelmiségiek körében, még a belső beszédben is kései ez a diskurzus. Nem tudjuk, hogy ez időben a népi kultúrában, a mindennapi beszédben, az emlékezetben miként él a romák holokausztja, az emlékezés és a múlt történéseinek elbeszélése hogyan ritualizálódik, vagyis mi zajlik csendben, lent a mélyben. Azt érzékelhetjük, hogy az 1970-as évektől kezdődik a múlt nyilvános feltárása: előbb interjúk, kisebb újságcikkek jelennek meg, majd a roma szépirodalomban is erőteljesen tematizálódik a holokauszt megjelenítése. Valamivel később fogalmazódik meg az az igény, hogy az emberek hivatalos és rituális formában is emlékezzenek meg a holokausztról, vagyis váljon ünneppé a megemlékezés. Ebben a folyamatban meg kell különböztetni a mindenkor hatalmon lévők (vagyis a politika aktuális) törekvéseit, a kedvezményezettek és pozícióban lévők cselekvéseit a civil társadalmi és szervezeti (politikai) szereplők törekvéseitől. Ennek sémája viszonylag könnyen leírható: kezdetben (még a nyolcvanas években) az akkori politikai elithez közel álló, de ahhoz nem tartozó értelmiség bátortalan próbálkozásokat tett, részleges sikereket is elérve. A kilencvenes évek

elejétől a civil, polgárjogi értékeket valló, sőt abban cselekvően tevékenykedő értelmiségiek megemlékezni, majd ünnepelni kezdenek, rendezvényeik ritualizálódnak, létrejön a virrasztás kulturális intézménye. Kezdetben ebbe nem, később egyre intenzívebben bekapcsolódik a politika, sőt az is leírható, hogy mikor is működik a megemlékezés politikai és polgárjogi opponálásként, s mikor sajátítja ki azt a hatalom, vagyis – ezzel is legitimálva törekvéseit – mikor használja az ünnepet saját imázsa megerősítésére. Végezetül már maga a politikai hatalom celebrál önálló ünnepet, nagyjából az utolsó években. Ennek a politikai és civil reprezentációnak komoly diskurzusa alakul ki: miről is szól a megemlékezés, kinek és kihez is szól, aktualizálódik-e a történelmi tények felidézése, létrejön-e oppozíció ünneplői és hatalmi értékrend között, valójában újraélt történelem vagy csak formalizált, tartalom nélküli reprezentáció zajlik, hol a szimbolikus és a reprezentáló viselkedés határa?

Egy ünnep, egy rítus számtalan elemből, mozzanatból áll, s hosszabb idő alatt konstruálódik meg, s ennek során akár „harc is folyhat" egyes szegmensek tulajdonlásáért vagy akár csak birtoklásáért is. Egyik legfontosabb dolog maga a név, az elnevezés: minek is nevezzük azt, amiről megemlékezünk? Esetünkben a második világháborút követő esztendőkben a körülírás volt az általános gyakorlat, a történéseket nevezték népirtásnak, deportálásnak, de helyettesíthette ezt az érintettek megnevezése (ilyenformán a körülírás), mint például a nácizmus áldozatai, vagy a hely megnevezése, mint például koncentrációs tábor. Amikor a holokauszt szó használata vált uralkodóvá (amikor már az előző kategóriák használata a munkásmozgalmi jelentéstartományt idézte fel a használókban, s az már roppant kellemetlen volt), akkor született meg az eseményeket és az érintetteket egyszerre jelentő és magában foglaló kategória: a név, az elnevezés. A holokauszt szó kezdetben a zsidóságra vonatkozott, mindenféle jelző nélkül, s amikor a nyolcvanas évek első felében a cigányokra is vonatkoztatták, mindig hozzátettek egy jelzőt, előbb cigány holokausztnak nevezték (így, külön- vagy sokszor konzekvensen egybeírva), majd roma holokausztnak, megint hol külön-, hol egybeírva. A holokauszt szó használata kezdetben az emancipálódást jelentette: a közös szenvedés tényének megés felismerését, sőt elfogadását, valahol az egyenrangúságot szimbolizálta tehát. A jelzős szerkezet állandósulása egy idő után azt a képzetet keltette, mintha etnicizálható volna a szenvedés és a népirtás. Ebben a küzdelemben vált kézenfekvővé egy olyan szó feltalálása, mely nem etnicizálja, de mégis megkülönbözteti a két népet egyformán ért sérelmeket: a korlátozástól a kiirtásig. Egy olyan cigány szót kellett találni, mely leginkább a holokauszt szó jelentését adja vissza, s azzal, hogy erre romani kifejezést találtak, gyakorlatilag egyetlen más nyelvű szóval sem volt többé összetéveszthető a romák sérelmének, jogfosztásának és megsemmisítésének története. Az első hazai próbálkozások – legalábbis jelenlegi ismereteink szerint – a *Phralipe* hasábjain, külföldi szerzők cikkeinek magyar fordításában jelentek meg, még a kilencvenes évek elején. Hazai szerzők közül Seres László használja először e kifejezést 1997-ben a Roma Polgárjogi Alapítvány által szervezett, Parlament előtti virrasztásról készített tudósításában. A Roma Sajtóközpont 2000-ben megjelent háromnyelvű könyvének címe is *Porrajmos*. S a vita ekkor kezdődött. Azzal, hogy három romani anyanyelvű, nyelvtanári identitással rendelkező értelmiségi megkérdőjelezte a szó addig gondolt jelentését (nemi kitárulkozásnak mondván a használt fonémát), szimbolikus harc is indult a szenvedéstörténet bir-

toklásáért. A konszenzus 2004 tavaszán köttetett, amikor a *pharrajimos* kifejezés használatát javasolta az egyik korábbi bíráló, Choli Daróczi József.

A holokauszt kérdésköre tehát egyszerre több roma értelmiségi csoportot, köztük művészi csoportosulást is foglalkoztatni kezdett. Ennek egyik szerencsés találkozása volt a Romano Kher szervezte alkotótábor, még 2004 nyarán. Több művész mellett Milák Brigitta is részt vett a tábor munkájában, abban az alkotásban, melyet többen készítettek. A közös munka lökést is adott számára, a 2000 óta tervezgetett tizenkét részes sorozatához még a táborban hozzákezdett, majd otthon folytatta azt. Az utolsó vázlatok (majdnem kész művek) 2004-es datálásúak. A vázlatok (majdnem kész művek) a művésznő új műtermében láthatók. Tekintve, hogy a majdnem kész művek egyelőre még vázlatok, azok műelemzése még korai volna. Számunkra az a fontos, hogy Milák Brigitta roma történelemkonstrukciójában egy új sarokpont, egy új fejezet nyílt. Megteremtődött az ellenpontja az egykor volt, ám időközben elveszett cigány egységnek, az ősiségnek. A minden cigányt (és romát) egyaránt ért sérelem, a deportálás és a népirtás újból egységet teremtett a széthulló, egykor egységes nép leszármazottai között. A közös üldözés jelentette immár az ősiség törvényét, az együvé tartozást, az egymás iránti tiszteletet és szolidaritást. A romák tragédiája tehát a romák újbóli egységét teremtette meg, az üldözöttek összetartozását.

Más megközelítésből – a roma kultúra konstrukciója

Molnár Emília a cigány kisebbségi önkormányzatok vizsgálata során a kérdőíves felvételt követően néhány településen interjúzással és részt vevő megfigyeléssel esettanulmányt is készített. Így többek között Békésen is dolgozott, mely számunkra azért lehet izgalmas, mert más megközelítésből és kérdésfeltevésből jut hasonló eredményre.

„Van még egy tevékenységi terület, ahol a jelenlegi kisebbségi önkormányzat nagyon aktív: a kisebbségi kultúra. A. T. csapata R. R.-től eltérően, nem csak a nagyobb tömegeket vonzó kulturális programokat támogatja, de kiállítások szervezésével, verseskötetek, kiadásával kiemelten segíti a településen élő roma művészeket is. Sőt, úgy tűnik, igyekszik egyfajta tőkét kovácsolni az autodidakta művészek jelenlétéből, akiknek munkájához a Múltunk és Jövőnk adja a szervezeti keretet. A. T. felismerte, hogy az új kisebbségi intézményrendszerben az erőforrások egy részéhez az identitás megjelenítésével lehet közel kerülni. Hogy mit is tartalmazzon ez a roma identitás, és hogy ez hogyan jelenjen meg a kisebbségi önkormányzat tevékenységében, abban segítenek az autodidakta művészek, különösen ifjabb S. L. költő, és L.-né M. B. festő, akik Á. T. és C. T. személyes barátai. Ők tekinthetők a kisebbségi önkormányzat tanácsadóinak, szűken vett holdudvarának. A két romungró művész, különösen L.-né M. B. identitásának felépítésében az oláh cigány kultúra meghatározó, annak ellenére, hogy azzal saját bevallásuk szerint is először felnőtt fejjel találkoztak és a kultúra elemeit (például hagyományok) felnőttként, és először könyvekből tanulták meg. Munkájuk egyben egyfajta identitásalkotás is. Mind személyes sorsukban, mind alkotásaikban az egyéni integráció olyan útját példázzák, amely a nem egyértelműen lehatárolt, hanem képlékeny, formálható cigány identitás felvállalásával történik. Úgy tűnik, L.-né M. B. és ifjabb S. L. munkái egyre inkább a kisebbségi önkormányzat egyfajta ideológiai bázisává válnak: ha annak

idején identitás-elhagyással nem sikerült „beilleszkedni", most próbáljuk meg ugyanezt az identitás felvállalásával. Ugyanakkor a cigány közösség egészére csekély hatással van a művészek identitáskeresése. A békési cigányokat inkább a „telepi lét", a szegény sors vagy a többségi társadalom előítéletes magatartása kovácsolja közösséggé. Nem elképzelhetetlen azonban, hogy ez az autodidakta művészek ilyen aktív fellépésének hatására meg fog változni.

Az 1960-as években a békési cigányság és vezetőik körében a beilleszkedés fejében elvárt identitás-elhagyás nem okozott mély megrázkódtatást a közösségben, a romák túlnyomó része valóban igyekezett átvenni a többségi társadalomban uralkodó életformákat és normákat. Viszonylag rövid időn belül persze nyilvánvalóvá vált, hogy az identitás-elhagyással járó beilleszkedés, az asszimiláció járhatatlan út, alapvetően a többségi környezet ellenállása miatt. Magának a cigány identitásnak a kilencvenes években való újrafelfedezése is tekinthető egyfajta alkalmazkodásnak: az új intézményi környezetben ez az eszköz sok esetben tökéletesen megfelel a helyi roma vezetők törekvéseinek. Az a jelenség, hogy a kisebbségi vezetők a többségi elvárásokhoz próbálnak igazodni, korántsem meglepő, ha figyelembe vesszük, hogy a megye ismert roma közéleti személyiségeinek politikai szocializációja a hetvenes, nyolcvanas években ment végbe." (Molnár 2004.)

Molnár Emilia leírásából számunkra – éppen a dolgok továbbgondolása miatt – igen fontos a legutolsó megjegyzés, mely szerint az utóbbi egy–másfél évtizedben a cigány identitás felfedezése (és tegyük hozzá, felépítése) nemcsak annak a belső igénynek terméke, melynek kezdeteit az 1970-es évekre tehetjük, s mely még teljes mértékben egy öntevékeny roma mozgalomnak számított, hanem annak a többségi elvárásnak, az ahhoz való alkalmazkodásnak is, mely az intézményrendszeren és a kisebbségi önkormányzatiságon keresztül éppen az identitás, a roma identitás demonstrálását írja elő és várja el. Ez azt is jelenti, hogy maga a többségi elvárás generálja a roma identitást, mely a közeljövőben nem a társadalmi integrációt fogja szolgálni (jóllehet a roma kiscsoportok, közösségek, lokális társadalmak eredendően a többséggel közös iskolára, lakóhelyre és munkára vágynak), hanem további szegregációs folyamatokat indukál (mind a romák, mind a magyarok oldalán).

IRODALOM

MOLNÁR EMÍLIA

2004 Cigány kisebbségi önkormányzatok. A kisebbségi érdekérvényesítés korlátai. Doktori értekezés.

SZUHAY PÉTER

1989 A társadalom peremén. Képek a magyarországi cigányság életéből. Budapest: Néprajzi Múzeum – CSZMMK.

SZUHAY PÉTER – BARATI ANTÓNIA

1993 Képek a magyarországi cigányság 20. századi történetéből. Budapest: Néprajzi Múzeum.

BEREK SÁNDOR

Cigány/roma identitáskonstrukciók

Az értelmezési keret

A téma általános iskolai tankönyvek elemzése, valamint annak az ismereti térnek a feltérképezése és szerkezeti vázlatának kialakítása, amelyben ezek a tankönyvek elhelyezkednek. Célja egy kiterjedt diskurzus bizonyos részeinek megértése, mivel ez „kiszabadít bennünket a szituációk határai közül és felszabadít nézőpontjaik uralma alól" (Ricoeur 2002:64). Az elemzett könyvek tárgya a cigány népismeret. A kutatási tárgyra vonatkozó megalapozó szövegek, amelyek lehetővé tették számomra a témának szakirodalmi keretben való kidolgozását, Csongor Annának (Csongor–Szuhay 1992) és Szuhay Péternek (Szuhay 1995; 1999[1]) a cigány kulturális integráció folyamatairól és annak különböző területeiről, problémáiról megfogalmazott rendszerező írásai voltak. A romákra vonatkozó szociológiai diskurzusból a témakörnyezet áttekintésében Csepeli György, Örkény Antal, Ladányi János, Lázár Guy, Szelényi Iván, Székelyi Mária megállapításait találtam különösen fontosnak.

A téma feldolgozása során módszertani megoldásaimban a társadalom- és a kulturális antropológia esettanulmányokat preferáló, relacionista, az alanyok önértelmezéseiből építkező eljárását követtem (Szuhay 2000). Az általános iskolai cigány népismereti tankönyvek (Menyhért é. n.; Hegyi–Ignácz é. n./a; é. n./b; Ligeti é. n.) szövegrendszereinek értelmező elemzéséhez felhasználtam a szerzők megnyilatkozásait, amelyekben reflektálnak azokra a társadalmi-kulturális-politikai helyzetekre és célokra, amelyek ismeretszelekciós módjaik vonatkoztatási keretét alkotják.

A népismereti tankönyvek tematikai elemeinek együtteseit az elemzés során kialakított, különböző jelentésegységekből felépülő alakzatoknak vagy ismeretsémáknak tételeztem. Ezek az alakzatok vagy ismeretsémák a társadalmi-kulturális vonatkoztatási keret alapján mint a roma/cigány identitás tervezetei jelennek meg.

Az etnográfiát, a folklorisztikát, a szociológiát, általában a társadalomtudományokat mint az ismereti tér erőforrásait határoztam meg, amelyek minden kulturális szereplő rendelkezésére állnak. A kulturális gyakorlatok rendszereinek – *naiv, laikus, szakértő* – változatait különítettem el egymástól. A romológia, a népismeret, a tudományos paradigma e gyakorlatok egy-egy interpretációja, amelyeknek mindegyike szerepet játszik az általános iskolai tankönyvek konstruálódásában, az átörökítés, az oktatás társadalmilag elismert vagy el nem ismert tartalmaiként.

Az általános iskolai tankönyvek

Menyhért Ildikó: Zöld az erdő

A *Zöld az erdő* című könyv (Menyhért é. n.) önmegnevezésének a cigány himnusz első tagmondatát választotta. A himnusz első említése és vonatkozó adatai a tankönyvben a jelképeknél találhatók,[2] szövege pedig a népköltészeti alkotások csoportjában.[3] Megemlíthető, hogy ez a változat nem általánosan elfogadott. A vallásos cigány közösségekben más, a közösség típusához, helyzetéhez és céljaihoz illeszkedő szövegváltozatot ismernek el.[4] A dal „eredeti", hiteles és teljes anyagát Bari Károly közölte (Bari 1985:147), és ez különbözik Menyhért Ildikó és a vallásos közösségek által választott variánsoktól. Ezen himnuszváltozatok mellett azonban 1972 óta létezik egy nemzetközileg elfogadott himnusz is.[5] A könyv címlapján egy ló és egy archaikus férfiarc rajza, a cigány képi toposza található, míg a háttér színei „etnikusan" kötöttek. Ez a *szimbolikus elkülönülés* egyik típusa, melyben egy csoport tagjai maguk alakítják ki szimbolikus azonosítóelemeiket és azok használatát (Csepeli–Örkény 1996). Az alcíme a szövegre és a közönségére vonatkozó önmeghatározás: *cigány népismereti olvasókönyv általános iskolák alsó tagozata*, hét–tíz éves gyerekek *számára*, és nekik szól a rövid ajánló, beköszöntő oldal, amely tartalmi és műfaji összefoglaló. A tartalomjegyzék a mű végén kapott helyet, ennek struktúrája és a tankönyv szövegének kiemelési rendszere eltér egymástól, összetevőik megegyezése mellett. A kezdet *az identitás történeti megalapozása*, idesorolhatók az *Egy rejtélyes nép, Egyiptom zarándokai, Élet a vándorlás alatt, Oláh cigány közösségek és törzseik, Hagyományos mesterségek, A letelepedés kezdetei* című részek. Az *Egy rejtélyes nép* és az *Egyiptom zarándokai* összetartozó egységek, megadják az őshaza helyét, ez India, a közös, változatlan elemeket, ez a vérségi leszármazás, jelei a kreol bőrszín és az arcvonások, a hagyományos nyelvi és foglalkozási közösségek, ez a zene és a kereskedelem, valamint a Magyarországra érkezés történeti, krónikás dokumentációját. A szövegeket ábra – a cigányok vándorlási útvonala – és 19. században készült festmények – vándorcigányok, vándorcigánytelep – szemléltetik, és szómagyarázat egészíti ki. Az *Élet a vándorlás alatt* több, különböző „forrásra" épülő alelemre bomlik – *A vándorjelek* (A Pallas nagy lexikona nyomán), *Tájékozódás a vándorutakon* (*A Föld és lakói* című könyv nyomán), *A vajda szerepe és feladata, Orsós Jakab visszaemlékezése, A nagygyűlés* (Rostás-Farkas György írásai nyomán), *A romani kris és a patyiv* (Rostás-Farkas György nyomán), *Nappal az utakon, éjszaka az erdők szélén* (Rostás-Farkas György nyomán), *Nyári szállás, Téli szállás, A cigányok téli táborozása* (Bari Károly gyűjtése Kalányos Józsefné nyomán), valamint *Egy angol utazó, történetíró visszaemlékezése*. A szómagyarázatok és az értelmezést irányító kérdések mellett a szövegekhez fotók és egy litográfia kapcsolódik. A fotók a Néprajzi Múzeum archívumából származnak, de a 19–20. század fordulóján keletkeztek, és az ősi, változatlan, örök (?) vándor életformát ábrázolják a szerző értelmezésében. Az *Oláh cigány közösségek és törzseik* a belső tagozódásra, a belső különbségekre adnak magyarázatot: a cigányság ősi törzsi-foglalkozási-endogám nyelvváltozatok hálózata, a hovatartozások felismerhető jeleivel, ezek a jelek az öltözék és a szavak kiejtése. A *Hagyományos mesterségek – Lókereskedők, Halászok, mashari cigányok, Üstfoltozók, azaz khelderások, Dirzári, azaz rongyszedő cigányok, Házaló cigányok, Rosta- és késkészítő cigányok, Szőnyeg- és lepedőkereskedő*

cigányok, A bőrkereskedők, a dugarik, ékszerkereskedők, marhahajcsár, bádogos cigányok – az előző rész történeti utalásokat és időpontokat nélkülöző, képeket is felhasználó bizonyítása. *A letelepedés kezdetei* a nomád életvitel, de nem a titokzatos romanesz, a cigány élet feladását emeli ki:

„A cigányok a falu végén, az erdő szélén kaptak lakhelyet, zenész, kovács, vályogvető, jósló, kéregető, napszámos és cselédfoglalkozást vállalhattak, faluszolgák lehettek. Madzagot, meszelőt, seprűt, vesszőkosarat készítettek. Nem a cigányságukat adták fel, hanem a hányattatott, kiszolgáltatott vándorló életet." (Menyhért é. n.:29.)

A Néhány írásos emlék a cigányok letelepedésének kezdeteiről és *Lippai Balázs, a hajdúkapitány* a nyelv elfelejtését és a romungrók eredettörténetét mutatja be, a *Híres mesemondók, mesemondási szokások, A cigány hitvilág alakjai,* a *Jelképek (A cigány zászló, A magyarországi cigány himnusz)* a hagyomány átadásának módját, a hagyomány középpontjában álló ősi és modern elemeket jelöli meg, Bari Károly képi ábrázolásával megerősítve. A folytatás a *Narratív közösség kidolgozása. A Gyönge kicsi virágocskám...* című rész mondókák, találós kérdések, népköltések cigány és magyar nyelven rajzokkal illusztrálva (kiszámolók, nyelvtörők, mondókák, találós kérdések, népköltészeti alkotások, hyermekversek, dalok cigány nyelven). *A Legyen nekünk szerencsés ez a szent este!* cigány mesék magyar nyelven, Bari Károly, Karsai Ervin, Szécsi Magda, Lakatos Menyhért gyűjtései, átdolgozásai és művei. A mesék folyamát azonban közbevetések szakítják meg – versek csoportja, *Ugye te is szereted az állatokat és a természetet?* (ez a cigány totemállatok – sündisznó, nyúl, róka, kígyó, ló, kutya – értelmező kijelölése, egyben átvezet az állatmesék tematikus blokkjához), *Kik a beások?* (ez a beás csoport rövid története, egyben átvezet a beások közt gyűjtött mesék blokkjához) és különböző szerzők (Orsós Jakab, Ady Endre, Choli Daróczi József, Tóth Béla, Bari Károly) történetei. A tankönyvben az említés sorrendje – oláh, romungró, beás – valószínűleg nem véletlen, belső csoporthierarchiára utalhat, eltérő távolságokra valamilyen történeti-társadalmi-kulturális modelltől. A következő rész, az *Eredetmondák* az *identitás történeti megalapozása*, a *narratív közösség kidolgozása* után a *narratív identitás kialakításának, lejegyzésének kísérlete.*

„A cigányok eredetét, ősmúltját, történetét írásos emlékek nem őrzik. Ősi *történetük mesékben és mondákban rejtőzik*, amelyek részben Indiához kötődnek." (Menyhért é. n.:99.)

Ebben a konstrukcióban újra megjelenik a belső hierarchia hatása, mivel eredetmondája a cigány népnek, a kárpáti cigányoknak, a cigány kovácsoknak és az oláh cigányoknak van, míg a beások csak történeti identitással rendelkeznek. A szövegek – *Néveredet, A cigány nép eredetmondája, A Nap és a Hold története, A lyukasztó eredete, A medvetáncoltatás eredetmondája, Amikor Isten a búzát osztotta a népeknek* – Tuza Tibor művei, Mészáros György és Bari Károly gyűjtései, az utóbbiak néprajzi keret nélkül jelennek meg. Néprajzi anyag alkotja az *Ezüstön és aranyon ébredj!* című rész tartalmát, amely három egységből áll. *Az év jeles napjaihoz, az emberi élet fordulóihoz kötött szokások* című első egység– *Karácsonyi köszöntő párbeszéd, Leszállt közénk a Szent Isten, Régi szokások, Új szokások, Eltörjük a pipácskát, csináljuk a tavaszkát!, Virágvasárnap délutánját az „öregek" elfűrészelték, Húsvéti köszöntő, Zöld György napja, Tűzre olvasás, Villámok tüze, Pünkösdkor, Szerelmi varázslás, Leánykérés, Aranyon és ezüstön járj!, A születéssel, névadással kapcsolatos szokások* – Bari Károly gyűjtéseire épül. A második egység a *Népművészet, népviselet*, amely a Néprajzi Múzeum fényképeivel a 20. szá-

zad első harmadát reprezentálja, és a harmadik egység, a *Lakásbelsők* rövid terjedelmű-ek. Az érvelés ezeken a területeken elismeri a környezet kulturális hatásait:

„Tapasztalni fogjátok, hogy az év jeles napjaihoz, az emberi élet fordulóihoz (születéshez, esküvőhöz, temetéshez) fűződő szokásaik megváltoztak, régi szokásaikat elfelejtették, lakóhelyük szokásait pedig részben vagy teljesen átvették."

De ugyanakkor *megpróbál etnikus karaktereket is körülhatárolni*: „A letelepedett cigányok mindig a befogadó falu vagy város öltözetét, népművészetét vették át, ám mindig megmaradt a cigányos ízlésük." (Menyhért é. n.:114). „A piros, kék, sárga, zöld, bordó színek együttesét cigány színeknek is nevezik, mert a hagyományosan öltöző nők viseletében ezek a színek általában megtalálhatók." (Menyhért é. n.:118.) „A letelepedett családok házai sokszor árulkodnak úgynevezett cigányos ízlésről." (Menyhért é. n.:119.) A cigány életvitel etnikus karakterizációja azonban virtuális világba vezeti olvasóit, mivel vonatkoztatási rendszere nem létezővé váló világ, amelynek a 19. század második felétől a 20. század közepéig érvényesültek gyakorlatai. A konstrukciók anyaga ebből az időszakból származik, így a modernizálódó és szociálisan nem rögzült csoportok és egyének számára a kiformált különbözőség elemei nem vagy csak részlegesen követhetők és fogadhatók el, alkalmazhatóságuk a bemutatásra, az *identitásünnepekre* korlátozódhat. Az utolsó rész, *„Keresztül-kasul járják a világot és muzsikáljanak boldognak, boldogtalannak!"* egy 1999-es, zsámbéki kiadású romológiai alapismeret-könyvből átvett idézet bevezető eleme után négy egységre tagolódik. Az első a *Híres zenészek* (Czinka Panna, Dankó Pista, Rácz Aladár) rövid életrajzai mellett fényképet közöl a száztagú cigányzenekarról, az Angyalszemek, az Andro Drom együttesről és Boros Lajos prímásról. A harmadik Balázs János *A nadrágom foltos...* című versét és *Vízió csontvázakkal, Gyötrődés, Halottak napja* című festményeit tartalmazza. A *kulturális panteon* darabjait megszakítja a második egység, az *Emlékképek a romungró, azaz magyar anyanyelvű cigányok életéből*, amelyben a mesterségek cigány művelőinek fényképei – vályogvető, teknővájó, kosárfonó, madzagszövő, bordakötő, seprűs – találhatók. A negyedik egység a *Hétköznapok, ünnepek ételei a múltban és ma – A cigánykenyér, Az ételek fejedelme, Rázd össze az abroszt!, Jó, ha tudod!* – tagolóelemekkel az ételek-italok rendszerét adja. Ezek az egységek az életvitel etnikus karakterizációjába illeszkedhetnének, de abból kimaradtak. Ez a következetlenség a folyamat lezáratlanságára és a karakterizáció bizonytalanságaira utal.

A *Zöld az erdő* című tankönyv konstrukciójában – az identitás történeti megalapozásában, az elbeszélőközösség kidolgozásában, a narratív identitás kialakításában, az etnikus karakterek körülhatárolásában, a kulturális panteon megteremtésében – a kulturális gyakorlatok rendszereinek mindhárom interpretációs módja – a romológia, a népismeret és a tudományos paradigma – szerepet kap.

Hegyi Ildikó – Ignácz József: Cigány népismereti tankönyvek[6]

Az első – az általános iskola ötödik osztálya számára írt – szöveg tervezett címlapja egy 1922-ben készült képen egy kolompárcsaládot ábrázol, amelyet Orbán Ottó *Cigányok* című verse követ, majd az *Előszó*, a *Gyerekekhez* és a *Kollégákhoz*, a nagybetűs megszólítottakhoz. Az *Előszó* egy, az eddigiekben nem érintett problémakört jelöl ki. A szerzők

mögött többéves kutatómunka áll oláh cigány és beás közösségekben, ezek a közösségek a szerzők szándéka és megítélése szerint hagyományőrzők. Ezzel a kritériummal azonban előáll az *autentikusság* kérdése, egybeszerkesztve egy rögzült, történeti, „belső" dominanciaátalakító folyamattal. Mivel azonban az autentikusság bármilyen meghatározása a tapasztalatok körének korlátozása is akár tudományos apparátusok alkalmazásaival, akár azok nélkül, azzal a lehetséges következménnyel jár, hogy a mi-csoport sem lesz képes általa önmagát fel- és megismerni. Találkozni fog ugyanis a már irrelevánssá váló, muzealizálódó képével, hiányozni fog számára ugyanakkor a viselkedések és cselekvések szélesebb tartományát befolyásoló, nem feltétlenül egyetlen rendszert eredményező, szerveződő különbségek bemutatása. A szövegstruktúrával szemben támasztott szerzői elvárások – tapasztalati érvényesség, tudományos igazolhatóság, egyetlen értelmező elméleti keret megalkotása – a fenti megszorítások és előfeltevések miatt nehezen teljesíthetők.

Az autentikusság problémája mellett tematizálódik a népismeret meghatározása: a népismeret „segít eligazodni a helyi közösség életében, azt értelmezni, ezenkívül korszerű ismereteket is közvetít" (Hegyi–Ignácz é. n./a:3). Milyen ismerethalmaz felelhet meg ezeknek a céloknak? Irodalmi, művészeti és néprajzi témacsoportok. A kategóriahasználat alapján azonban nehezen dönthető el, hogy mit ismerünk meg: a roma (cigány) és/vagy a népi kultúrát, a kategóriák ugyanannak a tartalmi hálózatnak a szinonimái-e, mivel ezek a különbségek nem mutathatók ki, vagy talán lehetséges, hogy ez a problematizáció ideologikus következménye az alkalmazott megismerési módnak.

Az *Előszót* a gyerekeknek szóló bevezető követi, *A művészetek közösségformáló ereje. A családról korábban tanultak rövid összefoglalása* címmel, amely az egyént csoporttagságainak hálózatában ábrázolva a népismeret újabb legitimációs változatává alakul, aminek jegyei a megismerő- és a problémamegoldó képesség, az azonosságkeresés és az integráló funkció betöltése.

A második – az általános iskola hatodik osztálya számára készült – munka Móra Ferenc *Lajkó* című versével kezdődik, amelyet az ötödik osztályosok számára írt tankönyvhöz hasonlóan a gyerekekhez és a kollégákhoz címzett *Bevezetés* követ, és amely újradefiniálja a népismeret tárgyát:

„Az elmúlt évben a roma (cigány) népismeret tanulása azt jelentette számotokra, hogy néhány etnográfiai fogalmat, népszokást és általános romológiai ismeretet sikerült megtanulni." (Hegyi–Ignácz é. n/b:3.)

A népismeret a szokások értelmezése, a tudomány módszereivel és eszközeivel azok leírása – néprajzi gyűjtőmunka. Eredménye a környezet, a rokonok, a család, az egyén önfelértékelődési folyamata, a kapcsolatok elmélyülése, a társadalmi integráció lehetősége, a roma-cigány kultúra és nyelv elsajátítása, az identitás rekonstrukciója a kétnyelvűség és a nyelvi asszimiláció körülményei között.

„A népismereti tankönyv megalkotásának legfontosabb célja ennek a tudásnak az elsajátítása, mert az identitás helyes értelmezése majdnem olyan fontos feladat, mint az írás és olvasás elsajátítása." (Hegyi–Ignácz é. n/b:3.)

A népismeret tehát identitásprojekt. Az önmeghatározó képesség jelentőségét a roma politikai elit tagjai is megfogalmazták:

„Az identitás, a köztársaság, a demokrácia és az emberi, állampolgári jogok azok a kérdések, amelyek mentén a mai romapolitikát meghatározhatjuk." (Horváth 2003:5.)

De miért emelkedhet meg, és léphet a közvetlen politikai célok sorába az identitás témája?

„Tudomásul kell vennünk, hogy a romák roma identitása archaikus, hagyományos roma közösségi »belsőnek« nevezhető, különféle közösségi azonosságokat is hordoz, azonban megkülönböztetve ettől, a nem roma közösség romaképét is tartalmazza a »románok, cigánynak« nevezett identitás, amely külső eleme a roma identitásnak. Ezekkel a külső elemekkel vagy azonosulnak a romák vagy nem. De mivel nem önazonosulási folyamatból erednek, így a roma identitás részeként való megjelenésük lelkileg is, szociálisan, szociálpszichológiailag is anakronisztikus. Hiszen hogyan lehet a roma identitás része az, ami nem is önazonos, nem önmeghatározó élmények eredménye? Ebből következően maguknak a romáknak is ellentmondásos: hol alkalmazkodóan elfogadó, hol elutasított ezeknek a külső, többnyire előítéletes identitáselemeknek az énképükben való helyük. Az ilyen elutasított kisebbségi identitáselemeknek a szomorú sorsa mégsem az, hogy kirekesztődnének a közösség, az egyén azonosságtudatából, hanem az, hogy ezekkel a roma közösségek és tagjaik nap mint nap magukban és a gázsókkal megküzdenek; leküzdendő és frusztráló tudati tartalomként élik meg: vagyis ekként is anakronisztikus részei az identitásuknak." (Horváth 2003:5.)

A roma identitás átépítésének történeti folyamatát és problematikáját európai keretben értelmezi Slawomir Kapralski (1999). Szerinte tudatos kísérlet folyik a nem területi alapon szerveződő etnikai-nemzeti csoport elfogadott státusának elérésére, amely Ian Hancock nemzetmeghatározása – nem politikai, autonóm etnikai csoport, függetlenül a méretétől és attól, hogy van-e saját területe – és nacionalizmusdefiníciója – egy néppel való azonosság tudata és törekvés ennek az azonosságtudatnak a megerősítésére, amely elvezet oda, hogy a többségi társadalom a történelmi, kulturális, nyelvi, politikai, vallási vagy más jellegű összetartozás alapján önálló népnek ismerje el – segítségével értelmezhető. Az etnikai revitalizáció folyamata mint önálló és addig figyelmen kívül hagyott magyarázó tényező oktatásszociológiai összefüggésben Magyarországon már az 1980-as évek végén megfogalmazódott (Forray–Hegedüs 1990), szándéka szerint korrigálva az intézményrendszerben érvényes értelmezéseket és a pedagógiai gyakorlatokat. Az 1990-es évek elején a cigány kultúra rendszerét vizsgálva, és a cigánykutatásokat áttekintve Csongor Anna és Szuhay Péter a cigányságot már nemzetiségként határozta meg:

„Az a tény, hogy a cigányság etnikai integrálódásának folyamata viszonylag újkeletű jelenség – s természetesen számtalan ideologikus, mesterséges, kulturális szintetizáló eljárást igényel – nem változtat azon, hogy ma Magyarországon a cigányság egyértelműen nemzetiség." (Csongor–Szuhay 1992:245.)

Kritériumaik között – a többségi társadalom általában kirekesztő és megbélyegző vele szemben, a cigányság ezt felismeri, összetartozását önmeghatározásként fogadja el, rendkívül zárt etnikus endogámiát dolgoz ki, melyben három alrendszert működtet, a magyar, a cigány és a román anyanyelvűek közösségeit – nem szerepelt a közös nyelv létezése. A folyamat gyorsaságát mutatja, hogy az 1990-es évek közepétől az etnikai csoportok kulturális integrációjának és a nemzeti kultúra megalkotásának, a kulturális másság kidolgozásának jelenségeiről és problémáiról lehet beszélni:

„A cigány etnikai csoportok integrálásához megközelítően egységes kulturális nyelv kialakítására és egy közösen beszélt kulturális dialektus elfogadtatására van szükség. Meg kell tehát teremteni annak a cigány nemzeti kultúrának az alapjait, amelyet a cigányság

különböző csoportjai egyaránt elfogadnak, s »kötelezőnek« tekintenek." (Szuhay 1995: 333.)

A jelenben, a 2000 utáni évtized első harmadában ez a konfliktusos folyamat zajlik továbbra is:

„Ma Magyarországon, miközben a cigány etnikai csoportok értelmiségi képviselői a csoportok közötti kulturális integráció megalkotásán dolgoznak, a népi kultúra szintjén még a csoportok közötti »állóháborút« érzékelhetjük" (Szuhay 2002:30),[7] és – visszautalva az 1990-es évek közepének megállapításaira – a három etnikai csoport presztízsharca, amelyben „A cigány csoportok közötti hierarchia végső megállapítása volt az egyik tétje e küzdelemnek, másfelől pedig annak eldöntése vált fontossá, hogy ki valójában az autentikus cigány." (Szuhay 2002:9.

Miközben kimutatható a *dominancia és az autentikusság problematikájának* megjelenése és beépülése is az ismeretek strukturálásának folyamatába, a Slawomir Kapralski és Szuhay Péter által jelzett *státusigény is része a népismereti projektnek*: „Nyelve nélkül a cigányság nem szállhat sikeresen síkra az őt oly jogosan megillető nemzetiségi jogokért" – fogalmazza meg Hegyi Ildikó és Ignácz József (Hegyi–Ignácz é. n./b:9).

Milyen szerkezeti rendszert alkotnak a népismereti tankönyvekben felsorolt alkotóelemek? Az első szöveg központi kijelölő jelzője a „népi", a kultúra népi kultúra, a kulcsszavak a néphagyomány, a folklór, az élő folklór, a népköltészet. A rendszer tematikájának, eljárásainak és a bemutatás módjának háttere a néprajztudomány, döntően a *narratív közösség*, a *narratív identitás* és az *etnikus karakterek* szövegközlő, ezzel egyben *hitelesítő kidolgozása és integrációja*. A *kulturális panteon* megteremtése ennek a logikának rendelődik alá, így a zenei világra korlátozódik, a szerzők helyére ezért a hagyományok megszólaltatói, az *adatközlők* lépnek, a közös tudás birtokosaiként. A második szöveg ennek a konceptualizációnak és sémának egy másik változata. Továbbra is elsődleges a *narratív közösség*, a *narratív identitás kidolgozása, ehhez rendeltek* – mert tematikailag, vonatkoztatottságaik alapján a népi ideológiai szerkezetben elhelyezhetők – a „műköltészet", a *szerzői irodalom* kanonizálódott, szimbolikussá vált művei. Új, de rövid terjedelmű összetevő a *narratív folyamatok centrumában* az *identitás történeti megalapozása* és a *nyelvi identitástörténet összekapcsolása*, amelyet a történeti értelmezések összefüggéseiből kiemelt és a forráskritikai észrevételek nélkül közölt, tudományosan vitatott források és az indiai eredet irodalmi változata biztosít. Ez a módszer egy *historizált ideológiához* juttat el:

„A történelem során mindig sikerült megtanulni azokat a kibúvókat, amelyek évszázadokon keresztül megvédték a cigány népet a külső hatásoktól. Így biztosítva túlélésüket és nemzeti karakterük megtartását." (Hegyi–Ignácz é. n./b:45.)

Ligeti György: Cigány népismereti tankönyv[8]

A *Cigány népismereti tankönyv* rendszerében két formális felosztási elvet alkalmaz. Nem követi a felső tagozat egyesítő címkéjét már címében sem, *tartalmait iskolai osztályok* szerint négy részre bontja. A négy részen belüli egységeit a *nemzeti alaptanterv műveltségterületeinek* megfelelően kategorizálja. Kiegészítő, de fontos tartozéka ennek a

struktúrának a *Függelék*, amelyet négy információs csomag alkot. Ligeti György is a Néprajzi Múzeum Archívumának fotóanyagait használta fel.

Milyen szerkezeti rendszert alkotnak a benne felsorolt elemek? A *történeti identitás megalapozása után*, amely a modern történettudomány megállapításait és forráskritikai észrevételeit érvényesíti, és mint eljárás nem azonos az identitás történeti megalapozásával, a *nyelvi identitás vázlata* következik. A *narratív közösség kidolgozása* során a modern irodalomtudomány kategóriáinak alkalmazásával a narratív identitás mint elkülöníthető egység itt nem jelenik meg, alkotóelemei beépülnek ebbe a jelentésformába (Mesék, Eredetmondák!). Ez a *Művészetek* résszel együtt értelmezhető mint a *népi kulturális identitás leírása*, amelyet egy *vizuális kulturális panteon*, Péli Tamás, Szentandrássy István, Balázs János és a népi szobrászat bemutatása egészít ki. A cigány kulturális identitás azonban – s ez fontos kijelentés! – nem zárható a népi identitás sémájába

„A közép- és kelet-európai cigányképzőművészetnek két erőteljes vonulata van. Az egyik a népi festők és szobrászok, a naiv kifejezésmódhoz sorolható alkotók csoportja, a másik a művészettörténeti folyamatba illeszkedő, a hivatásos művészet irányzataihoz kapcsolódó művészek egyre növekvő csoportja." (Ligeti é. n.:35.)

Ez az empirikusan igazolható elhatárolás a témák kidolgozása során kategorizációs elvvé emelkedik. Az ismereti tér az *etnikus karakterek körülhatárolásában* pluralista megoldást kíván, mivel „Egységesnek mondható roma életmód nem létezik. Gondoljunk csak bele, micsoda különbség van a fiatal, városi egyetemista roma fiatalember és az idős, kis faluban vagy tanyán élő, írni-olvasni alig tudó roma asszony életmódja, gondolkodása között! Éppen ezért nem beszélhetünk általános roma életmódról." (Ligeti é. n.:37.)

Önmeghatározó kategóriákként így a múlt rendszerezései, a történeti foglalkozások csoportjai jelennek meg. Ezek a rendezőelvek – tartalmilag átalakulva-kibővülve-differenciálódva – a továbbiakban ismétlődnek. Alkalmazásuk azonban nem mechanikus, megőrzik a tudományos és a politikai térből eredő problematizáltságát, ezért maga a sematizáció is módosulhat. Így a *Roma működtészet* rész a *nemzeti kulturális identitás* megalkotásának folyamatát értelmezi:

„A nemzeti kultúra megteremtése párhuzamosan politikai-emberjogi, képzőművészeti, irodalmi és néprajzi-történeti téren zajlik. Mindig fontos szerepet játszott a kelet-európai népek nemzetté válásának folyamatában a nemzeti eposz és a nemzeti mitológia megteremtése. E folyamat mintájára próbálja megalkotni Bari Károly a cigányság mitológiáját, elsősorban a cigány nyelvű erdélyi oláh cigány folklórból. Az egységesülési folyamat legnehezebb terepe a nyelv. A három eltérő anyanyelvet használó cigány csoport között közvetítő nyelvvé a magyar nyelv vált. Mégis számtalan olyan törekvés ismert, mely az oláhcigány nyelv lovári nyelvjárását tenné meg cigány irodalmi nyelvvé." (Ligeti é. n.:67.)

Ligeti Györgynek ezek a megállapításai Csongor Anna – Szuhay Péter (1992), illetve Szuhay Péter (1995) a korábbiakban már említett és a téma tudományos konstruálásában meghatározó, a BUKSZ-ban 1992-ben és 1995-ben megjelent írásain alapulnak. A hagyományhoz kötött etnikai karakterizációra Ligeti Györgynél modern tagolás épül:

„A magyarországi cigányság egymástól elkülönülő életformacsoportokból áll. E csoportok kialakulásában és elkülönülésében szerepet játszanak a nyelvi és a hagyományos foglalkozási tényezők, ám sokkal inkább a társadalmi munkamegosztásban való részvé-

tel foka és jellege. Így tehát különbség van szakképzett és szakképzetlen dolgozók között, egyáltalán azok között, akiknek van és akiknek nincs munkája." (Ligeti é. n.:67.)

Ebben az összefüggésben tematizálódik az oktatási rendszerhez való hozzáférés meghatározó jelentősége, problémái és ennek munkaerő-piaci, társadalmi következményei, az ebből származó aktuális, az egész társadalmat és a romákat érintő, kirekesztő ideológiák veszélye:

„A legfontosabb azonban, hogy a többségi társadalomban elősegíti a szegénység és az etnikai kérdés összekapcsolódását: a szegénységhez kapcsolódó különféle előítéletek egyben a cigánysággal szembeni előítéletekké válnak." (Ligeti é. n.:127.)

A *történeti identitás civilpolitikai transzformációja* ebben az értelmezésmódban lehetővé teszi a jelenségek, viselkedések, szokások és a környezet egyes etnikus toposzainak bizonyítással történő megcáfolását s ezzel az etnikus kategorizációktól való megfosztását.

Záró megjegyzések

Az elemzés a szöveg-kép kettősségből a szövegeket tekintette elsődlegesnek, a képeket másodlagosnak, mivel abból a feltételezésből indult ki, hogy a tankönyvek alkotása során a képiség alárendelődött a szövegrendszer megteremtésének:[9] a fotók, a rajzok, az ábrák inkább a szövegek illusztrációi vagy azok vonatkozásában funkcionálnak. Ez a feltételezés nem zárja ki a befogadói horizontok ettől eltérő rendszereit, elismeri a képi struktúrák jelentőségét, részletesebb és pontosabb elemzésük indokoltságát.

Menyhért Ildikó *Zöld az erdő. Cigány népismereti olvasókönyv az általános iskolák alsó tagozata számára* című kötete szövegrendszere elemzésének bemutatása eltért Hegyi Ildikó és Ignácz József *Cigány népismereti tankönyv az általános iskola 5. osztálya számára* és *Cigány népismereti tankönyv az általános iskola 6. osztálya számára* című, valamint Ligeti György *Cigány népismereti tankönyv a 7–10. osztály számára* című tankönyvétől. Az elemzési stratégia azonossága mellett az előbbinél a tematikai elemek részletes felsorolása a jelentésegységek empirikus alapjait és a szerzői alakzat konstruálódásának folyamatát kívánta érzékeltetni.

A modellálás rendszere alapján az elemzett három általános iskolai tankönyv eltér egymástól. Menyhért Ildikó szerkesztése inkább a naiv, Hegyi Ildikóé és Ignácz Józsefé a laikus, míg Ligeti Györgyé a szakértő kulturális gyakorlat rendszerének feleltethető meg. Menyhért Ildikó szövege inkább a romológia, Hegyi Ildikóé és Ignácz Józsefé a népismeret, míg Ligeti Györgyé a tudományos paradigmák interpretációs típusába sorolható.

Az egyértelmű megfogalmazások elkerülésének indoka az, hogy a tankönyvekben a kulturális gyakorlatok és az interpretációs típusok a szerző elvét érvényesítve, a szerző elvén át, azon keresztül mint individuális alakzatok jelennek meg.

A népismeretet a tudománytól elhatárolják a jelentésképzés alapegységei, a tematikai együttesek, amelyek sémákba rendeződnek. Ez megengedi a tudományos kritikákat, és azokat jogosnak tételezi maga is, a tematikai elemek cseréje vagy „hibái" itt lehetségesek, ez szembeállítja a romológiával. A jelentésképzés alapegységei azért tematikai együttesek, mert nem tudományos eredmények bemutatása formálja a szövegeket, hanem virtuális identitások artikulációja zajlik. Eltérő konceptualizációkra eltérő sémák

épülnek fel. A népismeret a tudomány eljárásait elfogadó és eredményeit rendszereibe befogadó interpretációs mód. Az ismeretek státusának felmerülő kritériumai közül – tudományos érvényesség, hitelesség, őszinteség, autentikusság, esztétikusság – bár mindegyik igazoló módszer előfordulhat – a romológia önismétlő, önmaga „hivatkozásait" preferáló, szövegek eredetét esetlegesen jelölő módszerével szemben mint előzetes és utólagos korrekciós mechanizmus itt a tudományos érvényesség áll szemben.

Az identitáskonstrukciók nyilvános változatai eltérnek egymástól. Ligeti György konstrukciója a tudományos diskurzusra épül, annak megállapításait és eljárásait használja fel, tervezete általában és a szakértők csoportjaiban is legitim és elfogadott. Menyhért Ildikó konstrukciója a romológiai diskurzusra épül, annak megállapításait és eljárásait is felhasználja. Tervezetének elfogadottsága általában bizonytalan volt, a szakértők csoportjában pedig delegitimálódott, és elutasítottá vált, mivel egyes megállapításai és értékelései sértik a cigányok/romák méltóságát és önérzetét, és az állítások egy része a tudományos mezőben nem bizonyított, vagy már megcáfolódott, pedagógiailag pedig vitatott.

Az identitásvita problematikája a tudományos diskurzusban Szuhay Péter rekonstrukciójában,[10] egy viszonylag rövid periódusban jött létre. Annak egymással összefüggő jelenlegi három eleméből *az első elem* kialakulása és nyilvános megfogalmazása az 1995-ös *naiv tudományosság vita*, *a második elem* az első probléma olvasatából generált kérdésállítás, az hogy *vajon lehetséges-e bizonytalan tényekből és állításokból, hiedelmekből és hitekből nemzeti kultúrát konstruálni*, *a harmadik elem ezeknek a naiv tudományos írásoknak* – előbb informálisan, majd 1999-től a népismereti könyvekkel formálisan is – *magától értetődővé és tankönyvvé válása*. A problematika szakmai háttere az 1995-től kezdődő tudományos reflexió ellenére mégis bizonytalan maradt, mivel a folyamatos és visszamenőleges, minden megjelent írásra kiterjedő rendszeres szövegkritikai feldolgozás hiányzik.

FÜGGELÉK: TEMATIKAI RENDSZEREK

1. táblázat. Menyhért Ildikó: *Zöld az erdő, Cigány népismereti olvasókönyv az általános iskolák alsó tagozata számára*, tematikai rendszer

1–4. osztály: 1.	1–4. osztály: 5.
Egy rejtélyes nép	Legyen nekünk szerencsés ez a szent este! Cigány mesék magyar nyelven Az együgyű vajda Betyár volt-e Cigány Jóska? A szegény ember és az ördög A cigány meg a szamara A szegény ember lánya Mátyás király és a cigány béres Az ördög hegedűje Ugye te is szereted az állatokat és a természetet? A cigány és a szél Mese a nyusziról Az álnok nyúl A vakond, aki repülni akart A teve és a patkány A ló megátkozása Szécsi Magda: A Pettyetlen Katica Szenecske, a kiskutya megmentője Szenecske hazaviszi a kiskutyát Romka Demeter: Énekeljetek, cigányok! Frantisek Demeter: Kicsi gitár Csoóri Sándor: A nyenyerés Karsai Ervin: Szépen száll a madár Rostás-Farkas György: Apácskámmal élek együtt Szécsi Magda: Igazgyöngy Frantisek Demeter: Öreg édesanyám Romka Demeter: Hogyha volna fehér lovam Leksa Manush: A Barátom Choli Daróczi József: Csikót vett nemrég Babits Mihály: Cigánydal Kik a beások? A pap és a tojások A szegény ember és az ördög A két nyárfa A cigány és a halál Hogyan nyerte meg a cigány a háborút? Orsós Jakab: Gyökerezés Ady Endre: Répakapálás Choli Daróczi József: Otthon voltam Indiában Indiai testvérek Tóth Béla: A cigány honvéd Bari Károly: A páva története

1–4. osztály: 2.
Egyiptom zarándokai
Élet a vándorlás alatt A vándorjelek Tájékozódás a vándorutakon A vajda szerepe és feladata Orsós Jakab visszaemlékezése A nagygyűlés A romani kris és a patyiv Nappal az utakon, éjszaka az erdők szélén Nyári szállás Téli szállás A cigányok téli táborozása Egy angol utazó, történetíró visszaemlékezése Oláh cigány közösségek és törzseik Hagyományos mesterségek

1–4. osztály: 3.
A letelepedés kezdetei
Néhány írásos emlék a cigányok letelepedésének kezdeteiről Lippai Balázs, a hajdúkapitány Híres mesemondók, mesemondási szokások A cigány hitvilág alakjai Jelképek

1–4. osztály: 4.
Gyönge kicsi virágocskám
Mondókák, találós kérdések, népköltések Kiszámolók, nyelvtörők Andro csaro Benn a tálban Jekh, duj, trin Egy, két, hár... Khelipe

1–4. osztály: 6.
Eredetmondák
Néveredet A cigány nép eredetmondája A Nap és a Hold története A lyukasztó eredete A medvetáncoltatás eredetmondája A mikor Isten a búzát osztotta a népeknek

1–4. osztály: 7.
Ezüstön és aranyon ébredj!
Az év jeles napjaihoz, az emberi élet fordulóihoz kötött szokások Karácsonyi köszöntő párbeszéd Leszállt közénk a Szent Isten Régi szokások Új szokások Eltörjük a pipácskát, csináljuk a tavaszkát! Virágvasárnap délutánján az "öreget" elfűrészelték Húsvéti köszöntő Zöld György napja Tűzre olvasás Villámok tüze Pünkösdkor Szerelmi varázslás Leánykérés Aranyon és ezüstön járj! A születéssel, névadással kapcsolatos szokások Népművészet, népviselet Lakásbelsők

1–4. osztály: 8.
„Keresztül-kasul járják a világot és muzsikáljanak boldognak, boldogtalannak!"
Híres zenészek Emlékképek a romungró, azaz magyar anyanyelvű cigányok életéből Balázs János: A nadrágom foltos Hétköznapok, ünnepek ételei a múltban és ma Rázd össze az abroszt! Jó, ha tudod!

Zhal e raca Megy a kacsa Mondókák Zhál o shavo Megy a fiú Találós kérdések Népköltészeti alkotások Kana szomasz Mikor még kisfiú voltam Sas ma Devla Szél fúj Volt Istenem énnékem Ringatlak kislányom! Önts Luludyi kútvizet Gyermekvers Fiúaltató Zöld az erdő, zöld a hegy is Gyermekversek, dalok cigány nyelven Weöres Sándor: Chiribiri Weöres Sándor: Borinka József Attila: Sar kamos Petőfi Sándor: Le Arany Laceske Magyar népdal: Rugoski lulugyi Magyar népköltés: Chorra shavo som lo me	

2. táblázat. Hegyi Ildikó – Ignácz József: *Cigány népismereti tankönyv az általános iskola 5. osztálya számára* és *Cigány népismereti tankönyv az általános iskola 6. osztálya számára*, tematikai rendszer

5. osztály	6. osztály
Előszó A művészetek közösségformáló ereje	Bevezetés
Népi kultúra a helyi közösségekben	Jóslás. Hiedelmek – a romák hitvilága
Hagyományőrző mesemondók szerepe Kötetben megjelent cigány népmesék A lány, akinek a hajából virágok hulottak Varázshegedű Népmesegyűjtésünkből A Balaton keletkezése A cigányasszony hűsége	Uringyék, a sorsasszonyok A kéz ujjai A cigány álmoskönyv Műköltészet a téma tükrében Szécsi Magda Lakatos Menyhért Szécsi Magda: Karadana átka Lakatos Menyhért: Áldás vagy Istenverés? Lakatos Menyhért: Füstös képek Átkok, szerelmi varázslatok, rontás Boszorkányok, ördögök

Romaközösségek hazánkban	A cigány törvénykezés (romani kris)
1. Eredetmondák Tolvajmesterség eredetmondája A cigány nép eredetmondája 2. A cigány nagycsaládok: nemzetségek 3. A cigány csoportok összefoglalása 3.1. Rom-ungrok (kárpáti cigányok) A kárpáti cigányok hajdani munkássága a fémművesség 3.2. Oláh cigányok 3.3. Beás cigányok	A felek "esküjéhez" tartozó szertartások Vajdarendszer Vándorjelek Orsós Jakab: Házasság, vándorlások, törvénykezés Orsós Jakab: Aki hallja, aki nem hallja
	A cigányság származásáról és nyelvéről Elképzelések a cigányság eredetéről Romák a középkori Európában A felvilágosodás korában II. József uralkodása idején A cigányok nyelvéről Choli Daróczi József: Otthon voltam Indiában
Népi játékok roma közösségekben Népzene roma közösségekben A cigányság táncművészete Rom-ungro zenei világ, a gyökerek Verbunkos zene Híres prímások Jazz zene Flamenco zene és tánc	Cigány folklór, cigány népköltészeti alkotások Balladák, románcok Bari Károly:Tűzpiros kígyócska Mácsó és Dojkica Patyáno A szerb cigány Ána, Ána, Kosundána Bacsi Choli Daróczi József: Ballada a szép leányról – cigány és magyar nyelven Federico Garcia Lorca A cigány apáca A hűtlen menyecske
Népi bölcselet, bölcsesség Beás cigány szólások, közmondások Cigány népi gyógyászat Roma konyha – étkezési szokások Roma ételreceptek	
Roma építkezési és letelepedési szokások	
Az életfordulókhoz kötődő szokások roma közösségekben Oláh cigány közösségekben Beás cigány közösségekben Rom-ungrok (kárpáti cigányok) halottvirasztója	
Az évkör jeles, egyházhoz kötődő ünnepei	
Romák és a vallás I. Tankönyvünk adatközlői	

7. osztály	8. osztály
Romák Európába érkezésük előtt Romák a Balkánon A romák Európában az 1300-as évek elején Milyen források említik a romákat? Kikről van szó valójában? Népelnevezések	Romák a középkorban Romák 1526 előtt Cigányok a három részre szakadt országban Cigányok a felvilágosodás korában A cigányokat érintő politika 1790 és 1849 között
A roma nyelvről A cigány nyelv rokonai	Nyelvi hatások Mit vett át a magyar nyelv a cigány nyelvből? A cigány nyelv szókincséről

Népköltészet Mesék Köszöntők Koledálás Balladák Eredetmondák	Roma műköltészet Lírai költemények Epikus művek
Művészetek Népzene A lassú dalok Balladaszerű dalok, meseszerű balladák Táncdal és pergetés	Művészetek A táncokról Gyorstánc Páros tánc Botoló Verbunkos A cigányok mint zenei szolgáltatók Az elmúlt idők híres muzsikusai Dzsessz és kávéházi zene Dzessz-zenészek
Vizuális kultúra Cigány képzőművészetek Közép- és Kelet Európában	Képzőművészet Naiv tárgyias és spontán expresszív kifejezésmód A cigány hivatásos képzőművészet irányzatai
Életmód Hol, kik és hányan? Munka és megélhetés Zenei szolgáltatás Lótartás és lókereskedés Kovácsmesterség Dögeltakarítás Famegmunkálás	Életmód Lakásviszonyok Egészségügyi viszonyok

9. osztály	10. osztály
Romák a polgári Magyarországon Törvényi szabályozás A magyarországi cigányság társadalomtörténete 1848 és 1945 között	A cigányság 1945 után A romák mint nemzetiség A belügyi szervek tevékenysége Javaslat a kóbor cigányok letelepítésére A hatalom és a hivatal a cigányok mindennapi életében A Magyarországi Cigányok Kulturális Szövetsége Az MSZMP KB Politikai Bizottságának 1961-es határozata A rendszerváltás óta eltelt évtized
Nyelvhasználati sajátosságok A magyar irodalom cigányságról szóló alkotásai	Nyelvhasználat Nyelv és gondolkodás
	A cigányságról írt szociográfiák Csalog Zsolt: Cigányon nem fog az átok (részlet) Elátkozottak
Művészetek (tánc, dráma, mozgóképkultúra) Szertartások és drámajátékok Hétköznapi és ünnepi alkalmak szétválasztása Leánykérés Filmek – mozgóképkultúra és médiaismeret Magyarországi alkotások Külföldi alkotások	Tömegkommunikáció A magyarországi cigányság képe a sajtóban Kisebbségi és alternatív média A tömegkommunikáció használata Egy rémhír nyomában

Életmód Oktatás és tudás Hátrányok az elmúlt évtizedekben A lehetséges továbbtanulás Felzárkóztató oktatás Tudás a kisebbségről – a kisebbség tudása	Életmód Kik tehát a cigányok, és hányan azok? A roma életmód sokfélesége Vallás és hiedelmek – az életmód szempontjából Romák a többségi társadalomban A jövő
Munka és megélhetés Munkanélküliség Segély	
Függelék Rendezvények Európában és Magyarországon Szervezetek, intézmények címe Könyvajánlás Lemezajánlás	

JEGYZETEK

1. Az eljárás bemutatása: Szuhay 2000. Köszönettel tartozom Szuhay Péternek szíves észrevételeiért és tanácsaiért, valamint a témát megalapozó írásaiért (Csongor–Szuhay 1992; Szuhay 1995).
2. Menyhért é. n.:34: a himnusz első említése és vonatkozó adatai a jelképeknél találhatók: Orsós Jakab beás gyűjtése és Bari Károly fordítása, a dal a Kalyi Jag és az Ando Drom együttesek előadásában is hozzáférhető.
3. Lásd Menyhért é. n.:43.

„Zöld az erdő, zöld a hegy is...
(A magyarországi cigány himnusz)

Zöld az erdő, zöld a hegy is,
A szerencse jön is, megy is.
Gondok kése húsunkba vág,
képmutató lett a világ.

Egész világ ellenségünk,
üzött tolvajokként élünk.
Nem loptunk mi csak egy szeget
Jézus vérző tenyeréből."

4. Programfüzet, 5. és 8. p., országos katolikus cigánytalálkozó, 2003. május 17.:

Isten könyörülj meg nékünk,
Ne szenvedjen tovább népünk.
Megátkoztál, meg is vertél,
Örök csavargóvá tettél.

Isten könyörülj meg nékünk,
Ne szenvedjen tovább népünk.
Megáldottál, megváltottál,
Országodba befogadtál.

5. A történet és az aktuális helyzet pontos, rövid leírását lásd CZ. G. 2003. A himnusz közlése: Karsai–Tuza 1997.
6. Menyhért é. n.:136; Hegyi–Ignácz é. n./a; é. n./b. A tankönyvek kialakításában közreműködtek Bogdán János és a pécsi Gandi Gimnázium diákjai és tanárai, illetve Choli Daróczi József, Varga Gusztáv, Orsós Anna, Kolompár Hajnalka, valamint az adatközlők.
7. A kötet további figyelmet érdemel.
8. Ligeti é. n. A szerző a kéziratot 2000 decemberében zárta le. Menyhért Ildikó könyvéhez hasonlóan az Oktatási Minisztérium nemzeti és etnikai kisebbségi népismereti tankönyvekre kiírt pályázatának díjnyertes alkotása, amelyet az Országos Kisebbségi Bizottság javaslatára 1999-ben tankönyvvé nyilvánítottak. Az előbbit Choli Daróczi József, Csillei Béla és Lakatos Béla, az utóbbit Choli Daróczi József, Horváth Zsuzsanna és Lakatos Béla bírálta, illetve Kemény István szociológus lektorálta, és Mohácsi Erzsébet szerkesztette. A köszönetnyilvánítás Mohácsi Viktória, illetve Choli Daróczi József, Csillei Béla és Lakatos Béla segítségét és közreműködését emeli ki.
9. A feltételezés hiteles empirikus bizonyíthatósága az elemzési esetek lehetőségeinek próbáinak és ellenpróbáinak eredményeitől függ.
10. Szuhay Péter: Szakértői véleményezés. Kézirat. A közlés a szerző szíves engedélyével történik.

IRODALOM

BARI KÁROLY
1985 Tűzpiros kígyócska. Cigány népköltészet. Budapest: Gondolat.

BÓDI ZSUZSANNA
2001 Válogatás a cigányságról szóló magyar nyelvű néprajzi irodalomból. *In* Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből. Kovalcsik Katalin, szerk. 559–636. Budapest: IFA–OM–ELTE. /Tanítók kiskönyvtára, 9./
2003 A magyarországi cigányság kultúrája. Válogatott bibliográfia. Budapest: Magyar Művelődési Intézet. /Roma módszertani kiadványok, 3./

BÓDI ZSUZSANNA – BALOGH LÍDIA
2001 Összesített bibliográfia. *In* Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből. Kovalcsik Katalin, szerk. 529–558. Budapest: IFA–OM–ELTE. /Tanítók kiskönyvtára, 9./

BÓDI ZSUZSANNA – KOVALCSIK KATALIN
2001 Diszkográfia. *In* Tanulmányok a cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből. Kovalcsik Katalin, szerk. 661–664. Budapest: IFA–OM–ELTE. /Tanítók kiskönyvtára, 9./

CZ. G.
2003 Himnuszt választanak a romák. Népszabadság szeptember 27.:10.

CSEPELI GYÖRGY – ÖRKÉNY ANTAL
1996 Jelképek és eszmék az európai nemzeti himnuszokban. Regio 6(2):3–33.

CSONGOR ANNA – SZUHAY PÉTER
1992 Cigány kultúra, cigánykutatások. BUKSZ 4(2):235–245.

FORRAY R. KATALIN – HEGEDÜS T. ANDRÁS
1990 A cigány etnikum újjászületőben. Tanulmány a családról és az iskoláról. Budapest: Akadémiai Kiadó.

FOUCAULT, MICHEL
1991 A diskurzus rendje. Holmi 7:868–889.

HEGYI ILDIKÓ – IGNÁCZ JÓZSEF
é. n./a Cigány népismereti tankönyv az általános iskola 5. osztálya számára. Kézirat.
é. n./b Cigány népismereti tankönyv az általános iskola 6. osztálya számára. Kézirat.

HORVÁTH ALADÁR
2003 Gázsó és roma köz-társaság. Népszabadság május 24.:5.

KAPRALSKI, SLAWOMIR
1999 Identitásépítés és holocaust: a roma politikai nacionalizmus, Amaro Drom október. Internetcím: www.amarodrom.hu/archivum/2001/0101/text10.htm és 0102/text6.htm (letöltés: 2002. november 12-én).

KARSAI ERVIN – TUZA TIBOR
1997 A cigány himnusz, Opre roma, Cigányok fel... Szakmai anyag a II. Roma Pedagógiai Tanácskozás Debrecen, 1997 résztvevői számára. Debrecen: HB MPI házi sokszorosítás.

KOVALCSIK KATALIN – RÉGER ZITA
1995 A tudomány mint naiv művészet. Kritika 24(2):31–34.

LADÁNYI JÁNOS – SZELÉNYI IVÁN
2001 A roma etnicitás „társadalmi konstrukciója" Bulgáriában, Magyarországon és Romániában a piaci átmenet időszakában. Szociológiai Szemle 11(4):85–95.
2002 Cigányok és szegények Magyarországon, Romániában és Bulgáriában. Szociológiai Szemle 12(4):72–94.

LÁZÁR GUY
1995 A kisebbségek szerepe a nemzeti identitás kialakulásában. Regio 5(1–2):28–63.

LIGETI GYÖRGY
é. n. Cigány népismereti tankönyv a 7–10. osztály számára. Piliscsaba: Konsept-H.

MENYHÉRT ILDIKÓ
é. n. Zöld az erdő. Cigány népismereti olvasókönyv az általános iskolák alsó tagozata számára. Piliscsaba: Konsept-H.

NIEDERMÜLLER PÉTER
1994a Paradigmák és esélyek avagy a kulturális antropológia lehetőségei Kelet-Európában. Replika 13–14:89–129.
1994b Néprajz, kulturális antropológia, kultúrakutatás. Válasz a hozzászólásokra. Replika 15–16:217–234.

RICOEUR, PAUL
2002 A szöveg mint modell: a hermeneutikai megértés. Szociológiai Figyelő 6(1–2):60–76.

SZÉKELYI MÁRIA – CSEPELI GYÖRGY – ÖRKÉNY ANTAL
2001 Ambíciók iskolája. (A család, az iskola és a barátok szerepe a sikeres roma életpályák alakulásában.) *In* Útközben. Tanulmányok a társadalomtudományok köréből Somlai Péter 60. születésnapjára. Pál Eszter, szerk. 61–74. Budapest: Új Mandátum.

SZÉKELYI MÁRIA – ÖRKÉNY ANTAL – CSEPELI GYÖRGY
2001 Romakép a mai magyar társadalomban. Szociológiai Szemle 11(3):19–46.

SZELÉNYI IVÁN
2001 Szegénység, etnicitás és a szegénység „feminizációja" az átmeneti társadalmakban. Bevezetés. Szociológiai Szemle 11(4):5–12.

SZUHAY PÉTER
1995 Cigány kultúra. A magyarországi cigány etnikai csoportok kulturális integrációjáról és a nemzeti kultúra megalkotásáról. BUKSZ 7(3):329–341.
1999 A magyarországi cigányság kultúrája: etnikus kultúra vagy a szegénység kultúrája. Budapest: Panoráma.
2000 Amit a cigányokról tudni kell. Veszprém: Veszprém Megyei Pedagógiai Intézet. /Veszprém megyei pedagógiai füzetek, 10./
2002 Akiket cigányoknak neveznek: akik magukat románok, muzsikusnak vagy beásnak mondják. *In* A cigányság társadalomismerete. Reisz Terézia – Andor Mihály, szerk. 9–31. Pécs: Iskolakultúra. /Iskolakultúra-könyvek, 13./

NAGY KÁROLY ZSOLT

Homrogd nem volt, hanem...

Egy csereháti falu identitáskonstrukciós folyamatainak dilemmái

„Ez a falu életképességét, fennmaradását úgy tudja biztosítani, ha egyrészt az értékek, ami érték itt található a faluba, azt megőrzi, azt gondozza, azt felújítja, és létrehoz egyéb olyan értékeket, amik köré ugye a falu életét lehet szervezni..."

(Dr. Juhász Imre, Homrogd polgármestere)

1.

Az antropológiai terepmunka során folytatott részt vevő megfigyelés állandó, kitűnő terepe, a homrogdi Kis Juhászhoz címzett kocsma (1.) szomszédságában, egy érdekes építmény (2.) mellett egy első látásra nehezen azonosítható tárgyon (3.) akad meg a tekintetünk. Közelebb menve kiderül, hogy az azonosítás nehézsége sokkal inkább a tárgy helyi értékéből, s nem annyira magából a tárgyból következik, hiszen gyorsan azonosítjuk, hogy az épület egy szabadtéri színpad, a tárgy pedig egy kopjafa. Önkéntelenül adódik azonban a kérdés: milyen jelentést hordoz itt ez a tárgy? Ki nyugszik itt? Ki lehetett a falu azon nagy szülötte, akinek emléket állítottak vele? A kopjafa lábánál egy működő lap található, rajta a következő felirat:

„A népdal mint az ékszer életet akkor kap, ha viselik. Mennél többeké lesz, annál nagyobb lesz világító és melegítő ereje."

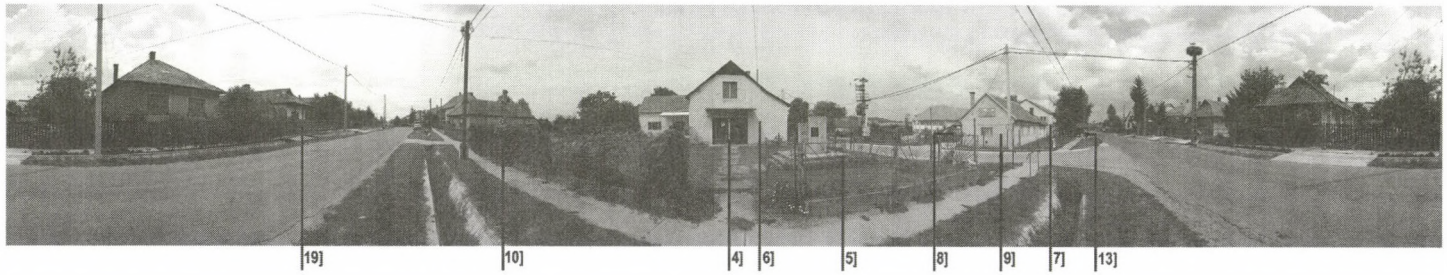
A Kodálytól származó idézet még inkább zavarba hozza a szemlélődőt. Ez egy Kodály-emlékmű? Vagy emlékmű a népdalnak? Netán mementó, ami a haldokló népi kultúrára akarja felhívni a figyelmet? A kopjafa másik oldalán, egy réztáblán ismét egy feliratot találunk:

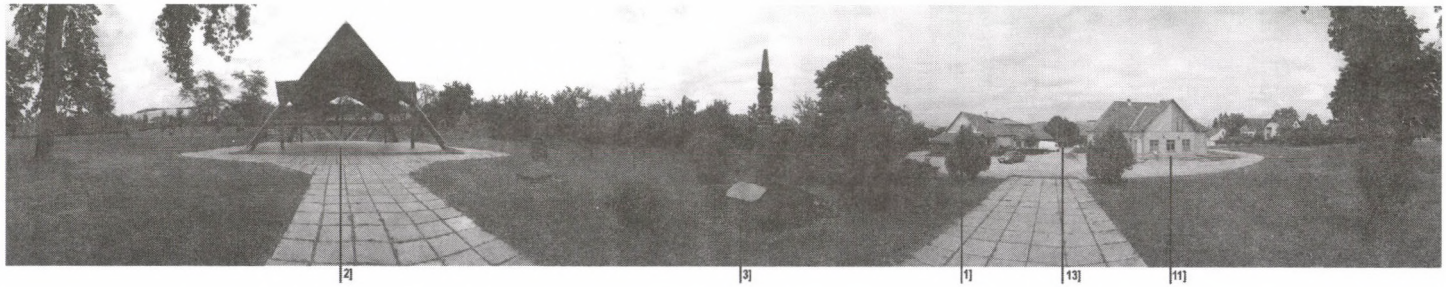
„Állíttatta a homrogdi Napfelkelte Népdalkör a népdalt kedvelő és azt művelő barátai tiszteletére. Homrogd, 2002. július 20–21."

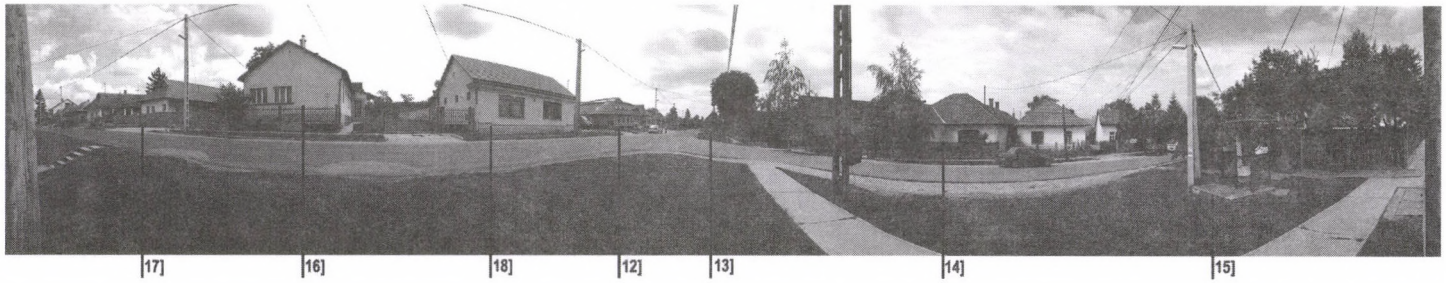
A tábla fölött a kopjafán egy név is található:

„Gál Potyó István Zsobok 1999"

Mint később kiderült, Gál Potyó István – sok helyi adatközlő egybehangzó véleményével ellentétben – nem a „dalosmozgalom" első nagy halottja, hanem a fejfa faragója, aki most nem érdekes számunkra, hiszen ő itt csupán egy megrendelői akaratnak megfelelő tárgyat hozott létre. Annál érdekesebb viszont maga a megrendelői akarat, az a


19]
10]
4]
6]
5]
8]
9]
7]
13]


2]
3]
1]
13]
11]


17]
16]
18]
12]
13]
14]
15]

társadalmi kontextus, melyben megfogalmazódott, s azok az attitűdök, melyek kialakulásában munkáltak.

Kutatásaim során ezt a kontextust vizsgálva egy, a lokális identitás újraalkotását célzó folyamat képe rajzolódott ki előttem, melyet kiválóan reprezentál a kopjafának helyet adó tér létrejötte, szerkezete és társadalmi használata. Előadásomban – mely alapvetően esettanulmány – ezért a tér elemzésén keresztül ezt a kontextust szeretném körüljárni, bemutatva először a hagyomány felülről jövő, majd spontán konstrukcióját.

2.

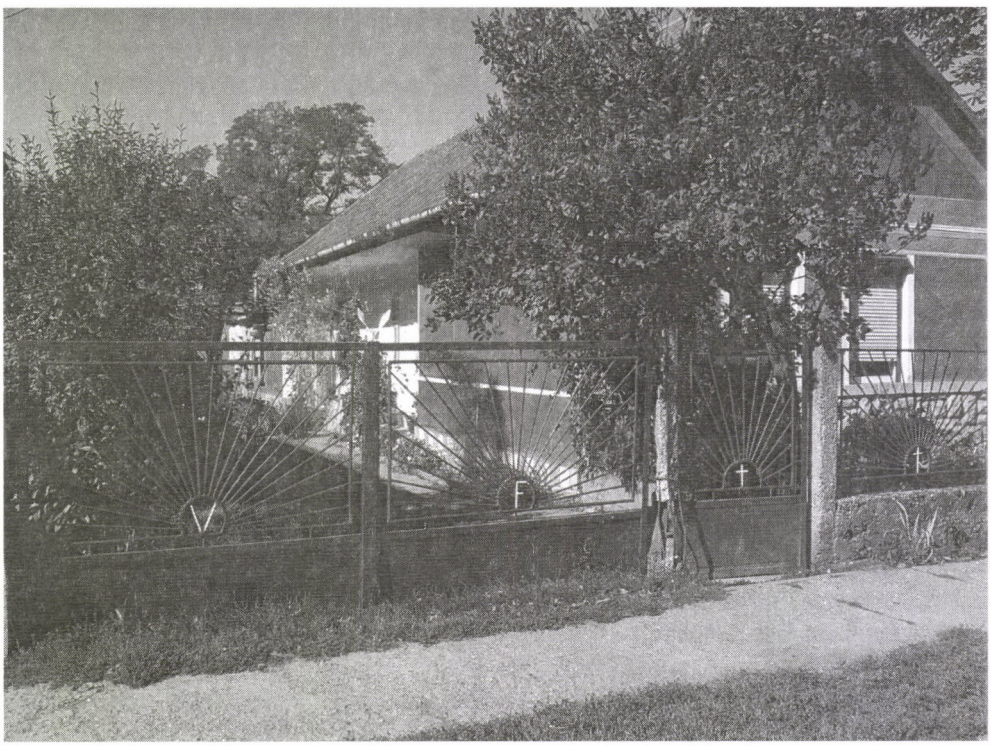
A falu térszerkezetét egészen az 1940-es évek végéig erős tagoltság jellemezte, ami abból következett, hogy a helyben lakó földbirtokos kúriája – gazdasági épületeivel és kiterjedt parkjával – a település közepén gyakorlatilag kettévágta a falut. A falunak sohasem volt „tér" névvel jelzett közterülete, csak két utcája – pontosabban egy négy kilométer hosszú *főutcája* és egy (ma hivatalosan Rákóczi utcának nevezett) *békasora* –, s ma sem használnak ilyen megnevezést. A településen található többi utca a helyiek számára „nem igazi" utca; a Petőfi és Szőlő utca a lakosság etnikai összetétele miatt – a falu népességének egyharmadát kitevő romák kilencven százaléka itt él – a Dankó-telephez tartozik, így általában csak „a telep" néven szokták emlegetni. A Sport utca gyakorlatilag egy, a futballpályát is érintő, a kertek alatt vezető földút, csakúgy mint a többi, névvel nem jelzett út. Így a falu mentális térképén jobbára egy főutca és egy mellékutca van.

A helybeliek számára az igazi központ a templomdomb volt. Itt van a falu egyetlen temetője, ide helyezték az első világháborús emlékművet is, és a *frontig* (a második világháborúig) itt tartottak mindenféle összegyülekezést. A *front után* ez a funkció áttevődött arra a térre, ahol a *békasor* a főútról leágazik, ahol *Likistány* – akkortájt társadalmi tulajdonná vált – *kastélya* (11.), a hozzá kapcsolódó pár melléképület és a hagyomány szerint a millennium évében, a hét vezér tiszteletére ültetett hét hársfa állt. Itt tartották a különböző kampánygyűléseket, később itt tartották a téesz szervezésekor az agitáló gyűléseket és egyéb, a köz dolgait érintő összejöveteleket. A kommunista rendszer azután ezt a teret is „deszakralizálta". Az első téeszszervezési hullám idején a hársfák egy részét kivágták tüzelőnek, a kastélyból pedig előbb sajt-, majd galvanizálóüzem lett. A *kastély* kovácsoltvas kerítéseit elbontották, parkját kiosztották házhelynek, gazdasági épületeit vagy felszámolták, vagy lakásnak alakították át. Ennek következtében a falu térszerkezete jelentősen átalakult, hiszen így a *főutca* mindkét oldalán összefüggővé és homogénné vált. A falu vezetése új központként a *békasor* és a *főutca* felvégi kereszteződését jelölte ki. Az 1960-as évek elején ide épült a kultúrház (4.), ennek udvarán állították fel 1970-ben a felszabadulási emlékművet (5.), s az épület falára került az 1848-as forradalomnak és szabadságharcnak emléket állító márványtábla is (6.). A korábbi kettő – görög és római katolikus felekezeti – iskola helyett kialakított új, állami iskola új épülete is e kereszteződéshez közel épült fel (7.). A sarkon bolt (8.) is működött, s itt – a falu hajdani kovácsműhelyében – rendezték be a téesz varrodáját (9.). A tér tehát minden oldalról nagyon erős hangsúlyokat kapott – ám a falura jellemző módon a kultúrák rétegei itt is „áttetszőek" voltak, az új nem fedte teljesen a régit. A kultúrház ugyanis

egy hajdani lakóház helyére épült, az építtetők pedig meghagyták az egykori lakók által az udvaron fogadalomból felállított feszületet (10.).

Az 1989-es politikai rendszerváltás után a falunak az új politikai vezetők által elgondolt új központja ott kezdett kiépülni, ahol a kastély volt. Egy pályázatot megnyerve az önkormányzat rendbe hozta az épületet, és átalakította turistaszállóvá (11.), mögötte pedig fölépítette a szabadtéri színpadot. A közigazgatás intézményei is ide, a kastéllyal szembe, a hajdani csendőrszállás épületébe kerültek. Pár évvel később létesült az *Esélyház* (12.) egy régi kocsma helyén, a végében az új, Kis Juhászhoz címzett kocsmával (1.). (Nevét nem a mesebeli „kis juhász", hanem a nagy Juhász, a polgármester – Juhász Imre – testvére után kapta.) Ez az épület hivatott arra, hogy a falu továbbélésének esélyét szimbolizálja. A ház külseje – melyet apró részletekig a polgármester instrukciói alapján a helyi paraszti építészet mintájára készített (ahogyan a polgármester nevezte) Homrogd „udvari" építésze – kiválóan illeszkedik az utcaképbe. Magassága nem üt el a környező épületekétől, s mint minden régi paraszthház, hosszában áll a telken. A homlokzat egyik részén oszlopos tornácra emlékeztető, fedett területet alakítottak ki, s természetesen kontyolt tetővel látták el. A ház elnevezése, megjelenése, valamint kijelölt funkciója összefoglalja a polgármester és a helyi kulturális elit falumegújító törekvéseinek alapgondolatát: a megmaradásra csak akkor van esély, ha visszafordulunk a hagyományokhoz.

Ugyanezt a koncepciót fogalmazzák meg, azonban inkább kifelé, az átmenő forgalomnak, a vendégeknek, az idegeneknek szólva a buszmegálló-épületek (13.). Tulajdon-



képpen átlagos, nyitott faépítmények, melyeknek tetejét a régi csűrök tetőzetének mintájára építették meg. Az ötlet önmagában nem eredeti. Magyarország más tájain tucatnyi hasonló jelenséggel találkozhatunk – Pusztamérgesen a kunsüveg került hasonló pozícióba –, s a Homrogd környéki településeken, így Alsóvadászon is épültek efféle „rurális" buszmegállók, ám azok egyetlen esetben sem mutatnak rokonságot a helyi építészet jellegzetességeivel. Azon az autóbuszvonalon, mely Homrogdon átvezet, először és egyedül itt találkozunk ezzel a megoldással.

A téren továbbhaladva itt találjuk a falu első „maszek" boltját (14.), s ugyanebben a kereszteződésben van a két nyilvános telefonfülke (15.) egyike. Szintén gyakorlatilag a téren van az Egészségügyi Központ (16.), mellette a polgármester háza (17.). A terület rendezése után a régi kultúrház faláról az 1848-as emléktáblát az önkormányzat áthelyezte a kastély-turistaszálló falára, és 1999-ben állították fel az *„élők emlékművét az élőknek"* – azt a kopjafát, melytől elindultunk (3.). A tér egyetlen jelenleg még kihasználatlan épületének átalakítása a minap fejeződött be, itt kapott helyet az egyik bankhálózat kihelyezett fiókja (18.).

A tér tehát – bár nem így hívják – funkcióját tekintve egyre inkább a falu főterévé válik. Kialakítása szimbolikus térfoglalásként is értelmezhető, amennyiben a rendszerváltáskor hatalomra került, s a polgármester újraválasztásai nyomán azóta gyakorlatilag folyamatosan fennálló új rendszer a terület korábbi funkcióit megszüntetve vagy átalakítva, azt a saját céljaira, ideológiájának reprezentálására használja föl. Ez történik, amikor a tér köré szerveződnek a közigazgatás, a lokális hatalom gyakorlásának intézményei, a közösségi emlékezet tárgyai és helyei, s a közösségi élet különböző szintjeinek terei egyaránt. Azzal pedig, hogy ebbe a térbe szervesül a polgármester személyes élettere is, a struktúra egy sajátos hierarchiává szerveződik, s a polgármester szimbolikusan is belép a közösség centrumába.

Fentről, a minden oldalán nyitott szabadtéri színpad nézőteréről kisebb-nagyobb takarásokkal mindez egységes képpé szerveződik, s úgy tűnik, a nyitott színpad mögött a tér kulisszaként szolgál a mindennapi élet „drámájához".

3.

Az, amit tradicionális paraszti kultúrának szokás nevezni, Homrogdon már a 20. század legelején erjedésnek indult. Jól jellemzi ezt az a tény is, hogy a kivetkőzés folyamata a faluban az 1940-es évekre gyakorlatilag végbement. Ez a korán megjelenő munkaerő-elvándorlás, ingázás hatásán kívül annak következménye, hogy a Cserehát kapujának is nevezett falu – több néprajzi tájegység határán – nem birtokolt sem igazán jellegzetes tárgyi kultúrát, sem pedig sajátos szokásrendszert. Nem volt Homrogdra jellemző viselet, hímzés, fazekasság, sem jellegzetes homrogdi tárgytípusok, formák. Nincs tehát olyan *sui generis* öröksége a falunak, melyre néprajzi értelemben büszke lehetne, s melyet „örökségesítve" megélhetéssé konvertálhatna.

Ezzel párhuzamosan a közösségben érvényes életszervezési modell és hagyomány – s itt a hagyományon az emberlét kihívásaira adott, egy közösség által kodifikált lehetséges válaszok korpuszát értem („így szoktuk csinálni") – is felbomlott, de újjá a korábbi értelemben – azaz mint normatív vonatkozási rendszer – már nem konstruálódott.

Nem csupán arról van azonban szó, hogy egy, a hagyományos paraszti társadalmakat többé-kevésbé jellemző, jól körülírt normarendszer helyébe egy jóval alacsonyabb meghatározottsági szintű lép, hanem arról, hogy ennek érvényessége is változó, s a vele szemben megmutatkozó attitűdöket egyfajta dinamizmus – a választhatóság lehetősége – jellemzi. Egyebek mellett e tényezők összjátékának eredményeképpen Homrogd a szocialista Magyarország megannyi sodródó életű településének egyikévé vált, olyan hellyé, ahol a dolgok megtörténnek, egymásra ülepednek, anélkül hogy közben szervesülnének is.

Az 1990-es években a falu új vezetése felismerte, hogy ha a település nem használja ki tőkésíthető adottságait – erősödő infrastrukturális fejlettségét, örökölt közigazgatási szerepét, dinamikusan fejlődő iskoláját, a Csereháti Településszövetségben betöltött vezető pozícióját s nem utolsósorban földrajzi fekvését –, akkor nagyon hamar a belső Cserehát hasonlóan sodródó településeinek sorsára jut: vagy kihal, vagy – émikus szóhasználattal élve – *„elcigányosodik"*. Sodródás helyett tehát a „hullámlovaglás" lett a cél: az, hogy a falu ne engedje magát perifériára sodródni, hanem maga legyen centrum, amelyhez képest a környező települések mind csupán perifériákként határozhatják meg magukat.

Ennek a folyamatnak fontos része a homrogdiság, a homrogdi identitás újragondolása.

A „kik vagyunk mi" kérdés itt is kettős meghatározottságú. Egyfelől a jövőre irányul, és arra kérdez rá, hogy kik is akarunk lenni mi a jövőben. Másfelől a dolog természetéből eredően a „kik voltunk mi" kérdésre adható válaszokra épül. Az identitáskonstrukciós folyamat célja az, hogy a kérdésekre adott válaszok alapján létrejövő konstrukció megfelelően „simának" tűnjön, azaz a múlthoz és a jövőhöz való viszony perspektivikus egységet alkosson benne. Ez együtt jár azzal, hogy a cél érdekében az identitás formálói válogatnak a múlt elemei mint felhasználható építőkövek közt, egyeseket teljesen elhagynak, másokat új kontextusba állítva új funkcióval látnak el, illetve maguk is létrehoznak újakat. Így állítják össze azt az örökségkorpuszt, melyre azután hivatkozhatnak, s amelyek hagyományként a lokális szubjektumok képzésének alapvető eszközeivé válhatnak, s így próbálják a lokalitás új horizontjait kijelölni.

A lokalitás meghatározásakor Arjun Appaduraira (2001) támaszkodom, aki szerint „[...] a lokalitás mindenek előtt kapcsolatokat és kontextusokat, és nem fokozatokat vagy térbeliséget jelent. Összetett fenomenológiai minőség [...], melyet a társadalmi közvetlenség érzete, az interaktivitás technológiái, és a viszonylagossá vált kontextusok közti kapcsolatsor hoz létre."

A tradicionális paraszti kultúrával, illetve az erős, élő hagyományokkal rendelkező helyi társadalmakkal ellentétben az ekként értelmezett lokalitások határai és viszonyai sokkal bizonytalanabbak, s így a lokális szubjektumok – a rokonság, szomszédok, barátok és ellenségek meghatározott közösségéhez tartozó társadalmi szereplők – számára az identitás keretei sem eleve adottak. Mind a lokalitás megteremtése, mind fenntartása állandó erőfeszítést igényel, hiszen a változó körülmények folyamatos kihívásokat jelentenek.

Az önkormányzat ebbeli útkeresését nagymértékben segítette az MTA RKK és a Csereháti Településszövetség együttműködésében kidolgozott területfejlesztési koncepció, mely egyfelől a tájegység természeti adottságait figyelembe vevő új mezőgazdasági struktúra kialakítására, másfelől a néprajzi-kulturális örökségre – hangsúlyosan a népi kis-

mesterségek felélesztésére és az örökségturizmusra – alapuló munkahelyteremtésre épül. Jóllehet Homrogdon a koncepció kidolgozását megelőző és kísérő kutatás során egyetlen olyan élő hagyományt sem találtak, melyet fel lehetne eleveníteni, ez a tény nem zavarta meg Homrogd új, hagyományra alapozott imázsának kidolgozását.

Ennek alapját a helyi épített örökség adja. A falu mintegy kétszáz portájából körülbelül negyvenen ugyanis még hagyományos – illetve inkább többé, mint kevésbé átalakított – paraszthász áll. Ezek imitt-amott nagyobb tömbökben, de jobbára szétszórva, ám egymástól belátható távolságra találhatók, ami jelenlétüknek nagyobb hangsúlyt, általánosabb érvényt ad – mintha megmaradásuk a hagyomány továbbélését jelentené. Az igazság azonban az, hogy a házak nem részei semmiféle hagyománynak. Nem szervesülnek, és nem jelentenek értéket a helyiek életében, hanem az üledék részét képezik. Történetesen – elsősorban gazdasági okokból (nem volt pénz újat építeni) – úgy alakult, hogy ezek a házak megmaradtak. Ráadásul e házaknak sincsenek jellegzetesen lokális vonásai, azaz nincs tipikusan homrogdi építészet, mely lényegesen elütne a Cserehátra jellemző építészeti hagyománytól. Ettől függetlenül ezek az épületek az új homrogdi imázs kiindulási pontjává váltak, s szimbólummá az *Esélyház* formájában emelkedtek.

A polgármester maga is megvett és „helyreállított" egy ilyen házat a falu központjában (17.). Az elkészült ház külső megjelenésében a hagyományos homrogdi épülettípus keveredik a lakberendezési magazinokból is ismert „rurális" stílus jegyeivel. Tömbje megmaradt eredetiben, helyreállították a kontyolt tetőt, megtartották a tornácot is, ám ennek kialakítása már teljesen helyidegen. A kertben egy virágokkal feldíszített szekér áll, fahinta és homokozó. A kerítés szintén teljesen szokatlan Homrogdon: kőlábazaton álló deszkakerítés, melybe tulipánokat fűrészeltek. A ház belső térszerkezetét átalakították, a csatolt gazdasági épületeket is lakhatóvá tették. Abban, ahogy a polgármester az épületet „helyreállíttatta", világosan tetten érhető a mintaadó-mintateremtő szándék, s komplex módon jeleníti meg elképzeléseit a település jövőjéről. Mint mondta: szeretné megmutatni a falusiaknak – akár úgy is, hogy behívja őket a lakásba –, hogy miként kell ezeket a házakat megőrizve modernizálni. Erre is illik az a már idézett önmeghatározás, amit Juhász Imrének a falu új honlapjára írt köszöntőjében olvashatunk:

„Homrogd, megtartva barátságos falusias jellegét, dinamikusan fejlődő település."

Ez a mintaadó tendencia a lokalitás teremtésének más alkotóelemei tekintetében is tetten érhető. Sosem volt jellegzetes homrogdi viselet – most éppen születőben van. Az 1980-as évek végéig működő énekkar spontán újraindulását követően – önkormányzati segítséggel – mint „Napfelkelte Népdalkör" működik tovább. A falu évente rendez nemzetközi nemzetiségi *dalostalálkozót*, az iskolában néptánccsoportok működnek, épül a falumúzeum (19.) – a kiállítási anyagot a hon- és népismeret tantárgy keretében iskolások gyűjtik, és épül a népi kismesterségek háza is, és – történetében először – immár vannak a faluban letelepült fazekasok is...

4.

Felvetődik azonban a kérdés: kik is a homrogdiak a történetben? Mi az ő szerepük? Nos, ők – talán furcsa módon – leginkább a dráma nézői. Egyfajta távolságtartással a kapun, bejárati ajtón belülről szemlélik mindazt, ami kint történik. Ez azonban nem jelenti azt,

hogy a külső történésekből semmi sem kerül belülre, hogy semmi ne válna végül a hagyomány részévé. Végezetül azt szeretném röviden bemutatni, hogy milyen viszonyban áll a hagyomány spontán képződése a hagyománykonstrukció eddig elemzett folyamatával.

Homrogdon megfigyelhető tendencia a dolgok külsőségeinek hangsúlyozása és ezzel párhuzamosan jelentésük hangsúlytalanná válása, aminek következtében a „rend" fogalma a tapasztalás számára mint „hierarchikus rendezettség" jelenik meg. A hierarchia csúcsát az általánosan értelmezett „homlokzat" jelenti, s a mögé hatolás mélységével párhuzamosan a (külső) szemlélő rendérzete csökken. A homlokzat az a látható felület – az áthaladó utazó számára Homrogd főutcája, a házat néző számára a ház utcai homlokzata, a társas kapcsolatokban az arckifejezés –, mely leginkább ki van téve a „másik", illetve a közösség tekintetének. Ez jelenik meg a portákon, ahogy a bejárattól belátható tereket elhagyva a hátsó, gazdasági udvarok felé tartunk, vagy a házba belépve a privát tereket közelítjük meg; de ezt tapasztaljuk a főutcáról a mellékutakra fordulva is. A homlokzatelvet kimondottan erősíti a falu gyakorlatilag egyutcás jellege.

Ebben a kontextusban nem meglepő, hogy az ajtó, a kapu – mint ami elválaszt és összeköt, eltakar s egyben reprezentál – kitüntetett szerepet kap. Ha sorra nézzük a homrogdi kapukat, tulajdonképpen semmi rendkívülit nem veszünk észre rajtuk. Alapjában véve a legtöbb településen az utóbbi évtizedekben divatossá vált betonlábazatú, vasszerkezetű – díszítésében a kovácsoltvas kapuk elemeire emlékeztető – kaputípus nem különösebben esztétikus variánsai.

Egy ilyen kapuval a „főtéren" találkozhatunk.

Anyaga a vasbeton készítéséhez használatos vasrúd, melyet az utóbbi évekig viszonylag könnyen meg lehetett „szerezni", például a helyi téeszből. Homrogdon mindig is voltak kapuk, kerítések a házak előtt, ám anyaguk az 1950-es évekig a legtöbb esetben fa volt. Ekkor kezdett divatossá válni errefelé is a különféle gyári fémhulladékok felhasználásával készült kerítés. Ennek megannyi variációja ismert. Az anyag „hozzáférhető" volt, helyettesítette a kovácsoltvas el nem érhető luxusát. Az efféle kapuk divatja azonban a hiánygazdaság tünetegyüttesén túlra mutat. Lehetőséget adott ugyanis egyfelől a szocialista építészet „remekbe szabott", uniformizált egyentömbházainak (más néven: kockaházak) spontán egyéniesítésére, individualizációjára (hiszen e tevékenység általában valami *sui generis* minőség létrehozására irányult), másfelől teret nyitott a kézművesség kései formája, a „gányolás" művelésére. A gányolást – szalonképesebb nevén „spontán tér- és tárgyalakítást" vagy „laikus kézművességet" – mint a szakértelmet legtöbb esetben nélkülöző, a megfelelő anyagok helyett a fellelhetőből működőképesség és esztétikum sajátos egyensúlyán billegő tárgyak létrehozására irányuló tevékenységi formát a hivatalos építészet, kézművesség általában elítéli. Számunkra azonban nagyon fontos, hiszen a gányolás nem más, mint az adottságokhoz való kreatív/alkotó hozzáállás, mely a legtöbb esetben arra törekszik, hogy a lokális hagyomány adott tárgyra vonatkozó elvárásainak megfeleljen, és így körül is írja a hagyomány e szeletét. Homrogdon nagy hagyománya van mindenféle sajátkezűségnek – hímzés, varrás, szövés, barkácsolás –, így a gányolás típusú kézműves-tevékenységnek is. A saját készítésű kapu, mely utánzatokat szülve hagyományt teremt, méltán tölti el büszkeséggel készítőjét.

A szóban forgó kapu díszítőnek nevezett elemei közül most kettőt, a keresztet és a két betűt szeretném kiemelni. A csereháti paraszthá zakon szokás volt megjeleníteni az

építtető monogramját, az építés évét, valamint egy, a ház lakóinak vallási hovatartozására utaló jelet. Ez – mivel Homrogd fele-fele arányban római, illetve görög katolikus – itt a latin és a kettős kereszt volt. Ezeknek az identifikációs elemeknek rögzített helye volt a homlokzaton: a háztető kontyának deszkáiba fűrészelték. A második világháborút követően újjáépített, illetve a felosztott uradalmi birtokon újonnan épített házak tetőszerkezetét sok esetben nem a korábbi hagyományoknak megfelelően készítették el, ám az identifikációs elemek meglétét olyan fontosnak tartották, hogy valamilyen más helyre téve igyekeztek megjeleníteni azokat. A helyi társadalom életében egészen az utóbbi évekig meghatározó jelentősége volt a vallásnak, ezért a vallási szimbólumok s kimondottan a kereszt – identifikációs és apotropaikus szándékú – megjelenítése területhatároló elemeken és homlokzatokon korábban is ismert hagyomány volt a faluban. Így valószínűleg magától értetődően adódott az itt látható megoldás. A kerítés imént felsorolt alkotóelemei önmagukban nem különösebben invenciózusak. Zömmel olyan általános jelenségekről van szó, melyek országszerte, de legalábbis a környező településeken is megtalálhatók. Különlegessé, a környéken legalábbis sajátossá a kerítést ezen elemek összekapcsolása teszi. Így valami sajátos, valami eredeti homrogdi dolog jött lére, ami ráadásul hagyománnyá is vált, s élt mindaddig, amíg fennállt az a kihívás, aminek adekvát megoldása tudott lenni.

Ha most ezt a kerítéstípust és kontextusát összevetjük a polgármester kerítésével, a szembeötlő különbség kapcsán két gyökeresen eltérő és egymással konfliktusban álló hagyomány- és eredetiségfogalomra, pontosabban ezek eltérő értelmezéseire találunk.

Ebben a körben mindenképp közhely, hogy az „eredetiség" szónak nyelvünkben hagyományosan kettős értelme van:

a) az egyik az originalitást jelöli, azt hogy egy dolog vagy megoldás ennyire hű egy képzelt vagy valós ősformához, s így tulajdonképpen egy dolog hagyományos voltára utal, míg

b) a másik valaminek a *sui generis* voltát jelöli, s éppen arra mutat rá, hogy a szóban forgó dolog vagy megoldás nem hagyományos.

A lokalitás teremtése, a lokális identitás megújítása során az érvényes életszervezési modell létrehozásához és működtetéséhez azonban a két eredetiségkoncepció egyensúlyára van szükség. Az egyensúly megteremtésére irányuló erőfeszítés hozza léte azt a játékteret, melyet Bausinger nyomán a hely egységének nevezhetünk, és jelöli ki a lokalitás horizontját. Azok a társadalmi formák, melyek ezen kívül esnek – még akkor is, ha egyazon földrajzi térben léteznek –, idegennek minősülnek.

Ezek azonban relatív fogalmak. Még ha a polgármester által eredetiként megjelölt tér- és tárgyformálási mód bizonyos pontokon közelebb is áll az egykori Homrogdhoz, mint a sajátos részletmegoldásokkal helyivé tett kockaházak és egyenkerítéseik, mégis az utóbbiak jelölik azt a diskurzust, melyben a hagyomány mint lokális emlékezet létezik, s melynek tükrében éppen a polgármester törekvése válik valami idegen, sajátos jelenséggé.

PUSZTAI BERTALAN

Autentikusság, rivalizálás, „márkázás"

Megalkotott hagyományok használata a turizmusban

Az alábbi írás a Csongrád megyei Pusztamérgesen 2001–2003 között folytatott *Helyi identitás, megalkotott hagyományok, falusi turizmus* című kutatási program bizonyos, eddig nem elemzett tanulságaira kíván rámutatni. A terepkutatást a szerző, Hanneleena Savolainen (Turku) és Tomislav Pletenac (Zagreb) irányításával magyar, cseh, horvát, szlovén, lengyel, szlovák és finn egyetemi hallgatók végezték (Batič–Koprivec 2001:152–153; Nosková 2001:218–219). A döntően szegedi egyetemi hallgatók által készített elemzések a *Megalkotott hagyományok és falusi turizmus* című kötetben jelentek meg, amelyet az itt hiányzó részletek felderítéséhez ajánlunk az olvasó szíves figyelmébe (Pusztai szerk./ed. 2003). A hagyományalkotás, turizmus és identitásalkotás jelenségcsoport vizsgálata 2003-tól a szerző és Neill Martin (Edinburgh) vezetésével a bajai halászléfőző népünnepély vizsgálatával folytatódott magyar, horvát, finn és lengyel hallgatók részvételével. Írásunk végén röviden utalunk ennek tanulságaira is.

„Turizmus – útlevél a fejlődéshez?"

A rendszerváltást követő évtized Magyarországán sajátos jelenséget figyelhetünk meg: a helyi közösségek összetetten reagáltak a szocialista korszak központosított kormányzatának kényelméből és kilátástalanságából való kiszabadulásra. Az új szabadságban nemcsak életkörülményeik javítására törekednek, de a vidéki lakosság elvándorlásával, illetve a késő modernitás individualizmusával egyszerre szembesülve, szimbolikus síkon is igyekeznek megfogalmazni, definiálni településüket. E menedzselt önkép építését számos helyen valamilyen *marginális unikum* megtalálásával és felemelésével érték el. Sok helyütt a paraszti kultúra valamely, mára eltűnt eleme lett ez a fellelt erőforrás. A *„marginális karrierje"* nem magyar sajátosság, megfigyeléseink szerint kulturális egységek periferikus területein követett megoldás (Pusztai 2003). Az így keresett és megtalált identitáselemet aztán rituális formában (fesztiválokon, ünnepeken, falunapokon; 1. kép), illetve lokális etnográfiai gyűjtemények alakjában definiálják, emelik fel és állítják színpadra az adott közösségek vezetői.

A közösségek vezetői, e „kulturális brókerek" felismerték, hogy a helyi lakosság érzelmi kötődését, a helyi öntudat fejlesztését szolgáló ünnepek kívülről nézve egyfajta *colour local*lá válhatnak, és a bennszülöttekre rácsodálkozó turistákat vonzhatnak. Az

1. kép. *Kedves és mégis karikírozott: paraszti kultúra a lokális színpadon – Pusztamérges. (Karnok Csaba/ Délmagyarország felvétele)*

erőforrás-hiányos helyi közösségek számára pedig e kívülről jövő látogató, a turista – függetlenül valós helyzetétől és erőforrásaitól – minden esetben potenciális bevételi forrásként jelenik meg. A turisztikai bevételek gyors hazai növekedése nyomán egyre több erőforrás-hiányos közösség vetette reményét a turizmusba, egyre több település fejlesztési stratégiájába került bele a turizmus feltételeinek megteremtése. A turista legtöbbször olyan pénzéért szeretett és kiszolgált egyénként jelenik meg e szövegekben, akiért megéri valami szép, autentikus, mindenki által elfeledett marginalitást előkeresni, és azt a lokális lélek *differentia specificá*jaként felmutatni.[1] Ahol történeti, természeti vagy kulturális sajátosság nem volt, ezen egyediséget kognitív „építéssel", ritualizációval,

2. kép. *Megkomponálva a kakaspörköltfőzés hiteles formáját – Pusztamérges. (Karnok Csaba/Délmagyarország felvétele)*

3. kép. *Mesevilág ez vagy valóság? Libafuttatás Pusztamérgesen. (Karnok Csaba/Délmagyarország felvétele)*

megalkotott ünnepekkel lehetett gyorsan megvalósítani. Félreértés ne essék, a kétféle eredet (a marginális felemelése, illetve az új szimbólum alkotása) a jelenség menedzsmentje, kreatív fejlesztése és használata szempontjából teljesen irreleváns: megközelítésünkben nincsenek igazabb és kevésbé igaz hagyományok.

A konkrét település- és infrastruktúrafejlesztésben is élenjáró Pusztamérges a Dél-Alföldön úttörő volt e fesztiválok, falunapok, ünnepségek megalkotásában nemzetközi töltöttkáposzta-, illetve kakaspörköltfőző (2. kép) versenyével, illetve Ludas Matyi libaszépség- és libafuttató versenyével (3–4. kép). A jelenség azonban nem egyedi, úgy tűnik,

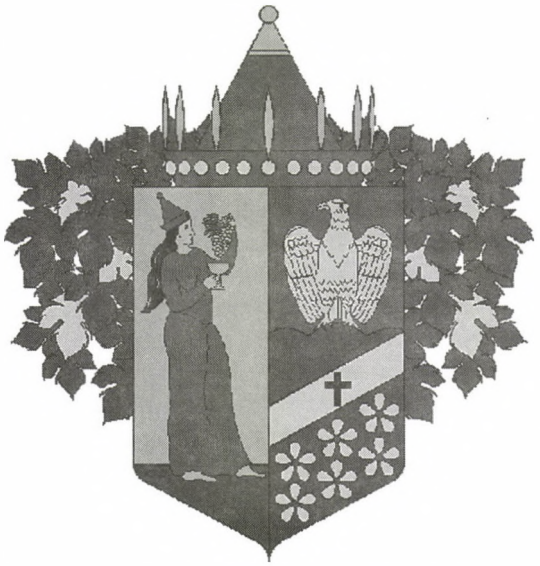
4. kép. *Falusi fesztivál: több kamera, mint versenyző – jó szervezés, kevés lokális lelkesedés – Pusztamérges. (Karnok Csaba/Délmagyarország felvétele)*

valóságos fesztiválteremtési láz vonul végig Magyarországon. Néhány dél-alföldi példa segít ezt szemléltetni. Az 1990-es évek elején rendezték meg először a Csabai Kolbászfesztivált, ahol a kolbásztöltő verseny a rendezvény csúcspontja. Békés megyében az unikalitásra törekvésnek, a település önképe sűrített rituális kommunikálásának egyik korai példája volt a medgyesegyházi Dinnyefesztivál, amely több mint egy évtizedes múltra tekint vissza. Természetesen azonban nem volt unikális a „recept", sőt ebben az esetben az „ízesítés" is ismert volt: többek között a Szabolcs-Szatmár-Bereg megyei Jármiban vagy a Heves megyei Heves városában is rendeznek dinnyefesztivált. Békés megyénél maradva meg kell említenünk, hogy 2001-ben a Békés Megyei Gasztronómiai Fesztiválok Társasága összehangolta a már létező „hagyományokat", és ahol hiányzott, új fesztivált alkotott. Ezek természetesen időrendben követik egymást. A kolbász és a dinnye mellett így ma már van sajt- és túrófesztivál (Gyomaendrőd), tarhonyafesztivál (Gyula), birkafőző verseny (Vésztő-Mágor), kenyérünnep (Orosháza), szilvanapok (Szarvas).

Csongrád megyében is sorolni lehet a hasonló rendezvényeket: Szegeden halászléfőző versenyt, Szatymazon barackfesztivált tartanak, Kübekháza egy estére „operettfaluvá" válik, Kistelken sajtfesztivált, Üllésen burgonyafesztivált rendeznek. Bizonyos „receptek" persze jól ismertek – halászléfőzés sokfelé van: a legismertebb, legkiterjedtebb rendezvény minden bizonnyal Baján, de találunk ilyesmit kicsit északabbra, a Tisza-tavi Fesztiválon is. A Balaton környéki turizmus is hamar meglátta a lehetőséget e helyi fesztiválokban: napjainkban a rendezvényeket a „Különleges asztali örömök Somogyban" sorozat keretében fogják össze. Nagyatádon így van palacsintasütő verseny, emellett természetesen van balatoni halászléfőző verseny, Mesztegnyőn Rétesfesztivál, az országos ismertségre azonban minden bizonnyal a nagyszakácsi királyi szakácsok versenye tarthat számot. Ugyanebben a sorozatban Szóládon a bor ünnepét rendezik meg, amelyet a Vadászati Gasztronómiai Fesztivál követ. Majd Bőszénfán Somogyország testvérmegyéinek főzőversenye következik, szüret idején pedig borászati fesztivált tartanak Kaposváron. Nem folytatva most a felsorolást, ki kell még emelnünk néhány nagyobb rendezvényt: a tömegeket vonzó visegrádi várjátékokat vagy a Balaton mellől a Művészetek Völgyét. E töredékes felsorolás végén Baranyából a találékonyság és kreativitás jó példájaként érdemes még megemlíteni a Káni (lásd Cannes) Filmfesztivál.[2]

Az autenticitás keresése és használata Pusztamérgesen

Az elmúlt évek során áttekintve e fesztiválokat, és alaposan elemezve Pusztamérges és Baja esetét kijelenthetjük, hogy ha közösségalkotó szerepét a legtöbb be is tudja tölteni, külső látogatót vonzó, jelentős kulturális vagy szórakoztató programokat erőforrások hiányában a döntő többség nem tud kínálni. (Baja éppen az egyik kivétel.) Nagyszabású, vonzó programok hiányában így számos esetben a turisták képzeletét szólítja meg egy-egy fesztivál. A legsikeresebb helyi fesztiválok ötletgazdái, szervezői felismerik a turizmus globális trendjeit és azt, hogy abból helyben mi valósítható meg. Ilyen többek között az is, hogy a tagadhatatlanul individualizálódó késő modern társadalomból sokan keresik és fogadják el az egynapos menekülést valamilyen képzeletbeli ellenvilágba. Ezt világszerte felfedezte és kihasználja a turizmusipar. Ebből fakad a bensőségességre, lokalitásra, ősi múltra, autenticitásra, természetközeliségre törekvés, az ezt hangsúlyo-



5. kép. *Történelem dióhéjban: kunsüveg, kun lány, turul. Címer az arculatformálás korából. (Pusztamérges)*

zó diskurzus napjaink helyi fesztiváljai és az ezek szolgálatában álló, megalkotott hagyományok esetében.

Pusztamérgesen nagyon jó érzékkel láttak hozzá az autentikus múlt „feltalálásához", megérezve, hogy nem lehet a turistát egy alig százéves településre „nemzetközi" versenyekre, „Oscar-díjas faluképre" csábítani. A dél-alföldi Homokhátságon fekvő településen a *homok – puszta – nomád* gondolati kört folytatva, a megfelelő múlt keresésekor a 13. században erre a vidékre betelepült kunok tűntek alkalmas kiindulópontnak. Az 1902-ben létrejött, röviddel később önállósult, eleinte gyorsan fejlődő községről az 1930-as években azt olvashatjuk: „Pusztamérges történelme ősi múltba nyúlik vissza. Hajdani neve Asszonyszállása, mely nevet onnan kapta, hogy Kun László király itt is megszállt mulatni kun asszonyaival." (Grüner é. n.:4.) A rendkívül frappáns helyi mítosznak korábbi említése nem ismert, a legfontosabb néprajzi összefoglalókban a hiedelem nem szerepel (Bálint 1974–1975:199–200; Juhász 1982–1983:144–149). A település 1990-es évekbeli arculatformálása, kommunikációja fedezte fel a már-már feledésbe merülő kis színes fordulatot, és számtalan ponton épített rá. A rövid történeti összefoglalások, a faluról szóló újságcikkek minden alkalommal megemlítik, hogy valójában itt nem egy alig százéves településsel van dolgunk, „mivel Kun László idejében itt már település volt és a király ide járt mulatni" (S. L. 1997). Nemcsak a buszmegállót fedi kunsüveg formájú tető, de a falu 1994-ben megalkotott címerében is kun ruhás lány áll (5. kép). A történeti források azonban nemcsak hogy nem ismerik az elsőként az 1930-as években megjelenő történetet, de még az alapul felvonultatott egykori Asszonyszállása település és a mai Pusztamérges azonossága sem bizonyítható. Ráadásul az egykor a közelben létezett Asszonyszállása település nevének *Asszony* tagja a kunok erre a területre történt vándorlása előttről is ismert, és mulatozó kun asszonyok helyett arra utal, hogy az egykori település templomát Szűz Mária tiszteletére szentelték. A település arculatépítői azonban nem történelmet akarnak írni. A múlt történettudomány és néprajz kanonizálta részleteit bátran és kreatív módon alkalmazzák.

Mindeközben az „autentikus" – bármennyire nyilvánvalóan látszik néhol megalkotott volta – szemmel láthatóan mindig értéktelített fogalomként jelenik meg az e helyi fesztiválok körül bábáskodó amatőrök és „szakértők" körében. Áttekintve például a táj kreatív átformálását, átépítését célul kitűző pusztamérgesi Turul Kert terveire érkezett véleményeket, világos, hogy ezen diszkurzív térben – Turul Kert a kunok egykori falujában – az autentikus múlt, környezet, növényzet, sőt az ezt benépesíteni hivatott – nehezen értelmezhető – „autentikus személyiségek" vagy „autentikus lovak" (sic!) is mást és mást jelentenek. Van, aki a „nomád magyar életforma" megidézését érzi auten-

tikusnak, és ezért a félsivatagi hatást erősítené fel a Pusztamérgest körülvevő tájban: „A program lényege a táj eredeti arculatának visszaállítása (homokvilág, félsivatagi növénykultúra)".[3] Van, aki viszont rámutat, hogy a pusztásodás antropogén hatás ezen a területen, amely egy pontos időszakhoz köthető, és így a félsivatagi környezet nem tekinthető „autentikusnak": „Figyelembe kell venni, hogy az Alföld nagy részét hajdan tölgyesek borították, és a fás takaró csak a vízjárta területekről hiányzott. A jelenlegi homokos területek több évszázados emberi művelés eredményei: legalábbis másodlagosak."[4] Az autentikus ebben az esetben láthatóan egy viszonyfogalom, amely a kanonizátor kiindulópontjától függően változtatja tartalmát. Különös kegyelemben részesültünk azáltal, hogy a pusztamérgesi hagyományoknak valóban nem volt semmilyen előzményük. Ez segített bátran megfogalmazni azt, hogy felfogásunk szerint a kilencvenes évek falunapjai, ünnepségei nem írhatók le a hagyományőrzés fogalmával, és értelmezhetetlen az autentikusság abszolút fogalma ezekkel kapcsolatban. E fesztiválok szabadon emelnek át egykor létezett kulturális elemeket, vagy teremtenek új jelenségeket alapvetően más céllal, más funkcióban.

Az autentikusságra törekvés természetesen eltérő mértékű e fesztiválok esetében, Pusztamérges messze nem a legmegdöbbentőbb példa. Néhol rendkívül erős a kontroll: Csempeszkopács Középkori Vásárnapján külön felügyelő terelgeti ki a vásárból az oda nem illő árusokat, mert „nagyon fontos, hogy igazi középkori hangulata legyen a vásárnak".[5] Kreatív és elszánt településvezetők, önjelölt autentikusság-szakértők és -ellenőrök (ahogy Jan Pargac [1998:44] rendkívül találóan nevezte, „néprajzi fundamentalisták"), illetve hivatásos autentikusságszolgáltatók (számlaképes solymászok, egyéni vállalkozó szittya lovasok és íjászok) rendkívül eltérő céloktól motivált koalíciója teremti meg a játékos belefeledkezés lokalitásait napjainkban. Alaposabban megvizsgálva azonban világos, az autentikus nincs mindenütt szakértők gondolataihoz igazítva: Pusztamérgesen a helyi népdalkör mellett például fellép a kívülről nézve korántsem autentikus Happy Jumpers ugrókötélcsoport is. A szűk szakértői gittegylet által definiált, amúgy kihalt és színpadra állított, és így óhatatlanul megalkotott „autentikus népi kultúra" csak egy felhasznált elem a kreatív rendező kezében.[6] „Autentikus" és „nem autentikus" keverése természetesen nehezen tűrhető az autentikusság-szakértőknek, ahogy a falunapokról írt következő néprajzi beszámoló jól példázza:

„Új jelenség a majorett-együttesek gyors elterjedése. A majorettek első csoportja a környéken elsőként Tiszaújvárosban jött létre az 1990-es évek közepén. Ma már csaknem minden településen működnek, Tiszacsegén például három is. A népi tánchoz nem sok köze van, nem is magyar eredetű, mégis igen sikeres a zeneszóra utcán felvonuló »mazsolák« mutatványa... Gazdasági téren igen hasznosak ezek a rendezvények. A látványosságra törekvés azonban magában rejti a tájidegen elemek felbukkanását is a programokban. A már említett majorett-együttesek honosodni látszanak." (Papp 2001:127–128.) A szövegből visszafejthető, hogy pontosan melyik táj, melyik kor definiálja az autentikus credót.

Talán még a szervezők opportunizmusát is meghaladja viszont valami, tovább sokkolva az autentikusság meghatározóit: alaposabban megvizsgálva ezen autentikus diskurzussal hódító fesztiválokat világos, hogy a látogatókat végképp nem érdekli, hogy a meglátogatott tárgy, ünnep eredeti-e a szakértők, az ellenőrök és a szolgáltatók szerint. Sokkal fontosabb számukra, hogy az élmény autentikus legyen. Ezt pedig – mint a tu-

rizmusantropológiai vizsgálatokból tudjuk – egy-egy replika, *simulacrum* néha jobban biztosítja (Bruner 1994:397). Wang (1999) nyomán mondhatjuk, hogy az élmények elképzelésekhez igazodó felépülése dönti el egy-egy látogató számára azok eredetiségét – lett légyen maga a tárgy bármennyire is hamis.

Rivalizáció és márkázás – a megalkotott hagyományok politikuma

Napjaink falusi fesztiváljai születésük fő motivációi – közösségteremtés és látványtermelés a túlélésért – miatt óhatatlanul a lokális és regionális szimbolikus rivalizálás terepeivé válnak. Nyilvánvalóan a visszakapott önkormányzatiság nagy felelősséget hárított a települések vezetőire: immár helyben kellett megfogalmazni, mi is egy adott település sajátossága, melyek azok az okok, amelyek miatt érdemes helyben maradni, élni. Mivel az egyes települések bevételei közvetlenül összefüggnek a helyi adóbevételekkel, azaz a helyi aktív lakosság számával, az öntudatalkotás egyszerre jelentette a település életképességének, vitalitásának biztosítását és bizonyítását is. Mivel a szocialista évtizedek után ezek az ünnepek végre „made in local" voltak, a lokális labdarúgó-bajnokság helyett gyorsan emelkedtek a települések közötti rivalizáció terepeivé. A meghívott VIP-vendégek (országgyűlési képviselők, környékbeli polgármesterek és lokális elit: orvosok, állatorvosok, jegyzők) szerepe nem csupán az ünnep fényének emelése volt, vagy hogy legitimitást szolgáltassanak a polgármesternek, de egyúttal a település sikerét is prezentálták és demonstrálták számukra. Az ilyen kontextusban zajló jelentéstelített diskurzust pedig esetenként a kultúrakutató hallgatja – esetleg maga is mint az ünnep egyik kiemelt vendége.

Tereptapasztalataink szerint az adott közösségek e helyi fesztiválok, falunapok alkalmával és azok sikere vagy sikertelensége alapján is minősítik polgármesterük munkáját. A települések érdekcsoportjainak viszonya az adott fesztiválhoz ezt jól tükrözi. Szinte hihetetlen, de pusztamérgesi terepmunkánk szerint például a rendezett környezetéért országos és nemzetközi díjakat nyerő településen a virágosítási mozgalomban részt nem vevők nem a virágokat nem szeretik, hanem a polgármester vezetési koncepciója ellen tiltakoztak, és nem utcafronti, hanem hátsó kertjüket gondozták. Passzív ellenállás mellett azonban mással is találkozhatunk. Ugyancsak a helyi politika, az érdekcsoportok egymás közti küzdelme, a megszerezhetőnek vélt források és nem a szakértők erős értékorientációt jelző véleménye dönti el egy-egy megalkotott hagyomány bevezetését, sikerét vagy sikertelenségét. Ahogy Regina Bendix írja:

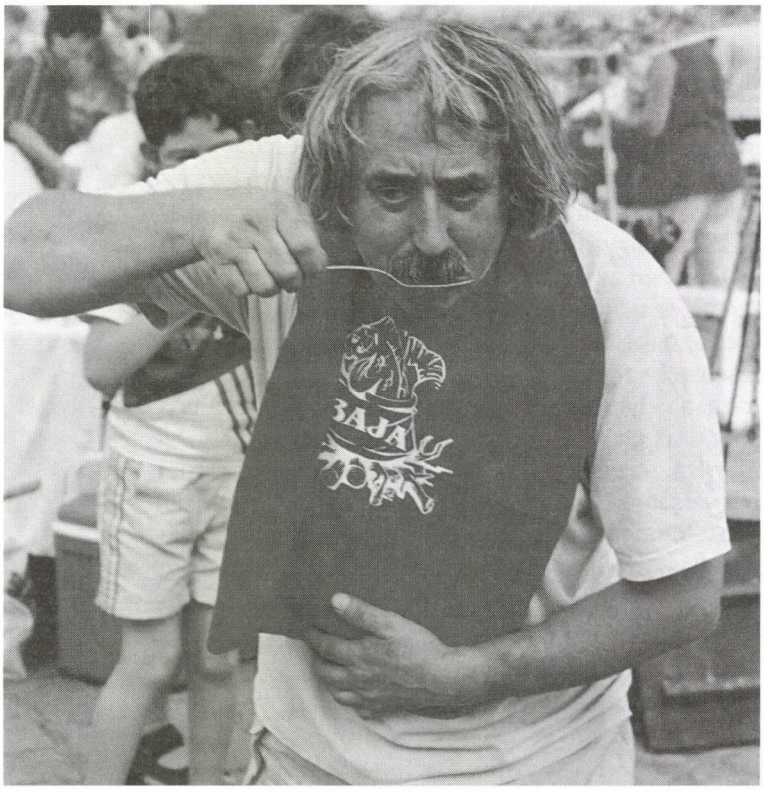
„A hagyományokat mindig a jelenben definiálják, és akik ezt megteszik, azokat nem érdekli, hogy a kutatók eredetinek találnak-e egy adott fesztivált vagy művészeti alkotást vagy sem, hanem csak az érdekli, hogy ezekkel elérik-e azt, amit el akartak érni." (Bendix 1989:132.)

Mindezek fényében nem meglepő, hogy a 2002-es választást megnyerő, korábban ellenzéki érdekcsoport Pusztamérges addig nyolcszor megrendezett nyári fesztiválját azonnal megszüntette.

Áttekintve az újonnan kialakult vidéki fesztiválokat, néhány alapvető sajátosságot

már most meg tudunk állapítani. A legtöbb rendezvény kulináris jellegű: úgy tűnik, egészen kiváló és nagyszabású programokkal (Művészetek Völgye, visegrádi várjátékok) lehet csak olyan fesztivált szervezni, mely nem valamilyen enni- vagy innivaló körül forog. Ez elsősorban valamilyen helyben jól ismert, helyi tradícióval bíró étek „kötését", *szimbolikus lefoglalását*, sőt – a versengő „autentikus" dinnyefesztiválokra vagy halászléfőző versenyekre tekintve – *kisajátítását* jelenti. Az elsődleges cél ebben az esetben a település azonosításához egy nyilvánvaló, íncsiklandozó, jó emlékeket ébresztő szimbólum megalkotása. Az ételek természetesen úgy is kapóra jönnek, hogy meg lehet velük etetni a legfőbb célpontot, a turistát, akiben az egyre kevésbé ígéretes mezőgazdaság helyett a megélhetés forrását látják. Megvizsgálva e fesztiválokat nyilvánvaló, hogy bármilyen étel vagy élelmiszer lehet ilyen azonosítás forrása, ezért van uborka-, tarhonya- vagy dinnyefesztivál is a kiadós halászlevek vagy éppen kakaspörköltek mellett. Sőt, úgy tűnik, mivel a lokalitás hangsúlyozása, a helyi hagyományokra hivatkozás fontos „verbális attribútuma" ezen fesztiváloknak, az olcsóbb, egyszerűbb, közismertebb – folytatva az asszociációs sort: paraszti, népi, hagyományos, ősi – ételek kiemelt szerepet játszanak. (Igaz, ezekhez könnyebb is versenyzőket találni!) Az ételek, élelmiszerek helyi kötődése természetesen viszonylagos. Minden bizonnyal előfordulnak kiemelkedő helyi termesztési tapasztalatra alapozott fesztiválok, de számos esetben más játszik meghatározó szerepet. A Csabai Kolbászfesztivál nyilvánvalóan kezdetektől épít a a helyi élelmiszer-feldolgozó iparra is. Számos esetben azonban a hagyományalkotás belső logikája világosan látszik, és a szervezők valamely nem foglalt, közönséges, de helyben sem különösebben fontos eledelt választanak ki tárgyul. Ilyen például Pusztamérges esetében a káposzta. Itt is készítettek természetesen töltött káposztát, mint oly sok helyütt másutt, de semmilyen különleges helyi termesztési vagy készítési sajátosság nem ismert. Ennek ellenére az érdeklődő média az esszencializmus nyelvtanát és vonzását megérezve szinte minden alkalommal megkérdezi a polgármestert, hogy milyen is „a pusztamérgesi töltött káposzta". Mivel a versenyen sokan különleges, egyéni ötletekkel rukkolnak elő, nem lenne meglepő, ha évek múltán ezek valamelyike válna „az autentikus mérgesi káposztává".

6. kép. *Egy vonzó brand. Bajai Halászléfőző Népünnepély, 2003. (Pintér András felvétele)*



7. kép. *Az egyetlen igazi halászlé kóstolása. (Pintér András felvétele)*

Az újonnan kialakuló piacgazdaságban mint laboratóriumban figyelhetjük meg a megalkotott hagyományok „evolúcióját". Miközben a kevésbé koncepciózus vezetőkkel megáldott önkormányzatok esetleg saját hibájukon kívüli szegénységre, esélytelenségre panaszkodnak, szerencsésebb közösségek már a fejlődés egy másik stádiumába léptek. A sikeres helyi identitásteremtés[7] és turistavonzás után immár az adott fesztiváltípus hegemóniájának megszerzése a cél. Ennek első lépcsője, amikor a megalkotott hagyomány központi eleme szinte áruvédjeggyé válik. A Pusztamérgestől ötven kilométerre lévő szeged-alsóvárosi Paprika vendéglő szórólapján például 2001-ben már azt olvashatjuk: „Ezen a héten bográcsos kakaspörkölt – az ízeket Pusztamérges többszörös okleveles kakasfőzőbajnoka garantálja!"

Az országos jelentőségű fesztiválok esetében a hegemónia megszerzése mellett már a vonzó „brand", azaz márka[8] kialakítása a fő cél. A megalkotott hagyományok feletti rivalizálás jelzi a fejlődés ezen új stádiumát. „Hol is van a halászlé fővárosa?" – teszik fel a kérdést a fogyasztók, vásárlók, hírvivők tízezreit vonzó bajai halászléfőzés szervezői. „Baján, ahol a bajai halas hagyományoknak megfelelően a bajai halászlevet főzik" – természetesen (6. kép). A késlekedő, egyéb halban és halételekben gazdag helyek (például Szeged, Balaton-vidék), úgy tűnik, erről a „márkáról" már lemaradtak. Milyen is a halászlé mint márka? Mindenekelőtt messze több mint egyszerű étel. Mint igazi márka, sokkal inkább egy érték- és érzéskomplexum konkrét reprezentációja (Ind 2003:3–4). A

8. kép. *Egy közösségi márka. Baja, 2003. (Pintér András felvétele)*

jó márka próba nélkül garantál számunkra egy kiemelkedő minőséget. Minőséget, amelyet tőle megszokhattunk (7. kép). Sőt mi több, olyan értékeket, amelyekkel azonosulni tudunk, amelyet magunkba építhetünk. A halászlé közösségben készíthető; magyaros, mivel paprikás; természetes, mivel friss hal kell hozzá; egészséges. Pont olyan, amilyet a késő modern ember – ahogy Zygmunt Bauman egy kölcsönzött fogalommal többször is leírni szándékozott –, „a turista" szeretne birtokolni, megtapasztalni (8. kép). A márka megalkotói pontosan éreznek rá a turisták elképzeléseire és vágyaira, és azokhoz szabják a márka tartalmát. Az így létrejött alkotás viszont visszahat a társadalom alakulására: jelentéssel tölti fel és definiálja az autentikus hagyományok, közösségi ünnepek fogalmát.

S hogy mennyire szükséges a közgazdaság-tudomány márkázásfogalma a jelenség megértéséhez, arra csak egy példa. 1996-ban Baja városa tömeges szabadtéri halászléfőző népünnepélyt tartott megalapítása háromszáz éves jubileuma alkalmából. A rendezvény meglepetésszerű sikere nyomán – a főtéren kijelölt háromszáz főzőhelyet na-

9. kép. *Brandek alatt múlatva az időt. Baja. (Gerháth Györgyi felvétele)*

pokon belül felüljegyezték – azóta minden évben megrendezik a népünnepélyt, néhány éve a belváros „megtelte" miatt rögzített, kétezer körüli főzőhellyel. A rendezvény gazdasági potenciálját hamar felismerő ötletgazdák levédették a *Halászléfőző Népünnepély* kifejezést mint márkanevet. A város lassan eszmélve rá közösség, hagyomány, hagyományalkotás és üzlet kapcsolatára (9. kép), a *bajai halászlé* kifejezést kívánta évekkel később levédetni. Ez akkorra azonban már az ilyen instant levest gyártó Knorr bejegyzett márkaneve volt (10. kép). Identifikáció, birtoklás és kisajátítás bonyolult kapcsolatát jelzi, hogy nem sokkal a Knorr lépésének kiderülte után, 2000. július 7-én bajai lokálpatrióták tüntetést szerveztek, és Knorr-porlevest szórtak a Dunába. Mindennek ellenére, bár Baján ferde szemmel néznek a mintát vásárló kultúrakutatóra, a leves országszerte kapható.

A megfelelőnek tartott rítusok és ételek hegemonizációja, majd márkává fejlesztése után még bizonyos, előre nem látható külső hatások is az arculatalkotás újabb fázisába lökhetik a vállalkozó önkormányzatokat. A magyar kormány az európai uniós csatlakozásra készülve minden önkormányzatot felkért, hogy jelölje meg, milyen örökséget, „apportot" visz magával az adott közösség az unióba. A Bács-Kiskun megyei előterjesztés szerint:

10. kép. *Bajai halászlé – egy nagyon is kézzelfogható márka*

„A csatlakozásig előttünk álló felkészülési időszak egyik legfontosabb feladata arról szól, megyénk települései és polgárai mit visznek Európába. Mi a mi hozzájárulásunk a közös európai fejlődéshez, sokszínűséghez? Mire vagyunk a legbüszkébbek? A cél az, hogy minden Bács-Kiskun megyei település meghatározza azt az egy elemet, amivel hozzájárul Európához, az európai kultúra gazdagításához, bővítéséhez. A hozzájárulás meghatározása olyan közös feladat, amelybe a település minden lakosát érdemes bevon-

ni, az összes ott élő ember számára lehetővé téve a véleményalkotást. A »hozomány« tartalma – a kulturális, történelmi örökség és nem utolsósorban a képzelőerő gazdagsága révén – elképzelhetetlenül széles palettán mozog. Így lehet akár: híres épület, a település jeles szülöttje, régészeti emlék, népszokás, nevezetesség, kezdeményezés, jellegzetes étel vagy ital, jelentős művészeti együttes, kutató, tudós vagy bármi és bárki más, amit és akit a közösség saját szempontjából fontosnak tart. A »Hozományt« a település önkormányzatának ünnepi ülése határozza meg az ott élők javaslatai közül választva."[9]

A fenti, csak röviden jelzett összefüggések után talán nem meglepő, hogy a sikeres önkormányzatok esetében lassan egy évtizede formálódó, csiszolódó, hegemóniára törő, sikeres márkává formálódott fesztiválok jó eséllyel kerültek a magyar kormány által meghirdetett európai uniós *Hozomány* programba. A jelentős épített és (multi)kulturális örökséggel rendelkező Baja város képviselő-testülete a Halászléfőző Népünnepélyt jelölte az örökség programba.[10]

JEGYZETEK

1. A helybeli-turista kapcsolat már-már posztkoloniális hatalmi viszonyai, sajátos „orientalizmusa", a helyi közösség vezetőinek „a vendéglátó" szerepének kiformálására irányuló regulatív diskurzusa még további kutatások tárgya lehet.
2. A fesztiválokkal kapcsolatos részletes hivatkozásokat lásd Pusztai szerk./ed. 2003.
3. Tóth József véleménye, *Homok 2000* projekt, kézirat.
4. Rácz István véleménye, *Homok 2000* projekt, kézirat.
5. Az ünnep „ellenőre" a helybeli iskola nyugdíjas történelemtanára (Szanyi 2002).
6. A nyugdíjas résztvevőkkel eljátszatott pajzán népi játékokra (lásd 1. kép) tekintve még az is lehet, hogy a rendezőt nem mindenütt a „hagyományápolás" fogalmával jelzett motiváció, hanem sajnos a groteszk egyszerű szórakoztatóerejének kihasználása vezérli.
7. Amely legtöbb helyen persze az életkörülmények jobbításával egyszerre történik. Pusztamérgesen nemcsak azért maradtak az emberek, mert milyen jó is „mérgesinek" lenni, hanem mert az arculatot kapó településen az infrastruktúra és a munkalehetőségek is nagyot fejlődtek. Ehhez lásd Pusztai szerk./ed. 2003.
8. A közgazdaságtanból kölcsönzött kifejezés nem véletlenül került ezen írásba. A márkák megalkotása („márkázás"), azok működtetése, márka és egyén/közösség viszonya, illetve konkrét fizikai helyek, turisztikai célpontok márkaként való felépítése újabban széles körű társadalomtudományi érdeklődés tárgya. A márkák mindenütt jelenvalóságával, illetve a márkázással kapcsolatos kritika alapmunkájává Naomi Klein *No Logo* című, vitát kavaró műve vált. A turisztikai iparban is megjelent a konkrét földrajzi helyszínek márkaként való felépítése. Ehhez lásd Morgan–Pritchard–Pride 2002.
9. Előterjesztés a Bács-Kiskun Megyei Közgyűlés 2003. február 28-i ülésére – Szám: 7304/2003. Internetes cím: http://www.bacskiskun.hu/megyeionkormanyzat/eloterjesztesek/20030228/enp15-01-20030228.doc.
10. Jegyzőkönyv Baja Város Képviselő-testülete 2003. február 27. napján megtartott üléséről – III. Gy. 5–2/2003. Internetes cím: http://www.bajavaros.hu/jegykv/030227.htm (Letöltés: 2004.10.15.)

IRODALOM

BÁLINT SÁNDOR
1974–1975 A szögedi nemzet I. A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 2.

BATIČ, KSENJA – KOPRIVEC, URŠA
2001 O mednarodnem etnološkem seminarju – Semethnos 2001 – na Mad'arskem. Glasnik Slovenskega Etnološkega Društva 41(3–4):152–153.

BENDIX, REGINA
1989 Tourism and cultural displays. Inventing traditions for whom? Journal of American Folklore 102:131–146.

BRUNER, EDWARD M.
1994 Abraham Lincoln as authentic reproduction: A critique of postmodernism. American Anthropologist 96(2):397–415.

GRÜNER FÜLÖP
é. n. Pusztamérges község története. H. n.: k.n.

IND, NICHOLAS
2003 A Brand of Enlightment. Internetes cím: http://www.beyond-branding.com/Beyond01.pdf.

JUHÁSZ ANTAL
1982–1983 A szegedi táj tanyái. Móra Ferenc Múzeum Évkönyve 2.

KADT, EMANUEL DE, ED.
1979 Tourism: Passport to Development? Oxford: Oxford University Press.

MORGAN, NIGEL – PRITCHARD, ANNETTE – PRIDE, ROGER
2002 Destination branding: creating the unique destination proposition. Oxford: Butterworth–Heinemann.

NOSKOVÁ, JANA
2001 Pátý SemEthnos v Szegedu. Národopisná Revue 11:218–219.

PAPP JÓZSEF
2001 A hagyományébresztő falunapokról. Ethnica 3(4):127–128.

PARGAC, JAN
1998 Folk festivities as a factor in ethnic, regional and local identity and integrity. *In* Cultural symbols and ethnic consciousness. Jan Pargac, ed. 43–51. Prague: Institute of Ethnology.

PUSZTAI BERTALAN
2003 Vallás, turizmus, kulturális másság. A vallás mint turisztikai erőforrás Finnországban. *In* Helyeink, tárgyaink, képeink. Fejős Zoltán – Szijártó Zsolt, szerk. 81–96. Budapest: Néprajzi Múzeum.

PUSZTAI BERTALAN, SZERK/ED.
2003 Megalkotott hagyományok és falusi turizmus. A pusztamérgesi eset – Invented Tradtions and Village Tourism. The Pusztamérges Case. Szeged: Néprajzi Tanszék.

S. L.
1997 Követhető példa: Pusztamérges. Több lábon élni. (Interjú Börcsök Antal polgármesterrel.) Kiáltás 06. 17.

SZANYI GYÖNGYI
2002 Csempeszkopács: visszatérés a 13. századba. Középkort vegyenek. Üzleti7 06. 10.

WANG, NING
1999 Rethinking Authenticity in Tourism Experience. Annals of Tourism Research 26(2):349–370.

GRÁFIK IMRE

Kézjegy

Kézműveshagyomány mint védjegy, avagy az eredetiség garanciája

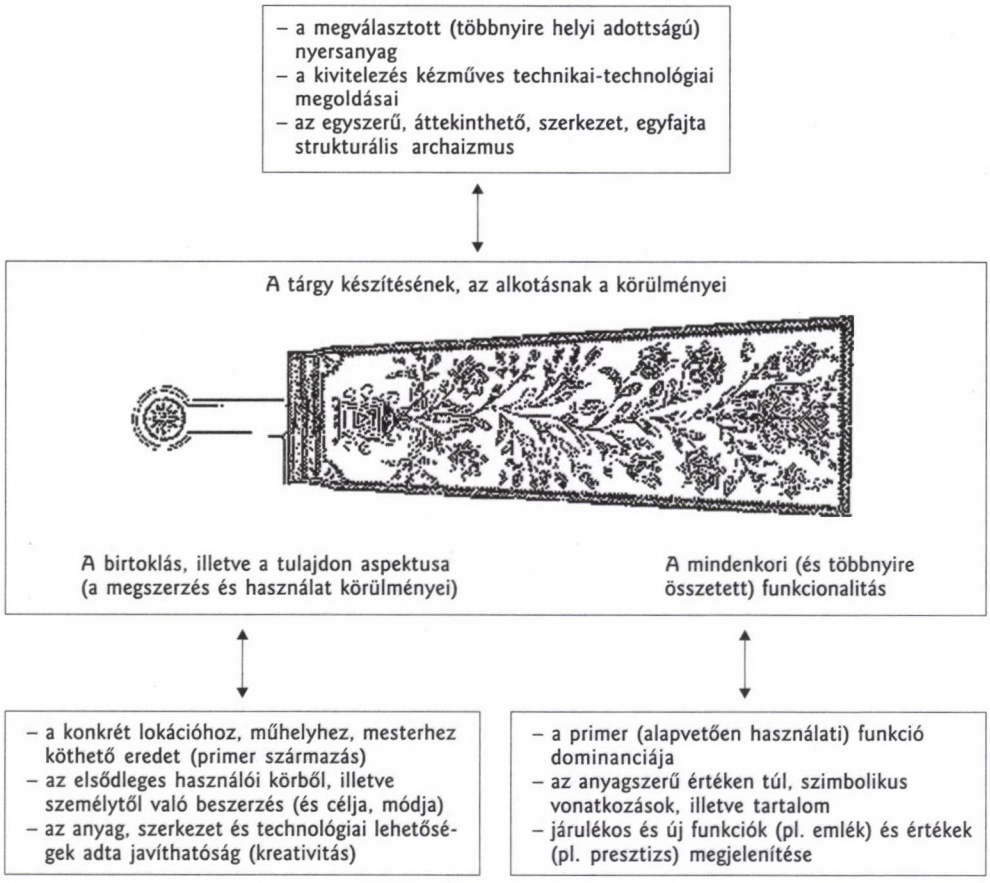
A Néprajzi Múzeum 2004-ben az *Eredeti – másolat – hamisítvány (Tárgyak párbeszédben)* című időszaki kiállításához olyan kerekasztal-beszélgetés jellegű programokat szervezett (három alkalommal), ahol a legkülönbözőbb tudományok és szakterületek képviselői, valamint az érdeklődő látogatók fejthették ki véleményüket a kiállítás kapcsán. A cél az volt, hogy felszínre hozza és szembesítse egymással a különböző felfogásokat, értelmezéseket, melyek a kiállítás címében szereplő fogalmakhoz kapcsolódnak, s megkísérelje áthidalni a nagyobb távolságokat, illetve ellentmondásokat.[1]

Már a kiállítás egésze sugallta az egyes fogalmakhoz tartozó – és a különböző megközelítések következtében változó – tartalmakat, de a mögöttes jelentések kibontását a *Hagyomány és eredetiség* címmel szervezett konferencia invitáló körlevele is megfogalmazta.

A konferencia felhívó szövege szerint „A hagyomány és vele együtt a kultúra sokáig úgy szerepelt a néprajztudományon és a kulturális antropológián belül, mint a múlthoz sok szállal kötődő, a modernizáció hatásainak kiszolgáltatott életmód. Ez a fajta esszencialista felfogás az utóbbi húsz évben azonban egyre inkább a jelenség kritikusabb értelmezésének engedett teret. A hagyományt tehát ma sokan nem valami adott, változatlan vagy lassan módosuló, zárt dologként kezelik, hanem a kulturális érintkezések révén működő, folyamatos változásban levő források sokféleségeként. A radikálisabb irányzatok szerint a hagyomány, a kultúra maga az értelmezés folyamata, amely a jelen dolgainak úgy tulajdonít jelentést, hogy a múltra hivatkozik közben. Éppen ezért a »hagyomány« mindig csak a jelenben nyer jelentést, és sosem választható el az általuk adott interpretációktól."

Az általunk vizsgált kézműveshagyomány, a tárgykultúra e viszonylag megbízhatóan körülhatárolható területe szempontjából a *hagyomány* azon aspektusa emelendő ki, hogy folyamatosan jelen van a közgondolkodásban, állandó tényezőként kap szerepet mind az egyén, mind a közösségek életmódjában, formálja és alakítja a tárgyi környezetet. Ilyenformán tehát – véleményünk szerint – a *hagyomány* eredendően, illetve eleve nem egy megmerevedett tartalom és forma együtteseként értelmezhető. Az azonban tény, hogy nehezíti a *hagyomány* – különösen jelenkori – interpretálását, miszerint egyrészt térben és időben, valamint társadalmilag rétegzett, másrészt funkciója és dinamikája különböző ideológiák által befolyásolható.

Látszólag kevésbé problematikus az *eredetiség* kérdése. Korreferátumunk szempont-



A tárgynak a hagyomány *és az* eredetiség *szempontjából való megközelítési lehetőségei, illetve a lehetséges értelmezés három síkja*

jából talán nem minden tanulság nélküli szembesülni az *eredeti, másolat, hamisítvány* fogalmaknak a magyar nyelv nyelvészetileg kodifikált, illetve a köznyelv használatában megfigyelhető jelentéseivel.

A *Magyar értelmező kéziszótár* szerint:

– *Eredeti:* 1. A maga nemében, időben az első és egy vagy több későbbinek alapjául vagy forrásául tekinthető. 2. Az első, változatlan példány. 3. Egyéni, máshoz nem hasonlító vonásokat mutató.

– *Másolat:* 1. Szövegnek, ábrának, műalkotásnak, fényképnek másolással készült (másol: 1. szöveget, ábrát változatlanul újra leír, lerajzol; 2. műalkotásról mint mintáról teljesen hasonló példányt készít; 3. szerszámgéppel munkadarab nyomán vele egyező példányokat készít; 4. negatív képről fényérzékeny papírra pozitív képet készít; 5. változtatás nélkül utánoz valakit, valamit). 2. Önállótlan utánzat.

– *Hamisítvány:* 1. Eredetinek feltüntetett, utánzott, hamisított (hamis: 1. az eredetit utánzó; 2. nem valódi; 3. az eredeti pótlására készített; 4. csaló szándékkal megváltoztatott; 5. silányabb anyagból készült) dolog, tárgy.

A fogalmak szaktudományos használatában, így a néprajztudományban is természetesen árnyaltabb az értelmezés, és sajátos jelentéstartalmak is megjelenhetnek. Ezt tapasztaljuk, amikor a néprajz szempontjából vizsgáljuk az eredetiség fogalmát és tartalmát.

A konferencia meghívólevelében a kérdés felvezetéseként a következőket olvashattuk:

„Az eredetiség mint viszonyfogalom a néprajzi muzeológiában természetesen különböző kontextusokban bukkant fel eddig. Jelenleg elsősorban a gyűjtött, a bemutatott néprajzi tárgyakra vonatkozóan kap hangsúlyt, a tárgyrögzítés és -bemutatás megváltozott lehetőségeire, a virtuális másolatok egyre sokoldalúbb technológiai lehetőségeire válaszolva. Ez a fajta megközelítés az eredeti, konkrét, egyedi példányokhoz való visszafordulást, visszatérést részesíti előnyben az egyéb hordozókon megjelenő másolatokkal szemben."

A hangsúlyozottan múzeumi-muzeológiai megközelítésű problémafelvetéssel kapcsolatban a kiállítás valóságos példatár volt. A néprajzos muzeológus rendezők – Hermann Bausinger gondolatait felidézve – bevezetőként hangsúlyozták, hogy a néprajzi gyűjtemények sok szempontból különböznek a történeti vagy képzőművészeti kollekcióktól. Egyetlen tudományban sem beszélnek annyit az „eredetiről", és egyetlen tudományban sem annyira nehéz, sőt lehetetlen az eredetit a nem eredetitől megkülönböztetni, mint a néprajztudományban.

„Az eredeti, a másolat és a hamisítvány változó jelentésű kifejezések, s ennek megfelelően – vagy éppen ezért – alkalmasak arra, hogy segítségükkel rávilágítsunk a kulturális változások néhány vonására, valamint a néprajz folyamatosan alakuló tudományos eredményeire. A néprajzban az eredetiség fogalma összefonódott a »hagyományos«, a »primitív«, az »egzotikus« vagy a »népi« kifejezésekkel. Kimondva-kimondatlanul azt tekintették eredetinek, ami a hagyományokat követi, amit »mások« – például parasztok, pásztorok, falusi mesteremberek, illetve távoli kontinensek őslakói – az ipari-technikai civilizáció, a tanult rétegek befolyásától függetlenül állítottak elő. Amit előállítottak, maguk vagy szűkebb környezetük szükségleteit elégítette ki, így valamely tárgy azáltal is eredetinek minősülhetett, hogy hol, milyen körülmények között volt használatban. Külső hatásokra az eredetiség elve a tárgyak készítői számára is jelentőssé vált; az elődöktől átvett készségek, ismeretek vagy az ízlés tudatos továbbvitelét segítette." (Részlet a kiállítási leporellóból.)

A *Kézjegy* címet viselő sorozatban a kiállításhoz kapcsolódva, de attól bizonyos vonatkozásokban el is távolodva a fő hangsúly a tárgyalkotó folyamatra, azon belül az *alkotó egyéniség*, a *hitelesség* és az *eredetiség* kérdéseire helyeződött.

A beszélgetések során, részben felkért hozzászólók (néprajzkutató, művészettörténész, iparművész, népművész, műtárgykereskedő, műgyűjtő, idegenforgalmi szakember, turisztikai szolgáltató stb.) mondták el gondolataikat, részben az elhangzottakra is reagálva megismerhettük a nyílt beszélgetésen részt vevők nézeteit.

A *kézjegy*fogalom használatát azért is szerencsésnek tartjuk, mert valóságosan és metaforikusan is megjeleníti, magában foglalja a tárgykészítés meghatározó aspektusát, nevezetesen azt, hogy egy kézművestárgy magán viseli a megformálás egyediségét s ezen

keresztül eredetiségét. Egyfelől konkrétan gondoljunk azokra a jelekre, ábrákra, pecsétekre, azaz jegyekre, melyek egy-egy alkotó, mester, műhely azonosítóiként több tárgyon is megtalálhatók. A lehetséges azonosításon túl azonban e jegyek egyúttal hitelesítő jelleggel is bírnak, s e tekintetben korunk fetisizált márkajelei elődjeinek is tekinthetők. Néprajzi tárgyakon esetenként különböző jelzetek (például monogram, évszám), sőt a teljes név kiírása is előfordul, sőt rövidebb-hosszabb, többnyire közvetlen, személyes vonatkozásokat tartalmazó feliratok, szövegek is olvashatók, melyek ugyancsak segítik/segíthetik az azonosítást. Másfelől általánosabban utalunk a kézművesek által – akár kisebb sorozatban is – készített tárgyak árnyalatnyi különbözőségére, azokra az eltérésekre, melyek kisebb részben méret- és formagazdagságban, nagyobbrészt díszítésben, illetve díszítményekben realizálódnak. *Ebben az összefüggésben tehát a kézműveshagyomány egyfajta védjegyként, az eredetiség garanciájaként is értelmezhető.*

A kialakult beszélgetés, majd vita kiindulópontját az adta, hogy minden ember szükségszerűen egy funkcionálisan sokrétű, de leírható, meghatározható tárgyi környezetben él, olyan örökölt és választott tárgyegyüttesben, mely több vonatkozásban is rendkívül tagolt és összetett. Az együttélés legkisebb egységeit alkotó családok egyes tagjainak, illetve az egyes háztartások tárgyainak megválasztásában és összeállásában egyrészt érvényesül az egyén szükséglete és szabadság(vágy)a, másrészt azonban igazodik egy másik követelményhez is. Ez utóbbi a hagyományos társadalmakban azt jelenti, hogy az egyén igyekszik megfelelni annak a normának, amely azt a közösséget jellemzi (mintegy *tárgyi/tárgyiasult identitásként*), amelyhez tartozónak vallja magát. Az előbbit a kezelhetőség érdekében a továbbiakban *szubjektum által orientált tárgyi környezetnek*, az utóbbit *közösségi norma által orientált tárgyi környezetnek* nevezzük. A kettő együtt hozza létre azt a – néprajzi irodalmunkba Hofer Tamás által bevezetett fogalomhasználattal élve – „tárgyuniverzumnak" nevezett tárgyegyüttest, melyet felhalmozunk, s melynek környezetében éljük köz- és ünnepnapjainkat.

Mint arra a kiállítást rendező szakemberek is utaltak, a klasszikus néprajztudomány és a néprajzi muzeológia kialakulásának és önállósulásának idején a néprajzi érdeklődés a tárgyi világnak főként arra a részére terjesztette ki figyelmét, amely az ipari forradalom előtti, úgynevezett *kézműves-technológia* révén jött létre. További fontos szempont volt, hogy a tárgyak használói döntően az alapvető termelőtevékenységekben foglalják el helyüket a társadalmi munkamegosztás terén. Ilyenformán a létrejött néprajzi tárgyi gyűjteményekbe többségükben a kézműves-technológiával készült, úgynevezett régies, hagyományos tárgyak kerültek be, de kisebb mennyiségben megtalálhatók a korabeli háztartások más eredetű tárgyai is, mint az akkori jelen dokumentumai.

A néprajzkutató, a tárgyakkal foglalkozó muzeológus számára az egyik legizgalmasabb kérdés az, hogy a társadalom egyes rétegeinél, csoportjainál hol és mikor, milyen arányt, milyen funkciót töltenek be a hagyományt (anyagfelhasználásában és technológiájában egyaránt) megtestesítő s döntő többségükben kézművesek által készített tárgyak.

Az ezzel kapcsolatos kutatások természetesen nem szorítkozhatnak csak a köz- és magángyűjtemények anyagára. Ezekben ugyanis a gyarapítás különböző indítékai és eltérő tendenciái következtében az arányok csak részben képezik le a gyűjteményeken kívüli tárgykultúra állapotát.

A fenti kettős tárgyszükséglet, igény kielégítésében a *tárgyalkotó kézművesség* jelen-

tősége a modernizáció révén ugyan háttérbe szorult (ezért a tárgykultúra kutatásában és muzealizálásában a kulturális antropológia tovább is lép), de nem tűnt el.

Ennek egyik lehetséges magyarázata a kétségkívül meglévő és folyamatos emberi érdeklődés a múlthoz és az elmúlt idők tárgyaihoz, valamint a vonzódás a sajátunktól eltérő, más kultúrák tárgyai iránt. Ez mind az egyéni, személyes, mind pedig a közösségi magatartás, illetve viszonyulás terén fellelhető, alakulásában és kiterjedésében számtalan tényező közrejátszik, dinamikájában azonban jelentős eltérések, különbségek mutathatók ki.

Korreferátumunkban e befolyásoló, alakító tényezők köréből csak néhány olyanra irányítjuk rá a figyelmet, mely egyrészt a tárgyalkotó, tárgykészítő folyamatban, másrészt a tárgyakat használók szándékaiban, törekvéseiben a *hagyomány* és az *eredetiség* kérdéseit érinti.

Ebben a vonatkozásban nem mellékes, hogy egy adott tárgy „életútjának" mely szakaszában, illetve „realizációjának" mely helyzetéből kerül ki környezetéből, és válik egy más környezet (köz-, illetve magángyűjtemény) elemévé.

Egy tárgy „életének" nyomon kísérése során a *hagyomány és az eredetiség* szempontjából több megközelítési lehetőséggel, illetve az értelmezés legalább három síkjával kell számolnunk:

1. a tárgy készítésének, az alkotásnak a körülményei (egyedi, kis sorozat vagy tömegáru);
2. a birtoklás, illetve a tulajdon aspektusa (a megszerzés és használat körülményei);
3. a mindenkori (és többnyire összetett) funkcionalitás.

Tájékozódásunk szerint a *tárgyak készítése* felől közelítve a hagyomány és az eredetiség szempontjából meghatározó ismérvekhez, jellemzőkhöz, (nem feltétlenül fontossági sorrendben) az alábbiak sorolhatók:

- a megválasztott (többnyire helyi adottságú) nyersanyag,
- a kivitelezés kézműves-technikai, -technológiai megoldásai,
- az egyszerű, áttekinthető szerkezet, egyfajta strukturális archaizmus.

A *tárgyak használata* szempontjából ugyancsak több olyan jellemző vonás állapítható meg, amely a hagyomány és az eredetiség viszonylataival – különböző mértékben ugyan, de – kapcsolatba hozható:

- a konkrét lokációhoz, műhelyhez, mesterhez köthető eredet (primer származás),
- az elsődleges használói körből, illetve személytől való beszerzés (és célja, módja),
- az anyag, szerkezet és technológiai lehetőségek adta javíthatóság (kreativitás).

A *tárgyak funkcionalizmusa* terén további olyan jegyekkel kell számolnunk, melyek a hagyomány és az eredetiség tekintetében „minősítik/minősíthetik" a tárgyakat:

- a primer (alapvetően használati) funkció dominanciája,
- az anyagszerű értéken túl szimbolikus vonatkozások, illetve tartalom,
- járulékos és új funkciók (például emlék) és értékek (például presztízs) megjelenítése.

A különböző síkok elemei a tárgyak életében természetesen kombinálódhatnak, s a gyűjteménygyarapítási tapasztalatok azt mutatják, hogy gyakran nem is rendelkezünk minden viszonylatra nézve megbízható információkkal, illetve adatokkal.

A világméretű társadalmi mobilizáció (a közlekedési rendszerek kiterjedt volta, az anyagi feltételek javulása) révén az emberek a legkülönbözőbb helyszínekre és minden korábbinál gyakrabban, valamint nagyobb számban juthatnak el. A turizmus egyes

ágazatai (kulturális, vallási, természeti, öko-, sportturizmus és mások, talán legkevésbé az üdülés) nemcsak lehetőséget kínálnak más népek, kultúrák, tájak (legálisan) „mozdítható" javainak megszerzésére, hanem mindez szinte kötelező érvényű is a résztvevők számára.

A fentiekkel összefüggésben megjegyezzük, hogy több erre vonatkozó felmérés szerint a turisták által lebonyolított vásárlások mögött olyan motivációs tényezők húzódnak meg, amelyekre, illetve azok preferencia- sorrendjére érdemes figyelni. A *Kézjegy* című kerekasztal-beszélgetésre dr. Michalkó Gábor rendelkezésre bocsátott kéziratából (*Országkép és kiskereskedelem. A külföldi turisták szabadidős vásárlásai a magyarországi idegenvezetők szemével*, a továbbiakban: kézirat) az derül ki, hogy a hazánkba látogató – a kiskereskedelmi üzleteket szabadidős vásárlás keretében fölkereső – vendégek költését leginkább az ajándék- és emléktárgyak beszerzése, legkevésbé az üzleti célú haszonszerzés motiválja. (Zárójelben jegyezzük meg, hogy a Magyarországra érkező külföldi turisták környezetében dolgozó és a felmérésben részt vevő idegenvezetők 34,6 százalékban német, 11,3 százalékban osztrák, 10 százalékban olasz, 8,7 százalékban amerikai, 5,6 százalékban francia, azaz a legfejlettebb országokból származó vendégekkel kapcsolatban fogalmazták meg tapasztalataikat, véleményüket.)

Tovább árnyalja a képet, ha azt is megnézzük, hogy az egyes motivációs tényezők egy értékskálán (1 – leginkább jellemző, 6 – legkevésbé jellemző) miként oszlanak meg (kézirat 6. p.):

1. Az elengedhetetlen ajándék vásárlása rokonoknak, ismerősöknek	1,96
2. Az utazás emlékének felidézése	2,06
3. Élménykeresés	2,83
4. Elveszett, otthon felejtett, megrongálódott tárgy pótlása	4,48
5. A hazai piacon hiányzó áru beszerzése	4,61
6. A viszonteladásra alapozott üzlet reménye	5,60

A tárgygyűjtésnek, a motivált tárgyválasztáson alapuló s többnyire konkrét személyekhez kapcsolódó tárgykollekciók létrehozásának egyik sajátos módja, illetve formája tehát az úgynevezett *emléktárgyak* vásárlása és ajándékozása. Ennek az igénynek a kielégítésében az egész világon fontos szerepe van a hagyományos népi kultúrának, különösen a népművészetnek, a folklórnak.

Így van ez Magyarországon is. Belföldi és külföldi idegenforgalmunkban, a turizmusban a néprajz szempontjából különös helyet foglal el a *folklorizmus* jelensége. E korreferátumnak nem lehet célja a *folklorizmus* részletező taglalása, melynek jelentős hazai és külföldi szakirodalma van. Azt azonban hangsúlyoznunk kell, hogy a fentebb hivatkozott kézművestechnika, -technológia révén a *tárgyalkotó népművészet*, illetve az úgynevezett „élő népművészet" kapcsán speciális és sajátos vonatkozásokra figyelhetünk föl.

Kétségtelen tény, hogy csaknem minden megváltozott tárgyi környezetünkben, a kézművestechnikával, -technológiával létrehozott termékek iránt az érdeklődés (annak összetett vonatkozásai, például történeti, népművészeti, egyedi, autonóm, szimbolikus, identitást kifejező, esztétikai, természetes anyagfelhasználása stb. okán) azonban hol erősebb, hol gyengébb, de folyamatos. Erre vonatkozóan közvetlen tapasztalatokat szerezhetünk szinte bárhol és bármikor, de különösen az úgynevezett folklórrendezvényeken, kézművesvásárokon s természetesen (ahol ilyen van, és jól működik) a múzeumi boltokban is.

A folklórrendezvények, különösen, ha szabadtéri néprajzi múzeumokban tartják őket, azért tanulságosak, s a helyszín és az alkalom azért is kiváló, mert a skanzenek épületeinek berendezésében (a szakmai konszenzus által megengedett, illetve elfogadott rekonstrukció keretei között) az eredeti, tradicionális – és több vonatkozásban archaikus – népi (tárgyi) kultúra autentikus anyagával a látogató közvetlenül szembesül. Kissé sarkosan fogalmazhatnánk úgy is, hogy a szabadtéri néprajzi múzeumokban az elmúlt századok hagyományos tárgyi kultúrája mint egyfajta tömegkultúra – a muzeológiai prezentáció szűrőjén keresztül – *in situ* és/vagy „egy az egyben" tanulmányozható. Ez a szemle azért is szerencsés, mert ebben a nagy mennyiségű tárgyegyüttesben, tárgyhalmazban közegükből nem kiemelve, de mégis észrevehetően vannak ott a szűkebb értelemben vett, úgynevezett népművészeti (esztétikai többlettel rendelkező, értékesebb) tárgyak is.

Ugyanakkor a folklórrendezvényeknek, népművészeti és/vagy kézművesvásárnak is helyszínt adó muzealizált térben a hagyományos kézművesmesterségek termékei is megjelennek, egyfajta „élő népművészetként". S noha e fogalomhasználat és jelentése nem mentes bizonyos értelmezési problémáktól, a kifejezés használatában megmutatkozik az a törekvés, hogy a történeti népművészet máig élő folytatásaként a *hagyományőrzés* a döntő ismérv.

Az úgynevezett „élő népművészet" képviselői által készített, hagyományos alapokra (anyag, technika, díszítés stb.) visszamenő tárgykészlet mintegy hiteles újraalkotása a réginek, kielégíti az *autentikussággal* szemben támasztott igényeket.

Valaminek az *autentikus* volta, azaz valódisága, hitelessége hangsúlyos érv a *tradicionális népi kultúra* értelmezésében. Napjainkban ez a viszonylat különösen a tömegkultúrával szemben kap jelentőséget. Egyes értelmezések szerint ugyanis tény, hogy a tömegkultúra bizonyos mértékig folytatása annak a régi népművészetnek, amely az ipari forradalomig a köznép kultúrája volt, de szembeötlőbbek a különbségek, mint a hasonlóságok. A népművészet, ha több-kevesebb elemében az úgynevezett magaskultúrából eredt is, befogadása során a nép spontán, autochton, maga formálta önkifejezésévé vált, s ilyenformán a nép saját intézménye volt. Ezzel szemben a tömegkultúrát felülről kényszerítik a társadalom tagjaira, befogadói passzív fogyasztók, az ügyben való részvételük kimerül annak eldöntésében, megveszik-e, vagy nem veszik meg a terméket, a többnyire jellegtelen, illetve esztétikai és egyéb tekintetben is értéktelen, silány tömegárut.

Egyfelől tehát annak a jelenségnek lehetünk és vagyunk tanúi, hogy a jelenkor – mégoly korlátozott érvényű – kereslete és kínálata a múlt századok tradicionális műveltségének, az úgynevezett népi kultúrának (bizonyos, ámde nem csekély számú és sokféle típusú, illetve funkciójú) tárgyait sajátos módon kiemeli tömegkultúra-státusukból, és a fentebb jelzett összetett érdeklődés révén kitüntetett helyzetbe hozza őket, értéküket megemeli, miáltal egy magasabb, mondhatni elit kultúra (művelt, főként értelmiségi réteg) képviselőinek (ki)választott tárgyaivá válnak. Fogalmazhatnánk úgy is, hogy az egykor volt (abszolút és relatív értelemben is kis[ebb] értékkel bíró) közkultúra tárgyai sajátos metamorfózison mennek át, és felértékelődve és több-kevesebb szimbolikus tartalommal feltöltődve nagy(obb) értékű tárgyakká lényegülnek át.

Természetesen mindez nem érvényes a társadalom egészére, de úgy tűnik, hogy bizonyos körülhatárolható rétegek, csoportok tagjai számára igen. Esetükben – Józsa Péter fogalmát kölcsönözve és használva – talán pontosabb és kifejezőbb, ha az azonos *kulturális blokk*ba tartozó emberekről beszélünk. Mégpedig abban az értelemben, hogy

azokat soroljuk ide, akiknek a történeti múlthoz, a hagyományos népi kultúrához s annak tárgyi világához való viszonyában s ennek következményeként jelenkori tárgyválasztási (-vásárlási) szokásaiban nagyjából azonos gondolkodást és magatartást figyelhetünk meg, illetve akik a népművészeti (kézműves-) alkotásokkal szemben megközelítően azonos módon viselkednek. A jelenség jól érzékelhető, igaz, pontos felmérések hiányában azt nem tudjuk, hogy a lakosság egészére vetítve milyen arányt képviselnek.

Fontos azonban annak hangsúlyozása, hogy a felvázolt kulturális blokkba tartozók nem feltétlenül alkotnak homogén társadalmi, illetve szociális csoportot. E tény mögött a hagyományos népi kultúrához való viszonyulás két lényeges – egymást feltételező és erősítő motivációja – figyelhető meg. Az egyik, hogy a történetileg-társadalmilag meghatározott és a helyhez, illetve kisebb-nagyobb régióhoz köthető, azaz területileg is behatárolható egykori népi hagyomány – az életforma-, illetve életmódváltás következtében – visszaszorulóban, eltűnőben van. A másik pedig az, hogy a világméretű kommunikáció és mobilizáció, valamint az egyén szabadságának kiterjesztése, továbbá a megszerezhető ismeretanyag kiterjedése megnyitotta és felkínálta a választási lehetőséget. Ezért a valahova való tartozás eleve meghatározottsága fellazult, vagy éppen meg is szűnt, s az *örökölt identitás* helyébe lehetséges (és társadalmilag többé-kevésbé elfogadott) alternatívaként megjelent a *választható identitás*. Ez utóbbinak az egyén számára nagy jelentősége van, illetve lehet tárgyi környezete alakításában is. Ebben a viszonylatban azonban – úgy tűnik – megengedőbb az eredeti-másolat-hamisítvány problematika kezelése, azaz a tárgyak meg-, illetve kiválasztásában nem feltétlenül dominál az eredetiség kritériuma a másolattal szemben, s olykor még a hamisítvány is elfogadható.

Másfelől viszont azt tapasztaljuk, hogy e tárgyak, tárgytípusok azért kerülhetnek ilyen sajátos helyzetbe, mert előállításukban – a viszonylagos „tömegtermelés" ellenére – részben kézműves-technikai, -technológiai kötöttségek, részben pedig az ebből eredő (a közösségi ízlés normáit meg nem sértő) egyedi megformálás révén mint *nem tömegcikkek* realizálódnak. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a kézműveskultúra azonos, illetve hasonló tárgyai relatív nagy számosságuk ellenére a funkció, a tartalom és forma harmóniáján keresztül mindenkor meg kell hogy feleljenek egy (készítői és felhasználói) „minőségi minimumnak", egyfajta – a hagyomány által is – szabályozott és megkövetelt értéknek, szemben a nagyüzemi sorozatgyártás, illetve a gyáripari termelés eredményeként piacra kerülő tömegáruval, ahol ez – eleinte még igen, később azonban egyre inkább korlátozottan s csak bizonyos márkavédelem jegyében, illetve többnyire már megengedően/eltekintően – nem feltétlenül kritérium.

A felvázolt helyzetben lényegileg tehát a néprajztudomány által kutatott és leírt jelenséggel, a *folklorizálás (folklorizálódás)* folyamatával állunk szemben. Az e vonatkozású hazai fejleményekkel már 1978-ban, Kecskeméten *A folklorizmus egykor és ma* címmel – egy, a Magyar Néprajzi Társaság által szervezett – konferencia foglalkozott, s a téma több összefüggésben azóta is tárgya a hazai kultúrakutatásnak, illetve szaktudományunknak.

S noha a *folklorizmus* fogalma eredendően olyan néprajzi kategóriaként jött létre, amely a historizmus hétköznapi kultúrához való viszonyát és a populáris kultúra újjáélesztésének folyamatát volt hivatott jelölni, az utóbbi években a modern ipari társadalmakban éppenséggel a népi kultúra központi kategóriájává vált.

Más megközelítésben, illetve más értelmezésben: a *folklorizmus* eleinte a régi hagyo-

mányok feleleventését célzó művészi törekvéseket jelölte, a populáris elemek alkalmazását az elit művészetben, amelyet ezáltal kívántak újra populárissá tenni. Kissé prózaibb megfogalmazásban: a *folklorizmus* nem más, mint „a népi kultúra másodkézből", azaz olyan kulturális összetevők új kulturális környezetbe való átültetése, amelyek eredetileg más rendszerekbe tartoztak.

A leírt folyamat azonban működik, sőt már *neofolklorizmus*ról is beszélünk, s nem lehetetlen, hogy a *posztfolklorizmus* gondolata, illetve fogalma is előkerül. Mindenesetre tény, hogy a turizmus egyik dinamikus hajtóereje a folklorizmus, témánk szempontjából pedig annak tárgyalkotó vonulata, illetve kínálata.

Hogy mennyire nem elhanyagolható jelenségről van szó, azt a már hivatkozott dr. Michalkó Gábornak a *Kézjegy* című kerekasztal-beszélgetésre küldött anyaga is igazolja. Egy 2001-ben végzett felmérés szerint a hazai turizmusban a látogatók által leginkább keresett „árucikkek" megoszlásában a szűken vett *népművészeti, háziipari termékek* (14,8 százalék) a rangsor harmadik helyén állnak, az *élelmiszerek* (45,5 százalék) és a *kultúrcikkek* (16,9 százalék) mögött, mely utóbbi összefoglaló tartalmában áttételesen ugyancsak megbújhatnak népművészeti vonatkozású áruk is. Megelőzik az *üvegáru, porcelán, kerámia* (12,2 százalék) csoportot (nem tudjuk, ebben rejtőzködhetnek-e népművészeti jellegű alkotások), s jelentősen előtte vannak az önálló *ruházat* (7,2 százalék) és az összevont *műszaki cikkek, sportfelszerelés, játék* (2,3 százalék), valamint az *illatszer, gyógyszer, vegyi áru* (1,1 százalék) csoportnak.

Az egyes árufőcsoportokon belüli említés is tanulságos arányt mutat. E szerint a legnépszerűbb a bor, a vendégek 69,2 százaléka vásárolja (főként tokaji, villányi, egri, balatoni fajtákat), amit 60,6 százalékkal a Herz vagy a Pick szalámi követ, majd a kultúrához köthető nyomtatott termékek (útikönyv, képeslap, szakácskönyv, album, kotta, térkép) a legkeresettebbek, 59,7 százalékkal. Közvetlenül ezután jön viszont 55,2 százalékkal a kézműipari, népművészeti termékek sora (konkrétan megnevezve: szőttes, kötény, kézimunka, hímzés, faragás), továbbá még negyven százalék felett vannak a különböző kristályok, üvegáruk 43,9 százalékkal, a pálinkafélék 41,6 százalékkal, továbbá a paprikaféleségek 40,7 százalékkal (kézirat 7. p.).

Valamelyest befolyásolhatja, de semmiképpen nem torzítja az arányokat az a tény, hogy az idegenvezetők egyfajta országképformálás részeseiként maguk is ajánlhatnak, illetve javasolhatnak tárgyakat, árucikkeket vásárlásra. Ebben a tekintetben tanulságos, hogy a hivatalos országimázst megtestesítő tárgyféleségekkel, árukkal szemben az idegenvezetők körében vezető helyet foglalnak el a népművészeti, háziipari termékek (kézirat 10. p.).

Az általános tapasztalat az, hogy a tárgyak megítélésénél – a fentebb felvázolt *készítés-használat-funkció* triádikus vonatkozások viszonylatában – domináns az *eredetiség* kritériuma. Az azonban, hogy egy tárggyal mikor és hol, milyen körülmények között és milyen céllal kerülünk kapcsolatba, egyes ismérvek jelentőségét csökkenti, másokét növeli.

A magyarországi idegenforgalom szolgáltató szegmenseiben végzett bizonyos felmérések adatai – és személyes tapasztalataink is – arra engednek következtetni, hogy napjainkban a turisták körében az *eredetiség* szempontjából (mely különösen vonatkozik a népművészeti, illetve háziipari tárgyak körére) az egyik legfontosabb tényező a közvetlen *lokalitás*, azaz a helyszíni élmény, más szóhasználattal élve egy meghatáro-

zott *környezet*, ahonnan valami származik, illetve az ennek felidézését biztosító tárgy, a készítésnek (és/vagy használatnak) egy adott helyhez köthetősége. Úgy tűnik, hogy az *eredetiség*nek mint viszonyfogalomnak az egyik legáltalánosabb legitimáló tényezője a tágabban értelmezett *lokalitás*, pontosabban egy adott helyhez kapcsolódó személyhez, műhelyhez, közösséghez, etnikumhoz, kultúrához rendelhető tárgy. Ezt látszik alátámasztani egyfelől magánviszonylatban a fényképen való megörökítés, másfelől a (mű)tárgy viszonylatában az adott helyről (vagy alkotótól, technikai kivitelezésről, korból) való származás tanúsítványa (hitelesítő bélyeg, irat). Mindkét megoldás a hitelesség bizonyítását, illetve a hitelesítés funkcióját látja el.

A lokalitás felértékelődésével kapcsolatban utalunk arra a történeti hagyományszemléletre és identitásértelmezésre, miszerint a hagyomány monolitikus volta is a lokális közösségek fogalmában gyökerezik, ami klasszikus értelemben közös teret, közös értékeket, közös identitást és kultúrát jelentett, és amely mind a néprajzi és az antropológiai, mind a folklorisztikai kutatásokban a közös hivatkozási alapot jelentette.

Napjainkban azonban a modern identitásfolyamatokkal foglalkozó kutatók közül többen úgy vélik, hogy a csoportidentitás – az etnokép – már nem elsősorban a néprajz, sőt nem az antropológiai érdeklődés jól ismert és kutatott témája, hiszen a különböző közösségek már nem – a korábbi értelemben és nem feltétlenül (több-kevesebb) állandósággal rendelkezően – térhez kötöttek, történetileg többnyire nem öntudatosak, esetenként kulturálisan sem tekinthetők homogénnek.

A 20–21. században az identitásformáláshoz kapcsolódó hagyományok vizsgálatának kulcsfogalma a modern világot jellemző sokféleség és homogenitás, illetve a globalizáció. Ebben a viszonyrendszerben úgy is fogalmazhatnánk, hogy a lokális identitás úgy jelenik meg, mint a (gyakran agresszív) nagyobb egészbe való beilleszkedéssel szembeni ellenállás, illetve az ehhez való alkalmazkodás elemei között kötött kompromisszum.

A migrációs közösségek, valamint az át- és kitelepített kultúrák világában természetesen lazul a helyhez kötött, koherens entitások szerepe, jelentősége, sokkal inkább egyfajta szórt vagy éppen összetett identitásokról beszélhetünk, mivel az egyének vagy csoportok identitása egyidejűleg alakul különböző helyeken és cselekvésekben.

Az azonban aligha vitatható, hogy a hagyományok, a szokások és az identitásérzés ilyen esetekben is a közösség lokálisan megformált múltjában gyökereznek. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a lokalitás olyan fétissé vált, amely elrejti a közösség szétszórt identitását azáltal, hogy szimbolikus jelentést tulajdonít mindennek, ami szilárd, ősi gyökerű és a múlthoz tartozó.

Nem meglepő tehát, hogy van kutató, aki a néprajz, az etnográfia feladatát annak a kérdésnek megválaszolásában látja, hogy mi a tapasztalatként megélt lokalitás lényege egy globalizálódó, területi kötöttségektől megfosztott világban. Egy ilyen kérdésfelvetés a lokalitást elsősorban összefüggésekben létező és a környezetétől függő, s nem éles határokkal elválasztott és térben zárt jelenségként definiálja. Azaz a lokalitás egy, a mentalitástól függő konstrukció, amelynek megalkotásában nagy szerepet kapott mind az anyagi, mind a szellemi közvetítők (kultúrtájak, épített objektumok, tárgyi környezet, folklór, azaz a hagyomány) szimbolizálóereje. S bár ez az értelmezés a „lokális" fogalmát egy tudatosan létrehozott és fenntartott konstrukciónak tekinti, a „környezet" fogalmát megtartja a társadalmi reprodukció térbeli egységeinek konkrét meghatározására.

A fentieket figyelembe véve talán föltehető a kérdés, hogy a modernizált világban, bizonyos megszorításokkal ugyan, de nem tekinthető-e a *lokalitás* (egykor volt jelentéstartalmának megváltozásával és konnotációinak visszaszorulásával) valamiféle kiürült szinonimájának a *környezet*.

Megjegyezzük, hogy a fentebb tágabban értelmezett *lokalitás* több vonatkozásban felülrétegzi az *eredeti-másolat-hamisítvány* viszonylatot is. Másként fogalmazva: a valahonnan, valamely környezetből hitelesen származtatott tárgy – függetlenül attól, hogy *eredeti* vagy *másolat*, esetleg *hamisítvány* – más térbe és összefüggésbe (például néprajzi gyűjteménybe) kerülve felidézhet egy adott kultúrát, annak részletét, különös tekintettel a tárgyi környezetre, azaz – a kategóriák között meglévő értékkülönbség ellenére – bizonyos szempontból dokumentatív jelleggel bír(hat).

Tanulságos a fentiekkel összefüggésben felidézni a már hivatkozott felmérés e vonatkozásban értelmezhető adatait. A kérdés az volt, hogy azonos áruféleségekből vagy azonos motivációval történő vásárláskor melyek azok a tényezők, amelyek a kiválasztott árucikk megvételére ösztönözték a turistákat.

Segít a tájékozódásban, ha ismét egy értékskálán (1 – leginkább jellemző, 6 – legkevésbé jellemző) tekintjük át az eredményt (kézirat 9. p.):

1. Klasszikus magyar áru (hungaricum)	1,81
2. Kedvező ár	2,70
3. Nemzetközileg ismert márkanév, védjegy	3,40
4. Magyarországon előállított termék	3,46
5. Kiváló minőség	3,57
6. Luxusigényeket szolgál	5,31

Megjegyezzük, hogy a szigorúan professzionális kereskedelem szempontjából föltehetően szűk az értelmezése a hungaricumnak vagy a nemzetközileg ismert márkanévnek, védjegynek.

A magyar kulturális örökség néprajzi emlékanyagából kiindulva azonban úgy véljük, e téren is lehetséges – sőt kívánatos és indokolt – a tágabb értelmezés. Legutóbbi kutatásaink és kiállításunk győzött meg többeket – itthon és külföldön egyaránt – arról, hogy egy, a közelmúltban még kihaló kézműves-tevékenység, a *nyerges, nyereggyártó* – újra tanulható mesterségként – valódi hungaricum előállítására képes. Vagy más megközelítésben ki vitatná, hogy például a *matyó, kalocsai, sárközi hímzés,* a *tiszafüredi, nádudvari, vásárhelyi fazekasság,* illetve *kerámia,* és folytathatnánk a sort, kellő garanciák mellett (azaz a hagyományos kézművestechnika, -technológia és díszítőmotívumok, díszítmények átörökítése révén) ma már nemzetközileg is ismert márkanévnek tekinthető, az egyes tárgyak pedig – akár – önmagukban is védjegynek.

Ez a szellemiség is ott lehetett a Kisipari Kézműves Tanács önszerveződése mögött, mely már az 1980-as évek közepén a hagyományőrzést, a kézművestudás átörökítését, a kihaló mesterségek életre keltését tűzte ki feladatául. Szép és kifejező szimbólumként egy (író-rovó-véső) kézfej volt az emblémája a testületnek, mely a *Kézműves füzetek* című periodika címlapján is látható.

Végezetül engedtessék meg egy tesztpélda az *eredeti-másolat-hamisítvány* problematika értelmezési lehetőségével kapcsolatban. Választásunk szándékosan egy általánosabb folklorizmusjelenségre esett (melyben azonban a hangszereken és az öltözeten/viseleten keresztül a kézműveshagyomány is jelen van).

Itt hadd kérjem meg az olvasót, hogy kísérelje meg a fenti viszonylatok figyelembevételével – az eredetiség kritériumát előtérbe helyezve – sorrendbe állítani az alábbiakat:

A – saját másolás népzenei együttes koncertjének amatőr hangfelvételéről,
B – stúdiófelvétel népzenei együttes koncertanyagáról,
C – kalózmásolat népzenei együttes koncertjének stúdiófelvételéről,
D – saját másolás népzenei együttes koncertjének stúdiófelvételéről,
E – népzenei együttes élő koncertjének meghallgatása,
F – népzenei együttes élő koncertjéről készült professzionális felvétel,
G – saját másolás népzenei együttes koncertje stúdiófelvételének kalózmásolatáról
H – népzenei együttes élő koncertjének amatőr hangfelvétele,
I – saját másolás népzenei együttes élő koncertjéről készült professzionális felvételről.

A szerző köszöni az olvasó megtisztelő figyelmét és kreatív közreműködését! *(Lehetséges megfejtés: E-H-A-F-I-B-D-C-G.)*

JEGYZET

1. A konferencián elhangzott előadás korreferátumjellege felmentést ad a jegyzetapparátus alkalmazása alól. A hivatkozott kéziratokon kívül szöveg megfogalmazásánál felhasználtam a *Kézjegy* kerekasztal-beszélgetéseken készült magnetofonfelvételeket is.

SZILÁGYI DÁNIEL

Dilemma

Az eredetiség problémája a táncházakban

„Azt hisszük, hogy ismerjük a magyar népzenét, büszkék vagyunk a népzenei kultúránkra, pedig a ma is élő, vitális, ősi népzenék szinte teljesen ismeretlenek. Mintha kiestek volna mára a kultúrából, legfeljebb egyes tudósok, együttesek foglalkoznak velük. Ugyanakkor a népzene eredetét illetően teljes zűrzavar uralkodik. Kezembe került A magyar népzene története *című könyv. Eszerint siratóénekeink, regösdallamaink, gyermekjátékdalaink csak középkori vagy későbbi átvételek lehetnek. Hogyan? Hát így keletkeztek magyar népzenéink? Azzal sem tudok egyetérteni, hogy a népzene keletkezésének kizárólagos módja a puszta változatképződés, variálgatás. De más oldalról közelítve: vajon csak a meghatározatlan ősidőben működött a népzenét teremtő-szülő erő? És ha valamikor működött is, miért nem működhet ma? Ki lehet-e rekeszteni a történelemből a népzenét teremtő erőt? És mi van a ma társadalmában, amikor a népzene eredeti közösségei már megszűntek, vagy felbomlóban vannak? Új népzene már nem is születhet többé? Mi lesz ezer év múlva? Mi fog beszélni az elkövetkezendő újabb ezer évről, ha nem a népi alkotóerők? Szerintünk a magyar nép létezéséhez, fennmaradásához az is hozzátartozik, hogy ne mondjon le az önkifejezés igényéről. Ahogy az előző évezredekben, ma is a teljesség birtokbavételének igényével születhetnek, és kell születniük az új népzenéknek. S a zene születésének mechanizmusai ugyanazokon az alapokon jönnek létre, mint régen."*

(Egy punkzenész vallomása)

A népzene megalkotása

Ma Magyarországon a népzene fogalma már elsősorban nem tudományos, hanem táncházas, táncházmozgalmi szövegkörnyezetben jelenik meg, a médiában és hosszas vitákban – egy kliségazdag tartományban. A népzene körülhatárolása, egységes halmaza mint valóság ugyanúgy nehezen értelmezhető, mint a társadalomtudományokban a történeti vagy etnográfiai tény, „meztelen igazság", „végső valóság".

A népzenét nehéz tudományosan definiálni. Mégis beszélünk róla – és értjük is, miről van szó. Véleményem szerint ez a korábbi szövegeknek köszönhető. Ha próbálunk alkotni egy definíciót a népzenéről, számos ponton kicsúszik a kezünkből. Ha sok definíciót alkotunk, úgy érezzük, hogy a java reked kívül. Ha mondjuk a definíció az, hogy apáról fiúra száll a tudás, máris ellenpéldákkal állunk szemben. Vak Zsolti gyimesközéploki vagy Buhai Misi gyimesbükki hegedűsök gyimesi népzenét játszanak. Mindketten cigány

muzsikusoktól tanultak, és egyikőjük sem cigány. Szüleik nem zenészek. Zerkula János kiváló gyimesközéploki cigány hegedűs. Tudása apáról fiúra örökítve jutott el hozzá. Ha például sántanémetest húz, vagy gólyatáncot, akkor azt mondjuk, hogy népzenét játszik, de tudjuk, hogy nagyapja vagy dédapja már nem az apától tanulta, hiszen annál újabb keletű átvételről van szó. Az adaptáció pillanataiban ugyanis nincs „apáról fiúra", ilyenkor ez a szabály nem működik.

Közös képzeteinkből építettük fel a népzene fogalmát és kategóriáit. Köré szőjük a népzene világát is, így megalkotva többek közt az eredeti népzene, a nem eredeti népzene és a népzene eredete képzeteket.

Ma már az tűnhet érdekesnek, hogy a 18–19. században „felfedezték" a népdalt. Ahogy Ausztrália és az elektromosság is létezett már korábban, úgy számtalan dal is jelen volt. A „felfedezés" csupán a kor szelleme; az adott kor gondolkodásmódja jelent meg benne. A népi muzsikát ott érhették a pesti piacokon, a kocsmákban, a dunai tutajokon, egészen közel akár az Akadémiához. A népdal és a népzene borzasztóan közel volt, csak még nem találták ki. A hozzá fűződő gyűjtőfogalom még nem létezett a szótárakban, a fejekben.

Felfoghatnánk a népzenét úgy is, mint egy organizmust. A magyar népzene teljes, élő korpusz; rendelkezik testrészekkel – dialektusokkal. Ha alaposan meg akarjuk ismerni, górcső alá vesszük, és ekkor csak (ős)sejteket, molekulákat, genetikai információkat látunk – díszítővariációkat, előadási stílust. Persze ahhoz, hogy egy organizmus élő legyen, szükség van anyagcserére – adaptációra, és hát – hogy is mondjam – ürítésre. A román népzene egy másik korpusz, a kettő között létrejöhet kapcsolat. Csakhogy a hasonlat itt sántít, mert ebből egy új korpusznak kéne kialakulnia, a népzene esetében pedig ilyenkor átadás-átvételről, anyagcseréről volna szó. A másik probléma, hogy egy test biológiai kialakulását és elmúlását elég élesen körül tudjuk határolni, noha nehéz megállapítani, hogy miként szűnik meg egy test élni, amikor a sejtek közötti viszonyok váratlanul eltűnnek, és a holttest biológiailag már nem különbözik az ürüléktől. Vagyis a magyar és a román népzenének természetes módon meg kéne halnia, és csak kettejük gyermeke élhetne tovább. A *magyán* vagy *rogyar* zene...

A népzenével az a helyzet, hogy szinte lehetetlen határokat húzni. Nem tudjuk megállapítani, hogy mikor alakult ki a magyar népzene, hogy mi „az eredeti". Nincs nemzési és szülési időpont. Csak irányokat tudunk felvázolni időben visszafelé, mint például keleti eredet. Amikor pusztulásáról beszélünk, akkor – mint egy faj esetében – kihalást említünk. De bármilyen határokat húztak eddig, többnyire valamilyen értékrend vagy a kor esztétikai ízlése határozta meg, hogy mettől meddig népzene a népzene. A népzene fogalma jelenti a problémát. Milyen jelenséghalmazt tekintünk népzenének, és ezek után hogyan beszélhetünk a hagyományos népzenéről?

Az organizmushasonlat helyett érdemesebb magával a fogalommal foglalkozni. Először tehát kialakult egy gyűjtőfogalom. Ahogy például az észak-amerikai népcsoportokra kitalálták az „indián" című halmazt.[1] Az angol antropológus, amikor hazament, nem állította magáról, hogy ő „bennszülött". A cselédeiről sem állította, hogy ők „bennszülöttek". Jellemzően nem is vizsgálta őket, hiszen túl közel voltak. Pedig a *Csengetett, Mylord?* világa egy antropológus számára legalább oly lenyűgöző. Szükségesnek tűnt bizonyos *távolság* a halmazok képzésére. Hiszen távolról könnyen összefolyik a sok apró dolog egy képpé. A sok sejt egy testté. Olyan ez, mint amikor egy hálózatot messziről né-

zünk. A sűrűbb, nagyobb fokú csomósodásokat egy jelenségnek érzékeljük, a ritkás, nagyobb távolságot áthidaló szellős részeket pedig észre sem vesszük. Ahogy idővel egyre közelebb érünk, nyilvánvalóvá válik, hogy nem egyetlen nagy dologról van szó, hanem számtalan kis jelenség kapcsolódik egymáshoz, hol sűrűbben, hol ritkábban. Messziről meg lehetett alkotni a „bennszülöttet", az imént sikerült „az angol antropológust" – és hasonlóképp lehetett a népzenét. Majd a kialakított képzet tudatában a falusi zenei kultúrából szűrtek ki olyan jelenségeket, amelyek beilleszkedtek a népdal, népzene gyűjtőfogalmába.

Nagyjából hasonlóan formálódott Kalotaszeg képe is. „[...] a néprajzi kutatásban – de a kultúra értelmezésében általában is – az objektum és szubjektum szétválaszthatatlan egymástól. Vagyis, a kutatás tárgya a szélesebb társadalmi és szűkebb szakmai érdeklődésből táplálkozó megismerő folyamattal egybefonódik, mégpedig meghatározó – konstitutív – módon. Konkrétan fogalmazva: Kalotaszeg mint néprajzi tény, de mint akár sajátos művészi, társadalmi viszonyítási pont nem egyszerű külső adottság, hanem az iránta megnyilvánuló [...] érdeklődés során, annak eredményeként formálódik meg." (Fejős 2003:115.)

A tánc szavunk egy újkori átvétel. „Mert oly sok nyelv vette át ezt a szót, föl kell tételeznünk, hogy ezzel egy új fogalom is megjelent e népek életében. Ha tüzetesebben megvizsgáljuk azokat a szavakat, amelyek tánccal kapcsolatosak, a mi nyelvünkben is rendkívül sok kifejezésre találunk, mely a tánc különféle mozgásbeli sajátosságaira utal." (Andrásfalvy 2002:79.)

A tánc szintén egy fokozatosan kialakuló, összegző fogalommá lett nyelvünkben. Sok kis néptánc is létezett, csak az egységben látása nem. Néprajzi kutatása is csak a 20. században kezdődött meg.

A népzene fogalma a Kalotaszeg- vagy a táncképhez hasonlóan alakult ki. Szempontunkból lényeges, hogy a népzene és a hozzá fűződő eredetiség képzete együtt konstituálódott.

Az eredet felértékelődésének idején, a romantika korában csak a dalok szövegét kutatták. Ez volt a népdal. A század végén már a szövegekhez tartozó dallamok lejegyzése is fontossá vált, és a szövegközpontú irodalmi megközelítés mellé felsorakozott a zenei, mikor lényeges kérdéssé nőtt a költött szöveg mellett a szerzett dallam is. Mindezt forradalmasította a hangrögzítés, mely rövid időre azt a kényszerképzetet szülte, miszerint az egyre nyilvánvalóbban leszűkítő és nehézkes lejegyzés helyett az objektív valóságot ragadhatjuk meg.

A hangszeres népzenét csak a 20. század közepétől kezdték gyűjteni komolyan.

A megjelent etnográfiai, etnomuzikológiai szövegek, egyéb ismertetők, a népdalról kitalált elméletek, majd későbbi leírások, interjúk és a táncházi beszélgetések tulajdonképpen narratívák, értelmezési segédletek.[2] Előre meghatározták, mit tekintsünk népzenének, és mit ne. A kutatók a terepen a falu zenei életével szembesültek. Ám nem a komplex zenei életet gyűjtötték és vizsgálták, hanem a képzeletükben a narratívák által formált népzenét próbálták kiszűrni a helyi zenékből. Ezt alaposan megvizsgálva pedig újabb narratívákat szültek, például a tiszta és a nem tiszta népzenéről.

„A népzene" egyfelől tehát narratívákban létező kulturális jelenség. Ezzel nem azt állítom, hogy nincs népzene, és esetleg szükségtelen dolog volt e fogalom megszülése, csak hangsúlyozom, hogy a népzene nem *egyetlen* olyan konkrét dolog, mint egy festő-

művész munkássága. Ha tényeket szeretnénk megállapítani, akkor csak falusi (?) közösségek zenéiről beszélhetnénk, amelyek bizonyos időközönként kinyilváníttatnak, azonkívül pedig egyfajta lappangó tudásként vannak a fejekben. Azokében, akik csinálják, és azokében, akiknek csinálják. Természetesen a számtalan közösség zenei tudása egymáshoz egyfajta hálózatként kapcsolódik. Ebből adódhat „a népzene" képzete.

Néhány illusztrációval bemutatom, hogy a hazai néprajztudományban miként formálódott a népzene és eredetisége, és a táncházmozgalomban mit értenek eredeti népzenén, elsősorban csángó példák alapján.

Egy korai tudósításban csak annyit tudunk meg a moldvai csángók muzsikájáról, hogy „[...] a' moldvánoknak [a románoknak] két nevezetesebb tánczok van: körbeni [...] és sorbani. [...] Mind a kettőt gyakorolják a' magyarok is egykét czigány hangászata mellett." (Gegő 1999:52.)

Lükő Gábor többek között román népballadák gyűjtésével is foglalkozott. Később e munkáját alaposan felülbírálta és leértékelte, mivel kiderült, hogy számos ballada nem eredeti. Vagyis „mű"-ballada és nem népballada. Utólag magát hibáztatta, mert nem vette észre, mi az eredeti, és mi a hamis. Ő egy tudáskomplexumtól balladákat kért számon. Ezt meg is kapta. Saját fogalmi rendszerében viszont az eredeteket tekintve számára az egyik ballada eredeti, a másik nem.

Az *Ethnographiá*ban egy *Népzenei gyűjtés* című dolgozat így kezdődik:

„Borsod megye parasztdallamainak régies elemei még ma is szembeszökők. [...] A gyűjtés a dallamok és szövegek ének után való lejegyzésével történt, mivel fonográf nem állott rendelkezésemre." (Seemayer 1933:44.)

Itt a címben lévő népzene pusztán énekelt dallamokra utal. Még hozzáfűzi az ősi, pentaton dallamok meglétét. A szerző egy későbbi dolgozatában a lakodalommal kapcsolatban szóba kerül a zene: „A vendégség napja [...] attól függött, hogy mikor kapják meg a zenészeket". A zenészek egy ábrán jelölve vannak, cigány felirattal. Végül megjegyzi: „Legérdekesebb Pátrón a régi lakodalom zenéje. Apor szerint az ételeket az erdélyi úri lakodalmokon nagy muzsikaszóval hozták be." (Seemayer 1936:89.) Itt hangszeres zenéről van szó, de sem a népzene, sem a népzenész terminus nem kerül elő, noha már korábban is használta ezeket. Utal a régiségre, ahol a zenélési alkalom nemesi eredetű, másrészt a kiszolgálói cigányok.

Kodály elsősorban énekelt népzenét kutatott. „A hangszerek és készítésük leírása a tárgyi néprajz feladata. [...] A szellemi néprajz azt vizsgálja, hogy hangszerein mit játszik a nép. [...]

Cigányok. Vitatott kérdés: népzenének számít-e a cigányok zenélése. A cigányzenész néprajzi értéke annyi, amennyit a városi dal- és tánczenén felül tud. Mikor a nép dalait játssza, tárgyunkhoz tartozik. Ezen kívül különösen Erdélyben sok, egyelőre ismeretlen eredetű tánczenét hallani cigányoktól. A nép ugyan táncol rá, de sem dalolni, sem zenélni nem szokta. Ennek tehát a cigány az egyetlen forrása.

[...] Itt a nép már rég kilépett a népi kultúra ősformájából, a zenei önellátás állapotából. De bármily szerény bál: hangszer, fogadott muzsikálás nélkül nem eshet meg. Amit a nép maga termel. Azért nem fizet. (»Pénzen vett kenyér.« Szégyen »pénzze gagyát venni.«) Mélyen gyökerező, régi felfogás, hogy a tánc, lakodalom zenei szolgáltatásáért fizetség jár. Itt már a fizetett specialista, a hivatásos szakember foglalta el a »háziipar helyét«." (Kodály 1973:81–82.)

Dincsér Oszkár az 1940-es években alapos népihangszer- és népzenei kutatásokat végzett Erdélyben. Idézett dolgozatának *A falusi hangszeres zene* című fejezetében a hangszerek elemzésekor az archaikumok feltárására törekedett, történeti kapcsolatokat próbált meg felállítani. „Valószínű, hogy a népi tánczene hangszeres alakulásának folyamatában régebben valamilyen önálló népi hangszer volt a kezdet." „Nem tudjuk, milyen volt Erdélyben a régi népi táncmuzsika." (Dincsér 1943.)

A *Magyar néprajz* című kötetben a népzenéről a következő Bartók-idézetet olvashatjuk: „»[...] népzene mindazoknak a dallamoknak az összessége, amelyek valamilyen emberi közösséggel kisebb vagy nagyobb területen bizonyos ideig használatban voltak, mint zenei ösztön spontán kifejezői. Népszerűen szólva: népzene olyan dallamokból tevődik össze, amelyeket sokan és sokáig énekeltek. De ha dallamokat sokan és nemzedékről nemzedékre énekeltek, akkor egyrészt ezek többé-kevésbé át is fognak alakulni – itt így, ott másképp, amott megint másképp – vagyis dallamvariánsok keletkeznek; másrészt viszont eredetileg egymástól eltérő szerkezetű dallamok egymáshoz hasonlóvá alakulnak át: vagyis közös sajátságú, egységes zenei stílust eredményező dallamok keletkeznek.«" (Balassa–Ortutay 1979:410.)

Majd részletesen taglalják a dallamok lineáris történetét, ezután bemutatják a hangszereket.

A *Néprajzi Látóhatár*ban a moldvai csángó hangszeres dallamokról ezt olvashatjuk: „A moldvai csángó népi hangszeres dialektus ütemparós rétegében, de strofikus dallamaiban is régies jellegről árulkodik. [...] a magyar népi hangszeres zene legkeletibb, egyben legarchaikusabb dialektusa.

[...] De egyvalami már sejthető: számos hangszeres motívum, ütempár széles elterjedést mutat, nemzetek és népek »fölötti« témák és vázlatok, szerkezetek mutatkoznak ki a hangszeres zenében is. Ezek felismerése után majd jellemezhető lesz az európai népi hangszeres zene a maga egészében, ahogy természetesen lesznek egy-egy adott tájegységre kizárólagosan karakterisztikus formulák is, és így e nagy tömb struktúráját bemutatáskor pontosíthatjuk, plasztikusabbá, árnyaltabbá tehetjük." (Bálint 1993: 60–61.)

A hagyományos népzene csak minősítés. Valamilyen falusi népzenét sajátos értékrendszer alapján minősítenek hagyományos vagy populáris népzenének. Maga a hagyomány is minősítés (Hofer 1987:15). Mára árnyaltabb képet kapunk a hagyományos kultúra, a népzene és több más fogalom értelmezéséről, értelmezési problémáiról a szakma képviselőitől.

Egy szlovákiai magyar kutató a „népi kultúra" terminus használatával kapcsolatban megállapítja, hogy gyakran tekintik bizonyos nemzeti sajátosságok hordozójának. Ezenfelül a szlovákiai magyar néprajzi kutatás fő iránya az archaizmus és a parasztságcentrikusság maradt, így olyan zsákutcába került, amely ott ér véget, ahol a kutatók előtt elfogy a kutatás tárgya, kihal a népességnek azon maradék része, amely még néhány morzsával tudna szolgálni. Megállapítja, hogy a hagyományos népélet idilli képe inkább csak a későbbi interpretálók álomvilágában létezett. A kultúra, a populáris kultúra is állandóan változó, fejlődő, élő képződményként vizsgálható. Véleményem szerint ugyanerről van szó a népzene – népszerű zene – populáris zene esetében.

Egy cikkben – *A folklórzenészek, a hagyományőrzők és az „elektromos cigányok"* – egyszerre van szó népzenei funkcióról, populáris zenévé formálásról, népies zenéről,

lakodalmas rockról, táncházi mintákról, etnikus zenekultúráról, kihasználva ezek valamennyi jelentésárnyalatát. Az összes fogalom együttes használata jelzi, hogy egy élő, szerves kulturális jelenségről beszélhetünk: a mai magyarországi cigányzenéről. Nem húz határokat a mai és az ősi vagy régi népzenék között. Nincs oppozíció vagy polarizáció populáris és népzene között. Ezek szinonimák, melyekkel kifejezhetők a stílusirányzatok. Nyoma sincs a romantizálásnak. Nincs eredeti és nem eredeti népzene. De a cigányzenét és a cigányságot sem kezeli egyként a cikk. A kölcsönhatásokról így ír:

„[...] a XX. századi értelemben vett, azaz a médiumok által terjesztett populáris zene az 50-es évektől kezdve fokozatosan épült be a magyarországi cigány népzenébe. E zenefajta átalakító hatása világszerte jelentkezett azokban a kultúrákban, amelyek tradicionális, illetve népzenéi megérték a tömegkommunikációs eszközök elterjedését. A hagyományos és a populáris zenék állandó kölcsönhatásban vannak, amely a divatok révén mind újabb tradicionális elemet hoz a nemzetközi populáris zenékbe, illetve állandóan új fúziókat eredményez a különböző zenefajták között." (Kovalcsik 2000:9.)

Amint látjuk, már Bartók óta egyre nehezebb megfogalmazni, mi a népzene, ki a népzenész. Kodállyal szemben álláspontom az, hogy a falusi zenészek mindig is a helyi vagy táji társadalom valamely szegmenséből kikerült specialisták voltak, például fogyatékkal élők, pásztorok, és később a helyükbe léptek a cigányok (Szilágyi 2003:219–220). Övék a hangszeres játék tudása – ahogyan játszanak. A dallam ismerete viszont már közös: a szolgáltató és a megrendelő együttes helyi tudása – amit játszanak.

Egyre nehezebb a határok meghúzása. Bartók már óvatosan fogalmaz: valamilyen közösségről, kisebb-nagyobb területről, bizonyos ideig tartó használatról beszél. Sokan, sokáig, sokféleképpen. Az eredeti variálódik, szétforgácsolódik. Emellett az eltérő eredetűek hasonlóvá érhetnek.

Táncházak népzenéje

A tudományos berkeken kívül, a táncházakban a népzene fogalma nem válik nyitottá, nem oldódik a populáris és egyéb fogalmakkal, noha pontosítása sem történik meg. Általában két népzene létezik: az autentikus, az eredeti, vagyis amit falun játszanak, apáról fiúra száll, és zömmel archaikumokból épül fel, illetve a feldolgozott, ami népi hangszereken népi dallamok előadását jelenti, de a számok már komponáltak, a hangszerelés vegyes, és ízlés szerint keverednek tájak, korok dallamai. Ezek zenekari számok, koncerteken, hanghordozókon, ritkán néptáncelőadásokon szokták játszani, míg az autentikus népzene alapvetően olyan hangszeres tánczenét jelöl, amelyet a táncházakban általában heti rendszerességgel játszanak, és hiteles másolatai a falvakban lehetőleg élő környezetben tanultaknak, vagy eleve a feltételezett eredeti, falusi zenészek játékát jelöli e kifejezés.

A táncházi médiákban a népzene gyakran sematikusan, sztereotipizáltan, egyértelműsítve jelenik meg. Ezzel szemben a *revival* zenészek vitáiban a népzene meghatározása, értelmezése kerül a középpontba. Sajnos ezeket a vitákat a legritkább esetben dokumentálják. Gyakran kocsmákban, utazás vagy tanítás közben kerülnek szóba.

Az alábbiakban mindkettőből idézek, bár az utóbbi sajnos kevésbé releváns, noha tárgyunkat tekintve lényegesebb, hiszen főleg az ilyen vitákban fogalmazódik meg a leg-

markánsabban minden dilemma a hagyományos népzene eredetiségével vagy az eredetiség jelentőségével kapcsolatban.

A Fonó zenekart internetes ismertetőjében így méltatják:

„A zenekar sokszínű, változatosan összeállított repertoárját értékelve megállapítja, hogy abban »nagyon meggyőző egyensúlyban van az eredeti népzene tisztelete és a modern interpretáció«." (Romer)

Ezen ismertetőben az eredeti népzene polarizál a modern interpretációval.

A Muzsikás együttessel kapcsolatban szintén előkerül az eredeti népzene: „[...] közel harminc éve játszik hangszeres magyar népzenét. Zenélésükben alkalmazzák a gyűjtőútjaikon tanult zenélési módot, ritmusokat és improvizálásokat. Műfajában a Muzsikás egyike a legismertebb és legnépszerűbb együtteseknek itthon és külföldön. Az együttes állandó vendége a népdalok hiteles tolmácsolója, Sebestyén Márta énekesnő. Bartók Album című lemezük azt a személyes élményt idézi fel, ahogy a városi, tanult zenész találkozik a népzenével. Ehhez közismert Bartók dallamokat zenélnek úgy, ahogy majd hetven évvel Bartók falusi gyűjtőútjait követően ők maguk találkoztak ezekkel a dallamokkal. Az album eljutott olyan zenei körökbe is, ahol eddig a népzene eredeti formában nem volt ismert." (Muzsikás 2004.)

Ezek szerint a városi zenész találkozhat „a népzenével", a népzenének van eredeti formája, valamint lehet hitelesen tolmácsolni.

A Zurgó együttes kezdetben csak autentikus moldvai csángó népzenét játszott. A kilencvenes években épp ez volt a feltörekvő divat a táncházakban. Internetes ismertetőjükben már ez áll:

„Együttesünk 1993 októberében alakult azzal a szándékkal, hogy a történelmi Magyarország határain kívül élő moldvai magyarság zenéjét, hagyományait megismerje, és minél többekkel megismertesse. A moldvai csángó népzene hiteles megszólaltatásán túl fontosnak tartjuk az új szintézis teremtését, mely az anyagok értelmezése és újrafogalmazása során keletkezik. Számainkat ezért szinte kivétel nélkül feldolgozásnak tekintjük, noha mindegyik törzsét az eredeti népzene adja." (Zurgó é. n.)

A moldvai népzene – legalábbis ahogy a kezdetekben megszólalt Magyarországon – elementáris erővel hatott. Erőteljes emocionális hatása miatt hamar mindenki ősi zenének titulálta, pedig már a kezdeti hangszerelés sem volt eredeti; hatását részben ennek köszönhette: koboz, furulya, dob. Ilyen felállásban mutatott be egy *Moldvai táncok* című számot a Táltos együttes az 1987-es táncháztalálkozón. Ez lett a felállás, ha éppen moldvait játszottak. Előtörténete az az 1953-as gyűjtés, melyet a baranyai csángóknál végeztek Szárászon. Jobb híján ott Bece József furulyás és Bartos István kobzos játszott. Legelőször csak olyan moldvai táncdallamok szólaltak meg a hazai táncházakban, melyek e magyarországi gyűjtésből, valamint Gusa Pál egyházaskozári (szintén Baranya megye) csángó furulyástól származtak. A koboz-furulya felállás ebben az esetben valószínűleg annak köszönhető, hogy a csángók elvándoroltak, de a Moldvában külön falvakban élő cigány muzsikusok nem. Így a kéznél lévő hangszeren játszott, aki tudott, a frissen érkező kutatóknak, akik táncot gyűjtöttek. Ezekről a Néprajzi Múzeum fotótárában is találunk anyagot (ltsz.: F 107461). Eredetileg a táncokról készültek filmfelvételek. A rögzítéskor, dokumentáláskor csak a helyszín, a környezet, az alkalom és a zenészek nem voltak kifejezetten eredetiek. Furulyázni általában a pásztorkodás ideje alatt szokott az, aki tehetséget és késztetést érzett. A dobot pedig táncházban rakták a

koboz-furulya mellé. A táncházi zenészek (Tatros, Táltos, Téka) tudták, hogy egyébként használatos ez is Moldvában, de itt kifejezetten a tánctanítás segítése volt a cél. Az elementáris erő és az első furulyások tanítványai 1988-ra új zenekart keltettek életre: a Tatros együttest. A kilencvenes évek elején ők játszottak gyimesi és moldvai csángó népzenét. Úttörő munkájuknak köszönhetően vált ismertté több tucat tánc és táncdallam. Gyűjtéseik hasonló körülmények közt zajlottak, mint amikor Bartókék gyűjtöttek. Zeneileg mindenképpen színvonalasan játszottak, függetlenül az eredetiség, hitelesség kérdésétől. Hamar számtalan alternatív színházban, dzsesszfesztiválon kellett moldvai zenét játszani, vagy csak egyfajta miliőt sugallni. Általuk nagy divattá vált a táncházakban a moldvai zene, olyannyira hogy mára vagy fél tucat csángó táncház működik Budapesten, és mára több vidéki városban van moldvai zenekar. Miközben a professzionálissá lett zenészek folyamatosan gyűjtöttek, és a moldvai csángó magyar autentikus népzenétől eljutottak az általánosabb moldvai zenéig – azaz egyre kevésbé determinált, nemzetiségileg egyre elmosódottabb, stílusban egyre nyitottabb zenéig –, az őserő továbbra is képzettársítása maradt a moldvai zenének.

„»Őstánc. A magyarság ősi lelkületének hordozója. Örömhozó. Az Őstánchoz kelletik: a hegedű zengése, a koboz pengése,a dob dobbanása, a furulyák duruzsolása. Az ősi magyar népzene keleties hangzása tárul fel az Őstánc dallamvilágából, új életet teremtve. Népünk a Napból jött. Ahogy lelkünk fénymagjai felragyognak, úgy lejtünk táncot ezen ősi magyar zenére. A magyar lélek az ősritmuson és a szíven keresztül életfánk ágaira új hajtást varázsol. Az Őstánc egy hajtás, mely évszázadok vihara után ismét lélegzik.« (Kobza Vajk és zenésztársai önvallomása)" (Záhonyi 2004).

Ezen idézet után a cikk folytatódik e zenei produkció ismertetésével, amiben népzenészek és régizenészek működtek közre, számos ponton önmagát cáfolva. „[...] a zenészek nagyszerűen ismerték fel az ősi magyar zene iránti növekvő érdeklődést. [...]

[...] felcsendült a Tűz lángja, a Lérem, a »Róka táncz« és az Erdélyies." (Záhonyi 2004.)

A Tűz lángja, azaz a *parafocului* román dallamú zene, melynek neve magyarországi fordítás. Érdemes hozzátenni, hogy a legtöbb román nevű táncot a magyarországi táncházakban lefordítgatták, ami lassan átszivárgott néhány csángó zenész és táncos nyelvezetébe is.

„Felcsendült egy középkori Mária-ének is, amely Spanyolországban maradt fenn, de dallampárhuzamai a Kárpát-medencében is megtalálhatók. [A Vietórisz-kódexből] [...] egy félolához került a koncert programjába.

A Galántai táncok 1931-es berlini bemutatójakor Kodály Zoltán kikérte magának, amikor azt a német újságok »magyar cigányzenének« minősítették. A felvidéki magyar dallamok felhangzása során Ökrös Csaba hegedűszólójában és Nagy Zoltán cimbalomjátékában is tetten érhetők voltak a »barokkos futamok«. [...]

A vastaps utáni ráadásban a zenészek a dinamikus moldvai tánc, »Az ördög útja« dallamvilágát szólaltatták meg." (Záhonyi 2004.)

Az ősiség itt is elsősorban emocionális lehetett, hiszen a középkori Mária-ének, a félolához, a barokkos futam, a *drumul dracului* (ördög útja) ősi magyar voltát valószínűleg az alkotók is kétségbe vonták.

Az eredeti keresése

Nemcsak ősi lehet egy népzene, hanem egy nép eredetét is segíthet megvilágítani: „»[...] a magyar lélek ősi rétegéből még a XX. században is több az eleven valóság, mint gondoltuk.« (Idézet Kodály Zoltántól)

[...]

»Azt, hogy a magyarok átmeneti hazájukban együtt éltek az ujgur népekkel, nem igen tagadja senki. De népzenénk túlmutat az Urálon, s ez nem finnugor eredetre vall«" (Idézet Csajághy Györgytől) (Szebeni 1998).

Az eredet, eredeti keresését akár abszurdnak is tarthatnánk. Az eredeti nyelv és zene valóban az ősködbe vész. Az eredet összekapcsolódik egyfajta nemzeti kérdéssel, valamint a romantikus múlt keresésével. A népzenekutatás is erre összpontosít, a népzene a tudatunkban így konstruálódott. Lehetett volna másképp is. Ha például a hely szellemét szeretnénk megérteni, a *genius loci*t próbálnánk tudományosan vizsgálni: a mentális tér vizsgálata mellett vegyes etnikumú területek tájnyelvét, artikulációs bázisának vagy éppen a népzenéknek a közeledését. Ma is más zenei kultúra hallható Moldvában. Még stoppolás közben is más. A rádióadók is más zenei világot közvetítenek, hiába globalizálódott a világ. Más a magyar *Dáridó*, és más a németországi. Más a magyar lakodalmas rock, és más a román. S ezeknek a keveréke, például a moldvai megint más. Lehetne ilyen megközelítésben is kutatni a népzenét.

Bármilyen eredetű is a zene, az a hely szelleméhez igazodik majd. Hívhatnánk népzene helyett helyzenének, földrajzilag meghatározott zenének. Más megközelítésben ugyanaz a jelenség nem népzeneként értelmeződik, hanem a hely szólalna meg a lakosain keresztül. Hiába az egyformára gyártott hegedű, hiába a közös nemzeteredet, ha például a hangszeres játék, a megszólaltatás technikája földrajzilag jellemző. Egy másik narratívában a moldvai hegedűjáték – nemzetiségektől függetlenül – lehetne a moldvai hegyek hangja. Az eredetét akkor nem a dallamokban keresnénk, nem az egyes nemzetiségek történetében, ami csupa narráció, hanem a *genius loci*val próbálnánk meghatározni. Állandóan a helyről, a térről beszélnénk. Térzenéről.

Vagy lehetne csak számtalan kis népzenéről beszélni, hiszen minden egyes falunak megvan a maga zenéje. Pedig egy-egy banda olykor több falut is ellátott, mégis mást kellett mindenhol játszani. Hiszen a faluban élők csak a saját zenéjüket használták és ismerték. Ezenfelül csak a környezetet ismerték, amivel kapcsolatuk volt: akár nemesi, polgári vagy a szomszéd falu, vidék. Így, a helyi ember szemszögéből föl lehetne építeni a sok kis népzenét, ahol csak a falun, a közösségen belül vizsgálnánk a zenét, és nem foglalkoznánk nagy egységekkel. Külön volna külsőrekecsini, somoskai stb. népzene. Nem létezne *a* népzene. Így nem volna eredete sem a népzenének, hanem hálózatok viszonyában formálódnának, alakulnának át zenék. Ebben az esetben a hagyományos, eredeti zene helyett zárt vagy alacsony fokú hálózatról beszélhetnénk, a globilizáció, a slágerek pedig magas fokú, egyenletesebb, nyitott és intenzív hálózatként kapnának értelmet. Vagy kapcsolathálózatok léteznének, és a népzene a szomszéd települések és „szomszéd" társadalmi rétegek kapcsolathálójának egyfajta vetülete volna.

A hagyományos népzenét értelmezhetnénk egy nagyobb, komplexebb, borzasztóan lassú, lassan szétfolyó, sűrű, iszapos kulturális jelenségként, ami a mi rövid életünkben állandónak tetszik – ezért az örökkévalóság látszata –, a slágereket pedig jóval ki-

sebb, gyorsan szétfutó, hamarabb elillanó, hígabb, egymást sűrűn ismétlő kulturális jelenségként, azaz egyfajta „sebességszempontú" értelmezést is adhatnánk.

Ám a közelmúltig a régi narratíva dívott. Bruner után úgy is mondhatnánk, hogy e „narratívában az aranykor a múltban zárványosult", és a mi feladatunk a hagyományos kultúra rekonstruálása (Bruner 1999:182). A végkifejlet a népi kultúra végső eltűnése, előtte pedig éppen az elmúlás zajlott. A kezdet, az egyes kulturális jelenségek eredete pedig a homályba vész.

Az eredeti dilemmája

A táncházi életben és az azt körülvevő értelmiségi diskurzusban az eredetiség kérdése szinte fordított helyzetben van a képzőművészeti, műtárgyi eredetiség kérdésével. A képzőművészetben eredeti az, amiről biztosan meg tudjuk állapítani, hogy kitől ered, ki készítette – vagy épp ki hamisította oly remekül az adott tárgyat. Ha egy szálat visszafelé nyomon követünk, egyértelműen célba érünk. A népdal-népies műdal, az autentikus népzene-magyar nóta viszonylatában az eredetiség akkor válik valóra, ha ez a bizonyos szál szigorúan a misztikus ősködbe vész, nem köthető senkihez. Akkor a népdal eredeti népdal, és nem csak egy Petőfi-változat. Az eredeti akkor eredeti, ha eredetét nem tudjuk meghatározni. Ha meg tudjuk határozni, akkor a népdalból műdal lesz. Természetesen formai jegyek alapján olykor könnyen megkülönböztethető egy népieskedő dal, de ez nem minden esetben igaz.

A hazai táncházmozgalomban egyértelműen jelen van a „hagyományos" kultúra miatti aggodalom. Így a gyűjtés célja a megmentés, a paraszti kultúra egyes elemeinek eltűnés előtti rögzítése. Ezen elemek egy értékrend alapján kiragadva alkotják a „hagyományt". És cél ugyanezen elemek átmentése is. Mivel e kiragadott elemek az úgynevezett „élő néphagyományt" alkotják a kiragadás előtt, ezért ezeket ismét élővé kell tenni, így menthetjük át őket.

Azért beszélek kiragadásról, mivel az organikus egészből, a nagy valamiből, ami a korábban élt emberek élete, tudása, kívül rekedt például a férfi-nő viszony, a napi vagy éves időbeosztás, a ülepkarbantartási szokások, a gyerekekhez való viszony, az esztétikai ízlés, a mezítlábasság. Magyarul számos viszonyulás és mindennapos rutin, ami a „hagyományokban" élő emberhez tartozott, de a mai ember életébe igen nehezen illeszthető, bármilyen ideológiát is valljon.

A táncházi zenészek viszont folyamatosan törekedtek az eredetiségre. „Arra törekszünk, hogy a zenénk olyan legyen, mint az eredeti" (Szász 1984:56). Egyre több részletre kellett odafigyelni, legyen minden élethű, eredeti, korrekt:

„[...] akkoriban, ha a táncházban egy fél vonót nem fűrészeltem szét, nem is volt jó. Egyszóval sokkal több energiát fektettem bele, mint amennyit kellett hozzá. Eredetiben nagyon takarékosan hegedülnek, hiszen nem lehet harminc órákat végigzenélni ilyen indulatból." „Biztosan nem úgy játszom a csárdást, ahogy az öreg Ádám húzta, de ugyanúgy lehet rá táncolni. El tudom érni ugyanazt a hatást. [...] Nem azért tanulom el, hogy egyszerűen másoljam. Ilyen nincs. Ez abszurdum. Ő maga sem játszotta egyformán kétszer egymás után. De a szellemi szerkezetét, felépítését, gondolkodásmódját meg lehet tanulni." (Sági 1984:20.)

A korábban lejegyezhető, az eredet irányában kutatható táji zene átváltozott egyéniségek által képviselt szellemi szerkezetté, felépítéssé, gondolkodásmóddá.

Az eredetiség végletekig hajszolása éles vitákhoz vezetett. Jó zene vagy fanatikus hitelesség, felületesen megtanult zene vagy az eredeti zene abszolút mélységekig való elsajátítása: egyénekig lebontva, ahol szinte megszűnik a népiség: egyéniségektől kell tanulnia egyéniségeknek.

A táncházmozgalom két jeles alakja hosszas vitába merült arról, hogy mit szabad, mit érdemes megtanítani. Az egyik még mindig játszotta több tájegység zenéjét, sőt még tanulni kezdett görög, ír népzenét is. Egyetlen hangszer specialistájaként az adott hangszer minél többfajta megszólaltatási lehetőségét, ezáltal több népzenét, azaz népzenéket kezdett játszani hangszerén, hasonlóan, mint amikor egy-egy muzsikus több műfajban is kipróbálja magát. A vitapartner ezt ellenezte, hiszen ő meg már oda jutott, hogy csak egy falunak a zenéjét játszotta. Hiszen a népzene mint egységes valami csak a fejekben, a narratívákban létezett. Egy faluban csak a saját zenét játszották. Elvetette az összmagyar népzene játékát, hiszen minél alaposabban ismerjük meg egy település zenei világát, annál több egyedi részletre bukkanunk. Aztán csak egy muzsikustól tanuljunk, és csak az alapján játsszunk. Végül a zenészegyéniségek lelkivilágához érünk.

Vita zajlott egy moldvai táncház minőségéről is a *Folkmagazin*ban egy jubileumi műsorral kapcsolatban. Ebben a kontextusban az eredetiség a megújulás és a színvonal feltétele.

„[...] együtt muzsikálunk azokkal a moldvai csángó énekesekkel és zenészekkel, akiket mestereinknek tekintünk [...] és barátainkkal, akikkel együtt próbáltuk elsajátítani a stílust, azt a zenei anyanyelvet, amely nélkül egyikünk sem lett volna képes elindulni a saját zenei útján. Ebből az örökül kapott gazdag hagyományból, s az itt kialakult sokszínű, minden résztvevőre nézve sajátos, mégis összetartozó zenei világból kíván a műsor ízelítőt adni." (Demeter 2004:20.)

A másik interpretációban is probléma, hogy mennyire kell vagy lehet ragaszkodni eredeti elemekhez:

„»A Fanfara Complexa az új időket kívánta bemutatni. Hangszerelés fiktív [...]. (...) A kobzosok pedig elmerülhetnének az összhangzattan mindhárom szükséges akkordjának ismeretében. A téveszmét, miszerint a koboz csupán ritmushangszer, nem kellene életben tartani.« [...] »A zenélési szokások és technikák, sőt a hangolás terén is csak találgathatunk, ugyanis nincs annyi kobzos anyag, hogy akár statisztikailag döntsünk el ilyen alapvető kérdéseket.« „[...] az egész műsor mélypontja éppen a jubiláló zenekar volt. Az egyetlen, 1997-ben készült lemezről jól ismert zenei teljesítmény már a múlté. [...]«" (Demeter 2004:21.)

A zenekaroknak ezek szerint idővel tovább kell lépni mind repertoárban, mind az egyes hangszerek játékában.

Az eredeti zene, eredeti előadókkal közösen, az egyes zenei elemek továbbfejlesztése, a zenekar továbblépése és a kortárs populáris zene beemelése a repertoárba (Fanfara Complexa) már nyitottságot mutat zeneileg, ugyanakkor nehézséget jelent az eredeti népzene értelmezésével kapcsolatban. Bár továbbra is találkozni a korábbi interpretációkkal:

„[...] hogy mennyire igyekeznek a zenészek követni az autentikus előadásmódot, s mennyire akarnak feldolgozásokkal domborítani – megnyugtató választ kaptam [...].

[...] ragaszkodik a hagyományokhoz" (K. T. L. 2000).

„Az eredeti forrásból gyűjtött, műzenei motívumokat nélkülöző, archaikus csángó népzene, – amely mellett az együttes tagjai elkötelezték magukat –, a magyar zenekultúra legősibb ágához tartozik." (K. Tóth 2003).

Az eredeti népzenének van egy nemzeti vonulata is. A moldvai népzene viharos gyorsasággal úgy értelmeződött, hogy az ősi magyar zene, a legősibb – mely minden bizonnyal így is van, ha csak az énekelt dallamok világának egy részét figyeljük.

Először is a zenés alkalmakkor (lakodalmakban elsősorban) a moldvai csángók is cigányokat fogadtak. Moldvában kevéssé jellemző a cigányok együttélése településen belül más nemzetiségekkel. Általában külön falvakban laknak, ahol több egyéb foglalkozás mellett rengeteg muzsikus van. Ilyen például Bacioi, Radoaia. 1992–1993 óta már ide is járnak gyűjteni. Akiket ma nem cigányként tartanak számon, azok vagy furulyások (pásztorok), akik csak ritkán, nagyon szegény háznál zenéltek lakodalomban, vagy olyan muzsikusok, akik cigányoktól tanultak: nem vagy nem csak apáról fiúra szállt a tudás – ami elvileg kimondatlanul is az eredetiség egyik kritériuma (például Fehér Márton).

Az egyértelműen nemzeti hangsúlyozása a hangszeres népzenének akkor válik körülményessé, amikor megismerik a táncok nevét, majd akkor, amikor több balkáni tánckultúrával ismerkednek meg a táncházba látogatók. Moldva multietnikus tájegység volt, ami tükröződik a táncok nevében is. Manapság a táncházakban is játszott dallamok: bulgareasca = 'bolgár', sîrba = 'szerb', ungureasca, magyaroska = 'magyaros', rusaeasca = 'orosz' (ruszin, hucul), ardaelanca = 'erdélyi' (verbunkos stílus), polkák (polca peatra, stb) = 'lengyel', romaneasca = 'román', þiganeasca = 'cigány', hora = 'zsidó'. Vagyis zsúfoltan multinacionális zenei kultúráról van szó. S hogy mikor melyik nemzet melyiktől mit vett át, és minek nevezte el, ebből igen nehéz kihámozni az eredetit...

A különféle stílusok megjelenése a népzenében tovább nehezíti a kérdést.

„Alkalomadtán emelkedett, mint egy New Orleans-i temetési menet, máskor meg mozgósító, akár egy török katonazenekar. Ha pedig tánc, az oltári szédület." (Marton 1998.)

Eleinte a táncházakban feltételezték, hogy az összegyűjtött (zenei) maradványok egy magasabb kulturális valóság egészébe illeszkedtek (Bausinger 1989), ez pedig végig egy statikus állapotot előfeltételezett. Csak a komoly, egyre elmélyültebb népzenei tanulmányokat, helyszínen tanulást folytató népzenészek előtt kezdett derengeni, hogy nincs szó statikusságról. Ezzel személyesen én is így voltam. Még a tudományos szemléletmód elsajátítása előtt – ha szabad így fennhéjáznom – kellett erre a roppant jelentős következtetésre jutnom.

A hagyomány folyamatos, változó, és az elképzelt „eredeti" hagyomány és a mai falusi kultúra közt számos átmeneti változat létezett. Ezek az átmeneti állapotok a népzenében az 1990-es években kezdtek felértékelődni. A zenében sajátosan e tekintetben a balkáni zene került előtérbe, és annak a mezsgyéjén a moldvai zenék is szóhoz jutottak. Ma a *Macskajaj* című film zenéje, a Besh o drom zenekar divat – a táncházas körökben is, noha kifejezetten 20. századi és nem régebbi népzenéről van szó. A Marczibányi téren a moldvai táncházban pedig a Fanfara Complexa felállás rendszerint játszik.

Mára a táncházakban a divat, a stílusirányzatok jelentősen oldódtak. Ezzel egy időben a népzene gyűjtése, művelése egyre elmélyültebbé vált.

A gyűjtés nem más, mint egy folyamatosan változó jelenség statikus állapotban való rögzítése. A gyűjtéskor-megmentéskor kezdetben csak a dallamokat, később már a körülményeket is rögzítették. A falusi zenészek kikérdezésekor az amatőr gyűjtők korábban ritkán figyeltek a kontextusbeli és narratív kérdésekre. A rögzítés naftalinba zárás. E ponton előkerült az élő népzene problémája, mivel ez így éppen nem élő. Márpedig nem érezték elégségesnek megmenteni, át kellett menteni, életben tartani vagy újraéleszteni. Hiszen az összegyűjtött zenei korpusz magában, a testében hordja az eredetit.

A megmentéssel kapcsolatban két megoldás körvonalazódott:

– dokumentálni: a legutóbbi dokumentációs program volt a találó nevű *Utolsó óra* program;

– valahogyan tovább játszani a népzenét.

Mivel a gyűjtés és a művelés egyre elmélyültebbé vált, a folyamatosság felismerésével, az átmenetek felértékelődésével, az egyre részletesebb ismeretek birtoklásával fokozatosan kérdésessé vált a népzene eredetisége. Egyre nehezebbé vált annak meghatározása, hogy hol az eredeti népzene, mi is az tulajdonképpen. Hogyan tud egy folkegyüttes eredeti népzenét játszani?

A moldvai népzene mint ősi zenei kultúra indult útjára, és egyik bázisává a Marczibányi tér vált. Ma már a moldvai népi muzsika kísérőzene bábegyütteseknél, óriásbábosoknál, csatazaj honfoglalás kori és középkori lovagi tornákon, zenei alapanyag a dzsesszben, a world musicban, filmzenékben. A Marczibányi téren pedig olykor játszanak 1990-es évekbeli moldvai populáris zenét is.

Véleményem szerint tehát az eredeti népzene pusztán egy narratívákban létező képzet. Gyakorlatilag nem tudunk éles határokat szabni eredeti és nem eredeti népzene közt, hiszen nem tisztázottak a fogalmi, csoportosítási keretek. Egy-egy kritérium alapján be tudjuk határolni, ám mindegyik kritérium esetében elmozdul a határ. Az apáról fiúra örökítés esetében például egy lényeges problémával találjuk szembe magunkat: a cigányok csak a 18. századtól veszik át a vezető szerepet a magyar népzene művelésében. Népzene és -zenész azelőtt is volt. Számolni kell egy etnikai váltással. A 20. században viszont előfordult, hogy parasztok tanultak zenélni – a helyi cigány muzsikusoktól.

Funkcionálisan még kínosabb a népzene meghatározása. A mai lakodalmak mai zenekarai vegyesen játszanak magyar nótát és táncdalslágereket. Mára falusi-kisvárosi társadalmi rétegekbe integrálódnak (népzenévé válnak?) egykor lázadó jellegű pop- és rockzenei slágerek is: Beatles, Illés és más zenekarok szerzeményei, melyek a hetvenes években még elképzelhetetlenek lettek volna egy lakodalomban, noha az akkori lakodalomban sem volt már az a népzene, amit még ma is eredeti népzenének képzelnek.

Ugyanazokba a lakodalmakba, ahol ez elmúlt évtizedekben a miliő keveset változott, befogadtak olyan slágereket, melyek egykor élesen elhatárolódtak ettől a környezettől, szinte ellentétesen fogalmazták meg magukat. Ugyanez viharos gyorsasággal játszódik le Moldvában.

Egy folkfan szemtanúja lehet a *sîrba* és az öves, a *drumul dracului* és a magyaroska, a lambada egy időben, egy helyen történő átélésének.

A hazai táncházak közönsége kezdetben hozzászokott ahhoz, hogy minden tájegységnek megvan a maga népzenéje, létezik mindenhol az eredeti népzene. Akik csak szó-

rakozási célból járnak táncházakba, azoknak már az elvárásai közt szerepel az autentikus muzsika, s a narratívákat, melyekben ez létrejött, ők töltik fel újra meg újra. Akik viszont komolyabban, hivatásszerűen kezdtek el népzenével foglalkozni, állandóan fogalmi pontosításokra, módosításokra szorultak, míg végül válságba került az eredetiség jelentése a népzenében.

Zárszó

Mondom, a népzene olyan sajátos kulturális jelenség, ami fordítottja a képzőművészetnek. Minél alaposabb az ismeretünk róla, annál lehetetlenebb megállapítani az eredetiségét. Szerintem.

JEGYZETEK

1. Erről lásd Bruner cikkét az indiánokról szóló narratívákról (Bruner 1999:182), valamint Borsányi László könyvét (Hontalanok a hazájukban. Az első amerikaiak történelme Észak-Amerika történetében [XVII–XIX. század]. Budapest: Helikon), ami az „indián"-fogalom kitalációját is érzékelteti.
2. Bruner az etnográiai szövegekről általában teszi ezt a megállapítást (Bruner 1999:189).

IRODALOM

ANDRÁSFALVY BERTALAN
2002 A „tánc" születése. *In* Közösség és identitás. Pócs Éva, szerk. 79–83. Budapest: L'Harmattan.

BALASSA IVÁN – ORTUTAY GYULA
1979 Magyar néprajz. Budapest: Corvina.

BÁLINT ZSOLT
1993 A moldvai csángó hangszeres dallamok ütempáros motívumainak példatára. Néprajzi Látóhatár 2(1–2):48–71.

BAUSINGER, HERMANN
1989 Párhuzamos különidejűségek. Ethnographia 100(1–4):24–37.
1995 Népi kultúra a technika korszakában. Budapest: Osiris–Századvég.

BRUNER, EDWARD E.
1999 Az etnográfia mint narratíva. *In* Narratívák 3. A kultúra narratívái. Thomka Beáta, szerk. 181–196. Budapest: Kijárat.

DEMETER LÁSZLÓ
2004 Mátyás, az igazságos... (Hozzászólás Bolya Mátyás: Szomorkás jubileum c. írásához.) Folkmagazin 11(1):20–21.

DINCSÉR OSZKÁR
1943 Két csíki hangszer. Mozsika és gardon. Budapest: Magyar Történeti Múzeum.

FEJŐS ZOLTÁN
2003 A megmutatás mint rejtett kontaktus. Kalotaszeg történetei. *In* uő: Tárgyfordítások. Néprajzi múzeumi tanulmányok. 113–127. Budapest: Gondolat.

GEGŐ ELEK
1999 [1838] A' moldvai magyar telepekről. H. n.: Státus.

HOFER TAMÁS
1987 Előszó. *In* Hagyomány és hagyományozódás. Hofer Tamás – Niedermüller Péter, szerk. 7–15. Budapest: MTA NKCS.

JUHÁSZ ILDIKÓ
1998 A „Kodály-módszer" problematikája a zeneetnológiában. *In* Hagyomány és modernizáció a kultúrában és a néprajzban. Szűcs Alexandra, szerk. 157–168. Budapest: Néprajzi Múzeum.

KODÁLY ZOLTÁN
1973 A magyar népzene. Budapest: Zeneműkiadó.

KOVALCSIK KATALIN
2000 A folklórzenészek, a hagyományőrzők és az „elektromos cigányok". Kritika 29(4):9–11.

K.T.L.
2000 A Csürrentő moldvai kazettája. Folkmagazin 7(1):19.

LISZKA JÓZSEF
é. n. A szlovákiai magyarság populáris kultúrája (1918–1998). *In* Reformatika. Tiszántúli Digitális Kultúrintézet: Internetcím: http://web.axelero.hu/ecotos/folyoirat/cikk/014.htm.

MANUEL, PETER
1988 Popular Musics of the Non-Western World. New York: Oxford University Press.

MARTON LÁSZLÓ
1998 Román világsztár. No. 2. Fanfare Ciocarlia. Internetcím: http://www.amarodrom.hu/archivum/98/fanfare.html.

MUZSIKÁS
2004 Muzsikás, Sebestyén Márta, Bartók Vonósnégyes. Internetcím: http://www.muzsikas.hu/pages/zk04-1.htm.

NEGUS, KEITH
1996 Popular music in theory. An Introduction. Cambridge: Polity Press.

ROMER
2004 Romer Archívum. Internetcím: http://www.mediawave.hu/romer/archiv/2004/0402.htm.

SÁGI MÁRIA
1984 Sebő Ferenc és Halmos Béla útja avagy a Sebő-együttes. *In* Húzzad, húzzad muzsikásom... A hangszeres népzene feltámadása. Széll Jenő, szerk. 14–23. Budapest: Múzsák.

SEEMAYER VILMOS
1933 Népzenei gyűjtés Borsod vármegyében. Ethnographia 44(1–2):44–57.
1936 A régi lakodalom Nemespátrón. Ethnographia 47(1–2):72–91.

SHILS, EDWARD
1987 A hagyomány. Bevezetés. *In* Hagyomány és hagyományozódás. Hofer Tamás – Niedermüller Péter, szerk. 15–66. Budapest: MTA NKCS.

SZÁSZ JÁNOS ANDRÁS
1984 A Vujisics együttesről. *In* Húzzad, húzzad muzsikásom... A hangszeres népzene feltámadása. Széll Jenő, szerk. 52–62. Budapest: Múzsák.

SZEBENI ANTAL
1998 Őstörténet és zenekutatás. Folkmagazin 5(2):29.

SZILÁGYI DÁNIEL
2003 „Akik mindig a más kedvéért muzsikáltak" – egy foglalkozás társadalomnéprajzi vizsgálata. *In* Mi leszünk a jövő kultúrakutatói? Öndefiníció az új évezred küszöbén. Schoblocher Judit, szerk. 215–243. Budapest: Fiatal KUltúrakutatók SZervezete.

K. TÓTH LÁSZLÓ
2003 Csak eredeti forrásból. Ha minden jól alakul, klubot nyit a Sültü zenekar. Folkmagazin 10(2):34.

ZÁHONYI ANDRÁS
2004 Őstánc. Ökrös Csaba és Kobza Vajk koncertjéről. Folkmagazin 11(1):10.

ZURGÓ
é. n. Moldvai csángó népzene ER-CD 014. Internetcím: http:// www.etnofon.hu/zurgo.htm.

Szerzők

BEREK SÁNDOR • Kölcsey Ferenc Református Tanítóképző Főiskola

FRAZON ZSÓFIA • Néprajzi Múzeum

GÁLOSI ADRIENNE • PTE Esztétika Tanszék

GRÁFIK IMRE • Néprajzi Múzeum

GYURICZA ESZTER • PTE Kultúratudományi Doktori Program

HAVASRÉTI JÓZSEF • PTE Kommunikációs és Médiatudományi Tanszék

HELTAI GYÖNGYI

KRISTÓF ILDIKÓ • MTA Néprajzi Kutatóintézet

LAKNER LAJOS • Déri Múzeum – Debreceni Irodalmi Múzeum

NAGY KÁROLY ZSOLT • MTA Néprajzi Kutatóintézet

PUSZTAI BERTALAN • SZTE Kommunikációs Tanszék

RÁKAI ORSOLYA • MTA Irodalomtudományi Intézet

RÉGI TAMÁS • Afrika Kutatási Központ

SZILÁGYI DANI • Matrica Múzeum

SZUHAY PÉTER • Néprajzi Múzeum

VÁLYI GÁBOR • Média Oktató és Kutató Központ

WILHELM GÁBOR • Néprajzi Múzeum

1980 Ft