

# valóság

## A TARTALOMBÓL

*Varga Csaba:* Magyar jogi néprajz az elméleti jogi gondolkodás nézőpontjából

*Szegedi László:* Út az axiomatikus heraldikához (1. rész)

*Támba Renátó:* A hálától az úttörőig.  
Gyermekábrázolás a Rákosi-korszakban (1. rész)

*Ménes András:* Hatvan éve hunyt el Niels Bohr

*Hágen András:* Lakatos Imre életútja (1922–1974) és filozófiája

*Windhager Ákos:* Magyar rondó

*Szabó Balázs:* A Szamuráj

*Kovács Ilona:* „Idióta történet.  
Nem érdekel” – Vaclav Nyizsinszkij és Claude Debussy „játékai” a Jeux című tánckölteményben

*Oláh Zsolt:* Az istenkísértő

KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOKBÓL

2  
0  
2  
2

12

# valóság

A Tudományos Ismeretterjesztő  
Társulat havi folyóirata

2022. december  
LXV. évfolyam 12. szám

Szerkesztőség  
1088 Budapest,  
Bródy Sándor u. 16.  
Postacím:  
1431 Budapest, Pf. 176  
Telefon: +36-1-327-8950

E-mail: [valosag@titnet.hu](mailto:valosag@titnet.hu)  
Internet: [www.valosagonline.hu](http://www.valosagonline.hu)

Kiadja a Tudományos  
Ismeretterjesztő Társulat

Felelős kiadó  
Piróth Eszter igazgató  
1088 Budapest,  
Bródy Sándor u. 16.

Nyomás  
Pauker Nyomda  
Felelős vezető

Vértes Gábor

Index: 25 865

ISSN 0324-7228

Támogatóink:  
Nemzeti Kulturális Alap, Magyar Nemzeti Bank,  
Emberi Erőforrás Támogatáskezelő, Magyar Művészeti  
Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet



Szerkesztőbizottság  
Bogár László  
D. Molnár István  
Harmati István  
Kapronczay Károly  
Pomogáts Béla  
Tellér Gyula

Főszerkesztő  
Kucsera Tamás Gergely  
Tőkéczki László (1994–2018)

Főszerkesztő-helyettes  
Cseresnyés Márk

Szerkesztők  
Kengyel Péter  
Szoucsék Ádám

Szerkesztőségi irodavezető  
Szalai Zsuzsanna

## Magyar jogi néprajz az elméleti jogi gondolkodás nézőpontjából

---

A jog genezisétől, előképeinek első formát öltésétől<sup>1</sup> számíthatjuk a jogot illető filozófikus eszmélődés kezdeteit, s a *mores*, a mintává tehető és teendő magatartásformák leírásától, a felettük való eltűnődéstől és főként a modern tudományosságtól lehetővé tett rendszeres összehasonlító történelmi és jelenkori tanulmányok diszciplinává növekedésétől érzékelhetjük a ma jogi néprajzikiént ismert érdeklődés kibontakozásának a csiráit. Önálló irányná persze ez csak a néprajz, majd hangsúlyosan a társadalomnéprajz egy-két évszázada történt tudományos szárnybontása után válhatott. Nem véletlen, hogy mindez egybeesett a modern formális jog térnyerésével, amikor is immár éles határvonalakat vonva maga körül, önállósodhatott.<sup>2</sup> Izolált entitássá váltan viszont bármi reflektáltatás ez utóbbi tudományában csakis a tételes törvény elemzésére szorítkozhatott. Úr támadt hát körülötte mindenütt, ahol pedig eddig elődjének a joga, maga a szokás szervezett sikerrel – tükrözve és saját eszközökkel egyszersmind alakítva – a társadalmi együttélésben szükséges *ordo* eszmeiségét: eszményeit, technikáit és intézményeit.

(*Diszciplinák*) Akinek tudományos érdeklődése Magyarországon a második világháborút követően, a szocializmusban formálódott, beleszokhatott abba, hogy egyfelől van – és változatlanul izgatóan üzen a háttérből – valamiféle jogi néprajz, másfelől pedig ez egy köztes „senki földjén” honol, amihez sem nekünk, jogtudományt művelőknek, sem a néprajz néprajzos művelőinek voltaképpeni kompetenciája nincs.

Ha a *jogi néprajz* azonosságát keressük, talán egy intuitív megközelítés lenne a leginkább célravezető. Eszerint az állami jog jelenlétében is fennmaradó, annak periferiáján többnyire az állami jogtól is lefedett vagy elvileg lefedhető területeken érvényesülő szokásrendszer a tárgya, amelyik a maga körében hatásos eszközökkel, többnyire kevésbé formalizáltan biztosítja tiszteletének változatlanlanságát.<sup>3</sup> Ha a szakmaiatlanság bélyegét vállalva tovább hallgatunk intuíciónkra, körülírhatjuk egyszerűen úgy is, mint jellegzetesen Közép-Európa döntően paraszti (hegyi erdőgazdálkodó, síkvidéki földművelő, állattenyésztő vagy halászó) népessége szokásrendszerének az a rétege, amelyik a legtöbb valós vagy látszólagos párhuzamosságot mutatja fel az elvileg a számukra is irányadó állami joggal.

Mihelyt e mögé magyar parasztságot vagy egykori hegyeinkbe felhúzódo pásztorodást vizionálunk, rögvést elhatárolást találunk a *jogi antropológiától*, mely jellegzetesen a Nyugat gyarmatosítóinak a gyarmataikon talált viszonyok leírására létrejött tudománya. Amikor viszont jellegzetesen germán és francia kutatók immár nem saját (történelmi vagy a jelenükben adott) népszokásaik leírását, hanem általában a népek magatartásformáinak változatait, mindenekelőtt a rendteremtés, az *ordo* megvalósításának az egyes civilizációkban kialakult típusait s eszköztárát vizsgálták, ezt *jogi etnológiaként* jelölték. Az utóbbi évtizedek fejleményeként alakult ki érdeklődés a *jogi pluralizmus* iránt, ami aligha különbözik sokban előzményeitől. Történeti és jelenkori áttekintései s elemzései többnyire egy állami jogot is ismerő és érvényesítő közösségnek ezzel konkuráló, ámde eltérő (népi, vallási, hivatásrendi vagy egyéb)

elven szerveződő normarendszereivel – ezek együttélésével, konfliktusaival, működésével – foglalkoznak. Viszonylagos megkülönböztettségét mindazonáltal az adja, hogy ezeket valóban az állami joggal saját körükben versengő normarendként (a *soziale Normierung* eszközeként) tárgyalják.

(A teljesség kedvéért megemlíthető még a globális emberi jogi kultusznak az utóbbi évtizedekben formálódott s bár inkább valamiféle jóvátétel igényéből fakadtan, az amerikai és az ausztráliai kontinensen mégis tudományos formát öltő mozgalma, az őslakosok jogának kutatása. Azóta részben keresztény gyökerű büntudat, részben valószínű jog- és igénybiztosítást eredményező politikai mozgalom<sup>4</sup> lett az *aboriginal law* vallatásának fő erjesztője, természetesen a jövő felé nyitott perspektívákkal, amikből idővel akár saját dogmatika megfogalmazása is kikerekedhet.)

Amennyiben most saját terrénumról, az elméleti jogi gondolkodás spektrumából szólok, úgy trivialisításként hat annak megállapítása, hogy jogi néprajzra nem épült még jogelmélet. Néprajzi szülővidéke változatlanul meghatározó maradt, miközben ahhoz hasonlóan, alapvetően leírásban – gyűjtésben, rögzítésben, értelmezésben, majd osztályozásban – látja feladatát.

E megállapításnak persze rögvest önkritikus megjegyzéshez kellene elérkeznie, nevezetesen hogy bár szakmánkban már néhány évtizede komolyan vesszük a jog antropológiai megalapozásának szükségességét,<sup>5</sup> maga a társadalomnéprajz<sup>6</sup> általánosított/általánosítható tanulságaiból még nemigen merítettünk.

Ebben az elhanyagolásban talán a jogi néprajz eddig honunkban kultivált alapvetően történeti szemléletű művelése is ludas. Tudománytörténeti konspektusából<sup>7</sup> kitűnően, magyarországi fellendülése eddigi nagy korszakaiban – századforduló, a két világháború közti idő, s néhány kísérlet a II. világháború után – kifejezetten szolgálati szerepet játszott. Jelesül, a népi hagyományokban rejlő megtapasztalt bölcsesség s a modern törvényhozás racionalisztikus konstrukciójú építkezése közt lehetséges szintézis előmozdítását tudta feladatának akkor, amikor a jogélet még előtte állt egy átfogó civiljogi kodifikációnak.

Aligha róható fel így a diszciplináris újjászületést biztosító TÁRKÁNY SZÜCS ERNŐ-nek, hogy amikor a szocializmus kedvezőtlen széljárása<sup>8</sup> dacára magányos harcosként és alig támogatottan életútja gyümölcsét egy hatalmas kötetben összegezte,<sup>9</sup> mindenekelőtt faktumokat, tehát megelőző adatgyűjtéseket összegzett, rendszerezett, foglalt *corpus*-ba. Azt tette hát, amit BARTÓK BÉLA, KODÁLY ZOLTÁN és tanítványi körük a népdalkinccsel,<sup>10</sup> BERZE NAGY JÁNOS a népmesékkal,<sup>11</sup> mások pedig mással: tipizált, rendszert formált, vagyis empirikus anyagot egyetlen nagy egész összetevőiként rendezett, majd továbbértelmezett, hogy értelmes egységként nyújthassa át az utókornak.

(*A jogász érdeklődés relevanciája*) Vajon elvágyódás, romanticizmus, netalán merőben közösségi múltunk nemzetépítő szelétének kötelező tisztelete alapozza meg az elméleti jogi gondolkodás érdeklődését a jogi néprajz iránt? Úgy vélném, hogy színezheti ilyesmi is, de hosszabb távon és társadalmi általánosságban ez aligha lehet meghatározó. Egyetlen tudományosan védhető válasz szerint a teoretikus jogi gondolkodó a jogi néprajz feldolgoásaiban ugyanazt látja, mint a történelemben, jogtörténetben, szimbólumkutatásban, avagy éppen szépirodalmi vagy képzőművészeti alkotásokban: nyersanyagot, példázatot, feldolgozott tanulságot, azaz ugyan másutt kiérlelt, de kvázi-empirikus hitelességű részadatot – a saját terrénumán, a *jogtudományban* kialakítandó *jogantropológia*-<sup>12</sup> vagy *etnológia*-forrásvidékű majdani állásfoglalásához.

A jogi néprajz legnyilvánvalóbb hozzájárulása a társadalomnéprajzhoz az *ordo*-elemek, vagyis a vonatkozó népszokásokban rejlő tartalmak (célok és eszközmagatartások) feltárása s a bennük rejlő felismerések (értéktartalmak és gyakorlatiasságok) magyarázata. Számára így a jogi népszokás nem más, mint szabályként desztillálható rendező válasz a lét valamely kihívására: *know-how*, melynek érvényesítésével bizonyos kedvező hatásúként ismert preferenciák biztosítottakká válnak. Az elméleti jogtudomány számára viszont e rend-elemek valóságos renddé váltatása, vagyis a működés mechanizmusa és dinamikája lesz specifikus tanulság, annak leírhatóságaként, hogy miként alakulnak és hatnak másodlagos normarendszerek, és miképpen épülnek be egy az állami jog által megvont keretszabásba.<sup>13</sup>

Mindkettőben felsejlik ugyanakkor a konkrét pozíciókon túl egy igazi problémamag, s ez a társadalomban működő eltérő normarendszerek közti kölcsönhatás volta-keppeni mélysége. Egyfelől ‘szokás’, ‘népszokás’, ‘jogi népszokás’ (és így tovább) is azóta ‘létezik’, hogy névadással ezeket leírtuk, s ezáltal hatótényezőként a fennálltukat ‘problematizáltuk’. Másfelől viszont minél inkább formális tárgyiaságokba bújtatott s intézményrendszerek eldologiasított hatású működését vezérlőként látott ismerettárgyakról van szó, annál erőteljesebb a késztetés arra, hogy ezek nominalizált önállóságát immár tényleg valós meghatározó erőnek vélelmezzük. Márpedig tudvalevő, hogy még a tételezett jog és formalizált működtetése sem önálló, valóban meghatározónak bizonyuló erő a társadalomban: tényleges mozgásfolyamataiba még a formalizált normatív rendszerek is döntően csupán saját szüntelen kölcsönhatásaikból adódó mozgásaikkal épülnek bele.

(*Jog és/vagy jogok*) Ókori gyökerekből indulóan jogtudományunk egy magában a teremtett világban rejlő s államisítottan tovább alakított *ordo*-eszmény kibontására hivatott normatív képződményből formálódott.<sup>14</sup> Miképpen léphetett be e terepére egy törzsi szokás, avagy síkvidéki parasztjaink, hegyvidéki pásztoraink *úzusa*? Miként válhatott jogtudományivá az, ami önmagában leginkább kulturális antropológia vagy etnológia? Nos, jogilag releváns az a vonatkozás lesz, aminek funkcionalitása a jogét fedi át – a maga helyén és idején adott körülményei közt. Merthogy jogiként leírható funkcionalitást olyan tényezők is betölthetnek, amelyek önállóan formálódtak, talán nem is érintkezve az önmagát ‘a jog’-ként kiemelővel.

EUGEN EHRLICH már a maga idején sem csak a *lebendes Recht* rendező erőként játszott szerepét<sup>15</sup> ismerte fel. Háttérerejére visszautalt később is, például figyelemfelhívásával, hogy „A büntetőjog erőtlén, amennyiben a társadalomból hiányzó erőket akarna mozgósítani; bármely büntetőtörvény csak azt tudja elérni, amit a népben rejlő erővel tud.”<sup>16</sup>

Akkor, végtére is, *mi* neveztetik jognak – mikor, és főként miféle indíttatásból? Tudományódszertanként neves antropológus szögezi le, hogy

„A jog mint teoretikus analitikus eszköz olyan fogalom, ami az e fogalom által specifikált kritériumoknak megfelelően kiválasztott jelenségek (az etnográfiai tények) kategóriáját öleli fel. Noha ez egyedi jelenségek halmazát fogja át, maga a kategória azonban mégsem jelenség, hiszen mint ilyen, a külvilágban nem létezik. Vagyis – következésképpen – a kényelem kedvéért alkalmazzák a ‘jog’ terminusát az emberi értelem egy bizonyos konstruktmára. Így pedig a fogalom igazolása nem az emberi értelem kívül eső létezésében rejlik, hanem annak értékében, hogy ez heurisztikus elemzési eszközként szolgál.”<sup>17</sup>

Vagyis megfigyeléssel feltárunk egy jelenséget olyan valós vonatkozással, amely alkalmassá teszi arra, hogy belőle s hasonlóiból bizonyos kategóriát képezzünk. Célunk pedig nyilvánvalóan az, hogy adott történelmi alakulásokban jogot helyettesítő vagy azzal versengő normatív rendszereket a jog (fogalmi és/vagy módszertani) párhuzamában elemezzünk.

A klasszikus jogfogalom kiterjesztésének megalapozására különféle kritériumszabások születtek. Volt jogszociológia, ami ‘*la juridique*’ képében a jogi mivolt *nucleus*át, elemi összetevőit összegezte *juristicum* gyanánt.<sup>18</sup> Volt jogantropológia, ami normatív társadalomrendező erők egység/különbözőség-elemzésében „a »kvázi-autonóm társadalmi mező« önszabályozása” alapulvételét ajánlotta,<sup>19</sup> amivel minimumként az önteremtésre [*self-generation*] és az önműködtetésre [*self-operation in self-regeneration*] irányuló képességet írta körül. Van jogfilozófia, ami szerint „A jog határai számos struktúrának csupán az egyikét jelentik, ti. azt, amelyiket társadalmi környezete nyomására maga a jog hozta létre.”<sup>20</sup> Azaz a való életben versengenek normatív rendszerek, s ezek közül abból kényszeríti ki a környezet önelhatárolást, amit utóbb majd jognak nevez. S mint egy következő szerző még pontosbít, itt valójában

„szabályszerűsített eljárások és normatív standardok olyan foglatatáról van szó, mint amit bármely adott csoport az igazságszolgáltatás alapjául vehet, mert hozzájárul viták létrejöttéhez s megelőzésükhöz csakúgy, mint ezeknek olyan érvelő diskurzussal történő eldöntéséhez, amihez már erőszakkal történő fenyegetés is társul.”<sup>21</sup>

A közös alap tehát egy rendezettség és szankcionálási lehetőségen nyugvó, viszonylagosan önálló és hatékony rendteremtés.

Eredménye pedig? Pontosan az, ami EHRlich *lebendes Recht*jének elvi parttalanságától újrajrhatóvá létrehozta egy „globális Bukovina” képzetét, ti. hogy „reménytelennek bizonyult egy a társadalmi normákat a jogi normáktól elkülönítő kritérium keresése.”<sup>22</sup>

Mindazonáltal különféle jelenségek közül azok igazolhatják magukat a *jogi mivolt* körén belülieknek, amelyek külső információk feldolgozására nyitottan, e feldolgozás során viszont belülről zárt, mert saját kritériumok szerint és minden egyes lépésükkor önbezárló módon járnak el. Pontosabban,

„A jogi pluralizmus így nem egy adott társadalmi területen egymásnak ellentmondó társadalmi normák összességeként határozta meg, hanem különféle kommunikációs folyamatok sokaságaként, amelyek a jogszerű/jogszerűtlen bináris kódja alapján figyelnek a társadalmi cselekvésre.”<sup>23</sup>

Specificitása tehát – és ez megalapozó hatású megállapítás a mai jogtudomány-művelés számára – nem egyszerűen konstituáló felépülésében vagy társadalmi működtetésében, hanem magában a működés elvében rejlik.

Nem véletlen a fentebbiek okából, hogy sokak számára már felvetődött a parttalanság aggodalma, a semmitmondásba merülés fenyegető perspektívája. Merthogy a korábban bemutatottakhoz hasonló további teoretizálás „könnyedén a jog teljes trivialisálásához vezethet, hiszen ha mindenütt jog van, úgy sehol sincs jog” valójában.<sup>24</sup>

Kiütésként így a működési elven túl aligha kínálkozik más, mint a *funkcionalitás*: az, hogy eleve a vizsgált jelenség össztársadalmi kereteiben s a tendenciálisan visszatérőként megfigyelhető kölcsönhatások összefüggéseiben vizsgálódva azonosítsunk – ha egyáltalán – a jognak megfelelő funkciókat. Aminek értelmében és végső soron a jog nem lesz más,

mint „(1) a társadalom egészét átfogó, (2) a társadalmi gyakorlatban alapvetőként felmerülő érdekkonfliktusokat rendező, (3) az adott társadalmon belül a legfőbb szabályozó és befolyásoló erővel rendelkező globális jelenség.”<sup>25</sup>

A nemzetközi irodalom szintén ilyen igényről szól. Például arról, hogy jogpluralizmus fennállása értelmes módon csakis átfogó történelmi folyamatok ívében gondolható.<sup>26</sup> Ezen belül is ott, ahol az úgynevezett ‘jog’ nevében eljárók maguk is annak jegyében élik át igazodásukat, hogy az, ami konformizmusukat megalapozza és kikényszeríti, pontosan az ő joguk. Ebből viszont a mindennapi józan értelem jegyében annak meghatározása adódik, miszerint „Bármilyen jog, amit az emberek akként azonosítanak és amihez akként viszonyulnak társadalmi gyakorlatuk során.”<sup>27</sup>

Ám mindebben az is benne rejlik, hogy a „mi a jog?” s a „milyen összefüggésben szabad és érdemes jogról beszélnünk?” csak másodlagos kérdések; megválaszolásuk irányát semmiképpen sem valamiféle *sine ira et studio* örök egyetemessége, hanem éppen zajló tudományos viták egyik álláspontja adja majd. Bármilyen elnevezést vagy fogalmiasítást fogadunk is el ma, holnap már ki- vagy átlendülés, szűkítés vagy bővítés fog következni, holnapután pedig ellenfogalmiasítás. Ma is éppen ez történik. S ha eddig az állami jog kizárólagosságának monizmusa felé lengett az inga, úgy ezután a pluralizmus melletti kiállás lesz *bravado*; ám mihelyst ideérkeztünk, csábító ígézet már egy újabb ellentétes oldalról megteendő lépésként fog incselkedni velünk.<sup>28</sup>

A megoldás keresése tehát – egyidejűleg felvállalva némi pesszimizmust is a kutatás ösztönzőjeként<sup>29</sup> – tovább zajlik.<sup>30</sup>

(*A szokásrenden alapuló ősi társadalmak víziója*) A szociológia zászlóbontásakor, az etnológiai és antropológiai kutatások megindultakor egyaránt botránnyosként hatott az az önnön formáiba bezárkózás, ahogyan a jogtudomány kezelte, és bármiféle más megközelítés számára hozzáférhetetlenné tette tárgyát.<sup>31</sup> Nem véletlen hát, ha ezen „bármiféle más” egyebekre maradt minden további ráépülés lehántásával a jog nem állami előzményeinek, és ezzel lényegi megalapozásának a feltárása.

Mindezek tükrében a szokásrenden alapuló ősi társadalmak a mindenkori társadalmi totalitás csaknem közvetlen lenyomatai és részei lehettek. „Minden egyéb közt a szokás a király”, mondta állítólag negyed évtizeddel ezelőtt a görög költő<sup>32</sup> –, s ez nem vallott másról, mint a szokásnak a társadalmat átható teljességéről. Jelképesen ebben benne rejtett már társadalom-integráló erőként való elismerése csakúgy, mint az arról való bizonyosság, hogy *sine qua non* háttérközegként kellő mérvű társadalmi bizalom és lojalitás kifejlesztettségén kellett ennek nyugodnia.<sup>33</sup> És pontosan e kezdetlegesnek, primitívnek mondott állapot biztosíthatta a társadalom fennmaradását, kellő rendje (egy akkor és ott szükséges *ordo*) fenntartását – önmagában, pontosabban a társadalom és mozgásfolyamatai egészébe beépült szervesültségében. Hiszen nem erről, hanem ebből kiszakított utódjáról szól a megállapítás: „Az állami jog, ha egyáltalán eséllyel szeretne rendelkezni befolyásgyakorlásra, úgy a társadalmi rend [...] egyéb forrásaitól függ.”<sup>34</sup>

Így hát az sem véletlen, hogy a jogantropológia klasszikusa pontosan ezt az akkor fél évszázada már felismert, de máig csak kevésbé kamatoztatott igazságot illesztette programadó írása elé mottóul: „Teljesen helyénvaló a jogot egyszerűen nagyszabású antropológiai dokumentumként tekintenünk és tanulmányoznunk.”<sup>35</sup> És tette ezt szintén nem véletlenül éppen akkor, amikor az Egyesült Nemzetek szerveződésével az emberi jogok nemzetközi deklarálásának ideája is már megfogalmazódott. Mit is üzen hát? Számomra azt, hogy szervező közepként a jog áll az adott társadalmi közegben érvényesülő normatívumok fókuszában, egyszersmind megbízható hitelességű mélységi képet is nyújtva a kérdéses társadalomról.<sup>36</sup>

(*A népi jogszokástól a jogi népszokásig*) Az új és legújabb idők magyarországi és tágabban kelet-közép-európai problematikájához – s ezzel a népi jogkutatás és TÁRKÁNY SZÜCS ERNŐ monumentális tematikájához – visszatérve, ekkor, a szerzővel és ügyével úgyszólván baráti kapcsolatba kerültem megkíséreltem, hogy ganús szemmel meregetett tárgyát saját problematikaként a jogtudományba beemeljem s ezzel tágabb környezetben láttassam e múltat mentő s jelent feltáró erőfeszítést. Elsőként is tisztáztam, hogy milyen összefüggéseket takarnak s miféle kategorizálást igényelhetnek a feltárt jelenségek.

Alapvetésként rögzíthettem, hogy ezekben, mint „a fejlődés fő irányába nem eső (azt megelőző, attól eltérő vagy annak csupán perifériáján elhelyezkedő) jelenségek és összefüggések” körében, olyan normatívumok adják a vizsgáldás tárgyát, amelyeknek kapcsán az a körülmény, hogy az állami jog peremén léteznek, önmagában nem zárja ki a jogiságból ezeket, hiszen „A jogi minőség végső soron maga sem más, mint az állam cselekvéséhez kapcsolt önminősítés terméke.” Vagyis nem ezek valós tulajdonságairól, hanem az állami jog uralmi igényéről vall csupán, hogy

„A szokásszerű megerősítése és helyreállítása mint az államhatalom és jogi cselekvése legitimálója; a szokásjog mint a tételes törvényhozás kerete; a »rég, jó jog« képében a hagyományszerűhöz ragaszkodás mint a jogi érvényesség elsődleges forrása – mindezek harmincegynéhány évszázados valóságosan betöltött rendező szerepe csupasz ideologikus hivatkozássá látszik töpörödni a modern formális jog szerveződésének néhány évszázada megett.”

Mert minden ízében „létszerű, és éppen létszerűségének változatlansága folytán továbbhagyományozódó funkció” az, amiről beszélünk.

Nos, a jogi néprajz a történeti előzményeket veszi elsőként számba, hogy katalógusuk – elérhetően kimerítő példatarak – elkészültével immár a mindenkori jelenben felmutatható (mert továbbélő) nyomokat kereshesse. Ezt kettős fogalmiasítás fejezi ki. Eszerint az elsőnek,

a (*népi*) jogszokásnak „alapmeghatározásában azonos funkciók betöltése a feladatok ott, ahol a történelmi fejlődés logikájából vagy specifikus történelmi okokból adódóan (a) az állami és jogi szervezés hiányzik, (b) a szervezés alacsony szintjéből, érdektelenségéből következően számottevő egységgé szerveződő társadalmi csoportokig nem hatol le, vagy (c) ennek tényleges funkcióbetöltést eredményező gyakorlati tételében szenved kudarcot.”

És ebből – másodjára –

„*jogi (nép)szokás* akkor lesz, amikor az állami és jogi szervezés a kérdéses funkciókat már teljességgel átveszi, betölti, s csupán ennek keretében, a maradványaiiban még élő (nép)szokás összetevőjeként, mint az állami és jogi szervezés kiegészítője, színezője – esetleg csak jelképes jelentőséget hordozó tartalommal – él tovább.”<sup>37</sup>

Mai világunkban az, ami tárgyaként a magyar népi jogkutatást élteti, nemigen lel társra az euroatlanti térfélen művelt jogi antropológiában és etnográfában<sup>38</sup> – akár honos vagy globálissá kiterjesztett terület is adja ez utóbbiak vizsgáldásának a terepét.

Módszertanilag azonban megfontolandó lehet számunkra az az amerikai alapállás, amelynek gyökere – mint saját tapasztalati eljárásuk kivetülése – az angol-amerikai



*common law* jogszemlélete. Mert szemben a kontinentális jogfelfogással, ők vallják, hogy a jog próbaköve, kikristályosodása, üzenetének végső tesztje, sőt voltaképpeni megvallója éppen nem egy elvont szabályba merevített formális előrelátás, hanem maga a bírói döntés.<sup>39</sup> Bíraskodás tehát? Ilyen vagy olyan szórású véletlenszerűségekől terhelten? Rádásul paraszti közösség termékeként, hegyi vándorlegeltetőkkel üzemeltetetten? Nos, nem éppen ez, hanem a konfliktus feloldásának vagy eldöntésének pontosan azok a konkrét módjai és esetei, ahogyan ezek ott és a még visszaidézhető időben megtörténtek.<sup>40</sup> Üzenete tehát az, hogy a normatív rend térképének megrajzolásakor a szabályrekonstrukcióra irányuló törekvésnek ki kell egészülnie olyan példázattal, amely a *judicial event* akkori és ottani megfelelőit idézi fel.<sup>41</sup>

Mindazonáltal figyelmet érdemlő különbség, hogy törzsi viszonyok közt, például Afrikában nincs „kifejezett szabályrendszer”, csak a közös béke fenntartását célzó kölcsönös kompromisszum-készség nyitottsága, hogy az eredmény „majd valamiféle spontán és magától értetődő egyensúly-érzet legyen”.<sup>42</sup> Tehát beleértve az esetleges döntőkört is, ebben a közegben senki sem szabályban gondolkodott – kivéve utókorunkat, a rögeszmés Nyugatot, mely leírásukkal bajlódva sem tud kilépni saját büvköréből.<sup>43</sup> Ezzel szemben, európai talajon viszont a népi jogkutatás egyértelműen szabály-alapúságot idéző megfogalmazásokkal szembesül – ez pedig az antropológus számára az írástudás valamelyes jelenlétét s ezzel a kérdéses közeg absztrakciós hajlandóságát jelzi.<sup>44</sup>

További kutatási perspektívákra utalhat egy ártatlan megjegyzés, mely eredetileg EHRlichnek az élő jogot nevesítő mozgalma kortársi értékelésében fogalmazódott meg. Egy amerikai jogász ugyanis nyomon követte, majd saját problematikaként újrafogalmazta, végül látszólag nyilvánvalóként tautologizálta, miközben lényegükre visszavezette a tanulságokat. Eszerint az áttörés úttörése nem egyszerűen és főként nem kizárólagosan egy jogforrási párhuzamosság kimutatásában rejlett, hanem annak bizonyosságában, hogy nincs a jogfejlődésnek vége, mert az soha, semmilyen körülmények közt nem szünetel. Vagyis, más szavakkal, bármiféle állami monopolizálás vagy egyéb mesterséges lelemény kívánna ezt korlátozni, a jogteremtés műve mindig, szakadatlanul folytatódik.<sup>45</sup>

(*Summázat*) A népi jogkutatás hatalmas kincs birtoklásával egyenértékű. Mindenkor teljesebbé teendő történeti rétegével ez ismeretforrás a múlt képének hitelesebb újrarajzolásához, jelent illető feltárásaival pedig a jogkövetés és jogváltozás mint voltaképpeni jogfenntartó közeg megismerését viszi előbbre.

Inter- és infradiszciplinaritásában a jogi néprajz mindkét anyatudományának, a jogtudománynak és a néprajznak egyaránt részese. Ennek nem mond ellent, csupán hiányt jelez, hogy az elméleti jogtudomány-művelés területén társadalomelméleti nagyszintézis nem született még<sup>46</sup> – annak ellenére, hogy ilyen nagyszintézis a társadalomnéprajz és a történeti jogtudomány tanulságai nélkül aligha fogalmazódhat meg.

## JEGYZETEK

- 1 A nyugati konspektusok HOMÉROSZ jogi világgépének taglalásával szökták kezdeni, noha kelet felé tartva – akár Egyiptom, akár a Termékeny Félhold, akár tovább, Kína területén – évezredekkel korábbi tudatosságokkal számolhatunk.
- 2 Vö. Varga Csaba 'Modern államiság és modern formális jog' *Állam és Igazgatás* XXXII (1982) 5, 418–424 {& in <<http://mek.oszk.hu/15300/15303>>, 73–79}.
- 3 A szakmán belülről közelítve szerencsés elhatárolási kezdeményezésként lásd Nagy Janka Teodóra 'A jogi néphagyomány- és népszokáskutatás eredményei, alternatívái, a jogi néprajz alapkérdései az ezredfordulón' in »Reprezentatív 30« szerk.

- Nagy Janka Teodóra (Szekszárd 2007), 183–188, különösen 187–188 [Pécsi Tudományegyetem Illyés Gyula Főiskolai Kar tudományos közleményei X].
- 4 Szembeszállva azzal, hogy például élelmes amerikai üzletemberek a óslakosoknak gyógyszeripari, kozmetikai, élelmiszeripari gyártmányként immár világméretben hasznosítható tudását begyűjtötték, majd ezeket, mintha a begyűjtők produktumai lennének, a maguk javára szóló jogvédelemmel üzleti portékává tették.
  - 5 Varga Csaba 'Antropológiai jogelmélet? Leopold Pospíšil és a jogfejlődés összehasonlító tanulmányozása' *Allam- és Jogtudomány* XXVIII (1985) 3, 528–555 {& in <<http://mek.oszk.hu/14500/14510/>>, 139–208}, majd H. Szilágyi István *A jogi antropológia főbb irányai* (Budapest: Szent István Társulat 2005) 173 [Jogfilozófiák] ill. *Jog és antropológia* szerk. H. Szilágyi István (Budapest: Szent István Társulat 2005) viii + 365 [Jogfilozófiák].
  - 6 Ez idő szerinti szintézisként ld. Szabó László tollából *Társadalomnéprajz* [Egyetemi jegyzet] (Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar 1988) 394 és *Társadalomnéprajzi előadások* (Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék 2008) 275 [Néprajz egyetemi hallgatóknak 34] egyfelől és *Magyar Néprajz* főszerk. Paládi-Kovács Attila, VIII: Társadalom, szerk. Sárkány Mihály – Szilágyi Miklós (Budapest: Akadémiai Kiadó 2001) másfelől.
  - 7 Bognár Szabina *A népi jogélet kutatása Magyarországon* (Budapest: Magyar Néprajzi Társaság 2016) 275 [Néprajzi Értekezések 5]; vö. még Nagy Janka Teodóra 'Europäische rechtliche Volkskunde und ungarische rechtliche Volkskunde: Volksrechtsforschung (1939–1948)' *Jogtörténeti Szemle* 19 (2021) különszám, 39–47.
  - 8 Ld. Varga Csaba 'Tárkány Szücs Ernő és kora: A jogi néprajz és helyzete a marxista-leninista állam- és jogelmélet közegében' in *Száz plusz tíz – Jubileumi kötet* Tárkány Szücs Ernő (1921–1984) / Tárkány Szücs Ernő *Jogi Kultúrtörténeti és Jogi Néprajzi Kutatócsoport* (2011–2021), szerk. Nagy Janka Teodóra – Bognár Szabina – Szabó Ernő (Szekszárd: Pécsi Tudományegyetem KPVK – Bölcsészettudományi Kutatóközpont NTI 2021) 457 [Jogi Kultúrtörténeti, Jogi Néprajzi Kiskönyvtár 10] & <<http://jogineprajz.abtk.hu/wp-content/uploads/2022/01/JKJNK10.pdf>>, 375–387.
  - 9 Tárkány Szücs Ernő *Magyar jogi népszokások* (Budapest. Gondolat 1981) 901 [Társadalomtudományi Könyvtár] {majd (Budapest, Akadémiai Kiadó 2003) 933 ill. (Budapest: Ludovika Egyetemi Kiadó 2021) 879}.
  - 10 Vö. a legfrisebb korpuszok közül *Ungarische Volksliedstypen* I–III, hrsg. Pál Járdányi (Mainz: Schott & Budapest: Akadémiai Kiadó 1964) és *Catalogue of Hungarian Folk Song Types* ed. László Dobszay – Janka Szendrey (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete 1992) 941.
  - 11 Berze Nagy János *Magyar népmesetípusok* I–II (Pécs: Baranya Megye Tanácsa 1957).
  - 12 Görög-logiá ('word, speech' jelentéssel), a görög *logos*ból.
  - 13 William Twining 'Law and Anthropology: A Case-study in Inter-disciplinary Collaboration' *Law & Society Review* 7 (Summer 1972–1973) 4, 561–583, 576 ezzel szemben – és saját nézőpontjából jogosultán – éppen az antropológust látja folyamat-orientáltként a jogász szabály-közpon-túságával szemben.
  - 14 Varga Csaba *A jogi gondolkodás paradigmái* [1996/1998] jelentősen átdolg. és bőv. 2. kiad. (Budapest: Szent István Társulat 2004) 504 & <<http://mek.oszk.hu/14600/14633/>>.
  - 15 Eugen Ehrlich *Grundlegung der Soziologie des Rechts* (München–Leipzig: Duncker & Humblot 1913) 409.
  - 16 Eugen Ehrlich *Die juristische Logik* {Sonderabdruck aus Band 115 Heft 2/3 des »Archiv für die civilistische Praxis«} (Tübingen: Mohr 1918; 1925 [reprint Aalen: Scientia Verlag 1966]) vii + 377, 291 [„Das Strafrecht ist machtlos, soweit es Kräfte wecken soll, die in der Gesellschaft fehlen; jedes Strafgesetz wird nur das leißen, was es mit den vorhandenen Massentrieben zu leißen vermag.”]
  - 17 Leopold Pospíšil *Anthropology of Law A Comparative Perspective* (New York: Harper & Row 1971) xiii + 385, 39 [“Law as a theoretical and analytical device is a concept which embraces a category of phenomena (ethnographic facts) selected according to the criteria the concept specifies. Although it is composed of a set of individual phenomena, the category itself is not a phenomenon—it does not exist in the outer world. The term 'law' is consequently applied to a construct of the human mind for the sake of convenience. The justification of a concept does not reside in its existence outside the human mind, but in its value as an analytical, heuristic device.”]. Találkozásunkkor a Yale Egyetem Peabody Múzeumában ezért hangsúlyozta nekem az 1980-as évek közepén, hogy az antropológia észlelésekből indít, hogy nevesítsen és leírjon, s nem fordítva, mint a MARXizmusok, amik saját doktriner fogalmiságokat kísérelnek meg beleolvasni tényekbe.
  - 18 Henri Lévy-Bruhl 'Science du droit ou »Juristique«' *Cahiers internationaux de sociologie* VIII (1950) 1, 123–129.

- 19 John Griffiths 'What is Legal Pluralism?' *Journal of Legal Pluralism* (1986), Nr. 24, 1–56, 38 ["the self-regulation of a »semi-autonomous social field«"].
- 20 Gunther Teubner 'The Two Faces of Legal Pluralism' *Cardozo Law Review* 13 (1992) 5, 1443–1462, 1442 ["Boundaries of law are one among many structures that law itself produces under the pressure of its social environment."].
- 21 Boaventura de Sousa Santos *Toward a New Common Sense Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition* (New York & London: Routledge 1995) xiv + 614, 114–115 ["a body of regularized procedures and normative standards, considered justiciable in any given group, which contributes to the creation and prevention of disputes, and to their settlement through an argumentative discourse, coupled with the threat of force."]
- 22 Gunther Teubner '»Global Bukowina«: Legal Pluralism in the World Society' in *Global Law without a State* ed. Gunther Teubner (Aldershot & Brookfield, VT: Dartmouth 1997), 3–38 [Studies in Modern Law and Policy], 13 ["has proved hopeless to search for a criterion delineating social norms from legal norms."].
- 23 Teubner '»Global Bukowina«' (1997), 14–15 ["Legal pluralism is then defined no longer as a set of conflicting social norms in a given social field but a multiplicity of diverse communicative processes that observe social action under the binary code of legal/illegal."].
- 24 Santos *Toward* (1995), 429 ["this very broad conception of law can easily lead to the total trivialization of law—if law is everywhere it is nowhere"].
- 25 Varga 'Antropológiai jogelmélet?' (1985), 545, majd újrateoretizáltan Varga *A jogi gondolkodás...* (2004), 6. fejt.
- 26 Franz von Benda-Beckmann tollából 'Rechtspluralismus: Analytische Begriffsbildung oder politisches-ideologisches Programm?' *Zeitschrift für Ethnologie* 119 (1994) 1, 1–16 és 'Who is afraid of Legal Pluralism?' *Journal of Legal Pluralism and Unofficial Law* (2002), Nr. 47, 37–82, különösen 72, továbbá Trutz von Trotha 'Was ist Recht? Von der gewalttätigen Selbsthilfe zur staatlichen Rechtsordnung' *Zeitschrift für Rechtssoziologie* 21 (2000) 2, 327–354.
- 27 Brian Z. Tamanaha 'A Non-essentialist Version of Legal Pluralism' *Journal of Law & Society* 27 (2000) 2, 296–321, 313 ["Law is whatever people identify and treat through their social practices as »law« (or *Recht*, or *droit*, and so on)."]
- 28 Hasonló értelemben Jean-Guy Belley 'Law as Terra Incognita: Constructing Legal Pluralism' *Canadian Journal of Law and Society* 12 (1997) 2, 17–24. A jogi lehetőségek vitája természetszerűleg ismétlődhet az érdelemesség nézőpontja felől is. Talán utolsó művében, összegzőként, valamiféle atavisztikus irtózással Leopold Pospisil – 'Legalism and Justice' *Studia Ethnologia Pragensia* 2016/1, 11–26 & <[https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/96777/1420220\\_leopold\\_pospisil\\_11-26.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://dspace.cuni.cz/bitstream/handle/20.500.11956/96777/1420220_leopold_pospisil_11-26.pdf?sequence=1&isAllowed=y)> – egyértelműen a legalizmust kiáltja ki leggyengébb teljesítményüként az igazságosságért folytatott civilizációs törekvésben. Hasonló a végkövetkeztetése egy mai átfogó összehasonlító feldolgozásnak is; ld. Jany János *A világ jogrendszerei* Civilizációelmélet és jogtudomány (Budapest: Ludovika Egyetemi Kadó 2021) 352.
- 29 Némiképpen Immanuel Kantra emlékeztetően – *Kritik der reinen Vernunft* (Transzendente Methodenlehre) in Kant's *Gesammelte Schriften* III, hrsg. Königlich-Preußische Akademie der Wissenschaften (Berlin: G. Reimer 1904), 479 (Anmerkung) szerint „A jogászok még mindig jogfogalmuk meghatározását keresik.” „Noch suchen die Juristen eine Definition zu ihrem Begriffe vom Recht.” — Max Radin 'A Restatement of Hohfeld' *Harvard Law Review* LI (May 1938) 7, 1141–1164, 1145 jelentette ki, hogy „[a]z alázatot megtanultak közülünk már lemondtak annak megkísérléséről, hogy meghatározzák a jogot.” ["Those of us who have learned humility have given over the attempt to define law."].
- 30 Bart van Klink 'Facts and Norms: The Unfinished Debate between Eugen Ehrlich and Hans Kelsen' in *Living Law* Reconsidering Eugen Ehrlich, ed. Marc Hertogh (Oxford: Hart Publishing 2009) x + 280 [Oñati International Series in Law and Society], 127–155.
- 31 „Mulatságos módon technikai fecsegéseik függönye mögé dugják el a világ elől mesterségüket a jogászok. Önmagába zárt csőlátással jogfogalmukat saját nyugati civilizációjukban kialakult sajátosságaira szűkítik” – írja a jogantropológia klasszikusa, E. A. Hoebel 'Law and Anthropology' *Virginia Law Review* 32 (1945–1946) 4, 835–854, 836 ["Their [men's of law] craft is amazingly shielded behind a curtain of technical jaberwocky. It is parochialism which sets up a conception of law in terms of the specialized characteristics of law in western civilization."].
- 32 PINDAROSZTÓL idézi Herodotus *Histories* 3.38 in <<https://laclassical.files.wordpress.com/2014/04/lca-herodotus-300-selections.pdf>> ["of all things, custom is king"], mely *Herodotus* (London: Heinemann 1921) [Loeb Classical Library] szövegközlésében — vö. <[https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Herodotus/3a\\*.html](https://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Herodotus/3a*.html)>

- νόμος ὁ πάντων βασιλεὺς θνατῶν τε καὶ ἀθανάτων, azaz “use and wont is lord of all”, vagyis „a használat és szokás a mindenk feletti úr”. Sally Humphreys ‘Law, Custom and Culture in Herodotus’ *Arethusa* 20 (1987) 1–2, 211–220 e *nomos*t a „jog / szokás / kultúra” hármásával adja vissza.
- 33 Francis Fukuyama *Trust The Social Virtues and the Creation of Prosperity* (New York: Free Press 1995) xv + 457 [ill. *Bizalom* A társadalmi érények és a jólét megteremtése (Budapest: Európa 1997) 615], a moralitás, politika és jog alapjaként szemlélten pedig George P. Fletcher *Loyalty An Essay on the Morality of Relationships* (New York: Oxford University Press 1993) xii + 211.
- 34 Brian Z. Tamanaha *A General Jurisprudence of Law and Society* (Oxford & New York: Oxford University Press 2001) xx + 263 [Oxford Socio-legal Studies], 224 [“It is state law that is dependent on these other sources of social order if it is to have a chance of exerting an influence.”].
- 35 Oliver Wendell Holmes ‘Law in Science and Science in Law’ *Harvard Law Review* 12 (1899) 7, 443–463, 444, idézi Hoebel ‘Law and Anthropology’ (1945–1946), 835 [“It is perfectly proper to regard and study the law simply as a great anthropological document.”].
- 36 Varga Csaba ‘Népszokások mint kollektív én-reprezentációk (A jogi népszokás-kutatás lehetséges többlet-üzenetéről)’ in *A jogi kultúrtörténet és a jogi néprajz új forrásai* Jogi kultúrtörténeti és jogi néprajzi interdiszciplináris nemzetközi konferencia (Szekszárd, 2017. szeptember 28–29.) szerk. Nagy Janka Teodóra (Szekszárd: Pécsi Tudományegyetem Kultúratudományi, Pedagógusképző és Vidékfejlesztési Kar 2018), 347–367 [Jogi kultúrtörténeti, jogi néprajzi könyvtár 7] & <<http://jogineprajz.hu/wp-content/uploads/2013/03/JKJNK7.pdf>>.
- 37 Varga Csaba ‘Népi jogszokástól a jogi népszokásig’ *Jogtudományi Közlöny* XXXVI (1981) 10, 880–886 & <<http://jogineprajz.hu/wp-content/uploads/2013/03/JK1981-NépiJszokástól.pdf>>, 881, 884, 881, 882, s végül 885.
- 38 Vö. pl. egyrészről Gerhard Anders ‘Law at Its Limits: Interdisciplinarity between Law and Anthropology’ *Journal of Legal Pluralism and Unofficial Law* 47 (November 2015) 3, 411–422 és Fernanda Pirie ‘Comparison in the Anthropology and History of Law’ *Journal of Comparative Law* 9 (2014) 2, 88–107, másrészt pedig – kevésbé emlékeztetve arra, ami egykor egész térségünket kezdeményezésre bírta, ld. pl. М[ихаил Николаевич] Капустин Этнография и право (Москва: Университетской Типографии 1868) 8 & <<https://www.prlib.ru/en/node/463229>> távoli példájában –, *The Ethnography of Law* ed. Laura Nadel (Menasha, Wisconsin: American Anthropological Association 1965) vii + 212 [American Anthropologist 67:6.2] és *Ethnography and Law* ed. Eve Darian-Smith (Aldershot & Burlington: Ashgate 2007) xxi + 586 [The International Library of Essays in Law and Society].
- 39 Amiről már Hoebel ‘Law and Anthropology’ (1945–1946), 847 vélekedett így: „A jog realisztikus kánonjaként elmondható [...], hogy ha csak nem merül fel valamiféle a jogelveket a pereskedés olvasztótégelyében próbára tevő vita, nem is szerezhetünk bizonyosságot arról, hogy adott helyzetre mi a jog pontos szabálya – bármit mondjon bárki is arról, amit majd valakik tesznek vagy kellene tegyenek. Egy soha senkitől meg nem szedett ‘jog’ akár mindenható szokás is lehet, hiszen semmi ismeretünk nincs róla addig, míg a jog szankcionáló peccsétjével perben meg nem erősítik.” [“As a canon of realistic law it may be said, and this is particularly important for anthropologists, that unless a dispute arises to test the principles of law in the crucible of litigation, there can be no certainty as to the precise rule of law for a particular situation, no matter what is said as to what will or should be done. A ‘law’ that is never broken may be nothing more than an omnipotent custom, for one will never know more than this until it is sustained in a legal action with a legal sanction.”]
- 40 „Mindazonáltal van tévedhetetlen tesztünk a magatartás jogszerűségének vagy jogellenességének szétválasztására, ami a mi rendszerünkben a kérdés megítélésének bírósági döntésre bocsátásából áll. A teszt – mondja az ókori jogtörténész Radin ‘A Restatement of Hohfeld’ (1938), 1145 – eltérő rendszerekben is ugyanez, legfeljebb nehéz felismerni a bíróságot. De úgyszólván minden idő minden rendszerében megtalálhatjuk ilyesfajta döntés elérhetőségét.” [“But there is an infallible test for recognizing whether an imagined course of conduct is lawful or unlawful. This infallible test, in our system, is to submit the question to the judgment of a court. In other systems exactly the same test will be used, but it is often difficult to recognize the court. None the less, although difficult, it can be done in almost every system at any time.”]
- 41 Amiben egy *reflective equilibrium* elérése is benne rejlik; ti. John Rawls – *A Theory of Justice* (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press 1970) xv + 607 – ennek nevében ütköztette az erkölcsi elveket gyakorlati példák-kal, hogy végül az elvek tartalmáról ne spekulatív, hanem empirikusan bizonyított ismeretet szerezhessen.
- 42 Alexander Nekam ‘Aspects of African Customary Law’ *Northwestern University Law Review* 62 (1967) 1, 45–56, 47 és 48. [“a system of

articulated rules” / “the feeling of a balance will be something spontaneous and self-evident.”] Az emigrálásra kényszerült Afrika-kutató – vö. Varga Csaba »Magyarok a nagyvilágban«: Nékám Sándor (1905–1982), a jogi személy, az afrikai szokásjog, a komparatistika kutatója’ *Iustum Aequum Salutare* XI (2015) 3, 154–166 & <[http://epa.oszk.hu/02400/02445/00037/pdf/EPA02445\\_ias\\_2015\\_03\\_10.pdf](http://epa.oszk.hu/02400/02445/00037/pdf/EPA02445_ias_2015_03_10.pdf)> – szerint joguk tehát „az egyensúly megtartásának s egy kielégítő eredmény biztosításának olyan rendszere volt, amely nem értelmi meggyőzésre, hanem érzelmi jóváhagyásra tartott számot, és nem döntést erőszakolt, hanem elfogadható megoldásokat javasolt.” [“a system of keeping the balance, of arriving at satisfactory results [...] geared not to intellectual persuasion but to emotional approval, not to decision imposed, but to acceptable solutions.”] Nekam ‘Aspects...’ (1967), 47.

- 43 Amibe a gyarmati holland J. F. Holleman ‘An Anthropological Approach to Bantu Law (With Special Reference to Shona Law)’ *Rhodes–Livingstone Journal* 10 (1950). 51–64, 63 szerint beleértendő, hogy bármekkora egyetértés övezett volt egy jogkérdést, „megis, mihelyst az ezt rendező elvek gyakorlati alkalmazására tényleges esetek tükrében került sor, a különfésleg oly

hatalmasnak bizonyult, hogy még annak elismerése is úgyszólván lehetetlenült, hogy egyáltalán fennállt-e bármiféle ilyen elv.” [“great unanimity” / “when it came to the practical application of these principles as revealed through actual cases, the diversity was so great that it was sometimes hard to acknowledge the existence of any principle at all.”] Pl. Geoffrey MacCormack ‘Anthropology and Early Roman Law’ *Irish Jurist* 14 (Summer 1979) 1, 173–187.

- 45 William Herbert Page ‘Professor Ehrlich’s Czernowitz Seminar of Living Law’ *Association of American Law Schools Proceedings* 14 (1914), 46–75 [reprint: *Northern Kentucky Law Review* 4 (1977) 1, 37–64, 62]: “legal history did not end”. Egyetlen példával élve ennek látványos bizonytsága, hogy ott is, ahol történetesen „hivatalos szokásjog” az úr, emellett napról napra alakult nemhivatalos ún. ‘élő jogok’ tömegével is a gyakorlati jogéletnek számolnia kell. T. W. Bennett ‘Legal Anthropology and Comparative Law: A Disciplinary Compromise’ *Stellenbosch Law Review* 21 (2010) 1, 4–25 [“official customary law” / ‘living law’].
- 46 Igényére ld. Varga Csaba ‘Makroszociológiai jogelméletek: a jogász világléptől a jog társadalomelmélete felé’ *Szociológia* 1983/1–2, 53–78 {& in <<http://mek.oszk.hu/15300/15303>>, 267–296}.



## Út az axiomatikus heraldikához (1. rész)

Tudomány-e a heraldika? Az olvasók jó része most felháborodottan vág vissza: Miféle kérdés ez?! Nyilvánvalóan az! Mások bizonyára valamilyen hátsó szándékot sejtnek a kérdés mögött, ezért óvatosabban fogalmaznak: Ha nem is önálló tudomány, de a történelem egyik segédtudományaként mindenképpen az, hiszen ez a nevében is benne van. Nos, az én véleményem egyértelműen: Nem! A heraldika (ma még, sehol a világon) nem tudomány, *legfeljebb* (!!!) egy *szemléleti rendszer*, ráadásul nem is egy általános érvényű szemlélet, hanem minden egyes heraldikus saját címertani szemléletének az összege. Ez a helyzet csak úgy változtatható meg, ha a többi tudományhoz hasonlóan a heraldika is axiomatikus alapot kap és a különféle heraldikai szemléletek ezen az alapon egybeforrnak. (Noha ezen a ponton egyelőre még ez is csak egy egyéni szemléleti rendszer.)

Fiatalon – másokhoz bizonyára hasonló módon – én is Bertényi Iván népszerűsítő zsebkönyvében<sup>1</sup> találkoztam először a heraldikával. A rendszerváltás után művének több javított és némiképp bővített (és nagyobb lapformátumú) kiadása is megjelent.<sup>2</sup> Könyve – Áldásy Antalhoz<sup>3</sup> hasonlóan – tömören, közérthetően és a főbb címertani fogalmakat ismertetve és definiálva tárgyalta a témát. Általa ismertem fel, hogy a címer nemcsak egy tetszőleges módon elkészített szép színes ábra, hanem pontos *szabályok* (!!!) szerint megszerkesztett *rendszer* (!!!), a címertan szabályainak engedelmeskedő jelkép. Bertényi Ivánnak a magam részéről azóta is nagy elismeréssel adózom. Az ő hatására kezdtem el én magam is heraldikával foglalkozni.

A szocializmus éveit szinte csak ő (és Feiszt György,<sup>4</sup> külföldön Karlai K. Károly)<sup>5</sup> juttatta el a címertan ismereteit a szélesebb olvasóközönséghez. Talán a kelet-európai szocializmus általános enyhülési folyamata, fellazulása is közrejátszhatott abban, hogy ekkoriban jelent meg az NDK-ban Gert Oswald heraldikai lexikona,<sup>6</sup> valamint Csehszlovákiában Milan Buben aprócska, de nagyon hasznos heraldikai zsebkönyve.<sup>7</sup>

Viszonylag friss diplomásként 2000-ben Budapesten (M. Z. barátom unszolására) felkerestem Bertényi Ivánt az ELTE egyetemi tanszékén (noha ő erre a találkozóra már bizonyára nem emlékszik). Az egy évvel korábban megjelent cikkemet,<sup>8</sup> mely a címerek *szerkezeti felépítését* (!) tárgyalta, már ismerte, de a fogadtatása a részéről nem volt túlságosan pozitív. Megemlített egy külföldi heraldikust (a nevét már a következő percben el is felejtettem és azóta sem tudtam kideríteni, hogy kire gondolt), aki hasonló (szerinte bizonyára haszontalan) elméleti kérdésekkel foglalkozott, mint én. A találkónk kezdte a vizsgáztatásom jellegét ölni, majd azzal az intellemmel bocsátott utamra, hogy a heraldikát elsősorban a rendelkezésre álló források által kell megismerni és nem kell itt mindenféle (szerinte bizonyára kétes) elméleteket fabrikálni. (Természetesen nem pontosan ezek a szavak hangzottak el, de ez volt az értelmük.)

Újra az a vélemény köszönt tehát vissza, amelyet már Bárczay is erőteljesen hangoztatott Gatterer (1727–1799) műveivel<sup>9</sup> kapcsolatban, aki ugyancsak *szerkezeti alapon* (!) vizsgálta a címerek felépítését. Bárczay azt rója fel Gatterer és követői „főhibájául,” hogy „... a heraldikát nem főforrásaiból igyekeznek megismerni, hanem tarthatatlan elméleteket állítottak föl, s azon munkák, a melyek ezen iskolából kerültek ki, teljesen értéktelenek.”<sup>10</sup>

Bárczaynak azonban aligha volt igaza, amennyiben ugyanis a heraldika egy *szabályos rendszer*, miként valóban az is (amit először 1983-ban, éppen Bertényi könyvét olvasva ismertem fel), a címerek *szerkezeti felépítése* (!) által is nagyon sok, alapvetően új felismerésre juthatunk. Ez maradt a véleményem 2000 után is, de egyedül maradtam vele. A források felhasználásával párhuzamos útra léptem (s a párhuzamosok – stílszerűen – csak a végtelenben metszik egymást).

2005-ben még kísérletet tettem egy cikkel, mely Schmeitzel<sup>11</sup> és Gatterer szerkezeti heraldikájával foglalkozott, de ez sem talált értőkre és (ennél fogva) már közlőkre sem. Végül a Wikipédián és annak egyik részlegében, a Wikikönyvekben találtam otthonra, ahol korlátlan, ingyenes és stabilan fennálló tárhely áll rendelkezésre, s ahol lehetőségem van a heraldikai nézeteim nyilvános kifejtésére is. A nyomtatott formátummal szemben az elektronikus felületnek megvan az az előnye is, hogy szabadon bővíthető, javítható és emellett még az adatbázisban való keresést, kereszthivatkozásokat és -eléréseket is lehetővé teszi.

Itt már 2006 óta szerkesztem a Heraldikai lexikont<sup>12</sup> és a Címerhatározót.<sup>13</sup> Ezek azonban még mindig csak nagyon kezdetleges állapotban vannak, hiszen a munka 99 százalékát egyedül végzem, a két projekt (heraldikai és genealógiai) ismeretanyaga azonban részben már így is beépült a hazai és külföldi szakirodalomba,<sup>14</sup> általában a forrás szakszerű (vagy legalább szakszerűtlen) megnevezése nélkül. (Az viszont megtisztelő, hogy ezen művek és egyéb címertani írások – talán a jobban elérhető online formátum miatt – az én heraldikai definícióimat ismétlik meg [lásd erre pl. a 13. jegyzetben található forrásokat] és így nagyobb hatást fejtenek ki, Bertényi könyveivel szemben is – bizonyára érdemtelenül.)

A Címerhatározó nemcsak egy pusztá adatbázis, hanem a címerek meghatározását szolgáló határozói kulcs, valamint a címerek rendszerezése, a szerkezeti szabályszerűségek klasszifikációs kategóriái által. A határozói kulcsokkal az egymáshoz hasonló struktúrájú címerekből sajátos címercsoportok jönnek létre, melyekhez egy adott kategória utolsó kulcsa által juthatunk el (pl. kardot tartó kar). Minden címer felvételre kerül a Mutatóba is, és így a címerek meghatározása egy másik úton, a kulcsszavas kereséssel is lehetővé válik. A Címerhatározó mutatójában az egyes családok vagy testületek címereit becsukott táblázatok rejtik, s amennyiben a Mutató keresőjébe vesszével elválasztva beírjuk a megfelelő kulcsszavakat (pl. kar\*, kard) csakis azon táblázatok fognak kinyitni, amely családok címerében a keresett címerábrák (kulcsszavak) megtalálhatók.

Noha ezen a felületen túlnyomóan elméleti kérdésekkel foglalkozom, nem tartom magam pusztán csak a „haszontalan” elméletek sorozatgyártójának (miként talán Bertényi is annak idején). Mindig törekedtem arra, hogy a Turulnak küldött „hagyományos”, forrásokon alapuló cikkeimbe is becsempésszek némi szerkezeti heraldikát.<sup>15</sup> (Bár abban nem vagyok biztos, hogy ennek az ellentéte is igaz, hogy helyettem mások is képesek vagy hajlandók volnának-e elméleti heraldikával [magas szinten] foglalkozni).

A kérdés tehát ezen a helyen az, szükség van-e egyáltalán ezen „szép, jó” és „érdekes”, de „haszontalan” elméleti heraldikára?

Vagy igen, vagy nem, de talán inkább igen. Az elméleti fejtegetések haszna mindig csak akkor tudatosul bennünk, amikor egy gyakorlati problémával találkozunk. Bizonyára ezzel szembesült Avar Anton is az MNL OL címeres leveleinek nagy felbontású (nyomdai minőségű) digitalizálása során,<sup>16</sup> mely 2012-ben vette kezdetét. A témára egy 2012-es cikkében<sup>17</sup> is visszatért.

A szerző megfogalmazása szerint a projekt elsődleges célja egy adatbázis felépítése volt: „Egy új adatbázis létrehozásakor figyelembe kell vennünk a digitális korszak új kihívásait, amelyek elsősorban a gyorsaságot, a kereshetőséget és a számítógépes,

bárhonnan való hozzáférhetőséget jelentik. Ezeknek a hagyományos, nyomtatott segédletek és kiadványok már nem felelnek meg [...] Mi egy teljes körű, az összes feldolgozott címer összes címerábráját, a sisakdíszek elemeit, a sisaktakarók színeit, a külső heraldikai díszeket (rangkoronák, pajzstartók, jelmondatok, rendjelek), sőt, a címerfestményeken ábrázolt mindenfajta díszítményeket is magában foglaló, elektronikus és minél szélesebb körűen kereshető leírást terveztünk elkészíteni, amire tudomásunk szerint még nem akadt példa. [Pecsétek elektronikus feldolgozására és kereshető adatbázisára már 1990-ből van példa.<sup>18</sup> Sz. L.] [...] Az adatbázisnak egyúttal levéltári nyilvántartásnak is kell lennie, főként a csak armálisokat és azokhoz kapcsolódó iratokat tartalmazó gyűjtemények esetén. [...] Célul tűztük ki a címereslevelek képi megjelenítését is, hiszen egy olyan irattípusról van szó, amelynél ez bármilyen széleskörű feldolgozás mellett is elengedhetetlen, mivel mindig merülhetnek fel olyan kutatási szempontok, amelyekre nem található meg a válasz az adatbázisban, s azt az eredeti armálisok szkennelt képein kutathatják az érdeklődők.”<sup>19</sup>

A célkitűzésnek megfelelően minden digitalizált címeres levél külön oldalt kapott, a címer (és a pecsét) kinagyítható képeivel együtt. A címerleírásokból és címerábrázolásokból egyfajta kulcsszavakként kiemelésre kerültek a címerben szereplő címerábrák is. Ezek szerint az adatbázis létrehozásának másik célja a címerek klasszifikációja volt a kiemelt címerábrák (kulcsszavak) által: „Az adott pajzs rekordjához rendeltük hozzá a bővíthető listából a rajta látható ábrákat. A címerképek felvételénél a *végletekig való egyszerűsítésre* törekedtünk, a legritkább esetben használtunk jelzőt, nem tértünk ki a címerkép *színére, helyzetére* vagy *számára* sem, aminek célja a keresés megkönnyítése volt. Például ha a címerben egy ezüst nyállal átszúrt nyakú természetes színű, kiterjesztett szárnyú pelikán a melléből fakasztott vérrel eteti a zöld dombon lévő fészekben ülő három aranszínű fiókáját, azt a következők – külön-külön való – felvételével írtuk le: domb, fészek, fióka, pelikán, nyílvevessző. Bizonyos esetekben mégis alkalmaztunk jelzőt, különösen, ha valamit meg kellett különböztetnünk egy hasonló dologtól: török fej, kétfejű sas, négylevelű lóhere, természetes lilium stb. [...] A mesteralakok leírása (elméletileg) pontos heraldikai meghatározottságuk miatt talán egyszerűbb volt egy fokkal. A bővíthető listából, mint a címerelemek esetében, egyenként választottuk ki a pajzs bármely részén szereplő mesteralakokat, például »pólya«, »keret« vagy »paszomántos balharánt pólya«. Indokolt esetben használtuk a *diminutívákat* [kiemelések tőlem, Sz. L.] (például csík, szalag, karó stb.) is. Ezzel együtt sajnos előfordultak problémás esetek, amint arra már fentebb kitértünk, ezeknél igyekeztünk valamilyen [! Sz. L.] logika

[! Sz. L.] alapján eldönteni, melyik megoldás állhat közelebb a valósághoz.”<sup>20</sup> [Ezen fogalmak közül 1999-ben én vezettem be a magyar heraldikába a diminutíva és a helyzet megnevezéseket, a *szín-helyzet-szám szerkezeti* szemléletű tulajdonságok egyik részelemeként, aminek alább majd meg hasznát vesszük.]

Úgy tűnik azonban, hogy a digitalizálás során a címerábrák klasszifikációja csak belső használatra szolgált, az adatbevitelt és a címerek levéltári csoportosítását szolgálta, mivel a külső felhasználói felületen ebből semmi sem jelenik meg. Ezen címerábrák (kulcsszavak) ugyanis nem alkotnak klikkelhető linkeket, és így nem hoznak létre címercsoportokat sem a különféle címerekben megtalálható azonos címerábrák szerint, ezért az adatbázis a kereső személy számára az ismeretlen címerek meghatározására sem alkalmas (csak egy külső keresővel<sup>21</sup> tájékozódhatunk, ott kereshetünk rá a kulcsszavakra), így az lényegében csak egy levéltári nyilvántartás marad (ami megfelel az eredeti célkitűzésnek) és nem válik címerhatározóvá. (Legalább is ez volt még



a helyzet a cikkem kéziratának leadásakor, 2020 februárjában, melyet eredetileg a Turulnak küldtem meg. A honlap szerkezetét márciusra azonban már úgy alakították át, hogy most már lehetőség van a címszavas keresésre, címerábrák [címerképek], mesteralakok, sőt sisakok, sisakdíszek, sisaktakarók, külső díszek, sőt még dátumok és levéltári jelzetek szerint is, s így az adatbázis – a kereső által – ettől fogva egyfajta címerhatározóként is használható.)

Az adatbevitel során a szerző szerint a címerekből kivett kulcsszavak (címerábrák) klasszifikációját elsősorban egyes mesteralakok fogalmának a definiálása nehezítette meg. Ennek kritikáját teljes részletességgel alább adjuk meg, most csak illusztrációképpen citáljuk ide: „...[gondot okozott] egyes mesteralakok, mint a pólyák, harántpólyák vagy cölöpök sokszor helytelen [? Sz. L.] használata, amit az egyszerűség kedvéért a pólya példáján mutatunk be. Mint tudjuk, a heraldikai pólya a pajzsmező kétszer való vízszintes osztásával, azaz vágásával jön létre, aminek az eredménye elméletben egy három egyenlő, [? Sz. L.] azonos szélességű [? Sz. L.] részre osztott pajzsmező, melynek felső és alsó része az egyik színnel, középsője pedig a másikkal van borítva. Tehát az egyértelműen [? Sz. L.] osztatlan pajzson csak kétféle szín látható, mintha egy egyszínű pajzs közepére egy másik színű szalagot helyeztek volna, mint Ausztria címerében. Az ettől való kisebb mértékű eltérés, amikor a pólya nem középen van, vagy nem azonos szélességű a felette és alatta lévő pajzsrészekkel. Ennek oka sokszor egyszerűen az, hogy a címerfestő nem találta elegendőnek az egyes pajzsmezőkből látható címerábrák számára a helyet és a pólya eltolásával vagy keskenyebbé tételével oldotta meg a feladatát.”<sup>22</sup>

Úgy tűnik tehát, hogy a címerábrák megfelelő klasszifikációját a szerző számára szinte lehetetlenné tette az elméleti kérdések súlyos problémává tornyosulása, a mesteralakok „helytelennek” vélt kancelláriai használata.

Mire van szükség ahhoz, hogy elkerüljük az ehhez hasonló klasszifikációs problémákat? Elsősorban egy *szerkezeti szemléletű heraldikára*, amely minden ilyen kétes esetben pontosan (!) megmondja számunkra, hogy egy pajzsbeli alakzat (mesteralak vagy pajzstagolás) milyen esetben illethető az egyik, és milyen esetben a másik névvel.

Szükségünk van tehát a szerkezeti elemek kölcsönös viszonyán alapuló világos *nevezéktanra* és világos *szabályokra*, amelyek által a nevezéktan fogalmait a szerkezeti elemek egyes eseteire tudjuk vonatkoztatni.

Ennek fontosságát (Charles Boutellre utalva) újabb cikkében Avar Anton is felismerte: „A precíz címeralkotási elveknek természetes velejárója a precíz terminológia is, hiszen másként nem lehetne úgy leírni a képi ábrázolást, hogy az a szöveg alapján tökéletesen újraalkotható legyen; ez pedig az angol címertanban nem csak egy üres szólam. A középkor óta eltelt több száz év heroldjainak munkája nyomán kialakult alapelvek szerint a címerleírás »nagyon tömör és mindig aprólékosan pontos, világos, és kimerítő; minden szükségtelen szót elhagy, és minden ismétlést gondosan elkerül; egyszerűen minden részletet abszolút precizitással határoz meg. A szóhasználat épp ilyen lényeges, célja pedig, hogy a végtelen pontosságot kombinálja az igazán lakonikus rövidegességgel.« Ennek megfelelően az angol címertani szaknyelv elképesztő mennyiségű, túlnyomó részben normann-francia<sup>23</sup> eredetű, a végtelékig differenciált terminus technicust ismer és alkalmaz. Ezekon túlmenően az angol címerleírás általában elfogadott szerkesztési szabályai szerint elsőként említendő a pajzs osztása és mázai, ezt követik az elsődleges, végül a másodlagos címerábrák (mindig a mesteralakokkal kezdve, ha pedig nincs mesteralak, akkor fentről lefelé). Az egyes mezők, mesteralakok, címerképek tulajdonságai és jelzői (mázak, elhelyezkedés, formai jellegzetességek) a kifejezések francia

eredete miatt túlnyomórészt az adott elem megnevezése után következnek. Azzal együtt, hogy a szabatos angol címerleírásnál nemigen találni tömörebbet és szabályozottabbat, [kivéve a franciát – Sz. L.] fontos kijelenteni, hogy még angolul is több egyformán helyes, szabályos és pontos címerleírást lehet készíteni ugyanarról a címerről.<sup>24</sup>

(Régi és új angol heraldikai művekből (is) eléggé terjedelmes gyűjteményem van, ezért más szerzőket is tudnék idézni e tekintetben. Az angol (és francia) heraldika és címerleírás szerkezeti szemléletére lejjebb majd még visszatérünk.)

A mi térségünkben<sup>25</sup> (az angollal szemben) az a nézet uralkodik, hogy nem kell a heraldikai nevezéktan túlszabályozásának a hibájába esni,<sup>26</sup> noha ez a vélemény valószínűleg inkább csak a nevezéktan öncélú túlbonyolítására vonatkozik és nem irányul a heraldikai szabályrendszer koherens szerkezete ellen. Amennyiben azok valóban csak „fontoskodó szörszálhasogatások”, tényleg nincs semmi hasznuk, amennyiben azonban valós tartalommal és haszonnal bírnak, valóban jogos, sőt nélkülözhetetlen a használatuk.

A régebbi szerzők ezzel még nagyon is tisztában voltak, ők még világosan látták, hogy a heraldika szabályainak be nem tartása, relativizálása, egyéniesítése, erodálja a heraldika tudományát: „Before you enter the stately Place of Armorie, I would request you (as a thing expedient) strictly to view and examine the Frontespice; I meane, these severall sorts of Blasons, the very materials wherewith you are to build: and as they are the principles, in this respect they are the more to bee desired and imbraced; for you know, *Ignoratis terminis, ignoratur & ars.*”<sup>27</sup> (Kiemelés az eredetiben, Sz. L.)

A helyzet tehát az, hogy Angliában a heraldika nemcsak tudomány, hanem egyben mesterség is. Egy jó mesterembernek pedig jól kell értenie a szakmájához, egy tudós-nak nem feltétlenül. Amennyiben tehát azok, akik a heraldikával életvitelszerűen foglalkoznak (heroldok, perszevantok, címerfestők, heraldikai szerzők) alaposan elsajátítják a heraldika nevezéktanát és szabályait, koherens (azaz minden ilyen személy által megismételhető) módon tudnak címereket leírni, szerkeszteni, címerekről beszélni. Ez azonban még nem jelenti azt, hogy szerkezetiileg is a valódi mélységében értelmezni tudnák a címereket (vagy ez lenne a céljuk) és abból további szerkezeti összefüggéseket, szabályszerűségeket volnának képesek levonni (sőt e tekintetben teljes bizonytalanságban vannak – miként azt alább látni fogjuk), hiszen erre nincs is szükségük (mivel a tudásuk nagyrészt gyakorlati jellegű és célzatú), ez számukra a természetes, ebben élnek, ebből nem is tudnak kilépni, annak érdekében, hogy azt kívülről szemlélhessék. Ők pusztán csak egyszerű szabálykövetők, de szabályalkotásra már képtelenek. Elsősorban a heraldikával kifejezetten elméleti szinten és szempontból foglalkozó elméleti szakembereknek a feladata az, hogy derítsék fel az összes felderíthető (a mélyben meghúzódó) szerkezeti jellegű címertani szabályszerűséget (ami minden tételes tudományág egyetlen valódi célkitűzése). A heraldika csak így válhat valódi, axiomatikus tudománnyá.

A források egyoldalú előtérbe toléása és a szerkezeti összefüggések háttérbe szorítása lerombolja a heraldika egységes épületét. Általánosan elfogadott szerkezeti szemlélet nélkül mindenki szabadon a saját jobb-rosszabb (minden részletében át nem gondolt) rendszerét követheti, ahol általában a rosszabb megközelítések dominálnak, hiszen a heraldikusok a tanulmányaik során bőven kapnak képzést forráselméletből és -gyakorlatból, de jórészt semmilyen tapasztalattal sem rendelkeznek a szerkezeti elemek értelmezésének területén.

Így történhetett meg az is, hogy Jiří Čarek (1908–1985), Prága város egykori főlevéltárosát, sok jogos kritika érte amiatt, hogy az általa szerkesztett vaskos kötetben, mely a cseh városi címerekkel<sup>28</sup> foglalkozik, az „elégtelen heurisztika” mellett az ábrák színvonala sem tökéletes, a címerleírások pedig „egyenesen elrettentőek,” melyek „az esetek többségében nagyon távol állnak a [valódi] heraldikai blazontól”.<sup>29</sup>

Hogyan nevezheti tehát magát a heraldika (tétéles) tudománynak, amennyiben még egy főlevéltáros koherens heraldikai ismeretei is kétségesek? (Ráadásul egy címertani kiadvány szerkesztésére vállalkozik, mert elhiszi magáról, hogy szakértője a területnek és megbirkózik a feladattal, noha – miként az utólag kiderült – valójában csak egy laikus. A heraldika többek között azért sem nevezhető tudománynak, mert nem különíti el egymástól világosan a laikusokat és a szakértőket. Nem rendelkezik olyan saját metodológiai apparátussal, amelynek elsajátítása és alkalmazása után mondhatja csak el valaki magáról azt, hogy a heraldika szakértője. Egy tétéles vallás abban különbözik a természeti vallásoktól, hogy rendelkezik saját dogmatikával, teológiai rendszerrel, hierarchiával, ünnepekkel, irodalommal stb., ami a heraldikáról ma még nem mondható el minden tekintetben.)

Ez a rendellenesség csak úgy küszöbölhető ki, ha minden más tudományághoz hasonlóan a heraldika is következetesen ragaszkodik a saját szabályaihoz, vagyis axiomatikus tudománnyá válik.

Az axióma egy magától értetődő, nagyon egyszerű megállapítás (alapigazság, definíció), amelyet eleve adottnak veszünk, „melynek igazságában épeszű ember nem kételkedhetik”, ahogyan Arisztotelész mondta. A geometriában ilyenek Euklidész tételei (akire Schmeitzel is hivatkozik,<sup>30</sup> amikor geometriai alapon építi fel a saját szerkezeti címerszemléletét.) Az egész euklidészi geometria néhány építőelemből (pont, egyenes, szakasz, kör, sugár, középpont, szög, párhuzamos stb.) épül fel. Alapjait az axiómák mellett a logika elemei alkotják, melyeket Euklidész az *Elemekben* (Kr. e. 300 k.) sorol fel. Ez a mű az *axiomatikus-deduktív módszer* első kifejtése volt. Az ókori görögök a geometria tanításának egyébként esztétikai fontosságot is tulajdonítottak.

Amennyiben rendelkezünk az alapelemekkel (pont, egyenes stb.), tudunk belőlük axiómákat képezni (két pont között a legrövidebb út az egyenes; ha a szakasz tartóegyenesén kívül egy tetszőleges harmadik pontot veszünk fel és ezt összekötjük a szakasz végpontjaival, háromszöget kapunk), majd ezekből mélyebb összefüggéseket, teorémákat (tételeket) is felismerhetünk (pl. minden háromszög belső szögeinek összege 180 fok, a derékszögű háromszögekre érvényes Pitagorasz-tétele stb.).

A teoréma már egy nem magától értetődő állítás, mert igazságtartalmát az általánosan elfogadott állítások (pl. az axiómák) vagy egyéb, korábban megállapított állítások (pl. egy másik teoréma) segítségével kell igazolnunk, kikövetkeztetnünk. A teoréma ezért az axiómák logikai következménye. Az axiómák három fő tulajdonsága: 1. a teljesség (akkor teljes, ha a ráépülő elmélet minden igaz állítása levezethető az axiómákból vagy azok következményeiből), 2. az ellentmondásmentesség (ha bármely két, az axiómákból logikailag levezethető állítás nem mond ellent egymásnak), 3. függetlenség (ha semelyik axiómát nem lehet egy (vagy több) másiktól levezetni).

A geometriához hasonlóan a heraldikának is vannak saját alapfogalmai, axiómái és ezekből kikövetkeztethető teorémái, valamint posztulátumai (egyfajta „munkahipotézisei”, azaz olyan filozófiai vagy matematikai állítások, melyek igazsága vitatható, de a szerző igaznak tartja és elfogadja, mint kiindulópontot). A heraldika tehát alkalmas vagy alkalmassá tehető arra, hogy maga is egy axiomatikus tudománnyá válhasson, de a címertanban mégsem alkalmazzuk következetesen (vagy nem is ismerjük) a heraldika saját alapfogalmain, axiómáit, teorémáit és posztulátumait, noha ezek alapjait Gatterer (és Schmeitzel) már a 18. században lefektette.

Lássuk is közelebbről, hogy mi történik itt valójában! Rögtön világossá fog válni számunkra ezen heraldikai rendszer valódi axiomatikus jellege, noha ennek megfogalmazásáig maga Gatterer még nem jutott el, és annak érdekében, hogy rendszerét koherens logikai sorba állíthassuk, annak egyes elemeit művének különféle bekezdéseiből kell egyenként összeszedetnünk.

Egy axiomatikus rendszerhez első lépésben alapfogalmakra van szükségünk. Gatterer pontosan ezt teszi, kijelöli a heraldikai alapfogalmakat (színek, tagolások [osztóvonalak], címerábrák):

„In den Wappenschilden kommen, vermöge der Erfahrung, dreyerley Dinge vor, die Tincturen, Sectionen und Figuren. Die Tincturen sind keine heraldischen Körper, sondern nur der Anstrich derselben (§. 10.). Die Sectionen sind nichts anders als Tincturen, in soferne sie durch die heraldischen Linien im Schilde gleich vertheilet sind (§. 14.). Folglich ist in einem Schilde keine Figur, in welchem nichts als Tinctur oder Section vorhanden ist. Man kan daher eine *Wappenfigur* auch durch dasjenige erklären, was auf dem Schilde ausser der Tinctur und den Sectionen erscheint.” (Gatterer 1774. 14.)

(„A címerpajzsokon, a tapasztalat szerint, háromféle dolog fordulhat elő, tinktúrák, tagolások és [címer]ábrák. A tinktúrák nem heraldikai alakzatok, hanem csak maguk a mázak (10. §.). A tagolások nem egyebek, mint tinktúrák, amennyiben a heraldikai vonalak egyformán osztják el azokat a pajzson (14. §.). Következésképp azon a pajzson nincs [címer]ábra, melyen a tinktúrán és a tagoláson kívül semmi más nem fordul elő. A címerábrát [címerképet? úgy is megmagyarázhatjuk, hogy ez az, amit a pajzson a tinktúrán és a tagoláson kívül találunk.”)

Ha vannak alapfogalmaink (színek, osztóvonalak, címerábrák), ezekből képesek vagyunk axiómákat alkotni. Gatterer (és én is) tehát így gondolkodik: vegyünk egy üres pajzsot és helyezzünk rá címerábrákat (jelképeket). Hogy ezt megtehesük, színekre és/vagy vonalakra van szükségünk, melyek az alakzatokat elhatárolják a pajzson. Mi okozza tehát az eltéréseket a pajzson? Elsősorban az osztóvonalak és a színek. Mit hoznak létre az osztóvonalak? A színekkel együtt morfológiai alakzatokat eredményeznek. Ezeknek pedig saját nevük van, melyek az osztóvonalak típusától függnnek. Amikor ezekhez Gatterer hozzárendeli a heraldikai megnevezéseiket, egyben a szerkezeti elemeket is névvel látja el, tehát az elnevezésük által definiálja azokat: a vízszintes vonal pl. vágja a pajzsot, vagyis vágott pajzs jön létre.

Az első axióma ennek megfelelően az, hogy az osztóvonalaknak csak négyféle iránya lehet, vízszintes, függőleges, és kétféle átlós (erről Schmeitzel<sup>31</sup> is hasonlóképpen vélekedett):

„§.12. Die ganze Theorie der Wappen, und insonderheit des Wappenschildes, gründet sich, vermöge der Erfahrung, fůrnámlich auf die Veränderungen, welche der Gebrauch der geraden und krummen Linien verursacht. Der Schild selbst ist von Linien umgeben, die wir oben (§.8.) die *Rand-* oder *Grenzlinien* genannt haben. Es kommen aber auch auf der Oberfläche des Schildes zweierley Gattungen von Linien vor. Einige derselben berühren mit den Enden die Grenzlinien des Schildes, und theilen also den Schild selbst: andere aber erreichen die Grenzlinien nicht, und machen folglich keine eigentliche Theilung des Schildes selbst, ob sie wol Dinge im Schilde theilen oder begrenzen können. Wir wollen die erste Gattung *Theilungslinien* heissen. Die Theilungslinien haben, vermöge der Erfahrung nicht mehr, als *viereley Richtungen*: nämlich 1) die *senkrechte*, 2) die *horizontal-* oder *quere*, 3) die *rechte diagonal-* oder *schrägrechte*, und 4) die *linke diagonal-* oder *schräglinke*. Die Theilungslinien von der ersten Richtung theilen den Schild *in die Länge*, die von der andern *quer*, die von der dritten *schrägrechts*, und die von der vierten *schräglinks*. Alle diese Richtungen gehen entweder den kürzesten Wed, oder mit Umschweiften durch den Schild. Den Richtungen der ersten Art folgen die *geraden Linien*, aber nicht alle, und den Richtungen der andern Art folgen die *krummen Linien*, aber nicht allein... ” (Gatterer 1774. 12.)

(„12. §. A címerek, és különösen a címerpajzsok egész elmélete, a tapasztalat szerint, nagyrészt azon elváltozásokon alapul, melyeket az egyenes és a görbe vonalak használata idéz elő. Maga a pajzs vonalakkal van körülvéve, melyeket fentebb (8. §.) *perem-* vagy *határvonalaknak* neveztünk. A pajzs felületén azonban kétféle vonal fordul elő. Egyesek végükkel érintik a pajzs határvonalait, tehát magát a pajzsot is osztják: mások azonban nem érik el a határvonalakat, következésképp magán a pajzsos semmilyen tulajdonképeni osztást nem idéznek elő, noha a pajzsos előforduló dolgokat oszthatják vagy elhatárolhatják. Az első fajtát *osztóvonalaknak* szándékozzuk nevezni. Az osztóvonalaknak, a tapasztalat szerint, nem több, mint *négyféle iránya* van: 1) a *függőleges*, 2) a *horizontális* vagy *vízszintes*, 3) a *jobb átlós* vagy *jobbharánt*, és 4) a *bal átlós* vagy *balharánt*. Az első irányú osztóvonal a pajzsot *hasítja*, a második *vágja*, a harmadik *harántolja* és a negyedik *balharántolja*. Mindezen irányok a pajzsos a legrövidebb úton futnak vagy kitérőkkel. Az első fajta irányok az *egyenes vonalakat* követik, bár nem mindegyikük, és a másik fajta irányok a *görbe vonalakat* követik, bár nem pusztán ezeket... ”)

A pajzsot tagoló osztóvonalak és színek (borítások) ezt követően már különféle bonyolultabb alakzatokat (pajzsstagolásokat és mesteralakokat) is képesek létrehozni, melyből néhány új axióma (a mező [Pla(t)z], a mesteralak [majd az alap]) jön létre:

„Wann auf einem Schilde keine Theilungslinien, sondern blos die Grenz- oder Randlinien vorkommen; so ist es ein *einfacher Schild*: wann aber, auser den Grenzlinien, noch eine oder mehrere Theilungslinien vorkommen: so heißt es ein *getheilter Schild*. Es können schon die Grenzlinien für sich allein einen Raum einschliessen; sie können es aber auch nebst einer oder mehrern Theilungslinien thun. Im ersten Falle besteht der Schild nur aus einem Raume, nämlich aus der Oberfläche; im andern aber bekommt der Schild mehr als einen Raum; es ist aber auch der Schild selbst im letztern Falle nicht mehr einfach, sondern getheilt. Einen Raum auf dem Schilde, welchen entweder nur allein die Grenzlinien, oder nebst ihnen eine oder mehrere Theilungslinien einschliessen, wollen wir, um uns in den folgenden kurz ausdrücken zu können, einen *Plaz* heissen. Ein getheilter Schild hat also mehrere Plätze: ein einfacher aber besteht nur aus einem Plaze, oder Plaz und Oberfläche ist in einem einfachen Schilde einerley.

§. 13. Wann ein Schild aus mehrern Plätzen besteht, so muß er mehr, als eine Tinctur haben: denn sonst würde der Gebrauch der Linien, wodurch die Plätze gemacht werden, unnütze seyn. Folglich kann der Plaz eines einfachen Schildes nicht mehr, als eine Tinctur haben: in einem getheilten aber müssen deren mehrere seyn...

§. 14. Die Tincturen können in den Plätzen entweder so vertheilet, daß eine Tinctur so viel Plaz, oder so viele Plätze hat, als die andere; oder so, da eine Tinctur mehr Plaz, oder mehrere Plätze einnimmt, als die andere. Im ersten Falle entsteht eine blose *Schildestheilung* oder *Section*; im andern aber bekommt man ein *Ehrenstück* oder eine *Heroldsfigur*. In einem einfachen Schilde kommt also weder eine Section noch eine Heroldsfigur vor; ein getheilter Schild aber muß eine Section oder Heroldsfigur enthalten. Es erhellet auch hieraus, daß die Sectionen nichts anders, als Tincturen sind, in soferne sie durch die heraldischen Linien (§. 12.) im Schilde gleich vertheilet sind... ” (Gatterer 1774. 13.)

(„Ha egy pajzsos nincsenek osztóvonalak, hanem csak a határ- vagy peremvonalak, az egy *egyszerű pajzs*: ha azonban a határvonalakon kívül egy vagy több osztóvonal is előfordul: azt *osztott* [tagolt] *pajzsnak* nevezzük. Egy teret maguk a határvonalak is körül foghatnak; ezt azonban egy vagy több osztóvonallal együtt is megtehetik. Az első esetben a pajzs csak egy térből [Raum] áll, nevezetesen a felületből [Oberfläche]: a másodikban azonban a pajzs egynél több térből áll; maga a pajzs az utóbbi esetben a továbbiakban azonban már nem egyszerű, hanem osztott [tagolt]. Azt a teret a pajzsos, melyet

egyedül csak a határvonalak, vagy ezek mellett egy vagy több osztóvonal zár körül, a következőkben rövid kifejezéssel *mezőnek* [Pla(t)z] szándékozzuk nevezni. Az osztott [tagolt] pajzsok több mezője is van: az egyszerű azonban csak egy mezőből áll, vagyis a mező és a felület az egyszerű pajzsok azonos. [!!! – Sz. L.]

13. §. Ha egy pajzs több mezőből áll, egyenél több tinktúrával kell rendelkeznie: ellenkező esetben szükségtelen lenne olyan vonalakat használni, melyek mezőket hoznak létre. Következésképp egy egyszerű pajzsok egyenél több tinktúra nem lehet: az osztott [tagolt] pajzsok azonban ezekből többnek is kell lenni (12. §.)

14. §. A tinktúrák a pajzsok vagy úgy oszlanak el, hogy egy tinktúra annyi mezőt foglal el, mint a többi; vagy úgy, hogy egy tinktúra több mezőt foglal el, mint a többi. Az első esetben egyszerű *pajzsoztás* vagy *tagolás* [*Schildestheilung* oder *Section*] keletkezik; a másokban azonban *tisztességi alakot* vagy *mesteralakot* [*Ehrenstück* oder eine *Heroldsfigur*] kapunk. Az egyszerű pajzsokban egy tagolás által csak egy mesteralak jön létre; az osztott [tagolt] pajzsok azonban tartalmaznia kell [!!!] egy tagolást vagy egy mesteralakot. Ebből kiviláglik, hogy a tagolások nem egyebek, mint tinktúrák, amennyiben a heraldikai vonalak egyformán osztják el azokat a pajzsok.”)

A mesteralakok fő jellegzetessége Gatterer (és mások) szerint az, hogy a két szélükön azonos tinktúra található. Ezek nem tagolják a pajzsot, de – néhány kivételtől eltekintve – mindig érintik a pajzs peremét. (Következésképp mesteralak nem hozhat létre osztott [tagolt] pajzsot.) A pajzsot a címerképek sem tagolják, és általában nem érintik a pajzs peremét sem. (Gatterer 1744. 38–39.) Különféle helyzetük, nagyságuk, számuk (!!!) stb. lehet.

(„§. 49. Die *Heroldsfiguren* oder *Ehrenstücke* entstehen aus der ungleichen Austheilung der Tincturen in den Plätzen eines Schildes (§. 14.). Sie finden also nur bey getheilten Schilden, als welche mehrere Plätze und Tincturen haben, statt (§. 12. 17.) Ein Schild kan nicht anders als durch die Theilungslinien in mehrere Plätze getheilt werden, (§. 12). Weil nun die Theilungslinien mit den Enden den Rand berühren müssen (§. 12.); so muß auch eine Heroldsfigur an den Rand stoßen. Wann demnach eine Figur nicht an den Rand stösset, so ist sie entweder keine Heroldsfigur oder, wann es aus andern Umständen klar ist, da sie eine seyn müsse, so weicht sie von der Regel ab, in welchem Falle man es in der Beschreibung melden muß.”) (Gatterer 1774. 24.)

Az osztóvonalak és a színek *kölcsönhatása* (!) által tehát az egyszerű pajzstól újabb strukturális jegyek meghatározásáig (mezők, osztott [tagolt] pajzsok) jutottunk el, oly módon, hogy a morfológiai alakok kölcsönhatásai, megadják egymás definícióit is. (Mivel pl. az egyszerű pajzs csak egy tagolásból áll, *csak* egy mesteralakot tartalmazhat. Az osztott pajzsok azonban [automatikusan, elkerülhetetlenül] legalább egy tagolást és egy mesteralakot *kell* tartalmaznia.)

A Gatterert megelőző és követő újkori tudományos heraldikában még különbséget tettek pajzstagolás (Schildestheilung, Section) és mesteralak (Heroldsfigur, Ehrenstück) között. (A kettőt Schmeitzel<sup>32</sup> is megkülönböztette egymástól, akárcsak Tagány Károly,<sup>33</sup> valamint Nyáry Albert is külön-külön említi „a *színek*, [színek] *tagolások* és az úgynevezett *címerdarabok* [mesteralakok]” fogalmát.<sup>34</sup> – Kiemelés az eredetiben, Sz. L.) Az elsőnél (pajzstagolások) az *egyenlő nagyságú* mezőkben a mázak egyenletesen oszlanak el (mint pl. a négyelt, sakkozott, vágott, hasított stb. pajzsokban, ezért a pajzstagolások véleményem szerint nem is mesteralakok, hanem potencióális *alapot* – egyéb címerábrák lehetséges alapjai, mint pl. a kilencszer vágott mező a ráhelyezett oroszlan alapja [Luxemburg], vagy az ezüsttel és feketével négyelt mező a ráhelyezett vörös pólya alapja [von Holtzendorf család]), a tulajdonképpeni mesteralakoknál

viszont az egyik más általában (szinte mindig) *kisebb* teret foglal el a másiknál (mint pl. a pólya vagy a kereszt esetében). Az elsónél (pajzstagolás) tehát nem állapítható meg pontosan, hogy melyik más a mesteralak és melyik az alap (ezek tulajdonképpen egymás mellé helyezett színek), a másiknál (mesteralak) viszont az alak és a nagyság egyértelműen kijelöli a mesteralakot (ez [szinte] mindig a *kisebb* pajzsfelület; ezek tehát egymás fölé, egymásra helyezett színek). (A címerképeknél nincs ilyen kitétel, azok egyaránt elfoglalhatják a pajzs felületének kisebb vagy nagyobb részét is [egy sas pl. teljesen betöltheti a mezőt], hiszen soha nem is kerülünk velük kapcsolatban gondba atekintetben, hogy meg tudjuk állapítani, melyik az alap és melyik a címerábra, vagyis azt, hogy melyik az *alsó* és melyik a *felső* alakzat.)

Az élő heraldika és korunk címertana a tagolásokat és a mesteralakokat (a szerkezeti szemlélet alapján helytelen módon) egyaránt a mesteralakok közé sorolja. A fenti eszmefuttatás a szerkezeti heraldika szempontjából azért is alapvető fontosságú, mert segítségünkre lesz az osztott és az osztatlan címerek definíciójának pontos meghatározásánál. Ehhez azonban egy újabb fogalmat, az *alap* (Feld) definícióját kell bevezetnünk. (Létrejöttének módjával Schmeitzel<sup>35</sup> is foglalkozott.) Ennek definiálásához pedig a címerképek alapvető fontossággal járulnak hozzá. Gatterer ezzel kapcsolatban a következőket mondja:

„18. §. Ein Plaz, worin eine Wappenfigur erscheint, heist ein *Feld*. Wo also in einem Plaze eine Figur ist, da muß Feld seyn: hingegen läst sich kein Feld ohne Figur denken.

19. §. Ein einfacher Schild besteht nur aus einem Plaze, ein getheilter aber hat mehrere (§. 12.). Jener kan also nur ein Feld, dieser aber mehrere haben, aber beederseits nur alsdann, wann sich in den Pläzen eine Figur befindet (§.18.) [...] Ein Schild, der keine Figur hat, heist ein *lediger Schild* [...] Folglich hat ein lediger Schild kein Feld (§.18.). Da er nun auch, vermöge der Erfahrung, keine Figur hat; so ist er nur der Tincturen und Sectionen fähig (§. 16.). Ein einfacher lediger Schild hat nichts, als Tinctur, und zwar nicht mehr, als eine (§.13.): hingegen ein getheilter lediger Schild hat mehr, als eine Tinctur, und eine oder mehrere Sectionen, und zwar von den leztern so viel, als er Pläze hat (§. cit.)” (Gatterer 1774. 14.)

(„18. §. Azt a mezőt [Pla(t)z], melyben címerkép [Wapenfigur, címerábra] található, *alpnak* [Feld] nevezzük. Ha egy alapon címerkép van, annak alpnak kell lennie: alap címerkép nélkül nem képzelhető el.

19. §. Az egyszerű pajzs csak egy mezőből áll, az osztott ellenben többől (12. §.). Az előbbinek csak egy alapja lehet, az utóbbinak több is, de mindkét esetben csak akkor, ha a mezőkben van egy címerkép is (18. §.) [...] Azt a pajzsot, melyben nincs címerábra, *tar-pajzsnak* [lediger Schild] nevezzük [...] Következésképp, a tarpajzsnak nincs alapja (18. §.). Mivel, a tapasztalat szerint, ezen nincs címerkép; ezt csak [maguk] a tinktúrák és a tagolások képezik (16. §.). Az egyszerű tarpajzson nincs más, mint tinktúra, és pedig egynél nem több (13. §): ellenben az osztott [tagolt] tarpajzson egynél több tinktúra van, és egy vagy több tagolás [van], mégpedig legalább annyi, amennyi mezője van (idézett §.)”)

Az olyan heraldikai axiómák, mint a pajzs felülete (és színe), a *pajzstagolás*, a *mesteralak*, a *mező* (Platz) és az *alap* (Feld) tehát ugyanolyan elvek szerint keletkeznek, mint a geometriában, ahol az egyenes úgy jön létre, hogy két ponton át vonalat húzunk. Ennek megfelelően a heraldikában a *mező* [automatikusan, elkerülhetetlenül] úgy keletkezik, hogy a pajzs felületét kiszínezzük, az *alap* pedig [automatikusan, elkerülhetetlenül] úgy jön létre, hogy a kiszínezett mezőbe egy vagy több címerábrát helyezünk. Itt külön is ki kell hangsúlyoznunk Gatterer egyik alapvető megállapítást, hogy *alap* nem képzelhető el

címerábra *nélkül*. A szerkezeti heraldikának ez a megállapítás (a *van* és a *nincs* kérdése, az hogy a mezőben van-e vagy nincs-e címerábra) az egyik fő támasza, miként azt alább látni fogjuk.

Az eddigiek során az alapfogalmaktól (szín, osztóvonalak, címerábrák) eljutottunk tehát az axiómáig: a fő osztási irányokig (vízszintes, függőleges, átlós) és az általuk létrehozott szerkezeti, morfológiai alakzatokig (pajzstagolás, mesteralak, alap, mező). Azt követően tehát (illetve az ő esetében még az előtt), hogy az egymással rokon tagolások és mesteralakok kapcsolatát Gatterer tisztázta, rátérhet a pajzson előforduló utolsó morfológiai csoport, a címerképek és az előbbi két csoport (a pajzstagolások, azaz különféle színek (borítások) és a mesteralakok) kölcsönös viszonyának meghatározására:

„§. 16. Eine Figur oder Bild besteht in einer in das Auge fallenden Vorstellung eines Körpers, die den vorgestellten Körper ähnlich ist. Eine *Wappenfigur* oder ein *Wappenbild* ist also die Figur oder das Bild eines in den Wappenschilden vorkommenden Körpers. In den Wappenschilden kommen, vermöge der Erfahrung, dreyerley Dinge vor, die Tincturen, Sectionen und Figuren. Die Tincturen sind keine heraldischen Körper, sondern nur der Anstrich derselben (§. 10.). Die Sectionen sind nichts anders als Tincturen, in soferne sie durch die heraldischen Linien im Schilde gleich vertheilet sind (§. 14.). Folglich ist in einem Schilde keine Figur, in welchem nichts als Tinctur oder Section vorhanden ist. Man kan daher eine *Wappenfigur* auch durch dasjenige erklären, was auf dem Schilde ausser der Tinctur und den Sectionen erscheint.” (Gatterer 1774. 14.)

(„16. §. Egy ábra vagy kép egy alakzatnak a szemünk elé kerülő olyan ábrázolását képezi, mely hasonlít a megismert alakzathoz. A *címeralak* vagy *címerkép* tehát a címerpajzson előforduló alakzat ábrája vagy képe. A címerpajzsokon, a tapasztalat szerint, háromféle dolog fordulhat elő, tinktúrák, tagolások [Sectionen] és ábrák [Figuren]. A tinktúrák nem heraldikai alakzatok [Körper], hanem csak maguk a mázak [Anstrich] (10. §.). A tagolások nem egyebek, mint tinktúrák, amennyiben a heraldikai vonalak egyformán osztják el azokat a pajzson (14. §.). Következésképp, azon a pajzson nincs [címer]ábra, melyen tinktúrán és tagoláson kívül semmi más nem fordul elő. A *címerábrát* [címerképet] úgy is megmagyarázhatjuk, hogy ez az, amit a pajzson a tinktúrán és a tagoláson kívül találunk.“)

A címerképek azért is fontos elemei a rendszernek, mert egyértelműen megadják a morfológiai elemek pontos definícióját. A címerek szerkezeti elemei a morfológiai alakzatok kölcsönhatásaitól függnnek. Ha ezeket felismerjük, általuk a szerkezeti heraldikán belül a *klasszifikáció* és a *determináció* egyértelmű szabályait is létrehozhatjuk. Itt lép elő különös jelentőségűvé többek között az a kérdés is, hogy egy mezőben van-e címerábra. A *van* és a *nincs* kérdése ugyanis (melyet Gatterer és Schmeitzel is világosan látott) hermeneutikailag határozza meg a pajzsban az osztóvonalak által felépülő rendszer és alakzatok logikáját (úgy is mondhatnánk, hogy ez a heraldika bináris kódja), és jelöli ki helyüket a szerkezeti elemek kölcsönhatásának terében. (A Címerhatározóban a határozói kulcsok rendszerének folytonosságát én magam is csak úgy voltam képes fenntartani, hogy az egyféle (E) és az egynél többféle (T) borítású alapok kulcsa után egy olyan kulcsot illesztettem be, ahol azt vizsgáljuk, hogy az E vagy T alapon a *van*-e (v) vagy *nincs*-e (n) valamilyen címerábra, mert a következő határozói kulcshoz csak a v-kulcsra át tudunk továbblépni, ahol már azt vizsgáljuk, hogy a v-alapokon *milyen* címerábra található (mesteralak: M vagy címerkép: C). Ha egy adott címernél n-alapot állapítunk meg, ott ennek az adott címernek a meghatározása véget is ér, míg a v-alapoknál tovább folytatódik, további kérdésekre kell velük kapcsolatban választ adnunk.)



Lépten-nyomon felfedezhető tehát Gatterernek az a szándéka, hogy minden heraldikai alakzatra pontos szaknyelvi definíciót találjon, melyhez az alapot a geometriai szemléletben találta meg. A pontos definíciók az egzakt leírás és klasszifikáció alapkövét képezik, aminek jelentőségével Gatterer is teljesen tisztában volt. Fő szempontja a definíciókból következő megnevezések közérthetősége, ezért elvetette a bonyolult francia heroldnyelvezetet, hogy valami újat állíthasson helyébe.<sup>36</sup>

Gatterer tehát a fenti néhány alapelv segítségével fel tudott építeni egy koherens, *általános érvényű* (!) rendszert. Az általa definiált alakzatokkal ezt követően már mást is tudunk kezdeni, belőlük újabb definíciókat (teorémákat, posztulátumokat, azaz törvényszerűségeket) tudunk képezni. A címertan alapfogalmai tehát a pajzs, a borítások, az osztóvonalak és a címerábrák. A belőlük levezethető egyik axióma az, hogy csak négyféle irányú osztóvonal van; a másik axióma az, hogy amennyiben *a mezőben címerábra van*, a mező *alap* funkciót kap; ha tehát *nincs* benne címerábra megmarad mezőnek. Ezt tükrözik vissza a szabályos módon elkészített címerleírások is, mint pl.: 'vörös [*mező*]-jü – és nem alapú] tarpajzs', illetve 'vörös *alapon* arany csillag'.

Valaki erre azt mondhatná, hogy ez mind nagyon szép és jó, de van-e mindennek valamilyen gyakorlati haszna is? Goethe erre azt válaszolhatná, hogy a dolgok önmagukban, elméleti síkon is hasznosak.<sup>37</sup> Ma azonban már nem az ő korában élünk, hanem egy haszonelvű világban. Térjünk tehát vissza Avar Anton módszertani tanulmányához, hogy ezt is bemutathassuk.

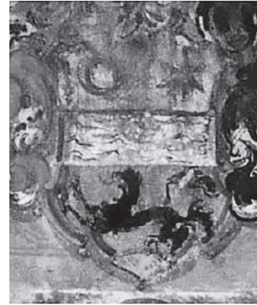
Azt állítottuk, hogy amennyiben rendelkezésünkre állnak az alapfogalmak, axiómák és teorémák, ezekből bonyolultabb következtetések, posztulátumok is levonhatók, mint pl. azon szabályok, hogy mikor nevezhetünk egy szerkezeti kompozíciót *osztott* és mikor *osztatlan* címernek. A szerkezeti kérdések Avar Anton számára is láthatóan sok fejtörést okoztak: „Nagyobb gondot okozott, és sokszor a meghatározást is megnehezítette, amikor a címerpajzs láthatóan három különböző színű részre volt osztva, ám a szövegbeli leírásból egyértelműen kiderül, hogy annak megfogalmazója egy kétfelé vágott pajzsra helyezte pályában gondolkodott, azaz tulajdonképpen egy pályával két részre osztott mezőben. E szabálytalanságnak [? Sz. L.] két altípusa lehetséges: az egyik esetben a pálya máza a színszabály szempontjából illik [? Sz. L.] a pajzsmezőkéhez, a másikban nem. [? Sz. L.] Például egy kékkel és vörössel vágott pajzsban egy ezüst pálya [a 33. ábra – Sz. L.] szabályosnak tekinthető ebből [? Sz. L.] a szempontból (ez csak akkor fordulhat elő, ha mindkét pajzsfél egyformán fémmel vagy egyformán színnel borított), míg ugyanott egy zöld pálya nem, [? Sz. L.] mivel a vágóvonalon elhelyezett pálya mindkét pajzsmező fölé úgymond benyúlik valamennyire, azaz gyakorlatilag az adott pajzsmezőre van helyezve, s így a színszabály hatálya alá [? Sz. L.] esik. Elméletben egyik esetet sem [? Sz. L.] azonosíthatnánk pályaként, mivel a felette és alatta lévő pajzsmezők nem azonos színűek, de a szöveges címerleírások egyértelműen pályaként (balteus, lamina) vagy folyóként (fluvius, fluviolus), nevezik meg ezeket, ami ugyanaz, csak a természetességre való törekvés terméke. Ezek sokszor kitöltésükben is különböznek a felettük-alattuk lévő mezőktől, például hullámokat festenek beléjük. Ezekben az esetekben kénytelenek voltunk pályaként felvenni a címerképet, noha a pálya meghatározását ezzel nem tartottuk be [? Sz. L.] teljes mértékben. A második esetben azonban, [pl. Avar 34. ábráján – Sz. L.] amikor a pálya máza nem kompatibilis [? Sz. L.] a pajzsmezőkével (a fenti példán túl például arannyal és kékkel vágott pajzsban vörös pálya), nem vehettük fel [? Sz. L.] pályaként az ábrát, hiszen azzal egyszerre két alapvető heraldikai szabályt is durván megsértettünk volna, [? Sz. L.] így ilyenkor például kékkel, vörössel és ezüsttel vágott pajzsot írtunk, [??? Sz. L.] ami eléggé erőltetett megoldás, de a pontatlan és

elvben [? Sz. L.] szabálytalan [? Sz. L.] címerábrázolások miatt szükségszerű. [? Sz. L.] A kérdést tovább lehetne ragozni, például, ha arra is figyelmet fordítunk, hogy a pólya (vagy középső mező) esetleg keskenyebb a kelleténél, vajon szabálytalan ábrázolással [? Sz. L.] (mivel elvben egyforma széleseknek kell lenniük a mezőknek) vagy diminutívával (ez esetben csíkkal vagy fonállal) állunk szemben?<sup>38</sup>



33. ábra

*Kékkel és vörössel vágott mezőben  
ezüst pólya  
Elsenländer Jakab, 1649  
R 64 – 1. tétel – No. 409.*



34. ábra

*Kékkel és arannyal vágott mezőben  
ezüst pólya, avagy kékkel, ezüsttel és  
arannyal vágott pajzs  
Torma István, 1620  
R 64 – 1. tétel – No. 213.*

### 1. kép – Avar Anton által szabálytalanak tekintett pályák (Avar 2012. 57.; vö. Turul 2012. 96.)

Összefoglalva: Avar Antonnak két problémája van a 33. és 34. ábrák heraldikai szabályosságát illetően, melyek bizonytalaná tették a digitalizált címeres levelek klasszifikációjának koherenciáját: I. a (kétféle színnel/mázzal) vágott pajzsok közepén a pólya szélessége nem felel meg a szabályos pólya definíciójának, amelynek a pajzsszélesség 1/3-át (vagy legalább 2/7-ét) kellene kitennie, más esetben a pólya nem pontosan a pajzs közepén található (ezt a nézetét fentebb, a 22. jegyzetnél idéztük, és ez a fenti idézet végén is megjelenik); II. a 34. ábrán a pólya ezüst máza nem felel meg a színtörvénynek, mivel az részben az alsó arany mezőre is rá van helyezve.

A fenti eszmefuttatással, mely a pólya „szabálytalanságát” és a régi címerfestők általi „hibás alkalmazását” ecseteli, háromféle szempontból sem érthetünk egyet. Avar Anton figyelmét emellett elkerülte az 1999-es cikkünk, melyben a címerhatározás szabályait, majd ennek alapján a Címerhatározó kulcsait is lefektettük, ahol világosan meg van fogalmazva, hogy egy adott címert milyen esetekben tekinthetünk osztottnak és osztatlan-nak.<sup>39</sup> Az ottani szabályoknak Avar Anton 33. és 34. ábrái az egyik alapesetét képezik. A heraldika axiomatizálása szó szerint azt jelenti, hogy első lépésben pontosan definiálnunk kell az alapfogalmakat, főként a mesteralakokat és a pajzstagolásokat (esetünkben a pályákat), az egyszerű és osztott címereket, valamint pontosan kell ismernünk a heraldika szabályait.

Ennek fényében a fenti idézetből eredő első bizonytalanság egy heraldikai szabály, a színtörvény (Avarnál színszabály) túlzottan dogmatikus alkalmazása, a másik az, hogy a szerző számára nem teljesen világos egy klasszifikációs kategória (a pólya) fogalmának a viszonya a címer többi morfológiai alkotórészéhez (a tagoláshoz, pontosabban a vágott pajzshoz), valamint harmadszor, nem rendelkezik egységes nézettel arról, hogy mikor nevezhetünk egy címert osztottnak és mikor egyszerűnek.

Mindezt természetesen nem elmarasztaló kritikaként mondom, hanem jobbító jellegűnek szánom, hiszen anélkül, hogy ismernénk az axiomatikus heraldika szerkezeti elveinek mibenlétét (melynek alapszintű lefektetésére éppen most teszek kísérletet), az efféle kérdések felbukkanása szinte megoldhatatlan feladat elé állítja a kutatót. (S miként alább látni fogjuk, e tekintetben nemcsak a hazai kutatók vannak gondban, hanem a messzemenőleg szabályozott heraldikai rendszerrel bíró angol és más külföldi heraldikusok is.) Magának a szerkezeti szemléletnek érthető módon való ismertetése, valamint a rendszer gyakorlati működésének a bemutatása is csak ezen konkrét példán keresztül vált számomra lehetővé, amiért hálával tartozom Avar Antonnak. Ilyen módon egy elméleti probléma előtérbe állításával kitűnő lehetőséget szolgáltatott nekem ahhoz, hogy konkrét példákkal, érthető módon szemléltethessem, milyen potenciál rejlik egy axiomatikusan megalapozott szerkezeti szemléletben.

\* 1 \*

Kezdjük az *első* kérdéssel! Minden szabály alól vannak kivételek, így a szintörvény alól is, tehát a szintörvény (fémre fém és színre szín nem helyezhető)<sup>40</sup> sem általános érvényű. Ezért Avar Anton azon kifogása is megszűnik, hogy a pólyát nem lehet pólyaként klasszifikálni, és „vágott pajzsot írtunk” abban az esetben, ha egy színnel és fémmel vágott mezőre (színnel vagy fémmel borított) pólyát helyeztek. A szintörvény ugyanis *csak* a mező vagy az alap és a fő címerábra borítására érvényes. Nem vonatkozik egyes mesteralakokra (a pajzsőfőre,<sup>41</sup> pajzstalpra,<sup>42</sup> rámára<sup>43</sup> [Avarnál keretre], telekre,<sup>44</sup> melyek nagyon gyakran a hivatalviselés és a címertörés eszközei, hordozófelületei<sup>45</sup>), a prémekre,<sup>46</sup> a heraldikai mintázatokra (pikkelyezett, tollpikkelyes pajzs, természetes és fordított pikkely, hermelpikkely, pillangópikkely, kivagdosott prém, méhviaszforma stb.), a megszórt pajzsokra<sup>47</sup> (pl. lilimokkal bevetett), az egész mezőt tagoló mintázatokra<sup>48</sup> (négyelt, sakkozott, rutázott, vágott, pólyázott, hasított, cölöpölt, harántvágott stb. pajzs), a damaszkolásra,<sup>49</sup> a természetes színezetre<sup>50</sup> és a nemheraldikus színekre<sup>51</sup> (itt különbséget teszek az emberi test ábrázolására szolgáló *természetes szín*: egy rózsaszínhez, esetleg világos kávészínűhez hasonló szín és a *természetes színezet* között, amikor az adott címerképet a természeteshez közeli színezetben ábrázolják, pl. a leopárdot foltos sárga bundával); nem vonatkozik továbbá a természetes ábrázolásmódra (angolul landscape, pl. zöld mezőn forrás pálmafával, mindez természetes színezetben),<sup>52</sup> sem a bíborra,<sup>53</sup> a zöldre<sup>54</sup> [vagy vörösre], nem érvényes továbbá a többféle színű címerábrákra<sup>55</sup> (pl. sakkozott pólya, sas), a színváltó címerábrákra,<sup>56</sup> a fegyverzetre<sup>57</sup> (pl. vörös oroszlán arany karmokkal és nyelvvel), a mellék-címerábrákra<sup>58</sup> (pl. az oroszlán mancsában a kard, fején a korona), a címerábrák (első sorban a mesteralakok) díszítésére<sup>59</sup> (pl. vörös rózsákkal díszített kék cölöp; illetve egymás fölé helyezett címerábrák),<sup>60</sup> a mellékjegyekre<sup>61</sup> (pl. származásjegy, tiszteletjegy, szégyenjegy) és a címertörést<sup>62</sup> szolgáló jegyekre (pl. tornagallér),<sup>63</sup> továbbá a hivatali jelvényekre, a beszélő címerekre<sup>64</sup> (?), a negyedelésre,<sup>65</sup> a mázak egymás mellé (s nem egymásra) helyezésére,<sup>66</sup> sem a külső címerrészekre és tartozékokra<sup>67</sup> (sisak, sisakdísz,<sup>68</sup> sisakkorona, sisaktakarók, pajzstartók, címersátrak és -palástok, jelmondatok stb.). Tehát általában csak a pajzsra vonatkozik (de ott sem mindenhol), azon kívül egyáltalán nem érvényes.

Ennek megfelelően nem antiheraldikus pl. Luxemburg címere sem (ezüsttel és késsel kilencszer vágott mezőben arannyal fegyverzett, aranykoronás, vörös kétfarkú oroszlán; avagy egy általam a Heraldikai lexikonban korábban javasolt és a Címerhatározó mutatójában használt tömörített címerleírás szerint: ezüsttel és késsel kilencszer vágott alapon oroszlán: vörös, kétfarkú, arannyal fegyverzett, aranykoronás), ahol a vörös színű oroszlán (fő címerábra) egyaránt rá van helyezve a vágott pajzs ezüsttel színezett

pajzsrészeleire (ahol az mindenképpen heraldikailag megfelelő) és a kék pajzsrészletekre is (ahol azt szigorúan véve antiheraldikusnak kellene tekintenünk). Az efféle címerek, mint Luxemburg címere is, még az élő heraldika korban jöttek létre, akkor, amikor a címereket még ténylegesen is használták a csatában. Mégsem merült fel velük kapcsolatban már akkor sem heroldi kifogás. Ennek oka pontosan az, hogy a színtörvényt már akkor sem értelmezték túlságosan dogmatikusan. A címernek nem kellett minden egyes apró részletében nagy távolságból is jól felismerhetőnek lennie, hogy a csatában identifikálni tudja a címer viselőjét. Amennyiben tehát az ezüsttel és a kékkel vágott címeren nagy távolságból az oroszlán csak egy nagy vörös pacinak látszott és csak az ezüst-kék vágások voltak jól kivehetők, a címer a fő célját, az identifikáló szerepét így is tökéletesen betöltötte, hiszen az azonos oldalon hadba szállók a csata előtt találkoztak<sup>69</sup> egymással, jól megfigyelhették és észbe vehették egymás címereit, ha tehát a csata hevében a másik címerből nagy távolságra csak azt tudták kivenni, hogy egy ezüst-kékkel vágott pajzson egy nagy vörös pacnit látnak, azt könnyen identifikálni tudták a vörös oroszlánnal és az egészet együtt Luxemburg címerével és annak urával, hiszen a címer két fő eleme (a vágások és az oroszlán) közül távolról az ezüst-kék vágások is jól kivehetők, önmagukban is felismerhetővé teszik a címert, a másik fő elemet pedig (a távolból elmosódó oroszlánt) a címer ismerői ehhez könnyen hozzá tudták társítani. A színtörvény nem teljesen makulátlan betartása tehát nem akadályozta meg azt, hogy a címer betölthesse a címerviselőt identifikáló feladatát. (Ezért is tettek a heroldok kivételt a színtörvény alól a *többféle mázból álló alapok* esetében, ahol ez jelenti a vörös oroszlán – kétféle mázú – alapját.)

Az tehát, hogy a fenti példánál (Avar 34. ábrája) ezüst pólyát helyeztek a kékkel és arannyal vágott pajzusra, számomra egyáltalán nem probléma, önmagában ez még nem egy antiheraldikus jelleg, ugyanolyan módon nem az, mint az ezüst pólya a kékkel és vörössel vágott pajzson (Avar 33. ábrája). Fox-Davies éppen egy ilyen esetben ment fel bennünket a színtörvény érvénye alól: „When an ordinary is charged upon both metal and colour, it would be quite correct for it to be of either metal, colour, or fur, and in such cases it has never been considered either exceptional or an infraction of the rule that colour must not be placed upon colour, nor metal upon metal.”<sup>70</sup> Ezzel a véleményével nincs egyedül: „However, as long as the charge lies partly on an opposite – such as a red lion on a field of gold and blue – this does not constitute a breaking of the rule [of tinctures].”<sup>71</sup> Ugyanezt mondja Lawson (Rothsay egykori heroldja): „In the case, of a field which is partly a metal and partly a colour, and has a charge resting on both parts, the rule [of colour] is waived, since otherwise a charge of either a metal or a colour would be bound to transgress it.”<sup>72</sup> Ez tehát a színtörvény alóli kivételek egyik alapesete.

Az efféle alakzatokat, amikor a kétféle (vagy többféle) színnel (mázzal, borítással) tagolt (vágott, hasított, harántolt stb.) mező mindegyik (vagy legtöbb) színére (tagolására) mesteralak (vagy címerkép) van helyezve, *pajzstagolásnak* tekintendő, amelyre nem vonatkozik a színtörvény. Ilyenek a többször tagolt pajzsok is (vágott, hasított, pólyázott, cölöpölt stb.). Ez ugyanúgy érvényes akkor, ha a mező csak egyszer van tagolva, mint akkor, ha kétszer, háromszor stb. tagolt. Mindegyik esetre ugyanaz az axióma vonatkozik, hiszen ahhoz, hogy egy axióma általánosan érvényes lehessen, meg kell felelnie az axiómák három fő tulajdonságának, a teljesség, az ellentmondásmentesség és függetlenség követelményének, miként azt fentebb ismertettük. Ebben a konkrét esetben (Avar 33. és 34. ábrái) azonban emellett létezik még három további, szerkezeti alapú klasszifikációs megfontolás is, amely kiküszöböli Avar Anton ellenvetéseit, miként azt rögtön látni fogjuk.

\* 2 \*

*Másodsorban* tehát, számomra Avar Antonnak a 33. és 34. képpel kapcsolatos azon kifogása sem jelent semmilyen problémát, hogy az osztóvonalra helyezett pólya szélessége kisebb, mint a pajzs egyharmada. Ez egyrészt azért nem gond, mert a mesteralakoknak és a címer egészének nemcsak a címerelmélettel kell összhangban lenniük, hanem a címergyakorlattal, a címerművészettel is. Egy címernek nemcsak szabályosnak kell lennie, hanem arányosnak és izlésesnek is. Ezek hiányában a címer ugyanúgy antiheraldikus, mint egy szabálytalan címer. Ha az említett címerek két mezőjét külön-külön vesszük, és azok felületére egyenként képzeljük rá a keskenyebb pólyát, az arányok már közelebb állnak a pólya szabályos méreteihez. Ha ragaszkodnánk a pólya szabályos méretének definíciójához és az osztóvonalra egyharmad pajzsszélességű pólyát raknánk rá, az nemcsak esztétikailag nyomná agyon a címer kompozícióját, hanem a két pajzsmező felületének jelentős részét is kitakarná, kevés helyet hagyva a mezőkbe helyezett címerábráknak. Egy ilyen kompozíció rendkívül izléstelen és antiheraldikus lenne.

Heather Child pontosan az efféle esetekkel kapcsolatban mondja azt, hogy a mesteralakok arányai annak függvényében változnak, hogy egyedül vagy többesen található-e a pajzsban, maguk is díszítettek-e vagy sem, hogy üres vagy díszített mező fölött található-e: „The ordinaries divide the field symmetrically and are of great importance in the satisfactory arrangement of the design... The proportion of the ordinaries to the field varies when the ordinary is alone on the shield, or when it is between charges, or is charged itself. The width of the Chef, Fess, and Pale should be slightly less than one-third of the shield when neither the field nor the ordinary are charged or when both are charged. The ordinaries should occupy a full third [only] when they are charged upon a plain field. The Bend, Chevron, Cross and Saltire should occupy one-third if charged and one-fifth if uncharged. ... The character and weight of ordinaries and other charges must be considered together when deciding their proportions and the experienced designer will place them by eye. There is no fixed rule for proportions... The aim of the designer is the harmonious and well balanced display of all the constituent parts of the arms. (...) The scale of the charges in relation to the field is a matter of judgement, developed by the study of good examples. A single charge for example should comfortably fill the area of whatever shape is chosen. If it is drawn too large it will look cramped and too small a single charge will look mean. The space covered by the charges should be rather less than the area of the field which remains visible.”<sup>73</sup>

\* 3 \*

Továbbá, *harmadszor*, a pólya klasszifikációs kategóriáját nem sérti meg az sem, ha olyan címerekkel is találkozunk, ahol a pajzs közepének függőleges mesteralakját a címeres levélben pólyának nevezik, de annak szélessége nem felel meg a szabályos pólya definíciójának (a pajzsszélesség  $1/3$ -a). A szabályos és „szabálytalan” pólyák számára nem szükséges külön-külön klasszifikációs kategóriákat létrehozunk (pl. abban az esetben, ha egy heraldikai adatbázist hozunk létre), hanem elégséges csak egyet felállítani mindegyik számára: a pólya kategóriáját, hiszen ebbe nemcsak maga a „szabályos” pólya tartozik bele, hanem annak keskenyebb (és szélesebb) változatai is, a csík, a fonál, a széles pólya, a hullámos, lékelt, lebegő stb. stb. pólya is. Ezek ugyanis együtt mind a pólya fogalma alá esnek. A pólya megnevezése tehát egyben átfogó kategóriát is jelent, melybe annak mindenféle szabályos és különleges (szűkebb, keskenyebb, különféle osztóvonalakkal megrajzolt stb.) változatai beletartoznak. Nem vétünk tehát a klasszifikációs kategóriánk koherenciája ellen akkor sem, ha a pólyák közé soroljuk azt a vízszintes mesteralakot is, amelynek szélessége nem éri el a pajzsszélesség  $1/3$ -át, hanem (jóval) keskenyebb annál. Az 1999-es cikkemben és a Címerhatározóban is csak egyetlen klasszifikációs csoport létezik az összes pólya

(és más címerbrák) számára, ahol a szabályos pólyát a főtípusnak (Ft) nevezem, amelynek különféle megkülönböztető jegyei (Mj) lehetnek, mely alá a pólya összes elképzelhető tulajdonsága besorolható. Ezek csoportját különféle alkategóriákra lehet osztani, ami által a főtípusnál jóval finomabb klasszifikációs alkategóriákat is létre tudunk hozni.

Ennek megfelelően a *megkülönböztető jegyek* (Mj) összetevői a következők: 1. a *szám* (pl. ikerpólya, három pólya). 2. a *hozzáadott jegyek*: a.) *külön jegyek, pózok* (pl. hullámos pólya, hullámos csík, hullámos fonál; ormós ikerpólya); b.) *helyzet*<sup>74</sup> (pl. felsőpólya, hullámos felsőcsík). 3. a *kiegészítő jegyek*: a.) *járulékos jegyek* (pl. lebegő pólya, felül bemetszett lebegő felsőpólya; hullámos lékelt alsópólya); b.) *díszítés és szerkezeti viszonyok* (pl. bizánciakkal díszített pólya; bizánciakkal díszített hullámos lebegő felsőpólya; kékkel, ezüsttel és vörössel kétszer harántolt pajzs – nem harántpólya, azaz mesteralak, hanem pajzstagolás, mivel a színek nem azonosak mindkét oldalon; az a kétszer hasított pajzs sem képez cölöpöt, hanem harmadolt pajzsot eredményez, amely *mesteralak* helyett három *mezőt* hoz létre azáltal, hogy a kétszeri hasítással létrejövő három mezőben három külön-külön címert helyeznek el; ilyen Magyarország, Jeruzsálem és Nápoly-Anjou címereinek egyesítése a hasított pajzs három függőleges mezőjében, amelyek így együtt András herceg, Nagy Lajos király öccsének Nápolyban használt címerét képezik); c. *borítás* (pl. vörös pólya; bizánciakkal díszített vörös hullámos alsópólya).

## 2. kép

### **Pólya (valamint cölöp és harántpólya) főtípusok és megkülönböztető jegyek ►**

A. *Főtípusok* (Ft): pólya (1/3 pajzsszélességű); pólya (2/7-es); csík (1/6-os, az 1/3-os pólya fele; petymet alapon – fekete pöttyök az evet mintázatának fehér részein); csík (1/7-es, a 2/7-es pólya fele; hiúzmal alapon – stilizált zöld és fehér hiúzfülek egymás alatt, fülkagylóval és szörpamacsokkal a fülek végén); fonál (1/12-es; harántos hiúzmal alapon – a fülek egymás sarkai alatt); zsinór (1/24-es, a fonál fele; rókatorok alapon – egymásra helyezett stilizált piros és fehér rókafülek); széles pólya (a pajzsszélesség 3/7-e); széles pólya (4/7-es); cölöp (2/7-es); harántpólya (2/7-es).

B. *Megkülönböztető jegyek* (Mj): 1. *Szám*: (egy) talpas pólya; (egy) domború (dongás) pólya; (egy) rutapólya (9 rutának is tekinthető); ikerpólya; három pólya (mesteralak); három pólya (hatszor vágott, pólyázott mező: pajzstagolás); három ikerfonál; ikercölöp; két (sakkozott) harántpólya. 2. *Hozzáadott jegyek*: a.) *külön jegyek, pózok*: hullámos pólya; hullámos csík; hullámos fonál; ellenormós ikerpólya; sarkos pólya; három sarkos pólya; ellengolyós pólya; homorú ikercölöp; lépcsős harántpólya; b.) *helyzet*: felsőpólya; hullámos felsőcsík; sarkos alsópólya; alsó ikerpólya; felső ikerfonál; homorú felsőpólya; csúsztatott-ormós felsőpólya; balra tolt cölöp; két feltolt harántpólya. 3. *Kiegészítő jegyek*: a.) *járulékos jegyek*: lebegő pólya; felül bemetszett lebegő felsőpólya; hullámos lékelt alsópólya; baloldalt hegyes lékelt pólya; baloldalt csonka sarkos felsőpólya; függőpólya (ún. hamaide); szegett pólya; széttolt cölöp; léces harántpólya; b.) *díszítés és szerkezeti viszonyok*: bizánciakkal díszített pólya; bizánciakkal díszített hullámos lebegő felsőpólya; lepényesekkel díszített ikerpólya; rutákkal díszített ikerpólya; rákkal díszített hullámos szélespólya; lepényesekkel díszített jobbra félig széttolt pólya; ikerfonállal díszített pólya; két hasítással létrejövő osztott, harmadolt címer, nem lehet cölöp, mivel az egyes tagolásokban látható *címerbrák* külön-külön *mezőket* hoznak létre, melyek az alább részletezendő OSZ 2. szabály értelmében osztott címert eredményeznek (s a címert valóban 3 önálló címer egyesítésével hozták létre: Magyarország, Jeruzsálem és Nápoly-Anjou, ami így együtt András

herceg, Nagy Lajos király öccsének Nápolyban használt címere); kékkel, ezüsttel és vörössel harántolt pajzs (mivel a két szélső máz eltérő színű, nem meszteralak, azaz harántpólya, hanem (kétszer) harántolt pajzs jön létre); c. *borítás*: vörös pólya; bizánciakkal díszített lebegő vörös hullámos alsópólya; hermelines pólya (liliomokkal bevetett alapon); sakkozott pólya (darabokkal bevetett alapon); ékelt (vagy félrutázott) pólya; vörössel és ezüsttel összerovott pólya; sarkos vonallal vágott pólya; szarufázott cölöp; (medvével díszített) arany széles harántpólya (Bern).

**A. Főtipusok (Ft)**



**B. Megkülönböztető jegyek (Mj)**

**1. Szám**



**2. Hozzáadott jegyek**

**a. külön jegyek, pózok**



**b. helyzet**

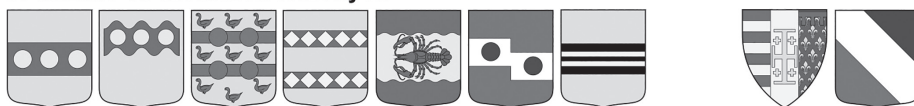


**3. Kiegészítő jegyek**

**a. járulékos jegyek**



**b. díszítés és szerkezeti viszonyok**



**c. borítás**



Mindezek egy axiomatikus heraldikai rendszer szerves alkotóelemei. Ugyanezen a szerkezeti (geometriai) szemléleten épül fel még ma is az angol és a francia heraldika. Ők nem is tudnak arról, hogy címertani rendszerük axiomatikus megalapozottságú, mert ezt veszik természetesen, ebben élnek, másféle heraldikát nem ismernek, ezért nem is tudják felismerni annak valódi jellegét és az ezzel együtt járó jelentőségét (s miként alább látni fogjuk, a definícióik sem teljesen egységesek, s noha ők maguk törekednének is erre az egységre, mégsem tudják, hogy az milyen koherens elméleti alapon volna létrehozható). Magától értetődő természetességgel kezelik, hogy a címerpajzs szerkezeti elemei egymással összefüggő, egymásra visszaható tulajdonságokkal rendelkeznek (amit idővel Gatterer is felismert). Lássunk erre két, számunkra releváns idézetet Friar heraldikai lexikonából!<sup>75</sup>

*Attitude* (póz) címszó: „The posture or inclination of an armorial charge. Most charges... are depicted in an upright position... When another attitude is depicted, or when clarification is considered necessary, reference is made either to the geometry of the ordinaries (e.g. ... palewise, ... saltirewise)... or to a variety of armorial terms, each of which has a specific meaning. ...e.g. issuing from the dexter chief bendwise. ...Beasts are blazoned in the following order: (i) bodily attitude(s); (ii) position of head; (iii) inclination of tail.” (31. lap)

(„Póz. Egy címerábra helyzete vagy irányulása. A legtöbb címerábrát... a szokványos elhelyezkedésében [!] írjuk le... Olyankor, ha valamilyen más pózt írunk le, illetve amikor szükség van a póz tisztázására, vagy a mesteralak geometriáját [!] irányát] adjuk meg (pl. ... cölöpösen, ...harántkeresztesen)... vagy a heraldikai kifejezések [!] valamelyikét használjuk, amelyek közül mindegyiknek sajátos [!] jelentése van. ...pl. a pajzsfő jobb oldalából harántosan előbukkanó. ...Az állatok pózát a következő sorrendben írjuk le: (i) testtartás(ok); (ii) a fej pozíciója; (iii) a fark irányja.”)

*Attributes* (tulajdonságok): „The properties and appendages associated with an armorial charge. All charges have attributes (even the humble roundel is round and flat), and for the most part these are implicit in the terminology of armory, e.g. a male Griffin has no wings, a Griffin does. However, when variations occur or additions made they should be specified, e.g. a mullet is always depicted as having five points, a six pointed mullet should be blazoned a Mullet of six points, therefore. The armorial vocabulary provides us with many terms to describe the properties and appendages of a charge. Some of these refer to its attitude, others describe such details as the tincture of beak, claws, tongue, etc. though there are certain conventions of blazon which render the inclusion of some of the more common attributes superfluous.” (34–35.)

(„Tulajdonságok. Egy címerábrához kapcsolódó jellemzők [!] és tartozékok [!]. Minden címerábrának vannak tulajdonságai [!] (még az egyszerű kör is körlalakú és lapos), és legtöbbször ezek bele vannak foglalva a heraldikai nevezéktaiba, [!] pl. a hím griffnek [az angol heraldikában] nincs szárnya a nősténynek van. Abban az esetben azonban, ha ezek változataival [!] van dolgunk vagy kiegészítő jegyek [!] társulnak hozzájuk, ezeket is meg kell nevezni, [!] pl. a [szokványos] csillag [fogalma az angol és francia heraldikában] mindig ötágú, a hat ággal rendelkező csillagot ezért hatágú csillagként kell leírni. A heraldikai nevezékta számos kifejezéssel lát el bennünket a címerábrák jellemzőinek és tartozékainak a leírására. Ezek közül némelyek azok pózára [!] vonatkoznak, mások olyan részleteket [!] írnak le, mint a csőr, a karom, a nyelv színe stb., noha itt is vannak bizonyos egyezményes címerleírási formulák, melyek a címerábrák gyakoribb tulajdonságainak megemlítését szükségtelenné [!] teszik.”)

\*\*\*

Ahhoz, hogy egy szerkezeti alapú axiomatikus heraldikai rendszert létrehozassunk elégséges ezen néhány, fent idézett fogalmat alaposan ismernünk. Van tehát egy (kezdetben üres) *pajz*sunk, annak van *mező*je, amelynek valamilyen *szín*ű a borítása, a mező lehet egyszerű



vagy az *osztóvonalak* tagolhatják további mezőkre, illetve *mesteralakokra* és *pajzstagolásokra*, a mezőkben pedig lehetnek *címerábrák* (fő- és mellék-mesteralakok és címerképek – ezeknek lehetnek további *pózái* és *tulajdonságai*), s ebben az esetben a mező *alap* funkciót kap.

\* 4 \*

Amennyiben a fenti idézeteket az általunk említett fő típusok (Ft) és megkülönböztető jegyek (Mj) rendszerére alkalmazzuk, az *attitude* megfelel a póz és a helyzet fogalmának, az *attributes* pedig a kiegészítő jegyeknek. Ennek megfelelően végül, *negyedszer*, Avar Anton kifogása a 33. és 34. ábrák pólyáival kapcsolatban (keskenyebbek, mint a szabályosnak vélt egyharmadnyi pajzsszélességű pólyák) azért sem állja meg a helyét, mert az efféle kompozíció nemcsak hogy a szintörvény ellen nem vét, hanem a *szerkezet szemlélet alapelveinek az értelmében* is teljesen szabályos. Ehhez pedig alkalmaznunk kell a már eddig lefektetett axiómákat és teorémákat.

Mit is mond Gatterer?

„18. §. Azt a mezőt, melyben címerkép [címerábra] található, *alapnak* nevezzük. Ha egy alapon címerkép van, annak alapnak kell lennie: alap címerkép nélkül nem képzelhető el.

19. §. Az egyszerű pajzs csak egy mezőből áll, az osztott ellenben többől (12. §.). Az előbbinek csak egy alapja lehet, az utóbbinak több is, de mindkét esetben csak akkor, ha a mezőkben van egy címerkép is (18. §.) [...] Azt a pajzsot, melyben nincs címerábra, *tarpajzsnak* nevezzük [...] Következésképp, a tarpajzsnak nincs alapja (18. §.). (Gatterer 1774. 14.)

Ha tehát pl. (ezüst) pólyát helyezünk egy kétféle mázzal egyszer (esetleg többször) vágott mezőre (33. ábra: kék-vörös, 34. ábra: kék-arany), és – miként azt láttuk – ebben számunkra a szintörvény sem jelent akadályt, akkor létrejön egy *alsó* alakzat: a kétféle mázú mező, és egy *felső* alakzat: a pólya. Vagyis a kétféle mázzal vágott *mező* a felette elhelyezett pólya *alapjává* válik. Itt tehát már nem a színekkel kapcsolatos megfontolások területén lavírozgatunk, hanem a szerkezeti alkotórészek egymásra gyakorolt kölcsönhatásait szemléljük. Azt a szerkezeti kérdést vizsgáljuk, hogy a *mező* hogyan vált *alappá*, *alappá* vált-e, *mi* eredményezte és *mit* eredményezett az, hogy létrejött az alsó és a felső réteg, mi ezek egyenkénti szerepe a szerkezeti elemek felépülésében, majd a funkcióik (esetleg) megváltozásában? Itt tehát már az axiomatikus heraldika alapkérdéseit, a legmélyebb szerkezeti viszonyokat és kölcsönhatásokat vizsgáljuk. Ebből a szempontból pedig teljes mértékben érthető és szabályszerű az, ha akár két színnel, akár egy színnel és egy fémmel vágott alapra helyezünk (ezüst) pólyát, hiszen itt már nem a szín a meghatározó tényező számunkra, hanem a pajzsbeli alakzatok (a címerábrák: a geometriai alakzatok, a mesteralakok, valamint a címerképek) *kölcsönös szerkezeti viszonya*(i).

Kezdjük az elején, vegyünk egy üres pajzsot és (a szerkezeti szemléletű heraldikai eljárásnak megfelelően) kísérjük végig lépésről-lépésre az 1. képen látható címerek megszerkesztését. Első lépésben a pajzsokat középen egy vízszintes osztóvonalal vágjuk. A második lépésben a mezőket kék-vörös, illetve kék-arany színűre festjük. A harmadik (és nem az első) lépésben az osztóvonalakra ráhelyezzük az ezüst pólyákat (hiszen a pólya alatti tereket csak így lehet színrel ellátni). Végül a negyedik lépésben a felső és alsó mezőkben elhelyezzük a címerképeket (oroszlán, hold, csillag/halom, fa; illetve hold és csillag/halom, oroszlán).

Ezen lépések során egyszerű, majd (azokból) osztott pajzsok jönnek létre. A második lépésben, amikor a mezőket kiszíneztük, a címerek még egyszerűek, osztatlanok, annak ellenére, hogy az osztóvonal már két mezőre tagolta őket és ki is vannak színezve. (Gatterer erről azt mondja, *ha a tagolásban nincs címerábra*, akkor az nem alap, hanem csak mező. Az egyszerű címerben *csak egy* alap lehet. Az osztott címernek több alapja is lehet, de *csak akkor*, ha a mezőkben címerábra is van.) A második lépésben tehát a címer

még mindig egyszerű, mert csak magukból az eltérő színű tagolásokból áll és azokban nincs semmilyen címerábra. (Mint fentebb láttuk, ez az egyik kivétel a szintörvény alól, amikor a mázak nem *egymásra*, hanem *egymás mellé* vannak helyezve.)

A harmadik lépésben, amikor az osztóvonalon elhelyezzük a pólját, a címer még mindig egyszerű és nem osztott. Ebben az esetben azonban már a pólya a tagolások *főlé* kerül, ami azt is jelenti, hogy létrejön egy alsó (a tagolás) és egy felső alakzat (a pólya, a mesteralak), tehát az alsó rész, a (kék-vörös, illetve a kék-arany tagolás) már a felső rész (kétféle mázból álló) *alapjává* válik. A második lépésben fennálló *mezők* tehát azáltal, hogy fölöttük megjelent egy felső alakzat, *alappá* váltak, mégpedig a felső alakzat (a pólya) (kétféle mázból álló) közös alapjává. Ugyanaz a helyzet itt is, mint Luxemburg címerénél, ahol azonban a mező nemcsak egyszer, hanem kilencszer van vágva, és ez a vörös oroszlánnak a kétféle mázú (ezüst-kék) alapja. A 33-as és 34-es ábránál a pajzs ugyan egyszer van csak vágva, de ugyanazzal az esettel állunk szemben: ezen címerek is rendelkeznek egy kétféle mázú alappal és azok fölött egy mindkettőre ráhelyezett címerábrával (megmarad tehát az axiómánk vagy theorémánk koherenciája is: a teljesség, az ellentmondásmentesség és a függetlenség). Ez pedig összhangban van Gatterer megállapításával is, mely szerint „alap címerkép [címerábra] nélkül nem képzelhető el”.

A negyedik lépésnél már osztott címet kapunk. Ez abban különbözik az előzőektől, hogy a felső és alsó mezőkben további címerábrákat helyeztünk el. Gatterer (és a szerkezeti szemlélet is) azt mondja, hogy: „Azt a mezőt, melyben címerkép [címerábra] található, *alappal* nevezük.” Amikor tehát a pólyán kívül az afölötti és az alatti tagolásokba is címerábrákat helyeztünk, ezek már nemcsak (a pólya számára) egyetlen kétféle mázú alapként folytatják tovább a pályafutásukat, hanem saját joga is *alap* (azaz *mező*) funkciót kapnak (illetve semmit sem tehetnek az ellen, hogy ne váljanak azzá, mivel a rájuk helyezett címerképek nem lóghatnak csak úgy magukban a levegőben, alap kell alájuk (miként azt Tagányi is véli),<sup>6</sup> amit a saját mezőjük egyetlen színe biztosít is számukra) és így két mezőt (két címet, osztott címet) hoznak létre, amiről Gatterer azt mondja, hogy: „Az egyszerű pajzs csak egy mezőből áll, az osztott ellenben többől (12. §.). Az előbbinek csak egy alapja lehet, az utóbbinak több is, de mindkét esetben csak akkor, ha a mezőkben van egy címerkép is.” Itt is erről van szó: a mezőkben *van* címerkép, tehát a címerben két (egy-egy) *alap* (két címer) jött létre. Az *osztott címer fogalma* (!) tehát tulajdonképpen (a történeti leszármazását tekintve is) azt jelenti, hogy két vagy több különálló címert helyeznek el egyetlen pajzs külön-külön mezőiben. Noha ez már az élő heraldika korában sem minden esetben volt így, az axiómáink koherenciája érdekében mégis minden több mezőből, *több alaptól* álló megfelelő pajzsot *osztott címernek* kell tekintenünk, vagy legalább is osztottnak kell feltételeznünk (különösen akkor, ha nem ismerjük a címer előtörténetét).

Avar Anton kifogása a 33. és 34. ábra pólyáinak a szélességét és a kétféle mázú alapok „antiheraldikus” jellegét illetően végül tehát azért sem állja meg a helyét, mert szerkezeti szempontból a 3. lépésben kétféle mázú alapról, a 4. lépésben pedig osztott pajzsról van szó, amelyeknél indifferens, hogy szabályos-e a szélességük vagy milyen mázakra vannak ráhelyezve.

(Folytatjuk)

## JEGYZETEK

- |   |                                                                                                                                                                    |   |                                                                                              |
|---|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|----------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1 | Bertényi Iván: <i>Kis magyar címertan</i> . Budapest, 1983.                                                                                                        | 3 | Áldásy Antal: <i>Címertan</i> . Máriabesnyő – Gödöllő, 2008. (első kiadása: Budapest, 1923.) |
| 2 | Uő.: <i>Új magyar címertan</i> . Budapest, 1993. (2. kiadás: 1998); Uő.: <i>Magyar címertan</i> . Uo., 2003.; majd Uő.: <i>A címertan reneszánsza</i> . Uo., 2010. | 4 | Feiszt György: <i>Rövid magyar címertan és pecsét-tan</i> . Budapest, 1986.                  |
|   |                                                                                                                                                                    | 5 | Karlai K[oh]l Károly (Budapest, 1900–Amszterdam,                                             |

- 1985), képzőművész, autodidakta heraldikus. Budapesti gimnáziumi tanulmányai után a lipcei Képzőművészeti Akadémián és a lipcei Mesteriskolában tanult. A Nemzetközi Heraldikai Kongresszusok rendszeres látogatója volt, széleskörű levelezést folytatott hazai és külföldi heraldikusokkal. A Holland Királyi Genealógiai és Heraldikai Társaság választott tagja. Hosszú betegség után Amszterdamban halt meg. Címertani művét (*A címerokról. A címer története, fejlődése. A címertan mai szemmel*. Amsterdam, 1985. [Dallas, 1990.]) Bertényi Iván 1983-as *Kis magyar címertanának* kiegészítéseként, a nemzetközi heraldika megismertetéséül szánta. Külföldi elszigetelt helyzete miatt könyve itthon nem fejthetett ki lényegi hatást és nem is vált széles körben ismertté. Fő érdeme az, hogy az idegen (angol, francia, német) heraldikai szakkifejezésekre magyar megfelelőket hozott létre. Művének kiadásával a halálos ágyán a leányát, Anthonyné Karlai Kohl Máriát bízta meg, aki apja végakarátát 1990-ben Dallasban teljesítette.
- 6 Gert Oswald: *Lexikon der Heraldik*. Leipzig, 1984. (új kiadása: Regenstauf, 2006.)
- 7 Milan Buben: *Heraldika*. Prága, 1986. (új kiadás: 2007.)
- 8 Szegedi László: A rendszerezés és a meghatározás lehetőségei a címertanban. *Századok* 133. 1999/1. 145–183.
- 9 Johann Christoph Gatterer: *Abriß der Heraldik oder Wappenkunde*. Nürnberg, 1766. (majd 1774.); Uő.: *Abriß der Heraldik*. Göttingen és Gotha, 1773. (majd Göttingen, 1793.)
- 10 Bárczay Oszkár: *A heraldika kézikönyve*. Budapest, 1897. 498.
- 11 A szerkezeti heraldika egyik úttörőjének Gatterer mellett a brassói származású Martin Schmeitzel (1679–1747) tekinthető, különösen *Einleitung zur Wapenlehre* (Jena 1723, és 1724.) című műve miatt, noha őt korábban ebből a szempontból még nem vették számításba, pedig az elsőbbsége okán akár a szerkezeti heraldika megalapítójának, az alapok lerakójának is tekinthetjük. Noha Gatterer nem idézi Schmeitzelt, a gondolatmenete, sőt néhol még a szóhasználat is hozzá hasonló.
- 12 [https://hu.wikibooks.org/wiki/Heraldikai\\_lexikon](https://hu.wikibooks.org/wiki/Heraldikai_lexikon) (A lexikon egyes szócikkeiben igyekszem az adott fogalom régi nevezéktani változatait is minél teljesebb módon összegyűjteni, a források megadásával együtt.)
- 13 <https://hu.wikibooks.org/wiki/Cimerhatározó> vagy <https://hu.wikibooks.org/wiki/C%C3%ADmerhat%C3%A1roz%C3%B3>
- 14 Avar Anton: *Az Országos Levéltár címereslevél-gyűjteményének feldolgozása és digitalizálása*. Módszertani tanulmány. MNL OL, 2012. október 29. (alább: Avar 2012.); Rihmer Aurél: *Heraldika avagy címertan*. Matrikula 2. 2012/3. 1–34.; Zubánics László: *Történelmi segédanyagok*. Módszertani javaslatok és tantárgyi program. Felsőfokú szakképzés, Történelem szak, Nappali tagozat. III–IV akreditációs szintű felsőoktatási intézmények diákjai számára. Ungvár, 2013.; Dr. Almási Tibor – Dr. Kőfalvi Tamás: *A történelem segédanyagjai*. „Mentor(h)áló 2.0 Program” TAMOP-4.1.2.B.2-13/1-2013-0008 projekt. (Szegedi Tudományegyetem, Juhász Gyula Pedagógusképző Kar) ([http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/A\\_trtnelem\\_segdtudomnyai/index.html](http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/A_trtnelem_segdtudomnyai/index.html)) Internetes elérés: 2019. 11. 15.); Az OSZK egy 2014-es adatszolgáltatásában a Balog nemzeti címereivel kapcsolatban a Cimerhatározó megfelelő lapját is hivatkozásként adják meg: [Balogh Gábor]: *A Balogh Nemzetiség Eredetéről*. [Országos Széchényi Könyvtár, Budapest], 2012. (Elérése, 2021: [https://www.europeana.eu/hu/item/92006/BibliographicResource\\_2000060223999](https://www.europeana.eu/hu/item/92006/BibliographicResource_2000060223999)); Vitek Gábor: Az anyakönyvek forrásértéke. In: Kollega Tarsoly István szerk.: *Genealógia 3*. Budapest, III. 2015. 7–27.; dr. Kurucz Rózsa: *A család térben és időben*. Pécsi Tudományegyetem, 2017. (Tudományos közlemény a Pécsi Tudományegyetem alapításának 650. évfordulójára.) (<http://polc.ttk.pte.hu/tamop-4.1.2.b.2-13/1-2013-0014/7/kuuczrozsa-csalad/index.html>) Internetes elérés: 2019. 11. 15.); Kelemen Sándor Tomi: *Koronya Mihály és családja származástörténete*. Szalárd, 2017. 64., 329.; Martin Roland – Andreas Zajic: Illumierte Urkunde des Mittelalters in Mitteleuropa. In: *Archiv für Diplomatik Schriftgeschichte Siegel- und Wapenkunde*. 59. Band. Köln – Weimar – Wien, 2013. 378. 305. jegyzet; A Heraldik-Wiki (német heraldikai szakportál) – tarpajzsokkal, prémekekkel foglalkozó lapjai, valamint a Protocolum Venerabilis Conventus Posoniensis szócikke (2017) ([https://www.heraldik-wiki.de/wiki/Protocolum\\_Venerabilis\\_Conventus\\_Posoniensis](https://www.heraldik-wiki.de/wiki/Protocolum_Venerabilis_Conventus_Posoniensis)) Internetes elérése: 2019. 11. 15.)
- 15 Lásd erre: Szegedi László: *Volt-e magyar címerkirályi rangkorona?* Turul 89. 2016/2. 71–73.
- 16 Avar i. m. 2012.
- 17 Avar Anton: *Az Országos Levéltár újkori címereslevél-gyűjteményének feldolgozása során felmerült heraldikai problémák*. Turul 85. 2012/3. 92–100. (alább: Avar Turul 2012.)
- 18 Harald Nissen – Monica Aase.: *Segl i Universitetsbiblioteket i Trondheim/Seals in the University Library of Trondheim*. Tapir Forlag, 1990.
- 19 Avar 2012. 14–15.
- 20 Uo. 2012. 38.
- 21 A Címereslevél-adatbázis (az MNL OL keresőoldala): <http://adatbazisokonline.hu/adatbazis/cimereslevel-adatbazis> (konkrét példa egy digitalizált címeres levélre: <http://adatbazisokonline.hu/adatbazis/cimereslevel-adatbazis/adatlap/1397>)
- 22 Avar 2012. 56.
- 23 Sz. L.: valójában anglo-norman, angolul: Anglo-Norman, Anglo-Norman French, Anglo-French, Norman-French: az udvar, a bíróságok, iskolák,

- egyetemek, a gentry és a polgárság egyes köreinek 12–15. századi keveréknyelve. Ezt használták a korai angol (vagy inkább francia nyelvű?) heroldok is, a (szerkezeti alapú) francia *cimerszemlélettel*: a kinosan aprólékos *nevezéktannal*, (az aprólékos nevezéktan miatt) a főlegtekig tömörített *cimerleírással*, a francia *szórenddel* egyetemben (pl. golden star helyett mullet Or, lion rampant, s ugyanígy: attorney general, heir apparent, court martial – ahol a melléknév a főnév mögé kerül).
- 24 Avar Anton: Magyarország címere és az angol heraldika. *Turul* 90. 2017/4. „is most concise, and it is always minutely exact, definite, and explicit; all unnecessary words are omitted, and all repetitions are carefully avoided; and, at the same time, every detail is specified with absolute precision. The nomenclature is equally significant, and its aim is to combine definitive exactness with a brevity that is indeed laconic” – Charles Boutell: *Heraldry, Historical and Popular*. London, 1864. 8–9. (Online: <https://archive.org/details/heraldryhistoric01bout>, letöltés: 2017.08.15.) – idézi Avar 2017.
- 25 Oswald (i. m. 13–14.) is kifejti, hogy a német nyelvterületen soha nem létezett egységes szaknyelv, hanem minden heraldikus a saját nevezéktanát és címerleírási módszerét alkalmazta, s emiatt kaotikus állapotok uralkodtak. A 15. századra a német heroldok nevezéktanja teljesen elavult. A kancelláriai heraldika címerleírásai nélkülözték a koherens heraldikai blasont, ezért Philipp Jacob Spener (1635–1705) is inkább latinul írta meg hatalmas heraldikai összefoglaló műveit. (Philipp Jacob Spener: *Historia insignium illustrium sev Operis heraldici pars specialis*. Frankfurt am Main 1680; Uő.: *Insignium theoria sev Operis heraldici pars generalis*. Uo., 1690.)
- 26 „A régebbi heraldikai irodalomban kialakult egyik felfogás szerint bármely címert olyan pontosan kell leírni, hogy ennek alapján egyértelműen elkészíthető legyen. E felfogás hívei aztán a címertant kinos gonddal szövegeztet megfogalmazások, heraldikai szakszóhalmozatok tárházává »fejlesztették«, pedig az ilyen öncélú, fontoskodó szörszálhasogatások semmi érdemleges hasznót nem hoztak a tudománynak. « Bertényi i. m. 1983. 56–57., 1993. 52.
- 27 Henry Peacham: *The Compleat Gentleman*. London, 1622. 6. Kiadja: Cecil R. Humphery-Smith: *Peacham's Heraldry for the Complete Gentleman*. Great Bookham, 1991.
- 28 Jiří Čarek: *Městské znaky v českých zemích*. Prága, 1985.
- 29 Karel Müller: Současná komunální heraldická tvorba v České republice. In: *Heraldika na Slovensku*, szerk. Milan Šišmiš. Pozsony, 1997. 227. („Čarkovo dílo se záhy stalo terčom řady oprávněných kritik, neboť bylo mimo jiné poznamenáno nedostatky heuristické práce zpracovatelů podkladů, které se nepodařilo autorovi odstranit ani vlastním výskumem. Nepříliš zdařilá je také výtvarná stránka kompendia a přímo odstrašující jsou popisy znaků, které mají ve většině případů velmi daleko k heraldickému blasonu.”)
- 30 Schmeitzel i. m. 127–128.
- 31 Mondanivalóját a műve jegyzeteiben (pl. a zárójeles (d) után) szereplő szöveggel kiegészítve közöljük: „... haben wir vier Haupt-Sectiones, d. i. welche durch das *centrum scuti* gehen, und aus welchen alle die übrige entspringen; Gehet die Linie von oben herab, so heists *getheilt*; quer über, *gespalten*; schreg aus dem rechten Ober-Winckel *rechts durchschnitten*, aus dem lincken Ober-Winckel *lincks durchschnitten* (d). Hibe ist zu mercken I. Daß es bey der Theilungen etliche wenige Exempel (e) gebe, wo die *section* eben *nicht durch das centrum* gehe, sondern *etwas zur rechten* oder *lincken* ausweihe... II. Daß besagte vier Haupt-Sectiones, *offt unterschiedlichen repetiret werden* [...] solchen Exempeln darff ich nur die *Sectiones* zehlen, und so dann gehörig aussprechen (g). III. Daß die *sectiones offt auch per lineas curvas* (h) *erscheinen*, welche sodann von der äusserlichen Gestalt, die *ex ductu lineae* entstehet, ihre eigene Benennung bekommen (i)... IV. Daß die *lineae sectionum nicht allzeit parallel lauffen*, sondern auf vielerley Arthen sich entweder *durchschneiden* [...] oder aber *nur berühren*... V. Daß beydes, auch *per lineas curvas* geschehen sey... VI. Daß die *ex Sectionibus* entstehende *spatia*, manchmal *leer erscheinen* [...] manchmal aber auch, wo nicht alle, doch einige, *mit andern Figuren besetzt sind* [...] welches alles auf die Weise auszusprechen ist, wie unten in der Note (o) mit Heraldischen *Terminis* gelehret worden. (g) Also sage bey fig. 21. zweymal *getheilt*, mit Gold, blau und Silber. Fig. 22. dreymal *getheilt*, wechselsweise mit Gold und schwarz [...] und so bey allen Exempeln, da die *spatia von diverser tinctur*, oder an der Zahl gleich sind, denn ist dieses nicht, so entstehen Pfahle, Balcken, u.s.w... (h) Was eine krumme Linie sey, ist bekandt, nemlich, wenn der *ductus lineae per ambages* geschehen, weil nun die Ausschweifung auf tausenderley Weise geschehen kan, so haben wir auch sehr vielerley Sorten von *lineis curvis* u. s. w. (o) Bey diesen Exempeln ist zu mercken, daß bey solchen Wappen, derjenige Platz, da eine Figur erscheinet, so dann *respectu figurae, Feld* genennet werde...” (Schmeitzel 1723. 110–111.) Ugyanazt mondja, mint később Gatterer: négy fő tagolási mód van, melyek a pajzs közepén futnak át; némelyek eltérhetnek a középponttól; ismétlődhetnek; nemcsak egyenes, hanem görbe vonalakkal is történhetnek; nem mindig párhuzalosak

- egymással, hanem különféleképpen érinthetik, metszhetik egymást; ezek is lehetnek görbe vonalak; a tagolások által létrejövő terek olykor *üres*ek, olykor azonban, ha nem is mindegyikük, *más címerábrákkal vannak ellátva*; azon *mezőket* (Platz), melyekben *címerábra* (Figur) van, a címerábra szempontjából *alpnak* (*respectu figurae*, Feld) nevezük; páros, pártatlan és eltérő színű terek esetében tagolások (pl. hasított pajzs) keletkeznek, páros és pártatlan váltakozó színű terek esetén mesteralakok jönnek létre (pl. cölöp, pólya).
- Ere vonatkozóan: „...man den Balcken nicht mit der *doppelten Spaltung* vermische, der Unterschied giebet sich leicht zu erkennen, bey [die Spaltung] [...] sind alle drey *spatia* von *diverser tinctur*, ist es aber ein Balcken, so sind die *zwey spatia extrema* allzeit von einer *couleur*, und deuthen das Feld an, das mittelste ist der Balcken.” (i. m. 139.) („...a pályát nem lehet összetéveszteni a *kettős vágással*, könnyen különbséget lehet tenni, [a vágásnál][...] mindhárom *mező eltérő színű*, ha azonban pályáról van szó, a két *szélső mező* mindig egyféle *színű* és az alapra emlékeztet, közülük a *középső* a pólya.”)
- 32 „Daß die Durchschnitte und *Sectiones*, ebenfals Figuren zu nennen, lernen wir aus *Euclide Elem. Lib. 1*. da er spricht: *Figura est, quae sub uno vel pluribus terminis continetur* (a). Denn in Geometria heist man eine Figur, was von gewissen Linien, als Ränden, eingeschlossen ist, dahero haben wir *figuras circulares, conicas, triangulares* u. s. w. Also verstehet man hiedurch, wenn ein Schild durch eine Linie (b), ein oder mehrmal *secret* ist, und die *exsecione* entstehende *spatia, diverser* Farbe sind. (b) Hibeý ist der grobe Fehler, der meisten heraldischen Bücher zu mercken, welche das *fundament* der *Sectionum*, nicht in denen *lineis, quibus scuta secantur*; suchen, sondern in denen *spatiis*, welche *ex sectionibus* entsteh.” (Schmeitzel 1723. 127–128.)
- Euklidészre hivatkozva azt mondja, hogy az *alakzat* az, amit egy vagy *több határvonal* vesz körül. Ezért vannak köralakú, kúpos, háromszögű, stb. alakzatok, beleértve azokat is, ha egy pajzs valamilyen vonal által egyszer vagy többször van tagolva, és a tagolásból keletkező terek eltérő színűek. A tagolás alapját ezért az osztóvonalakban és nem az általuk létrehozott terkekben [mezőkben] kell keresni. Schmeitzel legfontosabb felfedezése, hogy a morfológiai alakzatokat, a szín-alakzat kölcsönhatás révén, az osztóvonalak alakítják ki, mely felismerésre később Gatterer a saját címertani elméletét építette fel.
- 33 „A pajzsnak e zománczos mezején foglalnak aztán helyet az egyes alakok [tagolások], melyek legelőször is a mezőnek zománczokkal való különféle tagozásaival képezetnek; ennek alapjául négyféle mód szolgál, t. i. hasítás, vágás, szelés és balra szelés. Ezen alapvonalaknak összetételei aztán a combinációknak hosszú sorozatát nyújtják. Ha pedig e vonalak megkettőztetvén, harmadrészt foglalják
- el, akkor ismét új alakok jönnek létre [mesteralakok], melyek közt leggyakoribbak a cölöp [...], mely kettős hasítás, a pólya [...], mely kettős vágás, és a pantallér [...], mely kettős szelés által támad.” (Magyarország címertára. Kiadja: Altenburger G[usztáv] [címerfestő] és Rumbold[t] [B]ernát [címerfestő] A szövegét írja: Tagányi Károly. Budapest, 1880. 5–6. (Új kiadása: Arcanum DVD könyvtár. IV. Családtörténet, heraldika, honismeret. Arcanum Adatbázis Kft. DVD-ROM, Budapest, 2003.) [Alább: Tagányi 1880.]
- 34 Nyáry Albert: *A heraldika vezérfonala*. Budapest, 1886. 11.
- 35 Schmeitzel a címerek hagyományos osztályozási módjának keretén belül, az V. kategóriában (a kompozíciójuk szerint a címerek lehetnek egyszerű és összetett címerek) a következőket mondja: „In der V. Claße erscheint der Unterscheid derer Wappen, nachdem sie entweder *einfach sind, oder aus vielen Feldern bestehen*. Die von der ersten Sorte, bestehen nur aus einem Schild, welcher entweder nur schlecht weg mit unterschiedlichen Farben gespalten, getheilet, oder durchschnitten ist (d), oder es erscheint nur eine (e), oder mehr Figuren (f) in demselben, die entweder von einerley (g) oder diversen Arth (h) sind. Die aus vielen Feldern bestehen, sehen auch sehr unterschiedlich aus, und haben viele oder wenige Feldungen oder Quartier (i), wie der Augenschein lehret. (d) Und das 1. 2. 3. oder auch mehrmal [getheilet] [...]. (i) Welche *extra compositionem*, in denen meisten Wappen, besondere Wappen sind, wenn sie aber zusammen in ein groß Schild gesetzt werden, nur Quartier heissen...” (Schmeitzel 1723. 110–111.) „Az V. osztályban a címerek aszerint vannak megkülönböztetve, hogy *egyszerűek-e* vagy *több alpból állnak*. Az első fajta címerek csak egy pajzsból állnak, melyek egyszerűen csak különféle színekkel vannak vágva, hasítva vagy harántolva (d), vagy azokon csak egy (e) vagy több címerábra (f) jelenik meg, melyek egyfélék (g) vagy többfélék (h) lehetnek. Azok, melyek több alpból állnak, szintén nagyon eltérőek, és több vagy kevesebb alapjuk vagy negyedük (i) van, miként azt a szemrevételezés mutatja. (d) Éspedig 1-szer, 2-szer, 3-szor vagy többször [tagoltak] [...] (i) Melyek a legtöbb címerben a *kompozíción kívül* külön címerek, ha azonban egy nagy pajzsra együtt helyezik azokat, csak negyednek nevezük...”
- Schmeitzel már Gatterer előtt kimondja, hogy a pajzsban látható morfológiai alakzatokat (osztó)vonalak veszik körül (i. m. 127.), ezek lehetnek egyenesek vagy görbék (130.), s mindkét fajta vonal létrehozhat morfológiai alakzatokat. (Schmeitzel Gatterertől eltérően az olyan tagolt egyenes vonalakat, mint amilyen pl. az ormós vonal, a görbe vonalak közé sorolja.) Az osztóvonalak lehetnek párhuzamosak, érinthetik vagy metszhetik egymást (132.). Megnevezi a négy fő tagolási irányt, melyekből minden további típus levezethető (128.). Kimondja,

- hogy az egyszerű címerek csak egy pajzsból [mezőből] állnak, és különféle színekkel lehetnek tagolva, vagy egyféle, illetve többféle címerábra található rajtuk (110–111.). Ha a mezőben valamilyen címerábra van, azt alpnak nevezzük. (134.). Az osztott pajzsok több alaptól állnak (111.). Ha az egyszerű pajzsokban az eltérő színű mezők száma páros, tagolás jön létre, ha a mezők száma páratlan, mesteralakkal van dolgunk (130.).
- 36 „Mir ist noch keine solche Heroldsfigur oder Section vorgekommen, die ich nicht hätte den Regeln unserer wissenschaft gemäs, beschreiben können. Ich bediene mich in der Beschreibung derselben theils der Methode, wovon in diesen Paragraphen Beyspiele gegeben worden, theils der Benennungen, die ich oben (§. 8.). [...] erklärt habe [...] Die französische Methode gefällt mir nicht, weil sie den Regeln der Deutlichkeit zuwider ist.” (Gatterer 1774. 29.)
- 37 „A tömeg minden jelentős új dolognál rákérdez, hogy mi a haszna – s nem joggalanul; mert egy-egy jelenség értékét csak a hasznán keresztül képes fel fogni. A valódi bölcs azt kérdezi, miként viselkedik a dolog önmagában s egyebekkel kapcsolatban, és nem törődik a hasznával, vagyis az ismert, az élet-hez szükséges elemekre való alkalmazással, hiszen ezt majd eligazítják egészen más, ötletes, életvidám, technikailag gyakorlott és jártas szellemek.” (Johann Wolfgang von Goethe: *Wilhelm Meisters Wanderjahre oder die Entsendungen*. 1829.) Amikor a brit miniszterelnök azt kérdezte Faradaytól, hogy mi az elektromossággal kapcsolatos kísérleteinek az értelme, ő erre azt válaszolta, hogy egy napon talán majd meg tudja azokat adóztatni.
- 38 Avar 2012. 57–58.; vö. Avar Turul 2012. 93–94.
- 39 Szegedi 1999. 162–164.
- 40 „Rendes körülmények közt a czimerben fém fémre, vagy szín színre nem jöhet.” (Tagányi 1880. 5.) „A Czimertannak fő szabálya az, hogy festékszín színre és érez érczre sohase jöjjön, az az a paizs színétől a benne lévő ábra annyira különbözzék, hogy egyik színből, másik érczből legyen.” (Czimertan, különösen tekintettel a magyar czimerészet történelmi fejlődésére írta fgy. Nagy Iván Budapesten 1872–1875-ben. *Fons* (Forráskutatás és Történelmi Segédudományok) I. évf. 1994/1. 20. Alább: Nagy Iván 1872–1875. Ő tehát a dogmatikus megközelítés híve.) Egyes heraldikusok szerint préme prém sem helyezhető (Maigne alább i. m. 1860. 27.; Áldásy 2008. 25.; J. S. Milbourne: *Heraldry for Amateurs*. London, 1909. 16. [új kiadása, 1951. 12.]), míg mások (d’Eschavannes alább i. m. 19.; Arthur Charles Fox-Davies: *A Complete Guide to Herldry*. New York, 1993. 86. [első kiadása: 1909.]; Kolář alábbi i. m. 141.) ezt megengedik. Fox-Davies szerint (i. m. 1993. 86.) a préme a természetes színezettel együtt egyfajta senleges, kétlétű (amphibious) borítások, ezért egyaránt alkalmazhatók fémre és színre. („Furs may be placed upon either metal or colour, as may also any charge which is termed proper. German heralds describe furs and natural colours as amphibious.”) (Von Sacken alább i. m. 15. szerint a mál kétlétű: „Das Pelzwerk wird nicht als Farbe angesehen und [...] auf Pelzwerk jede beliebige Farbe oder Metall setzen und umgekehrt. In dieser Beziehung ist das Pelzwerk »amphibisch«, wie sich die älteren Heraldiker ausdrückten.”) Nisbet szerint, minthogy a préme heraldikai mintázata egy fémből és egy színből áll [s ennél fogva kétlétűek – Sz. L.], komplett heraldikai címerábrát (armorial bearing) képeznek [azaz könnyen felismerhetők fekete-fehérben is], ezért fémekre és színekre is ráhelyezhetők. (Alexander Nisbet: *A system of heraldry, speculative and practical...* Edinburgh, 1816. 18. [első kiadása: 1722.])
- 41 John Woodward: *A treatise on heraldry, British and foreign, with English and French glossaries*. Edinburgh-London, 1896. I. 114.; Henry Gough, James Parker: *A Glossary of Terms Used in Heraldry*. Oxford-London, 1894. 574.; Julian Franklin: *Shield and Crest. An Account on the Art and Science of Heraldry*. London, 1960. 29.; Rodney Dennys: *Heraldry and the Herald*. London, 1982. 242.; Martin Kolář: *Českomoravská heraldika*. Prága, 1902. 136.
- 42 Adolf Matthias Hildebrandt: *Handbuch der Heraldik*. Hamburg, 2007. 47. (19. javított és bővített kiadás, összeállította Ludwig Biewer); Kolář i. m. 136.
- 43 Woodward i. m. I. 114.; James Parker: *A glossary of terms used in heraldry*. Oxford-London, 1894. 574.; Fox-Davies i. m. 1993. 87.; Dennys i. m. 241.; Buben i. m. 35.; Christopher Lynch-Robinson – Adrian Lynch-Robinson: *Intelligible Heraldry*. London, 1948. 28.
- 44 Woodward i. m. I. 114.; James Parker i. m. 574.
- 45 Söt egyes (angol) heraldikusok nem is tartják őket mesteralaknak, hanem csak pajzstagolásnak (section of the field), mint pl. Franklin i. m. 1960. 29–30.
- 46 Jouffroy d’Eschavannes: *Armorial universel: précéde d’un traité complet de la science du blason, et suivi d’un supplément*. Párizs, I. 1844. 19.; Fox-Davies i. m. 1993. 86.; Stephen Friar szerk.: *A New Dictionary of Heraldry*. London, 1987. 343.
- 47 Franklin i. m. 46.
- 48 Charles Boutell: *English heraldry*. London – Paris – New York. 1875. 43.; James Parker i. m. 574.; Friar i. m. 1987. 343.; Buben i. m. 35.; Thomas Baty: *Vital heraldry*. Edinburgh, 1962. 28.; Lynch-Robinson i. m. 28.
- 49 Heather Child: *Heraldic design*. London, 1965. 44.; Boutell i. m. 1875. 44.; Arthur Charles Fox-Davies: *The art of heraldy*. London 1904. 54–55.; Kolář i. m. 138.; Ottfried Neubecker: *Heraldry. Sources, symbols and meaning*. London, 1977. 87.
- 50 Bertényi Iván: *Heraldika*. In: Kállay István szerk.: *A történelem segédudományai*. Budapest, 1986. 148. (második bővített kiadás); d’Eschavannes i. m. 19.;

- James Parker i. m. 574.; Fox-Davies i. m. 1993. 86.; Kolář i. m. 136.; Áldásy i. m. 25.; Lynch-Robinson i. m. 28.; Eduard von Sacken: *Katechismus der Heraldik: Grundzüge der Wappenkunde*. 1860. Leipzig, 12.
- 51 d'Eschavannes i. m. 19.; James Parker i. m. 574.; Egyes heraldikusok (Franklin i. m. 1962. 26.) nem javasolja semmilyen kétértelmű máz és ködös változataik (fahéj, őrszín, barnássárga, olivazöld, feketésbarna, pezségőszín, valamint a divatos szövetek árnyalatainak) használatát a heraldikában. („Ambiguous tints and obscure variations, cinnamon, fawn, buff, olive, nigger, champagne, and all the shades dear to the fashionable draper, were necessarily excluded.”)
- 52 Fox-Davies i. m. 1993. 87. (A Franco, 1831-től Lopes család címere.)
- 53 Kolář i. m. 136.; d'Eschavannes i. m. 19.; W. Maigne: *Abrégé méthodique de la science des armoiries*. Párizs, 1860. 26. (Nem elsődleges, hanem kevert színnek tartja, ezért kivési a szintörvény alól. Mások fémnek vélik: „Le pourpre, par exception, peut être employé comme métal.” Henri Gourdon de Genouillac: *Grammaire héraldique contenant la définition exacte de la science des armoiries*. Párizs, 1860.; 12. d'Eschavannes i. m. I. tábláján (a 16. lap után) közli a heraldikai színek, a prémek, valamint a bíbor és a prémekek vonalkázását és konkrét színárnyalatát is. Ezen színárnyalatok közül egyedül a bíbor adja meg kétféle árnyalattal. A hasított pajzs jobb oldalán egy meggyszínű árnyalat látható, a bal oldalán pedig egy majdnem fekete, amivel valószínűleg ő is a bíbor keverékjellegét akarja kifejezni. Ez olyasféle árnyalat, mint amikor a vízfesték használatánál az ecset leöblítésére használt vízben fokozatosan minden egyes színt feloldunk. A bíbornak ezt a keverékjellegét, az összes többi színből létrejövő árnyalatát hangsúlyozza egy angol címerfestő is, ezért áll utolsóként a színek sorrendjében: „Purple is a mixture of all the rest, and is the last that is in general use in English Heraldry.” [J. Thorold: *Antiquities de l'art héraldique; or, A short treatise on the origin and use of coat armour*. Yarmouth, é. n. [1800.] 68.])
- 54 „The fur, [...] is the Joker of the pack; you may use it as either a metal or a colour [...] and fur may be charged on another fur. French have another ”Joker” in vert, which they call ”sinople”. A long time ago, the French heralds decided that colour change on sinople was good blazon on the grounds that that colour was, in its manufacture, largely composed of a metal.” (Lynch-Robinson i. m. 27.) A középkori francia és angol heraldikában a *sinople* kifejezés eredetileg a (cinóber)vörös színt jelentette (a zöld neve *vert* volt), majd a 15. század után a zöld neve az angol heraldikában *vert*, a vöröse *gules* lett, a francia heraldikában pedig a zöld elnevezése *sinople*, a vöröse *gueules* lett. A *sinople* tehát eredetileg a vöröse, majd a zöldre vonatkozott. A szintörvény alóli ezen kivétel tehát attól függően vonatkozik a vörösré vagy a zöldre, hogy azt melyik korban vezették be.
- (Mivel a cinóber – melynek a *sinople* szó az egyik származéka –, a higanyszulfid formája (a higany fém és a kén vegyülete, a higany előállításának egyik forrása), a cinóbervöröset a (higany-fém vegyületéből való) előállítása miatt könnyen vélhették fémnek, amelyet így heraldikai színekre [és esetleg fémekre] is rá lehet helyezni. (Ha a cinóberport felhevítjük, folyékony ezüstös higany fémek kapunk belőle. Ha ként adunk hozzá visszakapjuk a vörös cinóberport. Ezáltal ciklikus folyamat jön létre, melynek a régi alkímisták mágikus jelentőséget tulajdonítottak. Az alkímiában a fakrába harapó ouroborosz kígyó a magát átváltoztató anyag körfolyamatának szimbóluma. Az alkímiai ikonográfiában a zöld szín, mely a (sárkány)kígyó hasi részén látható, a kezdetet jelképezi, a háti rész vörös színe pedig a fogyatkozást. A fű ugyanígy növekszik [kezdet], a tűz pedig elemészt [vég].) Talán a bíbor, mint vöröses árnyalatot is ezért veszik ki egyes heraldikusok a szintörvény hatálya alól.) Amennyiben a *sinople* zöld is volt eredetileg, az csak valamilyen nagyon sötét (már-már vörösebe hajló) méregzöld színárnyalat lehetett, melyet egyaránt tarthattak fémnek és színnek. A prémekekhez hasonlóan ún. „kétlétű máz” (amphibious tincture) lehetett és ezért vélhették úgy egyes régebbi heraldikusok, hogy a zöld eredetileg nem tartozott a heraldikai színek közé. (Pl. d'Eschavannes i. m. 17.; Thomas Woodcock – John Martin Robinson: *The Oxford guide to heraldry*. Oxford, 1988. 54.) Egyes heraldikusok a vörös mellett a feketét is kivesszik a szintörvény alól, mert prémekeknek (is) tartják őket (nyestprém, illetve cobolyprém). Buben (i. m. 32–33.) még vonalkázásos színjelölést is létrehozott számukra, melyek megegyeznek a vörös, illetve a fekete vonalkázásával. (Az írásos megkeresésemre 2016. szeptember 19-én Buben azt válaszolta, hogy ezen vonalkázásokat a könyvben a francia és angol használat alapján tüntette fel, mely néha a cseh heraldikában is előfordult: „...šrafování v mé knize je uvedeno podle francouzského a anglického úzu, který se u nás také někdy vyskytoval.”) Nem adta azonban meg ezek forrását és én sem akadtam a nyomukra, valamint a használatukra sem hozott fel példákat. Ez a kérdés mindig is izgatott és az évek folyamán minden elem kerülő heraldikai könyvet ebből a szempontból is megvizsgáltam. A kutatásaim alapján úgy tűnik, hogy mindkét prém használatára van legalább egy konkrét példa: Csehországban Jan z Michalovic (1260 u.–1306) pajzsát fehér prémmel borították, s azon a vörös orozzlánt apró nyestprém-darabokból állították össze (Kolář i. m. 140–141.); Ulrich von Liechtenstein (1200 k.–1275) címerének hermelines pajzsán a két harántpólya fekete cobolyprémből készült, kezdetben pedig a von Zollem grófok címerében is cobolyprémet használtak fekete helyett. (von Sacken i. m. 14.) A skarlátvörös nyestbőr (*scarlatino rubeo pelle mardurina*; *mardurina pelle*) és a fekete prém (*nigra pelle*) megtalálható a magyar címeradományokban is, általában a

- prémkalapok szegélyein. Részletesebben minderre lásd a Heraldikai lexikonon ([https://hu.wikibooks.org/wiki/Heraldikai\\_lexikon](https://hu.wikibooks.org/wiki/Heraldikai_lexikon)) Nyestprém, Cobolyprém és Prémek címszavait. Talán a magyar címeryakorlatot sem ártana egy kis prémasználattal megújítani, mégpedig báró Apor Péter *Metamorphosis*ából vett sajátosan magyar prémekkel (petymet, hiúz-mál, rókatorok). Ezek mintázatára a Heraldikai lexikonban 2010-ben tettem javaslatot. Egyébként a Heraldikai lexikonban már 2007 júniusában felvettem, hogy a Dempse család 1434-ben Bázalben kiállított címerében a bárány valószínűleg vöröskék golyósevezetett (és egyúttal talán hermelinezett) pajzstalpból emelkedik ki.
- 55 Hildebrandt i. m. 47.  
 56 Uő. i. m. 47.  
 57 Bertényi i. m. 1986. 148.; Hildebrandt i. m. 47.; Woodward i. m. I. 114.; James Parker i. m. 574.; Lynch-Robinson i. m. 28.; Friar i. m. 1987. 343.; Buben i. m. 36.  
 58 Baty i. m. 28.; Kolář i. m. 136.  
 59 Woodward i. m. I. 113-114.; Milbourne i. m. 16/12.; Carl-Alexander von Volborth: *The art of heraldry*. New York – Sydney, 1987. 21.  
 60 Boutell i. m. 1875. 43.; von Volborth i. m. 21.; Child i. m. 54.  
 61 Woodward i. m. I. 114.; Fox-Davies i. m. 1993. 87.; Friar i. m. 1987. 343.; Oswald i. m. 2006. 126.; Lynch-Robinson i. m. 28.  
 62 James Parker i. m. 574.; Friar i. m. 1987. 343.  
 63 Fox-Davies i. m. 1993. 87.  
 64 Kolář i. m. 136.  
 65 Baty i. m. 28.; Itt különbséget kell tenni a *négyelés* (angolul: quarterly), vagyis a négy mezőre osztott pajzs és a *negyedelés* (angolul: quartering, marshalling, escutcheon of pretence, németül: Qadrierung; valamint a továbbnegyedelés: counter-quartering, sub-quartering, németül: Wiederquadrierung) között. A *negyedelés* a rokoni és hűbéri heraldika módszere több címer egyesítésére, meghatározott szabályok szerint. A negyedelésnél a mezők címerábrái megismétlődnek az egymással átlós mezőkben. (Ilyen egyébként a Teleki és a Haller család címere is.) A negyedelt pajzsokban van fő címer (principal arms) vagy fő negyed (grand quarter) és alnegyed (subquarter), melléknegyed (subsidiary quarter). Mindig két vagy több címert egyesítenek általa a pajzson (férj-feleség, férj-címerörökös feleség, különféle tartományok címerének felvétele a címerbe). A rokoni kapcsolatok kifejezésére kötelező módon használják az angol és a skót heraldikában; gyakori volt a francia és a német címerteruban is. A negyedelés által tehát személyes vagy családi ágakhoz köthető címerek jönnek létre, amikor az apa címerét csak a legidősebb fiú örökli változatlan formában, míg a többi fiú bizonyos változtatásokat hajt azon végre, előre megadott szabályok szerint. A továbbnegyedelés olyan címert jelent, ahol a negyedelés által
- négynél több mező keletkezik. Ha a negyedelés tovább viszik oly módon, hogy egy vágással és két hasítással hat mező jön létre, továbbnegyedelésről van szó. Két címer egyesítésekor az egyik az 1., 3. és 5., a másik a 2., 4. és 6. mezőbe kerül. A negyedelés és a továbbnegyedelés pontosan a mezőknek ezen meghatározott sorrendje miatt ismerhető fel könnyen, amely a címerábrák jellegzetes megismétlésével jár a címerpajzs mezőiben. (A Haller címer negyedelt, a Teleki címer továbbnegyedelt.) A továbbnegyedelést az újonnan felvett címerek állandóan változó száma tette szükségessé. Például a Német Lovagrend nagymestere is egyes egyházi személyek családi címertéket a rend, illetve a püspökség címerével negyedelték. A negyedelt pajzsok a rokoni heraldika hatására terjedtek el széles körben. Az első egyesített, azaz negyedelt pajzsok a heraldika első évszázadában a hasított címerek voltak. Kasztília és Leon címerét először 1230 körül egyesítették négyelt pajzson, kasztíliai Ferdinánd (1217–1252) címerében, hogy kifejezzék vele a két tartomány kivételes helyzetét a királyságon belül. Ez volt az első négyelt és egyben valódi negyedelt pajzs. A módszer idővel egész Európában elterjedt.
- 66 Hildebrandt i. m. 47.; Baty i. m. 29.: „Lastly, and most seriously, juxtaposition is not within the rule. For it does not place the colour upon the colour, but beside it. [...] [azonban] It appears to be far better to avoid such juxtaposition, as an infringement of the spirit of the rule and, in fact, it is nearly always avoided.” [Ennek megfelelően pl. a kékkel és vörössel egyszer vágott mező sem antiheraldikus, mivel a színek nem egymásra vannak helyezve (miként a szintörvény mondja), hanem egymás mellé. – Sz. L.]  
 67 Fox-Davies i. m. 1993. 86–87.  
 68 Bárczay i. m. 64.  
 69 A nikápolyi csata (1396) előtt címerszemlélt (és talán lovagi tornákat is) tartottak Budán, Thuróczy (1488) és Bonfini (1492) leírásából ugyanis tudjuk, hogy a nikápolyi csata résztvevőinek címerei még az ő korukban, száz évvel később is ott fügtek a budai dominikánusok templomának falán. Johannes de Turocz: *Chronica Hungarorum*. Galántai Erzsébet – Kristó Gyula, szerk. Budapest, 1985. 214. (203. fejezet); Antonio Bonfini: *A magyar történelem tízedei*. Fordította Kulcsár Péter. Budapest, 1995. III. tized, 2. könyv  
 70 Fox-Davies i. m. 1993. 86.  
 71 Stephen Slater: *The illustrated book of heraldry. An international history of heraldry and its contemporary uses*. London, 2006. 73. (korábbi kiadásai: 2002., 2003.)  
 72 H[arold]. A[ndrew]. B[alvaire]. Lawson: *The pageant of heraldry*. London, 1957. 36.  
 73 Child i. m. 46-47., 57.  
 74 A *helyzet* kifejezést ’póz’ értelemben (a címerképekre vonatkoztatva), ösztönösen is egyfajta szerkezeti szemléletet kifejezve, már Thallóczy Lajos (1856–1916), Csoma József (1848–1917), Orosz



Ernö (1869–1949) és Tóth Sándor (1854–1937) is használta: „Látok p. o. magam előtt két pecsétet, egyikben a harántgerendák jobbról balra, a másikban balról jobbra szelik a mezőt, a címzer alakja az egyikben áll, vagy fut, a másikban növekedő helyzetben van.” (Thallóczy Lajos: *A Blagay család származásrendje és címere*. Turul 15. 1897/2. 80.) Más helyen: „...[a Görzi grófok címérében] az eredetileg pólyák szelvényben haránt gerendákká, pantallórokká lettek, s az oroszlán ágaskodó helyzetbe jutott. [...] [a Blagayak címérében] megtaláljuk [annak] a főalkatrészét t. i. a haránt gerendákat, jobbról balra menő irányban, csak a harmadik illetőleg a hatodik maradt el s ebbe a térbe illesztették az osztás vonalából kinövő helyzetben az oroszlánt.” (Thallóczy Lajos – Barabás Samu szerk.: *Codex Diplomaticus Comitum de Blagay. A Blagay család oklevéltára*. Budapest, 1897. CCLVII., CCLIX. lap) Thallóczy tehát a harántolt pajzs használatba vételének (a morfológiai alakzatok változásának, kölcsönhatásának, egymásra való visszahatásának, egyfajta címertani fejlődésnek) tulajdonítja azt, hogy az oroszlán *helyzete*, póza a kezdetihez képest *ágaskodó* lett, ott pedig, ahol a pajzsot két balharántpólyával tagolták, a *fennmaradó* helyre *növekvő* oroszlánt tettek. Ez azt is jelenti, hogy az ösztönös szerkezeti gondolkodásmód ott rejlik minden heraldikus tudatalattijában, azaz pszichológiai szempontból is a szerkezeti szemlélet jelenti a heraldika egyetlen lehetséges, természetes és szilárd elméleti alapját. Csoma Józsefet olvasva is hasonló következtetésre juthatunk: „Heraldikai tekintetben [...] a [...] címerek *szabatos* heraldikai leírására törekedtem [...] a címzerleírások sorrendjében először a paizs színét, majd a paizsalakot, utána a sisakdiszt s végül a takarókat kell leírunk. [...] [a pajzsról] elég, ha annyit írunk „kék paizsban” [...] Sőt elég e szó is: „kékben” [...] egyes címeralakok [...] *rendes állása* a heraldikában chablonszerű. [...] Egy oroszlánnál, grifnél, párducznál, farkasnál stb. csak az ettől eltérő *helyzetet* kell jelezniünk, p. o. ha az oroszlán nem ágaskodó, hanem lépő, ha nem jobbra, de balra van fordulva, ha nem oldalt, hanem szembe vagy hátra néz stb. Az olyan címeralakokat, melyeknek ábrázolására nincsen heraldikai szabály, annyira körül kell írunk, hogy azok a leírás után pontosan lefesthetőek legyenek. A paizson nyugvó sisakról csak a rézibb hasonmásoknál, a sisakkoronákról csak azon korból származó címereknél teszünk említést, a midőn az ilyen sisakkoronák még külön adományozás tárgyát képezték. A sisakdiszt leírásánál a paizsalak leírásánál követet szabályok irányadóak. A takaróknak kettesével egymás mellé írott színei kijelölik azok helyét. Például ha ezt írjuk: kék-arany, akkor [...] a takarók színei a paizs mindkét oldalán kívül kék, belül arany (sárga) [...] [egy] címzer, szabatos heraldikai leírása ez: „kékben, arany oroszlán; sisakdiszt: a paizsalak növekvőn; takarók: kék-arany,

veres-ezüst”. [Kiemelés tőlem, Sz. L.] (Csoma József: *Abauj-Torna vármegye nemes családjai*. In: *Abauj-Torna egyesült vármegyék monographiája*. I. kötet. Kassa, 1897. XII–XIII. lap) Orosz Ernő is egy ehhez hasonló szemléletet követett: „A címerek leírásában is kerültem minden szószaporítást, főleg körülrítást. Így nem tartottam szükségesnek külön megemlíteni: ha a pajzs egyenesen álló; ha a címeralak heraldikai értelemben jobbra fordult és természetes színében (oroszlán, griff = arany, egyszarvú = ezüst, galamb = fehér, holló, sas = fekete stb.) vagy sablonos helyzetében [kiemelés tőlem Sz. L.] ábrázoltatik; ha a sisak rostélyja nyílt. Sorrend szerint először a pajzs színét, a benne levő alakot, azután a sisakdiszt, végre a sisaktakarókat (foszlányokat) írom le és pedig előbb a jobboldali, azután a baloldali két szint.” (Orosz Ernő: *Heves és a volt Külső-Szolnok egyesült vármegyei nemes családjai*. Eger, 1906. 3.) Tóth Sándor a Sztankay család címérével kapcsolatban említi a címerállat helyzetének megváltozását az új címeradományban: „1569-ben Báthory Zs.-tól [nemesség és címer], melyen [a címeren] 1603-ban Rudolf kir. némit (főleg: helyzetet) változtat: kék mezőben, zöld hármás halmon, jobbra fordult vörös nyelvű, kettős farkú arany oroszlán ágaskodik, jobb előlábával kardot, baljával stílizált liliomot tartva. Sd.: u. az növekvőn. Fk.: vörös-ezüst, kék-arany.” (Tóth Sándor: *Sáros vármegye monográfiája*. Budapest, I. 1909. 450.) Ezen (1897-ben, illetve 1906-ban kifejtett) címertani szemlélet mélységesen koherens, belső rendszerűséget magában rejtő modern voltát már más helyen is ismertettem: A tömör, „szószaporítás” nélküli címerleírásra való törekvés [a magyar címerleírások gyakori hiányosságának és szakszerűtlenségének kiküszöbölése]; a pajzs és a címeralak közötti „sablonos” helyzetének mellőzése [tehát csak az „általó” eltérőnek a megnevezése] a címerleírásban, továbbá a pontos sorrend lefektetése a címerlemek leírásánál: a pajzs színe – a benne elhelyezkedő címeralak – sisakdiszt – sisaktakaró (mely leírás rendszer pontosan megegyezik a címer megszerkesztésének menetével, módjával), mind olyan heraldikai elveket képviselnek, melyek egy szerkezeti (empirikus) alapokon nyugvó címerszemlélet elengedhetetlen kellékei, annak, amit mi szerkezeti alapú címerszemléletnek nevezünk. S noha ezen elvek Csoma Józsefnél és Orosz Ernőnél nem egy tudatos heraldikai program részeként jelennek meg, mégis, már 1897-ben, illetve 1906-ban is ösztönösen megérezték a modern (axiomatikus) heraldika irányába mutató (egyetlen lehetséges) utat. (Vö. Szegedi László: Orosz Ernő (1869–1949) genealógus életútja. *Valóság* 62. 2019/6. 95–96.)

75 Friar i. m., 31., 34.

76 „A mezőnek okvetlenül zománczcal kell birmia, mely lehet vagy fém... vagy szín... vagy pedig szörme...” Tagányi 1880. 5.

## A hálától az úttörőig Gyermekábrázolás a Rákosi-korszakban (1. rész)

(Bevezetés) Tanulmányunkban a szűkebb értelemben vett Rákosi-korszak (1949-1953) képzőművészeti gyermekábrázolásainak elemzésére vállalkozunk: 19 festmény, 5 plakát és 1 szobor ikonográfiai-ikonológiai vizsgálatát kíséreljük meg, mindenekelőtt társadalom-, eszme- és politikátörténeti, gyermekkor-története (közelebről: gyermekszemlélet-történeti), vizuális szociológiai és vizuális antropológiai szempontokat helyezve előtérbe. Az igényes elemzés céljából mindenekelőtt szükségesnek tűnik, hogy rendszerező áttekintést adjunk a korszak társadalom-, gyermekkor- és művészettörténeti tendenciáiról, ezáltal kijelölve saját értelmezőkereteinket is. Továbbá hangsúlyozzuk, hogy bár elemzésünk a dokumentumértelem tartománya feltárására irányul, vagyis a tartalom és a jelentés problémaköre által felvetett kérdésekre koncentrálnál (lásd: *Panofsky*, 1955, 26.), ám az alapos művészettörténeti-hermeneutikai elemzés az ilyen, merőben társadalomtudományi irányultságú kutatásnál sem maradhat el.

A korszak gyermekkor-történeti fotóikonográfiai vizsgálatának Magyarországon már jelentős hagyománya van, gondolva itt *Somogyvári Lajos* (2015a, b), *Kéri Katalin* (2002, 2008) és *Géczi János* (2010) munkáira. Bár jelenleg már a képzőművészeti gyermekábrázolás ikonográfiai vizsgálatának sem elenyésző mértékű a szakirodalma a hazai sajtóban (*Endrődy-Nagy*, 2010, 2013, 2015; *Támba*, 2015, 2017a, b, c; *Pukánszky*, 2001; áttételesen: *Szabó*, 2014), a vizsgált periódusra vonatkozóan még nem született szakmunka, annak dacára, hogy a vizsgált korszak képzőművészeti alkotásai – a művészettörténészek véleményével összhangban – társadalom- és eszmetörténeti szempontból igen informatívak. Bár számos tudományos szakmunka foglalkozik a szocialista realizmus művelődés- és politikátörténeti aspektusaival (például: *Prakfalvi és Szücs*, 2010; *Standeisky*, 2005), neveléstörténeti, gyermekkortörténeti szempontból aligha kerültek elemzésre a vizsgált korszak képzőművészeti alkotásai, jelen esetben azonban éppen ez a célunk. Hiszen miután ezek az alkotások közvetlenül a központi hatalom elképzelései, utasításai, előírásai nyomán keletkeztek, a legtöbb stílushoz képest fokozott mértékben hordozzák magukban a társadalomban működő tudat- és tapasztalatformákat, sztereotípiákat, gyermek- és társadalomszemléleti mintázatokat.

Vizsgálatunk során éppen ezért az alkotásokról kiolvasható gyermekeszmény, gyermekkép és gyermekfelfogás különböző módozatainak feltárására koncentrálnunk, nem célunk azonban a művészetpolitika és művészetirányítás főbb motívumainak mélyrehatóbb elemzése. Megjegyzendő továbbá, hogy – a Pukánszky-féle terminológiából kiindulva (lásd: *Pukánszky*, 2005, 9.) – az alkotásokon javarészt nem a gyermekfelfogással, hanem a gyermekképpel kapcsolatos tartalmak szemrevételezhetők. A gyermek tehát nem a maga minémiségében jelent meg, hanem olyannak ábrázolták, amilyennek „lennie kell”, vagy amilyennek – a jövő szimbólumával összekapcsolva alakját – látni akarták. Ugyanis, mint látni fogjuk a gyermek legtöbbször – azon túl, hogy alakja magában hordozta a szocialista nevelés értékeit – a szocialista jövő építésének garanciájaként, a társadalom átalakulásának jelképeként jelent meg az ábrázolásokon.

(*Nevelésfelfogás és gyermekszemlélet a Rákosi-korszakban*) Magyarországon 1948-tól, „a fordulat évétől”, a sztálini típusú szocializmus meghonosításának évétől fogva – a szovjet mintát követve – az állami bürokrácia vette át az egyéni akarat és felelősségvállalás szerepét (Sáska, 2011, 67–68.), s tömegével vetették alá az embereket egy társadalmi rendnek, melynek megszervezését a totális diktatúra és a despotizmus jegyeinek keveredése jellemezte (Balogh, 2011). A „népi demokrácia” építését megcélzó alaptörvény (1949. augusztus 18-án történő) elfogadásával, a törvényhozói, a végrehajtói és a bírói hatalom összefonódásával (Gyarmati, 2011, 140.), az önfenntartásra képes és könnyen ellenőrizhető „fiatal népi káderek” kiképzésével (Szolláth, 2011, 62.) és kinevezésével (Gyarmati, 2011, 163.), valamint az államhatalom egységét biztosítani hivatott tanácsrendszer kialakulásával (Gyarmati, 2011, 161.) végül – a proletárdiktatúra alapintézményeinek kiépítését követően – kiteljesedett a párt egyeduralma (Kéri és Varga, 2004, 24.).

Az új ideológia teljesen átalakította a társadalmat, többek között a harcos szocializmus attitűdjének bevezetésével, hiszen a sajtótermékeken keresztül lépten-nyomon a „harcrakészség” és az „önfeláldozásra képes heroizmus” értékeit közvetítették a „nép” felé (Valuch, 2011, 31.). A társadalom mentalitásának átforgatását célozta meg a lakosság militarizálásának és atomizálásának tendenciája, a civil társadalom megsemmisítése, a nemzeti érzés, a tradíciók és a család meggyengítése is, ugyancsak a tömegkommunikáció monopóliuma révén, hiszen a sajtót innentől fogva propagandacélokra használták fel a kurrens világnézet hirdetése céljából (Horváth, 2016). A szocialista diszkurzus önformálási gyakorlatai révén az egyén mindinkább kivonta magát a társadalom különböző közösségeiből, így a család helyére a testvéri-elvtársi szeretetközösség vágyképe került, a haza helyére pedig az általános internacionalizmus (Szolláth, 2011, 57.). Mindeközben a végcél a nemzetek közötti különbségek megszüntetése, az osztályok nélküli társadalom megteremtése volt (Romsics, 2010), legalábbis az ideálok szintjén, ugyanis számos ideológiai hangsúlyeltolódást regisztrálhatunk a hazai szocializmus és szocialista realizmus történetének különböző szakaszaiban, alkalmazkodva a szovjet tendenciákhoz.

Perifériára került a közösségi élet kohézióját addig biztosítani igyekvő vallásgyakorlás is, ám – egyetértve Voegelin teóriájával – az új politikai retorika lényeges tanulságokat vont le a keresztény vallás működéséből. Így aztán a politikai metaforák, szimbólumok és rítusok rendje lényegében a keresztény vallás sémájára formálódott ki (Baska, 2015, 346.), ily módon hozva létre a vallás deszakralizált változatát, melyben az egyén magát a történelem alanyának és aktorának tekinti, megtagadva ezáltal a transzcendencia mozzanatát (Balogh, 2011). Az államvallásként, valláspótlékként előálló marxizmus-leninizmus (Horváth, 2016; Valuch, 2011, 27.) rendszerében általánossá vált viselkedésmódok, mint amilyen az önfeláldozás, az élet megvetése, s azzal együtt az evilági megváltás hirdetése, ugyancsak a vallásos életgyakorlatot idézik, ahogyan az ikonok állítása is, mely a szocializmus ideológiáján belül a pártvezérek arcképének imádásává módosult, a politikusok isteni vagy mennyei magaslatokba emelését és a politika szakralizálódását eredményezve ezáltal. A szekularizáció folyamatában tehát – Voegelin megfogalmazásából kiindulva – az isten- és atyakép nem halt el, pusztán átlényegült a vallás szimbólumainak, szertartásainak átalakulása révén, tehát a politikai szimbólumok továbbra is a vallásos élményre emlékeztettek, s már csak ezért is voltak képesek érzelmileg megragadni és egymáshoz (valamint egy eszméhez) kötni az embereket (Balogh, 2011).

A társadalmi élet fölötti totális kontroll, a szocialista jövő építésére és a kommunista „szentek” tiszteletére irányuló vallásos áhítat, a marxizmus-leninizmus eszméje nyomán bekövetkező evilági megváltásba vetett hit természetesen kiterjedt a politikai eszmék kibontakoztatásának egyik legfőbb bázisára, az iskolai életre és a nevelésügyre is. Magyarországon „a fordulat évétől”, s ezzel együtt az állami iskolamonopólium kiépítésének kezdetétől fogva a gyermeknevelés elveiről, céljáról és értékeiről szóló diskurzust a szocializmus narratívája határozta meg, a hivatalos pedagógiának a szovjet pedagógiához kellett igazodnia. Ennek értelmében az ember életét alá kell, hogy vesse a közösség érdekeinek (Golnhofner, 2014), élete értelmét és boldogságát is csak a közösség testébe szervesülve találhatja meg (Géczi, 2010, 103.). A kommunista erkölcs értékei közül a Rákosi-korszakban a közösségi karakter a militáns elszántság és odaadás értékével egészült ki, hiszen a szocializmus megvédéséért és a kommunista jövő kiépítéséért folytatott harc hazai megindulásának idején a nevelés legfőbb céljaként az internacionalizmus törekvését magáénak valló „harcos munkás” előállítását fogalmazódott meg (Géczi, 2010, 107.; Kéri, 2002, 54.). A szocialista hazafiság és fegyelem értékének kibontakoztatásában, valamint a kommunista világnézet elérésében határozta meg a nevelés célját a tankönyvek is (például: Pedagógia II. rész, 1952), a pedagógiai logika politikai céloknak való alárendeltsége, a normatív felfogás, a túlhajtott tervszerűség és a munkaversenyek jelentőségének túlhangsúlyozása jellemezte a korszak pedagógiáját (Golnhofner, 2014), a szocializmus kiépítésére és védelmére irányuló militáns szellemiség jegyében.

Ebből fakadóan az iskola a szocialista retorikában mintegy harci területként jelent meg, ahol a nevelt (a nevelővel egyetemben) a nemzet katonájaként küzd az eszme realizálásáért (Donáth, 2008 184.), ez a feladat azonban – Goncsarov megfogalmazása szerint – „magasrendű eszmeiséggel eltöltött”, altruista és „sokoldalúan” nevelt embereket kívánt meg (Géczi, 2010, 101.). Az 1950. évi MDP párthatározat értelmében elvárásként fogalmazódott meg az öntudatos, fegyelmezett állampolgárok kinevelése, akik „a dolgozó nép” fiaiként építik a szocializmus jövőjét, belekapcsolódva a dolgozók nemzetközi harcába, a munka szeretete, a bátorság és az önfeláldozás értéke által vezérelve (Surányi, 2006). A proletár nemzetköziség eszméjét hangsúlyozta az 1952. november 1-én kelt miniszteri utasítás is, melynek értelmében az iskolai nevelőmunka kívánatos tendenciájaként jelent meg a harcos hazaszeretetre nevelés és a klerikális reakció elleni harc is (Kardos, 2007, 70.). A szocializmus programja azonban nemcsak a pedagógiai elvek kinyilatkoztatásának szintjén jelent meg, hiszen a tanterv nagymértékű átideologizálásának esett áldozatául például Petőfi Sándor „A XIX. század költői” című verse is, mely az elvárás szerint a kizsákmányolás felszámolásáért folytatott küzdelem és a kommunista jövő építésének törekvését megfogalmazó költeményként került interpretálásra az iskolákban (Kardos, 2007, 68.), ezáltal is hozzájárulva a szocialista értékrend interiorizálásához. Kulcsfontosságú tendencia volt továbbá a pártvezérek kultuszának terjesztése óvodások és iskolások körében (Molnár, Pálfi, Szerepi és Vargáné Nagy, 2015, 124-125.), a gyermek Sztálin és Lenin iránti szimpátia felébresztésének szándéka a tankönyvekben (Kéri és Varga, 2004, 28.), valamint Rákosi 60. születésnapjának megünneplése az iskolákban versenyek formájában (Romsics, 2010).

Miután már a Szovjetunió Kommunista Pártja Központi Bizottsága 1936-os határozatában rögzítésre került, hogy az iskolai neveléssel szembeni legfőbb elvárás a dolgozók társadalmában hivatását betölteni képes, társadalmi feladatainak elvégzésében hatékony fiatalok kinevelése (Sáska, 2011, 61.), a magyar iskolák törekvésének középpontjában is a munkára nevelés állt. A termelőmunka mítosza az erkölcsi nevelés

egészt átthatta, szorosan összekapcsolódva a harcoss, fegyelmezett ember kinevelésének programjával (Golnhöfer, 2014). A munka mint a szocializmus emberképének meghatározó eleme módot teremt az ember számára, hogy felülkerekedjen „az ellenséges természet” (Sadoveanu, 1970, 324.), s a termelés útján kiaknázza annak értékeit. Ez a felfogás a materializmus keretein belül hordozza tovább magában az ember és a természet dichotómiájának a kereszténység antropocentrikus felfogásából fakadó szemléletét, s miután ahhoz hasonlóan az embertől ugyancsak a benne munkáló „természeti”, a természetes szükségletek és spontán ösztönkésztetések elnyomását, sőt, megtagadását várta el, csakhamar szembekerült a kezdetekben támogatott pedológiával, a gyermektanulmányozással és reformpedagógiával (Sáska, 2011, 68–69.), miután azok a gyermeki természet törvényszerűségeihez kívánták igazítani a nevelés folyamatát.

A munka a szocialista retorikában szellemi tevékenységként jelent meg, hiszen a természet fölött aratott diadalt megcélzó munkavégzés elképzelhetetlen a természet-tudományos ismeretek elsajátítása nélkül, melynek képessége az emberi értelem nagyszerűségét bizonyítja. Éppen ez a szemlélet kívánta meg a munkaoktatás, valamint az értelmi és a fizikai munka egyesítését (s egyúttal az értelmiségi és a munkás képzésének egyenrangúsítását) megcélzó politechnikai oktatás bevezetését is (Géczi, 2010, 48.). Ezzel összefüggésben pedig megindult a sztálini típusú tudományalapú tantervi reform is rendszerezett tudományos ismeretek oktatására alapuló tantárgyközpontú oktatással és határozott ideológiai színezettel, az ONI élenjáró támogatásával (Sáska, 2011, 68–70.). Az új, marxizmus-bázisú szocialista nevelélmélet visszakanyarodott a herbarti pedagógiai logikához, s így végül az új iskolai pedagógia középpontjába a teljesítményközpontúság, a tudományalapúság és a fegyelmezettség követelménye került, elutasítva a gyermeki önfejlődésre alapozó reformpedagógiai gyökerű és pragmatista nevelésszemléleteket (Sáska, 2009). A Hall-féle szabadon asszociált módszerrel szemben tehát a Kairov-féle tudományalapú oktatás került piederstálra (Sáska, 2011, 63.), karöltve Makarenko, Jeszipov és Goncsarov pedagógiai nézeteivel (Géczi, 2010, 36.), így aztán a reformpedagógia és a munkaiskola értékvilága helyett hamar visszaállt a régi iskola rendje a herbarti pedagógia nevelésmetodikai eszköztárának (fegyelmzés és büntetés) felelevenítésével együtt (Sáska, 2011, 63.; Molnár, Pálfi, Szerepi és Vargáné Nagy, 2015, 124–125.), ezért e korszakot az utókor – figyelmen kívül hagyva a herbarti pedagógia valódi eszményeit és céljait – „vörös herbartizmusnak” keresztelte el. Mindezzel összefüggésben pedig kiépítésre került a nyolcosztályos egységes általános iskola rendszere annak a törekvésnek a jegyében, hogy minden gyermek ugyanazon ismeretekhez, készségekhez és képességekhez juthasson hozzá származásától függetlenül (Sáska, 2011, 66.; Kubány, 2012, 235.), miközben – a munkás- és parasztsaládok gyermekeinek kiszelektálódásának megakadályozása céljából – a volt elit gyermekeit távol tartották a gimnáziumi és felsőfokú tanulástól, egészen 1963-ig (Sáska, 2011, 71.).

A gyermekközpontú pedagógiai nézetekkel szemben tehát kiformalódott egy, a társadalmi elvárások felől közelítő, a gyermekkor szempontjai helyett a társadalom szempontjait középpontba állító, az új embertípus kialakítására irányuló pedagógiai szemléletmód (Sáska, 2015, 41–42.). Az új, erőteljesen ideologikus szemléletű nevelésfelfogás jegyében a gyermeknevelés kívánalmait nem a fejlődéstani ismeretekből kiindulva határozták meg, sokkal inkább a felnőtt mércéhez igazították a nevelés követelményeit. A szovjet pedagógia ugyan kezdetekben pártolta a pedológia törekvéseit, de a gyermeki fejlődés kérdése már akkor is a társadalmi normák oldaláról került tárgyalásra (Sáska, 2015, 35.). Később, a pedológia megbuktatását követően is

változatlanul a természeti fejlődésre alapozó szemléletmód jellemezte a szovjet nevelést, s így a magyarországi szocialista nevelésfelfogást is, de a hangsúlyok ekkor már a gyermekközpontú szemléletmódtól voltaképpen egy új pedagógiai intolerancia irányába tolódtak, hiszen a voluntarista pedagógiai gyakorlat a szocialista jövő építésének büvöletében szem elől tévesztette a gyermek lelki fejlődésének természetes kívánalmait.

A szocialista pedagógia narratívája tehát számottevően a természettudományos szemléletmódban, közelebbről a biológiai evolucionizmusban gyökerezett, ám csakhamar a biológiai determinizmus egyfajta tudománytalan szemléletmódjába torkollott, ahogyan hazánkban is. Ebben a felfogásban a fejlődésre normaként tekintettek, s – a kifejezést a marxizmus-leninizmus világgképéhez igazítva – gyakran hivatkoztak rá az 1950-60-as évek nevelési gyakorlatában (Géczi, 2010, 106.). A gyermekekre éretlen biológiai lényként tekintettek (Somlai, 1997, 23.), akinek meg kellett szabadulnia „értéktelen” tulajdonságaitól (Géczi, 2010, 105.), hogy a „kis vadember” létállapotától eljuthasson a felnőtt állapotig, melyet a gyermekkor inkompetenciájával, irracionálisával, önállótlanásával és „befejezetlenségével” szemben racionalitás és „befejezettség” jellemez (Golnhofer és Szabolcs, 2005, 27.).

Ennek a fejlődéselvű, jövőre orientált szemléletnek a jegyében a gyermekekre tehát a szocialista jövő folytonosságának zálogaként tekintettek, a gyermek képe a szocialista retorikában voltaképpen „az önmagát fölépítő társadalom jövőképeként” (Géczi, 2010, 112.) jelent meg. A gyermek kulcsfontosságú szerepet töltött be a szocializmus optimizmustól és eufóriától terhes történelmi programjában, hiszen bizonyos univerzálisnak tekintett, számos világmagyarázatban visszaköszönő antropológiai vonásait kisajátítva, s ily módon a termékenység, a fejlődés és növekedés, a szépség, a felnőtt akaratának való alárendelődés gyermekkor-motívumaira hivatkozva a gyermekkor a boldog jövő szimbólumának tekintették (Géczi, 2010, 112.), ezáltal tehát a szocializmus történelmi optimizmusának egyik fő szimbolikus hivatkozási alapjává vált. A szocializmus vizuális retorikájában ugyanis a termékenység a termelés garanciájaként, a természetes fejlődés az eszme kibontakozásának zálogaként interpretálódott, az alávetettség gyermekkor-motívuma révén pedig a kollektív akaratnak való alárendelődés jutott kifejezésre.

A gyermekek tehát – mint azt a Nők Lapja címlapfotóinak vizsgálata nyomán láthatjuk – a szocialista sajtó számára alkalmasnak bizonyultak arra, hogy „imádott és féltett lényükkel politikai üzeneteket nyomatékosítsanak” (Kéri, 2008, 209.), ideológiai üzeneteket támasszanak alá és tegyenek elfogadhatóvá (Kéri, 2002, 52.), ebből fakadóan képi ábrázolásuk is rendkívül hangsúlyossá vált a kor sajtójában. A korszak sajtófénykép-termésének (kiváltképp a „Köznevelés” című folyóirat fényképeinek) vizsgálata nyomán elmondhatjuk, hogy a gyermek képében a szocializmusra jellemző antropológiai és világnézeti tartalmak öltenek testet (Géczi, 2010, 112.). A Nők Lapja hasábjait benépesítő boldog, kacagó, pufók gyermekek például gyakran az öröm és a boldogság szimbólumaként jelentek meg, ekképpen hordozva magukban a szocialista haladás és jövő, illetve a békeharc jelentéstartalmait. A gyermek ábrázolása így gyakori a társadalmi rend dicsőítése és a szovjet-magyar barátság hangsúlyozása kapcsán, vagy épp az ötéves terv teljesítésével és a békekölcsön-jegyzéssel összefüggésben is (Kéri, 2002, 52.). Mindazonáltal a szűkebb értelemben vett Rákosi-korszakban, különösen 1950-53 között a gyermeket többnyire gyermekkortól idegen situációkban látjuk. Így vagy légtérben és távolba tekintve, vagy katona karjában, illetve mellett, esetleg hősi emlékmű, gyár, tank vagy a Kreml előtt jelenik meg, a szerepeltetett

szimbólumok sorában pedig gyakran visszatérő elem volt a zászló, illetve az úttörő élet jelképei: az egyenruha, az őrsi zászló, a pártjelvények, a békegalambok, valamint a nyakkendő (Kéri, 2008, 208.). Ezen szimbólumok közül a legtöbb a festészetben is gyakorta előfordult, ahogyan az „angyali gyermek” romantikus toposza is átkerült a képzőművészetbe, s ezáltal az új korszak festészetében a gyermek – „*a mindent átható kötelező optimizmus*” propagandista szellemiségének jegyében – „*a problémamentes jelen és a boldog jövő bizonyossága*”-ként jelent meg (Révész és Molnárné Aczél szerk., 2016, 29.).

(*Művészet a szocialista jövőkép szolgálatában*) Magyarországon a „fordulat évétől” fogva az egyik legfontosabb törekvés a szocialista szemléletű magyar képzőművészet létrehozása volt, mégpedig „*a nép kommunista nevelését elősegítő szerepe*” (Ék, 1950, 5.) okán. Ennek céljából 1949. szeptemberében megalakult a Magyar Képző- és Iparművészeti Szövetség, majd 1949. októberében megrendezésre került a „*Szovjet festőművészet*” című ünnepi kiállítás a fellobogózott Nemzeti Szalon épületében, azzal a céllal, hogy követendő példát állítsanak a magyar képzőművészek számára (Prakfalvi és Szücs, 2010, 45.). A tárlaton a propagandisztikus hangvételű, kommunista tartalmú, a 19. századi realizmus hagyományából kiinduló fotografikus csoportportrék, negédes zsánerképek és heroikus Sztálin-festmények sorakoztak egymás után, s ezt a harmincas években kodifikált festészetet nevezték „*tematikus festészetnek*” a Szovjetunióban. A Népművelési minisztérium rendíthetetlen minisztere, Révai József a tárlat megnyitó beszédében felszólította a magyar festőket, hogy immár Moszkvára, s ne Párisra vessék „*vigyázó szemüket*”, illetve, hogy „*tanuljanak a szovjet kultúrától*”: tanulják meg a szovjet festőktől, hogy miképp ábrázolhatják „*a magyar dolgozó nép életét és harcait*” (Rieder, 2008a, 6.).

1950. augusztus 20-án már meg is rendezték hazánkban az első szocreál óriástárlatot, pontosan kijelölt tartalmi és stílári keretekkel (Rieder, 2008a, 6.), előre megfogalmazva a változatosság és a típusalkotás (a tipikus alakok megjelenítésének) követelményét, valamint felhívva a figyelmet arra, hogy a művek a realizmusból induljanak ki, de tartózkodjanak a naturalizmus mechanikus valóságábrázolásától (Prakfalvi és Szücs, 2010, 113-114.). A kiállításon számos elismert festőművész (például: Bernáth Aurél, Szőnyi István, Berény Róbert, Domanovszky Endre, Molnár C. Pál) és számtalan, a semmiből előbukkant festő szerepelt munkáival (Rieder, 2008a, 7.), gondolva itt többek között Domanovszky Endre „*A 48-as zászlók átadása*” és Pór Bertalan „*Sztálin arképe*” című alkotására vagy Felekiné Gáspár Anni „*Május I.*” és Olcsai Kiss Zoltán „*Rákosi portréja*” címen ismert képére (Prakfalvi és Szücs, 2010, 50.). A kiállításnak végül nagy sikere lett, hiszen negyedmillióan látogatták meg (Rieder, 2008a, 8.). Ezt követően 1951. októberében sor került a Második Magyar Képzőművészeti Kiállításra is, túlnyomórészt történeti művekkel, illetve összetettebb zsánerképekkel (például: Félegyházi László: „*Vagongyári tűzkovács*”) (Rieder, 2008a, 9.), 1952-ben megrendezték a „*harmadik országos seregszemlét*” is (Rieder, 2008a, 10.) olyan monumentális életképekkel, mint amilyen Bencze László „*Vasárnapi kirándulók*” című képe vagy Szentgyörgyi Kornél és Imre István „*Almaszüret*” című festménye (Rieder, 2008a, 10-11.). Lényeges változásokat a képek eszmei töltetében a Nagy Imre uralma alatt megrendezett negyedik tárlaton sem tapasztalunk, a korábbi „*hazug ábrázolásokkal*” való leszámolás kivánalmának megfogalmazása ellenére sem (Rieder, 2008a, 12.), majd csak az 1954. decemberében megnyílt Ötödik Magyar Képzőművészeti Kiállítás hoz felszabadultabb, emberibb, életörömtől ittas művészetet, s e kiállításon már

az ideologikus hangú naturalista stílusú zsánereképek aránya is jelentős mértékben lecsökkent (Rieder, 2008a, 13.). Összességében azonban a vezetők megörökítése, illetve a nép „boldog” életének, mindennapjainak megörökítése (munka, pihenés, szabadidő, közéleti tevékenység stb.) került a fókuszba, összhangban a hatalom elvárásaival és a szovjet művészetben tapasztalt mintákkal (lásd: Kalpakcian, 2005).

Mindenesetre az Első Magyar Képzőművészeti Kiállítással 1950-ben immár Magyarországon is megvetette lábát a szocialista realizmus, a művészet tehát a pártállami hatalomgyakorlás eszközévé vált, s mint ilyen, propagandaeszköznek használták az általános szemléletformálás és a közvélemény befolyásolásának céljára (Bolvári-Takács, 2011, 31.). A művészetnek mint az ideológia szöcsövének a legfőbb feladata a kor politikai üzeneteinek közérthető tolmácsolása volt, elősegítve a központi vezetés akaratának minél nagyobb tömegekre való kiterjedésének folyamatát, s ennek érdekében – miképp azt Zsdanov megfogalmazta – minél több emberhez kellett eljutnia, s minél nagyobb tömegeket kellett, hogy lelkesíteni tudjon (Tokaji, 1983, 134.). A kor alkotójának a pártosság követelményének jegyében a párt általános és napi politikájának szellemében kellett alkotnia, az aktualitás („*maiság*”) gyakran hangoztatott elvárásának értelmében pedig a művészetnek mintegy illusztratív jelleggel alá kellett rendelődnie bizonyos politikai kampányoknak (Tokaji, 1983, 128.; Scheibner, 2018, 254.). A képzőművészetet meghatározó ikonográfiai programok a hatalom instrukciói alapján kerültek kijelölésre (Frolova-Walker, 2009, 403.; Kalpakcian, 2005), ahogyan végső soron a narrációs eljárások, a formanyelvi megoldások jelentős része is.

A műalkotás legfontosabb rendeltetése tehát a meggyőzés és a mozgósítás volt, s a művészet propagandisztikus-mozgósító funkciója domborodik ki már az átalakuló Képzőművészeti Főiskola célkitűzéseinek meghatározásában is. Ennek értelmében az intézmény célja a szocialista társadalom építéséhez való hozzájárulás volt a rajztanárképzés eszközeivel, mégpedig egy olyan művészet létrehozásán keresztül, mely – Sztálin híres tételét követve – „*formájában nemzeti, tartalmában szocialista*”, illetve, amely a valóságot hűen tükrözve „*a Magyar Népköztársaság szocialista építőmunkájának optimizmusát sugározza*” (a Magyar Képzőművészeti Főiskola szabályzatát idézi: *Prakfalvi és Szücs*, 2010, 43.).

Már Sztálin legjobb tanítványa, Rákosi Mátyás is szorgalmazta „*a demokratikus népi eszmék győzelmét hirdető optimista művészet megteremtését*” a Párt programjára hivatkozva (Ék, 1950, 11.), mely képes meghonosítani az emberek életében a kommunizmus erkölcsét és ideálját (Bolvári-Takács, 2011, 31.). Miképp azt már Révai József megfogalmazta, az új művészetnek a nép szocialista átnevelését kellett szolgálnia (Bolvári-Takács, 2011, 39.), összhangban azzal, amit Andrej Zsdanov már korábban megfogalmazott a szocialista realizmussal szembeni legfőbb elvárása gyanánt (Bolvári-Takács, 2011, 40.). Sőt, már a Leninhez közelálló esztéta, Lunacsarszkij is abban látta a művészet fő feladatát, hogy „*segít az új ember nevelésében*” (Lunacsarszkij, 1970, 130.), ezáltal olyan „*ideológiai egységet*” teremtvé, amely „*a valóság felett áll, amely lehetővé teszi a jövőbe tekintést*” (Lunacsarszkij, 1970, 131.). E meghatározással Lunacsarszkij teret engedett olyan elemeknek is, melyek kívül esnek ugyan „*a szigorúan vett realizmus formális keretein*”, ám eközben jelzik „*a reális valóság fejlődésében, jövőjében történő ábrázolásának egyik lehetőségét*” (Lunacsarszkij, 1970, 131.). Lunacsarszkij ezzel voltaképpen követelményként állította fel a lenini álmodozást, az új realista művészet sajátos jegyének téve meg azt (Lunacsarszkij, 1970, 131.). A szocialista realizmus fogalmát egyébként egy évvel később, 1934-ben fogadta el az I. szovjet írókongresszus (Bolvári-Takács, 2011, 31.),



amelyen Andrej Zsdanov ugyancsak megfogalmazta a valóságnak „*a maga forradalmi fejlődésében*” történő ábrázolásának kívánalmát (*A szovjet...*, 1970, 151.; Kalpakcian, 2005). A „*fényképszerű*” ábrázolás helyébe a „*világ-megváltó*” művészet lépett, melynek elve nem a valóság volt, hanem „*a történelmi igazság*” (Konrad – *A szovjet...*, 1970, 207.).

Előállt tehát az álmodozás, az ideálteremtés realizmusa, mely a jelen társadalmi valóságán túllépve azon fáradozott, hogy felmutassa a jelen emberének a jövő emberét, hogy megmutassa „*a szovjet emberek új, magasabb rendű tulajdonságait*”, „*fényszórával világítva be az előre vezető utat*” (Václavek, 1970, 302.). Ahelyett tehát, hogy társadalmi összefüggéseiben ragadták volna meg az embert (Václavek, 1970, 311.), immár az „*ember egyéniségének teljesüléseit, sokoldalúvá válását*” (Václavek, 1970, 311.) kellett felmutatni, ezáltal is „*megvilágosítva*” az ember „*holnapját*” (Fagyjev, 1970, 303.).

Zola naturalizmusával és társadalmi determinizmus-konceptiójával szemben Buharin – mint az a Szovjet Írók I. kongresszusán tett kijelentéséből kiténik – a társadalmi valóságnak a maga mívoltában történő ábrázolása helyett „*a fejlődés realis tendenciájára*” támaszkodó álmodozás művészetét tartotta kívánatosnak, s a socialista realizmus egészét is ez a jövőbe előre tekintő „*álmodozás*” határozta meg (Pólik, 2008, 60.). E felfogás jegyében a műalkotás „*a jövő jelenbe visszavetített emlékképeként*” (Pólik, 2008, 59.) egyfajta utópikus-propagandisztikus tartalom hordozójává vált, amelyben mintegy összekapcsolódik egymással „*az utópia érintésére váró társadalmi valóság és az utópikus eszme*” (Pólik, 2008, 62.). Ennek értelmében a műalkotás nem vállalhatta már többé a valóság puszta tükrözésének feladatát, hiszen a művészet célja – Hannah Arendt elméletéből kiindulva – immár a sztálinista hatalom alapját képező utópikus eszme realizációja, vagyis „*egyetlen valóságként való szubjektív elfogadtatása*” volt, mintegy a hit szintjére emelve ezáltal az új meggyőződést (Pólik, 2008, 65.). Így tehát a művészet „*az egyéntől a tömeg, a történelemtől az eszme, a valóságtól a fikció irányába*” (Pólik, 2008, 60.) mozdult el, az individuum aspektusát jelző érzéki valóság megjelenítésétől pedig a fogalmiságtól túltengő ideológiai meghatározottság irányába (Tokaji, 1983, 221.).

A szocreál dogmatikus képzőművészetének figurális ábrázolásain megjelenő emberalakok tehát abszolút mértékben az ideológiai tartalmak hordozóiként kerültek megjelenítésre, igyekezték mentesíteni őket naturális funkcióik és individuális karakterük érzékeltetésétől, így azonban – az individuális cselekvő erők és motívumok megjelenítésének hiányában – a művek által érzékeltetni kívánt közösség-fogalom „*erőtlen*” és „*absztrakt*” vált (Tokaji, 1983, 218.). A köznapi létet megjelenítő klisékbe az alkotó rendszerint – a sematizmus alkotói eljárásával élve – az egyetemesnek tekintett eszmei tartalom felől érkező, a köznapiságtól idegen érzelm- és gondolatvilágot kívánt lopni (Tokaji, 1983, 227.), megfosztva ezáltal a szereplőket érzéki aspektusaitól és szerves-individuális karakterjegyeiktől (Tokaji, 1983, 218.), ami által az alkotások közösségképe végül irreálisnak, konstruáltak hat. A szocreál dogmatizmusából fakadóan tehát a sztálini, emberközpontúságra („*a legfőbb érték az ember*”) apelláló szentenciából eszmeközpontú szemlélet lett, mely voltaképpen az eszmét tette meg legfőbb értéknek (Tokaji, 1983, 226.). Ebből fakadóan, a sematizmus eljárásából következően, a szocreál emberábrázolása egyoldalúvá vált, a karaktereket eluralta a személytelenség a közösséggel való eggyé válás kívánalmának jegyében (Morson, 1979, 121.). Az új festészet karakterei mintha csak sablon alapján előreagyártott figurák lennének, minden egyediség, individuális jelleg, elevenség és

jelenvalóság nélkül. A képek már-már a politikai szónoklatok mintájára kerültek megszerkesztésre, erőteljes optimizmustól hajtva, messziről elkerülve az ironia és a kétely árnyalatait (*Morson, 1979, 122.*),

A kritikai realizmus hagyományaitól eltérően tehát a művészet célja nem az individuális-naturális valóság, nem a köznapis létezés érzéki mivoltának megjelenítése, s nem is a jelenvaló társadalmi valóság viszonyainak és visszasságainak bemutatása volt, hanem a valóságnak az ideológiai doktrínák szerint történő átlényegítése (*Szücs, 1992, 47.*), mégpedig a szocializmus egyik legfőbb motívumára, a jövőre irányultság mozzanatára hivatkozva. Hiszen a marxizmus-leninizmus értelmében az osztályharcok történetének befejeztével, a létező szocializmus kezdetével Lukács György szerint nem más indult el, mint az emberiség igazi története (*Prakfalvi és Szücs, 2010, 64.*), s ezzel az eufórikus „felismeréssel” már tárgyalanná vált a kritikai realizmus leleplező szemléletmódja. Így indult hát útjára a realizmus hagyományából kiinduló, de a valóság mozzanatait a „boldog jövő” építésének kontextusába ágyazni igyekvő, központilag irányított művészeti törekvés, amely a status quo realitásának ábrázolása helyett a dinamikus, mindig mozgásban lévő, a „paradicsomi” jövő felé mutató valóság érzékelhetővé tételére törekedett, egyfajta „*utópikus realizmust*” valósítva meg ezáltal (*Pólik, 2008, 67.*).

A szocialista realizmus művészetében a jövőre irányultság mozzanatából egyenesen következett a kívánatos emberideál megfogalmazásának tendenciája, a szovjet embereszmény érzékelhető formába öntése „*a forradalmi romantikává silányult futurizmus*” eszközeivel, mely „*egy silány álmat társadalmi valóságként adott elő*” (*Heller, 2008, 53.*), mégpedig a szélsőséges extatizmus és a giccsbe forduló idill eszközeivel (*Tokaji, 1983, 227.*). Az új művészetnek az embert immár olyannak kellett ábrázolnia, amilyené a jövőben válnia kell (*Fagyajev, 1970, 303.*), az új ember ideáljának felépítésében pedig központi szerepet töltött be a munka nagyszerűségének ábrázolása. Ez pedig nem másban öltött testet, mint „*az ellenséges természet fölött aratott győzelem*” megjelenítésében (*Sadoveanu, 1970, 324.*), amint azt például Domanovszky Endre „*Olvasztárok*” című művén látjuk, melynek munkás figurái „*eszükkel és képzettségükkel fölébe kerekednek, parancsolnak gépnek és anyagnak*” (Máriássy Judit 1955-ben, a „*Béke és Szabadság*” című folyóiratban kelt cikkét idézi: *Rieder, 2008a, 14.*). A kor alkotásainak egy jelentős részében tehát a boldog jövőt építő, heroikusan helytálló és sokoldalú ember szocialista ideálja került megszólaltatásra az emberi értelem és a munka együttes apoteózisának ábrázolása révén, de minden esetben a kommunista embertípus és a gondtalan szocialista élet víziójának ábrázolása volt a művészet célja, mégpedig egyszerű, közérthető előadómódon, a szovjethatalom és a szocializmus támogatásának szándékával (*Solohov, 1970, 381.*).

A jövőre irányultság mozzanatából és a központilag meghatározott ideológiai doktrínák általi irányítottságból fakadóan a szocialista realizmus művészetében a technikai kivitelezés mozzanatát fokozott mértékben megelőzik a tartalmi felkészülés fázisai. A műalkotás „megtervezésének” fontos része volt a mű tárgykörének megfigyelése és tanulmányozása (például üzemlátogatások révén), valamint a téma előzetes eszmei-világnézeti feldolgozása és verbalizálása (*Rényi, 1992, 40.*), gyakran előírások, utasítások, tervezetek formájában (gondolva itt például az Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás 70 tételes tématervezetere – lásd: *Rieder, 2008a, 6.*), annak biztosítása érdekében, hogy a mű beleszerveződjék a totalitárius hatalmat szolgáló, az utópikus jövőkép realizálásának irányába ható, előre rögzített „kötelező” eszmei tartalmak rendszerébe. Ebből a perspektívából bírálta Nyedosivin a naturalizmust, mondván,

hogy miután annak képkoncepciójának nyomán a természet tárgyainak eszmeileg neutrális leképzése „ürességhez” vezet (*Prakfalvi és Szücs, 2010, 41.*), „nem képes feltárni a jelenségek lényegét”, ami a szocreál esztétika szerint a „tanításból” világlik ki. Ez a „tanítás” a szocreál esztétika szerint olyan dialektikai formulákra (például lét és tudat, nemzeti és nemzetközi) visszavezethető szöveges tartalmakon keresztül lép működésbe (*Rényi, 1992, 41.*), amelyeken keresztül a műalkotás bekapcsolódik abba a szocialista narratívába, amelynek a mögöttes szöveges tartalmakban megbúvó referenciális-orientációs pontjai a szocializmus utópikus ideológiai doktrínájának realizációját voltak hivatottak szolgálni (vesd össze: *Pólik, 2008, 65.*).

Mindezzel együtt pedig a szocialista realizmus esztétikájának legátfogóbb törekvése talán az volt, hogy mindinkább közelítse egymáshoz a fikció és a tényszerűség világát, a társadalmi valóságot (az életet) és a művészetet, végső soron a kettő egymásban történő feloldására törekedve. A szocreál társadalomátalakító programjának szerves része volt ugyanis a befogadó tudatának direkt formálására való törekvés, ezáltal az esztétika lényegi kérdései valójában nem is a mű, hanem a közönség körül forogtak, ennek egyik leghatékonyabb eszköze pedig a tipizálás volt (*Scheibner, 2013, 7.*). A szocialista realizmus egyik legfőbb karakterjegye tehát nem más volt, mint a művészet és a tömeg (vagy „közösség”) közötti kapcsolat megteremtése, ugyanakkor ehhez hasonló jelentőséggel bírt a pártnak való alárendeltség (a művészet azonosulása a párttal), illetve az osztálykarakter (a proletariátusért való küzdelem általi meghatározottság) is (*James, 1973, 1.; 85.; Brighton, 2003, 25.*).

(*Gyermekszemlélet a szocreál festészetben*) A gyermekkor a Rákosi-éra képzőművészeti ábrázolásain a jövő hordozójaként, a jövő nemzedék szimbólumaként jelent meg, családban való ábrázolásakor pedig a béke és építés jelentéskörét, a biztonságérzet élményét sugározza magából (*Aradi, 1974, 102.*). Újjáéledt az „angyali gyermek” és a gyermeki ártatlanság romantikus toposza, nagymértékben áthatva azt ideológiai tartalmakkal, propagandisztikus felhanggal. A gyermekben öltött testet a gondtalan, derűs jelen képzete és a boldog jövő víziója, hiszen a gyermek mint „tiszt lap” a felnőtt társadalom bűneitől való mentessége (*Révész és Molnárné Aczél szerk., 2016, 29.*) és a kommunista erkölcs szerinti formálhatósága okán visszatérő hivatkozási alapjává vált a szocialista ideológiának (*Révész és Molnárné Aczél szerk., 2016, 30.*). A gyermek alakja a szocialista jövő építésének mozzanatán keresztül magában hordozta továbbá a béke, az ünnep és a szolidaritás jelentéskörét is (*Aradi, 1974, 30.*), s miképp a korszak sajtófotó-produktumain (különösen a Nők lapja címlapképein), a festészetben is az eszményi jövő csírájának hordozójaként került megjelenítésre. Miután a gyermek lényébe sűrített jövőképet a boldog, gondtalan együttélés víziója jellemezte, a gyermek maga is derűs, életörömtől ittas, barátságos lényként jelent meg az ábrázolásokon. A gyermek alakját a festészetben a sajtófényképekhez hasonlóan az ideológiai mondanivaló elfogadhatóvá tételére használták (vesd össze: *Kéri, 2002, 52.*), így a gyermek egyetemnek vélt tulajdonságainak (szépség, fejlődés és növekedés, engedelmisség [lásd: *Géczy, 2010, 112.*], életerő, ártatlanság, formálhatóság [lásd: *Pál és Ujvári, 2001*]) megjelenítésével kívánták előre vetíteni a boldog szocialista jövő illuzorikus képét.

Mint látni fogjuk, a szocreál képzőművészetben a gyermek családban való megjelenítésekor leginkább engedelmissége és felnőtti akarattal való alávetettsége, valamint bizakodó lényé tűnik szembe, s ezáltal kifejezésre jut a szocializmus történelmi optimizmusa, valamint az eszmére jellemző kollektív alárendelődés kívánalma. Az úttörő-ábrázolások között találunk azonban példát „harcos katonaként” való megjelenítésére is,

mely a szocialista eszme militarista jellegű szellemiségének ad hangot, s erre a sajtófényképek között ugyancsak könnyű példát találni (lásd: *Kéri*, 2002, 56.). Mindazonáltal a legjellemzőbb gyermekkor-vonás a gondtalanság és a derű, amely minden esetben a voltaképpeni téma (például: békejegy kölcsönzés, sztahanovizmus, szovjet-magyar barátság) vonzóvá tételére – és azzal együtt a fennálló társadalmi rend dicsőítésére – irányult, hiszen a gyermek bájos, engedelmes lényének megjelenítése már eleve a kép eseményének, üzenetének igenlését sugallja, ugyanis optimizmust és bizalmat sugárzó, életörömtől átjárt lény a szocializmus történelmi optimizmusának kivetüléseként és a „boldog jövő” garanciájaként értelmezhető (vesd össze: *Kéri*, 2002, 52.).

Jegyezzük meg, hogy a módszertan és a gyermekszemlélet vonatkozásában a szocialista pedagógia szakított ugyan a reformpedagógiával, ám politikai üzeneteinek tolmácsolása érdekében mintha átvette volna annak gyermekkor-retorikai elemeit, gondolva itt például a fentebb már említett gyermeki ártatlanság toposzára, vagy épp „a gyermek mint a jövő építőmestere” motívumra, mely Ellen Key munkásságából ismeretes. A Rákosi-kor propaganda-hangú festményei és plakátjai, mint majd azt látni fogjuk, gyakran nyúltak a gyermekkor-romantika eszközeihez az ősi társadalmak érintetlenségét sugárzó, bájos gyermekalakok megjelenítésével, hogy a gyermek figurájából fakadó paradicsomi ártatlanság tartalmát a befogadó a szocialista jövőképre vetítse rá. A megjelenítéseken a gyermek alakjának magasztos ábrázolása révén (többek között a kompozícióban történő hangsúlyos elhelyezésének és az alacsony enyészpontnak köszönhetően) a gyermek a képzelő- és teremtőerő, az újrakezdés és az építés lehetőségének hordozójaként kerül ábrázolásra, akár csak Ellen Keynél (*Key*, 1976; *Sáska*, 2011, 119.). Ám mindezzel elentmondásban a pedagógia gyakorlatában az önállóság és az önkibontakozás reformpedagógiai motívumának (vesd össze: *Németh*, 2002, 26.) nem jutott hely.

Tanulmányunkban a Rákosi-korszak (a szocreál festészet) képzőművészeti gyermekábrázolásainak vizsgálatára vállalkozunk a korszak gyermekszemléletének (gyermekkép és gyermekfelfogás) feltárása céljából; írásunkban 19 festmény, 5 plakát és 1 szobor elemzésére teszünk kísérletet (az elemzendő képeket számokkal jelöltük, a számokkal nem jelölt képek összehasonlítás céljából kerültek írásunkba). Az írásműben szereplő vizuális anyag egyik jelentős részét a 2008-as debreceni MODEM Szocreál (Festészet a Rákosi-korban) című kiállítása, illetve az annak anyagát dokumentáló katalógus (*Rieder*, 2008a) gyermeket ábrázoló képei adják, másik jelentős részét a Prakfalvi Endre és Szücs György szakkönyvében (*Prakfalvi és Szücs*, 2010) összegyűjtött gyermekkor-tárgyú művek, a képanyag elenyésző hányadát pedig több tanulmány szolgáltatta (*Pásztor*, 2016; *Wehner*, 2004; *Pogány*, 2004). A képek „szocreál” jellegének megállapításakor elsősorban az említett, illetve a fenti áttekintésben szereplő szakirodalmak válogatásaira, illetve szocreál-definícióira hagyatkozunk, ugyanis a fentebbi (a szocialista realizmus pozícionálására törekvő) szakirodalmi áttekintésben kijelöltük az ösvényt a további értelmezések, műelemzések számára. Továbbá az elemzendő alkotások közül egyesek esetében közzétettük annak eredeti kiállítási helyét, idejét, mely ugyancsak egyértelműsíti a művek stílustörténeti pozícióját, „szocreál” voltát, de a képek témája, címe, esetleg felirata (vagy adott esetben a képtörténet) is egyértelműen ezt a kötődést támasztja alá.

Vizsgálatunk fókuszpontjában többek között az a kérdés áll, hogy milyen szereppel bír az ábrázolásokon a gyermek a kép politikai üzenetének elfogadhatóvá tétele és a jelentésképzés tekintetében, hogyan vesz részt a gyermek motívuma (vagy a család fogalma) a képeken előálló politikai tartalom, társadalomszemlélet és emberkép mintázatainak kiformálásában. Elemzéseinket hat gyermekkor-történeti szempontú témakörre (család, anya-gyermek kapcsolat, közösségi jelenlét, úttörők, tanulás, munka)

lebontva végezzük el, ám a lényegi munka az ezen témakörök mentén kirajzolódó létmetaforák, létszimbólumok, gyermekkor-retorikák, antropológiai motívumok fel-térképezésében rejlik

### Gyermekábrázolások a szocreál festészetben

(*A családi élet megjelenítése a szovjet szocialista realizmus festészetében és a Magyar Képzőművészeti Kiállítások alkotásain*) Az 1949. októberében megrendezett „Szovjet festőművészet” című kiállítást követően Révai József megfogalmazta a magyar alkotókkal szembeni elvárását a szovjet „tematikus festészet” sémáinak követésére vonatkozóan (Rieder, 2008a, 6.), ennek nyomán pedig Ék Sándor festőművész füzetnyi terjedelmű kiadványában („A szovjet festészet néhány tanulsága”) összegezte a szocialista művészet kívánatos irányelveit, ezek megfogalmazásakor nagymértékben támaszkodva a kiállításon résztvevő közönség véleményére is. Ék kérdőíves „felméréséből” kiderül az is, hogy a látogatók Joganszon „A forradalom vezetői”, Maximenko „A föld urai”, valamint Abdulajev „A puszta meghódítói” című művén túl (Ék, 1950, 19–20.) Laktionov „Levél a frontról” című képét emelték ki leginkább, mégpedig közérthetően megfogalmazott eszmei tartalma okán. Ennek illusztrálására Ék az utóbbi, családi életet bemutató, részben gyermekkor-tárgyú művel kapcsolatban egy fémöntő munkás szavait idézi, aki számára „megkapó volt a levelet kezében tartó gyermek arcáról sugárzó öröm és a körülötte levők bizakodó boldogsága” (Ék, 1950, 16.), amelyben a szocializmus történelmi optimizmusa jutott kifejezésre a mikro-univerzum szintjén. A kisfiú feltehetően az apjától kapott levelet olvassa, s ebből fakadóan a levél motívuma az énideált és azzal együtt a jövőképet előre vetítő tekintélyszemély utáni áhítat közvetítő közegeként jelenik meg, azt sugallva, hogy a tekintély (legyen az akár az apa, elvontabb értelemben pedig akár a pártvezér mint mindenki atyja) szelleme mindenhová kisugárzik, fizikai hollététől függetlenül mindenhol jelen van. Ebben a kontextusban pedig a gyermek a tekintély iránti áhítat hordozójaként jelenik meg, érzékelhetővé téve ezáltal a gyermek „befejezetlen” voltát és a felnőtt mércéhez viszonyított moz-zanatot is (lásd: *Golnhofer és Szabolcs*, 2005, 27.).



### Aleksander Ivanovich Laktionov:

#### Levél a frontról Forrás: *Soviet Art*.

<https://soviet-art.ru/soviet-artist-alexander-laktionov/> [2020.07.17.]

Míg a „Levél a frontról” című festmény alapvetően falusi zsánerekép, s az agrárius társadalom jelenére vetíti rá a szocialista optimizmust, Laktionov egy másik képének, az „Új lakásba költözés” című festménynek (1951) a

jelenete már városi környezetben játszódik, feltehetően a munkástársadalom körében. A kép szereplői örömmel tekintenek szét a szobában, készen arra, hogy berendezkedjenek, előkészítve ezáltal magukat a jövő építésének folyamatára. E mű a behordott holmik által jelképezett rendezetlen múltból a feszes, geometrikus tér által érzékeltetett rendezett jelenbe költözés eufórikus mozzanatát jeleníti meg, a szereplők arcára kiülő optimizmus hivatkozási alapja pedig nem más, mint az „*a piros nyakkendőös gyerek kezében büszkén tartott Sztálin-kép*” (Szücs, 1992, 46.). Ez az „ikon” azon túl, hogy az új lakásba (vagyis a jelenbe) költözést egyértelműen a szocialista jövő építésének zálogává avatja, voltaképpen a jelenettől „távoltartott” apa felügyelő és fegyelmező szerepét veszi át, mintegy magára vállalva a családfő szerepét, ahhoz hasonlóan, ahogyan az a Rákosi-képpel történik Gergely Márta „*Az ígéret*” című, 1952-ben írt egyfelvonásos darabjában (lásd: Szücs, 1992, 46.).



**Aleksander Ivanovich Laktionov: Új lakásba költözés,**  
1951. Olaj, vászon, 134x112 cm Forrás: Szücs, 1992, 46.

Sztálin arcképében itt tehát az egyetemes és mindenható sztálini tekintély működése érhető tetten, ez a tekintély azonban nemcsak az apa, de egyúttal már-már a régi világ istenének a szerepét hivatott betölteni. Sztálin egyfajta omnipotens patriarchális mozgatórugóként, evilágivá vált istenfiguraként van jelen a képen, tekintélye távollétében is kihát, mégpedig azáltal, hogy a vallásos áhitathoz és aláhozathoz hasonló érzést mozgósít a kép szereplőiben (vesd össze: Balogh, 2011), amely pedig a kép cselekményén túl az ortodox kereszténységre ugyancsak jellemző önfeláldozó viselkedéshez vezet. A Sztálin-ikon jelenléte tehát érzékelhetővé teszi a sztálinizmus államvallásként, Voegelin kifejezésével élve politikai vallásként való működését (Horváth, 2016), s azon túl figyelmeztet arra is, hogy a hatalom mindent lát, mindent ellenőriz, a totális diktatúra központi kontrollja alól nincs kibúvó. Mindenesetre, miután a pártvezér arcképének imádása az ortodox kereszténység ikonimádatát idézi, az „ikon” középpontba emelésével nyilvánvalóvá válik, hogy ha a régi vallás objektív létezőre irányultsága „hivatalosan” meg

is szűnt, rituáléi és jelképei módosult formában tovább élnek. Mégpedig úgy, ahogyan e képen is tovább él a boldog jövőben, az evilági megváltásban való hit nyilvánvaló optimizmusa révén (Balogh, 2011), melynek szimbolikus origója e képen kétségkívül a szocialista jövő ígéretét magában foglaló Sztálin-arckép és a rá irányuló szakralizáló figyelem a gyermek (és a család) részéről. Az pedig, hogy épp a kor művészetében a jövő ígéretként, szimbólumaként tétéleződő gyermek tartja a kezében a pártvezér portréját, hatványozottan a szocialista jövő ígéretének közvetítő közegévé avatja a vaskos kerettel ellátott képet. Mindez politikai karaktert kölcsönöz a képnek, akárcsak a földgömb motívuma, mely a proletár internacionalizmus törekvésére utal, azáltal pedig, hogy a régi holmik rendezetlen hálmának tetején kerül megjelenítésre, azt sugallja, hogy az államvallásból világvallássá előlépő új eszme úrrá lesz a múlt káoszán, de a rendezetlen könyvhalom fölé tartott Sztálin-ikon is hasonló jelentéssel bír.



**Bán Béla: Könyi elvtárs, a Ganz villamossági sztahanovistája,**  
1950. Olaj, vászon, 166x180 cm. Jelzés nélkül. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.  
Forrás: *Prakfalvi és Szücs*, 2010, 114. (105. kép)

A politikai ikon jelenléte hasonló tartalommal jelenik meg a magyarországi szocreál festészetben is, a Rákosi-korban, amikor Rákosi Máttyás pártvezér tanító-mesterének, Sztálinnak a gondosan keretezett arcképe jelenik meg a „munka hőse” otthonának falán, Bán Béla „*Kónyi elvtárs, a Ganz villamossági sztahanovistája*” című olajfestményén (1950). Ez a mozzanat, akárcsak Laktionov „*Új lakásba költözés*” című festményén a kisfiú által büszkén felemelt Sztálin-ikon vagy akár Sz. a. Grigorjev „*Felvétel a Komszomolba*” című képén a háttérből szigorú pillantásokat vető Sztálin-büsztt (Szücs, 1992, 46.), Bán Béla képén ugyancsak a totális kontroll és a paternalizmus motívumát hangsúlyozza. Hiszen Sztálin arcképe itt mintegy a gondoskodó atya, a bölcs tanító képmásaként, egyfajta „ikonjaként” van jelen (*Révész és Molnárné Aczél szerk.*, 2016, 30.). Ennek okán itt egyfajta „apa és gyermeke” közösségkép jelenik meg, hiszen e motívumban kifejeződésre jut a népek a politikai vezetéshez fűződő „*familiáris*” viszonya, s ezzel együtt „*a nép centrális függősége*”, aminek következtében a nép a köznapokban mintegy a gyermek pozíciójába került (Tokaji, 1983, 238.). Mindazonáltal a Sztálin-portré kiemeli a pártvezérnek az emberi és társadalmi élet minden mozzanatát átható, már-már istenivé nemesedett voltát is, a szakralitás szintjére emelve ezáltal a politikai hatalom legfőbb megtestesítőjét (Voegelin kommentálja: Balogh, 2011). Rádásul miután a pártvezér-ikon mintegy felhívja a figyelmet a szocializmus perspektívájára, ebben a kontextusban a címszereplő férfi által képviselt sztahanovizmus a szocializmus építése szempontjából kulcsfontosságú mozzanatként tűnik fel. Miután pedig Kónyi alakja mintegy a központi politikai akarat meghosszabításaként, a köznapos ember számára is átélhetővé váló politikum forrásaként jelenik meg, mintegy az ő alakjában összpontosul a paternalista közösségkép. A képet továbbá nagymértékben áthatja a homogenizáció tendenciája is, mégpedig többek között a ruházati elemek hasonlósága okán, mely révén érzékelhetővé válik a társadalmi egység és az egyenlőség eszméje (lásd: Valuch, 2013, 237.). Ugyanakkor feltűnő az is, hogy a képet a férfiak uralják, a nő pusztán statisztika szerepben kerül elő, a kép legszélén: mintha csak egy férfiak által dominált világban mozogna.

A festmény egy családi idillt ábrázol, amint a sztahanovista érdemrenddel kitüntetett Kónyi Géza elvtárs családjának olvas fel a Ganz Villamossági Művek üzemi lapjából (Rieder, 2008a, 7.), az asztalon pedig egy Sztálin-kötet nyugszik, mindazonáltal Hermann Veronika szerint a Sztálin-arcképből kiindulva a felolvasás tárgya is Sztálinnal vagy a szocializmussal függ össze. A kép tipikus szocreál zsánerkép, már csak az arckifejezések egyformasága okán is, hiszen illetudó, bizakodó, optimista mosoly ül minden szereplő arcán. Mindenesetre a képen kiülő fegyelmezett derű a szereplők meddő, „*üres, fagyott, halott*” (Hermann, 2008, 50.) tekintetével a családi életet átható totális kontrollból fakadó szertartásosan rideg társadalmi fegyelmet juttatja kifejezésre. A figurák az érzelmi valóság aspektusaitól mentesen, szervetlenül, tehát korántsem individuusként, hanem a szocialista ideológia hordozóiként kerültek ábrázolásra (Tokaji, 1983, 221.), s miután minden figyelem egyoldalúan a tekintélyszemélyre irányul, az egyéni motívumok felmutatása nélkül, az ábrázoltak gesztusai tollbamondottnak hatnak, a csoportjuk által sugallt közösség-eszmény pedig hiteltelennek, erőtlennek tűnik. A szereplők a maguk szerves-individuális-érzelmi jegyeiktől megfosztva, sematikus előrajzolt társadalmi karakterjellegüknél fogva kerültek ábrázolásra, így aztán a mű közösségképe irreálisnak, mesterségesen megkonstruáltnak tetszik (Tokaji, 1983, 216., 218.).



A kép „ünnepel” munkáskaraktere magában hordozza a puritán munkáserkölc felfogását, s eszünkbe juttatja Sztálin híres mondását, miszerint „*a munka nálunk diadal és hősi tett*” (Tokaji, 1983, 228.). A sztahanovista elvtárs feltartott két ujjá már-már a jézusi igehirdetést szimbolizáló ujjtartáshoz hasonló, s e kéztartás szintén a szocializmus eszméjének, igéjének hirdetésére utal. Ez a fajta kéztartás „a munka hősenek” jár ki, hiszen ő életében már hozzájárult a szocializmus diadalához. A vele szemben ülő férfi állat kezére támasztva gondolkodóba esik Kónyi elvtárs szavain, kislefia pedig áhítattal és alázattal tekint apjára, átszellemülve a szavaiból kiérzett erényességtől, illetve az őt övező tekintélytisztelettől, mely mögött végső soron – mint arra a Sztálin-arckép felhívja a figyelmet – a sztálini tekintély tisztelete húzódik meg. E tekintélytiszteletnek a szocialista érdemekkel felruházott apa pusztán közvetítő közege, alakja révén kerül közelebb a családhoz a már-már isteninek tetsző vezér alakja.

A gyermek alakja tehát ebből fakadóan ennek a sztálini tekintélynek a befogadójává válik, s miután alázatos figyelemmel kíséri apja szavait, az édesapa a gyermek számára követendő példaként jelenik meg. A gyermek ugyan e képen mintegy függelékként jelenik meg, mégis központi szerepe van a kép jelentéstartalma, eszmei mondanivalója szempontjából, hiszen a gyermek itt a szocialista jövő építésének garanciájaként, a folytonosság zálogaként jelenik meg: a jövő szimbóluma ő.

A képen az atya száját hagyja el ugyan az ige, ám az ő gyermeke figyelmén keresztül terjed ki majd a jövőre. A gyermek itt azzal együtt, hogy a felnőtt mércéhez viszonyítottság jegyében jelenik meg, a harcosszocializmus utópiájának hordozójaként kerül ábrázolásra, ki az apai minta interiorizálásán keresztül küzdhet az eszméért. Az apai tekintély mozzanatán keresztül így tehát roppant fontos nevelési értéként jelenik meg a fegyelem, az engedelmesség, az alázatosság és a gyermeki figyelem, befogadókészség. A gyermek teljes lényével ráhangolódik apjára és annak „előadására”, tekintélyénél fogva tiszteli őt, s nyitott minden szavára, hogy azok benne is kicsíráztassák a szocializmus „virágát”, s hogy majd felnőttként ő is az eszme hőseinek sorát gyarapítsa. A gyermek itt tehát nem önértékénél fogva jelenik meg, hiszen értéke az ideológia befogadásában és továbbélésében rejlik, nem más ő ebben a narratívában, mint a kommunista ideológia gazdateste.

A kép fontos motívuma továbbá – a gyermek motívumán túl – az asztalon elhelyezett virág mint a harmónia, a béke és a termékeny jövő szimbóluma (ezzel az értelmezéssel találkozunk a szocialista szemléletű leírásokban is – lásd: *Aradi*, 1974, 230.), ezáltal is kihangsúlyozva, hogy a család mint a társadalmi béke hordozója, közege roppant fontos alappillére a szocialista társadalomnak. A vörös abrosz is hangsúlyos motívum, hiszen színével a szocializmust átható forradalmi tettvágyra és életerőre utal, illetve magára az eszmére, melynek egyik jelképe szintén a vörös szín, hiszen a forradalomban kiontott vér képzetén keresztül a szocializmusért való szüntelen küzdelemre utal (vesd össze: *Kalpakcian*, 2005). A háttérben, az ablakon túl pedig a társadalmi életre utaló házak és gyárépület (a sztahanovista munkahelye) látható, mely még kifejezettebbé teszi a kép politikai alaptartalmát, mi szerint a „harcos munkásság” hősi feladatot vállal a szocialista jövő építésében, annál is inkább, hogy a nagy távolságokban elhelyezett motívumok könnyen utalhatnak a jövő vágyott törekvéseire. Az a tény pedig, hogy az ablak teljesen nyitva áll, arra utal, hogy a mikro- és a makro-társadalom ebben a korban mintegy egymásra nyitottságában viszonyul egymáshoz, a család az élet semmilyen színterén nem szigetelődik el a tágabb társadalmi lélettől: a közélet a magánélet minden nüanszát áthatja. Ezzel együtt

persze úgy is értelmezhető a nyitott ablak motívuma, hogy a család büszkén nyithat ablakot a világra, hogy ahhoz eljuthasson Kónyi elvtárs és családjának értékes példája. Az ablak tehát alapvetően a belső és külső világ, az egyén és a társadalom közötti kapcsolat kifejezőjeként jelenik meg, egyúttal azonban – a keresztény ablak-szimbólika analógiájára – az eszme, „az ige” közvetítő közegeként is értelmezhető (vesd össze: Pál és Újvári, 2001), melyen keresztül a szocializmus ideája megtermékenyítően behatol a család mikro-közegébe.



**Benedek Jenő: Mit láttam a Szovjetunióban, 1950.**

Olaj, vászon, 135x225 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.

Forrás: *Rieder*, 2008a, 36–37.

Bán Béla alkotása az Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás egyik legfontosabb darabja volt, amelyért az alkotó Munkácsy-díjat kapott, akárcsak Benedek Jenő. Mindketten éles esztétikai fordulatot vállaltak. Bán korábban szürrealista stílusú festőként indult, majd a két világháború közötti időszakban a Szocialista Képzőművészek csoportjában tevékenykedett, 1945 után pedig ismét visszatért szürrealista stílusához, végül a fordulat éveiben kommunista meggyőződése miatt képes volt felhagyni korábbi esztétikai elveivel, s gyorsan alkalmazkodott a szocialista realizmus követelményeihez, melyeket a Párt 1949-ben fogalmazott meg. Az általunk tárgyalt képet is a szocreál zsánerpiktúra jegyében alkotta színekben gazdag felülettel, s e kép meg is hozta számára a sikert: elnyerte a Munkácsy-díjat, tanári állást kapott a főiskolán, s később módja volt megfesteni Rákosi elvtársat Sztálinvárosban (Riedert idézi: *Földes*, 2008). Ugyanakkor ha ideológiai közegekben nagy sikert aratott is a mű, szakmai körökben sok kritikát kapott, részben levegős színei és a szűkös szobabelső ábrázolásának köszönhetően (*Rieder*, 2008a, 7.), valamint

„poszterszerű témaválasztásáért, a precíz realista stílusért és rugalmas alkalmazkodóképességéért” (Riedert idézi: Földes, 2008). Később aztán maga az alkotó is perifériára került, különösen Nagy Imre időszaka alatt, művészként hajótörést szenvedett, meghasonlott. Végül 1956-ban emigrált, majd Izraelben halt meg (Riedert idézi: Földes, 2008).

Benedek Jenő „*Mit láttam a Szovjetunióban*” című festménye (1950) ugyancsak az Első Magyar Képzőművészeti Kiállításon került kiállításra. A kép a festő első szocreál alkotása volt, így ez volt az a mű, mellyel a festő életművében megtörtént az az éles esztétikai fordulat, mellyel korábbi sötét, komor tónusokkal jellemzett, drámai hangú alföldi stílusát hagyta el annak érdekében, hogy a szocialista realizmus jegyében alkot hassa derűs zsánerjeleneteit (Rieder, 2008a, 7.), „*nagyméretű, sokszereplős, fotografikus pontossággal megfestett tematikus*” kompozícióit (Rieder, 2008a, 8.). Bán Bélához hasonlóan tehát Benedek Jenő életművében is meredek stílusváltást tapasztalunk (Rieder, 2008a, 7.), s bár művei igen jelentős közönségsikerre és állami elismerésre tettek szert, a szakmai közeg mégsem volt hajlandó befogadni a kurzusfestőt, többek között Bernáth Aurél hatására (Rieder, 2008a, 8.). Kortársai megalkuvó festőnek tartották, aki a könnyen jött dicsőségért hajlandó volt elhagyni eredeti művészeti meggyőződéseit (Rieder, 2008b, 43.).

A tárgyalt mű azon eseményt beszéli el, amikor a Szovjetunióból hazatért, a szovjet kolhozokat megjárt nyurga testű parasztfiú beszámol külföldi utazásáról családjának és otthonában összegyűlt ismerőseinek, akik pedig elmélyülten, komoly figyelemmel hallgatják őt (Prakfalvi és Szücs, 2010, 50.), ezáltal tanúskodva a magyar nép őszinte szeretetéről a Szovjetunió iránt, miképp azt I. Cirlin is megfogalmazta a Szovjetszkoje Iszkuszstvo május 5-i számában (Prakfalvi és Szücs, 2010, 51.). A hallgatósághoz tartoznak a gyermekek is, így a kép ezen mozzanat által könnyen beillik azoknak a realista zsánerpiktúra mintáit kölcsönvevő szocreál életképeknek a sorába, melyeken a gyermek azáltal, hogy bekapcsolódik a felnőttek beszélgetésébe (legalábbis mint hallgatóság), igyekszik interiorizálni a hallottakból kirajzolódó értéktartalmakat, eszmei-erkölcsi tanításokat (Révész és Molnárné Aczél szerk., 2016, 30.). Alapvetően a kirgiz-sapkás fiú gesztikulációja és az őt hallgató családtagok figyelő szempárjai utalnak az élménybeszámoló érzelmi töltésére, az ágyon és a földön szerteszert elhelyezett ajándékok és emléktárgyak azonban szintén hozzájárulnak a fiú elbeszélését jellemző elevenség érzékeltetéséhez. A kompozíció egységesítő tónusát az aszfaltbarnák és a bútorok vöröses barnáinak egyhangúsága adja, ugyanakkor e színekből némely alak (az anya, a kislány, a gyermek, de maga a kép szélén elhelyezett beszélő is) élénkebb színekkel (sárgák, pirosak zöldek) válnak ki.

A képet I. Cirlin szerint „*az érzés őszintesége és melegsége*” hatja át az emberábrázolás vonatkozásában, emellett kiemeli a „*jó rajzot*” (Prakfalvi és Szücs, 2010, 51.), s jegyezzük meg: a kontúrok, s ezzel együtt a világos csoporttagolás egyfajta egyszerű, nyugodt hangulatot adnak a képnek, a faluban uralkodó biztonságérzet közvetítésével együtt. Ugyanakkor az ábrázolt emberalakok „*vértelennek*” hatnak, mentesek az érzéki aspektusok és az individuális karakter ábrázolásától, hiszen a figurák nem a szenzuális valóságot viselik magukon, hanem egy típuseszmény, s azzal együtt egy ideológia hordozói (Tokaji, 1983, 221.). Az itt ábrázolt „*karakterek*” pusztán eszközök egy, a szocialista narratívába illeszkedő esemény elbeszéléséhez, s ők maguk mintha nem alkotói, pusztán akaratlan bábjai lennének a kép cselekményének, s egyúttal a „*nagy elbeszélésnek*”. Mindenesetre a képen látható tárgyi részletek is (a fiú fején nyugvó kirgiz sapka és a fiú mellett fekvő cirill betűs könyvek) a kép voltaképpeni témáját hivatottak jelezni, a propaganda-hangú cím pedig már csak egyértelműsíti azt (Rieder, 2008a, 8.).

A képen a lányka vörös ruhája, a fiún a vörös úttörő nyakkendő pedig egyértelműen a szocialista eszme diadalára, a munkásmozgalmi értékek munkálkodására, a gyermekalkalakkal összekapcsolva pedig a boldog jövő eljövételébe vetett hitre utalnak. A festményen a gyermekek érdeklődően figyelnek a fiúra, igyekeznek átérzeni a Szovjetunióból hozott élményeket, áhítozva az eszmei anyaország értékei iránt. Am ez az érdeklődés e képen roppant utánérzettnek, erőszakoltnak hat, mind a gyermekek, mind a többi szereplő részéről: mintha csak egy tollbamondott színelőadás pillanatfelvételét látnánk. Ám a gyermekek a propaganda szándékai szerint mégiscsak az eszmei folytonosság zálogaiként vannak jelen a képen, akik befogadókészségükön keresztül hordozzák tovább magukban a szocializmus iránti hűséget és cselekvőerőt.

Miképp azt Radó János kiemeli hivatalos szakvéleményében, „*a Szovjetunióból hazajött parasztküldötség tagjainak beszámolója*” „*nagy eseménynek*” számított a magyar falu életében, s a kritikus szerint Benedek világos, közérthető formában volt képes megfogalmazni festményén a „*haladó gondolkozású dolgozó parasztság*” „*összinte szeretetét*” és „*érdeklődését*”, „*mellyel az élen járó szovjet mezőgazdaság felé tekint*” (idézetek innen: Radó János: Az I. Magyar Képzőművészeti Kiállítás és a dolgozó tömegek. In: Szabad Művészet 1950/11. 430. – idézi: Rieder, 2008a, 8.). A kép ily módon szervesen beágyazódik a szocialista jövő építésének narratívájába.

A festő e képét követően még évekig, 1955-ig alkotta meglehetősen ideologikus hangú, plakátszerű egyszerűséggel megszerkesztett realista zsánerképeit, melyekkel sok díjat és

még több megbízást nyert. Neve a szoc-reál tematikus piktúrát fémjelzi (Rieder, 2008b, 43.), így szakmai sikerekre jobbra a Rákosi-korszakon belül tehetett szert.



**Czene Béla: Hazánk javára – magunk hasznára,**

**Békekölcsön-jegyzés, 1951.** Olaj, vászon, 124,5x100 cm. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria.  
Forrás: Rieder, 2008a, 47.

Czene Béla „*Hazánk javára – magunk hasznára, Békekölcsön-jegyzés*” című képe (1951) a Rákosi-kor jellegzetes gazdasági jelenségéről nyújt dokumentumot az utókornak, hiszen e mű a saját korában a békekölcsön-szerződést volt hivatott propagálni, melynek értelmében évente minden dolgozó állampolgárnak az állam számára be kellett szolgáltatnia egyhavi fizetése egyharmadát a „*békeért folyó küzdelem*” jegyében. A kor-

szak sajátos megtakarítási és tőkefelhalmozási formája volt ez, egyfajta adó, mely az újjáépítést, a hadsereg és a nehézipar fejlesztését szolgálta. A békekölcsönjegy önkéntes jellege csakhamar megszűnt és miután jelentős teherre vált a lakosság számára, nagy népszerűtlenségnek örvendett ekkortájt (Kéri és Varga, 2004, 24.), ám festményünkön ezt a jelenséget is a szocialista társadalom építését övező optimizmus itatja át.

Szűk térben, egymáshoz közel kerülnek ábrázolásra a szereplők, a zsúfoltság érzetét keltve: az édesanya, két gyermeke és a békekölcsönt jegyző hivatalnok látható a képen. A kompozíció világos, visszafogott színei, a hideg és meleg színek lágy komplementer-kontrasztja negédes optimizmust sugall, ahogyan az arcokon kiülő visszafogott, naiv derűt sugárzó mosolyok is. Büszkeséggel elegy öröm tölti el a kölcsönt jegyző leányt, hiszen e szerződéssel hozzájárul a szocialista társadalom építéséhez; a békekölcsön a boldog jövő ígéréteinek zálogaként jelenik meg itt. A leány anyja gyengéd, biztató mozdulatokkal bátorítja leányát helyesnek ítélt cselekedetében, öccse pedig csodálattal tekint a hivatalnok szakértelmet tanúsító beszédére. Az anya feszes, overallszerű ruhájának világoskékje Szűz Mária köpenyének szimbólumértékét magában hordozva a béke, a harmónia, a bizakodás, az áldozatkészség élményét juttatja kifejezésre (vesd össze: Pál és Újvári, 2001), a hivatalnok szürke öltönye megbízhatóságot sugall, akárcsak a háttéri szekrény öregbarnája. A korszak nagymértékben uniformizált öltözködéséről ad számot e kép, s miután e ruhadarabok „*az egyszerűség, a praktikusság és a munkavégzéshez megkövetelt célszerűség*”, illetve „*a puritán munkáserkölc felmagasztalásának*” (Valuch, 2013, 234.) jegyében születtek, már csak a megjelenített ruhadarabok is az eszme iránti áldozatkészséget prezentálják.

Az apa nincs jelen a képen, az anyai tekintélyt részben a háttéri portré (talán Lenin-kép) pótolja, részben pedig a békekölcsönt jegyző férfi, aki a maga széles gesztusaival és sármjával képes hatást gyakorolni a lenge öltözöt leánykára: így e képet mintha rejtett szexizmus ülné meg, a férfi nő fölé rendeltségét legitimálva. A fiúgyermek pedig naiv, lelkes figuraként jelenik meg, aki szemmel láthatóan könnyen meggyőzhető, befolyásolható, hiszen mintha máris példaképként tekintene a férfirra; az ő ideológiai nevelése pusztán a jó retorikán múlik. A gyermek itt mint az ideológiai folytonosság zálogaként jelenik meg, aki ott van a családot érintő fontos eseménynél, mintegy nélkülözhetetlen függelék-ként, hiszen az ő befogadó figyelme szükséges a propagandisztikus értékek, szocialista értékek következő generációra való továbbviteléhez. Tehát passzív-receptív tényezőként realizálódik, akinek fő tulajdonsága a tekintélytisztelő, a rajongás és a figyelem, s éppen ezért jut nagy hangsúly az ő alakjának e képen, s még számos más alkotáson, hiszen ő a közvetítő kapocs jelen és jövő között.

Legéni József „*Ott épül Sztálinváros*” című zsánerképe (1953) egy dunai hajóúton kikapcsolódó család jelenetének lehetünk szemtanúi. Az 1961-től Dunaújváros névre keresztelt Sztálinvárost 1950. május 2-án kezdték építeni az ország minden részéről és a társadalom majdnem minden rétegéből ide érkezett emberekkel. A képen az édesanya az épülő Sztálinvárosra irányítja kislfia figyelmét, s arra tekint a család többi tagja is. A szereplők háttal történő ábrázolása a befogadó tekintetét is a háttérben kirajzolódó építészeti látvány felé vezeti, mely egyfajta jövőképet juttat kifejezésre. Az áttekinthető csoporttagolás, a határozott kontúrok, a pusztán kitöltő funkcióval bíró színek a klasszicizmus képkonceptiójára emlékeztető színpadiasságot és visszafogottságot visznek a kompozícióba, de a világos, meleg színek használata Deák-Ébner Lajos vásári jeleneteinek (például: „*Baromfivásár*”, 1885) világosfestészetét és objektív realizmusát is eszünkbe juttatja (lásd: *Támba*, 2017a, 160–162.). Azonban a klasszicizmust idézi a drapériák visszafogott redőzöttsége is, illetve a bal szélén a korlátról aláhulló kabát fényárnyék játéka. Az alakok teátrális beállítása, a gesztusok modorossága, az optimizmust sugalló harsány, derűs, meleg színek, illetve a figyelemfelhívó, feltehetően az édesanya szájába szánt címbéli mondat együtt mind propaganda-anyaggá minősítik a festményt. Továbbá a szocialista eszme terjedését jelölheti a képen elhelyezett újság (talán Pravda vagy Szabad Nép), illetve könyv (talán Sztálin-kötet) is.

E színpadias hatású kompozíció a szereplőknek mintha nem volna akaratuk. A cselekménynek alárendelve, egyéni motívumaiktól megfosztva, az érzéki és a pszichés valóság aspektusaitól lemeztelenítve kerülnek megjelenítésre, egy utópikus eszme hordozóiként. Nem a maguk egyedi valójában, hanem a közösség képviseletében kerültek ábrázolásra, megfosztva individuális karakterjellegüktől, így azonban a kép által sugallt közönségkonstrukció is mesterkéltté, hiteltelenné és valószerűtlenné válik (Tokaji, 1983, 216., 218.).



**Legéni József: Ott épül Sztálinváros, 1953.** Olaj, vászon, 104x138 cm.

Jelezve balra lent: Legéni 1953. Baja, Türr István Múzeum.

Forrás: *Prakfalvi és Szücs*, 2010, 113. (104. kép)

A festményen minden szereplő figyelme az épülő Sztálinvárosra, illetve a Sztálinvárosban épülő jövőre összpontosul, tekintetük optimista áhítat tárgyává avatja a háttéri városképet. Jobboldalt egy zöld ruhás hölgyet látunk, akinek redőzött szoknyája a klasszikus görög plasztika függőleges rovátkáit idézi. Az asszony talán férje, egy katona oldalán áll, aki a harcos szocializmus toposzát testesíti meg a képen, azt sugallva, hogy a katonai jelenlét, sőt, az általános – társadalmi szereptől független – militáns szellemiség szavatolja a szocializmus építését és védelmét, s működteti a boldog jövő építésének mítoszát. Ezzel a katona figurája túl is mutat önmagán, hiszen ráirányítja a figyelmet arra, hogy a szocialista ember meghatározó karakterjegye a militáns beállítódás, a szüntelen harci készenlét; e mozzanatban már implicit módon benne rejlik a totális kontroll, a pártállami felügyelet motívuma is. A katona továbbá a közember és a párt közötti közvetítő közegnek volt tekinthető ebben az időszakban, s e festményen is ekképp jelenik meg.

Festményünkön szorosan összekapcsolódik Sztálinváros háttérben kirajzolódó képe – az építés mozzanatával együtt – a hajó motívumával, amely itt azon túl, hogy az utazás, a felfedezés és az épülő szocializmus iránti áhítat közege, elsősorban az államvezetés, a „kormányzás” jelképeként vagy allegóriájaként jelenik meg, akárcsak Plátón „*Állam*” című művében, Alkaiosz „*A hajó*”, az ő nyomán pedig Horatius „*Az államhoz*”, továbbá Berzsenyi Dániel „*Magyarokhoz*” című versében, s ezzel összefüggésben a védelem, a biztonság jelentéskörét hordozza magában, akárcsak az ószövegségi özvívztörténetben (Pál és Újvári, 2001). A hajó ilyen értelemben a múltból a jövőbe menti át az embereket, s ily módon a hajó mint létmetafora és az építés mozzanata egyaránt a „burzsoá” múlt fölötti ítéletet hordozza magában. E szimbólum tehát a szocializmus utópikus eszméjének hordozójaként az ábrázolt jelent és a vizionált jövő képét összemossa egymással, a jelenet szereplőit pedig át meg átjárja az individualitást perifériára szorító abszolutizáló politikum.

A szocialista kormányzás hajóját látjuk tehát a képen, mely azonban a hajó-motívum által magában hordozott védelem-toposzon keresztül visszautal a bölcső, sőt, az anyaméh motívumára is, az anya jelenléte ezáltal még hangsúlyosabbnak tetszik (Pál és Újvári, 2001); talán még a mentőövek ábrázolása is a védelem jelentését hivatott hangsúlyozni. Ezen az ábrázoláson az anya-gyermek kapcsolatot nagyfokú szimbiózis hatja át, a biztonság élményétől átjárva. Így aztán a jó kormányzás és az épülő szocialista jövő mozzanata rögtön összekapcsolódik az anyaság és a gyermeknevelés mozzanatával, a hajó roppant összetett és érzékeny motívuma által kötve össze egymással a makro- és a mikrouniverzumot, a köz- és a magánélet szféráját egy hamiskásan derűs, a szocialista realista esztétika nyomán a társadalomszemléletében a jövőbeli fejlődés potenciálját felmutató kompozíción (lásd: *Lunacsarszkij*, 1970, 131.).

Ugyanakkor a gyermek perspektívája felől szemlélve a hajó a gyermek előtt álló életperspektíva szimbóluma is lehet, utalva az „utazásra”, az élet „körbehajózására” való képességre, s így mindezzel együtt a gyermeki képzelőerő és szabadságélmény jut benne kifejeződésre. (A hajó motívuma egyébként hasonló jelentéssel bír Albert Edelfelt képein is – lásd: *Támba*, 2017c, 24–25.). Mindazonáltal igaz ugyan, hogy a gyermek mintegy statisztaként van jelen, jelenléte mégis hangsúlyos a képen: ő az, akit édesanyja arra sarkall, hogy csodálkozzék az eléje táruló látványra, s egyúttal áhítattal adózzon az épülő szocializmusnak. A kisfiú szerves része a jelenetnek, hiszen ő az ideológiai folytonosság záloga itt, az ő figyelme, befogadóképessége, majd pedig a gyermeki képzelő- és teremtőerő szükséges a szocializmus eszméjének továbbviteléhez, további építéséhez a képen megjelenített narratíva szerint. Tehát a szemlélődés, valamint a hajó motívuma által is érzékeltetett szellemi teremtőerő révén válik itt a kised a jövő építőmesterévé a szocializmus narratívájának megfelelően, s az anyai féltés-óvás mozzanatában pedig kifejezésre jut a gyermekkor fokozottan értékes volta, melyet egyértelműen a fentebb vázolt, az eszmények szintjén működtetett kontinuitás-koncepció indokol.

A fentebb tárgyalt festők képeihez hasonlóan egyszerű, leíró-elbeszélő előadásmód jellemzi Felekiné Gáspár Anni „Család a pesti korzón” című festményét (1953). A művésznő, aki korábban már Munkácsi-díjat kapott az 1950-ben megrendezésre került I. Magyar Képzőművészeti Kiállításon bemutatott képeire („Készülődés május 1-re”, „Fütytös kalauznő”), most egy kedélyesnek szánt, ám korántsem felhőtlen hangulatú „családi idillt” festett meg. Az édesanya szerető figyelemmel tekint ugyan kicsi fiára, fagyalttal a kezében, apja pedig mintha etetné őt, mégis kiérződik a mű mögül valamiféle fojtott társadalmi feszültség. Nem meglepő ez, ha hozzátesszük,

hogyan a mű már a születésszabályozási program idején, a Ratkó-korszakban keletkezett (lásd: *Révész és Molnárné Aczél szerk.*, 2016, 30.), e mű pedig tekinthető a népszaporulat serkentésére irányuló politikai törekvés propagandaképének is.

A kép meghatározó narratív eleme a gyermekekre irányuló figyelem, a szülők alakját mégis átjárja egyfajta megmagyarázhatatlan melankólia: arckifejezésük gondviselt, görnyedt testtartásuk nagy lelki terheket sejtet. Mintha csak egy rájuk kényszerített sors szereplői lennének e figurák, s bár elfogadták, testbeszédükön érződik szerepvállalásuk kénytelen-kelletlen volta. E kis jelenet egy tágabb horizontú, részletező jellegű kompozíció része, hiszen a képen jól belátható a park, ahol a család lepihent egy tavaszi délutáni séta közben. Tőlük jobbra egy középkorú pár üldögél: a férj újságot olvas, miközben feleségével beszél, de a háttérben is számos embert vagy párost látunk sétálni, pihenni, babakocsit tolni, a háttérben pedig látható a „szabadságszobor”, a pálmaággat tartó nő alakja is. A képen látható nagy térnek köszönhetően megnyílik a család élettere, Czene Béla szűk terével szemben itt érzékelhetővé válik mozgásterük. Mégis, mindennek ellenére egyfajta nehezen körülírható rezignáció üli meg a képet, hiába a panoráma-szerű városi látkép, hiába a világos, üde színek.



**Felekiné Gáspár Anni: Család a pesti korzón, 1953.**

Olaj, vászon, 126 x 168 cm. Jelezve balra lent: F. Gáspár Anni 1953 Forrás:

*Kieselbach Galéria és Aukciósház.* [https://www.kieselbach.hu/alkotas/csalad-a-pesti-korzon\\_-1953\\_12037](https://www.kieselbach.hu/alkotas/csalad-a-pesti-korzon_-1953_12037) [2020.07.02.]

E művön szemmel láthatóan visszajára fordult a szocializmus optimista látásmódja: a művésznőnek ezúttal nem sikerült széles mosolyú, lelkes figuráktól megtelt, diadalittas kompozíciót festenie. Művén a nagy táj ugyan valóban teret enged az optimista jövőképnek, ám a benne elhelyezett alakok – különösen az előtéri család – mélabúval töltik fel a



kép terét. Sőt, e kép eszünkbe juttathatja Derkovits Gyula „Család” című kompozícióját is, annak szűkös szobában elhelyezett munkásalakjaival együtt, hiszen itt is egy családi idillre láthatunk rá (az ablakon keresztül), mégis érzékelhető a szorongás a várandós anya, a nagymama és unokája alakjából (*Révész és Molnárné Aczél* szerk., 2016, 40.). Ám míg Derkovits ragyogó színharmóniája mintha a vigasz színeit hozná el a család számára, addig Felekiné művén hiteltelennek, hamiskásnak hat a színkompozíció egésze a térszervezéssel együtt, látva a figurák arcán a küszködést és a lemondást. Mindazonáltal a gyermek itt – az etetés mozzanata által – esetlen, gyámoltalan, kiszolgáltatásra szoruló lényként jelenik meg.

(*Folytatjuk*)

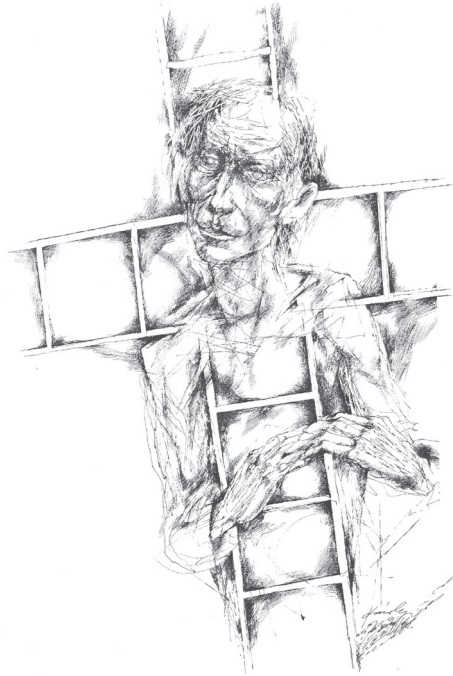
## BIBLIOGRÁFIA

- A szovjet írók 1934 (1970): A szovjet írók szövetségének I. kongresszusa [1934]. In: Köpeczi Béla (szerk.): *A szocialista realizmus II.* Budapest, Gondolat. 149–171.
- Aradi Nóra (1974): *A szocialista képzőművészet jelképei.* Budapest, Kossuth Könyvkiadó – Corvina Kiadó Vállalat.
- Balogh László Levente (2011): Totalitarizmus és politikai vallások. *Kommentár*; 2011. 6. évf. 1. szám. [http://kommentar.info.hu/iras/2011\\_1/totalitarizmus\\_es\\_politikai\\_vallasok](http://kommentar.info.hu/iras/2011_1/totalitarizmus_es_politikai_vallasok). [2020.04.25.]
- Baska Gabriella (2015): Rituális elemek a Rákosi-korszak pedagógiai sajtójának propaganda szövegeiben. In: Baska Gabriella és Hegedűs, Judit (szerk.): *Égi iskolák, földi műhelyek.* Budapest, ELTE PPK. 344–358.
- Bálint Alice (1941): *Anya és gyermek.* Budapest, Pantheon Kiadó.
- Boehm, Gottfried (2006): A nyelven túli? Megjegyzések a képek logikájához. In: Nagy Edina (szerk.): *A kép a médiaművészet korában.* Budapest, L'Harmattan. 25–42.
- Bolvári-Takács Gábor (2011): Művészetpolitika a Rákosi-korszakban. *Zemléni Múzsá*, 2011, 9. évf. 4. szám. 31–48.
- Brighton, Andrew (2003): Towards a command culture: New Labour's cultural policy and Soviet Socialist Realism. *Critical Quarterly*, 2003/3. 24–34.
- Donáth Péter (2008): *Oktatáspolitikai és tanítóképzés Magyarországon 1945-1960.* Budapest, Trezor Kiadó.
- Ék Sándor (1950): *A szovjet festészet néhány tanulsága.* Budapest, Hungária.
- Endrődy-Nagy Orsolya (2010): Gyermekkép a 16. századi Németalföldön idősebb Pieter Brueghel művein. *Iskolakultúra*, 2010/7-8. 137–147.
- Endrődy-Nagy Orsolya (2013): Középkori gyermekkép-narratívák? In: Kozma Tamás és Perjés István (szerk.): *Új kutatások a neveléstudományokban. A munka és nevelés világa a tudományban.* Budapest, MTA Pedagógiai Tudományos Bizottság – Eötvös József Könyvkiadó. 267–288.
- Endrődy-Nagy Orsolya (2015): *A reneszánsz gyermekképe – a gyermekkép reneszánsza. 1455–1517 között Európában. Ikonográfiai elemzés.* Doktori disszertáció. Budapest, ELTE Eötvös Kiadó.
- Fagygyev, A. (1970): Az irodalomelmélet és kritika feladatai [1948]. In: Köpeczi Béla (szerk.): *A szocialista realizmus II.* Budapest, Gondolat. 303–305.
- Fowkes, Reuben (2004): Az új férfi és az új nő a szocialista realista szobrászatban. *Art Limes*, 2004/2. *Diktátúra és művészet* 2. 35–42.
- Földes András (2008): Parancsra született művészet. *ArtMagazin*, 2008/4, 39–42. [http://artmagazin.hu/artmagazin\\_hirek/parancsra\\_szuletett\\_m369veszet.304.html?pageid=119](http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/parancsra_szuletett_m369veszet.304.html?pageid=119). [2020.06.19.]
- Frolova-Walker, Marina (2009): The Glib, the Bland, and the Corny: an Aesthetic of Socialist Realism. In: Illiano, Roberto és Sala, Massimiliano szerk.: *Music and Dictatorship in Europe and Latin America.* Turnhout, Brepols. 403–423.
- Géczi János (2010): *Sajtó, kép, neveléstörténet.* Veszprém – Budapest, Iskolakultúra.

- Golnhofer Erzsébet (2014): Pedagógia a tankönyvekben az ötvenes évek első felében. *Könyv és nevelés*, 2014/4. <https://folyoiratok.ofi.hu/konyv-es-neveles/pedagogia-a-tankonyvekben-az-otvenes-evек-első-feleben>. [2020.06.24.]
- Golnhofer Erzsébet és Szabolcs Éva (2005): *Gyermekkor: nézőpontok, narratívák*. Budapest, Eötvös József Kiadó.
- Gyarmati György (2013): *A Rákosi-korszak*. Budapest, Rubicon-Ház Bt.
- Heller Ágnes (2008): A totalitarizmus festészete és szobrászata In: Széplaky Gerda (szerk.): *A zarnokság szépsége. Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*. Budapest, Kalligram. 39–58.
- Hermann Veronika (2008): A kommunizmus anatómiája. Szocreál – Festészet a Rákosi-korban. *Balkon*, 2008. 1. évf. 11-12. szám. 49–51.
- Horváth Attila (2016): A szovjet típusú diktatúra oktatáspolitikája Magyarországon. *Polgári Szemle*, 2016. 12. évf. 1-3. szám. <https://polgariszemle.hu/archivum/103-2016-augusztus-12-évfolyam-1-3-szam/allam-es-tarsadalompolitika/742-a-szovjet-tipusu-diktatura-oktataspolitikaja-magyarorszagon>. [2020.04.25.]
- James, Vaughan C. (1973): *Soviet Socialist Realism: Origins and Theory*. London and Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Kalpakcian, Vardui (2005): Art as a Political Means: Socialist Realism in the USSR in the Stalin Period. In: Roberts, G. szerk.: *Stalin, his time and ours. Yearbook of the Irish Association for Russian and East European Studies*. 97–109.
- Kardos József (2007): *Iskola a politika sodrásában 1945–1993*. Budapest, Gondolat Kiadó.
- Kéri Katalin (2002): Gyermekképzés az ötvenes évek első felében. *Iskolakultúra*, 2002, 6. évf. 3. szám.
- Kéri Katalin (2008): Gyermekábrázolás az 1950-es években a Nők lapja címlapoldalain. In: Kozma Tamás és Perjés István (szerk.): *Új Kutatások a Neveléstudományokban. Hatékony tudomány, pedagógiai kultúra, sikeres iskola*. Budapest, MTA Pedagógiai Bizottsága. 203–211.
- Kéri Katalin és Varga Attila (2004): A pártideológia tükröződése az 1950–1953 között kiadott alsó tagozatos tankönyvekben. *Acta Paedagogica*, 2004/1–2. 23–34.
- Key Ellen (1976): *A gyermek évszázada*. Budapest, Tankönyvkiadó.
- Konrad, K. (1970): A szocialista realizmusról [1935]. In: Köpeczi Béla (szerk.): *A szocialista realizmus II*. Budapest, Gondolat. 205–211.
- Kubány Erika (2012): Pedagógia és politika Magyarországon az 1950-es években. *Képzés és Gyakorlat*, 2012/3–4. 232–239.
- Lunacsarszkij, A. (1970): A szocialista realizmusról [1933]. In: Köpeczi Béla (szerk., 1970): *A szocialista realizmus II*. Budapest, Gondolat. 129–134.
- Molnár Balázs, Pálfi Sándor, Szerepi Sándor és Vargéné Nagy Anikó (2015): Kisgyermekkorai nevelés Magyarországon. *Educatio*, 2015/3. 121–128.
- Morson, Gary Saul (1979): Socialist Realism and Literary Theory. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1979/2. 121–133.
- Németh András (2002): Reformpedagógia és a századvég reformmozgalmi. In: Németh András (szerk.): *Reformpedagógia-történeti tanulmányok*. Budapest, Osiris Kiadó. 25–43.
- Pál József és Újvári Edit (szerk., 2001): *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Budapest, Balassi Kiadó. [http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net\\_szimbolum/szimbolumszotar.htm](http://www.balassikiado.hu/BB/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm). [2020.06.01.]
- Panofsky, Erwin (1955): Iconography and Iconology. An Introduction to the Study of Renaissance Art. In: Panofsky, Erwin: *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday Anchor Books. New York, Doubleday & Company. 26–54.
- Pásztor Anita (2016): Női reprezentáció az 1950-es évek magyar propagandaplakátjain. *Társadalmi Nemek Tudománya Interdiszciplináris eFolyóirat*, 2016. 6. évf. 2. szám. 198–227.
- Pavlov, T. (1970): A szocialista realizmus nem kohlomány, hanem történelmi szükségszerűség [1957]. In: Köpeczi Béla (szerk.): *A szocialista realizmus II*. Budapest, Gondolat. 367–368.
- Pogány Gábor (2004): Szocialista realizmus, szocreál. „Új Magyar Művészet” 1950–1955. *Art Limes*, 2004/2. *Diktatúra és művészet*. 2004/2. 5–17.

- Pólik József (2008): Az indoktrináció művészete. In: Széplaky Gerda (szerk.): *A szarnokság szépsége. Tanulmányok a totalitarizmus művészetéről*. Budapest, Kalligram. 59–74.
- Prakfalvi Endre és Szücs György (2010): *A szocreál Magyarországon*. Budapest, Corvina.
- Pukánszky Béla (2001): Gyermekfelfogás a barokk korban. In: Dombi Józsefné és Maczelka Noémi (szerk.): *A barokk kor interdiszciplináris megközelítése a Bach évforduló jegyében – tanulmánykötet*. Szeged, JGYTF Tanárképző Főiskolai Kar Ének-zene Tanszék. 52–65.
- Pukánszky Béla (2004): A nevelés évezredei. In: Németh András és Pukánszky Béla: *A pedagógia problémátörténete*. Budapest, Gondolat. 331–398.
- Pukánszky Béla (2005): *A gyermek a 19. századi neveléstani kézikönyvekben*. Pécs, Iskolakultúra.
- Rényi András (1992): „Vihar előtt”. A történeti festészet mint a sztálinizmus képzőművészetének magyar paradigmája. In: György Péter és Turai Hedvig (szerk., 1992): *A művészet katonái. Sztálinizmus és kultúra*. Budapest, Corvina. 34–43.
- Révész Emese és Molnárné Aczél Eszter (szerk., 2016): *Gyerek/Kor/Kép. Gyermek a magyar képzőművészetben*. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum.
- Rieder Gábor (2008a): *Szocreál. Festészet a Rákosi-korban*. Debrecen, MODEM.
- Rieder Gábor (2008b): Pustuló múlt – A szocreál utóélete. *ArtMagazin*, 2008/4. 43. [http://artmagazin.hu/artmagazin\\_hirek/pustulo\\_mult\\_a\\_szocreal\\_utoelele.316.html?pageid=119](http://artmagazin.hu/artmagazin_hirek/pustulo_mult_a_szocreal_utoelele.316.html?pageid=119). [2020.06.19.]
- Romsics Ignác (2010): Magyarország története a XX. században. Budapest, Osiris. [https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011\\_0001\\_520\\_magyarorszag\\_tortenete/ch05.html](https://www.tankonyvtar.hu/hu/tartalom/tamop425/2011_0001_520_magyarorszag_tortenete/ch05.html). [2020.06.17.]
- Sadoveanu, M. (1970): Az irodalom és a politika [1950]. In: Köpeczi Béla (szerk.): *A szocialista realizmus II*. Budapest, Gondolat. 323–325.
- Sáska Géza (2009): Régi és új szövegek értelmezése az 1945 utáni pedagógiai kánonban. *Új Pedagógiai Szemle*, 2008. november-december. <http://ofi.hu/tudastar/saska-geza-regi-uj>. [2020.06.24.]
- Sáska Géza (2011): Új társadalomhoz új embert és új pedagógiát! A XX. századi egyenlőségpárti és antikapitalista pedagógiákról. Budapest, Gondolat.
- Sáska Géza (2015): A pedagógiai normák változása az 1920-as 30-as évek Szovjet-Oroszországában. *Pedagógiatörténeti szemle*, 2015/1. 31–52.
- Scheibner Tamás (2013): Variációk szocialista realizmusra. *Korunk*, 2013/2. 3–8.
- Scheibner Tamás (2018): Introducing Socialist Realism in Hungary, 1945–51: How Politics Made Aesthetics. In: Dobrenko, Evgeny és Jonsson-Skradol, Natalia szerk.: *Socialist Realism in Central and Eastern European Literatures under Stalin: Institutions, Dynamics, Discourses*. London, Anthem Press. 237–259.
- Solohov, M. (1970): Az élet igazságának művészete [1958]. In: Köpeczi Béla (szerk.): *A szocialista realizmus II*. Budapest, Gondolat. 382.
- Somlai Péter (1997): *Szocializáció. A kulturális átöröklés és a társadalmi beilleszkedés folyamata*. Budapest, Corvina.
- Somogyvári Lajos (2015a): Az ifjúsági kultúra megjelenése a magyar pedagógiai sajtóban, 1960–1970. *Aetas*, 2015/2. 103–121.
- Somogyvári Lajos (2015b): *Ikonográfia a neveléstörténet-írásban – Pedagógiai életképek a hatvanas évekből*. Gondolat Kiadói Kör, Budapest.
- Standeisky Éva (2005): *Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom*. Budapest, 1956-os Intézet.
- Surányi István (2006): A szociális oktatáspolitikai Székesfehérvár általános iskolai oktatásában (1948–1990). *Neveléstörténet*, 2006/1–2. [http://www.kodolanyi.hu/nevelestortenet/?act=menu\\_tart&rovat\\_mod=archiv&eid=33&rid=1&id=198](http://www.kodolanyi.hu/nevelestortenet/?act=menu_tart&rovat_mod=archiv&eid=33&rid=1&id=198) [2020.05.15.]
- Szabó Zsófia (2014): Lükurgosz kutyái, avagy a 17. századi holland életképfestészet példázatai a nevelésről. *Képzés és Gyakorlat*, 2014/3–4. [http://epa.oszk.hu/02600/02641/00008/pdf/EPA02641\\_kepzes\\_es\\_gyakorlat\\_2014\\_03-04\\_109-120.pdf](http://epa.oszk.hu/02600/02641/00008/pdf/EPA02641_kepzes_es_gyakorlat_2014_03-04_109-120.pdf). [2020.04.19.]

- Szolláth Dávid (2011): *A kommunista aszkétizmus esztétikája*. Budapest, Balassi Kiadó.
- Szovjet vita 1957–58 (1970): Szovjet vita a realizmusról [1957–58]. In: Köpeczi Béla (szerk.): *A szocialista realizmus II*. Budapest, Gondolat. 357–367.
- Szűcs György (1992): A „képfelső” elve. In: György Péter és Turai Hedvig (szerk., 1992): *A művészet katonái. Szocializmus és kultúra*. Budapest, Corvina. 44–57.
- Támba Renátó (2015): Kislány kakassal. Koszta József néhány leánygyermek-ábrázolásának gyermekkor-történeti ikonográfiai szempontú elemzése. *Zempléni Múzsza*, 2015/3. 55–67.
- Támba Renátó (2017a): Gyermek, kép, társadalom: A paraszti gyermekélet megjelenítése a műcsarnoki festők képein. *Valóság*, 2017/9. 64–91.
- Támba Renátó (2017b): Gyermekkor a vásznakon. *A dualizmuskori gyermekszemlélet az alföldi iskola festészetében*. Budapest, Storming Brain.
- Támba Renátó (2017c): A gyermek a természetben. A fürdés és a víz motívuma a 19. század második felének, illetve a Szolnoki Művésztelep néhány alkotójának gyermekábrázolásain. *Gyermeknevelés*, 2017/1. 17–42.
- Tokaji András (1983): *Mozgalom és hivatal. Tömegdal Magyarországon 1945–1956*. Budapest, Zeneműkiadó.
- Václavék, B. (1970): Az alkotás helyzete [1936]. 149–171. In: Köpeczi Béla (szerk.): *A szocialista realizmus II*. Budapest, Gondolat. 239–242.
- Valuch Tibor (2011): Szigorúan ellenőrzött nyilvánosság. In: Rainer M. János (szerk.): *A felügyelt (mozgás)tér. Tanulmányok a szovjet típusú rendszer hazai történetéből*. Budapest, Akadémiai Kiadó. 27–41.
- Valuch Tibor (2013): *Magyar hétköznapok. Fejezetek a mindennapi élet történetéből a második világháborútól az ezredfordulóig*. Budapest, Napvilág Kiadó.
- Wehner Tibor (2004): Kísérlet a Hála esztétikai minőségévé avatására. Kisfaludi Strobl Zsigmond alig ismert budapesti-moszkvai Hála-szobra. *Art Limes*, 2004/2. *Diktatúra és művészet* 2. 43–49.
- Zsdanov, A. (1970): Beszámoló a „Zvezda” és a „Leningrád” című folyóiratokról [1946]. 149–171. In: Köpeczi Béla (szerk.): *A szocialista realizmus II*. Budapest, Gondolat. 298–302.



---

## Hatvan éve hunyt el Niels Bohr

---

A kvantummechanika alkotja a huszadik századi fizika vázát. Mivel eszközt ad a mikrovilág megértéséhez, ezért rengeteg fontos technikai újdonság születéséhez vezetett, például a tranzisztoréhoz, a szilíciumlapkáéhoz, és az atomenergiáéhoz. A korábbiakhoz képest sokkal átfogóbb magyarázatot adott a kémiai kötésre, új utakat nyitott a biológiai jelenségek megértéséhez. Manapság még a kozmológia is a kvantummechanikára épül. A kvantumelmélet kifejlesztői közül a legkiemelkedőbb Niels Bohr dán fizikus. Alakja két vonatkozásban is fontos, egyrészt munkássága folytán, másrészt amiatt az óriási hatás miatt, amelyet a huszadik század első negyedében az elméleti fizikára gyakorolt.

Niels Bohr 1885. október 7-én született Koppenhágában, Christian Bohr orvosprofesszor és Ellen Adler fiaként. Bohrék nagyon összetartó, roppant kifinomult értelmiségi család voltak, és Niels különösen kedvező légkörben nőtt fel. Anyja melegszívű, értelmes asszony volt, apja, mint később a fizikus mesélte, nagy reményeket fűzött a fiához. A család egyáltalán nem volt vallásos, és Bohr ateista lett.

1891-től a Gammelholms Latin og Reális-kolába járt, később itt úgy emlékeztek rá, hogy korához képest jókora termetű, jó tanuló, ügyes ökölvívó, egyszerűen mind félénk gyerek volt. Szenvedélyesen vonzódott a tudományhoz, mint ő mondta, „apai hatásra”. 1903-ban beiratkozott a Koppenhágai Egyetemre, ahol fizikát tanult. Diplomáját 1909-ben, doktorátusát 1911-ben szerezte meg. Apja abban az évben halt meg. Ő pedig megházasodott, felségül vette Margrethe Norludot.

1911-ben már zajlott az atom szerkezetének megértéséért kezdődött forradalom. Bohr doktori értekezése is az anyagi részecskéknek tekintett elektronok elméletével foglalkozott, Joseph J. Thomson egy évtizeddel korábban fedezte fel az elektronokat. Thomson úgy vélte, hogy az elektronok száma kapcsolatban van az atomsúllyal, és ez magyarázza, hogy miért is van olyan sok stabil atom. Ernest Rutherford azt a sarkalatos felfedezést tette, hogy az atomnak súlyos, tömör magja van. Emiatt a fizikusok elfordultak attól az elmélettől, hogy az atom afféle „püspökkenyér” volna: mazsolaszerű elektronokkal. Rutherford modellje szerint az elektronok egy apró mag körül keringenek.

Bohr 1913-ban, amikor Angliában dolgozott Rutherforddal, három cikket tett közzé az atom szerkezetéről, és ezek megváltoztatták a fizikát. Noha Rutherford atommodellje megoldással szolgált, bizonyos fontos problémákra nézve nyitva maradt az a döntő kérdés, hogy a keringő elektronok miért nem bocsátanak ki elektromágneses hullámokat, és miért nem hullanak bele az atommagba. Röviden: a modell nem magyarázta meg az atom egyik legfontosabb tulajdonságát, a stabilitást.



Bohr átlátta, hogy a klasszikus newtoni mechanika nem magyarázhatja meg az anyag viselkedését az atomok mérettartományában. Ez a kvantumfizika felé fordította: ezzel szándékozott a századfordulón Max Planck magyarázni a „feketetest-sugárzást”, és Albert Einstein néhány évvel korábban már alkalmazta a fény részecsketermészetének magyarázatára. 1912-ben viszonylag rövid, intenzív munka során Bohr megvizsgálta, miképpen sugároz fényt a hidrogénatom, és kidolgozott egy elméletet, amely rendkívüli mértékben illett a megfigyelhető tényekhez. Feltételezte, hogy az elektron csak akkor bocsát ki fényt, amikor megváltoztatja a pályáját, ezt a sugárzást a „kvantummal” azonosította, amely megfelel az „ugrásnak”, amikor is az elektron az egyik pályáról a másikra tér át. Einstein, amikor tudomást szerzett Bohr eredményeiről, a rá jellemző tömörséggel kommentálta a dolgot: „Ez hatalmas teljesítmény.”

Az atom Rutherford-Bohr-modellje óriási előrelépést jelentett, és azonnal felhasználták az ismert elemek atomszerkezetének újfajta értelmezésére. Bohr egyik nagy teljesítménye, hogy 1913-ban röntgenszínkép-elemzéssel azonosította az elektronok kvantumugrását. A következő évben Bohr nyomán Harry Moseley brit fizikus kialakította a periódusos táblázat új rendjét, amelyben valamennyi kémiai elemet megvizsgált, és meghatározta az atomsúlyukat. Az ezt követő években Bohr számos felfedezést tett, amelyek, mint Abraham Pais írta: „Visszatekintve [...] annál csodálatosabbak és megdöbbenőbbek, mert analógiára alapultak – az atompályákat a Nap körül keringő bolygókéval hasonlította össze, ez pedig tévedés.” Bohr 1922-ben kapta meg a fizikai Nobel-díjat.

Valójában Bohr atommodelljének sok jelentős hiányossága volt. Az, amit „első kvantumforradalomnak” nevezünk, nem oldotta meg az összetettebb atomok viselkedésének bizonyos problémáit. Noha az elmélet 1913 és 1925 között különböző utakon fejlődött, komoly problémák keletkeztek, amelyek végül elvezettek a „második kvantumforradalomnak” nevezett eredményekhez.

Az 1920-as évek során Bohr volt a kulcsfigura, aki segített megoldani a fizika válságát, amely az általa javasolt atommodell hiányosságai miatt keletkezett. 1916-ban visszatért a Koppenhágai Egyetemre, és az elméleti fizika professzora lett, öt év múlva közreműködött az Elméleti Fizikai Intézet megnyitásában. Koppenhága és Bohr szabályosan vonzotta a fizikusokat. A „második kvantumforradalom” kidolgozta az atom tisztán matematikai modelljét, amely elismerte, hogy az ember korlátozottan képes érzékelni az atom alatti szinten lezajló eseményeket. Röviden és tömören összefoglalva, tartalmazta Erwin Schrödinger hullámmechanikáját, Werner Heisenberg mátrixmechanikáját és a híres bizonytalansági alapelvet, ami számol a fizikai rendszerekről való ismereteink korlátaival.

Az 1920-as évek végére Bohr két alapelvet fektetett le, amelyek a kvantumforradalmat hozzásegítették a sikeres újjászületéshez. 1927-ben *A kvantumelmélet fizikai alapjai* című híres előadásában először említi a „komplementaritás” fogalmát. Bohr kíváncsiságát felkeltették ennek az elvnek a filozófiai vetületei, amellel érvelt, hogy a komplementaritás elve valójában a szabad akarat problémájára és az alapvető életfolyamatokra is jól alkalmazható. Ennek az lett a talán legfontosabb következménye, hogy feltételezték: a kvantumelmélet képes a természetről teljes leírást adni, amelyet nem változtatnak meg a későbbi felfedezések, vagyis a kvantummérések mögött nincs mélyebb valóság. Noha ezt az elképzelést gyakran, többféle módon is vitatták, a különböző gondolat kísérletek – mint például „Isten szelleme” vagy párhuzamos világegyetemek – ellenére is ez maradt az alapkőve a „koppenhágai szellemnek”. Albert Einstein, Max Planck és még sok fizikus sohasem fogadta el teljesen ezt a tanítást, de gyakorlatilag a mai napig változatlanul fennáll.

Az 1930-as években Bohr kiterjesztette kutatásait a nukleáris fizika területére, és 1934-ben a „folyadékcsepp” modellt javasolta az atom magjára, ami fontos lépés volt az atomhasadás megértésének szempontjából. 1936-ban nyilvánosságra hozta összefoglaló elméletét az atommagról, amely a következő évtizedben vezérfonalként szolgált a fizikusoknak. Bohr elmélete szerint a neutronokat és a protonokat az úgynevezett erős kölcsönhatás tapasztja össze az atom magjában. Bár az világos volt, hogy a mag hasításával energia keletkezik, ebben az időben még nem létezett pontos elképzelés a meghasadás következményeiről.

A második világháború kitörése után Bohr egy darabig Dániában maradt, amelyet 1940-ben megszálltak a náciak. Tekintélyét felhasználva segített néhány kollégájának, hogy elmenekülhessenek az üldözések elől, és megtagadta, hogy közreműködjön a náci háborús célkitűzések megvalósításában. Ám 1943-ban, amikor titokban értesült arról, hogy hamarosan letartóztatják, családjával Svédországba menekült, ahonnan Angliába, majd onnan az Egyesült Államokba utazott. Rövidesen csatlakozott a Manhattan-tervhez, amelyben a „Nick bácsi” fedőnevet kapta. Részvétele sokkal inkább jelképes volt, mint gyakorlati. Ellenezte azt, hogy ledobják az atombombát, a háború során találkozott Roosevelttel és Churchill-lel, megpróbálta náluk elérni, hogy a nukleáris fegyverkezési verseny megelőzése érdekében osszák meg tudásukat a Szovjetunióval, de a javaslatait mindig elutasították.

A háború után visszatért Dániába, és élete végéig tevékeny maradt, bár a Koppenhágai Egyetemről 1955-ben nyugdíjba vonult. Elkötelezett tudósként ellenezte az atomfegyvereket, 1950-ben megírta híres „nyílt levelét” az Egyesült Nemzetekhez, 1957-ben pedig, más kitüntetésekkel együtt megkapta az „Atomok a Békéért Díj”-at. Ugyancsak tevékenyen támogatta a nemzetközi együttműködést a fizikában, segített létrehozni Genfben az Európai Nukleáris Kutatóközpontot (CERN). 1962. november 17-én adta az utolsó interjút a kvantumelmélet történetével kapcsolatban. Másnap ebéd utáni szokásos szundikálása közben szívrohamot kapott és meghalt. A család koppenhágai kriptájában temették el.

Mivel fizikusként rendkívüli mértékben kész volt az együttműködésre – ebben a tekintetben ugyancsak különbözött Einsteintől –, kollégái nem győzték dicsérni, a családja és a barátai rajongtak érte. Victor Weisskopf szerint Bohr teremtette meg a „koppenhágai stílust”. „Ő a legnagyobb a fizikusok között, egyenlőként viselkedik, dolgozik, mókázik a derűlátó, tréfás kedvű, lelkes fiatalokkal, és olyan harciasan, semmiféle hagyományos nyúgtól nem béklyózott, vidám, szabad szelemmel ugrik neki a természet talányainak, amit szinte lehetetlen szavakba foglalni.” Margrethével való boldog házasságából hat fiú született, az egyikből, Aage Bohrból ugyancsak elméleti fizikus és Nobel-díjas lett (!)

Noha Niels Bohr nem egyedül dolgozta ki azt az új elméletet, amellyel mélyebben megismerhetjük a fizikai világot, mégis egyedülálló és többé-kevésbé senki által nem vitatott helyet vívott ki a tudomány történetében, ide illik, hogy Richard Rhodes szavait idézzem: „Bohr hozzájárulása a huszadik századi fizikához rögtön Einstein mögött említhető.”

---

## Lakatos Imre életútja (1922–1974) és filozófiája

---

*„A tudományfilozófia a tudománytörténet nélkül üres;  
a tudománytörténet a tudományfilozófia nélkül vak.”*

Magyarországon az egyik legellentmondásosabb tudósnek Lakatos Imre számított. Életútja során számos fordulat következett be, amely elsősorban politikai ideológiájában és tudományos életében nyomon követhető volt. Idén száz éve született Lakatos Imre.

Lipsitz Imre néven született 1922-ben Debrecenben. Nevét a II. világháború miatt módosította a kommunista eszmék terjesztője, Lakatos Géza után Lakatos Imrére. Kitűnő matematikai képességei már a debreceni középiskolában megmutakoztak. Ennek ellenére 1940-ben Debrecenben a jogot kezdte el hallgatni. A következő évben már matematika-fizika és filozófia szakon folytatta tanulmányait, amelyet a budapesti Tudományegyetemen fejezett be, ahol az elismert filozófus, Lukács György tanítványa volt. Az Eötvös-kollégiumnak pedig 1945-től lett tagja.

A kommunista ideológia olyannyira áthatotta Lakatost, hogy 1947-től a Népművelési Minisztérium kultúrpolitikai osztályának munkatársa lett. A Rákosi vezette Magyar Kommunista Párt paranoiája miatt 1950-ben bebörtönözték Lakatos Imrét, és egészen 1953-ig munkatáborban raboskodott Recskén.

*(A sötét kommunista idők)* Nagyon sok ember esetében már láttuk, hogy egy-egy nagy háború képes módosítani emberek viselkedését, hát ő sem volt mentes ez alól. Lakatos hívhű kommunista volt és azt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a náci megszállás idején és a nyilas uralom alatt a titkos kommunista mozgalom meghatározó tagja volt. Egyik fiatal (17 éves) tagjuknak, Izsák Évának Nagyváradon bizonytalan lett a helyzete. Lakatos és társai attól tartottak, hogy kommunistaként le fog bukni, ezért kimerőszakolták öngyilkosságát. Az ítélet alapötlete Lakatos Imréhez kapcsolódik, aki úgy találta ötletét, mint a párt megfellebbezhetetlen ítéletét, amelyet a baráti társaság egésze elfogadott. A társaság beszerezte a ciánt és Izsák Éva nagy nehezen kiitta a halálos mérget. A későbbiekben Izsák Éva nővére nyomozni kezdett az ügyben és kitudódott a dolog. Nem lett belőle komolyabb ügy, Lakatos nem bánta meg a dolgot, sőt forradalmi tettként és a kommunista következetesség bizonyítékaként büszkélkedett vele (Bandy 2014).





Lakatos Imre hitt a kommunizmusban, de legfőképpen Sztálinban és az ő személyi kultuszában. Hitt Rákosi Mátyásban és a Magyar Kommunista Pártban, de leginkább személyes hatalomvágya hajtotta előre, ahol nem igazán számított az erkölcsi jó, mint ahogy ezt már láttuk Izsák Éva esetében is. Hitt abban, hogy a cél szentesíti az eszközt. A kortársai leírása szerint minden esetben saját magának tartotta fenn az utolsó szót. Aki ellene szólt, annak mindig Lenin-idézeteket vett elő, és ezután már senki sem mert ellentmondani neki.

Olyan jól ment neki a helyezkedés a kommunista pártban, hogy kommisszárként részt vett az Akadémia átalakításában és az egyetemek lekáderezésében. A párt fő ideológusa, Révai József 22 évesen beszervezte Lakatos az Eötvös-kollégiumba, hogy belülről verje szét a „polgári szellemiségű” elitképzőt.

A bomlasztó tevékenység olyan jól sikerült, hogy 1950-ben megszüntették az Eötvös-kollégiumot, ezt azonban már nem láthatta Lakatos, mert trockistának nyilvánították és a kollégium igazgatói lakásából vitte el az Állam Védelmi Hatóság.

A recski kényszermunkatáborban is folytatta addigi „munkáját”, vagyis folyamatosan jelentett rabtársairól. Ez is mutatja, hogy nem tört meg kommunista világnézete. A sztálin halálával felszámolt munkatáborból szabadult.

Ezt követően az MTA Matematikai Kutatóintézetében dolgozott. Ebben az időben nagy hatással volt gondolkodásának fejlődésére Lukács György, Pólya György és Karácsony Sándor. Pólya hatása annyira nyomon követhető volt, hogy társaival lefordította magyarra „A gondolkodás iskoláját”.

*(Új szelek és a tudományfilozófia)* Az '56-os magyar forradalom bukását követően november 25-én Ausztrián keresztül Angliába emigrált. 1957-ben Cambridge-ben, Rockefeller Fellowship keretében a „Bizonyítások és cáfolatok. A matematikai felfedezés logikája” című dolgozatával ledoktorált. E művében kifejtette, hogy axiomatikusdeduktív teorémákkal nem modellezhetők a matematikai modellek. Doktori védésének köszönhetően 1960-ban az intézmény neves tudományfilozófusának, Karl Poppernek az asszisztense lett, akitől kilenc év múlva át is vette a tanszék irányítását.

Erre az időre formálódott ki – részben Popper mentén, részben tőle eltérően – Lakatos saját tudományfilozófiai koncepciója a tudományos kutatási programok metodológiájáról. Enek sajátossága abban mutatkozik meg, hogy Lakatos nem kényszeríti bele a tudományos gyakorlatot különböző világnézetekbe, hanem a tényleges tevékenységét írja le a kutatóknak, vagyis alkalmazkodik a valósághoz, és nem ragaszkodik az ideológiák szempontrendszeréhez. Vagyis megállapítható, hogy tudományfilozófiában Lakatos modellje hasonló Popperéhez, de Kuhn módszerével „kiegészítve”. Összességében igyekezett feloldani a konfliktust a Popper-féle falszifikacionizmus és a Kuhn által leírt forradalmi tudányszerkezet-felfogás között (Kampis 2022).

A matematikus kutatási programja –felfogása szerint – „kemény magra” épülő kell legyen, amit nem lehet elhagyni vagy megváltoztatni, mert ha ezt tesszük, akkor a programot teljes egészében el kellene vetni. A veszélyeztető esetekre Lakatos segédhipotéziseket vezetett be, úgynevezett védőövet, eltért ebben is Poppertől, aki teljes egészében elvetette a hirtelenjében felhasznált elméleti eszközöket. A tudományos mag lehet fejlődő (progresszív) és leépülő (degeneratív). A különbséget köztük a segédhipotézisek nyújtják (Kampis 2022).

A Popper-féle demarkációs (elhatárolási) kritériumokat Lakatos is megőrizte, csak kisebb módosításokkal. Lakatos szerint egy elmélet akkor nem tudományos, ha nem tesz újszerű megállapításokat és előrejelzéseit megcáfolhatók. Ha egy nem új tudományos

elméletet mutatnak be, de annak tüntetik fel, akkor áltudománynak minősül. Tudományos elméletében is megkülönböztet újszerű tényeket bemutató, progresszív tudományos elméleteket, valamint a nem újakat bemutató, degenerált elméleteket. Lakatos ide sorolta például a Liszenko-féle biológiát. Azonban ugyancsak ide sorolta a kvantummechanikát is, valamint az evolúció elméletét is. Ez utóbbit Popper sem tartotta helyesnek (Kampis 2022).

Cambridgeben kapcsolatba került még a neves, Popperhez hasonlóan osztrák származású Paul Feyerabenddel. Úgy tervezték, hogy közösen írják meg a „Módszer ellen” című művet, azonban Lakatos korai halála keresztülhúzta számításaikat.

Lakatos 1969-től a London School of Economics filozófiai karán oktatott, két év múlva pedig a Bostoni Egyetemen. Igen fiatalon, 51 éves korában érte a halál 1974-ben Londonban. Kimondhatjuk, hogy Lakatos élete nem volt egysíkú. Tulajdonképpen két-felé oszthatjuk életét: az 1956 előttire, amelyben a második világháború és a politikai ideológiák irányították életét, valamint '56 utánira, amikor is tudomány filozófiában a hírneve globális szinten is felragyogott.

## IRODALOMJEGYZÉK

- BANDY, A. 2014: A csokoládé gyilkosság. – Akadémiai Kiadó, 672.  
KAMPIS, Gy. 2022: Tudományfilozófia. – Typotex Kiadó, 125-134.

---

## Magyar rondó

---

*In memoriam Bónis Ferenc*

(Kodály „balettkonceptiója” I.) A szerző egy balett-történeti kutatás keretében vizsgálja Kodály Zoltán balettkonceptiójának lehetséges kialakulását és megvalósulását. Jelen tanulmány – terjedelmi korlátok miatt – csak e koncepció kialakulását tárja fel a Kodály Zoltán-táncokat magukban foglaló művek alapján.<sup>1</sup>

Kodálynak kinyilvánított balettkonceptiója nem volt, ám annak egyes elemei mégis megragadhatóak az életműben. Így felfejthető, ahogy a balettkonceptió a *Háry* írása közben megfogán, a zenekari rondókban nyelvére talál, az 1930-as évek kísérleteiben részben megvalósul, s ahogy a *Czinka Panna* kudarca után a *Kállai kettős* révén visszafogott változatban életre kel. Ismert tény, hogy a *Galántai táncok* utáni időszakban (1933–1940) több balett-tervet is felvázolt, de ezek végül nem születtek meg.<sup>2</sup> A tárgy néptáncre vonatkozatható részét Pávai István több tanulmányban is feltárta.<sup>3</sup> A jelen elemzés kifejezetten a műzenei vonatkozású balettkonceptiót állítja középpontba.

A kodályi stílus- és formakincs egyik alaptípusa a tánc. A *Nyári estét* és a három, nagyszabású szakrális művét (*Psalmus Hungaricus*, *Budavári Te Deum*, *Missa brevis*) leszámítva nincs olyan, zenekart alkalmazó alkotása, amelyben a tánc – ha másként nem, utalásként – ne jelenne meg. A *Magyar rondó* (1918), a *Marosszéki Táncok* (1929), a *Galántai Táncok* (1933) és a *Kállai kettős* (1950) eleve néptáncokra épül, de ugyancsak tartalmaz ilyen jellegű elemet a *Háry-szvit* (1927) és a *Fölszállott a páva – Változatok egy magyar népdalra* (1939) is. Néptáncot imitál a *Concerto* (1940) nyitótémája, de stilizált formában még a *Szimfóniában* (1961) is található ilyen álidézet. A *Háry János* (1926), a *Székegyfő* (1932) és a *Czinka Panna* (1948) eleve rendelkezik színpadi táncjelenettel. Folytatva a sort, az 1945-ben közreadott, tizenkét tételes *Gyermektáncok* azt sejteti, hogy az az egyik meg nem valósított táncjátékterv zongorafogalmazványa.

A kodályi balettkonceptió feltárásában az egyik megkerülhetetlen elem, hogy a rondóforma kodályi szerepkörét tisztázzuk. Ő maga így nyilatkozott annak alkalmazásáról: „A népi dallam mindenkor zárt forma. Nem lehet feltörni és addig pepecselni vele, míg meg nem hosszabbodik. Egy teljes szonátába beilleszthető persze népdalra írt variációstétel – ezzel, példának okáért, olykor Brahms is élt – vagy zárótétel: rondó, rövid közjátékokkal, mely még a legalkalmasabb rá, hogy magába fogadjon egy-egy teljes, zárt dallamot.”<sup>4</sup> Kodály tehát kizárólag nagyformaként hivatkozik rá, annak táncos előzménye nem játszott szerepet a használatában. Pedig Kodály pontosan tudta, hogy az általa kedvtelve alkalmazott szervező elv eredetileg körtáncot jelentett. (A rondóforma használata azonban már a 18. században eltávolodott a tánctól.) Rondóformára épül a *Psalmus hungaricus* (1923) is, amely nyilvánvalóan nem rendelkezik elsődleges balettjelleggel. (Színpadképességét ugyanakkor Oláh Gusztáv 1932-ben bizonyítja, amikor a *Székegyfő* párjaként rendezi meg.) Hasonló módon nem táncfantázia a *Concerto* sem, de világos rondószerkezete és néptáncre utaló főtémája felkínálja ezt az értelmezési utat is. (Eck Imre 1970-ben színpadra állította Kodály *Nyári este* című művét, amely előkép lehet a *Concerto* koreográfiájához.) Az ellenpróbát utóbbi esetben is az biztosítaná, ha bármelyik táncegyüttes megpróbálta volna balettként előadni.

Kodály balettel kapcsolatos terveit befolyásolta, hogy pályatársai, Dohnányi Ernő (1877–1960), Bartók Béla (1881–1945) és Kósa György (1897–1884) mind írt sikeres (sőt botrányos) táncjátékot. Azok stílusbeli és formai tanulságait ismerte. Ugyanilyen tapasztalatot jelentett számára, hogy egyik példaképe, Liszt Ferenc (1811–1886) zenéit az 1930-as években pantomimekben felhasználták. Végül tisztában volt a kortárs külföldi balettirodalommal is. Ezek fényében elmondható, hogy Kodály az 1930-as évtizedben készen állt arra, hogy balettet írjon. Ennek három módozatát is kipróbálta, de egyikkel sem volt elégedett, illetve legígéretesebb tervét a világháborús körülmények akasztották meg.

(*A „balettkoncepció” kialakulása – zenekari művek táncformában*). Kodály balettkoncepcióját vizsgálva az első kérdés, hogy pontosan mikorra rendelkezett olyan stílussal, amely lehetővé tette egy balett végigírását. Az életrajzaiban tárgyalt legismertebb stílusfordulatát 1920–1921-ben hajtotta végre (ennek első remeke a *Psalmus*), amikor korábbi nyelvi eszközei mellé olyan elemeket társított, amelyek révén a nagyformákat képessé vált zenekari vagy oratorikus tartalommal megtölteni. A *Zsoltár* azonban nem a kiforrott kodályi szimfonikus stílus egyik darabja, hanem a nyelvkeresés kivétele ékköve. Kodály elemzői éppen a *Psalmust* követően látnak szerzői szándékot arra, hogy a hangversenyéletben rendszeresen játszható zenekari darabokat írjon – és ehhez megfelelő stílust alakítson ki.<sup>5</sup> Ebben a törekvésében két negatív hatásra: a szimfonikus koncerteket uraló, német (pl. Mahler, R. Strauss, Reger) és a balettszínpadokat meghatározó orosz-francia irányzatra (pl. Sztravinszkij) is felelt.

A balettíráshoz alkalmas nyelvi eszköztár az életút egyik kései gyümölcse, amely azért meglepő, mert a magyar szimfonikus kultúra aranykorában szocializálódott Budapesten. Pályatársai közül Dohnányi Ernő és Bartók Béla jelentős számú zenekari művet alkotott a Zeneakadémia elvégzését követő első évtizedben, míg Kodály mindössze egy kamarazenekari kompozíciót (*Nyári este*). Dohnányi és Bartók érett korszakukban is jelentős számú zenekari kompozíciót szereztek, Kodály viszont alig írt. (Kodály 7, Dohnányi 18, Bartók 27 zenekari darabot írt.<sup>6</sup>) A *Magyar rondó* kis együttesétől a *Concerto* modern zenekaráig néhány darabon keresztül vezet az út. (A balettkoncepció szempontjából a *Szimfónia* nem játszik jelentős szerepet.)

A zenekari írásmódban a késő romantikus, német jellegű szimfonikus stílust kikerülve az impresszionista, franciás alaptónusból indult ki – kisebb meghagyásokkal. Kodályt Brahms formai modellje élete végéig meghatározza, ugyanakkor a témakezelésében és a harmóniai készletében felismerhető Debussy és a barokk mesterek hatása.<sup>7</sup> Tematikai, dallamvezetési és főként dramaturgiai téren viszont elemi erővel alakítja át (és ki) zenei gondolkodását a magyar népzene. Mindezek a közismert tények ott kapnak szerepet, ahol a kodályi zenekari nyelv nagyformát ölt: még a tömör bartóki műveknél is rövidebb szimfonikus darabjaiban. Amíg Dohnányi és Bartók kompozíciós technikája az egy dallami-harmóniai sejtéből kiinduló organikus fejlesztés, addig Kodályé az ellenpontra épített variáció. Utóbiról maga így írt: „A változat a népzene legtermészetesebb továbbfejlődése, hiszen maga a népzene sem egyéb, mint egymásból fejlődő, egymásba észrevétlen átmenő dallamok végtelen sorozata. Kár, hogy szerzőink nem írnak gyakrabban változatokat népdalra. Ezzel mindennél hathatósabban munkálnák a nép- és a műzene egymáshoz közeledését.”<sup>8</sup> (*Nota bene*: Dohnányi is kedvelte a variációs technikát, s az ő esetében is kiemelkedő modellértékkel bír Brahms zenéje. Kodály teljes szimfonikus

életművében – Brahms mellett – nyomon követhető Dohnányitól való kísértettsége is.) Kodály zenekari műveit számos rövid variációs szakaszból építi fel, így egy-egy tétele is erősen osztott befelé. Egyetlen példa szemléltesse az eddigi szempontokat: a zenekari életmű csúcspontjaként értelmezett *Fölszállott a páva* 27 perc időtartamú és – a választott *téma és változatok* műformából adódóan – 18, a kiírt módon elválasztott, formai nagyszakaszból áll. Az 1920-as évtizedben kikísérletezett zenekari nyelv alkalmas volt az 1930-as évekre önálló, világszínvonalú oratorikus, színpadi és szimfonikus alkotások létrehozására.

Noha a szerkezeti felépítés kodályi modellje teljesen független a szerző balettkoncepciójától, az számos ponton később mégis összeér(hetne) azzal. Az említett rövid szakaszok ugyanis egyveretűek, így azok sorozata a színpadra állítás számára kedvező tényező. Ezek fényében Kodály zenekari rondói kifejezetten alkalmasak arra, hogy koreográfia készüljön hozzájuk, ahogy az a *Marosszéki* és a *Galántai Táncok* esetében bizonyítást is nyert 1935 és 1942 között.<sup>9</sup> Ugyanakkor az a kompozíciós megoldás is a balettkoncepciót erősíti, hogy a zeneszerző jó „symphoneta”-ként általa gyűjtött dallamokat dolgozott fel. Márpedig a népdalok túlnyomó részéhez tánc kapcsolódott vagy autentikus módon kapcsolható. Így a zenekari rondóiban megírt táncballadáit az antisztravinszkiji balettnyelv előfutárai lehettek (volna).

Az első, jelentős, táncokat tartalmazó Kodály-mű a *Magyar rondó*, amelynek eredeti címe: *Régi magyar népdalok (Alte ungarische Volksweisen)* volt.<sup>10</sup> A négy újstílusú magyar népdalt és egy hangszeres népi dallamot Kodály rondóformában szerkeszti meg. A visszatérő dallamot a „*Búza, búza, búza*” kezdetű népdalból kölcsönzi. A szerző által 1913-ban Gicán gyűjtött dallam érdemben megegyezik a Bartók által 1914-ben Jobbágytelkén gyűjtött „*Erdő, erdő, erdő*” kezdetű népdallal. Mindkettő katonadal, amelyben a hadra kelt párját siratja az otthon maradt kedves. A zenekari darab zárótémája csürdöngölő, amely eredetileg toborzó tánc volt. A négy zenekari közjáték témája közül az elsőben kassai és nagyszalontai, a másodikban keszthelyi és bédi, a harmadikban ismét nagyszalontai népdal, végül a kódában az említett – gyergyóremetei eredetű – csürdöngölő hangzik fel variált alakban.<sup>11</sup> A teljes mű tánczeneként hat, a kottahű előadások alapvetően szóló-, kettős- és körtáncot idéznek.

A *Magyar rondó* katonaballadát mesél el, mert a darab a népdalszövegek ismeretében egy nem lineáris elbeszélésű történetet tartalmaz. Az érzelmes rondótéma a darab előrehaladtával egyre szomorúbb lesz, az elvágyódás erősödik fel benne, míg a körötte felhangzó többi dallam ellenpontozza azt. Az első közjáték derűs, amelyben botladozó férfit látunk magunk előtt. A második és harmadik közjátékban lován vágató délceg huszárt, majd ármádiát hallhatunk. A fináléban azonban kétszer is megjelenik a csürdöngölő, amelynek szöveg szerint nincs köze a háborúhoz, de a környezete alapján mégis arra utal. Az említett tánc a 8. szakaszban gúnyosan, a 10.-ben már derűsen szólal meg. Kodály kortárs monográfusa emlékeztet arra, hogy a zeneszerző ugyan elvetette a romantikus programzene technikáját, a műveiben a „történetmesélés”-t, rejtett programok megjelenítését igenis vállalta.<sup>12</sup> A zenei cselekmény alapján és az egyöntetű szakaszok következtében táncjátékra alkalmas a zene – stilizált balettnek kevésbé.

	Tempó	Jelleg	Népzenei utalás	Ütemszám
1.	Andante moderato	Rondó: érzelmes, lendületes	Búza, búza, búza	1–18.
2.	Piu mosso	Epizód: derűs, botladozó (klarinét)	Bordal?	19–36.
3.	Piu mosso	Rondó: lendületes	Búza, búza, búza	37–60.
4.	Con brio e ben ritmico	Epizód: szenvedélyes, huszáros (klarinét)	Katonadal	61–88.
5.	Tempo I.	Rondó, érzelmes, elvágódó	Búza, búza, búza	89–113.
6.	Tempo I. – Allegro con fuoco	Epizód: induló (klarinét)		114–155.
7.	Tempo I.	Rondó, elfojtott, nosztalgikus	Búza, búza, búza	156–172.
8.	Allegro commodo – Allegro vivo	(Finálé) Közjáték: gúnyos, forgatag, kontratánc (fagottok)		173–280.
9.	Tempo I.	(Finálé) Rondó, töredékes, elvágódó	Búza, búza, búza	281–300.
10.	Allegro molto vivo	(Finálé) Stretta, vidám forgatag megtorpanásokkal, kontratánc		301–338.

**1. táblázat. A Magyar rondó szerkezete<sup>13</sup>**

A *Magyar rondó* előzménye, hogy Kodály 1917-ben a Rákóczi-korhoz köthető *Pacsirtaszó* című, kevésbé sikerült Móricz-színműhöz írt kísérőzenét katonadalokból. A színműből kivett később két tételt, és azokat kiségyüttesre meghangszerelve (vonósok, valamint kettő-kettő klarinét és fagott) önálló darabként mutatta be 1918. január 12-én a Császári és Királyi Hadügyminisztérium Zenetörténeti Központja által szervezett reprezentatív, jótékonyági esten.<sup>14</sup> A zeneszerző a darabot a bécsi bemutatót követően félreteszi, s nem publikálja. Annak gordonka-zongora átíratát viszont tanítványainak átadja, így például Friss Antal (1897–1973) 1931-ben élő rádióadásban játssza azt.<sup>15</sup> A *Psalmus*, a *Háry-szvit* vagy a *Marosszéki Táncok* alapján érthető, hogy Kodály ezt a „könyved” darabot miért nem publikálta. Viszont a *Rondót* a *Psalmus* öt, a *Háry-szvit* nyolc, a *Marosszéki* pedig kilenc évvel később követi, tehát a ki nem adatásnak más oka volt. Közvetlen közelében a *Megkésett melódiák* (1916), a *Két ének* (1916), a *Kádár István* (1917), a *Hét zongoradarab* (1918), az *Öt dal* (1918) és a *II. vonósnégyes* keletkezett. A *Rondót* leszámítva mindegyik tömör, gemmaszerűen zárt darab, egészen más esztétikai horizont remekműve.

Az 1927-ben zongorára, majd 1929-ben zenekarra is meghangszerelt *Marosszéki Táncok* az első, vállalt zenekari rondó. A mű a *Nyári este* óta az első, együttesre írt jelentősebb, önálló zenekari mű, amelynek nyelvezete is egyéni. Meglepő ugyanakkor, hogy a drámához vonzó zeneszerző talán egyetlen napfényes alkotása, amelyben a bánat csupán egyetlen közjáték erejéig jelenik meg. Asaját korában gyorsan népszerűvé váltak, igaz, ebben az is közrejátszott, hogy a korabeli hallgatók Liszt Ferenc *Magyar rapszódiai* (1851–1853) és Johannes Brahms *Magyar táncai* (1869–1880) felől közelítettek hozzá. Ezt az összevetést Kodály

kezdeményezte a partitúrába bejegyzett előszóval: „A Brahmstól világgá vitt magyar táncok az 1860 körüli városi Magyarország hangja: jobbára akkor élt szerzők művei. A *Marosszéki Táncok* messzibb múltban gyökereznek: az egykori Tündérország képét idézik fel.”<sup>16</sup>

A művet érzelmi-hangulati elbeszélés szerkeszti, ahogy az a 2. táblázatban látható. A rondótéma inkább tekinthető borúsnak, mint életvidámnak. Első visszatérések sirató jelleget ölt, második esetben szenvedélyes fájdalom árad belőle, végül a harmadik visszatérések sejtelmesség jellemzi. Az első közjátékban rabiátus mozgású dallamot hallhatunk, amelyre a rondó sirató változata felel. Nagy- és kisufova szólójára épített pasztorális jelenet következik, amely kilép az előző epizód melankóliájából. Az arra adott szenvedélyes választ immáron frivol ugrós tánc követi. A zene sejtelmes hangulatú rondóval folytatódik, majd harsány, csúfolódó hangulatú finálé következik. A bánat és a derű két-két arca jelenik meg a közjátékokban, míg a rondótémában a nagy nekikészülődés. Ennél több történet nem is férne bele a tánckölteménybe, ám éppen ennyi az, amelyet egy balettjelenet könnyedén elmesélhet.

Sárosi Bálint forráskutatásai során beazonosította a műben felhasznált népdalokat és -táncokat.<sup>17</sup> A népdalszövegeket összeolvastva, az említett történetnél konkrétabb cselekmény tárható fel, mert az egyes idézetek egymás mellé kerülése nem csupán hangulatuk alapján történt. Újabb jelentésréteget jelent az, hogy a területvesztés utáni időszakban – annak politikai felhangjaitól függetlenül – Kodály nemcsak a címbe, hanem az előszóban is utalt az erdélyi történelemre. Éppen azért tudott a politikai áramlatoktól független maradni, hogy Tündérországra, a Rákócziak fejedelemségére utalt.

	Tempó	Jelleg	Népzenei utalás	Ütemszám
1.	Maestoso, poco rubato	Rondó	Lányok ülnek a toronyban	1–28.
2.	Con moto	Epizód: gyors, rabiátus	Marosszéki forgató, argyelán	29–86.
3.	Tempo I, poco piu largo	Rondó, lassú, sirás	Lányok ülnek a toronyban	87–107.
4.	Moderato	Epizód: pasztorális fuvołaszóló	Jaj-nóta	108–155.
5.	Tempo I.	Rondó, erőteljes	Lányok ülnek a toronyban	156–180.
6.	Vivace	Epizód: ugrós, lendületes, vidám	Sebes, kanásztánc	181–251.
7.	Tempo I.	Rondó, sejtelmes	Lányok ülnek a toronyban	252–265.
8.	Allegro con brio	Finale, stretta, csúfolódó, gyors	Duda-apraja (Erdő mellett nem jó lakni)	266–342.

2. táblázat. A Marosszéki Táncok szerkezete<sup>18</sup>

A másik, még ismertebb zenekari rondó a *Galántai Táncok*, amelyet a Budapesti Filharmoniai Társaság alakulásának 80. évfordulójára komponált. Amíg a *Marosszéki* esetén régi kottakiadványokból indult ki (még ha azok élő népi változatait jól is ismerte), addig 1933-ban kizárólag az élő néphagyomány dallamait választotta ki. Am, ahogy Bartók a *Táncsziviben* saját dallamokat alkalmazott, úgy Kodály is felhasznált három saját témát. A *Galántai szerkezetében*, nyelvezetében és programjában összetettebb, mint az előző rondó. Témáit tekintve meghatározó mű a *Páva* és a *Concerto*, de a korszak három nagy alkotása (*Székelyfónó*, *Te Deum*, *Missa brevis*) szempontjából is.

A 3. táblázatban összefoglalt szakaszok összeolvasható cselekményt sejtetnek, akár csak a *Magyar rondó* és a *Marosszéki*. A kiválasztott rondótéma tagadhatatlanul keserű hangú dallam, amely az erdélyi jaj-nótákkal áll rokonságban.<sup>19</sup> Ezt a témát előlegezi meg Kodály saját fejlesztésű nyitódallama és ez folytatódik hangulatilag a cigánysíratóra emlékeztető 1. közjátékban. A rondó első visszatérése szenvedélytől duzzad, amelyre kamarajellegű duda-apraja szakasz felel. A rondó második visszatérésekor fenséggel szólal meg, amelyet játékos témakavalkád követ. A 334. ütemtől kezdődő kódában ellenpontozódik a drámai téma és a csúfolódó, később duhaj dallam. A zárlat előtt megjelenik tiszta alakban még a jaj-nóta, ezúttal valódi, sírató gesztussal. A villámgyors utolsó szakasz pedig vérbeli talpalávaló.

A darab érzelmi-hangulati cselekménye nem sokban tér el a *Marosszékiétől*. A tragikus alaphangot eleinte csak módozataiban árnyalják a közjátékok, majd megjelenik a gyors tempójú lendületes tánc, amely a szenvedély különböző fokozataiban szólal meg. A sírató jellegű rondótéma a fináléban nem kap szerepet, egészen a lezárás pillanatáig, amikor visszaidéződik a teljes táncforgatag kiinduló oka, esetlegesen az indoka. Melyik lehet vajon az a ballada, amelyiket eltáncol? Egészen tárgyyszerűen elmesélhető nyilván ezúttal sincs, ám a Sárosi Bálint által feltárt alaptémák szövegéből ismét szerelmi történet bontakozik ki. Hasonlóan az előző darabhoz, újra az egyik elszakított országrészt idézi meg, mert Galánta a Csehszlovák Köztársasághoz került. Az előszóban ezúttal Kodály még személyesebben fogalmazott: „*Galántán töltötte a szerző gyermekora legszebb hét esztendejét.*”<sup>20</sup> A rondónak választott jaj-nóta mögött tehát személyes élmények állnak.

	Tempó	Jelleg	Népzenei utalás	Ütemszám
1.	Lento	Előjáték: Fájdalmas, visszafogott	Kodály saját témája	1–49.
2.	Andante maestoso	Rondó, kesergő	Jaj-nóta	50–93.
3.	Lento-Allegretto moderato	Epizód: Küzdelmes, feszült, keserű hangulatú	Históriás ének, Cigánysírató	94–150.
4.	Andante maestoso	Rondó, szenvedélyes	Jaj-nóta	151–173.
5.	Allegro con moto, grazioso	Epizód: Bensőséges hangulatú	Duda-apraja	174–228.
6.	Andante maestoso	Rondó, szenvedélyes	Jaj-nóta	229–235.
7.	Allegro	(Finálé) Közjáték: Játékos	Eredeti és Kodály-témák	236–333.
8.	Poco meno mosso	(Finálé) Közjáték: Csúfolódó, feszült	1803-es kiadványból	334–412.
9.	Allegro vivace	(Finálé) Közjáték: Duhaj	Kodály saját témája	413–566.
10.	Andante maestoso	(Finale) Rondó, pasztorális kesergő	Jaj-nóta	567–578.
11.	Allegro molto vivace	Stretta: Forgatag		579–607.

### 3. táblázat. A Galántai táncok szerkezete<sup>21</sup>



Mind a két zenekari rondó, s majd a *Fölszállott a páva* is, utal a zeneszerző két barátja, Bartók és Dohnányi népzenei alkotásaira. Dohnányi *Ruralia hungarica* című zongoraciklusa (1923), majd zenekari szvitje (1924) olyan elemi erővel érintette meg Kodályt, hogy annak hatására változtatta át az *LV. zsoltár* címet *Psalmus hungaricus*-ra. A jól hangszerelt, eredeti magyar népzenei dallamokat korszerű zenei anyaggá feldolgozó Dohnányi-mű Bartók elismerését is kivívta. Bartók *Táncszvitje* szintén kihívás volt Kodály felé, majd a *Magyar képek* (1930) és az *Erdélyi táncok* (1931) sikere szintén megerősítette témaválasztásában.

Kodály a balettkoncepció felé tartó úton kikísérletezi a maga stílusát, szerkezeti megoldásait és dallamalakítási variációs technikáját. A hosszú folyamatban kulcs szerepe van Brahms variációs előképének, de Bartók egybekomponált szvitjeinek is. Így jutott el Kodály ahhoz a zeneszerzői koncepcióhoz, ahogy a magyar népzene autentikus módon szervesen lehet ötvözni az európai zenei hagyományokkal. A zenekari életművet kiteljesítő alkotások: a *Páva*, a *Concerto* és a *Szimfónia* továbbléptek a stilizálás felé, noha énekes és táncos főtémáik szerepét a zeneszerző hangsúlyozza, többek között karmesteri tevékenysége során a lassú, néphagyományhoz közelítő tempóival is.<sup>22</sup>

(*Háry: az őskonceptió kialakítása*) Kodály balettkoncepciója szorosan összefügg a szerző daljátékeszményével, amely a népművészetből nyert szöveg, zene (és mozgás) hiteles egységére épül, korszerű zenei foglalatban. A zenekari nyelvben a nagyforma kitöltéséhez szükséges volt az ellenpont harmóniai szerkesztőelvvé és a rondóforma alaptrópusá tétele. A daljátékokban a belső szerkezeti egységet úgy teremtette meg, hogy az egyes epizódokat asszociatív módon fűzte össze. A dramaturgiai kötést pedig az elmesélt irodalmi történet szerves egysége biztosította, valamint a hiteles érzelmi-hangulati elbeszélésmód.

Az 1923-ban megírt *Psalmus hungaricus* nagyívű zárt egysége új jelenség volt az életműben. A szoros, szerves egységet ezúttal úgy érte el Kodály, hogy az ismert rondótémával szimfonikus egységet teremtett az eltartó anyagú közjátékok között. Így a korábbi alkotói korszakára jellemző, gemmaszerűen lezárt egységeket megtartva tudott egységes művet építeni. Az utána következő sikeres darab, a *Háry János* (1926–1927) mégsem ugyanazt a szerkesztői elvet képviseli, noha a „*Tiszán innen*” kezdetű népdal karakteres visszatérései a „*Mikoron Dávid*” rondós alkalmazására rimelnek. A *Háry* esetében a cél az volt, hogy a korban jól ismert történetet – amelyet Paulini Béla (1881–1945) és Harsányi Zsolt (1887–1943) dolgozott fel – magyar népdalokból álló balladai csokor mesélje el. Az egyes zenei betéteket a soroló technika fűzi össze, s a *Psalmus* belső rendszerével szemben lazán kapcsolódnak egymáshoz. Utóbbi állítást igazolja, hogy Kodály a *Háry* egyes számaint több ízben is cserélte, kihúzta és kiegészítette, amely megoldás a *Zsoltár* esetében fel sem merült. (A szöveg kötöttsége miatt utóbbi ötlet a művet érdemben csonkította volna meg.)

A *Háry János* formai, harmóniai és népzenei újításai közismertek, de az kevésbé, hogy a balettkoncepció is abban sejlik fel először. Így az egyetlen elkészült balettepizódot (*Sárkánytánc*) éppúgy a *Háry* tartalmazza, ahogy a balettkoncepció kései, visszafogott változatának, a *Kállai kettősnek* az ősváltozatát (*Marci kocsis bordala*).<sup>23</sup> Kodály jól érzi a színpadi történetét, ezért kellő időt biztosít a szereplők együttmozgására a zenekari jelenetekben (pl. *Kezdődik a mese, a bécsi harangjáték, gyászinduló*). A balettkoncepció azonban főként a népelet valós eseményeit megjelenítő, s azokban a táncra hiteles módon lehetőséget adó epizódokban érhető tetten (pl. *Közjáték, Toborzó, Sej, Nagyabonyban*).

Ezek koreográfiája minden előadás nagy kihívása – az itt alkalmazott leképezés ugyanis éppannyira erősítheti a teljes előadás népművészeti síkját, mint eltolhatja azt az absztrakt világ, esetleg a parodisztikus értelmezés felé.

Zenekari epizódok	Táncos jellegű epizódok
Nyitány	
(1.) Kezdődik a mese	(1.) Kezdődik a mese
(2.) Furulyázó huszár	(2.) Furulyázó huszár
(3.) Öregasszony	(3.) Öregasszony
	(5.) Rutén lányok kara
(5*) Zsidó család	
	(7.) Bordal
(9.) Közjáték	(9.) Közjáték
(11.) Hány a Luciferen	(11.) Hány a Luciferen
(12.) Bécsi harangjáték	(12.) Bécsi harangjáték
(15.) Induló	(15.) Induló
	(16.) Ébresztő
(17.) A franciák indulója	(17.) A franciák indulója
(18.) Napóleon bevonulása	(18.) Napóleon bevonulása
(19.) Gyászinduló	(19.) Gyászinduló
(21.) Cigányzene	(21.) Cigányzene
	(22.) Toborzó
(23**) Világvége, Sárkánytánc	(23.***) Világvége, Sárkánytánc
(24.) A császári udvar bevonulása	(24.) A császári udvar bevonulása
	(25.) A kis hercegek bevonulása
	30. Finálé: Tiszán innen; Közjáték; Sej, Nagyabonyban

#### 4. táblázat. A Hány zenekari és táncbetétei<sup>24</sup>

A *Székellyfonóban* a magyar népzene a *Hány*-hoz hasonlóan autentikus módon kerül operaszínpadra. A prózai szál eltűnik, a zenekar feladata pedig nő a *Hány*-hoz képest: bevezeti és lekerekíti a népdalokat, továbbá árnyalt hatásokkal, modális harmóniákkal és drámai fokozással kíséri azokat. A bemutató után a szerző a népdalok szerves egységét hangsúlyozta: „A gáncsoskodók azon rágódnak, hogy néhány dal a koncertteremből

már ismeretes s hogy ott inkább helyén van. Éppen a hangversenyteremben láttam meg világosan, hogy ezek a dalok termő talajukból kitépvé, szinte érthetetlenek. Szerves egységben kell őket megmutatni, azzal az étellel, amelyből nőttek.”<sup>225</sup> Később visszatér a kérdésre: „Hogy miért vettem át a népi dallamokat és szövegüket szüzi érintetlenségben, ahelyett, hogy saját leleményű dallamokból merítettem volna? – Ez olyan kérdés, amelyik a legjobb hiszemű hallgatóban is felvetődik. Nagy lemondás kellett hozzá. Az atmoszférát kellett megteremtenem s ehhez semmiféle saját anyag sem lett volna alkalmas. Persze, így a munka nehezebb lett, mert előre meghatározott, meglevő kockakövekből kellett összeraknom az épületet.”<sup>226</sup> Noha az idézetben kizárólag a népdalokra utal, állítássa érvényes a néptáncra is, amely szerves egységet alkot az énekkel is.

Amíg Kodály a mű drámai egységét hangsúlyozza, kritikusan éppen az ellenkezőjét állították, így például Jemnitz Sándor is. „Egymástól független népdalfeldolgozások, önálló zeneszámok diktálják itt a tempót és a hangulatot. A szereplők egyéni hozzájárulásuk nélkül, a sorrend kényszerének engedelmessé, nem mint drámai alakok, hanem mint népdalátíratok előadóművészei zökkennek bele egyik jelenetből a másikba.”<sup>227</sup> (Puccini, Krenek vagy R. Strauss operái felől közeledve a *Székelyfonó* szerkezetéhez, Jemnitznek van igaza. Am Kodály önálló, új műfajt teremtett. Az új daljátékfajtába belehelyezkedve feltárul a belső rendszer, amely a *Görög Ilona balladát* meséli el egyórás keretben, sokszoros előre- és visszautalással. Ebben a zenei térben számos lehetőség adódik eredeti néptáncok beemelésére, de stilizált balettre vagy pantomimkoreográfiára is.

Zenekari epizódok	Táncos jellegű epizódok
Előjáték	Előjáték
	(3.) Nekem olyan emberecske kéne
	(4.) Üres ládám az ajtóba...
	(6.) Én elmentem a vásárba
	(7.) Jók a lányok
(8.) Pantomim	(8.) Pantomim
	(9.) A malomnak nincsen köve; Lányok ülnek a toronyban; Lányok, lányok, szépek vagytok; Jaj, jaj, kedves bátyám
	(10.) Hess légy
	(10a) Jó estét; Aztot tudd meg, rózsám
	Te túl rózsám
	(12.) Egy nagyorrú bolha
(17.) Pantomim	(17.) Pantomim
(20.) Közjáték	(20.) Közjáték
	(21.) Jaj, de szépen csüng a lapi; Én Istenem, add meg érnem

### 5. táblázat. A Székelyfonó zenekari és táncbetétei

Az utolsó színpadi mű a *Czinka Panna*, amelyet Balázs Béla szövege nyomán komponált Kodály. Ismert, hogy a zeneszerző számos jelenetet kifogásolt a szövegkönyvben, ám egykori barátja azokat nem javította ki.<sup>28</sup> A darab műfaja is ennek áldozata lett, mert az sem opera, sem daljáték, hanem *gyenge* színmű zenei betétekkel.<sup>29</sup> A *Háry*-ban megjelenített szöveg-zene-tánc egyensúlyát ezúttal nem tudta felépíteni, mert a librettó gyengeségei miatt a mű súlypontja a szöveg felé tolódott el, amely alapvetően fékezte Kodály alkotói vénáját. Az előadást megtekintők hallhattak nagyszabású zenekari tablót (pl. a *Rákóczi-induló*), valamint néhány dalbetétet.

A sikertelen bemutató után a zeneszerző félretette a *Czinka Pannát*. Az egykori rendező, Nádasdy Kálmán (1904–1980) azonban bevonva Szokolay Sándort (1931–2013), Bárdos Lajost (1899–1986) és Sulyok Imrét (1912–2008) is, létrehozták eredeti Kodály-anyagokból a *Canticum Rakocianum* című kantátát.<sup>30</sup> Az egykori színpadi előadáson Harangozó Gyula (1908–1974) koreografálta a rövid táncos jelenetet, amelyet Ocskay táborában lejtettek a katonák: *Hajdútánc*, *Huszártoborzó* és *Dudatánc*, illetve amit a pozsonyi kastélyban jártak az úri dámák: a menüettet. A kantátába számos olyan dal és tánc bekerült, amely 1948-ban nem szerepelt a műben, de Kodály feljegyzései alapján feltételezhető, hogy tervezte azok beleillesztését.

Zenekari epizódok	Táncos jellegű jelenetek
Előjáték	
Kászoni tánc*	Kászoni tánc*
Hegedű prelúdium	
Minuetto serio	Pozsonyi menüett
Rákóczi-induló	A csata
Ritornell	Ritornell
	Hajdútánc
	Huszártoborzó
	Dudanóta
Elégia	Elégia?
Rákóczi kesergője	Rákóczi kesergője?
Czinka Panna hegedűszólója	Czinka Panna szólótánc?

#### 6. táblázat. A *Czinka Panna* és a *Canticum Rakocianum* zenekari és táncbetétei<sup>31</sup>

Összegzésként megállapíthatjuk, hogy Kodály három színpadi daljátéka tehát kinyitotta a lehetőséget a néptánc hiteles megjelenítésére és a stilizált balettábrázolásra. Ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy a színpadi nagyforma koncepciójában a többveretű

elemek összetartása folyamatosan külsődleges zenei eszközök alkalmazását igényelte. Így a balettkoncepció esetében kulcskérdés, hogy a *Galántai Táncok* rondóformára épített variációs technikája, vagy a *Háry* érzelmi-hangulati elbeszéléssíkja tekinthető-e az alaptrópusnak.

## IRODALOMJEGYZÉK

### Adatbázisok, 2020:

Bartók-műjegyzék: <http://zti.hu/index.php/hu/bartok/bartok-zenemuvei/mufaj#zenekar>.

Dohnányi-műjegyzék: <http://www.zti.hu/mza-dohnanyi/index.asp?pg=h12>.

Kodály-műjegyzék: [https://imslp.org/wiki/List\\_of\\_works\\_by\\_Zolt%C3%A1n\\_Kod%C3%A1ly](https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Zolt%C3%A1n_Kod%C3%A1ly).

### Könyvek, folyóiratok, újságok:

- (BÓNIS, 2013): BÓNIS Ferenc: *Egy ismeretlen Kodály-kompozíció első kiadása elé* = *Hitel*, 2013/2., 66–71. o.
- (BREUER, 1982b): BREUER János: (*Zenei krónika*) = *Népszabadság*, 1982. szeptember 8., 7. o.
- (BREUER, 1982a): BREUER János: *Kodály-kalauz*. Bp., 1982, Zeneműkiadó.
- (DALOS, 2007): DALOS Anna: *Forma, harmónia, ellentét – Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Bp., 2007, Rózsavölgyi és Társa.
- (DALOS, 2011): DALOS Anna: *Háry bécsi utazása. Kodály Színházi nyitányának bemutatója* = *Zenatudományi Dolgozatok*. Szerk. KISS Gábor, 2011, 291–297. o.
- (DALOS, 2015): DALOS Anna: *Kodály Zoltán eszményi birodalma: a Háry János alakváltásai* = *Uő: Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Bp., 2015, Rózsavölgyi, 81–90. o.
- (HAICS, 1932): HAICS Géza: *Beszélgetés Kodály Zoltánnal az eljövendő magyar operáról* = *Magyarság*, 1932. május 1. 18. o.
- (HORUSITZKY, 1943): HORUSITZKY Zoltán: *Kodály Zoltán életútja (2.rész) = A Zene*, 1943/7. 100–108. o.
- (ITTZÉS, 2017a): ITTZÉS Mihály: *Kodály: Magyar rondójának előlete* = *A Magyar Kodály Társaság Hírei*, 2017, 1. sz. 38–41. o.
- (ITTZÉS, 2017b): ITTZÉS Mihály: *A Czinka Pannától a Rákóczi-énekig – Egy nem létező Kodály-mű születése* = *Magyar Művészet*, 2017, 2. sz. 90–97. o.
- (JÁRDÁNYI, 1948): JÁRDÁNYI Pál: *Czinka Panna = Válasz*, 1948, 4. sz. 378–379. o.
- (JEMNITZ, 1932): j.s. [=JEMNITZ Sándor]: *Kettős bemutató az Operában – Haydn „A patikus”, Kodály „Székelyfonó”* = *Népszava*, 1932. április 26. 7. o.
- (KODÁLY, 1930): KODÁLY Zoltán: *Marosszéki Táncok – Marosszéker Tánze*, Wien, cop., 1930, Universal Edition.
- (KODÁLY, 1955): KODÁLY Zoltán: *Galántai Táncok*. Bp., 1955, Zeneműkiadó.
- (KODÁLY, 1962): KODÁLY Zoltán: *Háry János*. Wien, 1983, Universal Edition.
- (KODÁLY, 1983): KODÁLY Zoltán: *Háry János Kalandozásai Nagyabonytul a Burgváráig*. Wien, 1962, Universal Edition.
- (KODÁLY, 1965): KODÁLY Zoltán: *Székelyfonó – Spinnstube*. Wien, 1965, Universal Edition.
- (KODÁLY, [1976]): KODÁLY Zoltán: *Magyar rondó – Hungarian Rondo vonószekarra, két klarinétra és két fagottra – for string orchestra, two clarinets and two bassoons*. Budapest, 1976, Editio Musica.
- (KODÁLY, 2007a): KODÁLY Zoltán: *„Utam a zenéhez. Őt beszélgetés Lutz Beschsel”* = *Uő: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. 3. Közr.: BÓNIS Ferenc. Bp., 2007, ARGUMENTUM, 537–579. o.
- (KODÁLY, 2007b): KODÁLY Zoltán: *A „Fölszállott a páva” – zenekari változatok előadása elé* = *Uő: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. 1. Közr.: BÓNIS Ferenc, Bp., 2007, ARGUMENTUM, 221. o.
- (KOVÁCS, 2001): KOVÁCS János: *Pacsirtaszó. Kodály első színpadi kísérőzenéjének sorsa és utóélete* = *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*, Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., 2001, Püski, 133–141. o.
- (PÁVAI, 2018): PÁVAI István: *Kodály Zoltán és a magyar tánc = Magyar Zene*, 2018. május, 161–179. o.
- (RÁDIÓMŰSOR, 1931): [ISMERETLEN]: *Rádióműsor*, 1931. július 30. = *Budapesti Hírlap, Rádióműsor*, 4. o.
- (SÁROSI, 1982): SÁROSI Bálint: *Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai és a Marosszéki táncok* = *Ethnographia*, 1982. 4. sz. 513–526. o.

- (SZALAY, 2009): SZALAY Olga: *Zur Sammlung der Soldatenlieder von Bartok und Kodaly, erstellt 1918 im Auftrag des k. u. k. Kriegsministeriums = Studia Musicologica*, Vol. 50, No. 1/2 (Mar., 2009), 99–134. o.  
 (WINDHAGER 2020): WINDHAGER Ákos: *Csupajáték: egy nem-kodályi Kodály-balet – Kodály „balettkoncepciója” II. = Csupajáték*. Szerk. BÓLYA Anna Mária – Uő: Bp., 2021, MMA MMKI, 115–130. o.

## JEGYZETEK

- 1 A kodályi koncepció megvalósítását lásd WINDHAGER Ákos: *Csupajáték: egy nem-kodályi Kodály-balet – Kodály „balettkoncepciója” II. = Csupajáték*. Szerk. BÓLYA Anna Mária – Uő, MMA MMKI, Bp., 2021, 115–130.
- 2 BÓNIS Ferenc: *Egy ismeretlen Kodály-kompozíció első kiadása elé = Hítel*, 2013, 2. sz., 68.
- 3 Legutóbb: PÁVAI István: *Kodály Zoltán és a magyar tánc = Magyar Zene*, 2018. május, 161–179.
- 4 KODÁLY Zoltán: *Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Beschsel = Uő: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. 3. Közr.: BÓNIS Ferenc. ARGUMENTUM, Bp., 2007, 551.
- 5 DALOS Anna: *Háry bécsi utazása. Kodály Színházi nyitányának bemutatója = Zenetudományi Dolgozatok*. Szerk. KISS Gábor, 2011, 294.
- 6 Lásd: ADATBÁZISOK, 2020.
- 7 DALOS Anna: *Forma, harmónia, ellenpont – Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához Bp., Rózsavölgyi és Társa, 2007, 80.*
- 8 KODÁLY Zoltán: *A „Fölszállott a páva” – zenekari változatok előadása elé = Uő: Visszatekintés. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. 1. Közr.: BÓNIS Ferenc, ARGUMENTUM, Bp., 2007, 221.
- 9 HORUSITZKY Zoltán: *Kodály Zoltán életútja*, 2. rész = *A Zene*, 1943, 7. sz., 104.
- 10 SZALAY Olga: *Zur Sammlung der Soldatenlieder von Bartok und Kodaly, erstellt 1918 im Auftrag des k. u. k. Kriegsministeriums = Studia Musicologica*, Vol. 50, No. 1/2 (Mar., 2009), 115.
- 11 ITTZÉS: *i. m.* (2017a), 40.
- 12 DALOS: *i. m.* (2007), 20.
- 13 A népzenei elemek: KOVÁCS: *i. m.* (2001), 138.
- 14 SZALAY: *i. m.* (2009), 115.
- 15 [ISMERETLEN]: Rádióműsor, 1931. július 30. = *Budapesti Hírlap*, Rádióműsor, 4.
- 16 KODÁLY Zoltán: *Marosszéki Táncok – Marosszéker Tánze*, Univesal Edition, Wien, cop. 1930, 2.
- 17 SÁROSI Bálint: *Hangszeres népzene Kodály műveiben: a Galántai és a Marosszéki táncok = Ethnographia*, 1982, 4. sz., 517.
- 18 SÁROSI: *i. m.* (1982), 522-523, 525., BREUER: *i. m.* (1982a), 64.
- 19 SÁROSI: *i. m.* (1982), 516.
- 20 KODÁLY Zoltán: *Galántai Táncok*, Zeneműkiadó, Bp., 1955., 1.
- 21 SÁROSI: *i. m.* (1982), 516-518.
- 22 BREUER János: *Zenei krónika = Népszabadság*, 1982. szeptember 8., 7. o.
- 23 Utóbbi kapcsolatrendszerét l. DALOS Anna: *Kodály Zoltán eszményi birodalma: a Háry János alakváltásai = Uő: Kodály és a történelem. Tizenkét tanulmány*. Bp., Rózsavölgyi, 2015, 82.
- 24 Vö: DALOS: *i. m.* (2015), 83.
- 25 HAICS Géza: *Beszélgetés Kodály Zoltánnal az eljövendő magyar operáról = Magyarság*, 1932. május 1., 18.
- 26 HAICS: *i. m.* (1932), 18.
- 27 JEMNITZ Sándor: *Kettős bemutató az Operában – Haydn „A patikus”, Kodály „Székelyfőnö” = Népszava*, 1932. április 26., 7.
- 28 ITTZÉS Mihály: *A Czinka Pannától a Rákóczi-énekig – Egy nem létező Kodály-mű születése = Magyar Művészet*, 2017, 2. sz., 92.
- 29 JÁRDÁNYI Pál: *Czinka Panna = Válasz*, 1948, 4. sz., 378.
- 30 ITTZÉS Mihály: *A Czinka Pannától a Rákóczi-énekig – Egy nem létező Kodály-mű születése = Magyar Művészet*, 2017, 2. sz., 90–97, 96.
- 31 Uo.

## A Szamuráj

---

Az 1979. november 2-án bemutatkozó Győri Balett 1980 tavaszán – második önálló estje keretében – egy, a teljes kulturális szcena figyelmét felkeltő produkcióval jelentkezett: *A szamuráj* című Markó-koreográfia címszerepében a magyar táncművészet ikonikus alakja, a Magyar Állami Operaházzal jó ideje perben-haragban álló, közönség előtt évek óta nem szerepelt Fülöp Viktor lépett a győri színház színpadára. Az előadás – az utókor szerencséjére – nagy publicitást kapott, s ami a legfontosabb: rendelkezésünkre áll televíziós felvétele, amely megőrizte a táncos egyedülálló alakítását. Jelen tanulmány e kivételes művészi teljesítményt idézi fel, korabeli források alapján.

Új darabja főszerepét Markó eleve Fülöp Viktornak szánta: „Amikor *A szamuráj* témája eszembe jutott, azonnal Viktorra gondoltam. Úgy érzem, ő az egyetlen művész, aki ezt a szerepet százszerűen meg tudja valósítani. A brüsszeli hét év alatt ott is, és turnékon is rengeteg világnagysággal ismerkedtem meg, és az ő ismeretükben mondhatom, hogy Fülöp Viktorhoz hasonlót közöttük sem láttam. Amit ő tud, és ahogyan ő tudja, az valami egészen egyedülálló a maga nemében. [...] Fülöp Viktorban a nagy egyéniség az igazi érték. Mert a technikát ma már nagyon sokan tudják a világban is, de az igazi karakter egyre kevesebb. Ezért kell őket nagyon megbecsülni, mert a táncosnemzedékeken ők viszik át a táncművészet értékeit.”<sup>21</sup>

Fülöp művészetének lényegét Markó egy Mészáros Tamással folytatott beszélgetésben érdekes párhuzam segítségével világította meg: „Most eszembe jut, hogy szinte még gyermekfejjel láttam a Vígszínházban a *Macska a forró bádogtetőn* Tenesse Williamstől. Volt abban egy négyszereplős jelenet. Bulla, Darvas és Páger a színpad előterében beszéltek, Ruttkai pedig némán ült hátul. Semmit se csinált, csak ült mozdulatlanul. De nem lehetett másra figyelni. A táncos is képes lehet erre. Hogy a pusztá jelenlétével éljen. És ez a csúc. Valaki bejön, megáll és megtelik vele a színpad. Voltaképp ez is mozgás. A mozdulatlanság mozgása. Fülöp Viktor például mester ebben. [...] Ma ismerünk nagyszerű táncosokat, elképesztő technikai felkészültséggel, jó stílusérzéssel – de alig látunk egyéniségeket. Ők azok. Olyasmint tudnak, amit nem lehet tanítani, ami túl van az iskolán. A belső állapotnak a testtel való tükrözéséről beszélek. Mert hiába tudom én, a koreográfus, hogy mit akarok mondani, hiába mutatom meg a lépéseket hatvanszor; szavakkal és előmutogatással aligha lehet visszaadni a mozdulat lényegét. Talán azért, mert a lényeg éppenséggel nem a mozdulat formája, hanem az állapot, amelyből a mozdulatnak meg kell születnie. A táncosnak egy belső állapotot kell kifejeznie.”<sup>22</sup>

Novák Ferenc visszaemlékezése szerint Fülöp az önkéntes száműzetés éve alatt sem veszítette el személyiségének kivételes auráját: „Markó Iván segített rajta, amikor a Győri Baletthez hívta. A szakma akkor Győrbe zárandokolt, megnézni a fönix feltámadását. Felejthetetlen volt a szamuráj mester, amint a háttérben ül, mozdulatlanul – előtte a táncosok, de mindenki őt nézte, azt a mozdulatlanságot. És amikor megmozdult, be is bizonyosodott, hogy miért kellett őt nézni. Mert olyan varázserő volt benne, amely lenyűgöz vagy letaglóz vagy mindkettőt szinte egyszerre. Mindenféle technikát meg lehet tanítani, de ezt soha.”<sup>23</sup>

Fülöpnek persze táncolnia is kellett – csakhogy már hosszú ideje nem gyakorolt. Aggályait nem is rejtette véka alá a koreográfus előtt: „Én akkor már évek óta le nem guggoltam, egyszerűen semmi olyat nem csináltam fizikailag, aminek a szakmához a legcsekélyebb köze is lett volna, tehát óriási rizikó volt igent mondani. Éppen ezért azt mondtam Markó Ivánnak: ha három hét alatt vissza tudom hozni azt a formámat, ami igazol téged és az együtttest és nem utolsósorban engem, akkor vállalom.”<sup>74</sup>

Markó nyilván számolt ezekkel a körülményekkel, s egy különleges, a látványosan akrobatikus elemeket nélkülöző szerepet álmodott meg Fülöpnek. Am a koreográfia így is nehézzre sikerült, ahogyan az a művész szavaiból kiderül: „Szokatlan. Összetört és összetör ma is. Ismeri azokat az alulról irányítható kis játéktípusokat... A céna az egyik oldalon megfeszíti, a másikon elernyeszti őket. Hát így kell működnöm. A klasszikus balett nyújtottsága helyett itt a feszítettség és az összehúzotttság váltakozik. Bizony, meggyötör.”<sup>75</sup>

A bemutatót megelőző próbafolyamatról több előzetes beszámoló is megjelent. Egy közvetlen szemtanú, Demcsák Ottó balettművész így írt Fülöp és a társulat találkozásáról: „Minden szakmában, ha valaki elég hosszú időt eltölt az adott területen, és azt jól műveli, óhatatlanul »ősbölny« válik belőle a fiatalabb nemzedék számára. Van, aki meg tud felelni ennek, van, aki nem. Viktorra így tekintettünk. Tiszteltük, ugyanakkor egy picit féltünk is tőle. Ám amint elkezdtünk vele gyakorolni és próbálni, megszerettük. Megsejtettük benne azokat a lelki mélységeket, amelyeket igazán a színpadi szerepeiben élt ki. Magánemberként csöndes, meditatív, magányra vágyó, szeretetteljes ember volt, de megismertük szenvedélyektől kirobbanó oldalát is. *A szamurájban* Viktor lelkiismereti válságban – egyik tanítványa meggyilkolása miatt – vergődő harcost alakított, aki végső megoldásként a »seppuku«-t választja. Viktor az előadás előtt több órával már kizárólag a szereppel tördődött: külső szemlélődőnek *csak festette az arcát*, de belül a művészi átlényegülés bonyolult lelki folyamatát indította el. Óhatatlan, hogy az életkori »olló« szétnyílásával az idősebb és fiatalabb művész kapcsolata hiányolja a bensőségeséget, ám Viktor velünk olyan természetességgel élt, mintha társunk, barátunk lett volna. És az is volt. Ha valami nem sikerült a próba folyamán, kegyetlenül gyötörte magát, tükör előtt számtalanszor gyakorolva egy-egy mozdulatot. Olykor leszidva hangosan, parasztnak, muzsiknak nevezve, és egyéb jelzőkkel illetve önmagát.”<sup>76</sup>

A művész testi-lelki vívódása kapcsán Markó Iván felesége és alkotótársa, Gombár Judit megrendítő jelenetről számolt be 2002-re datált, Fülöphöz írott posztumusz levelében: „Közeledett a premier. Még volt egy szabadnap, és fel szeretnél volna menni Pestre. Én vittelek ki kocsival az állomásra. Beszélgetni kezdtünk. Aki ismer téged, tudja, hogy a veled való beszélgetéshez át kell állni egy sajátságos, sokszor lóugrásban közlekedő gondolkodásmódra. Nekem ez sohasem okozott gondot. Legfeljebb jellegzetes raccsolásodon lepődtem meg eleinte. Hát ültünk, és előkerültek félelmek, rettegések a bemutatótól, hogy talán nem is kellene visszajönnöd a színpadra, fel kéne adni. Váratlanul elsírtad magad. Elment egy vonat, másik, majd az utolsó. Szépen visszavittelek a Bartók Béla úti szállásra. A bemutatón fergeteges siker született. Férfiasan viselted.”<sup>77</sup>

Az előadás díszleteit Meller András, jelmezeit Gombár Judit tervezte, a világítás Hani János munkája volt. A játéktér kialakításában ugyanakkor Gombár – a nyilvánosság előtt sokáig titkoltan – fontos szerepet játszott: Meller díszletei ugyanis nem váltak be. Az ebből származó konfliktusra és annak megoldására – benne Fülöp közreműködésére – a művésznő így emlékezett idézett írásában: „A díszletet –



elvileg papíron – nem én terveztem. A díszletállító próba előtt valamin komolyan összeveszttem Ivánnal, és felutaztam Pestre azzal, hogy mivel nem vagyok az együttes tagja, vissza se megyek. A kijelölt díszlettervező úr használhatatlan tervet készített, ráadásul lemondta a másnapi állítópróbát. Nagy lett a fejtelenség. Kellettem volna. Az együttes táviratot küldött, hogy jöjjenek, baj van. Mindenki aláírta, te is. Én nem válaszoltam. Késő este ketten Szekeres Lajoskával beállítottatok Csillaghegyre. Azt hiszem, nálam keményebb szívűek is elolvadtak volna meggyőző érvelésed hallatán. Másnap kezemben az éjszaka megrajzolt alaprajzzal, ott voltam a helyszínen, Győrben. De éreztem, hogy tartozom neked valamivel, valami titkos jellel, amit csak én tudok, amivel kifejezhetem, mit érzek irántad. Egy könyvben megtaláltam azt a bizonyos japán írásjelet. Lerajzoltam, Hani Jani valami padláson talált hozzá fát, kifaragatta. Ez lett a szamuráj széke: a jel maga. A másik tervező később kiállításokon, könyvekben mutogatta mint sajátját. Az én titkos üzenetemet. Mai napig nem tudja, mit jelent. Most először árulom el a titkot. Nem mondhatom el neked, elmondhatom hát mindenkinek, hogy az a jel az EMBER jele. Keményfából faragva.”<sup>8</sup>

A kísérőzenét távol-keleti zenei anyagokból és Váray László, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola győri tagozatának ütőhangszeres tanára improvizációiból állították össze. A muzsikus izgalmas műhelytitkokat árult el az alkotói folyamatról: „1980-ban az akkor hatéves Győri Ütőegyüttes első külföldi koncertsorozatának hazai »főpróbáján« mutatták be nekem Markó Iván balettművészt, aki a Győri Balett tagjaival jött meghallgatni minket. Együttműködést ajánlott, és egy hét múlva el is kezdtünk *A Szamuráj* zenéjén dolgozni. [...] A bevezető a madarak táncával kezdődik, majd színre lép a Mester, az ötvenegy éves, ereje teljében lévő Fülöp Viktor, aki méltóságteljes táncát japán fuvolazenére (kabuki) lejt. Ezt követően az oldalfüggöny mögül Viktor lépteire rögtönöztem japán stílusú ütőhangszeres hangzásokat (üstdobbal, üstdobra fektetett cintányérral, gongokkal, fúvott szirénával). Nagyon jól lehetett »együtt lélegezni« Viktorral, éjszakákba nyúlóan tanultunk egymásra figyelni.”<sup>9</sup>

A hatalmas sikert aratott győri premier dátumával kapcsolatosan ellentétesek az adatok: a Fülöp Viktor balettszerepeit számba vevő összeállítás szerint az időpont 1980. március 20.,<sup>10</sup> míg Bombicz Barbara könyve 1980. április 25-re teszi.<sup>11</sup> A darabot még ugyanebben az évben bemutatták Budapesten és Milánóban. 1981-ben Németországban (Kiel, Berlin, Gera, Erfurt), Olaszországban (Palermo) és a Bécsi Ünnepi Heteken, majd Görögországban (Korfu, Pireusz), 1982 májusában Ausztriában, Kismartonban adták elő.<sup>12</sup>

*A Szamuráj* szüzséjére térve, jóllehet egy történetről van szó, ám Mészáros Tamás megállapítja: „Markó koreográfiái nem úgy cselekményesek, mint a *Diótörő* vagy a *Spartacus* – hogy két szélsőséges példát említsünk. Darabjaiban nincs szigorúan vett lineáris történet, nincs sztori, és így a figurákat sem a mese határozza meg. Ugyanakkor mégis megfogalmazható tartalmak, leírható alakok jelennek meg a színpadon. Csakhogy ezek mindig különös szublimációk, sűrítettek és jelképek, mitikusak és álomszerűek. Vagyis *eleve* stilizált világot alkotnak.”<sup>13</sup> Az *Izzó planétákról* szóló kritikájában Mészáros a Győri Balett Markó-korszakára jellemző alapvető tematika másik lényeges pontjára is rámutatott: „A markói látomás mindig passiójellegű, amennyiben egy ember szenvedéstörténetének feldolgozása. Pontosabban: az Ember megpróbáltatásainak stációdramája.”<sup>14</sup> Ezek a megállapítások tökéletesen illenek *A Szamuráj* librettójára is, amely a legkülönbözőbb értelmezésekre

inspirálta kritikusait. Mészáros maga – meglehetősen nagy szabadsággal – így elemezte: „A szamuráj számára a tudás átörökítésének kötelessége a mindent magába foglaló teljességélmény. Érzi, hogy amint tanítványai befogadják mindazt az ismeretet és szellemiséget, amit átadhat nekik, törvényszerűen elpusztítják majd mesterüket, mert próbatételük éppen az, hogy képesek-e legyőzni, felülmúlni őt. S ha tanítványai fölébe nőnek, az a mester halálos diadala. A szamurájt kezdetől fogva elkísérik útján az Elmúlás madarai – ott élnek a tudatában, az álmaiban, a sejtelmeiben. Időről időre megjelennek, körülveszik, emlékeztetik majd a Törvényre. S a szamuráj tudja, hogy amikor bevégezte a tanítást, a madarak majd eljönnek érte. Markó táncdrámája e roppant tudás kegyetlenül paradox szépségéről szól. Az emberről – a Harcosról –, akinek életcélja a pusztulás. Aki ahelyett, hogy menekülne a kérlelhetetlenül közelgő vég elől, egész tehetségével, minden erejével azt hozza közelebb. A vállalt feladat teljesítése egyet jelent a személyes megsemmisüléssel, az áhított eredmény, a pedagógiai-emberi győzelem a fizikai vereséggel...”<sup>15</sup>

Maác László szerint: „A harc és a gyilkolás professzionátusa, a szamuráj »iskola-mester« – miközben növendékeit az öldöklés tudományára tanítja – meg hasonlásban él önmagával és mesterségével, s mellesleg egyik növendékének gyilkosa lesz. Élete a kemény nappali helytállás és az orvosolhatatlan éjszakai furdalások közt morzsolódik, míg nem zaklató látomásalakjai, a csodás égi madarak végső álomba nem ringatják.”<sup>16</sup>

Poór Anna a koncepció színpadi megvalósításának leírását is csatolta annak analíziséhez: „A vívódó, önmagával meghasonlott öregedő mester (szamuráj) nem tudván elviselni az évek múlását, a rajta túlnövő, vele vetélkedő tanítványai létezését, belső feszültségtől hajtva, önuralmát elvesztve gyilkossá válik, és végül a saját háborgó lelkiismerete hozza meg számára a büntetést. A történet két síkon zajlik, a valóságot, az idős szamurájt és tanítványait stilizált karate harci táncok mozgásanyaga mutatja be, míg a kezdő és befejező vívódó belső monológokat, belső hangokat, látomásokat a magasból leereszkedő, hatalmas, fehér, stilizált szárnyú, nyugtalanul vijjogó, fenyegető, szorongató madársereg, spiccelő balerinák testesítik meg. A két táncstílus tökéletes egységbe olvad a színpadi hatásokkal.”<sup>17</sup>

A háromrészes darab valóban játszik a különböző idősíkokkal: az első részben a sorsmadaraktól körülvevett, lelkiismeret-furdalástól szenvedő szamuráj áll előttünk. A második részből ismerjük meg az előzményeket: a mester tanítványai gyakorlását szemléli, majd csatlakozik hozzájuk. Főlénye nyilvánvaló: könnyedén bánik el a fiatalokkal. Ezen a ponton engedtessek meg a konfliktus saját értelmezése: amikor a versengő ifjak egyike a kudarcától megvadulva rátámad, megsértve a mester-tanítvány kapcsolat évszázados etikai normáit, a szamuráj – kiesve a tanító szerepéből – harcosként reagál a kihívásra, és mintegy reflexből megöli növendékét. Ez azonban megbocsáthatatlan: a harmadik részben ismét a gyötrődő mestert látjuk, aki végül szeppukut, vagyis rituális öngyilkosságot követ el.

A zene tökéletesen követi a cselekményt: a sorsmadarak megjelenését kíséretes hangzások kísérik; a két szóló aláfestő zenéjét magányos fuvola szólaltatja meg. A dinamikus második részt az ütőhangszerek dübörgő hangzása uralja. A fontos fordulópontokat általában egy-egy erőteljes effektus jelzi: ilyen az első részben a szamuráj kiemelkedése a sötétségből, majd az első szóló, illetve a második rész

indulása.<sup>18</sup> De rendkívül hatásos eszközzé válik a csend is, amikor a harcias dobzene hirtelen megszakad a tanítványai küzdelmét sokáig mozdulatlanul figyelő szamuráj gyakorlótérre lépésekor. Drámai erejű a feljajduló effektus a tanítvány meggyilkolása-kor, s nemkülönben megrázó a hangos dobolás és a halk lezárás kontrasztja a darab utolsó pillanataiban.

I. rész	II. rész	III. rész
– (0'00") A magányos szamuráj	– (9'49") A szamuráj átlényegülése / a hat tanítvány érkezése,	– (18'47") SZÓLÓ No. 2
– (2'41") A hat sorsmadár megjelenése	két másik tanítvány felöltözteti a szamurájt / a tanítványok felkészülése, közben a szamuráj egy tanítvány kíséretében a háttérbe vonul és leül a székére	– (22'00") A hat sorsmadár megjelenése / a sorsmadarak körbeveszik a szamurájt
– (6'02") A sorsmadarak körbeveszik a szamurájt	– (10'56") A tanítványok harci gyakorlata	– (23'22") A sorsmadarak rátámadnak a szamurájra, aki szeppukut követ el
– (6'33") Az egyik madár érintésére a szamuráj megelevenedik / SZÓLÓ No. 1	– (14'16") Két tanítvány harca / nyolc tanítvány harca	– (24'13") A sorsmadarak szárnyaikkal gyengéden betakarják a szamurájt és elrepülnek vele
	– (15'07") A szamuráj a küzdőtérre lép	– (25'23") VÉGE
	– (15'30") A szamuráj kihívja a tanítványokat / háromszor teríti le őket	
	– (17'54") Egy tanítvány rátámad a szamurájra	
	– (18'31") A szamuráj megöli a tanítványt / a többi tanítvány ráront és lefogja	

### *A Szamuráj szinopszisa*<sup>19</sup>

A koreográfia Fülöp egyedülálló művészi adottságaira épít: az első és utolsó percek az időt és a teret személyisége erejével uraló, mozdulatlan mester percei; a második részben a tanítványok fölé magasodó, rendkívüli képességű harcművész lép elénk. A két szólójelenetben a Fülöp által érzékletesen leírt, a „feszítettség és az összehúzotttság” ellentétére épülő mozgásanyag válik a zaklatott lelkiállapot adekvát kifejezésévé. Az első szóló különösen gazdag e tekintetben: a sötétséget fürkésző szamuráj megismétli a sorsmadarak mozdulatait, majd az ivás és a félelem motívumai jelennek meg. A második szóló kevésbé „cselekményes”: a szamuráj lelki válságának felülmúlhatatlanul expresszív kifejezése, a sorsmadarak szárnycsapásainak finom felidézésével.

Szó esett már a történet értelmezéseiről. De miről is szól végső soron *A Szamuráj*? Erre a kérdésre – szinte önarcképet rajzolva – maga Fülöp adta meg a választ: „Én soha nem úgy gondolok a Szamurájra, mint aki generációs harc áldozata, és ezért harakirit

követ el. Én úgy látom, hogy a harakiri itt nem öngyilkosság, hanem a megsemmisülés gesztusa; ahogy az ideák semmisülnek meg, átadva a helyüket az utánuk jövőknek. Számomra ő egy ideának, magának a szamuráj-mivoltnak a megtestesülése. A szamurájság: erő, tehetség – egy egész életvitel. Még pontosabban: az életnek egy olyan minősége, amire nem mindenki képes. Ezért olyan kevés a »szamuráj«.»<sup>220</sup>

Fülöp Viktor valóban megvalósította az erő és a tehetség ötvözetén alapuló életideált – s ahogyan a busidót eltökélten követő harcos magányossá válik, úgy vált ő is magányossá és meg nem értetté az 1970-es évek magyar valóságában, megannyi más szamurájjal: Latinovitscsal, Huszárikkal és másokkal együtt. Ez az ideál mindazonáltal Markó Ivántól sem idegen: nem véletlen, hogy az 1980-as évekbe lépve koreográfiái általában magányos hősöket helyeznek az események középpontjába, akiket rendszerint ő maga személyesített meg. *A Szamuráj* megalkotása és betanítása közben feltehetően benne is életre kelt a figura, de érzésem szerint 1980-ban, harminchárom évesen még nem érezte magát késznek az előadására. Az 1989. április 28-án, a *Székek* című est műsorában bemutatott felújítás alkalmával, negyvenkét évesen azonban már ő táncolta a címszerepet. Némileg más felfogásban, mint a nagy előd, ahogyan arra Kaán Zsuzsa rámutatott: „A japán ihletésű kompozíció sikerében annak idején oroszlánrésze volt *Fülöp Viktor* zseniális újrafelfedezésének és zseniális alakításának. Most kiderült, hogy a balett valamennyi erénye ma is létezik; hogy a felújítás ötlete jogos volt, hiszen *A szamuráj* nyelvezete ma is izgalmas, eszmeisége ma is igaz; a »mester« lelkismeretét és meg nem valósítható vágyait megtestesítő gyönyörű madarak és a tanítványok (álom és valóság) színpadi kontrasztja hibátlan. A főszerepet megformáló *Markó Iván* pedig – egyéniségénél és megjelenésénél fogva – a szamuráj új típusát testesíti meg: a karvaly-kegyetlenség félelmetes fenségé helyett az örökös megzabolázottság lázában izzó, esendő embert.»<sup>221</sup>

Amíg azonban az „ős-Szamuráj”, Fülöp Viktor fellépése egyértelműen inspirációt és rangot adott az ifjú Győri Balettnak, addig Markó Szamurája már teljesen más emberi és szakmai viszonyok között találkozott a társulattal. Ahogyan Králl Csaba írja: „Markó koreográfiája, a Szamuráj, a saját tanítványait felfaló mesterről beteljesedett”<sup>222</sup> – az alapító két évre rá, 1991-ben máig nem teljesen tisztázott körülmények között elhagyta az együttest. *A Szamuráj* története a Győri Balett első évtizedének végén új jelentést kapott: az ideák változásának helyébe valóban a generációk harca lépett.

## IRODALOMJEGYZÉK

### Könyvek

- BOMBICZ Barbara: *Táncba zárt lélek. 25 év a Győri Balett ölelésében*. Győr, 2004, Hazánk Kiadó.  
 DEMCSÁK Ottó: *Napfordulók. A körbetáncolt föld. Napló-töredékek a Győri Balett történetéből (1979–1991)*. Bp., 2002, Tipp Cult Kft.  
*Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997*. Szerk. P. TÖRÖK Margit Anna, Bp., 2006, Papirusz Duola Kiadó.  
 MÉSZÁROS Tamás: *Markó Iván táncszínháza*. Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, é. n.

### Könyvrészletek, újságcikkek

- BORS Edit: *A szamuráj Fülöp Viktor = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997.*, 95–97.  
 GOMBÁR Judit: *Kedves Viktor! = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997.*, 174–176.  
 KAÁN Zsuzsa: *Két párbeszéd A szamurájról = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997.*, 92.  
 KRÁLL Csaba: *Mennyi a harminc? 2. rész = Ellenfény*, 2010, 4. sz., 12.  
 MAÁ CZ László: *Pécsi és győri balettek a Vígyszínházban = Magyar Nemzet*, 1980, 92. sz. 11.

- MÉSZÁROS Tamás: *Gyönyörű küzdelem = Magyar Hírlap*, 1983, 173. sz., 8.  
 NOVÁK Ferenc: „... jól van ez így...?” = *Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997.*, 179–180.  
 POÓR Anna: *Dunántúli balettműhelyek = Színház*, 1980, 9. sz., 31–35.  
 SZILÁGYI János: *Repülni volna jó. Beszélgetés Fülöp Viktor balettművésszel = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997.*, 117–123.  
 VÁRAY László: *Tíz év Markó Iván mellett ütőművészként = Országút*, 2000, 1. sz., 41.

## JEGYZETEK

- 1 KAÁN Zsuzsa: Két párbeszéd A szamurájról = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997. Szerk. P. TÖRÖK Margit Anna, Bp., Papirusz Duola Kiadó, 2006, 92. Az interjú eredetileg az Új Tükör 1980. március 9-i számában jelent meg.
- 2 MÉSZÁROS Tamás: Markó Iván táncszínháza. Bp., Múzsák Közművelődési Kiadó, é. n., 79–80.
- 3 NOVÁK Ferenc: „... jól van ez így...?” = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997., 179–180.
- 4 SZILÁGYI János: Repülni volna jó. Beszélgetés Fülöp Viktor balettművésszel = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997., 117–123. Az interjú eredetileg az Ádám 1983/5. számában jelent meg.
- 5 BORS Edit: A szamuráj Fülöp Viktor = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997., 95–97. Az interjú eredetileg a Pesti Műsor 1980. április 23–31. számában jelent meg.
- 6 DEMCSÁK Ottó: Napfordulók. A körbetáncolt föld. Napló-törödékek a Győri Balett történetéből (1979–1991). Bp., Tipp Cult Kft., 2002, 14–15.
- 7 GOMBÁR Judit: Kedves Viktor! = Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997., 174–176.
- 8 Uo.
- 9 VÁRAY László: Tíz év Markó Iván mellett ütőművészként = Országút, 2000, 1. sz., 41.
- 10 Fülöp Viktor élete és pályafutása 1929–1997., 250.
- 11 BOMBICZ Barbara: Táncba zárt lélek. 25 év a Győri Balett ölelésében. Győr, Hazánk Kiadó, 2004, 173. Mivel több kritika is április 25. elé keltezett, a márciusi dátum a valószínűbb.
- 12 A Szamuráj a három részből álló, Küzdelmek címet kapott balettest egy produkciója volt, mellette az Álomkergetők (koreográfus: Vámos György) és az Ősök és utódok (koreográfus: Markó Iván) került színrre.
- 13 BOMBICZ: i. m. (2004), 283–284. A sikeres együttműködést folytatva Fülöp Viktor két további Markó-baletten vállalt még fellépést: *Az igazság pillanata* (bemutató: 1980. december 12.) és a *Haydn getantz / Évszakok* című (bemutató: 1982. május 18.) kompozíciókban táncolta a Halál, illetve a Tél szerepét.
- 14 MÉSZÁROS: i. m. (é. n.), 35–36.
- 15 MÉSZÁROS Tamás: *Gyönyörű küzdelem = Magyar Hírlap*, 1983, 173. sz., 8.
- 16 BOMBICZ: i. m. (2004), 173.
- 17 MAÁ CZ László: *Pécsi és győri balettek a Vígyszínházban = Magyar Nemzet*, 1980, 92. sz., 11.
- 18 POÓR Anna: *Dunántúli balettműhelyek = Színház*, 1980, 9. sz., 31–35.
- 19 A koreográfiában is fellelhetők hasonló párhuzamok: a sorsmadarak széles, földre csapódó, merev lábbal végrehajtott lépései például a tanítványok bevonulásában köszönnek vissza. Ugyanez a mozdulat egyébként az 1983-ban bemutatott *Boleróban* is felbukkan.
- 20 A leírás a televíziós felvétel alapján készült: [https://www.youtube.com/watch?v=yTPH-0m\\_IDI](https://www.youtube.com/watch?v=yTPH-0m_IDI).
- 21 BORS: i. m. (2006), 97.
- 22 BOMBICZ: i. m. (2004), 213.
- 23 KRÁLL Csaba: *Mennyi a harminc? 2. rész = Ellenfény*, 2010, 4. sz., 12.

## *Idióta történet. Nem érdekel –*

# Vaclav Nyizsinszkij és Claude Debussy „játékai” a *Jeux* című tánckölteményben

---

(*Történelmi háttér*) 1912 nyárelőjén még nem sok esély mutatkozott arra, hogy 1913-ban két jeles balettbemutatója lesz az Orosz Balett társulatának Párizsban. Mikor ugyanis Szergej Gyagilev felvetésére, miszerint Claude Debussy írma-e balettzenét Vaclav Nyizsinszkij<sup>1</sup> előzőleg már elküldött szüzséjére, a komponista választáviratában lakonikus tömörséggel a következőt üzenté: „Idióta történet. Nem érdekel.” Pedig az Orosz Balett kiváló üzleti érzékkel rendelkező impresszáriójának, „a francia muzsikuskak”<sup>2</sup> valamint a Ballets Russes legzseniálisabb táncosának alkotói trióját a zene- és tánckritikusok többsége a legnagyobb elismeréssel emlegette az *Egy faun délutánja* zenéjére koreografált balett bemutatója óta.<sup>3</sup> Az idézett üzenet megírása előtt néhány héttel, 1912. május 29-én a francia főváros patinás színházában, a Théâtre du Châtelet-ben lezajlott *Faun*-koreográfia premierje egyszerre hozott megérdemelt sikert, de borítékolható botrányt is az alkotóknak. Sokan kritizálták az orosz társulat produkcióját – köztük a zeneszerző is –, mivel megbotránkoztatónak tartották a koreográfia provokatívan erotikus mozdulatsorait. A balett cselekménye szerint a félig ember, félig kecske faun – miután hiába vágyakozik a nimfák után – a balett végén megeleégszik az egyik nimfa elejtett kendőjével és azt félreérthetetlen mozdulatokkal gyűri maga alá.<sup>4</sup> Bár a közönség egy része felhördült, mégis, nem volt kétséges, hogy a koreográfus-Nyizsinszkij jelentős művet alkotott, mely nemcsak a táncművészetben, hanem a 20. század más művészeti ágaiban is inspirálóan hatott.<sup>5</sup>

A bemutatóra rendkívül nagy gonddal készült a társulat: az alig tízperces balett első előadását Bronyiszlava Nyizsinszka (Nyizsinszkij testvére) szerint kilencven, Dame Marie Rambert emlékezete szerint százhusz próba előzte meg.<sup>6</sup> Gyagilev a zenével persze biztosra ment, hiszen Debussy akkor már majd’ húszéves darabja a kezdetektől fogva sikert aratott. A kockázati tényezőt Nyizsinszkij személye jelentette. Nem táncművészi képességei miatt, noha testfelépítése nem mondható éppen ideálisnak: nem nőtt elég magasra, a lábai meglehetősen zömökek és túl izmosak voltak,<sup>7</sup> mégis, elképesztő táncosi kvalitásokkal rendelkezett. Kétdimenziós tablóképein mintha egy antik görög váza figurája elevenedett volna meg. Fekete foltokkal tarkított, azóta emblematikussá vált *Faun*-trikója a konvenciókkal való szakítás, a kitörési vágy, a szabad(os)ság szimbólumává vált. Nyizsinszkij táncosként zseniálisat alakított, mozdulatsorok megtervezőjeként azonban még tapasztalatlan volt: a *Faun*nal debütált koreográfusként.

Néhány héttel a *Faun* zajos bemutatója után Gyagilev úgy döntött, hogy eredeti, teljesen új művet rendel társulata számára Debussytól, amelyet – a *Faun*tól eltérően – a kezdetektől balettzenének szántak az alkotók.<sup>8</sup>

Az Orosz Balett korábbi produkcióihoz képest újdonságként hatott, hogy az addigi, sikerre vitt előadásoktól eltérően az 1912-ben tervbe vett tematika ezúttal nem az antik mitológiából vagy az orosz folklórból táplálkozott, pogány rítusokat sem idézett, hanem saját korának emberét állította színpadra. Ami az 1920-ban<sup>9</sup> játszódó szüzsét illeti,



**1. ábra. A Jeux jellegzetes mozdulatai**

a Nyizsinszkij-gondolat sem, hogy a férfiszereplő a balett történetében példa nélkül álló módon *en pointe* – női balettcipőben – táncoljon.<sup>14</sup> Gyagilev 1912. július 18-án Londonban kelt levelében arra is ígéretet tett, hogy a koreográfia stílusa nem lesz hasonló a *Faun*éhoz.<sup>15</sup> Ennek ellenére Nyizsinszkij a *Jeux* (Játékok) című koreográfiájában a *Faun*hoz mégis nagyon hasonló mozdulatokat alkalmazott: alaphelyzet volt a hajlított csukló, a félig összeszorított ököl, hogy a *Faun*ból már ismert szögletes és szagatott vonalakat hozhasson létre (1. ábra).<sup>16</sup> A koreográfus kérésére a táncosok nem mosolyoghattak táncolás közben, hanem érzelemmentesnek kellett maradniuk.<sup>17</sup> A cselekményre vonatkozó ígérek mellett Gyagilev talán leghatásosabb érve az volt az ekkortájt (is) pénzzavarral küzdő Debussy számára,<sup>18</sup> hogy duplájára emelte a tiszteletdíját.<sup>19</sup> Az anyagiakon túl pedig kétségkívül komoly művészi kihívást és rangot jelentett Debussynek a világhírű orosz balettművészekkel együtt dolgozni, akik ekkorra már olyan új művek íhletői és előadói voltak, mint a *Tűzmadár*, a *Petruska*, valamint a *Daphnis és Chloé*.

Nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a tényt sem, hogy Debussy ebben az időszakban egyre intenzívebben fordult a színház felé. Mindig izgalmas feladatnak tekintette a színpadi zene komponálását, bár több esetben is csak terv, esetleg torzó maradt a kezdeti lelkesedés. 1910-től azonban feltűnően megsaporodtak a látványnyal összekapcsolódó alkotások. Ezeket alapul véve, megkockáztathatjuk azt a feltevést, hogy ha az első világháború és végzetes betegsége nem akadályozta volna Debussyt – még ha nem is Gyagilevvel (és főleg nem Nyizsinszkijjel) együttműködve –, akkor bizonyára több színpadi mű is elhagyta volna alkotói műhelyét. A feltételezést egy 1914-ben készült

az az első látásra valóban egyszerű, már-már semmitmondó: alkonyodik, fiatal férfi szalad elrepült teniszlabdája után egy kertbe, ahol rövid flört alakul ki közte és a kertbe szintén belépő két lány között. A szerelmi közzjátéknak egy újabb labda betévedése vet véget. A fiatalember és a két barátnő a labda után ered, és eltűnnek a park homályában.

Debussy kezdeti ellenállása nem törte meg Gyagilevet. Éppen ellenkezőleg, meglehetősen elszánt volt, mindenképpen – még melegében – ki akarta használni a *Faun*mal elért sikert. Újabb tárgyalások eredményeként Nyizsinszkij és – a vélhetően szintén alkotótárs – Gyagilev számos engedményt tett a zeneszerzőnek: elvetették azt a kezdeti tervet, hogy a színpad háttérében egy fekete szárnyú repülőgép suhanjon el. A darab végén megjelenő, félelmet keltő Zeppelin ötletéről is letektek, mely az eredeti elképzelés szerint megijesztette volna a szereplőket és így ért volna véget a táncművelemény.<sup>10</sup> Debussy ehelyett egy sokkal prózaibb befejezést javasolt:<sup>11</sup> felhőszakadással fejezte volna be a történetet.<sup>12</sup> Nyizsinszkij emlékei szerint attól az – eredetileg Gyagilevtől származó – bizarr ötlettől is elálltak, hogy három (homoszexuális) férfi flörtjét meséljék el a végleges két női és egy férfi szereplője helyett,<sup>13</sup> és nem valósult meg az

interjú is bizonyítja, melyben színpadi műveiről, köztük a *Pelléas és Melisande* című operájáról, *A játékdoboz* című balettjéről, valamint a tervbe vett, de be nem fejezett „opera-balettjéről”, a *Fêtes Galantes*-ről beszélt.<sup>20</sup>

A kutatások adatai szerint Debussy és Gyagilev 1912. június 18-án írta alá a *Jeux* komponálásával kapcsolatos szerződést.<sup>21</sup> Annyi bizonyos, hogy 1912 júliusának közepén már Debussynél volt a szöveggönyv. A zeneszerző e hónap 23-án arról írt kiadójának, Durannak, hogy megszakította a zenekarra írt *Images* sorozat első tételének, a Gigue-nek hangszerelését,<sup>22</sup> azért, hogy a *Jeux* partitúráján dolgozhasson. A szerződésben Debussy vállalta, hogy augusztus végéig elkészíti a mű zongorakivonatát. (Ennek elsősorban gyakorlati oka volt, nevezetesen, hogy a koreográfus-Nyizsinszkij megalkotthassa a balettet, és a táncosokkal mihamarabb elkezdhesse próbálni. Szintén praktikus okok miatt a zeneszerző részletesen bejegyezte a zongorakivonatba a színpadi cselekmény mozzanatait.) A megállapodás szerint 1913 áprilisára kellett elkészülnie a zenekari partitúrával.<sup>23</sup> Ebben szöveges utalást már nem találunk, a textúra, a ritmika, a metrum és az előadói utasítások változásai jelzik a színpadi történéseket.

Debussy bevalottan nem volt gyorsan komponáló zeneszerző. Egy – a *The New York Times*-ben 1910-ben megjelenő – interjúban<sup>24</sup> arról beszélt, hogy vannak napok, hetek, gyakran hónapok is, amikor nem jön számára az ihlet. Ilyenkor hiába próbálkozik, nem képes olyat produkálni, amivel elégedett lenne. Előfordult, hogy erőltette a munkát, és az eredmény sem mutatkozott rossznak. Hagyta néhány napot pihenni a kompozíciót. Aztán rájött, hogy ezek a darabok csak a szemeteskosár számára voltak jók. Egyetlen operáján, a *Pelleas és Melisande*-on tíz éven keresztül dolgozott, igaz, remekművet alkotott. A *Jeux* is remekmű, ám az említettekkel ellentétben megelépedően könnyen ment a komponálása.<sup>25</sup> Mikor 1912. augusztus elején Gyagilev és Nyizsinszkij meglátogatták a zeneszerzőt Párizsban (2. ábra), hogy néhány részlet megbeszéljenek, a kompozíció már eléggé előrehaladott állapotban volt. Azonban az oroszok kérését, hogy játszszon részleteket a készülő műből, Debussy megtagadta: „Nem kívánom, hogy ezek a barbárok beleüssék az orukat személyes vegykonyhám kísérleteibe” – írta egy levelében.<sup>26</sup> Augusztus 25-én a zeneszerző már arról tájékoztatta André Caplét, hogy befejezte a balettet. Nagy vonalakban valóban elkészült már a mű, azonban még számos finomítást kellett az első megfogalmazásán végezni. Debussy legtöbb kompozíciós problémája a darab csúcspontjával, a három szereplő közös csökjelenetével adódott. Gyagilev többször is változtatást kért ezen a ponton a zeneszerzőtől,<sup>27</sup> végül a jelenet harmadik megfogalmazása lett a definitív. A hangszerelés 1913. március 28. és április 24. között készült, amivel Debussy életműve utolsó, saját maga által befejezett zenekari partitúráját alkotta meg.



2. ábra. Gyagilev és Nyizsinszkij Jean Cocteau rajzán

(*Bemutató*) Míg Debussyt elégedettséggel töltötte el elkészült kompozíciója, addig Nyizsinszkij második koreográfiáját is éppoly ízléstelennek találta, mint az egy évvel korábban színpadra vitt *Faunét*. A bemutató napján, 1913. május 15-én a *Le*



*Matin* hasábjain a zeneszerző ártatlannak tűnő cikkben írta le a baletthez, valamint Gyagilevhez és Nyizsinszkijhez fűződő viszonyát. Ebben – bár nyíltan nem kritizálta a balett-táncost, sőt egyedülállónak nevezte Nyizsinszkijt, akinek veleszületett vagy talán elsajátított spontaneitása oly sokszor ragadta meg, ám – a sorok mögött felsejlik Debussy szarkazmusa.<sup>28</sup> A *Le Matin*-ben megjelent írás különösen egy, Robert Godet-nak írt levél ismeretében tűnik kissé gúnyosnak, ahol barátjának a táncművész „perverz zsenialitását” elemzi.<sup>29</sup> Annyi bizonyos, hogy Debussy cikke nem segítette az amúgy is baljós előjelekkel induló premiert.

A premierhez vezető próbafolyamat során a táncosok felkészülését több dolog is nehezítette. Például az, hogy a mintegy tizennyolc perces műben szinte minden második ütemben új tempóváltózáshoz kellett alkalmazkodniuk: a kottában ugyanis több mint hatvan tempójelzés olvasható.<sup>30</sup> Nyizsinszkij ugyan már 1912. szeptember végén elkezdte a próbákat Monte Carlóban, ám akkor még nem azzal a két táncosnővel, akik végül partnerei voltak a bemutatón.<sup>31</sup> Az első próbán ráadásul sem zongora, sem korrepetitor nem állt rendelkezésre. Debussy az említett látogatás után talán mégis játszhatott valamit a készülő baletzenéből a „két barbár orosznak” egy másik találkozó alkalmával, mert az első próbákon még részt vevő Bronyiszlava Nyizsinszka emlékei szerint testvére ekkorra már kidolgozott koreográfia-szeleteket azokra a részekre, amelyeket Debussytól hallott.<sup>32</sup> A táncos-koreográfus sem akkor, sem a végleges szereplőknek nem magyarázta a librettót, csupán a táncmozdulatokat mutatta meg. Hogy minél autentikusabb legyen a

mozgásuk, gyakorlás helyett gyakran a tenispályára mentek, hogy tanulmányozzák a teniszjátékhoz szükséges mozdulatokat.<sup>33</sup> Az első próbákat követő hónapokban azonban Nyizsinszkij elhanyagolta a *Jeux*-t, mert ugyanebben az időszakban egy másik, jóval hosszabb darabon is dolgozott párhuzamosan, ez pedig nem kisebb feladat volt, mint a *Le Sacre du printemps* (Tavaszi áldozat) című koreográfiájának megalkotása.

Gyagilevnek ugyanis az 1913-as tavaszi szezonra minden eddiginél nagyobb szabású, megalomán tervei voltak: a Ballets Russes ötödik párizsi évadjának<sup>34</sup> nyitó estjére a *Borisz Godunov* párizsi bemutatója, Fjodor Saljapinnal a főszerepben, majd május 29-ére Stravinsky *Tavaszi áldozatának* premierje, és valamikor júniusban – ugyancsak Nyizsinszkijjel – a *Jeux*. Ám a tervezettel ellentétben az orosz operaénekesek május 20-a – az oroszországi színházi évad befejezése – előtt nem tud-



3. ábra. A *Jeux* táncosai

tak Párizsba menni, ezért változtatni kellett az eredeti elképzeléseken: a *Borisz* helyett a *Jeux* került műsorra. A balett az előrehozott időpontra azonban még nem volt készen, és ez is közrejátszott abban, hogy a bemutató nem hozott átütő sikert. A két női szerepet végül Tamara Karsavina és Ludmilla Schollar táncolták a premieren (3. ábra) – a kevés próba ellenére – kiválóan. Mégis, kevesen értették meg a zene és a táncmozdulatok finomságait, azt, ahogy Debussy a történet minden rezdülését

megmutatta a zenében. Sokaknak a Léon Bakst által készített díszletek is túl kopárnak tűntek. A kosztümöket is Bakst<sup>35</sup> tervezte, ám Nyizsinszkij jelmeze a premier előtti első ruhapróbán éles vitát váltott ki Gyagilev és a tervező között. Nyizsinszkij a bemutatón végül egy Gyagilev ízlésének megfelelő teniszruhában lépett színpadra, az előzetes ruhatervekből pedig csupán a piros nyakkendő és az ing maradhatott. A hölgyek teniszruhái mindenki tetszését elnyerték, sőt hatása volt a későbbi teniszruhadivatra is.

A *Jeux* elismerőinek és értőinek nem volt sok idejük a látottak feldolgozására és megbeszélésére, hiszen napra pontosan egy évvel a *Faun* és két héttel Debussy táncműveletének bemutatója után ugyanennek a társulatnak az előadásában a 20. század egyik legnagyobb zenei botrányát provokálta a már említett *Sacre*. A bukás ellenére Gyagilev mégis örült, mert egész Párizs a *Tavaszi áldozatról* beszélt. Jó üzleti érzékét mutatta, hogy nem sokkal az emlékezetes premier után újra előadatta a darabot, mely meghozta a sikert a később „a zene atombombájának” nevezett Stravinsky-mű számára.<sup>36</sup> A *Jeux*-vel viszont nem törődött többet, vélhetően elsősorban magánéleti okok miatt hagyta sorsára a darabot.<sup>37</sup> Debussy természetesen nem bánta, hogy a Gyagilev-féle társulat már nem táncolt a *Jeux* zenéjére, pedig – a kéziratok alapján bizonyíthatóan – jelentős munkája feküdt a zeneszerzőnek a cselekmény, a koreográfia és a zene minél precízebb illeszkedésében.<sup>38</sup> A muzikálisan képzetlen Nyizsinszkij<sup>39</sup> – Debussy szerint – mesterként mozdulatai nem szolgálták a zene finom utalásait. Ahogy egy levelében fogalmazott, Nyizsinszkij „kegyetlen és barbár koreográfiájával úgy taposta el talpa alatt szegény ritmusaimat, mintha gyomnövények lennének”.<sup>40</sup> Debussy a bemutató után egy évvel kisebb korrekciókat végzett a partitúrán és zenekari darabként adta ki a művet.<sup>41</sup> Egyik legmerészebb, legmodernebb alkotása – ha nem is „atombomba”, de mindenképpen – „időzített bomba” lett, melynek igazi értékeit csak az 1950-es években fedték fel, elsősorban Pierre Boulez nagyszerű interpretációinak köszönhetően.<sup>42</sup>

(*Zenei „játékok” – Hangszerelés*) A szerző elégedett volt a végeredménnyel. Bár a kéziratokban meglehetősen sok a javítás-húzás, ez nem a sietség vagy a gondolatok hiányának jele, sokkal inkább a *Jeux* fontosságának és összetettségének testamentuma. Valószínű, hogy már a munka kezdete előtt sok mindent fejben is kidolgozott. Például az első gondolatok felvázolásakor már határozott elképzelése volt a hangszerelésről. Caplénak így írt erről: „Olyan zenekari hangzásra gondoltam, melynek »nincs lába«. Ne olyan együttesre gondoljon, mely csupa lábatlankodó félnótásból áll! Nem! Olyan zenekari színre gondolok, mely mintha hátulról lenne megvilágítva, s amelyre csodálatos példákat találunk a *Parsifalban*.”<sup>43</sup>

A *Jeux* légius hangzása, a szövegtranszparens szólamok, a melodikus írásmód átláthatósága, a dallam és kíséret között megszűnő kontraszt, mind a „hátról megvilágítást” szolgálták. A hangszerek kiválasztása is rendkívül tudatos koncepcióra épült. Az alábbi hangszerek szerepelnek a partitúrában: 2 pikkoló, 2 fuvola, 3 oboa, angolkürt, 3 klarinét, basszusklarinét, 3 fagott, szarruszofon, 4 kürt, 4 trombita, 3 harsona, tuba, üstdob, csörgődob, triangulum, cintányér, cseleszta, xilofon, 2 hárfa és a vonósok. Ezek közül a szarruszofon mára már kuriózzummá vált, szólamát a modern zenekarokban a kontrafagott vette át. A Debussy által megálmodott színvilágban takarékosan szerepelnek a mélyhangszerek. A nagybőgők például csak az 515. ütemtől játszanak folyamatosan, előkészítve a dramaturgiai

	Előjáték (nyitány)	I.		II.		III.	IV.	V.
		Megjelenik a teniszlabda; a főszereplők bemutatása	A fiatalember és az 1. lány tánca	A fiatalember és a 2. lány tánca	A két lány kibékülése	A fiatalember és a két lány tánca	A hármas csók	Epilógus
Próbaszám	5	6 — 26	27 —		— 50	51 — 77	78 — 79	80 —
Ütemszám	1 — 46	47 — 223	224 —		— 454	455 — 679	680 — 704	705 — 712
Ütemszám összesen	46	177			231	225	25	8
Ütemmutató	4/4 3/8 4/4	3/8	3/4 3/8		2/4 3/8	3/4	3/4	3/8 4/4 3/8

4. ábra. A Jeux szerkezete

csúcspontot; a tematikus anyag nagy részét a fafúvósok exponálják, amit a vonósok és a Debussy számára oly kedves hárfák áttetsző hangzása ölelnek körül. Az ütőszólamokat az előbbiekhöz igazította a szerző, ezek csak a hangszerelés utolsó fázisában kerültek be a partitúrába.<sup>44</sup>

A Debussy-összkiadás *Jeux*-kötetének<sup>45</sup> egyik közreadója, Myriam Chimènes a mű hangszerelésének kidolgozását vizsgálva vont le fontos következtetéseket a zeneszerző munkamódszerét illetően. Többek közt arra figyelmeztet, hogy a legnagyobb óvatossággal kell kezelnünk azokat a dátumokat és információkat, amelyekkel a zeneszerző egy-egy művének „elkészültéről” ad hírt. Az, hogy Debussy 1912. augusztus 25-én már arról számolt be André Caplénak, hogy kész a *Jeux*, valójában nem a mű teljes kidolgozását jelenti, ekkor még csak a partitellát fejezte be. Egy november 12-én keltezett levél további adalék arra nézve, hogy még később is munkában volt a darab. Ebben Debussy arról ír Stravinskynak, hogy amint kézhez kapja a zongorakivonat korrektúráját, küld neki egy példányt, hogy az alkotásáról mielőbb megismerhesse kollégája véleményét. Ez arra enged következtetni, hogy Debussy fejében a mű lényegi elemei már elkészültek a kezdeti vázlattal vagy a zongorakivonattal, következőképpen a hangszín és a hangszerelés nem jelentett többet számára,

The image shows a page of a musical score for the first movement of Debussy's 'Jeux'. The score is written for a full orchestra and includes parts for strings (Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), brass (Trumpets, Trombones, Tuba, Snare Drum, Cymbals, Harp), and percussion (Timpani, Bass Drum). The score is in 3/8 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The page number 12 is visible in the top left corner.

1. kotta. Jeux – definitív verzió  
(74–75. ütem), Paris, Editions  
Durand & Cie, 1914. lemezszám. 8958.

mint kiegészítő elemet, dekoratív funkciót, amit a munka egy későbbi szakaszában tett hozzá alkotásához. Ez annál is inkább meglepő, mert a *Jeux*-ben Debussy példátlan módon integrálta a hangszínt a zenei szövetbe, és tette annak fontos alkotóelemévé.<sup>46</sup>

A komponálási folyamatot végigkövetve nyilvánvaló, hogy a particellában megjelenő hangszerezési ötletek nem minden esetben véglegesek, és változhatnak a hangszerezés és a definitív munkálatok során. Például a végső változat ütemszámozását alapul véve, a 74–75. ütemben – a cselekmény szerint ekkor repül be a teniszlabda a színpadra – Debussy a particellában világosan jelzi az oboákat, angolkürtöket és kürtöket, valamint a két klarinétot.

A 75. ütem lefelé tartó futama ugyanakkor a hangszerezésre való utalás nélkül jelenik meg. A zongorakivonat a particellát követi, a 75. ütemben ott is lefelé futó passzázst olvasható. A hangszerezéskor a 74. ütemben Debussy megtartotta az oboa motívumát, miközben az angolkürt szólamát immár a fagott játshatja. A 75. ütemben a vonósoknak adja a klarinétnak szánt zenei anyagot, cserébe a klarinétok kapják a lefelé futó passzázst. Ugyanerre az ütemrészre a hárfák felfelé haladó futamot játszanak. A végső verzió (*1. kotta*) 74. ütemében Debussy megtartja az oboákat, fagottokat és kürtöket, de elhagyja a 75. ütem lefelé haladó passzázst, ami eddig minden előző forrásban benne volt. Megtartotta a hárfák felfelé menő futamát is, amit a hangszerezés fázisában adott hozzá a zenei anyaghoz, csakúgy, mint a 2. hegedűk és a brácsák pizzicatóit. Debussy tehát a végső változatban csak egy részét tartotta meg a vázlatban leírtaknak, és a komponálási folyamat minden új stádiumában változott és finomodott a kottakép.<sup>47</sup> Chiménes látványos táblázattal mutatott rá arra is, hogy a zeneszerző az évek előrehaladtával egyre kevésbé érezte szükségét, hogy particelláiban bejegyezze hangszerezési szándékait.<sup>48</sup>

(*Zenei „játékok” – Forma és motívika*) Debussy a legapróbb részletekig a történethez és a szereplők karaktereinek ábrázolásához igazította kompozícióját. Előbbit a táncműtemény formája, utóbbit motívikus kidolgozottsága mutatja. A forma már eddig sem periódusok vagy egyéb klasszikus építőkockák összekapcsolását jelentette számára. Korábbi műveiben is sokkal inkább meghatározó egy-egy hangulat, szín megfestése vagy éppen egy rész jellemző ritmikai sajátossága, hogy aztán majd ezek változásai határozzák meg az új formai egységek létrejöttét. Késői kompozíciói – különösen táncműteménye – mintha korának izgalmas felfedezését, a mozgófilm gyorsan változó jeleneteit imitálná. Egy 1913-as írásában Debussy konkrétan utalt arra, hogy talán nagyobb

The image shows a page from a musical score titled "JEUX" by Claude Debussy. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes (2 Petites Flûtes, 2 Grandes Flûtes), Clarinets (1 Cor Anglais, 2 Clarinettes en La, 1 Clarinette Basse en Si), Bassoons (3 Bassons), Oboes (4 Cors en Fa), Cello (CÉLESTA), Harp (2 Harpes), Violins (1<sup>re</sup> Violons (hautbois), 2<sup>de</sup> Violons (hautbois)), Alto (ALTO (hautbois)), Violoncelles (Violoncelles), and Contrabasses (Contrebasses). The tempo is marked "Très lent" with a metronome marking of 52. The score is from the Paris edition by Durand & Cie, 1914.

## 2. kotta. A Jeux kezdete, Paris, Editions Durand & Cie, 1914.



5. ábra. A féltékeny lány

kedvet kapna a klasszikus zenét elutasító kortárs hallgatóság, ha a „tisztá zenéhez” a mozgókép eljárását alkalmaznák: „A számtalan hallgató, aki elunja magát Bach *Passiójának* vagy *D-dúr miséjének* [= J. S. Bach: h-moll mise] hallgatása közben, rátalálhatna a megfelelő figyelemre és saját érzelmeire, ha a vetítövásznon megkönyörülne gyötrelmein” – írta a zeneszerző.<sup>49</sup> A *Jeux*-ben ezt a pillanatról pillanatra változó, új ingert adó mozit valósítja meg a komponista, ahol a képi élményt a színpadi történések adják, ezek aláfestése pedig a zenei mozgóképek sora. Klasszikus értelemben vett szimmetriáról tehát éppen ezért nem beszélhetünk a *Jeux* formaalkotásában.<sup>50</sup>

Az iméntieket figyelembe véve a táncölményt egy előjáték (nyitány) elhangzása után öt kisebb-nagyobb formai egységre bonthatjuk (4. ábra).

A mű egyik elemzője, Jann Pasler rámutatott, hogy a balett minden része sajátos hangzást és időkezelést mutat. Elsősorban az az éri ezt el Debussy, hogy minden részhez különböző motívumokat társít. A metrikai, dallami, sőt harmóniai alakzatokat hordozó motívumok megjelenésének fixálásával e sablonok sűrűn ismétlődve átszövik azt a részt, melyet a motívumok jellemeznek. Ezek az ismétlődések nem a dallamépitkezést szolgálják vagy a formát építik, hanem ráirányítják a hallgató figyelmét arra a hangszeres és időbeli szöveggörnyezetre, amelyben a motívumok megjelennek. Mivel a *Jeux* motívumai rövidek – általában kétütemes vagy két együtemes elemek –, Debussy arra használja ezeket, hogy a dallam szintjéről a zene nagyobb szegmensének mozgására irányítsa a figyelmet. Ily módon a motívum ritmusa a forma ritmusává növi ki magát.<sup>51</sup>

A zeneszerző már rögtön a mű kezdetén ízelítőt ad a hirtelen hangszín-, karakter- és tempóváltásokból, melyek az egész művet átszövik. Az előjáték első nyolc üteme (*Trés lent*) cselekmény nélküli, hangulati bevezetésként szolgál. A zene kezdete gomolygó, formálódó, meglehetősen alakatlan. Rövid, sóhajszerű motívumokkal indul. Álomzenéje hangulatában hasonló, mint a *Faun* kezdete, ráadásul cselekményükben is felfedezhető párhuzam: a *Jeux* éppúgy szimbolikus és erotikus történések sora, mint a *Faun*. A két mű közötti hasonlóságokra hivatkozva joggal mondta Boulez, hogy „a *Jeux* sportruhába öltözött *Faun*”.<sup>52</sup> Ám míg a *Faun* története álom és valóság határán lebeg, addig itt nagyon is hétköznapi történetbe csöppenünk majd. Ezt persze itt még nem tudjuk, a függöny egyelőre zárva van.<sup>53</sup>

Három hangzó anyag találkozik e rövid szakaszban: a hegedűk és a brácsák *h* orgonapontjával egy időben a kürtök és a hárfák, majd a később csatlakozó cseleszta által megszólaló motívumok indítják a darabot (2. kotta).<sup>54</sup> A kürtök és a hárfák első két motívuma „pseudo-szólóban” – egyelőre még az egész műben meghatározó szerepet betöltő fafúvósok nélkül – kisszekundonként lépeget felfelé, a harmadik-negyedik megemelkedésnél pedig a kisszekund után nagytercet emelkedik a szólamuk. Ezek is, és az ezekkel egy időben az 5. ütemtől induló, fafúvók által interpretált, egész hangú, lehajló

The image shows a page of a musical score for a symphony. It features multiple staves for different instruments: piano (p), violin (vln), flute (fl), clarinet (cl), bassoon (fag), cello (clb), and double bass (tuba). The score is for the beginning of the Scherzando section, marked with a first ending bracket and the tempo 'Scherzando (Tempo initial) 4 = 72'. The music is in 3/4 time and begins with a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

### 3. kotta. A Scherzando szakasz kezdete, Paris, Editions Durand & Cie, 1914.

hangszínbeli gyors váltások a darab egészére jellemzők lesznek. A *Scherzando* kezdeti energiája hamar kifulladás, és ismét a művet indító álomszerű zenét halljuk. A gyakori tempóváltások nem elkalandozások vagy kitérők: a kontrasztok tudatos szerzői koncepció részei. A meg-megtorpanások előkészítik, sőt eltéveszthetetlené teszik a darab vége előtti csúcspontot, ahol a három szereplő majd közös csókban egyesül. A *Scherzando* szakasz két fontos motívumot mutat be: az egyik egy határozott, kopogó motívum, míg a másik szorosan követi ezt, annak ellentéte: dallamos, tagolt, könnyed (4. kotta).

A 47. ütemtől (a 6. próbaszámtól) indul az első nagyobb formarész: egy klarinét exponálta két új motívummal (49. ütem, 5. kotta)<sup>57</sup> gördül fel a függöny, és berepül a színpadra a cselekményt elindító teniszlabda. Ebben a részben ismerjük meg a három főszereplőt – a fiatalembert és a két lányt, akik itt még semleges viszonyban vannak egymással.

### 4. kotta. a és b motívum

The image shows two musical motifs, labeled 'a' and 'b', on a single staff. Motif 'a' is a short, rhythmic sequence of notes starting with a dynamic marking of *p*. Motif 'b' is a longer, more melodic sequence of notes starting with a dynamic marking of *vc.* (very crescendo). The notation includes various note values and rests.

harmóniák tonális bizonytalanságot sugallnak, amit a kromatikus belső szólamok és a biztos metrumérzet hiánya tesznek még izgalmasabbá. Voltaképpen előjátékként<sup>55</sup> szolgál ez a szakasz a kilencedik ütemtől induló *Scherzando* szakaszhoz, mely a darab alaptempóját (*Tempo initial*) adja. Az előadás szempontjából Boulez szerint a *Scherzando* tempójához kell viszonyítani a műben megjelenő összes tematikus idea kifejtését.<sup>56</sup> A *Scherzando* váratlan kontrasztot mutat az előzőkhez képest (3. kotta). Változik a hangszín: megszólalnak az eddig hiányzó csellók és nagybőgők, mi több, a dallam a fafűvóktól a brácsákhoz és a csellókhoz vándorol. A tempóváltás már az első percekben feszültséget okoz. A váratlanul berobbanó, kopogó, száraz motívumok figyelmeztetnek, itt nem álomról, hanem nagyon is a való világról lesz szó a következőkben. Az ehhez hasonlatos ritmikái,

A „bonyodalom” a második formarészben bontakozik ki (a 224. ütemtől – 27-es próbaszám), mely terjedelmét tekintve az egész mű majdnem egyharmada. Három alrészre bontható ez a szakasz: aszerint, hogy a szereplők hogyan viszonyulnak egymáshoz, három különböző táncosformációt alkotnak. Mind a három alrész egy párbeszéddel kezdődik, melyben a szereplők egyike rá akarja beszélni a másikat a táncra.

Mind a három rész táncsal ér véget; mikor azonban az éppen együtt táncoló pár tudatára ébred annak, hogy az irigykedő-elhanyagolt harmadikat kihagyták, táncuk megszakad, mielőtt a csúcspontot elérné. Debussy e „veszedelmes viszonyokat” különböző motívumokkal, különböző metrummal és különböző hangszínnel illusztrálja. A gyorsan változó jelente-  
teknek köszönhetően a filmszerűség leginkább ebben a szakaszban ragadható meg. Az első alrészben a fiatal-



### 5. kotta. c és d motívum

ember heves flörtbe kezd az egyik lánnyal. A lány örül a felé irányuló figyelemnek, míg barátnője magányos lesz, és egyre nagyobb féltékenységgel figyel a másik kettő közt kialakuló kapcsolatot (5. ábra). Ám nem csak a színpadi látvány mutatja meg a történéseket: a zene a szereplők belső érzelmeire is ráirányítja a hallgató figyelmét. A fiatal fiút a vonósok és a 3/4-es lüktetés (224–225. ütem), míg az eleinte húzódozó lányt a fafűvös tremolók és a 3/8-os metrum jelképezi (226–229. ütem). A kettejük között kibontakozó összhang már a 230. ütemtől nyilvánvaló, hiszen a fiút szimbolizáló vonósok 3/4 helyett immár 3/8-ban szólnak. Kettejük legszenvedélyesebb pillanataira nemcsak az előadói utasítás (*Passionément*, 32. próbaszám, 276. ütem) utal, hanem a hangszerelés is: forte dinamikával kapcsolódnak egybe a fűvös trillák/tremolók és a vonósok.

A formarész második harmadának kezdetén (a 284. ütemtől – 33. próbaszám) az eddig elhanyagolt másik lány ironikus, furcsa táncba kezd. Itt is azt a beékelő technikát alkalmazza Debussy, mint a formarész elején, ahol a vonósszólamok közé illesztette be az első lányt szimbolizáló fafűvókat. A beékelés most a második lányt szimbolizálja, az előzőr megjelenő 2/4-es metrummal, a fuvola-fagott-kürt szinkombinációval és a staccato előadómóddal, melyet a másik kettő *Passionément* zenei anyaga keretéz. A *Jeux* második lányának tánc hangulatában közeli rokona a *Daphnis és Chloé* egyik jelenetének, melyben Daphnis és Dorcon mérik össze tánc tudásukat: a győztes jutalma Chloé csókja lesz. Maurice Ravel balettjének egyik látványos, és egyben humoros részlete Dorcon groteszk szólója, amelyet Debussy bizonyára jól ismert. Debussy balettjében a fiatalember egyre fokozódó érdeklődéssel nézi a másik lányt, figyelme csakhamar kizárólag felé irányul, és vele kezd táncolni. (A fiú két táncot lejt mindkét lánnyal, a középrész koreográfiája pedig összesen három pas de deux-re ad alkalmat a táncosoknak.<sup>58</sup> A formarész utolsó harmadában (429. ütem, 48<sup>–58</sup> próbaszámtól) a két lány kibékülésének lehetünk tanúi. A partitúrában látványosan mutatják meg az „ölelkező” hegedűk és a párhuzamosan mozgó klarinét szólamok a barátnők újbóli egymásra találását.

Az utolsó előtti formarész (a 455. ütemtől – 51-es próbaszám) a legnagyobb egyetértésben mutatja meg a három szereplőt. Miután a két lány között elsimultak az ellentétek, a fiú is csatlakozik társaságukhoz. A vonós tremolók felett egy újabb hangszer, az angolkürt játszik szólóban. A zeneszerző konstans „játéka”, hogy a mű során folyamatosan emlékezteti a hallgatót a már korábban felhangzott motívumokra, csak más kontextusban: a most angolkürt által interpretált motívumot is vélhetően ismerősként üdvözli a hallgató: ezekkel a hangokkal nyílt szét ugyanis a függöny a második formarész kezdetén, ott és akkor a klarinét hangjára. Az üzenet eltéveszthetetlen: ismét a kezdeti béke és harmónia jellemzi a három szereplő kapcsolatát. Ez a szakasz (a 77. próbaszám végéig) óriási

**6. kotta. 78. próbaszám:**  
**„A három csók”, Paris,**  
**Editions Durand & Cie, 1914.**

A *Jeux* banális cselekménye akár komédiaként is értelmezhető, mely a közép-rész konfrontációi után happy enddel, a szereplők hármasságával zárul. Csakhogy nem itt ér véget a történet és a darab. A szenvedélyes csókot egy újabb teniszlabda megjelenése szakítja meg, ami szétrepenti a triót. A két lány és a fiú szinte megrettennek és eltűnnek a kert homályában. Így a történet vége valami másnak, valami még ismeretlennek a kezdetét jelenti. Ezt mutatja a befejezés is. Az utolsó formarész (a 80. próbaszámtól) kezdetén

fokozás. Debussy hatalmas energiákat mozgat meg, vad effektusokkal varázsol sajátos hangfreskókat. Minden bizonnal egyedi az életműben az itt alkalmazott „violens” [erőszakosan] előadásmód, amely kétszer is szerepel rövid egymásutánban e szakaszban (a 74. és 75. próbaszámnál).

A darab a 78. próbaszámnál éri el csúcspontját (6. kotta), mind cselekményben, mind pedig a zenében. Minden eszköz a hármójukat összekötő szenvedélyt mutatja: a zenekar az egész műben itt szól a leghangosabban; a tempó lelassul, a metrum 3/8-ról 3/4-re vált, és megszólal mindhárom szereplő: ugyanaz a négyhangos motívum (*doux et expressif*), mely a cselekményt indító klarinét előadásában szólalt meg (6<sup>+2</sup> próbaszám), most a hegedűk, majd a fuvolák és az oboák által is felhangzik – augmentáltan. A szövegkönyv szerint a fiatal ember egy szenvedélyes mozdulattal egyesíti a három fejet, hármassággal eksztázisban olvadnak össze (6. ábra).

**6. ábra. A hármasság**





ismét 3/8-ossá válik a lüktetés. Először a teniszlabda berepülését, majd pattogását imitálja a zene. Nem hagyományos a lezárás: a mű kezdetének felidézésével és a kurta-furcsa befejezéssel az utolsó néhány taktus a történet újrakezdését sugallja. A 81. próbaszámtól visszatér a művet bevezető előjáték, hogy aztán a vonósok által megszólaltatott két halk pizzicatóval, majd – a hárfák kivételével – a teljes zenekar egy előkés A-dúr akkorddal intsen búcsút a nézőknek és a hallgatóknak.

\* \* \*

A *Jeux* a forradalmian modern darabokat bemutató Ballets Russes repertoárjában is az egyik legkülönlegesebb, mely homályos, többféleképpen interpretálható szexuális tematikájával, mehökkentő koreográfiájával, a zene és tánc folyamatos dialógusával, rendkívül szoros komplexitásával jóval kora előtt járt. Ám nemcsak 1913-ban, hanem még évtizedekkel később sem foglalta el az őt megillető helyet a művészetek Pantheonjában. Korunk művészeire hárul a feladat, hogy kibontsák, értelmezzék és megmutassák a közönségnek Nyizinszkij és Debussy alkotását, kettejük közös „játékait”.

\*

(*Jelen tanulmány első formájában előadásként 2019. november 16-án a Magyar Táncművészeti Egyetem VII. Nemzetközi Tánc tudományi Konferenciáján (Tánc és kulturális örökség) hangzott el „Idióta történet. Nem érdekel» – Claude Debussy »játékai« Jeux című táncműveleményében” címmel, az OTKA NKFIH K115675 számú kutatás keretében. Második alkalommal 2020. november 26-án a Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének konferenciáján (A kiválasztott – A magyar balett Nizinszkij-hagyománya), „Nyizinszkij, a koreográfus Claude Debussy Jeux című táncműveleményében” címmel, utóbbi tematikájához igazodva. A dolgozat ezek kibővített, szerkesztett változata – A szerk.)*

## BIBLIOGRÁFIA

- BERMAN, Laurence D.: „Prelude to the Afternoon of a Faun” and „Jeux”: Debussy’s Summer Rites. = *19<sup>th</sup>-Century Music*. Vol. 3, No. 3 (March, 1980), Berkeley (California), 1980, University of California Press, 225–238. o.
- BOULEZ, Pierre: *Notes of an Apprenticeship*. New York, 1968, Alfred A. Knopf.
- BUCKLE, Richard: *Nijinsky*: Rev. ed. <sup>2</sup>London, 1998 (1971).
- BUCKLE, Richard: *Diaghilev*. <sup>2</sup>Weidenfeld, London, 1993, Orion Publishing Group.
- CALMETTE, Gaston: *Un Faux Pas*. = *Le Figaro*, 1912. május 30.
- CALVOCORESSI, Michel-Dimitri: *Debussy discusses music and his work* = *The New York Times*, 1910. június 26., 5. Az interjú Claude Debussy párizsi otthonában készült 1910. június 17-én.
- CHARLE, Christophe: *Debussy in Fin-de Siècle Paris*. = *Debussy and His World*, Jane F. Fulcher (ed.), Princeton and Oxford, 2001, Princeton University Press, 271–295. o.
- CHIMÉNES, Myriam: *The Definition of Timbre in the Process of Composition of Jeux*. = *Debussy Studies*, szerk. Richard Langham SMITH, Cambridge, 1997, Cambridge University Press, 1–25. o.
- CRAFT, Robert and STRAVINSKY, Igor: *Memories and Commentaries*. Berkeley and Los Angeles, 1981, University of California Press.
- DEBUSSY, CLAUDE: *Jeux, poème dansé* = Edition Critique des Œuvres Complètes de Claude Debussy. Série V, vol. 8. Ed. BOULEZ, Pierre, CHIMÉNES Myriam. Paris, 1988, , Duran-Costallat.
- DEVOTO, Mark: *Bookreview on Marianne Wheeldon’s Debussy’s Late Style*. = *Notes*. Second Series, Vol. 66, No. 2 (Dec., 2009), Bloomington, Indianapolis, 2009, Indiana University Press, 293–295. o.
- DEVOTO, Mark: *A Debussy-hangzás: szín, textúra, gesztus* = *Magyar Zene* 56/4 (2018. november), 411–430.

- EIMERT, Herbert: „»Debussy's Jeux«.” Ford. Leo BLACK. *Die Reihe* [English-language edition], Bryn Mawr, 1961, Theodore Presser Company, 3–20. o.
- FAZEKAS Gergely (Összeállította, fordította, a jegyzeteket és az utószót írta): *Claude Debussy: Összegyűjtött írások és beszélgetések*. Bp., 2017, Rózsavölgyi és Társa.
- FODOR András: *Sztravinszkij*. Bp., 1976, Gondolat.
- GEORGE, Rosaline: *Jeux*. = *International Dictionary of Ballet szerk.* Martha BREMSER, Detroit, London, Washington DC, 1993, St. James Press, 716–719.
- JÄRVINEN, Hanna: *Dancing without Space – On Nijinsky's „L'Après-midi d'un Faune” (1912) = Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Summer, 2009, Vol. 27, No. 1 (Summer, 2009), 28–64. o.
- JÄRVINEN, Hanna: *Critical Silence: The Unseemly Games of Love in Jeux (1913) = Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Winter 2009, Vol. 27. No. 2, Les Ballets Russes. Special Volume. Part 2. In Celebration of Diaghilev's First Ballet Season in Paris in 1909 (Winter 2009) 199–226.
- KESSLER, Harry Graf: *Das Tagebücher*, vol. iv, 1906–1914, Stuttgart, 2005, Cotta.
- KOVÁCS Ilona: *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. PhD-disszertáció. Bp., 2009, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. [http://fze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kovacs\\_ilona/disszertacio.pdf](http://fze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kovacs_ilona/disszertacio.pdf)
- LOCKSPEISER, Edward: *Debussy*. <sup>3</sup>London, J. M. Dent and Sons Ltd.; New York, 1944, E. P. Dutton and Co. Inc.
- McGINNES, John: *Vaslav Nijinsky's Notes for „Jeux”*. = *The Musical Quarterly*. Winter, 2005, Vol. 88. No. 4 (Winter, 2005) 556–589.
- MONTABRE, Maurice: *A Pelleas-tól a Fêtes Galantes-ig. Claude Debussy színházi terveiről beszél.* = *Comoedia*, 1914. február 1.
- NIJISNKA, Bronislava (NYIZSINSZKA, Bronyiszlava): *Early Memoirs*. Transl. and ed. by Irina Nijinska and Jean Rawlinson. <sup>2</sup>London, 1992, Duke University Press, Durhamand.
- NIJINSKY, Vaslav (Nyizsinszkij, Vaclav): *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Transl. and ed. by Romola NIJINSKY [NIZSINSZKIJNÉ PULSZKY Romola]. Great Britain, 1991 (1937), Quartet Books.
- NIZSINSZKIJNÉ PULSZKY Romola: *Nizsinszkij*. Ford.: LENGYEL Lydia. <sup>2</sup>Bp., [1937], Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T., (é. n.).
- ORLEDGE, Robert: *Debussy and the Theatre*. Cambridge, 1982, Cambridge University Press.
- ORLEDGE, Robert: *The Genesis of Debussy's „Jeux”*. = *Musical Times*, Vol. 128. No. 1728 (Febr., 1987), Musical Times Publications Ltd. (United Kingdom), 68–73. o.
- OSTWALD, Peter: *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. New York, 1991, Carol Publishing Group.
- PASLER, Jann: *Debussy, „Jeux”: Playing with Time and Form*. = *19<sup>th</sup>-Century Music*. Vol. 6, No. 1 (Summer, 1982), Berkeley (California), 1982, University of California Press, 60–75. o.
- RAMBERT, Marie: *Quicksilver*. London, 1972, Macmillan.
- SCHEIJEN, Sjeng: *Diaghilev. A Life*. <sup>2</sup>London, 2010, Profile Books Ltd.
- WHEELDON, Marianne: *Debussy's Late Style*. Bloomington, Indianapolis, 2009, Indiana University Press.
- WHITE, Eric Walter: *Stravinsky*. Ford. RÉVÉSZ Dorrit. Bp., 1976, Zeneműkiadó.

#### Elektronikus hivatkozások:

Operadigitár:

[http://digital.opera.hu/www/c16operadigitar.01.01.php?bm=1&as=43889&kr=A\\_10\\_%3D%22A%20j%3%A1t%C3%A9kdoz%22&mt=0](http://digital.opera.hu/www/c16operadigitar.01.01.php?bm=1&as=43889&kr=A_10_%3D%22A%20j%3%A1t%C3%A9kdoz%22&mt=0)

Faun:

<https://www.youtube.com/watch?v=Ncz-D1Vf13M>

Boulez-interjú:

[https://www.youtube.com/watch?v=R\\_m788t0VXY&t=131s](https://www.youtube.com/watch?v=R_m788t0VXY&t=131s)

Hangzó *Jeux* kottával:

<https://www.youtube.com/watch?v=0esY1veyEFE>

*Jeux*-kotta:

[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy\\_-\\_Jeux\\_\(orch.\\_score\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy_-_Jeux_(orch._score).pdf)

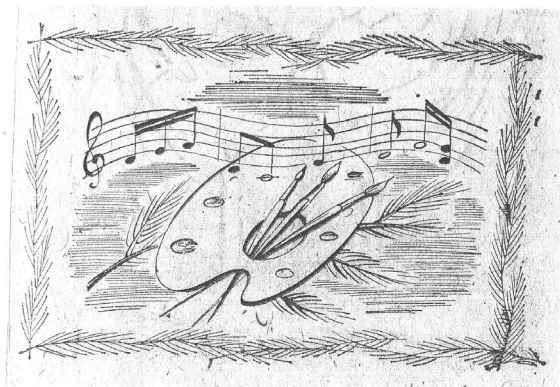
## JEGYZETEK

- 1 A Nyizsinszkij név leírásának a különböző forrásoktól és nyelvi sajátosságoktól függően sokféle változata létezik. A főszövegben az orosz nevek magyar nyelvben használatos fonetikus átírását használom.
- 2 Debussy nevezte magát így. Utolsó művében (g-moll hegedű-zongoraszonáta – 1916), az első világháború idején németellenességét kívánta hangsúlyozni a kotta végén aláírásával: „*Claude Debussy, musicien français*”.
- 3 A premiért követő kritikák túlnyomó része meglegő hangon dicsérte a produkciót. Az elenyésző kivételek egyike a *Le Figaro* szerkesztője, Gaston Calmette által jegyzett recenzió. A kritikus meglehetősen vihart kavart a bemutató másnapján megjelenő újság első oldalán publikált cikkével, de ezzel csak még jobban felkeltette az érdeklődést a balett iránt. CALMETTE, Gaston: *Un Faux Pas. = Le Figaro*, 1912. május 30., idézi BUCKLE, Richard: *Diaghilev*.<sup>2</sup> Weidenfeld, London: Orion Publishing Group, 1993, 225–228.
- 4 Igor Stravinsky szerint a balett végének szexuális túlfűtöttsége Gyagilev ötlete volt. CRAFT, Robert and STRAVINSKY, Igor: *Memories and Commentaries*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1981, 36. A balett Rudolf Nurejev előadásában: <https://www.youtube.com/watch?v=Ncz-D1Vf13M> (utolsó letöltés: 2022. 06. 07.)
- 5 Charlie Chaplin 1916-ban, Los Angelesben látta Nyizsinszkijt a Faun szerepében. Az előadás életre szóló, mély benyomást tett rá: 1919-es Sunnyside című filmjének egy rövid jelenetében felidézi az élményt. Lásd: <https://www.youtube.com/watch?v=lmsR8eR2-MI> 15:55–17:06 (utolsó letöltés: 2022. 06.07.). Ikonikussá vált Faun-kosztümjét Freddy Mercury, a Queen együttes leghíresebb, nagy botrányt kavart videóklipjében, az *I Want to Break Free* című számában használja, az orosz balett táncosához hasonló üzenetet hordozva: <https://www.youtube.com/watch?v=f4Mc-NYPHaQ> 2.10–3.12 (utolsó letöltés: 2022. 06. 07.). A balett vegyes fogadtatásában az egyre erősödő francia nacionalizmus is közrejátszhatott, egy kritika szerint a szláv Nyizsinszkij képtelen volt megérteni Debussy és Mallarmé, a civilizált francia művészetet. Lásd Camille Mauclair kritikáját a *Le Courier Musical*ban (1912. június 15.) idézi JÄRVINEN, Hanna: *Dancing without Space – On Nijinsky's „L'Après-midi d'un Faune” (1912) = Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Summer, 2009, Vol. 27, No. 1 (Summer, 2009), 28–64, ide: 31–32.
- 6 A Dalcroze-növendék Marie Rambert lengyel táncművészt Gyagilev szerződtette a Ballets Russes társulatához nem sokkal a *Faun* premierje előtt. SCHEIJEN, Sjeng: *Diaghilev. A Life*. London, Profile Books Ltd, 2010, 241–242.
- 7 Nyizsinszkij testét két szobrász is meg akarta örökíteni. Először – 1911-ben – Aristide Maillol. Szándéka komolyságát bizonyítja, hogy tervezett munkájához már néhány aktválatot is készített. Ő a következőket írta a legendás balettművész alkatáról: „Nincs mellizma, hatalmasak a combjai és darázsdereka van. Rendkívül vonzó, de meg kell változtatnom, hogy megfeleljen az ideálomnak.” (Idézi KESSLER, Harry Graf: *Das Tagebücher*, vol. iv, 1906–1914, Stuttgart, Cotta, 2005, 719.) Egy évvel később Auguste Rodin műtermében is modellt állt Nyizsinszkij.
- 8 Gyagilev és Debussy már éveekkel a *Faun* előtt is tárgyalt egy lehetséges együttműködésről. Ismeretségük és munkakapcsolatuk 1909-től, az Orosz Balett első párizsi szezonjától datálható, mikor Gyagilev felkérte Debussyt, hogy írjon zenét a társulat számára. A tervezett balett – a *Masques et bergamasques* – a 18. századi Velencében játszódott volna, a szöveggönyv megírásával eredetileg Louis Laloy-t bízták meg. Annak ellenére, hogy Debussy végül maga írta meg a balett cselekményét (1909. július 24–25-én), a balett zenéjét mégsem komponálta meg. ORLEDGE, Robert: *Debussy and the Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 152–154. A tervezett balett ötlete feltűnő hasonlóságot mutat Stravinsky *Pulcinella* című balettjével, mely Gyagilev felkérésére született 1920-ban.
- 9 Néhány forrás szerint 1925-ben játszódik a balett. JÄRVINEN, Hanna: *Critical Silence: The Unseemly Games of Love in Jeux (1913) = Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Winter 2009, Vol. 27, No. 2, Les Ballets Russes. Special Volume. Part 2. In Celebration of Diaghilev's First Ballet Season in Paris in 1909 (Winter 2009), 199–226, ide: 200.
- 10 SCHEIJEN: *i. m.* (2010), 269.
- 11 Orledge feltételezése szerint Gyagilev mellett Debussy is részt vett a szüzsé alakításában. ORLEDGE, Robert: *The Genesis of Debussy's „Jeux”*. = *Musical Times*, Vol. 128. No. 1728 (Febr., 1987), Musical Times Publications Ltd. (United Kingdom), 68–73, ide: 72.
- 12 SCHEIJEN: *i. m.* (2010), 260–261.

- 13 Nijinsky NIJINSKY, Vaslav (Nyizsinszkij, Vaclav): *The Diary of Vaslav Nijinsky*. Transl. and ed. by Romola NIJINSKY [NIZSINSZKIJNÉ PULSZKY Romola]. Great Britain, Quartet Books, 1991a (1937), 206–207.; Lásd még: BUCKLE, Richard: *Nijinsky*. Rev. ed.<sup>2</sup> London, Phoenix Giant, 1998 (1971), 250–291.; PASLER, Jann: *Debussy, „Jeux”: Playing with Time and Form. = 19<sup>th</sup>-Century Music*. Vol. 6, No. 1 (Summer, 1982), Berkeley, California: University of California Press, 1982, 60–75.
- 14 NIZSINSZKIJNÉ PULSZKY Romola: *Nizsinszkij*. Ford.: LENGYEL Lydia. Bp., Nyugat Kiadó és Irodalmi R. T., (é. n.) [1935], 184.
- 15 A levelet teljes terjedelmében, angol fordításban közli SCHEIJEN: *i. m.* 261.
- 16 Peter Ostwald pszichiáter-író Nyizsinszkij-biográfiájában nem kevesebbet állít, mint hogy a Jeux-ben gyakori hyperextendált csuklómozdulatok neurológiai betegségek (choreoathetosis vagy cerebraalis paresis) lehetséges emlékképei, melyeket Nyizsinszkij még gyermekkorában, bátyja, Sztanyiszlav intézeti látogatásakor láthatott. OSTWALD, Peter: *Vaslav Nijinsky: A Leap into Madness*. New York, Carol Publishing Group, 1991, 58.
- 17 GEORGE, Rosaline: *Jeux. = International Dictionary of Ballet*. Szerk. Martha BREMSER, Detroit, London, Washington DC: St. James Press, 1993, 716–719.
- 18 A Párizs egyik legelőkelőbb részén, a Bois de Boulogne 80. szám alatt házat bérlő Debussy éves költsége kb. húszezer frank volt. Bevétele pedig nem mindig fedte kiadásait. Hatalmas adósságot halmozott fel kiadójával, Jacques Durannal szemben is: 1911-ben közel negyvenháromezer franknyi adóssága halálakor már hatvanhatezer frankot tett ki. WHEELDON, Marianne: *Debussy's Late Style*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2009, 5.; CHARLE, Christophe: *Debussy in Fin-de Siècle Paris = Debussy and His World*. Szerk. Jane F. FULCHER, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2001, 271–295, ide: 286–287. Véltetően átmeneti pénzzavar lehetett az oka annak is, hogy 1917-ben a zeneszerző egy zongoradarabjával fizette ki szénszállítójának a szállítást. A nemrég felfedezett mű címe „Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon”, Charles Baudelaire *Le balcon* című költeményének egy sora. A teljes verset Debussy 1888-ban megzenésítette, az énekhangra és zongorára komponált darab a Cinq poèmes de Baudelaire no. 1-es darabja (DEVOTO, Mark: *Bookreview on Marianne Wheelton's Debussy's Late Style = Notes*. Second Series, Vol. 66, No. 2 (Dec., 2009), Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 2009, 293–295, ide: 293.
- 19 A szerződés szerint tízezer frank volt a teljes honorárium, melynek fele az 1912. augusztus 31-ig elkészítendő zongorakivonat, a maradék pedig az 1912. március 31-i határidejű zenekari letét elkészültekor fizetendő. ORLEDGE: *i. m.* (1987), 68.
- 20 MONTABRE, Maurice: *A Pelleas-tól a Fêtes Galantes-ig. Claude Debussy színházi terveiről beszél. = Comoedia*, 1914. február 1. Idézi FAZEKAS, *i. m.* (2017), 373–374. Az interjúban többször említett *Játékdoboz* című baletet Magyarországon is előadták, 1936. március 6. és 1941. március 20. között összesen húsz alkalommal játszották: [http://digital.opera.hu/www/c16operadigital.01.01.php?bm=1&as=43889&kr=A\\_10\\_%3D%22A%20j%C3%A1t%C3%A9kdoboz%22&mt=0](http://digital.opera.hu/www/c16operadigital.01.01.php?bm=1&as=43889&kr=A_10_%3D%22A%20j%C3%A1t%C3%A9kdoboz%22&mt=0) (utolsó letöltés: 2022. 06. 07.).
- 21 A Debussy által megőrzött dokumentum a Bibliothèque Nationale de France (Paris) gyűjteményében található: Musique Rés Vm dos 13 (7), CHIMÉNES, Myriam: *The Definition of Timbre in the Process of Composition of Jeux = Debussy Studies*, szerk. Richard Langham Smith, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, 1–25, ide: 3.
- 22 A Gigue hangszerelését végül Debussy tanítványa, André Caplet fejezte be.
- 23 CHIMÉNES: *i. m.* (1997), 3.
- 24 1910. június 26., idézi ORLEDGE: *i. m.* (1987), 68. Debussyhöz hasonlóan Dohnányi Ernő is tett hasonló vallomást az ihlet nehezen megragadható fogalmáról, lásd Kovács Ilona: *Alkotói folyamat Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A kamarazene-vázlatok vizsgálata*. PhD-disszertáció. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2009. 11–13. [http://lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kovacs\\_ilona/disszertacio.pdf](http://lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/kovacs_ilona/disszertacio.pdf)
- 25 A hírhedten lassan komponáló Debussyról tesz említést többek között JÄRVINEN: *i. m.* (2009) 219, 10. lábjegyzet.
- 26 Debussy levele feltehetően Durannak, Párizs, 1912. augusztus 9. Duran Archívum, kiadatlan levél. Idézi ORLEDGE: *i. m.* (1987), 68.
- 27 ORLEDGE: *i. m.* (1987), 68–69.
- 28 FAZEKAS: *i. m.* (2017), 370–371.
- 29 „Nyizsinszkij perverz zsenialitása teljesen alárendelt a különös matematikai folyamatoknak. Összeadja a harminckettedeket a lábával és az eredményt a karjaival ellenőrizi. Aztán mint-ha hirtelen részleges bénulás sújtaná, megáll, hogy vészjósló szemekkel hallgassa a zenét. ...Ez szörnyű. Tulajdonképpen Dalcroze-ra utaló.” A Godet-nak írt levél részletét közli LOCKSPEISER, Edward: *Debussy*. London,

- J. M. Dent and Sons Ltd.; New York, E. P. Dutton and Co. Inc., 1944, 93; BUCKLE, Richard: *Diaghilev*. Weidenfeld, London, Orion Publishing Group, 1993, 251.
- 30 BERMAN, Laurence D.: „*Prelude to the Afternoon of a Faun*” and „*Jeux*”: *Debussy's Summer Rites = 19<sup>th</sup>-Century Music*. Vol. 3, No. 3 (March, 1980), Berkeley (California), University of California Press, 1980, 225–238, ide: 226.
- 31 Az első próbákon még Bronyiszlava Nyizsinszka és Alexandra Vasziljevicska táncoltak, utóbbi véltét Tamara Karszavinát helyettesítette az első próbákon. Nyizsinszkij húga végül nem tudott részt venni a további munkában, mivel ebben az időszakban vált bizonyossá számára, hogy várandós. NIJISZKA, Bronislava (NYIZSINSZKA, Bronyiszlava): *Early Memoirs*. Transl. and ed. by Irina NIJINSKA and Jean RAWLINSON. London, Duke University Press, Durhamand, 1992, 441.
- 32 NIJISZKA: *i. m.* (1992), 444. Nyizsinszkij távirati stílusban ugyan, de rendkívül aprólékosan jegyzetelt kéziratot partitúrájába, mely nem is a koreográfiát, mint inkább a történetet rögzítette. MCGINNES, John: *Vaslav Nijinsky's Notes for „Jeux” = The Musical Quaterly*. Winter, 2005, Vol. 88. No. 4 (Winter, 2005), 556–589, ide: 558.
- 33 Uo. Az egyik főszereplő, Karszavina is arról panaszkodott, hogy nem értette, miről van szó, ezért minden mozdulatot rögzítenie kellett. Mikor a próbák során megkérdezte Nyizsinszkijt, most mi következik, a válasz: „Már régen tudnod kellene. Nem mondom meg!” Karszavina *Emlékirataiból* idézi NIJISZKA, *i. m.* (1992), 465–466.
- 34 Gyagilev a 1909-es évadot valójában már 8. párizsi szezonjának tekintette, mivel 1906-ban képzőművészeti kiállítást szervezett, 1907-ben és 1908-ban pedig hangszeres művészeket és operaénekeseket vitt Párizsba. JÄRVINEN, *i. m.* (2009), 218., 5. l. ábjegyzet.
- 35 Míg a díszletet illetően megegyeznek a források abban, hogy az Leon Bakst munkája, a kosztümöt illetően Pulszky Romola szerint a „jelmezeket ezúttal nem színpadi festő, hanem Páris legelső divatos szabója, [Jeanne] Paquin tervezte”. PULSZKY: *i. m.* (1935), 185., és Kessler is őt említi naplójában, *i. m.* (2005), 879–880. Ezzel szemben BUCKLE: *i. m.* (1993), 249.; SCHEIJEN: *i. m.* (2010), 268. szerint, valamint RAMBERT (RAMBERT, Marie: *Quicksilver*. London: Macmillan, 1972, 70.) úgy emlékezik, hogy a kosztümöket is Bakst álmolta meg.
- 36 Arthur Honegger évtizedekkel a premier után nevezte így Stravinsky kompozícióját. Honeggert idézi FODOR András: *Sztravinszkij*. Bp., Gondolat, 1976, 62.
- 37 Ebben vélhetően a Gyagilev és Nyizsinszkij közötti viszony megromlása, Nyizsinszkij házassága is nagy szerepet játszhatott.
- 38 Debussy vázlatai közül a *Jeux*-nek maradt fenn a legteljesebb forráslánca, mely hű képet ad az alkotói folyamatról. A kéziratok leírását lásd Robert ORLEDGE (1987) tanulmányában.
- 39 Nyizsinszkij zenei tájékozatlansága Stravinskyt is megriasztotta, WHITE, Eric Walter: *Stravinsky*. Ford. RÉVÉSZ Dorrit. Bp., Zeneműkiadó, 1976, 192., FODOR: *i. m.* (1976), 56–57.
- 40 Levélrészlet Gabriel Piernének, 1914. február 4. Idézi ORLEDGE, *i. m.* (1987), 72.
- 41 A mű hangversenytermi változatát 1914. március 1-jén mutatták be, melyhez Debussy saját kezűleg írt magyarázó szöveget, melyet részleteiben közöl PASLER: *i. m.* (1982), 60.
- 42 Pierre Boulez a *Jeux*-ről: [https://www.youtube.com/watch?v=R\\_m788t0VXY&t=131s](https://www.youtube.com/watch?v=R_m788t0VXY&t=131s) (utolsó letöltés: 2022. 06. 07.). A *Jeux* korabeli visszafogott recepciójának, későbbi negatívumának több oka is lehetett: a kevés próba miatti éretlen bemutatóelőadás, a történet szexuális kétértelműsége és túlfűtöttsége, a túlságosan modern koreográfia és zene, és nem utolsósorban a *Sacre* bemutatójának időbeli közelsége. MCGINNES: *i. m.* 573–574.
- 43 ORLEDGE: *i. m.* (1987), 72; CHIMÉNES: *i. m.* (1997), 4.
- 44 A komponálás szempontjából figyelemre méltó, hogy a vonósok és a kürt szólama készült el először, a fafüvőkat (az oboát, a fuvolát és a piccolót) később jegyezte be a partitúrába Debussy, legkésőbb pedig az ütősök anyaga került be a kottába, melyet az 535. ütemtől ceruzával jegyzett be (míg a partitúra többi részét tintával). A hangszerelés részleteiről lásd ORLEDGE: *i. m.* (1987), 72–73.
- 45 DEBUSSY, CLAUDE: *Jeux, poème dansé* = Edition Critique des Œuvres Complètes de Claude Debussy. Série V, vol. 8. Ed. BOULEZ, Pierre, CHIMÉNES, Myriam. Paris, Duran-Costallat, 1988.
- 46 CHIMÉNES: *i. m.* (1997), 8.
- 47 CHIMÉNES: *i. m.* (1997), 8–9.
- 48 Chiménes az alábbi művekben számszerűen megadta a zeneszerző hangszerelési jelzéseit és százalékos arányát is, ami meggyőzően mutat rá a hangszereléssel kapcsolatos szerzői bejegyzések csökkenésére: *Egy faun délutánja*: 38 jelzés 109 ütemre, 35%; *Noktürnök*: 60 jelzés 523 ütemre, 13%; *La mer*: 64 jelzés 681 ütemre, 9%; *Rondo de printemps*: 21 jelzés 235 ütemre, 9,5%; *Gigues*: 35 jelzés 221 ütemre, 15%; *Jeux*: 12

- jelzés 678 ütemre, 1, 6%. CHIMÉNES: *i. m.* (1997), 23–24.
- 49 FAZEKAS: *i. m.* (2017), 263.
- 50 Lásd például Herbert Eimert megállapítását: „Annak ellenére, hogy a *Jeux*-ben a témák és a motívumcsoportok legtöbbször négy- és nyolcütémeseek, nem felelnek meg a hagyományos formai előírásoknak. Az olyan fogalmak, mint előzmény és következmény, nem alkalmazhatók többé. Ha megpróbálnánk alkalmazni őket, azt kellene mondanunk, hogy a *Jeux* témái teljes egészükben előzményekből épülnek fel.” EIMERT, Herbert: „»Debussy's *Jeux*«.” Ford. Leo BLACK. *Die Reihe* [English-language edition], Bryn Mawr, Theodore Presser Company, 1961, 3–20, ide: 5., idézi DEVOTO, Mark: *A Debussy-hangzás: szín, textúra, gesztus = Magyar Zene* 56/4 (2018. november), 411–430, ide: 427.
- 51 PASLER: *i. m.* (1982), 61.
- 52 BOULEZ, Pierre: *Notes of an Apprenticeship*. New York, Alfred A. Knopf, 1968, 352.
- 53 <https://www.youtube.com/watch?v=0esY1veyEFE> az elejétől 0.45-ig (utolsó letöltés: 2020. 12. 07.).
- 54 A teljes partitúrát lásd: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy\\_-\\_Jeux\\_\(orch.\\_score\).pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/2/2a/IMSLP15762-Debussy_-_Jeux_(orch._score).pdf) (utolsó letöltés: 2020. 12. 08.).
- 55 Maga Debussy is *prelude*-nek nevezi a lassú bevezetőt a mű hangversenytermi változatának bemutatójára (1914. március 1. – Párizs, Concerts Colonne) írt programfüzetben.
- 56 Idézi BERMAN: *i. m.* (1980), 233.
- 57 A különböző motívumok permutációjáról lásd PASLER: *i. m.* (1982), 70.
- 58 PASLER: *i. m.* (1982), 68.



*Handwritten signature*

## Az istenkísértő

A Magyar Művészeti Akadémia 2014-ben újjára indította *Közelmépek írókról* című kismonográfia-sorozatát. Az MMA Kiadó gondozásában, Ács Margit Kossuth-díjas írónak, az MMA Irodalmi Tagozata tagjának szerkesztésében megjelenő kötetek célja, hogy az eddig feltáratlan életműveket összegző jelleggel átnyújtsák az érdeklődő olvasók számára. Az elmúlt években számos költő és író pályája került görcső alá, a teljesség igénye nélkül Csengey Dénes, Jókai Anna, Kiss Anna, Oláh János, Temesi Ferenc, Tornai József, Vas István, Vathy Zsuzsa és Vári Fábián László munkásságát is publikálták a széles irodalomesztétikai látásmóddal és irodalmi ízléssel bíró szerzők. A sorozatban oroszlánrészt vállaló Márkus Béla Széchenyi-díjas irodalomtörténészről, az MMA Művészetelméleti Tagozatának tagjától Ágh Istvánról, Gál Sándorról és Szilágyi Istvánról írt könyveit is olvashatta már a nagyközönség. Cseres Tiborról szóló, nemrégiben megjelent monográfiája az író teljes életművének értelmezésére tesz kísérletet.

Igazán nem állítható, hogy a harmincas éveiben járó értelmiség némely, lassacskán középnemzedékké simogatott képviselője minden esetben eligazodik a gyakran sok évtizedes, a személyes és közösségi múlt terheivel megrakott, összművészeti kánonharcban. Éleslátását minden bizonnyal megnehezíti a résztvevők lőállásainak szisztematikus megkövesedése, és életkorából fakadóan az *akkori* részvétel hiánya. A gyakran negyven éve kialakult konfliktusok, és az egy szellemi szekértáboron belül megtapasztalt szembenállások időre-órára rezignált szemlélődővé redukálják, és bizonyos távolságtartással tudomásul veszi, hogy egyre inkább érzi az eszmék „közt az űrt, / Mely minden létnek gátjaul vala”. Talán némelyikük képessé válik arra, hogy szellemi gyökerei, értékrendje, elhivatottsága és céljai megtartásával rendezze végre *egyéni* dolgait. S hogy ebben a szellemi, rendszerező folyamatban *társul* választja-e Márkus Béla Cseres Tiborról írt kismonográfiáját, rajta áll.

Az 1945-ben, Bükkaranyoson született Márkus Béla pályája a Kossuth Lajos Tudományegyetemről, az úgynevezett „debreceni iskola” felvállaltan különutas szellemiségét magáénak valló alma materéből indult. Mint ahogyan ennek az esztétikai felfogásnak fontos jellemzőjét Barta János irodalomtörténész professzor egy 1976-ban készült interjúban kifejtette: „...külön szín vagyunk a szakma fővárosi vagy más művelőihez, az akadémiai intézethez és a főiskolákhoz képest. (...) Ősszeköt bennünket az, amit *élményi esztétikának* szoktak nevezni.” – olvasható az idézet Márkus *Curriculum vitae*-jében.

Márkus 1974-től kezdődően évtizedekig kötődött az *Alföld* című folyóirathoz, amelynek 1990-től főszerkesztője is volt. Az MMA néhány éve újjára bocsátott monográfia-sorozatának szerzői sokfélesége mintha akarva-akaratlanul is rezonálna a hetvenes években már Márkus olvasószerkesztői munkáját is igénylő *Alföld* szándékára, vagyis a széles palettáról érkező költők és írók műveinek megjelentetésére. Márkus figyelme akkor – mások mellett a folyóirat tematikus lapszámainak okán is – a népi írók, a nemzetiségi, kisebbségi irodalom művelői, valamint a témát fontosnak tartó írók felé fordult, és önvallomása szerint mindez a mai napig meghatározza érdeklődését. Nincs ez másképpen most sem, amikor Cseres Tiborról írt kötetet.

A 456 oldalt kitevő monográfia hat, jól elkülönített fejezetből áll, amennyiben az olvasó ezek közé veszi Márkus *Derékhad és meszesgödör* című bevezetését és *Utónézetét* is.

Ezek ölelésében *A költő*, *A prózaíró* és *A magára talált író*, valamint a *Sors, erkölc a történelem fogaskerekei közt* címűek olvashatók. A függelék az 1915-ben Gyergyóremetén született Cseres Tibor életrajzát, megjelent kötetait, idegen nyelvre lefordított műveit, valamint a felhasznált szakirodalmat tartalmazza, végül az MMA Kiadó e könyvsorozatában már megszokott gazdag képmelléklet zárja a kötetet.

*A Derékhad és meszesgödörből* kirajzolódni látszanak az éppen hogy negyvenéves Cseresnek és nemzedékének akkoriban valóban – s nem csupán egzisztenciális okok miatt – életbe vágó sorskérdései. Márkus kiemeli a Cseres megnyilatkozásaira később kevésbé jellemző, kezdetben viszont fokozottan észrevehető expresszivitást. Cseres ekkor a történelem elcsalta másfél évtizednyi elherdált időről, Mesterházi Lajos szerint elveszett évekről írt. Mesterházi némileg általánosító és kissé cinikusnak is ható meg-látása szerint az elveszett évek alapélménye mindegyikükre érvényes lehet. Eszerint, a harmincasok, negyvenesek csalódottsága, kiábrándultsága manapság is megérhető, és Bata Imre – ugyan Cseresékre utalva, de aktualitását nem veszítve – hiába kérdezi meg, hogy vajon „hol tévesztettek utat”, ha akkor és ma is, a tapasztaltabbak közül néhányan betették maguk után az ajtót.

„Meglepően tehetséges” – olvasható Cseresről, mint költőről a Pesti Naplóban, a kritikairás hagyománnyá vált ítélezésével együtt – hiszen ettől kritika a kritika –, miszerint „telis-tele” van „bukdácslások”-kal. Mint Márkus írja, 1937-ben megjelent *Tájkép, elől guggolva én* című verseskötetében a szerző a természet felé fordult. Márkus itt felteszi Cseres egész életművére vonatkozó, a témáihoz, tárgyaihoz való viszonyát vizsgáló kérdését, és felsorakoztatja az előbbieket jellegzetességeit determináló válaszlehetőségeket is. Az ekkoriban írott versekben megjelenő komor hangulatot minden bizonnyal Cseres személyes, családi élményei is befolyásolták. Édesanyja súlyos betegsége idején minden délután meglátogatta őt kórházi ágyánál, s szülője halála után *Anyám* című versében írta meg érzéseit, amelyeket nehezen dolgozott fel. Az 1942-ben megjelent *Zöld levél árnyékában* című kötetben háborús lírájával jelentkezett, Márkus szerint ez külön ciklusként értelmezendő. A *Besoroztak*, a *Beszállásolás*, a *Letapos*, az *Átkelés*, vagy a *Podolszk alatt* a katonai szolgálatban átélt viszontagságait, érzelmi állapotát tükrözi. Márkus jellegadóan értékeli *Annának unokanémnek*, *ki Bukarestben szolgál* című versét, aminek soraiból a kötet címe is adódott: „*az segít, ha így imádkozol: / zöld levél árnyéka, el ne haggy*”. A kötetben meg nem jelent versek elemzését követően rátér a II. világháború utáni költészetére. Nem meglepő, hogy – mint annyi más költőre – rá is hatott a korszellem, ami egyben végszóként is értelmezhető nyilvánosság elé tárt verseinek sorában.

Márkus Béla ezután Cseres Tibor prózaírói munkásságát vizsgálja. Meglátása szerint első regénye, az 1950-ben megjelent *Tűz Hódréten* egyértelműen az új politikai elvárásokra épül. Márkus *A prózaíró* című fejezetének egyik alcíméül ezt adja: *Vakító mozgalmi nyelv*, s mint írja, nem csoda, ha a kötet kapcsán megfogalmazott egykori értékszem-pontok legkevésbé sem kapcsolódtak poétikai-stilisztikai kategóriákhoz.

1956-ban megjelent *Here-báró* című, Cseres saját bevallása szerint is első vállalható regényének Boldizsár Iván szerint „*íze-bűze, hangja-hangulata van, emberei, és asszonyai élnek, de mennyire élnek...*” Az író e korszakának jelentős műve Örkény szerint is kitűnő lehetőségekkel bír és hitelesnek értékelt korrajz.

*A magára talált író* című fejezetben Márkus felhívja a figyelmet arra, hogy Béládi Miklós-Rónay László *A magyar irodalom története 1945-1975* című összefoglaló munkájában – és azóta is, sok helyen – tévesen szerepel, miszerint Cseres prózájában a háborús téma a



*Fereteg fia* című novelláskötetben jelenne meg először hangsúlyosabban. Mint Márkus kifejti, az egy évvel korábbi *Téridigérő tenger* című regényben már felvetődött a magyar hadsereg háborús szereplése.

Cseres pályáján fordulópontot jelentett az 1964-től olvasható *Hideg napok* című kisregénye, s nem csupán azért, mert – ahogyan Pomogáts Béla fogalmazott – „új minőséget” teremtett az életműnek, hanem azért is, mert Márkus megfogalmazása szerint „új fejezetet nyit a nemzeti önismeret lapjain”. Az újvidéki vérengzés addig súlyosan elhallgatott tényét, annak feltárását és körülményeit Kovács András vitte filmre a kor jelentős színművészeinek interpretálásában. A regényben megjelenő, „szabadságában korlátozott egyén” archetípusa, a könyv megjelenésének kálváriáját tekintve, mintha akkoriban Cseresre is igaz lett volna: a Magvető úgy találta, hogy nem megjelentethető, és a Kortársnál is elutasította Király István. Márkus itt nemzetközi kitekintést nyújt az egykori elemzés, és ezen belül – mások mellett – a Gruppe 47 három írójának beemelésével, Cseressel történő párhuzamba állításával. Nem véletlen, hogy a *Búcsú nélkül* (1964) és a *Bizonytalan század* (1968), időben közel a *Hideg napokhoz*, némiképpen annak arányában maradt. Nem úgy a *Parázna szobrok* (1976), amivel egyöntetű kritikusi vélemények szerint is pályája csúcására érkezett. Mint ahogyan a Pécsi Györgyi és Falusi Márton főszerkesztésével készült *Magyar irodalmi művek 1956-2016* (MMA Kiadó, 2021) című rendhagyó és formabontó irodalmi lexikonban szintén Márkustól olvasható: „Az objektivitás igénye történelmi források, emlékezések, had- és diplomáciatörténeti írások felkutatását és tanulmányozását tette szükségessé. A hitelességre törekvéssel, tényregényt előlegező eljárással szorosan egybekapcsolódott azonban a legszemélyesebb múltidézés, az önéletrírást célzó magánemlékezet felfrissítése, a szubjektivitás. (...) A *Parázna szobrok* háborús kalandregényből így vált át had- és diplomáciatörténeti eszébe, regényesítve a dokumentumokat, és dokumentumértékűvé növelve a romantikusan regényes fordulatokat, emberi sorsokat.”

Márkus Béla kötetének érdekessége, hogy a – jelen sorok írója számára legizgalmasabb – három előző fejezet, *A költő*, *A prózáiró*, *A magára talált író* után, mintegy az addigi lineáris vonalat kirajzoló vizsgálatot követően az elemzés mintha horizontális síkra váltana. Márkus mintha érzékeltetné az olvasóval, hogy a hetvenes évek második felének sikerei után, az 1981-ben napvilágot látott *Én, Kossuth Lajostól* az 1993-ban utoljára kézbe vett *Kentaurok és kentaurnőkig*, a pályáiv már nem csupán néhány erős cölöpön, hanem biztos talajon állt. Ez a fejezet kiteszi a könyv hozzátétőlegesen felét, fókuszba helyezve az író hét, zömmel ebben az időszakban megjelent meghatározó művét, úgy mint: *Én, Kossuth Lajos* (1981), *Foksányi szoros* (1985), *Ezüstpajca* (1964), *Vizaknai csaták* (1988), *Őseink kertje, Erdély* (1990), *Vérbosszú Bácskában* (1991), *Kentaurok és kentaurnők* (1993), és ezek mellett másokra is kitér. Talán nem túlzás azt állítani, hogy Cseres számára a nyolcvanas évek felérték egyfajta szellemi diadalmenettel, legfőképpen a *Vizaknai csaták* után, amelynek tizenhétézer példány Tamás Menyhért szerint két óra alatt elfogyott, majd a Magvető újra kiadta, immár harmincezer példányban. Tragiko-szatíráját, a *Kentaurok és kentaurnőket* még kezébe foghatta miután a nyomdából kikerült – rá néhány napra, 1993 tavaszán, Budapesten elhunyt.

Cseres Tibor szakmai közéleti szerepvállalásait illetően Márkus Béla így fogalmaz a kötet utolsó részében: „*Ha 1984 a petíciók éve volt, akkor 1986 az üléseké, megbeszéléseké, mindenekelőtt írószövetségi ügyekben.*”

Bár Cserest 1986-ban választották a Magyar Írók Szövetsége elnökévé, már évekkel azelőtt tiltakozott az *Ellenpontok* című folyóirat szerkesztőinek 1982. évi román örítetbe vétele ellen, és 1983-ban írótársaival együtt felemelte szavát az *Új Symposium*

című újvidéki, magyar irodalmi folyóirat szerkesztőbizottságának menesztésekor. 1984-ben Csurka István és Mészöly Miklós írókkal közösen, tiltakozó nyilatkozatban elítélte Duray Miklós író letartóztatását, és személyesen is megjelentek bírósági tárgyalásán, Pozsonyban. A *Tiszatáj* felfüggesztésének szándéka Nagy Gáspár versének közlése miatt indult a politikai vezetés részéről, dilemmák elé állítva Cserest. Elnöksége ideje alatt sem csitulak a hullámok. Mint oly' sokszor életében és pályáján, a történelem fogságkerékének kattánása itt is szerepet kapott: az 1956-os forradalom és szabadságharc éppen harmincadik évfordulójára fokozott éberséggel készült a hatalom. Az Írószövetség, mint a nyolcvanas évek második felétől felgyorsulni látszó politikai átrendeződés egyik szellemi műhelye, működésének súlyosan válságos időszakába került, elnökként végzett diplomáciai erőfeszítéseit azonban később méltányolták. Lázár Ervin szerint megtette, amivel megbízták, életben tartotta a szövetséget. Az új elnökválasztáson még a jelölést sem vállalta.

Márkus Béla legújabb kötete nem csupán Cseres Tibor eddig feltáratlan életművét tartalmazza. A könyv szerzője szerteágazó okfejtéseivel, számos publikáció- és kritikaírás beemelésével több nézőpontból megvilágítja és kitisztázza a személyes motivációkból fakadó alkotói cselekvéseket, valamint a versek, a prózák, a regények és más írások témáit meghatározó élmények családi, közösségi, társadalmi kontextusát. Az olvasó megismerheti a kisebbségi és nemzetiségi irodalmi élet szellemi fejlődéstörténetének Cseres számára meghatározó állomásait, valamint a Kossuth-díjas író naplórészletein keresztül betekintést nyerhet a Magyar Írók Szövetsége és ezen keresztül a nyolcvanas évek második felének felfokozott hangulatú, konfliktusokkal átitatott eszmecsereibe és kiélezett kultúrpolitikai harcaiba is. Ahogyan Márkus írja: ha istenkísértésnek is hatott volna, mert a *Vizaknai csaták* megjelenésére kevés volt a remény, ebbe a kevés reménybe kellett kapaszkodnia, hogy a román és magyar nép számára is égő sebhely, vagyis Erdély majd' százéves, addig tabuként elhallgatott története napvilágra jöjjön. Cseres Tibor nélkül a nemzeti önazonosság kifejezési módjainak megtalálása minden bizonnyal sokkal tovább tartott volna. Cseres életműve és közéleti szerepvállalásakor képviselt, megoldásokat kereső gondolkodásmódja akár tanulságul és intő jelként is szolgálhatna ahhoz, a tapasztalatok talán jelenleg még utópikusnak tűnő célkitűzéshez, hogy az irodalmi élet némely szereplői félre tegyék végre személyes sérelmeiket, és sokadjára már ne lépjenek ugyanabba a folyóba.

(Márkus Béla: *Cseres Tibor*. Budapest, 2022, MMA Kiadó, 456 p.)

---

# KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOKBÓL

---

---

Zanny Minton Beddoes

A kormányok figyelmen kívül hagyják a világjárvány oktatásra gyakorolt katasztrofális hatását. Az elhanyagolt diákok egy életen át megsínylik

---

Ha a történelem „az oktatás és a katasztrófa közti verseny”, ahogy H. G. Wells egyszer mondta, akkor eddig az oktatás állt nyeresre. 1950-ben a világon körülbelül csak a felnőttek felének volt valamilyen iskolai végzettsége; most legalább 85 százalékuknak van. 2000 és 2018 között 26 százalékról 17 százalékra esett vissza azoknak az iskoláskorú gyerekeknek az aránya, akik nem jártak iskolába. A látogatottság gyors növekedése azonban szomorú igazságot takart: sok tanuló éveket töltött az iskolapadban, de szinte semmit sem tanult. A Világbank 2019-ben kezdte el annak számon tartását, hogy hány olyan gyerek van, aki nem tud még olvasni, mire befejezi az általános iskolát. Megállapításai szerint a fejlődő országokban (ahol a világ gyermekeinek 90 százaléka él) a tízévesek kevesebb, mint fele tud elolvasni és megérteni egy egyszerű történetet.

Aztán lecsapott a járvány, és diákok százmilliói lettek kizárva az iskolai oktatásból. Kezdetben, amikor nem volt ismeretes, hogy vajon a gyerekekre ártalmas-e a Covid-19, vagy, hogy továbbadhatják-e a vírust idősebb embereknek, bölcs óvintézkedésnek bizonyultak az iskolabezárások. Sok helyen azonban még azután is folytatódtak, hogy világossá vált, hogy viszonylag csekély az osztálytermek újrainyításának veszélye. A pandémia első két éve alatt Latin-Amerikában és Dél-Ázsiában a tanítási napok több mint 80 százalékát zavarta meg valamilyen típusú

bezárás. Sőt, néhány országban, mint például a Fülöp-szigeteken, az iskolák mind a mai napig zárva tartanak, és a tanulók elméje már kezd sorvadásnak indulni.

A gyerekeknek az iskolabezárások által okozott kár világszinten messze felülmúlta a közegészségügyre gyakorolt esetleges előnyöket. A Világbank szerint 57 százalékról közel 70 százalékra nőtt azoknak a közepes és alacsony jövedelmű országokban élő tízéveseknek az aránya, akik nem tudnak elolvasni és megérteni egy egyszerű történetet. Ha híján vannak ilyen alapkészségeknek, nehezen tudnak majd jó megélhetést találni. A bank becslései szerint 21 trillió dollár fog eltűnni az életük során megszereshető jövedelmükből – ez a világ mai éves GDP-je közel 20 százaléknak felel meg.

A politikusok rengeteget beszélnek az iskolázottság fontosságáról, de beszélni könnyű, a célnak megfelelő oktatási rendszer azonban nem az. A ráfordítások szerény mértékben nőttek az elmúlt évtizedekben, de sok országban csökkentek a pandémia alatt. Botrányos módon sok kormány többet költ gazdag diákokra, mint a szegényebbekre. Ráadásul, túl kevés fejlesztési segély jut az oktatásra, és egy része öncélú. Szép összegek mennek az adományozó országok saját egyeteméinek, hogy ösztöndíjakat finanszírozzanak a szegény helyekről származó viszonylag jómódú diákoknak. Az ilyen cserekapcsolatok üdvözlendők, de több haszonnal járna az általános iskolák anyagi megsegítése a szegény országokban.

A legsürgetőbb változások nagy része nem pénzen megvásárolható dolgokat jelent. A tesztelés rendezetlen kérdés, és arra indítja a kormányokat, hogy túlbecsüljék az írásbeliség szintjeit. Új tanárokat vesznek fel, de nem képzik ki őket rendszeren. Az olvasás és a matematika tanítására gyakran túl kevés időt szánnak, hogy teret adjanak mindenféle

egyéb éppen divatos tantárgyaknak, baloldali nyugatiak erkölcsi meglátásaitól Hszi Csinping bölcsességeiig. Azok a tanárok, akik ugyanazon oktatási rendszerből kerültek ki, amelyet javítaniuk kellene, gyakran küszködnek a tanítással. Előnyükre válnának a világos óratervek, ahogy az arra való szabadság is, hogy megálljanak [a tanítás folyamatában] és segítsék a lemaradt gyerekeket. A politikusok hagyjanak fel azzal, hogy cinkostársai a tanári szakszervezeteknek, amely utóbbiak közül sok kirúghatatlan kollégák szellemi elfekvőhelyeként szeretné működtetni az iskolákat, nem pedig a diákok érdekét szolgálva.

Jelenleg az országok egynegyedének nincsenek arra vonatkozó tervei, hogy segítsék a gyerekeket a világjárvány idején elvesztett tudás visszaszerzésében, mutat rá az UNICEF ez év elején készült felmérése. Egy további negyedük nem rendelkezik megfelelő felzárkózási stratégiákkal. Ugyanazt az energiát, amelyet valamikor iskolák építésére és tantermek megtöltésére fordítottak, most a bennük zajló tanórák jobbítására kellene szánni. Nemcsak a pandémia által tönkretett nemzedék jövője forog kockán, hanem valamennyi diáké, aki utánuk jön. Nem engedhetjük, hogy gyerekek úgy bukdácsoljanak végig iskolás éveiken, hogy nem tanulnak meg olvasni vagy összeadni.

*(The Economist)*

---

## Douglas Murray

---

### Változó szegényfogalmunk

---

A Pride (*Büszkeség*) szent hónapjában – júniusban – a szegény [fogalmán] tűnődve tettem megfigyeléseket. Végül is a szegény az oka annak, hogy a Pride elnyerte az utóbbi években kialakult jelentését. Ha a homoszexuális embereket valamikor arra kényszerítették,

hogy szegényt érezzenek szexualitásuk miatt, akkor nyilvánvaló ellensúlyozásul most bátorítani kell őket arra, hogy legyenek büszkéek rá. Néhányunk számára kívánatosabb válaszlépés lett volna a pusztá egyenlőség, amely erkölcsileg semlegessé teszi a szexuális irányultságot: nem rosszabbá vagy jobbá.

De nem, valaki úgy döntött, hogy büszkeség legyen, és most az lett belőle. Mindazonáltal, ez elvezet néhány dologhoz – nem utolsósorban a szegény felhasználása elleni fordulathoz. Az utóbbi években az emberek „megszégyenítése” olyasvalamivé vált, amit soha nem szabadna tennünk, és nemcsak a szexualitás terén.

Például, okunk volt rá, hogy megtanuljuk a „fat-shaming” (*kövérék megszégyenítése*) kifejezést. Ez azt jelenti, hogy felhívjuk a figyelmet arra, hogy valaki kissé nagydarab, talán túl sok süteményt falt be, vagy egyéb étkezési vagy életmódbeli okai vannak, hogy XXL-es méretűvé vált. Igaz, hogy egyesek gonoszak tudnak lenni a kövér emberekkel szemben. Talán elkerülhetetlenül, ez szintén elvezetett a „fat-pride”-hoz (*kövérbüszkeséghez*), ahol is női magazinok boldognak kinéző túlsúlyos nőket tesznek a címlapra olyan főcímmel, hogy „Ez az egészséges”.

De vajon büszkeségre adhat-e okot a kövérség? Időnként nem jönne kapóra egy kis megszégyenítés a kövérek esetében? Azt gondolnám, hogy egyfajta szegényérzet keltése ösztönzésül szolgálhatna sok túlsúlyos ember számára a fogyáshoz, különösen a Covid-időszakban. Minekután a kórosan elhízottak aránytalanul nagy valószínűséggel végzik az intenzív osztályon, ha elkapják a betegséget. Valóban a kövérek megszégyenítésének számítana az a javaslat, hogy ha valaki el akarja kerülni a kórházat, akkor a cukormázás fánkot is kerülnie kell? Nyilvánvalóan lehetetlen ezt így kimondani. Legyünk bárhol a világban, kevés politikai vagy egészségügyi szervezet beszél szívesen az elhízottság és a kórházi kezelések közti összefüggésről. Természetesen egyikük sem hajlandó határozottan kiállni az ügy érdekében.

Mindazonáltal néhány dologban előszere-ttel szegénykezünk korunkban. Nézzük meg az utóbbi évek közegészségügyi kampányait,

amelyeket arra használtak, hogy megszégyenítsék az embereket, ha azok nem viselnek maszkot, vagy nem veszik fel az oltást. Korunkban talán általánossá vált gondolat, hogy nem kívánatos a szegényen nehéz fegyverzetének felhasználása, de valójában örömmel vetjük be, ha ez az általunk helyesnek gondolt cél érdekében történik.

Emlékezzünk csak arra a 2021-es, „S még a szemükbe tudsz nézni?” plakátkampányra. Mi egyébről szolt ez, ha nem arról, hogy megszégyenítsük azokat az embereket, akik esetleg megszegték a Covid-19 miatti előírásokat? Ez „lockdown-shaming” (a karantént be nem tartók megszégyenítése) volt? Minden bizonynyal – de itt úgy ítélték meg, hogy haszonnal forgatták a szegény fegyverét. Tehát itt nem arról van szó, mintha korszakunk ténylegesen fellépne a szegény ellen. Egyszerűen csak nagyon össze vagyunk zavarodva.

Vagy vegyünk egy még megdöbbentőbb példát. Májusban a New York-i metróban csillogó fényes plakátokon egy öntudatos kinézetű nő fotójával kampányoltak. „Ne szégyellj, hogy használsz – hangzott a szlogen. – Töltsön el a tudat, hogy biztonságosan teszed.” A szóban forgó „használsz” a heroinra vonatkozik. A New York-i egészségügyi hatóságok, akiktől a kampány ötlete származik, arra próbálják rávenni a város drogfüggőit, hogy „használják” a szert biztonságosabban. Konkrétan azt szorgalmazzák, hogy a heroinhasználók a használat előtt teszteljék a drogot, és ellenőrizzék, nem tartalmaz-e gyilkos, fentanil nevű kábítószer, amely tömegével okoz haláleseteket az Egyesült Államokban. Természetesen ezek ugyanazok az egészségügyi hatóságok, amelyek megszégyenítenek bennünket, ha gyermekünk nem visel maszkot vagy nincsen beoltva.

De vajon tényleg alkalmas-e a büszkeség és a szegény nyelve, hogy a heroinhasználatnál is bevessük? Tényleg bátorítani kellene-e valaha egy heroinhasználót, hogy legyen büszke arra, hogy bármennyire is biztonságosan, de drogot fogyaszt? Erre a kérdésre nemmel válaszolnék. Igaz, hogy sok drogos kifejezetten pocskélul érzi magát a bőrében. Épp némi [negatív] társadalmi megítélés – sőt a szegény – lenne az, amire szükségük van. Elvégre, nem

általánosan elfogadott nézet, hogy sokan csak akkor kerülnek ki a függőség ördögi köréből, ha elérik a mélypontot? A társadalmi nyomás felgyorsíthatná ezt az érzést, nemdebar? S nem járna-e még azzal a további előnnyel is, hogy a heroin miatti megszégyenítés valószínűleg azon hasznos eszközök egyike, amely elretenti a fiatalokat attól, hogy ilyen veszélyes droggal éljenek?

Furcsa ez a félelem az ilyen szélsőséges esetekben az emberek megszégyenítésétől. Hiszen a heroinfüggőségnél sokkal kevésbé veszélyes gyarlóságok ellen nyugodtan hadat üzenhetnek a hatalmat gyakorló illetékesek. A nyilvános tájékoztató kampányok évek óta azon iparkodnak, hogy szégyenérzetet keltsenek a cigarettázókban, és azok felhagyjanak a dohányzással. A legborzalmasabb képeket mutogatják mindannyiunknak. A dohányosok szó szerint kiűzettek szinte minden közös térből. Egyre jobban korlátozzák a számukra még nyitva álló helyeket. Sőt, egy nemrégiben készült brit jelentés azt javasolta, hogy tiltsák be a cigarettázást a pubok kerthelyiségeiben.

Egyetlen egészségügyi hatóságnak sem jutna eszébe olyan kampány indítása Angliában vagy az Amerikai Egyesült Államokban, ahol például egy egészséges nő azt mondaná, hogy dohányozzunk biztonságosabban általában, hogy kevesebbet szívunk vagy e-cigaretára váltunk. Azt sem tudom nem észrevenni, hogy miközben társadalmilag egyre elfogadhatatlanabbá válik a dohányzás, kultúránk és politikusaink kifejezetten bátorítják az embereket arra, hogy menőnek tartsák a félig legalizált marihuána fogyasztását.

Az Amerikai Egyesült Államokban sok helyütt már megengedi a törvény a marihuána szívását, és büze ott terjeng minden nagyváros levegőjében. Azok a hatóságok, akik elszörnyednének egy a dohányzást a lakosság körében reklámozó kampánytól, egymást túlllicitálva igyekeznek elnézően vagy támogatóan hozzáállni a marihuána-szíváshoz. Ez még különösebbnek tűnik azon tény ismeretében, hogy a marihuána elszívásához gyakran bizonyos mennyiségű dohány belélegzése is

szükséges, ami azt jelenti, hogy azok a leginkább megbélyegzett cigaretták, amelyekben nincs más drog, csak nikotin.

Furcsa ez a felállás, de még nagyobb zavarodottságot jelez. A széken hasznos. Soha nem hagyunk fel bevetésével, ugyanakkor igencsak megváltoztattuk azokat a dolgokat, amelyek ellen használjuk.

(*Spectator*)

---

## Philipp Goff

---

### Vallás hit nélkül

---

Általános feltételezés, hogy a vallás mindig a hitről szól. A vallásos emberek „hívők”. A muszlimok úgy hiszik, hogy Isten nyilatkoztatta ki a Koránt Mohamednek; a keresztények hite szerint Jézus feltámadt a halálból; a buddhisták a ciklikus újjászületésben és az én nemlétében hisznek.

A vallások esetében azonban többről van szó, mint tanítások rideg rendszeréről. A vallások lelki-szellemi szokásokat, hagyományokat foglalnak magukban, amely térben és időben köt össze egy közösséget, továbbá szertartásaik vannak, amelyek jelzik az élet korszakait és nagy pillanatait: a születést, a nagykorúvá válást, a házasságot és a halált. Ez nem jelenti annak tagadását, hogy minden egyes vallásnak sajátos metafizikai nézetek kötődnek, sem pedig azt, hogy helye lenne bármiféle értékelésnek e nézetek hihetőségét illetően. Rövidlátóság lenne azonban lera-gadni a vallások „hitbeli” vonatkozásainál a megélt vallásos élet egyéb vonatkozásainak kárára.

Némelyek azért lesznek vallásosak, mert intellektuális alapon meggyőződtek arról, hogy egy adott hit konkrét tanításai nagy valószínűséggel igazak. Ez mind nagyon jól van. Szeretném azonban megjegyezni, hogy más gyümölcsöző módjai is vannak a vallásba

való belemerülésnek, amelyek nem a hit körül forognak. A legjobb talán, ha felvázolok néhány lehetőséget.

Faiza úgynevezett gyakorló agnosztikus. Brit muszlimként nevelték fel, és személyes tapasztalatai alapján hisz abban, hogy van a létnek egy lelki dimenziója, egy „felsőbb hatalom”, ahogy ő nevezi. Nem biztos azonban abban, hogy az a felsőbb hatalom egy személyes Isten. Faiza filozófiát tanult az egyetemen, és valamilyen szinten benyomást tettek rá az Isten létezéséről szóló érvek, bár egyiket sem találta meggyőzőnek. Faizát kisgyermekként arabul tanították a Korán olvasására: verssoraiiban nagy szépséget vél felfedezni, és elképzelhetőnek tartja, hogy ez a csodálatos szöveg isteni eredetű. Másrészt, ha eltűnődik a világban található számos valláson, ahol mindegyiknek megvannak a maga nézetei és szent könyvei, úgy érzi, hogy nem lehet teljes mértékben meggyőződve arról, hogy saját vallása a helyes. Ha fogadnia kelle-ne, Faiza 50 százalékos esélyt adna annak, hogy az iszlám igaz. Azaz, Faiza tökéletes példája az agnosztikusoknak az iszlám igazságát illetően.

Vajon hisz Faiza az iszlámban? A válasz természetesen annak függvénye, hogy mit értünk „hit” alatt. Egy szokásos meghatározás szerint, valamiben hinni azt jelenti, hogy biztosak vagyunk benne, hogy igaz. A hit ebben az értelemben nem jelent 100 százalékos meggyőződést, azonban bizonyosságot sejtet, amely lényegesen erősebb, mint 50 százalékos. Egy egyszerű példával igazolva: úgy hiszem, hogy a nővérem jelenleg Londonban van, mivel tudom, hogy ideje 90 százalékat ott tölti. Nem vagyok róla 100 százalékosig meggyőződve – lehet, hogy Bathba ment egy üzleti útra – de meglehetősen biztos vagyok benne. Ha e szerint a meghatározás szerint nézzük a hitet, Faiza nem hisz az iszlámban. Nem biztos abban, hogy hamis, de abban sem biztos, hogy igaz.

Faiza hitének hiánya azt jelentené, hogy oktalanság lenne az iszlámot gyakorolnia? Nehéz belátni, hogy miért. A hit nemcsak elvont, intellektuális ügy, hanem elköteleződés és szerepvállalás dolga is. Képtelenség lenne valamivel mint lehetőséggel foglalkozni, ha

azt gondoljuk róla, hogy semmi esélye annak, hogy igaz legyen. Faiza szempontjából azonban az iszlám élő lehetőség, amely igaz lehet. Faiza választhatja az iszlám öt pillérének követését, ami nem a bizonyosság, hanem a *reményteli elkötelezettség* kifejezése. Valóban van valami nemes abban, ha kétélyeink ellenére abban a reményben élünk, hogy létezésünknek van egy mélyebb célja.

Javaslatom itt némiképp emlékeztet a „Pascal-féle fogadásra”, amely elnevezéssel a 17. századi matematikus, Blaise Pascal érvelését illetik, miszerint ésszerű-e Isten létezése mellett letenni a voksot. Pascal a következőképpen érvelt: ha az Istenben való hitet választjuk, és kiderül, hogy Isten létezik, akkor végtelen jutalmunk lesz a túlvilágon; ellenben ha kiderül, hogy Isten nem létezik, akkor keveset veszítettünk, kivéve, hogy nem tudtunk kicsit tovább aludni vasárnap reggelként. Pascal szerint érdemes Isten létezésére fogadnunk.

A pascali fogadással akad pár ismerős probléma. Először is, arra az elképzelésre támaszkodik, hogy Isten majd megjutalmaz/megbüntet minden egyes embert attól függően, hogy azok elfogadják-e az Egyetlen Igaz Vallást, miközben manapság a vallás számos értelmezése nem jár ilyen következményekkel. S még ha el is fogadjuk ezt a meglehetősen birtokolni vágyó Istenről alkotott felfogást, hogyan döntjük el, hogy melyik vallás a helyes? A Pascal-féle érvelés legalábbis nincs túl sok segítségünkre itt.

Faiza fogadása azonban, ahogy azt én képelem, nem elsősorban az eljövendő életre összpontosít, hanem a vallás földi életben megtapasztalható előnyeire. Faiza hitének rendszeres és szervezett gyakorlása által idővel elmélyítheti lelkiéletét. A közösséggel és a hagyománnyal való elköteleződés révén gazdagodhat erényben és ápolhatja társas kapcsolatait. Még ha ki is derül, hogy nincs Isten, Faiza nem veszített semmit, viszont sokat nyert.

Most pedig nézzük Pete-t, aki vallási fikcionalista. Keresztényként nevelkedett az Egyesült Államokban. Faizához hasonlóan vannak neki lelki természetű meggyőződései.

Korai húszas éveiben pszichedelikus szerekkel szerzett élményei arra vezették, hogy van egy magasabb szintű valóság, mint amit képesek vagyunk felfogni az érzékeinkkel. Nehezére esik pontosan megfogalmazni, mi ez a „magasabb szintű valóság”, de szereti William James amerikai pszichológus „a több” kifejezésével illetni.

Faizával ellentétben ugyanakkor Pete eltökélt ateista, legalábbis ami a hagyományos nyugati vallás – mindentudó, teljhatalmú és tökéletesen jó – „Mindenható Istenét” jelenti. Az Isten létezése mellett/ellen szóló filozófiai érvek személyes keresgélése közben Pete-nek nem sikerült érdemi érvet találnia az elsöre, de túlnyomórészt meggyőzőnek találta az ellenérveket. Míg Faiza 50/50 százalék esélyt ad az iszlám igazságának, Pete rendkívül valószínűtlennek találja, hogy egy mindenható és szerető Isten olyan világmindenséget teremtené, amelyben ennyi szenvedés van, és ezen az alapon arra a következtetésre jut, hogy legfeljebb ha 5 százalék esélye van annak, hogy a kereszténység igaz. Szokás szerint egyaránt a „nem hiszek” kifejezést használjuk Faiza, illetve Pete helyzetének leírására, de a kettő nem ugyanaz. Míg Faizának pusztán *nincs elég hite* a gyermekkorából örökölt vallásban, Pete egyértelműen *elveti* az övét.

Van-e értelme Pete számára annak, hogy ateizmusa ellenére is keresztény maradjon? Meglepő módon a kereszténység értelmezésének vannak olyan módjai, amelyek összhangban állnak a Pete-féle hitfelfogással. Marcus Borg az Újszövetség szaktudósa és liberális teológus volt, aki a kereszténység olyan felfogását fogalmazta meg, amely kevés, a kereszténységhez szokásos módon kapcsolódó hitelt tartalmaz, mint például a szó szerint vett feltámadást és a személyes Istent. *A The God We Never Knew (Az Isten, akit soha nem ismertünk, 1997)* című könyvében Borg megerősítette Isten létezését, de olyan Istenét, akinek a természetét nem lehet emberi nyelven kifejezni, és aki ezért nem szó szerint „mindentudó” vagy „mindenható”.

Ez az olvasók számára Isten „keresztény” elképzelésével ellentétesnek tűnhet. Ugyanakkor, a kereszténység legkorábbi napjaitól

kezdvé mindig is jelen volt az „apofatikus” vagyis „negatív” teológia hagyománya, amely szerint Isten természete a nyelv felett áll. Pseudo-Dionüsziosz avagy Ál-Areopagita Dénes (5. század vége/6. század eleje) arról beszélt, hogy miként tekinthető Isten „minden állítás” és „minden tagadás meghaladásának”. A 14. század végi szöveg, *A Megnemismert felhője* nagyon hatásos volt annyiban, hogy megmutatta a keresztényeknek, hogy hogyan lépjenek túl az átlagos istentiszteletben fellelhető felszínes Isten-leírásokon Istennek egy mélyebb, az emberi jellemzésen túlmutató megtapasztalása felé. Még a korai egyházatyák is, mint Origenész (kb. 184-253) és Nüsszai [Szent] Gergely (kb. 335-395) is hívei voltak az apofatikus megközelítésnek. Miközben Pete ateista módon viszonyul egy mindenható Istenhez, a pszichedelikus tapasztalataiban megjelenő „a több” nem különül el olyan egyértelműen az apofatikus kereszténység Istenétől.

S mi a helyzet Jézus történetével, köztük a sok csodatétellel? Bár az evangéliumokban sok történelmi igazság van, Borg azzal érvelt, hogy vallási szempontból nem úgy kell tekintenünk az evangéliumra, mint amely történelmi tényeket közöl, hanem mint amely – megfogalmazásával élve – az Isten „természetét és szenvedését” fejezi ki. Mialatt ezen a történeten elmélkedünk, amelyben az Isten nem a várban élő királlyal azonosul, hanem a ruhátlan, kivégzett, egyszerű emberrel – aki egy jászolban született és a társadalom kivetetteivel együtt akasztották fel – mély betekintést kaphatunk abba, hogy valójában milyen az Isten. Borg számára a feltámadás nem arról szól, hogy egy holttest életre kel, hanem arról a Jézus személyén keresztül megismert transzcendens valóságról, amely még mindig jelen van és működik a világban.

Más szóval a keresztény történetet nem szó szerinti tényként, hanem mély jelentéssel bíró fikcióként kell érteni, amely a keresztény lelki hagyomány részeként mélyebb kapcsolatot tesz lehetővé a végső valósággal. Ez a „vallásos fikcionalizmus”, amely megközelítés a vallással mint fontos fikcióval foglalkozást

jelent. John Hick filozófus Borghoz hasonló vallási felfogást képviselt, de ezt minden valásra kiterjesztette. Hick számára minden valóság ugyanazzal a végső valósággal kapcsolódik össze, de ezt kulturális sajátosságokkal bíró mitológiai nyelven teszik.

Különböző emberek számára különböző dolgok válnak be. Lehetséges, hogy Pete a buddhizmusban vagy személyes lelki gyakorlatban fogja megtalálni azt, amire szüksége van. Az is lehetséges azonban, hogy a kultúrájából és neveltetéséből származó vallási szimbólumok továbbra is mély visszhangot keltenek majd Pete lelkében, ami azt jelenti, hogy a keresztény vallásgyakorlat oly módon „működik” számára, ahogy például a buddhizmus nem. Ha pedig képes a borgi értelmezéssel ellátni az istentiszteleteken hallott és kimondott szavakat, akkor Pete számára nyitva áll annak lehetősége, hogy oly módon gyakorolja a kereszténységet, amely összhangban van filozófiai nézeteivel.

Faiza és Pete hagyományos értelemben véve nem „hívók”, de hisznek egy magasabb rendű – lelki-szellemi – valóságban, amely az érzékszerveinkkel felfogható világon túl rejlik. Én magam személyesen nehezebben tudom látni a motivációt arra, hogy a transzcendens valóságban való bármiféle hit híján (bár akad néhány ilyes vallásos fikcionalista) a vallással foglalkozunk. Mindamellett, még a meglehetősen szekularizálódott Egyesült Királyságban is, nem elszigetelt jelenség egy transzcendens valóságba vetett hit. Egy nemrégiben végzett felmérés szerint a brit felnőtt lakosság 46 százaléka egyetértett azzal, hogy „minden vallásban van valami igazság”, 49 százalékuk szerint pedig „a lelkünk mélyén spirituális lények vagyunk”. Természetesen, némelyek hagyományos vallásokban hisznek. Mások „lelki életet élőnek, de nem vallásosnak” mondják magukat. Ennek a cikknek a célja csupán az, hogy rámutasson arra, hogy létezik egy harmadik lehetőség is, amellyel sokan nincsenek tisztában, és amelyet egyesek vonzónak találhatnak: a hit nélküli vallás.

(*AEON Magazine*)



---

Ruchi Kumar

A nők tartják vissza.  
 Indiában közegészségügyi  
 válsághelyzetet okoz  
 az illemhelyek hiánya

---

Egy füledt májusi délutánon néhány helybéli nő gyűlt össze egy egyszobás házban Mumbai egy szegény lakónegyedében. Üdvözölték egymást, majd leültek a kis verandán és benn a kópadlón, és az ajtón keresztül folyt az eszmecsere a napi eseményekről. A beszélgetés könnyed hangon zajlott, amíg valaki nem említette a hidratálást, és a hangulat megváltozott. „Ma már nem iszunk több folyadékot – mondta a 31 éves Kalawati Yadav. – Ha iszunk, lehet, hogy késő estére már pisilnünk kell.” Addigra pedig a nyilvános vécék mocskosak lesznek az egész napi használattól, és világítás nélkül sötét is lesz. Majd hozzátette: „Nem biztonságos olyankor menni”.

Napközben nem sokkal jobb a helyzet, mert a létesítmények ritkán mondhatók igazán tisztának. A nők szerint a nyilvános vécék általában piszkosak, nincs bennük világítás és víz. Továbbá kevés van belőlük. Az egyenként tizenkét illemhellyel rendelkező két létesítmény, – hat a nők, hat a férfiak számára – szolgálja ki az egész városrészt, Subhash Nagart, amely negyed négyzetkilométernyi területen fekszik, és 2020-as adatok szerint több mint 9000 embernek ad otthont. Elvben a helyi önkormányzat felelős a közegészségügyért, de sok kívánnivalót hagy maga után a felügyelet. (A városi hivatalnokok többszörös megkeresésünkre sem válaszoltak.)

Következésképpen, Subhash Nagar lakosai és sok alacsony jövedelmű indiai számára a mosdóba járást gyakran nem a biológiai szükséglet, hanem az elégtelen vécé-infrastruktúra szabályozza. Számos nő arról számolt be folyóiratunknak, hogy rendszeresen visszatartják a vizeletüket, és kerülik a folyadékivást, hogy ezáltal kevesebbszer

kelljen ellátogatniuk az illemhelyre. Ez hasfájáshoz és szoruláshoz vezet, de a nők azt mondták, hogy nincs más választásuk. Környékük ún. tervezetlen terület – bádog- és deszkaépületek tömegével kezdődött, amelyek helyére később betonszerkezetű házakat építettek – így a házakat nem kötötték össze emésztőgödörrel. Saját vécék nincsenek, a tulajdonosok pedig nem tudják megengedni maguknak, hogy a fizetős illemhelyeket használják a város más részein.

Ez a kellemetlenség része egy átfogóbb történetnek, amely azokról a törekvésekről szól, hogy India megfizethető és higiénikus vécéket biztosítson 1,4 milliárdnyi lakossága számára. Bár eltérőek a becslések, a *The Hindu* indiai napilap szerint még 2013-ban is az indiaiak közel fele élt a közterületen való székelés szokásával; az emberek a mezőkre, a vizekhez vagy más nyílt terekre mennek ki. Közegészségügy híján – s idetartoznak az emésztőgödörök, a víz és a tisztítószerek is – könnyen terjednek a kórokozók, és súlyos egészségügyi problémák járnak a nyomukban. Az Egyesült Nemzetek helyettes főtitkára a nyilvános ürítés felszámolására szólított fel, és 2014-ben Narendra Modi miniszterelnök elindította a Swachh Bharat Abhiyan, azaz Tiszta India Missziót, amely törekvés keretében körülbelül 100 millió illemhely épült. Ma a Világbank adatai szerint csak a lakosság 15 százalékára jellemző a közterületen való székelés.

„Az már előrelépésnek” számít, hogy vannak új nyilvános vécék, írta folyóiratunknak egy emailben Sarita Vijay Panchang közegészségügy-kutató, aki 2019-ben disszertációját India városi szennyvízkezeléséből írta. Hozzátette azonban, hogy India nyilvános vécéinek nagy része túlszűfolt. Mindez hosszú sorokhoz, túlfolyó szennyvízhez és a személyes biztonság miatti aggodalmakhoz vezet – ezek mindegyike saját közegészségügyi problémák sorát vonultatja fel.

Felmérések arra mutatnak rá, hogy a helyzet különösen súlyos a Mumbaihoz hasonló nagyvárosi térségekben. A biztonság miatti félelmek sok nőt elriasztanak attól, hogy

jobb lehetőségek híján, közterületen végezzék el a dolgukat. (Egyes jelentések szerint a férfiak a nőknél nagyobb valószínűséggel hajlanak erre, még akkor is, ha van nyilvános vécé a közelben.) Az orvosok és aktivisták azt mondják, hogy a kaszt- és osztály szerinti hátrányos megkülönböztetés még csak tovább ront a dolgon, mivel némely nőknek tilos a vécéket használni a munkahelyükön.

„Egyszer rám esett a mennyezetről a vako-  
lat – mesélte a gyűlés 35 éves vezetője, aki  
bejárónőként dolgozik a közeli toronyházak  
lakásaiban. Elmondása szerint a férfitécé a  
női illemhely felett helyezkedik el, és a „néha  
átszivárognak onnan a dolgok – ez undorító”.  
Addig nem érzi jól magát, amíg haza nem ér  
és nem mosakszik meg alaposan szappannal  
és fertőtlenítőszerrel.

Egy másik nő, Sangeeta Pandey felidéz-  
te, hogy látott egy terhes asszonyt elájulni,  
miközben a közösségi vécék előtti hosszú  
sorban vártak. „Megalázó volt, de hát mi  
egyebet tehetett volna?” A helyi aktivisták  
azon dolgoznak, hogy felhívják a figyelmet a  
problémára és javulást hozzanak. A nők, akik  
Kalshetty otthonában gyűltek össze, azonban  
azt mondják, hogy lassan változnak a dolgok,  
és egyelőre egyedül kell megbirkózniuk a ne-  
héz helyzettel.

Néhány évvel ezelőtt a kutatók több mint  
600 nőt vizsgáltak meg 33 nyomornegyedben  
Maharashtra államban, ahol Mumbai is talál-  
ható. Kiderült, hogy azok közül, akik rendes  
vécék híján voltak, több mint 21 százalék  
számolt be arról, hogy visszatartja a vizelet-  
t, és több mint 26 százalék mondta el, hogy  
változtatott az étkezésén, hogy elkerülje az éj-  
szakai vécére járást. Ezeket az eredményeket  
a Panchang által a térségben végzett kutatások  
is alátámasztják, amelyek arra is rámutattak,  
hogy a nők akkor is kerülnek a vizeletürítést és  
székélést, ha nem találják biztonságosnak a  
közösségi vécéiket.

Az efféle viselkedésbeli változások károsan  
hatnak az egészségre, mondja Suchitra Dalvie  
Mumbaiban dolgozó nőgyógyász és a nők egész-  
ségéért küzdő aktivista. A gyakori vizelet segít  
bármilyen baktérium kiűrésében, ily módon

csökkenti a húgyúti fertőzéseket. (A Subash  
Nagar-i nők elmondásuk szerint gyakran szen-  
vednek az előbb említett fertőzésektől, egye-  
sek akár néhány havonta.)

Még a viszonylagos jómódban élőket is  
érinti a probléma. Dalvie visszaemlékszik egy  
beszélgetésre, amelyet az állam volt egészség-  
ügy-miniszterével, egy fiatal nővel folytatott,  
aki gyakran kényszerült utazni munkája miatt.  
Az egészségügy-miniszter rendszeresen kor-  
látozta folyadékbevitelét, mivel tudta, hogy  
az úba eső nyilvános vécék nem biztos, hogy  
megfelelő állapotban vannak. Ez a példa érzé-  
kelteni, hogy miképpen oldják meg a nők prob-  
lémaikat Indiában, teszi hozzá Dalvie.

A vécé-infrastruktúra nemcsak a szenny-  
vízelvezetés kérdése, mondja Deepa Pawar  
társadalmi aktivista, aki a társadalom perem-  
én élő közösségek gender- és ifjúsági prob-  
lémaira összpontosít. Ez egy sokkal tágabb  
terület, amely egészségügyi, genderrel kap-  
csolatos és társadalmi igazságossági kérdése-  
ket foglal magába.

Pawar szervezete, az Anubhuti 2017-ben  
több vizsgálatba kezdett Mumbai-szerte az  
illemhelyek állapotát illetően. A Mumbai K/  
East Ward nevű külterületén végzett ellenőr-  
zések során hasonló állapotokat találtak, mint  
amelyekről folyóiratunk is beszámolt: tönkre-  
tett vécék, vízhiány, továbbá elégtelen takarítá-  
si szolgáltatások. S jóllehet a központi kormány  
szorgalmazta, hogy minden 30 főre jusson egy  
vécé, a vizsgálat jóval kevesebbet talált.

Pawar Mumbai egyik szegényebb negye-  
dében nőtt fel, így saját bőrén tapasztalta  
meg a helyzetet. „Amikor a saját vécénket  
használjuk otthon, akkor nem kell problé-  
mákkal megküzdenünk” – mondja. A nyil-  
vános vécék használatakor azonban rengeteg  
dolog ad okot aggodalomra.

A problémák súlyosbodtak a COVID miatti  
lezárások alatt, amikor a város ingyenes nyil-  
vános vécéi közül sok bezárt. „Csak a fizetős  
vécéket működtették. Honnan vették volna  
a szegények a pénzt ezeknek a vécéknek a  
használatához, ha nem engedték meg nekik,  
hogy dolgozzanak?” – teszi fel a kérdést Pawar.  
A bezárások rendkívül érzékenyen érintették

az India népességének 10 százalékát alkotó nomád közösségeket. Ezek történelmileg vándorló életmódot folytató közösségek, és bár mostanra közülük sok letelepedett már, gazdaságilag gyengék, és hátrányos megkülönböztetéssel kell szembenézniük.

Subhash Nagarban a nőknek és a férfiaknak is tilos volt számos vécé igénybevétele a lezárások idején, de elmondásuk szerint ennek ellenére használták őket. Mumbai-szerte pedig sok férfi egyszerűen nyilvánosan végezte a dolgát. Bár a városi önkormányzat elrendelte, hogy a vécéhasználati díjat mindenkinek engedjék el, Pawar és a Subhash Nagar-i lakosok azt mondják, hogy a gyakorlatban a nőknek mégis fizetniük kellett. „A nőket voltaképpen a nemük miatt büntették, míg a férfiaknak zöld utat adtak” – meséli Pawar.

Pawar egy nomád törzs tagjaként közelről ismeri azt a társadalmi dinamikát, amely némi nőt visszatart az olyan alapvető szolgáltatások igénybevételeitől, mint a vécék. „Kampányunk idején arról az egyenlőtlenségről kérdezzük a helyi tisztviselőket, amelyet a vécékhez való hozzáférés terén tapasztalnak a magunkhoz hasonló nomád törzsek tagjai, és válaszul gyakran azt a kérdést teszik fel nekünk, hogy miért nem használjuk helyettük az ingyenes nyilvános vécéket a plázákban.”

A valóságban ezek a helyek a közép- és felsőbb osztályok igényeit elégítik ki, és nem szívesen látják az alacsonyabb társadalmi-gazdasági helyzetű embereket. „Megengednék, hogy egy ökrösszekérrel járó munkásnő belépjen a plázába? Társadalmunk ilyesfajta udvarias gesztus tételére ösztönöznék a plázába járókat és az ott dolgozókat, hogy beengedjék falaik közé a vándormunkásokat?” – teszi fel a költői kérdést.

Mumbai hatalmas kereskedőváros, amely számít a nők és a peremcsoportok munkájára, mondja Dalvie. A vállalkozásoknak, a kormánynak és a gazdag lakosoknak épp ezért mindenki „kényelmét figyelembe kell venniük”.

A jövőben Sarita Vijay Panchang szeretné látni Indiában az arra irányuló törekvéseket, hogy több olyan házon belüli vécé épüljön,

amelyek szennyvízcsatornához vannak kötve. A lakosok képesek lesznek jól karbantartani őket, és a nőknek nem kell ekkora árat fizetniük az ország abbéli erőfeszítése miatt, hogy felszámolják a közterületen történő ürítést. „A nyilvános illemhelyek nem helyettesíthetik a háztartásokon belüli vécéket” – írta.

*Ruchi Kumar indiai újságíró, aki jelenleg Kabulban, Afganisztánban dolgozik. Írásai többek között a Foreign Policy, a The Guardian és a The Washington Post hasábjain jelentek meg.*

*(The Atlantic)*

---

## Erika Page

---

### Talpraállítás: sajtókészítés Boszniában

---

Hírek a világból – ami rossz volt, jóra fordul: egy kenyai bíróság kártérítést ítélt meg őshonos népcsoportoknak; egy indiai állam megkönnyíti az egészségügyi dolgozók számára a betegekhez való eljutást; az Amerikai Egyesült Államokban pedig kötelező szabványok kidolgozásába fogtak az élőlényekre hosszú távon hatást gyakorló ipari vegyi anyagok ellen.

#### *Egyesült Államok*

*A Környezetvédelmi Hivatal (EPA) lépéseket tesz, hogy csökkentse az ún. „örök vegyszereket” az ivóvízben.* A polifluoroalkil és perfluoroalkil néven ismert mesterséges vegyületeket (PFAS) már az 1950-es évek óta nagyra értékelték olyan tulajdonságaikért, mint a hőállóság és a víztaszító képesség. Mivel ezeket a hosszú élettartamú vegyi anyagokat ipari eljárásokban és háztartási termékekben használják, a kozmetikumoktól az edényeken át a takarítószerkéig, felhalmozódnak a talajban, a vízben és a levegőben.

A vizsgálatok szerint a PFAS-vegyületek emberi és állati szervezetre egyaránt egészségügyi kockázatot jelentenek.

Június 15-én az EPS négy figyelmeztetést jelentett be a vízben található PFAS-szennyezéssel kapcsolatban, drasztikus módon csökkentve a közegészségügyi szempontból biztonságosnak talált koncentrációs szinteket. A hivatal 2022 és 2026 között 5 milliárd dollárt bocsátott rendelkezésre a kétpárti infrastruktúrafejlesztési törvényjavaslattal, hogy segítse a kisebb és hátrányos helyzetű közösségeket szembenézni a szószólók által „szennyezési válságként” emlegetett jelenséggel. A Környezetvédelmi Hivatal ez év őszén kötelező szabványokra vonatkozó javaslatot fog kidolgozni.

(Forrás: *The Washington Post*, EPA)

#### *Bosznia-Hercegovina*

*Bosnyák sajtókészítők új életet hoznak egy korábbi háborús övezetbe.* A horvát határ közelében fekvő kis vidéki városka az 1900-as évek elejétől egész Európa-szerte híres volt kézműves sajtjáról. A helyi sajtgyártást azonban tönkretette az 1990-es délszláv háború, Livno pedig a frontvonalon volt. A konfliktus óta a lakosságnak körülbelül fele elmenekült a környékről. Az emberekkel együtt eltűntek a birkák is; a legelő állatok miatt korábban nem vadult el az aljnövényzet, és gazdag élővilág virágzott a füves területeken.

Az ott maradó gazdák, ahelyett, hogy feladták volna a reményt a nehézségek sújtotta térségben, visszahozták a hagyományos sajtkészítés technikáját. Az újjáéledés Jozo Baković nevéhez kötődik, aki apjától és nagyapjától tanulta a sajtkészítést. A 2000-es években a cseh kormány fejlesztési hivatalának támogatásával megszervezte a Cincar nevű sajtókészítő szövetkezetet. Ma legelő birkanyájak segítenek helyreállítani a térség vizes élőhelyeit, s eközben idevonzzák a vándormadarakat – és számos turistát is. A szövetkezet nemrégiben „oltalom alatt álló eredetmegjelölés” státuszt kapott, és várja annak jóváhagyását, hogy az Európai Unióban is értékesíthesse a sajtot.

(Forrás: *Undark Magazine*)

#### *Kenya*

*A bennszülött ogiek népcsoportnak történelmi jelentőségű jóvátételt ítél meg az Ember és Népek Jogainak Afrikai Chartája és Bizottsága.* A jelenleg 30000 főt számláló ogiek közösség évtizedeken át kénytelen volt kilakoltatásokat elszenvedni a Mau-erdőben lévő ősi földjéről, továbbá más, emberi jogi visszaéléseket követtek el ellenük. 2017-ben a bíróság megerősítette, hogy a kenyai kormány hét cikkelyben megsértette az Ember és Népek Jogainak Afrikai Kartáját az ogiek néppel való bánásmódja során.

Egy 2022. júniusi határozatot követően Kenya 57 850 000 kenyai shillinget (492 000 USA dollárt) kötelei fizetni az anyagi károkért, és további 100 000 000 shillinget a megkülönböztetés-mentességhez, a valláshoz, a kultúrához és a fejlődéshez való jogok megsértéséért. A 2017-es döntés után sem szüntek meg a bejelentések kilakoltatásokról, amelyek egészen 2020 júliusáig folytatódtak. S bár a bíróságnak nincs hatásköre a határozatok végrehajtására, támogatói szerint az ügy fontos precedenst teremt az első olyan őslakos ügyként, amellyel foglalkozott a bíróság. „Az afrikai kontinens számára ez azt jelenti, hogy a jövőben az államoknak rendkívül óvatosnak kell lenniük, ha őshonos népeket akarnak kilakoltatni földjükéről” – nyilatkozta Samuel Ade Ndasi a Minority Rights Group (Kisebbségi Jogok Csoportja) szervezettől.

(Forrás: *Grist Magazine*, ENSZ)

#### *India*

*Az elektromos robogóknak köszönhetően több ember tud egészségügyi ellátásban részesülni a távoli bányavidékeken.* Az India keleti részén lévő Jharkland államban a szén- és ásványbányászatból eredő szennyezés már régóta egészségügyi problémákat okoz lakosok és dolgozók számára egyaránt. Az egészségügyi dolgozóknak azonban nagy távolságokat kell megtenni úttalan utakon és erdőkön át, hogy eljussanak a betegekhez. Egy áprilisban indult állami kezdeményezés 342 e-robogót adományozott a Nyugat-Singhbhum

körzet ápolóinak, minden egyes alközpont számára egyet-egyet, ami jobb és gyorsabb ellátást tesz lehetővé a térségben. Az újratöltendő robotgók az elsősegélynyújtó felszerelés számára is van hely, és könnyű közlekedni velük a falusi utakon. „A falun lakók gyakran korán mennek munkába, és számunkra fontos, hogy a megfelelő időben tudjuk elérni őket, hogy információval szolgálhassunk nekik, vagy ellenőrizzük egészségüket – mondta el Lalita Minj egészségügyi dolgozó. – Az e-robotgók megkönnyítik dolgunkat.”

(Forrás: Thomson Reuters Foundation)

### Világszerte

2000 és 2020 között 36 országban nőtt az erdős területek aránya. Az erdőkről szóló hírek többnyire lehangolóak, tekintve, hogy több mint 100 millió hektárnyi fa tűnt el Földünkéről a századforduló óta. Néhány ország azonban – köztük Kína, Banglades és Uruguay – bizonyítékkal szolgál arra, hogy az erdők pusztulása nem elkerülhetetlen.

A kutatók becslései szerint az újonnan megjelent erdős területek kicsivel több mint egyharmada szándékos telepítéseknek köszönhető, a fennmaradó rész pedig természetes vegetációnak tudható be. „Az új adatok nagy jelentőséggel bírnak, mert most már teljes képet kapunk arról, hogyan változik egy erdő – mondta el Katie Reytar, a non-profit World Resources Institute (Világ Erőforrásai Intézet) munkatársa. – Sokáig csak elszigetelten szemléltük a veszteségeket, és próbáltunk a tőlünk telhető legtöbbet tenni, miközben elszigetelt jelenségként néztük a nyereségeket is. De igazából a kettő egyensúlya a fontos.”

A műholdas és lidar – fényérzékelés alapú távolságmérő – technológia, amelyet az erdős területek feltérképezésére használnak, csak azokat a fákat képes lemérni, amelyek legalább 5 méter magasak. Ez azt jelenti, hogy az utóbbi években ültetett fák, köztük azok a törekvések, hogy Afrikában 100 millió hektáron nyerjék vissza az erdőt, még nem jelennek meg az adatokban.

(Forrás: Fast Company, Frontiers)  
(Christian Science Monitor)

## Patrick Kingsley

### Föld alatti harmónia

RAMLA, Izrael – Egy földalatti víztározóban, az izraeli Ramla városában a kőfalak arab-izraeli harmóniát visszhangoznak, amely furcsa ellentétben van a fenti világ viszálykodásával. Amikor a látogatók belépnek a középkori helyszínre – amely muszlim uralom alatt épült 1233 évvel ezelőtt – a zsidó liturgikus költészet darabjait hallhatják arab népdalokkal együtt, mindegyiket ugyanarra az arab zenére énekelve.

A kompozíció meghallgatásához egy meredek lépcsősoron kell leereszkednünk az utcaszintről egy türközsinű medencéig. A mélyén egy mólóról kis fehér csónakba lépünk, majd átevezünk a pontyokkal teli vízben, jó néhány hangszórával a fejünk felett, és egy 36 kőívből álló árkádsoron, amelyről a hely a nevét kapta: a boltívek medencéje. A keleti boltívekben zsidó költészetet hallgathatunk a hangszórókból. A nyugati boltívek alatt arab dalok szólnak. Középen pedig a kettő keveréke. Mindegyik zene más, de többnyire lassú, szomorú dallamok, amelyekben éteri énekhangok olvadnak össze egy arab lant – az úd – pengetésével.

„A művészet összehozza az embereket” – mondta Dzsailil Dabit, a zenei installáció egyik első látogatója és Izrael palesztin kisebbségéhez tartozik. „Mindez tökéletesen illik Ramlához” – tette hozzá. Izraelben – ahol sok arab arra panaszkodik, hogy a zsidók rendszerint diszkriminálják őket, sok zsidó pedig attól fél, hogy soha nem fogadják el őket az arabok – bármilyen interkulturális projektben ott rejlik a lehetőség, hogy vagy érzékenységeket sért, vagy pedig erőltetettnek tűnik.

Ramlában, amely egyike Izrael úgynevezett kevert [kultúrájú] városainak, még inkább fennáll ennek veszélye. Ramlát a 8. század elején az Umayyad kalifátus idején alapították, a középkorban pedig rövid ideig a kereszténység egyik hídfőállása volt. Amikor 1948-ban elfoglalta az újonnan alapított izraeli állam, katonái

arab lakosok ezreit üzték el a városból. Ma 76 000 lelket számláló népessége kevert etnikumú – háromnegyede zsidó, egynegyede arab. A legutóbbi gázai háború által kiváltott, tavalyi etnikai zavargások idején Ramla egyike volt azon számos vegyes lakosságú városoknak, amelyekben harcok dúltak az arab és a zsidó lakosok között.

Ilyen körülmények között kísérelte meg a helyi művészeti múzeum, a Contemporary Art Centar Ramla (Ramla kortárs művészeti központ), hogy kezelje a feszültségeket és elhozza a művészetet egy olyan városba, amelyről gyakran elfeledkezik az izraeli kulturális elit. A föld alatti tározó installációja, amely Reflection címmel fut immár egy éve, a központ egyik kiemelt kezdeményezése.

„Ez mindenkinek lehetőséget ad, hogy hallassa a saját hangját” – mondta Smadar Sheffi, a központ igazgatója. Amikor 789-ben építették a víztározót, a város lakói úgy jutottak vízhez, hogy vödröket engedtek le a víztározó tetején lévő kis nyílásokon át. Ma ugyanezek a helyeken függenek a projekt hangszórói.

Ezek a hangszórók négy arab szerelmi énekből álló, 22 perces dalciklust sugároznak, amelyben mindegyik énekkel egyidejűleg négy zsidó vallásos költemény hallható. Valamennyi dal és a költemény legalább egy évszázaddal ezelőtt született, és mind a négy párosítás más-más arab dallammal szól. Az egyik összeállításban egy arab népdal, amelyet Fairuz libanoni énekes előadásában vált népszerűvé az 1970-es években szerepel egy zsidó vers mellett, amelyet Rafael Antebi, egy Szíriában született rabbi írt a 19. században. Az arab ének egy epekedő szerelmet tár elénk, míg a zsidó vers egy száműzött zsidó Sión utáni vágyakozását mutatja be.

Az összes dalt és verset egy háromtagú – két zsidó és egy arab származású emberből álló – csapat vette fel. Utána a projektet vezető izraeli művész, Dor Zlekha Levy és Yaniv Raba izraeli zeneszerző elegyítette őket egésszé.

A 32 éves Zlekha Levy gyakran helyezi munkája középpontjába ezt a fajta nyelvi átfedést, és mint elmondja, már tizenévesként lenyűgözte a zsidó és az arab kultúra közti kapcsolat. Nagypája egyike volt annak a több

mint 120 000 arabul beszélő zsidónak, akik az 1950-es évek elején elmenekültek Irakból vagy kiűztek onnan. Azután is arab filmeket nézett minden héten évtizedekkel később bekövetkezett haláláig, és rendszeresen látogatta az izraeli arab közösségeket, ami felkeltette unokája érdeklődését.

2008-ban Zlekha Levy Cordobába, a spanyol városba látogatott, ahol a középkorban muszlimok és zsidók éltek egymás szomszédságában. Ahogy ott ült a város katedrálisában, egy korábbi mecsetben, nem messze Maimonidész nagyhatású középkori zsidó filozófus házától, Zlekha Levyt megvilágosodás érte. Ráébredt, hogy olyan művészetet akart létrehozni, amely hasonló kulturális cserét idéz elő. „Ez egyfajta 'motiváció' volt – mondta. – Ezt az élményt próbálok újratemeteni.”

Azok számára, akik tisztában vannak Izrael felszínén meglévő feszültségeivel, Zlekha Levy víztározó-projektje színpadias fogásnak tűnhet. Ennek ellenére a lakosok és a szervezők szerint van benne valami, amitől mind politikai, mind művészeti szempontból szervesen illeszkedik az életbe. Ramlán belül, ahol az arab-zsidó viszonyok aránylag kevésbé terheltek, mint más vegyes lakosságú helyeken, a projektbe való beruházás a városi hatóságok viszonylag hajlandóságát tükrözi a kultúrák közti párbeszéd támogatására.

A tavaly májusi etnikai zavargások idején, sokkal gyorsabban elejét lehetett venni az erőszaknak, mint Lodban, egy a közelben fekvő, másik vegyes lakosságú városban –köszönhetően annak, hogy Ramla különböző közösségeinek vezetői közt jobbak a kapcsolatok, illetve hogy befogadóbb hangulat uralkodik a városvezetőségben. Miután kitörték a lázadások, a város zsidó polgármestere házról-házra járt a helyi arab és zsidó vezetőkkel, és próbálták meggyőzni az embereket, hogy maradjanak otthon. A polgármester egy közösségi utcai vacsorát is szervezett, amely zsidó és arab közösségi vezetők tucatjait hozta össze megint csak a kedélyek csillapítására.

„Naiv lennék, ha azt gondolnám, hogy nincsenek problémák – egy nemzedékek óta fennálló konfliktusban vagyunk” – mondta Malake

Arafat, egy ramlai iskolaigazgató. Arafat aszszony szerint Ramla különböző közösségei között azonban erős hidak vannak. „Ezek pedig beépültek a mindennapi élet szerkezetébe” – tette hozzá. Elmondta például, hogy arab diákjai közösségi programokban vesznek részt az iskola túlnyomórészt zsidók lakta környékén, ezek a zsidó szomszédok pedig eljönnek az iskolai rendezvényekre.

Hasonlóképpen, a zsidó liturgiát arab zenével keverő művészeti elképzelés szintén olyan jelenség, amely mélyen gyökerezik a valóságos világban. Gyakran hallani ilyen szertartást sok modern zsinagógában, melyet a Közel-Keletről származó zsidók vezetnek. Sok arab világbeli, ún. mizrahi [keleti] zsidó még a fiatal Izrael államba költözése után is megőrizte a – gyerekkorában a rádióban hallott – arab dalok iránti szeretetét és vonzalmát.

A vallásos mizrahi zsidók ezt a zenét vallási szertartásaik részeként akarták használni. Hogy a zene megfeleljen egy zsinagóga ünneplésének, megtartották az eredeti arab dallamot, és héber szöveggel énekelték; némelyiket rabbik írták, másokat pedig a Tóra szakaszaiból vettek át. Moshe Habusha, ismert mizrahi zenész rendszeresen adta elő ezeket a darabokat Ovadia Józsefnek, Izrael főrabbiájá-

nak kérésére, akik 2013-ban hunyt el, és akinek szellemi öröksége mindmáig meghatározó a vallásos mizrahi közösségben. Valójában Zlekha Levy és munkatársa, Raba héber dalok és arab dallamok olyan kombinációit használták, amelyeknek már eleve vallásos mizrahi alapjaik voltak. Majd átdolgozták ezeket a darabokat, és zsidó énekesek és zenészek előadásában felvették őket.

Külön vettek fel egy arab előadót, aki azoknak az arab szerelmi énekeknek az arab nyelvű szövegét énekelt ugyanarra az arab zenére, mint amelyre zsidó versek készültek. Végül elhatározták, hogy a zsidó költemények és az arab énekek felvételeit egyidejűleg fogják lejátszani a víztározó közepén. Így amikor a központi boltívek alatt haladunk el, mindkét dallamot halljuk – egyetlen, egységes darab érzetét keltik, jóllehet a két felvétel voltaképpen külön hangsáv marad, amely külön hangszórókból szól. „Mély kapcsolat van a két kultúra között” – mondta Zlekha Levy. „Nem is különbözünk annyira egymástól – tette hozzá – És ezt mutatja be ez a kiállítás is.”

Myra Noveck és Hiba Yazbek Jeruzsálemből, Gabby Sobelman pedig Rehovotból tudósított (Izrael).

*(The New York Times)*

## E SZÁMUNK SZERZŐI

*Hágen András* középiskolai oktató, kutató, Baja  
*Dr. Kovács Ilona* tanszékvezető egyetemi tanár,  
 Magyar Táncművészeti Egyetem, Budapest  
*Ménes András* MBA, Ph.D, közgazdász, Budapest  
*Oláh Zsolt* a Magyar Művészeti Akadémia ösztöndíjasa, Budapest  
*Szabó Balázs* PhD zenetörténész, a győri Széchenyi István Egyetem Művészeti Karának egyetemi docense, Székesfehérvár

*Szegedi László* régész, Rimaszombat  
*Dr. Tamba Renátó* író, költő, neveléstörténész, Ózd  
*Dr. Varga Csaba* jogfilozófus; professor emeritus, Budapest  
*Windhager Ákos* PhD tudományos munkatárs, Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, Budapest



## Fenntartható gazdasági növekedés Tudástőke a versenyképesség forrása

---

A modern kor számos változást hozott a gazdasági modellek, pénzforgalmi rendszerek, de a mindennapi életünk vetületében egyaránt. A technológiai változások, a gazdasági dinamikák, a munkaszervezési struktúrák metszetében az egyik legfontosabb elmozdulás a tudástőke szerepének felértékelődésében mutatkozik meg. A versenyképesség fő mozgatórugói, többek között a digitalizáció és fenntarthatóság mellett a fejlett társadalmakban a tehetséggondozás és az oktatástámogatás is megkérdőjelezhetetlenül helyet foglalnak.

### **Tudás, információ adat mint fő erőforrások a 21. században**

Az adat a valóság, a környezet, a tények olyan körülhatárolható formája, amelyet értelmezni és továbbítani tudunk. Az adatokból mesterséges (gépi) vagy szellemi transzformáció útján információkat nyerünk.

Az internet penetrációjával, valamint azzal, hogy az információk hozzáférhetősége hogyan változott – vált egyszerűbbé és gyorsabbá – az is sokat módosult, hogy mit értünk tudás alatt és hogyan definiáljuk azt az értékteremtést, amit tudásmegosztással érhetünk el. Az információk összekapcsolása és új összefüggések azonosítása számít értéknek, gazdasági összefüggésben pedig a tudás az új fenntartható közgazdaságtan alapját jelenti, amelyre a versenyképes nemzetgazdasági célkitűzéseket építeni szükséges.

A tudás számos szempontból más tulajdonságokkal rendelkezik, mint a gazdaság korábbi működését meghatározó anyagi javak. Az anyagi javak mennyisége, felhasználásukkal csökken. Ezzel szemben a tudás egy olyan gazdasági erőforrás, ami felhasználásával (megosztásával) exponenciális bővülésre is képes.

### **A tudásbővülés korlátai erőforrásgazdálkodási paradigmában**

A tudás folytonos növekedési képessége felveti a kérdését annak, hogy hogyan értelmezhetőek az erőforráselosztási mechanizmusok, amelyek a természetükből fakadóan szűkös erőforrások esetén a hatékony és eredményes gazdálkodás, nemzetgazdasági stratégia, közpolitika eredőjét jelentik. Hiszen a tudásalapú gazdasági növekedést elméletileg nem korlátozzák azok a tényezők, amelyek a szűkös erőforrások esetén fellépnek, hanem az akár exponenciálisan bővülő tudás újabb és újabb technológiai forradalmak kialakulását segíti elő.

A válasz ott keresendő, hogy az elméletileg korlátlan tudásgyarapítási képességre a gyakorlatban döntően hatnak az olyan korlátos erőforrások, mint az ismeretszerzéshez, a tanuláshoz szükséges idő és energia. Továbbá az olyan adottságok, mint a tehetség,



a kreativitás is nagymértékben befolyásolja a tanulás hatékonyságát, így valójában a tudásszerzésnek vannak korlátai. Mindezek valamennyi társadalomban azonosíthatóak, mérhetőek, ugyanakkor előmozdíthatóak is. Az oktatás támogatására, tehetséggondozásra fordított erőforrások a tudásszerzés ösztönzésén keresztül a nemzetgazdaság versenyképességét erősítik.

### **Oktatási rendszerek támogatásának szinterei**

Világszerte tetten érhető az oktatási modellekben történő elmozdulás igénye, az oktatási rendszerek változása számos fejlett országban már kezdetét vette. Azzal összefüggésben, hogy a tudás, az információszerzés sebességének növekedési üteme alapjaiban hatott az oktatási rendszerek évszázados működésének módozataira, amely rendszerszintű kihívást jelent az intézmények részére.

Az új irányok kijelölésében hangsúlyos szempontként szükséges kezelni, hogy a fiatalok körében egyre inkább teret hódítanak azok a közösségi kommunikációhoz köthető, interperszonális kapcsolatokra épülő karriercélok, amelyekre az oktatási rendszerek jelen formájukban nem készítik fel őket. Ezek az ismeretek más csatornákon keresztül azonban megszerezhetőek, így a fiatalok figyelme könnyen elfordulhat a klasszikus oktatási intézményi dogmáktól. Amennyiben a jövőben is azt az irányt kívánják követni az oktatási rendszerek, hogy az iskolák falai jelentsék a tanulás, a tudásmegosztás fő csatornáját és közegét, akkor felül szükséges vizsgálni az oktatott tananyagot és alkalmazott oktatási módszereket.

Az interperszonális készségek fejlesztésének az oktatási folyamat szerves részét szükséges képeznie. Az új tanítási módszereknek ugyanakkor nem kiváltaniuk, hanem kiegészíteniük kell a klasszikus módszereket, hiszen mindkettő előnyeire szüksége van egy jól működő oktatási rendszernek. A munkaképes korú társadalom készségeinek növelése, a fiatalok tehetségének kibontakoztatása jelentős hatással van a termelékenységre, és így a gazdasági növekedésre is. Az egyes országok hosszú távú sikerességének tehát kulcskérdése, hogy milyen mértékben és milyen gyorsan tudnak az oktatási rendszeren keresztül reagálni a 21. század folyamatosan változó kihívásaira.

### **A Magyar Nemzeti Bank oktatástámogató szerepvállalása**

A központi bankok döntéseinek és annak, hogy milyen területen vállalnak szerepet, komplex gazdasági és társadalmi hatásai vannak. A versenyképesség ösztönzésének jegyében, a tudástőke gyarapítása és tehetséggondozás érdekében egyre gyakoribb, hogy a jegybankok az oktatási területen is aktív szereplőként jelennek meg.

Az MNB számos együttműködést tart fenn hazai egyetemekkel, amelyek célja, hogy elősegítse az oktatási innovációt, illetve a hallgatói teljesítmények ösztönzését. A Budapesti Metropolitan Egyetemen közösen Pénzügyi digitalizációs és compliance tanácsadó szakirányú továbbképzést, Pénzügyi szabályozási és felügyeleti szakember szakirányú továbbképzést, továbbá Gazdasági és pénzügyi szakújságíró szakirányú továbbképzést indított 2022 őszén. A jegybanknak 2019 óta a Budapesti Műszaki és Gazdasági Egyetem is kiemelt partnere, az együttműködés hangsúlyos területei a zöld pénzügyek, a digitalizáció, és a mesterséges intelligencia.

A Neumann János Egyetem Budapesti Campusán létrehozott MNB Tudásközponton belül pedig meghirdetésre került a Nemzetközi Gazdaság és Gazdálkodás (NGG) mesterképzése is, az *MNB Intézet* gondozásában. A szak hazai oktatási

palettán egyedülálló, célja, hogy a diplomát szerző közgazdászok a világ bármely pontján sikeresen megállják helyüket az általuk választott szakterületen. Magyarországon egyedülálló módon, a Nemzetközi Gazdaság és Gazdálkodás mesterszak legjobb 30 hallgatóját a havi nettó 250 ezer forintos ösztöndíjban is részesíti a képzés teljes időtartama alatt.

Az *MNB Intézet* arra törekszik, hogy összetartó közösséget építsen fel a hallgatók, valamint a hallgatók és oktatók között, amelynek érdekében rendszeres jelleggel szervez többek között szakmai programokat az MNB szakembereivel, és külföldi akadémiai- és jegybanki szakértőkkel. Ezen felül számos ösztöndíjat, versenyt és egyéb pályázati lehetőséget kínál hallgatóinak, amely során megismerkedhetnek a Magyar Nemzeti Bank szakmai tevékenységével, szakértőivel és felsővezetőivel is.

Az MNB továbbra is, számos kezdeményezéssel támogatja a fiatalok edukációját és vállal szerepet a tehetség gondozásban annak érdekében, hogy a tudásgyarapítással a versenyképességet és a jövő fenntartható közgazdaságát támogassa.

*Forrás: Új fenntartható közgazdaságtan globális vitairat 6. fejezet: Asztalos Péter Hugó Tudás: A tehetség és a kreativitás a gazdasági növekedés valódi forrása*

### 2023-ra érvényes áraink

- nyomtatott formában továbbra is a Magyar Posta Zrt-n keresztül fizethető elő lapunk (további információ: <https://eshop.posta.hu/storefront/>; 06-1-303-3440, [hirlapelofizetes@posta.hu](mailto:hirlapelofizetes@posta.hu)), illetve a Lapker Zrt. árusítóhelyein vásárolható meg. Előfizetési díj egy évre 19 800 Ft, félévre: 10 200 Ft. 1 lapszám ára: 2 000 Ft
- digitális formában folyóiratunk lapszámonként és előfizetésben is megvásárolható a <https://eletestudomany.hu/lapvasarlas/> oldalon. Digitális előfizetés egy évre: 12 000 Ft, félévre: 6300 Ft. 1 lapszám ára: 1100 Ft (további információ: [elofizetes@titnet.hu](mailto:elofizetes@titnet.hu))

---

## TARTALOMJEGYZÉK

*Varga Csaba*: Magyar jogi néprajz az elméleti jogi gondolkodás nézőpontjából . . . . 1

### SZÁZADOK

*Szegedi László*: Út az axiomatikus heraldikához (1. rész) . . . . . 12

### MŰHELY

*Támba Renátó*: A hálától az úttörőig.

Gyermekábrázolás a Rákosi-korszakban (1. rész) . . . . . 40

*Ménes András*: Hatvan éve hunyt el Niels Bohr . . . . . 67

*Hágen András*: Lakatos Imre életútja (1922–1974) és filozófiája . . . . . 70

*Windhager Ákos*: Magyar rondó . . . . . 73

*Szabó Balázs*: A Szamuráj . . . . . 85

*Kovács Ilona*: „Idióta történet. Nem érdekel” – Vaclav Nyizsinszkij  
és Claude Debussy „játékai” a Jeux című tánckölteményben . . . . . 93

### NAPLÓ ÉS KRITIKA

*Oláh Zsolt*: Az istenkísértő . . . . . 109

### KÜLFÖLDI FOLYÓIRATOKBÓL

*Zanny Minton Beddoes*: A kormányok figyelmen kívül hagyják a világgjárvány oktatásra gyakorolt katasztrofális hatását. Az elhanyagolt diákok egy életen át megsínylik (113) *Douglas Murray*: Változó szegényfogalmunk (114) *Philipp Goff*: Vallás hit nélkül (116) *Ruchi Kumar*: A nők tartsák vissza. Indiában közegészségügyi válsághelyzetet okoz az illemhelyek hiánya (119) *Erika Page*: Talpraállás: sajtókészítés Boszniában (121) *Patrick Kingsley*: Föld alatti harmónia (123)

Fenntartható gazdasági növekedés. Tudástőke a versenyképesség forrása. . . 126

### KÉPEK

Károlyi András grafikái (11, 66, 108)

## Cikkpályázati felhívás doktoranduszok számára

A fiatal kutatók jelentik a jövő ígérését a tudományban és a tudománykommunikációt frissítő munkában. A Tudományos Ismeretterjesztő Társulat (TIT) és a Doktoranduszok Országos Szövetsége (DOSZ) ezért ismeretterjesztő cikkpályázatot hirdet a doktori tanulmányaikat határainkon belül, valamint külföldön jelenleg folytató, tudományos fokozattal még nem rendelkező fiatal kutatóknak. A pályázat tematikus: a kiírók olyan pályamunkákat várnak, amelyek teljes terjedelmükben vagy egy jelentős részükben a *körforgásos gazdaságkodás, a hulladékhasznosítás, tágabb értelemben pedig a fenntarthatóság* témakörével foglalkoznak. A pályázat célja, hogy a doktoranduszok elsősorban saját kutatásaikat, illetve azok tudományos háttérét és összefüggéseit közérthető módon közkinccsé tegyék.

A pályázatot három kategóriában lehet benyújtani:

- 1.) *Élet és Tudomány* kategória: a pályázók ebben a kategóriában a széles nagyközönség számára írott, figyelemfelkeltő, az Élet és Tudomány stílusában készülő népszerűsítő cikkel pályázhatnak. A cikk terjedelme: 10-12 ezer n (szóközökkel). Ehhez 4-6 színes kép vagy ábra, grafikon, illusztráció is csatolandó.
- 2.) *Természet Világa* kategória: a pályázók ebben a kategóriában a természettudományok és a műszaki tudományok iránt érdeklődő olvasók számára írott, figyelemfelkeltő, a Természet Világa stílusában készülő ismeretterjesztő közleménnyel pályázhatnak. A cikk terjedelme: 15-18 ezer n (szóközökkel), amihez 5-7 színes illusztráció vagy magyarázó ábra is csatolandó.
- 3.) *Valóság* kategória: a pályázók ebben a kategóriában a társadalomtudományokhoz kapcsolódó, figyelemfelkeltő, a Valóság stílusában készülő cikkel pályázhatnak. A cikk terjedelme: 20-40 ezer n (szóközökkel).

Pályázni csak eredeti, máshol még nem közölt, illetve máshova közlésre be nem küldött, egyszerűs cikkel lehet.

A pályaművek elkészítésének segítése érdekében a Tudományos Ismeretterjesztő Társulat online pályázati felkészítő tájékoztatót tart *2022. november 28-án 15 órától*, a Magyar Tudomány Ünnepe rendezvénysorozat keretében, amelyre jelentkezni a [titlap@titnet.hu](mailto:titlap@titnet.hu) e-mail-címen lehet (a tárgymezőben kérjük feltüntetni: *TIT-DOSZ pályázati tájékoztató*).

A pályaműveket a [www.termvil.hu](http://www.termvil.hu) oldalon található pályázati felületre kell feltölteni. A pályázat feltétele az ott található Pályázói adatlap hiánytalan kitöltése.

A pályázatok beérkezési határideje: *2023. január 15.*

A pályaműveket a három lap szerkesztősége, a TIT, valamint a DOSZ által felkért zsűri bírálja el.

Mindhárom kategória pályadíjai – első díj: 100.000 Ft, második díj: 75.000 Ft, harmadik díj: 50.000 Ft.

A zsűri mindhárom kategóriában *körforgásos gazdaság különdíj* odaítéléséről is dönt, a különdíjasok értékes vásárlási utalványban részesülnek.

A díjazottak számáról a zsűri dönt.

A cikkpályázatot a *Magyar Nemzeti Bank* és a *Pallas Athéné Domus Meriti Alapítvány* támogatja. A KEHOP-3.1.5-21-2021-00003. sz. projektet támogatta Magyarország Kormánya és az Európai Unió.

A szerkesztőségek a díjazott és a díjazásban nem részesült, de közlésre alkalmas cikkeket – a szerzőikkel egyeztetett szerkesztés után – ellenszolgáltatás nélkül megjelentetik. A pályázat beküldői a pályázaton való részvétellel egyben hozzájárulnak cikkük online közzétételéhez is a lapok internetes változatában.



A 2017. évi és az azelőtti lapszámaink kedvezményesen, 250 forintos áron vásárolhatók meg a szerkesztőségben.



Ára: 900 Ft • Előfizetéssel: 810 Ft

