

MŰVELÉS, ÍRÁS, TUDOMÁNY

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET-TUDOMÁNY HELYZETE, 1996–2011

MAROSI ERNŐ

BEVEZETŐ MEGJEGYZÉS

Mivel a Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai és Történettudományok Osztálya Művészettörténeti Tudományos Bizottságának ez évben feladata egy átfogónak szánt elemzés elkészítése a diszciplína helyzetéről az 1995 és 2011 közötti időszakban, örömmel és megtiszteltetésként nyugtáztam a felkérést, hogy ez alkalommal¹ számoljak be e vállalat teljesítésének eredményéről és tanulságairól. A bizottság végleges állásfoglalásáról és annak esetleges fogadtatásáról azonban még nincs módomban beszámolni. Függetleníteni sem tudom magam annak tényszerű tartalmától, de a belőle levonható következtetések csak személyes véleményemet fejezhetik ki.

Először is néhány szót magáról a vállalásról. Ezt eredetileg egy 2012 első napjaiban kialakult, a szakma egészét érintő konfliktushelyzetben a bizottság maga javasolta, s az MTA II. osztálya a javaslatot azért is fogadta szívesen, mert hasonló tudományági helyzetelemzéseket maga is időszerűnek tart. Csak már a munka megkezdése után vált előttünk világossá, hogy vállalásunk egy hagyományosnak tekinthető ritmusba illeszkedik. Kezdőpontjának megválasztását elsősorban az indokolja, hogy utoljára az 1995. évvel bezárólag készült a szakterületről hasonló, középtávú bizottsági elemzés. Azt megelőzően 1971-ben, majd az MTA elnöksége számára előterjesztésként 1977/78-ban készült hasonló igényű munka.² A hivatalos jelentés rövid szövegét 2013 elején zártuk le, és terjesztettük az osztályülés elé. Az osztályülés azt 2013. január 31-én vitatta meg és fogadta el, azzal a megjegyzéssel, hogy pártolja nyilvánosságra hozását. A jelentés szövege a Tudományos Bizottság tagjainak és más kollégáknak közös munkája, amelyet rövidített változatában, részletes dokumentatív mellékleteivel

1 ■ A referátum 2012. november 9-én, *A művészettörténet útjai* című művészettörténet-konferencián hangzott el. Szerzője az MTA Filozófiai és Történettudományok Osztálya Művészettörténeti Tudományos Bizottságának elnöke.

2 ■ *A magyar művészettörténet-tudomány helyzete* címmel, egyes speciális szempontokat elemző munkaanyagokkal együtt: *Henszlmann-lapok. A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat Közlönye*, 1996. 5. szám, 14–28. old.; Elnökségi vita és határozat: 1979, kiadása önálló füzetben: *A művészettörténet-tudomány helyzete*. Elemzések – tanulmányok 6., Magyar Tudományos Akadémia 1983.

3 ■ Előkészületben az *Ars Hungarica* folyóirat 2013-as évfolyamában.

4 ■ How to write Art History – national, regional or global? *Acta Historiae Artium*, XLIX, 2008.

együtt hamarosan kiadunk.³ Szándékunk szerint az elemzés végpontja a lezárt 2011-es év lett volna, de – amint ez ma alighanem mindenki számára nyilvánvaló – az időközben végbement változásokat lehetetlen nem tudomásul venni. De hogyan, amikor rendre utólag és nem hivatalos formában értesülünk róluk és következményeiről? Ha csaknem egy év elteltével még mindig nincs kész bizottsági elemzés, az alighanem ezzel a helyzettel indokolható, annál is inkább, mert benne magának az akadémiai Tudományos Bizottságnak a helyzete jut kifejezésre.

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET-TUDOMÁNY KÉPVISELETE MAGYARORSZÁGON

A MTA Filozófiai és Történettudományok Osztálya Művészettörténeti Tudományos Bizottsága jelenleg az egyedüli szorosabban vett, az MTA köztestületi tagságából és által választott szakmai szervezet. Szervezeti okokból egykor általános (így a hetvenes évekig a múzeumok és a műemlékvédelem tudományos munkáira is kiterjedő) szakmai tudományos koordinatív szerepe előbb az MTA Művészettörténeti Intézetére korlátozódott, majd minimálisra csökkent. Információinak forrása mindenekelőtt tagjainak ismeretanyaga, legfontosabb hivatalos feladata, hogy közreműködjen az MTA doktora címek szerzésével kapcsolatos eljárásban. Egyben – mint nemzeti bizottság – Magyarországot képviseli a művészettörténet-szek nemzetközi szövetségében (*Comité International d'Histoire de l'Art*, CIHA), amely a rendszeres művészettörténeti nemzetközi (világ-) kongresszusok rendezője. E bizottság legutóbb 2007-ben, Budapesten rendezett CIHA-konferenciát.⁴

A legrégebbi, 1878-ban (Országos Régészeti és Embertani Társulatként) alapított szakmai társulat, a *Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat* azt a rokon eredetű tudományágak differenciálódása előtti szervezeti állapotot őrzi, amelyben a „régészet: archaeológia” még a mai értelemben vett régészetet és művészettörténetet egyaránt jelenti. Elvileg alapvető, régészeti és művészettörténeti szakosztályai révén az interdiszciplinaritás fóruma, előadásai, tematikus ülésszakai és tradicionális tanulmányi kirándulásai/vándorgyűléseivel ma is hasznos szerepkört tölt be. Mint egy történeti tradíció őrzője és többnyire idős tagságával kevésbé alkalmas tudományos kutatások szervezésére. Hagyományosan az Akadémia támogatásával működik; ez mára a minimumra csökkent.

Ugyanakkor az impresszum szerint máig az egykori *Archeológiai Értesítő*ből 1952-ben kivált *Művészettörténeti Értesítő* lapgazdája.

A kortárs művészettel foglalkozó (többek közt) művészettörténészek (kurátorok, műkritikusok) nemzetközi szervezetének (*Association Internationale des Critiques d'Art*, AICA) is működik nemzeti bizottsága. Kevésbé szakmaspecifikus a művészettörténészek képviselője a műemlékvédelem (ICOMOS), illetve a múzeumok (ICOM) nemzetközi szervezeteiben, a muzeológusok hazai társaságában (Pulszky Ferenc Társaság).

Újabb, a 2000-es évekbeli fejlemény a fiatal, rendszerint PhD-fokozattal rendelkező művészettörténészek konferenciák szervezésével és kiadványok szerkesztésével is foglalkozó, *CentraArt* elnevezésű egyesülete. Egyelőre eldönthetetlen, vajon korszerűtlen vagy alternatív szervezetként folytatja-e munkáját.

Ebből az áttekintésből egyenesen adódik az első következtetés: a magyar művészettörténészeknek nincs olyan autonóm szakmai szervezetük, egyesületük, amely alkalmas lenne a legfontosabb, közérdekű szakmai kérdések kezelésére, a szakmai érdekek képviselésére, s amely ezáltal éppúgy lehetne a különféle főhatóságok partnere, mint az ország képviselője nemzetközi fórumokon. Egy személyes emlékem: az 1990-es években, a CIHA bureau tagjaként rendszeresen kellett védelmeznem a mundér becsületét azzal az észrevétellel szemben, hogy az MTA bizottságán belüli választás nem ugyanúgy demokratikus, mint ha ugyanehhez egy nemzeti egyesület tagsága adná a legitimitást. A jelen alkalomhoz illő következtetés: azok a kérdések, amelyek itt a napirenden szerepelnek, más országokban a művészettörténész-egyesületek éves konferenciáinak vagy nemzeti kongresszusainak témakörei. Logikus lenne az alkalmi témakört egy szakmai egyesület állandó témakörévé alakítani.

HÁNY MŰVÉSZETTÖRTÉNÉSZ DOLGOZIK MA MAGYARORSZÁGON?

Már az adódó legelső és legrövidebb kérdés is szembesít bennünket azzal, hogy adatok híján meg sem tudjuk mondani, hányan vagyunk – vagy lennénk. Erre a következtetésre jutottunk az itt szóban forgó tudományági elemzés során, amelynek alanyai a művészettörténészek. Definíciójuk különböző kritériumok alapján lehetséges, például:

a) A hazai (és külföldi) egyetemek bölcsészettudományi karain, 2 tanszéken/intézetben szerezhető *végzettség és diplomalák* figyelembevételével – de más megfontolásból a pályára lépésnek ez az útja nem tekinthető kizárólagosnak: ugyanis más egyetemek és karok, illetve más szakok is figyelmet érdemelnének. Ugyanakkor a tudományos pályán való működés, amelyre az akadémiai bizottsági vizsgálat irányult, nem következik automatikusan a végzettségből.

Egy felmérés szerint művészettörténet szakon 1993 és 2007 között 422 fő szerzett diplomát. Az egyetelen,

az ELTE-n működő doktori iskola a kezdettől, 1993-tól 2011-ig 252 doktoranduszt vett fel, s az 1993-ban átminősítéssel szerzett 19 PhD-fokozat után 1998 és 2011 között 92 doktorált művészettörténészt bocsátott ki. Következtetések egyedül a doktori iskolának a sikeres fokozatszerzésekhez viszonyított, mintegy két és félszeres s a végzőknek legalább négyszeres létszámából vonhatók le, mégpedig pozitív (a doktori folyamat igényessége) és negatív értelemben (nagy lemorzsolódás, a disszertációírás elhúzódása) egyaránt.

b) Az MTA Művészettörténeti Tudományos Bizottság szükségképpen az elemzés elsődleges szempontjának tekinti a *tudományos munkát*. Ez nem azonosítható, de minden további nélkül jól jellemezhető legfontosabb mutatójával, a tudományos *publikációs tevékenységgel*, amelynek akadémiai megítélésében jelenleg mindenekelőtt a természettudományi publikációkra érvényes szabályok dominálnak – köztük különösen a kísérletes tudományokra szabott normákkal, a publikációt közlő hely rangjának figyelembevételével, az ún. impakt faktor érvényesítésével és az idézettség számszerű kimutatásával, különös tekintettel a nemzetközi visszhangra. Valamennyi bölcsész tudományág közös törekvése, hogy a monográfia és a folyóirat-közlemény preferált műfajain kívül másokat (pl. esszé, szótár, lexikoncímszó, katalógustétel) is – lehetőleg egyenrangúként – vegyenek figyelembe. Mellettük a gyűjteményekben regisztrált (pl. feljegyzésekben, kutatási, restaurálási stb. dokumentációkban rögzített), korlátozott publicitású eredmények is figyelmet érdemelnének. Tudományos eredmények ezenkívül nagy számban kerülnek nyilvánosságra ilyenként általában el nem ismert publikációs formákban. Ezek egy részének – a szakterület specifikumait figyelembe vevő – elismeréséért (pl. az MTMT nyilvántartásaiban) a Tudományos Bizottság ismételt sikra szállt. Specifikus vitakérdés mindenekelőtt a jelenkor művészetével való foglalkozás vezető műfajának, a műkritikának értékelése.

c) A legbiztosabban megfogható (és mert személyeik vezetnek, további következtetésekre is alkalmas) létszámmutatók a *tudományos fokozatszerzéssel* (1993-tól: 111 PhD-fokozat) kapcsolatosak. Ezek sem teljesekek azonban: az *MTA köztestületi tagjainak* jegyzékei nem tartalmazzák a tudományos téren aktívak teljes névsorát, mivel egyrészt fokozattal nem rendelkezők is intenzív tudományos munkát végeznek, másrészt nem minden fokozattal rendelkező igényel magának köztestületi tagságot.

E jegyzékek 2003 és 2012 között 2 rendes, 1 levelező és 1-1 külső tagról szólnak, és 2003-ban 70 fős, 2009-ben 101, 2012-ben 123 fős köztestületi tagságról. Tanulságos továbbá – különösen a köztestület életkora szempontjából –, hogy ugyanabban az időben, 2003-ban 41 kandidátus és 23 PhD-s köztestületi tag volt, 2009-ben 33 : 61 az arányuk, 2012-ben 32 : 76, míg a tudomány (illetve az MTA) doktoraié: 6, 8, illetve 11 – nagyjából mindig ugyanolyan alacsony.

Az adatok a kutatási témákról csak nagyon óvatos következtetésekre adnak alkalmat. Tematikai orientációról az MTA Adattár szól. 2012-ben középkori specialista 23 személy (közülük 1 akadémiai tag), újkori 41 (3 akadémiai tag), XIX. századi 22 (2 DSc), modern kori 45 (2 DSc).

Jogos az ellenvetés, hogy az MTA Művészettörténeti Bizottságának elemzésében alkalmazott kritériumok megfelelnek ugyan az Akadémia által többek között a doktori cím adományozásakor és a tagválasztás során már régebben érvényesített, újabban a Magyar Tudományos Művek Tára révén egyre inkább az egyetemekre és a fokozatszerzésre is kiterjedő kritériumoknak, de nem felelnek meg a művészettörténészek önképének és -értékelésének.

Összevetésül szolgálhat az AICA-tagság áttekintése. Ez az alapvetően jelenkori és művészetkritikai/kuratóri tevékenységre orientált, 2001 óta működő szervezet mintegy közel egynegyedében áll az MTA köztestület tagjaiból: 91 főből 23 az MTA köztestület tagja.

d) Mivel a művészettörténészek munkaviszonyának hagyományosan alapvető formája a *közszolgálat* (főként közalkalmazotti, ritkábban köztisztviselői munkaviszony) az oktatásban, a gyűjteményekben, a kutatóintézetben és a hivatalokban, statisztikailag is ez ragadható meg leginkább.

A két egyetemi tanszék közül az ELTE oktatói létszáma 1995-ben 13,5, 2012-ben 9, a PPKE-é ugyanabban az időszakban: 3–7 között, az MTA (2012 elejétől az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont) Művészettörténeti Intézetéé 30 fő körül.

Művészettörténész-múzeológusként (akármit jelentsen is ez) 2009-ben a minisztériumi statisztikák 203 főt tartottak számon (ebből: a Magyar Nemzeti Galériában 38-at, a Szépművészeti Múzeumban 32-t, az Iparművészeti Múzeumban 22-t, a Magyar Nemzeti Múzeumban 6-7-et, a Petőfi Irodalmi Múzeumban 6-7-et, a BTM-ben 10-et, a Ludwig Múzeumban 10-et). A legtöbb (3-5) főt foglalkoztató vidéki központok: Szentendre, Miskolc, Pécs, Győr, Szombathely.

A műemlékvédelem (OMvH/KÖH) tudományos állománya 2010-ig: 48, 2012-ben 25 fő – volt. Éppen ez a létszámadat hívja fel a figyelmet arra, hogy bármi-

lyen tendenciát vélünk is felfedezni a nagyon nehezen elérhető és sokszor hiányos vagy szembetűnően ellentmondásos statisztikai adatokban, időközben minden ilyen következtetés alaptalanná vált.

Az áttekintett korszakban köztudomás szerint is nagyobb jelentőségre jutó vállalkozás, magántevékenység stb. mértékéről még a fentiekhez hasonlóan kérdéses érvényű statisztikai áttekintéssel sem rendelkezőnk.

Mindezek alapján az elemzés alanyainak, a művészettörténet-tudomány művelőinek száma kb. 200–300 közöttire becsülhető. Amint létszámukra, úgy specializáció, illetve életkor szerinti megoszlásukra sem áll rendelkezésünkre egzakt adat, legfeljebb a szakterület ismerete és különféle következtetések alapján tehető további becslések.

A TUDOMÁNYOS PRODUKCIÓ KÉRDÉSEI A MŰVÉSZETTÖRTÉNETBEN

Ismételten hangsúlyoznom kell, hogy az akadémiai Művészettörténeti Tudományos Bizottság feladata eleve csak a szakma tevékenységének egyik területére terjedt ki, arra, ami megfelel a tudományosság kritériumainak. E fórumon az eddigiekkel kapcsolatban is több, további kérdést kell felvetnünk. Az egyik szükségképpen arra vonatkozik, vajon mennyit

fed le szakmai tevékenységünkben mindaz, ami e kritériumok szerint számba vehető; a másik arra, miben és mivel szolgálja mindez a művészettörténet hagyományának elvileg kívánatos, folyamatos fenntartását; a harmadik pedig azt, hogy 1996 és 2011 között kimutathatók-e olyan jelenségek, illetve elbeszélhetőek-e olyan történések, amelyeknek esetleg historiográfiai szempontból is van jelentőségük – netán egy korszakot jellemeznek.

MŰVÉSZETTÖRTÉNET AZ AKADÉMIAI KRITÉRIUMOKON KÍVÜL ÉS TÚL

Tehát lássuk az első kérdést: *Mi van az akadémiai kritériumok szerint értékelhető tudományos produkcion kívül és túl?* Ez a kérdés nem specifikusan hazai vonatkozású, hanem nemzetközi probléma. Mindjárt



az elején meg kell állapítanunk, hogy e szempontból hátrányunk az anyanyelvünk, amelynek alapján – de ugyanakkor önként vagy társadalmi igények nyomására vállalt szempontok miatt is – a művészettörténet (is!) nemzeti tudományként jelenik meg, holott tárgya, a művészet egyetemes. Abból kell kiindulnunk, hogy a művészettörténetet mindenekelőtt három funkciókörben láthatjuk: az első mindenképpen az, hogy műveljük, a másik, hogy írjuk (innen az a szó, hogy „művészettörténet-írás” – nyilván a történet-írás mintájára), s a harmadik a „tudomány”, ahogyan például Fülep Lajos szerette használni: „művészettörténelem”, vagy a sokat vitatott *Kunstwissenschaft* megfelelője, a művészettudomány (vagy megint Fülep Lajost idézve: a „művészettörténet-filozófia”). Ez az utóbbi nyilvánvalóan túlmutat az empirikus anyagon, és az a szint, amelyen a művészettörténet a maga területén kívülről, kifelé fordul – metodikai inspirációért vagy tapasztalatainak továbbadása érdekében. Ízlés, érdeklődés, tudományközi erőviszonyok kérdése, hogy az inspiráció és a közlés iránya például az esztétika, a kulturális antropológia, a kommunikációelmélet, a társadalomtörténet vagy a percepció pszichológiája, esetleg a kognitív tudomány-e. Az interdiszciplinaritás valaha különös előnyt jelentett, ha megemlíttették, az dicséretnek felelt meg. Nem tudom, ma hogy áll a helyzet, csak azt, hogy – netán retardált? – művészettörténezesek gyakran dicsekednek ilyesmivel, ha olvastak valamit szakmán kívüli szerzőtől. Arra azonban nemigen emlékszem, hogy az interdiszciplináris figyelem kifelé is működnék, tehát történész, esztéta, netán múzeumpedagógus idézne bármit is x tetszőleges művészettörténeti autoritástól.

Az alapot azonban mindenképpen a művészet művelése jelenti, egyfajta szakmai kultúra (ezt a szót abban az értelemben használom, ahogyan a földművelés idegen szóval agrikultúra). Érthetőbb talán, ha szóba hozom két jól ismert formáját, a *custodiát* (abban az értelemben, amelyben régen a gyűjtemény kezelőjének munkaköri címe is múzeumi őr volt), illetve a ma elterjedtebb *curát* (amelyből a kurátor ered). Engem itt kevésbé a két típus különbsége foglalkoztat, noha regisztrálnom kell, hogy újabban a tipikusan custosi vagy konzervátori tevékenységeket is szívesebben jelölik kurátorinak – például a Shakespeare által még aligha használt *curated* igealakokkal. A jelen összefüggésben fontosabbnak tartom, hogy a szakmai kultúrának ez az alapja erősebben tárgyakhoz kötődik, kevésbé publikációkban jelenik meg. Ha mégis észrevehető, a kurátor és hálás közönsége, valamint a sajtó az időszaki kiállítást tekinti igazi jutalomjátékának, lehetőleg soha vagy csak ritkán a múzeumok arculatát igazán hordozó állandó kiállítást, vagy éppen a raktárat. Időnként fantasztikus elképzelések is keletkeznek a múzeumi törzsanyag értékesítéséről – hogy a leginkább kedélyborzolókat szóba hozzam: esetleg tömeges digitalizálás vagy/és (?) piacra dobás útján. Ebbe a körbe tartozik a műemléki konzervátorok (pl. Ausztriában ez a hivatalos címük, nálunk az

előadó, illetve a bizottsági építész volt megjelölésük) újabb keletű – nem egészen illendő, de a lényegét jól leíró kifejezéssel – partiba dobása. A múzeumi őr – ellentétben a hiedelmekkel – nem az egyetemről kerül ki, hanem munkahelyén, hosszú tapasztalatszerzés útján érik szakemberré. Az egyetemi oktatás mai helyzetében (lásd: „bolognai folyamat”) a nemzetközi normáknak megfelelő, nem sok-, csak legálább többoldalú szakemberek kibocsátására kevésbé képes, mint valaha, mindenekelőtt azért, mert nem állhat ellen a túlnyomóan jelenkor-központú hallgatói érdeklődés nyomásának. Annak oka pedig ismét a közönség érdeklődése. A művészettörténet tulajdonképpen művelője ma nagyrészt védtelenül, magára hagyatva áll, tevékenységének etikáját magánúton, idősebb kollégák példájából vagy irodalmi olvasmányokból merítve.

Irodalmi megnyilatkozásait is meglehetősen selektív módon honorálják. Történeteit szívesen közlik – csakhogy általában napilapok, irodalmi folyóiratok –, szerencsés esetben nemcsak sztorihés, a biztosítási értékeket firtató bulvárkiadványok. Leginkább ezeket a publikációkat sújtja a publikációkat számszerűségükben és az impakt faktorhoz kötött formalitások szerint rostáló hivatalos szemlélet. Pedig esszékben, kritikákban, kiállítási katalógus-előszavakban rejtőzik számos olyan tapasztalat rögzítése, amely szerencsés esetekben méltán tarthatna igényt a történetírás címére, mert tényleg művészettörténeti folyamatok észlelésére vagy csak megérzésére vonatkozik, s viszonyítási rendszere szerencsés esetben az egyetemes művészettörténeté. Mindezen csak a valóban kvalitatív szakmai értékelés segíthetne, amire jelen körülményeink között nem sok esély látszik. Ez az esélytelenség pedig a művészettörténet autonómiájának kérdését érinti. A helyzet kifejezetten riasztó, s már-már a Belting által az 1980-as években diagnosztizált „második művészettörténet” állapotát idézi – ugyanis az állítólagos „tudományosság” és a „zsurnalizmus” dominiumainak határvonala valahol 1900 táján húzódik. Bizonyos, hogy az igények, a munkák elhelyezésének lehetősége is szerepet játszik ebben a megoszlásban. Az is tény azonban, hogy a művészettörténezesek jelentős számú, az aktualitásokra érzékenyebb csoportja kevésbé igényli a – nyilvánvalóan egyfajta gondolattemetőnek érzett – úgynevezett „szaktudományos” kontextust. Magam, az *Acta Historiae Artium* szerkesztőjeként egyre kevésbé – itt bevallhatom: egyáltalán nem – tudok 1900 utáni témával foglalkozó közleményhez jutni.

A MŰVÉSZETTÖRTÉNET FOLYAMATOSSÁGÁNAK FENNTARTÁSA

Mindez átvezet a második kérdéshez: *Mi szolgálja a magyar művészettörténet-írás hagyományának fenntartását a mi produkciónkból? – vagy másként megfogalmazva: Mi kerül mindebből egy művészettörténeti alaphőnyvtárba? Az előbbiekből kiindulva: számos,*

valaha majd forrásértékű közlés, katalógus stb. – csupa, értelmezésre váró nyersanyag. Egy ideális magyar művészettörténeti alapkönyvtár anyaga ugyanakkor alig gyarapodott, sőt az 1950-es évektől elkezdődött gyarapodása is abbamaradt. A legtöbb ilyen nagy projekt ugyan már az 1980-as években nyilvánvalóan módszertani revízióra, modernizálásra szorult volna, de félbemaradásuknak nem ez volt az oka, hanem a finanszírozásnak és az első generáció utánpótlásának hiánya. A 8 kettős kötetre tervezett magyarországi művészettörténeti szintézis 3 megjelent egysége 1987-ig látott napvilágot,⁵ azóta folytatása nincs, egy további kötet talán hamarosan megjelenhet. Ugyanekkor végződött, Szabolcs-Szatmár megyével *Magyarország műemléki topográfiájának története*,⁶ s a hézagot sem a vitákban emlegetett közép-, sem a 35 év alatt egyetlen megyéig eljutott kistopográfia nem töltötte be.⁷ Megszakadt az ötvenes évek óta művelt *corpus*-munkák sorozata, egyetlen új vállalkozás, a *Lapidarium Hungaricum* köteteinek⁸ kivételével. Mindezek külső magyarázatául szolgálhat az ilyen jellegű munkákat elvállaló Akadémiai Kiadó kiválása, az azonban, hogy helyükbe különféle tematikus kiállítási katalógusok,

5 ■ *A magyarországi művészet története*, 6.: *Magyar művészet 1890–1919*. Szerk. Németh Lajos. Akadémiai, Bp., 1981.; 7.: *Magyar művészet 1919–1945*. Szerk. Kontha Sándor. Akadémiai, Bp., 1985.; 2.: *Magyarországi művészet 1300–1470 körül*. Szerk. Marosi Ernő. Akadémiai, Bp., 1987.

6 ■ *Magyarország műemléki topográfiája*, X.: *Szabolcs-Szatmár megye*. Szerk. Dercsényi Dezső – Entz Géza. Akadémiai, Bp., I.: 1986, II.: 1987.

7 ■ *Fejér megye művészeti emlékei / The Historic monuments of Fejér County*. Szerk. Entz Géza Antal, Sisa József. MTA MKI – Szent István Királyi Múzeum, Székesfehérvár, 1998.; *Székesfehérvár*. Szerk. Entz Géza Antal. Osiris, Bp., 2009.

8 ■ *Lapidarium Hungaricum. Magyarország építészeti töredékeinek gyűjteménye*. Szerk. Feld István – Horler Miklós (a 7. kötettől Lóvei Pállal). 1.: Általános helyzetkép. Országos Műemléki Felügyelőség, Bp., 1988.; 2.: *Pest megye I, Visegrád, királyi palota 1*. Országos Műemléki Felügyelőség, Bp., 1990.; 3.: *Győr-Moson-Sopron megye I. Sopronhorpács*. Országos Műemléki Felügyelőség, Bp., 1995.; 4.: *Budapest I. Budai királyi palota 1*. Országos Műemlékvédelmi Hivatal, Bp., 1998.; 5–6.: *Vas megye I–II. Kulturális Örökségvédelmi Hivatal*, Bp., 2002.; 7.: *Veszprém megye I*. Országos Műemléki Felügyelőség, Bp., 2009.; 8.: *Pest megye II, Visegrád, Alsó- és Felsővár*. Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Bp., 2012.

9 ■ A „Checklist”-ek sorozatában: *Museum of Fine Arts Budapest. Old Masters' Gallery. Summary Catalogue*. Vol. 2. *Early Netherlandish, Dutch and Flemish Paintings*. Museum of Fine Arts, Bp., 2000.; Vol. 3. *German, Austrian, Bohemian and British Paintings*. Museum of Fine Arts, Bp., 2003. Részletes tudományos katalógusok: R. Ekkart: *Dutch and Flemish Portraits 1600–1800*. Szépművészeti Múzeum, Bp., 2011.; I. Ember: *Dutch and Flemish Still Lifes 1600–1800*. Szépművészeti Múzeum, Bp., 2011., továbbá két rajzművészeti katalógus: A. Czére: *17th Century Italian Drawings in the Budapest Museum of Fine Arts*. Szépművészeti Múzeum, Bp., 2004.; T. Gerszi: *17th-Century Dutch and Flemish Drawings in the Budapest Museum of Fine Arts*. Szépművészeti Múzeum, Bp., 2005.

10 ■ *L'art du gothique et de la renaissance (1300–1500). Bibliographie raisonnée des ouvrages publiées en Hongrie*. Red. Miklós Boskovits, Bp., 1965.

11 ■ Bardoly István: *Magyar Műemlékvédelem*, XII. *A Műemlékvédelmi Tudományos Intézet közleményei/Műemléki bibliográfiája 1991–2000*. Kulturális Örökségvédelmi Hivatal, Bp., 2005.

12 ■ Magyar művészettörténetész külföldön megjelent tudományos publikációi, 2003–2005. Szerk. Bardoly István. *Ars Hungarica*, 35 (2007), 1. szám, 174–192.

illetve oeuvre-katalógusok léptek, a paradigmaváltás jele, s arra utal, hogy mind a tematikát, mind a szerzőket illetően az individuum szerepe növekedett meg. Ugyancsak kevés a gyűjteménykatalógus – előrelépés, illetve a modernizálás igénye a Szépművészeti Múzeumban jelentkezik, a Régi Képtár *Checklist*jeinek, újabban pedig eddig elkészült tudományos katalógusainak kiadásával.⁹ Ha ezzel összefüggésben a hagyomány fenntartásáról beszélünk, ezt e művek esetében a szerzők személye is garantálja. Változatlan a sokak által, olykor meggondolatlanul sürgetett magyar művészlexikon helyzete. A Szentiványi-féle lexikon-gyűjtés ellenőrizhetetlen esetlegességén a sürgetett digitalizáció aligha segíthet, s vigaszul marad Lyka Károlynak a Thieme–Becker melletti egykori döntése nyomán, a magyar anyag további szállítása az abszurditása miatt állandó gondokkal övezett, jelenleg Saur-féle *Allgemeines Künstlerlexikon*ba. A *Kortárs művészek lexikona* inkább személyes presztízseket szolgáló pótléknak bizonyult, nem is szólva kortársi mivoltának ma már alapos meghaladottságáról. A szemle eredménye inkább sanyarú.

Nem szolgál több vigasszal a művészettörténeti bibliográfia helyzete sem. Bíró Béla 1955-ben publikált, már megjelenése idején is korszerűtlen és megbízhatatlan műve, *A magyar művészettörténeti irodalom bibliográfiája* ma már csak kuriózum. Modern, rendszeres kísérlet volt 1965-ben a Boskovits Miklós által szerkesztett gótika és reneszánsz-bibliográfia.¹⁰ Ennek kiterjesztése az egész magyar irodalmi produkcióra 1968–69-ben célkitűzés volt ugyan, de meghiúsult. Maradt az éves bibliográfiák közlése előbb a *Művészettörténeti Értesítő*ben, majd az *Ars Hungaricában*. Ezek sorozata a 2000-ben megjelent, 1989. évi bibliográfiával szakadt meg. Pedig egy párhuzamos vállalkozás, Bardoly Istvánnak az 1976–1990 közötti magyar műemlékvédelmi bibliográfiája¹¹ mutatja, hogy megvan a lehetősége, és hogy mekkora a haszna még a hasonlóan retrospektív bibliográfiai feldolgozásnak is. Többségükben persze csak Magyarországon publikált, főleg magyar nyelvű munkákról van szó, amihez csak némi korrekcióval járul hozzá – főleg a szerzők önbevallása alapján – a külföldön kiadott produkció kimutatása.¹² Ehhez a MTA Művészettörténeti Bizottsága kezdeményezte és tagjai végezték el a gyűjtőmunkát, először a 2003–2005-ös évek anyagából (megjelent: *Ars Hungarica*, 2007. 1. szám, 174–192. old.: 309 tétel 132 szerzőtől, folytatása előkészületben). Sietek elhárítani a szokásos ellenvetést: nem arról van itt szó, hogy helyesebb-e online vagy nyomtatott formában elképzelni egy bibliográfiát: egyáltalán e rendszeres munka vállalásáról van szó. Hiánya különösen terhes akkor, amikor a bibliográfiai adatoknak, idézettségnek, impakt faktornak stb., általában csupa mennyiségi mutatónak, olyan nagy szerepe van a pályázati eljárásokban, a minősítésben. Paradoxon, hogy a publikáló művészettörténész kutatásra és írásra rendelkezésre álló idejének nagy részét egyéb támpont híján saját publikációinak és azok

visszhangjának dokumentálására fordíthatná, különösen pedig külföldi tanulmányútjait, mert az idegen nyelvű hivatkozások itthon nagyrészt el sem érhetők. Így a kötelességszerűen készülő adatszolgáltatásokat gyakorlatilag haszontalannak kell minősítenünk.

Ez viszont már egy további, itt éppen csak jelzészerűen említhető témakörhöz vezetne: a szakkönyvtárak helyzetéhez. Biztos, hogy ezek közül kettő, a Szépművészeti Múzeum és a műemléki hivatal könyvtára központi, országos jelentőségű, de ez a meggyőződésünk csak informális. Az utóbbi sorsa a fenntartó átszervezése folytán éppen most vált bizonytalanná. Mindezekon felül még számos múzeumi, tanszéki, sőt múzeumi részleg-kézírókönyvtár is van: ha áttekintésük lehetséges lenne, ami egy kumulatív online-katalógus segítségével nem volna boszorkányság, máris nagy előrelépés lenne.

Különösen a német szakirodalomban gyakran alkalmazott dicséretformula a *gut recherchiert*, vagyis jól dokumentált. Az imént vázolt helyzet ezt, tehát a publikációk hitelét veszélyezteti. Tapasztalataink szerint egyelőre kevésbé a régi korszakok művészettörténetében, erősebben a modern korra vonatkozó publikációkban.

A periodikumok sem szolgálnak más tanulsággal. Változatlanul a *Művészettörténeti Ertesítő* (2012-es LXI. kötetével) és az *Acta Historiae Artium* (2012-ben az LIII-dikkal) a két vezető folyóirat – kérdés, mekkora a példányszámuk, s ez hová jut el. Az intézeti folyóiratként alapított, hamar országos jelentőségű folyóirattá fejlődött *Ars Hungarica* problémáit jelzi, hogy XXXVI., 2008-as kötetét 2011-ben követte a megváltozott formátumú és megjelenésének gyakoriságában is eltérő XXXVII. Valamennyi folyóirat igyekszik eleget tenni a nemzetközi normáknak (*abstract*, *keywords* közlése), de a legfontosabbaknak (nemzetközi szerkesztőbizottság, minden esetben dokumentált lektorálás, az illusztrációk copyrightjának rendezése), amelyek kedvezőbb besorolásuk szempontjából éppúgy szükségesek lennének, mint online megjelenésükhöz, elsősorban anyagi okokból nem felelnek meg.

Több-kevesebb rendszeresség és folyamatoság jellemzi a legfontosabb múzeumi közlemények hagyományosan párhuzamos magyar és idegen nyelvű kiadását, köztük az *Annales de la Galerie Nationale Hongroise/A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, az *Ars Decorativa* és a *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* a legjelentősebb, s ugyancsak fontosak a fővárosi (BTM: *Budapest Régiségei*, *Tanulmányok Budapest Múltjából*, Magyar Nemzeti Múzeum: *Folia Archaeologica*) és vidéki múzeumi évkönyvek alkalmanként megjelenő művészettörténeti közleményei. Az általunk áttekintett szakaszban a leglátványosabb kezdeményezéseket a mindenkori műemléki hivatal mutatta olyan, időközben megszűnt folyóiratokkal, mint a *Pavilon* és a *Műemlékvédelmi Szemle* volt (ide sorolnánk még valaha sűrű megjelenésük miatt a *Műemlékvédelem – Művészettörténet* és a *Lapis angularis* sorozatokat is), és sok kiadvány nem kevésbé látvá-

nyos megszűnése után az eddig talpon maradt *Magyar Műemlékvédelem* évkönyvvel és *Műemlékvédelem* című folyóirattal. Külön említést érdemel a 69. számával 2011-ben 18. évfolyamába lépő, magát művészettörténeti folyóiratnak valló kiadvány, az *Enigma*, amely nemcsak aktuális elméleti kérdéseket, egyes kutatások műhelyproblémáit vállalva vált fontos művészettörténeti kérdések igen érzékeny fórumává, hanem azzal is, hogy tudatosan kezdeményezte és folytatja a magyar művészettörténet historiográfiájának kutatását.

Az egyedüli, szembetűnő gyarapodást a művészeti folyóiratok és magazinok számának megszaporodása jelenti: *Artmagazin*, *Balkon*, *Műértő*, a *Praesens* közép-európai kortárs művészeti folyóirat (ha ugyan él még eddigi utolsó száma, a 2010. 4-es óta), *Új Művészet*, aztán a *Flash Art*, a népszerűsítő jellegű *Magyar Múzeumok*, *Múzeum Café*. Bennük alaposabb elemzéssel bizonyára irányzatokra, különféle érdekek képviselőitére lehetne ismerni. Ezúttal megelégszem azzal a megállapítással, hogy sokszínűségük és az úgynevezett „komoly” szakfolyóiratokénál igényesebb, a *coffee table*-re való kiállításuk illusztrálja a korábban az aktualitások irodalmának külön életére tett meggyezésemet.

KORSZAKHATÁR A MAGYAR MŰVÉSZETTÖRTÉNET-ÍRÁS TÖRTÉNETÉBEN?

Mivel itt már változásokról volt szó, áttérek a harmadik kérdésre, arra, hogy ezek – és más – változások *relevánsak-e a magyar művészettörténet historiográfiája szempontjából*, vagy másképp fogalmazva, amit az utóbbi időben, különösen ez évben tapasztalunk, ezekkel indokolhatók-e. A korszakváltást jelző változások az 1980-as évek második felében kezdődtek el. Eddig csak a tudományos publikációk addigi kiadói háttérének megszűnéséről volt szó – valójában a piacgazdaság viszonyainak kezdetéről és fokozatos dominanciára jutásáról, amelynek itt a pozitív hatásait kell kiemelni. A most áttekintett másfél évtizedben egyértelműen a piaci verseny viszonyainak túlnyomó érvényesülésével kell számolnunk, s ezeknek köszönhetjük a művészettörténeti produkció: katalógusok, monográfiák, nagy és kiállításukban még egy évtizeddel korábban is alig elképzelhetően igényes köteteknek sokaságát. Ezek tartalmi méltatása nem kis feladatot ró az akadémiai elemzés elkészítőire; itt ettől inkább eltekintek, mert tipikusan nem egyéni feladat, hanem egy kollektíva értéktételére vár. Ebben az akadémiai bizottságnak van gyakorlata, hiszen a „csodás mű” középkori minőségét enyhén önironikus színezettel kölcsönző elnevezésű *opus mirabile* „díj” (szintén ironikus: inkább csak elismerés, kezdetben bronzéremmel, újabban már csak oklevéllel) az MTA Művészettörténeti Bizottságának kezdeményezésére 1994-től kezdve létezik. Ezt arra szántuk, hogy helyettesítse a tulajdonképpeni művészettörténeti teljesítményekre nem létező kitüntetést (miniszteri szintű, csak a műkritikusok és jelenkor-specialisták Németh

Lajos-díja, vannak hasonlók a műemléki szakembereknek, a muzeológusoknak is). Ezenkívül kifejezi a bizottság kollektív szakmai értékítéletét, és a lehetőség szerint orientálnia is kell/ene.

Épp ezért szempontjai, kategóriái többször változtak. Az 1990-es évek elején a nagy kiállítások többszerzős, könyv formátumú katalógusai jelentették a pártolásra szoruló újítást, így ezek a katalóguspublikációk (és általában egyre inkább maguk a kiállításprojektek – mindinkább a szponzorálásban sikeresebb, nagy intézményeknél) kerültek előtérbe, mellettük pedig a legfontosabb tanulmányok (folyóiratokban vagy gyűjteményes kötetekben, olykor éppen a fent említett katalógusokban). Idővel, miután a hivatkozás a „csodás művekre” intézmények beszámolóiban is megjelent, az eredeti célok részben feledésbe mentek. Ezért 2008-tól a bizottság megváltoztatta az elismerés kategóriáit, amelyek mostanában: többszerzős művek (köztük tanulmánykötetek is), egyszerűs tanulmányok, monográfiák (tehát akár könyvek is, felismerve, hogy a tudományos könyvek publikációja egyre ritkább lett) és recenziós, valamint kritikai publikációk (hasonló megfontolásból).

A döntő változást, már 1990 előtt, a tudományos kutatás addigi – az akadémiai szervezeten kívüli, gyűjteményi vagy tanszéki kutatóhelyek munkaterveinek felügyeletére és részben finanszírozásuk befolyására is kiható – akadémiai monopóliumának lebontása jelentette. Ebben a változásban döntő szerepet játszott az intézményfinanszírozást felváltó témafinanszírozás megjelenése, az OTKA létesítésével és ugyanakkor a Soros Alapítvány fellépésével. Kezdetben hatásos ellensúlyként, kívánatos kormányzati preferenciák érvényesítőjeként működött a Klaniczay Tibor koncepciója szerint létesített „Kulturális-történeti emlékeink kutatása, feltárása, kiadása” elnevezésű főirány is. A témafinanszírozással nemcsak a kutatóhelyek decentralizálása valósult meg, hanem az egyéni és a teamvállalkozások finanszírozása vált az uralkodó kutatástámogatási formává – s ez (eltekintve néhány kivételtől, például a Szépművészeti Múzeum tudományos katalógusaitól) leginkább a rövid távú projek-

teknek kedvezett. A folyamatban egyfajta privatizáció is megvalósult, aminek eredménye a magára maradt, ösztöndíjakban és pályázatokon támogatást kereső kutatói státusz lett. Ez nem a művészettörténetnek, s nem is csak hazai specifikuma. Ha problematikus, problémái a források szűkösségéből és csökkenéséből, az érték folytatott verseny kieleződéséből következnek.

A kutatómunka privatizációjával egy időben ment végbe a támogatásoké is: az 1990-es évek elejétől jelentek meg a privat, céges és különféle alapítványi támogatók jelzései, sokszor logóik sorozatai a kiállítások dokumentumain és a publikációkban. Ha jól emlékszem, a MissionArt Nagybányával kapcsolatos,¹³ majd Mattis Teutsch Jánosra vonatkozó együttműködése a nemzeti közgyűjteményekkel nyitotta meg azt a sort, amely a legjelentősebb magángalériák, például a Kieselbach-féle s a Mű-Terem Galéria anyaggyűjtő, kiállítási és publikációs vállalkozásaihoz vezetett. Más jellegű példát említve, a Hild-Ybl Alapítvány 1991-es Ybl-kiállítása maga nemében ugyancsak újdonság volt.¹⁴ Nyilvánvaló, hogy egyik esetben sem csak szponzorálásról van szó, inkább kereskedelmi céloktól nem független szakmai kutatómunka és közgyűjteményi kutatótevékenység összekapcsolódásáról. A XX. század elejének egyik művészeti vonulata, amely nagy hangsúlyt kapott, a nagybányai neosoktól kezdve a magyar Vadakon¹⁵ át a Nyolcakig¹⁶ ennek a kapcsolatnak köszönhetően vált fontos témává, ahogyan lényegében ugyanakkor a historizmus építésze is, amelyben egy addig nem különösebben frekventált kutatóhely, Budapest Főváros Levéltára is megjelent támogató közintézményként.¹⁷ Ezek csak kiragadott példák, számukat szinte tetszés szerint lehetne szaporítani olyan jelentőségű példákkal, mint az emlékezetes Rippl-Rónai-, vagy Mednyánszky-kiállítások.

A kilencvenes évek változásai, amelyeknek eredményei az áttekintett korszak kezdetén már beértek, jelentős átalakulást hoztak a művészettörténeti publikációkban. Buzási Enikő a Művészettörténeti Bizottság számára megkísérelte az OSZK bibliográfiái alapján statisztikai adatokkal is jellemezni a másfél évtized könyvprodukciónak. Eszerint a monografikus kiadványok száma 118 volt, gyűjteményes kötet, tanulmánykötet 42, inventárium és forráskiadás 56, emlékkönyv, *Festschrift* 30, szakkatalógus, gyűjteménytörténeti munka 47, lexikon jellegű kiadvány 16. Ami a korszak-preferenciákat illeti, valamennyi korszak produkciója 20 kötet körül mozog, a XX. századdal azonban 53 mű foglalkozik, kortárs tárgyú pedig 20. A helyzetet árnyalják például a monográfiák kiadóira vonatkozó adatok: könyvkiadónál, magángaléria kiadásában, illetve magánkiadásban jelent meg 76, múzeumi kiadású 19, akadémiai 19, alapítványé 5, egyetemi, főiskolai kiadvány 5, műemléki hivatali kiadvány 3, folyóirat kiadása 2, egyházi 1.

A Buzási Enikő összeállította, 310 tételes, részletes publikációs jegyzék tanulmányait nehéz lenne egyetlen gondolatmenet szerint összefoglalni. Emellett a jegy-

13 ■ Nagybánya. *Nagybányai festészet a neosok fellépésétől 1944-ig*. Szerk. Jurecskó László, Kishonty Zsolt. MissionArt galéria, Miskolc, 1992.; *Impressionisten aus Ungarn. Die Nagybányaer Künstlerkolonie 1896–1944*. Miskolc–Kempten 1997.; valamint a *Nagybánya Könyvek* c. sorozat, 1–10.: tanulmánygyűjtemények, művészmonográfiák, valamint 4 kötetben: *Dokumentumok a nagybányai művésztelep történetéből*. MissionArt galéria, Miskolc, 1992–2000.

14 ■ *Ybl Miklós építésze 1814–1891*. Kiállítási katalógus. Szerk. Kemény Mária, Farbakó Péter. Hild-Ybl Alapítvány, Bp., 1991.

15 ■ *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig*. Szerk. Passuth Krisztina, Szűcs György. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 2006.

16 ■ *Nyolcak*. Szerk. Markója Csilla, Bardoly István. Janus Pannonius Múzeum, Pécs, 2010.

17 ■ *Neoreneszánsz építészet Budapesten/Neo-Renaissance Architecture in Budapest*. Kiállítási katalógus. Szerk. Csáki Tamás, Hidvégi Violetta, Ritoók Pál. Budapest Főváros Levéltára – Budapest City Archives, Bp., 2008. és *Budapest neoreneszánsz építésze. Tanulmányok*, Szerk. Csáki Tamás, Hidvégi Violetta, Ritoók Pál. Budapest Főváros Levéltára, Bp., 2009.

zékét (amely bizonyosan hiányos, és több helyen valószínűleg pontatlan, mindenesetre az arányokat jelzi) szükségszerűen ki kell hogy egészítsék a kiállítási katalógusok és a konferenciakiadványok. Ezek együttesen adhatnak csak megfelelő képet a művészettörténet-tudomány elmúlt 16 évének publikációs terméséről.

Néhány jelenség azonban szembevetődik: 1. Eltűntek a nagy tudományos kiadványok, különösen a sorozatok (*Magyarország műemléki topográfiája, A magyarországi művészet története, corpus- és tudományos katalógusvállalkozások*). 2. Uralkodó műfajként a vegyes tartalmú, szerkesztett tanulmánykötetek jelennek meg – különösen feltűnő a különféle ünnepi (jubileumi, illetve *Festschrift*) könyvek nagy száma, mellettük felbecsülhetetlen mennyiségű különféle konferenciakiadvány. Ezek sorában a legtrikábbak a tisztán művészettörténetiek, gyakoribbak a vegyesek, mindig a konferenciákat szervezők: társulatok, egyetemek, önkormányzatok, egyházi testületek stb. igényei szerint. 3. Uralkodnak a festészetre vonatkozó publikációk. 4. Egyre erőteljesebben nyilvánul meg a modern korszakok és a jelenkori művészet iránti érdeklődés. 5. Megnövekedett érdeklődésről tanúskodnak a szomszédos országokban (főként: Erdélyben, de Ukrajnában és Szlovákiában is) található magyar emlékörkökre vonatkozó alap kutatások eredményeit pompás formában és nagy formátumban közreadó kiadványok. Ezeket ugyanazok a magyar hivatalok finanszírozzák – részben alapítványokkal közösen –, amelyek jelentős műemlékek restaurálásában és veszélyeztetett műalkotások mentésében is részt vesznek. Ezek a publikációk a régi (különösen középkori és reneszánsz) magyar művészetről szóló ismereteknek addig elképzelhetetlen bővüléséhez járultak hozzá. Kiemelendő, hogy ezáltal a helyi kutatók és a magyarországi művészettörténészek közötti, a mai államhatárokat áthidaló együttműködés is megvalósult.¹⁸

Mindebből erősen a szakmai közintézmények mozgásterének körvonalai rajzolódnak ki a privát kutatói produkció és a szintén egyre erősebben privát szponzorálás közötti egyensúlyozásban. Természetesen, emellett regulatív szerepük is érvényesült, mindig gyűjteményük súlya, tudományos kapacitásuk és menedzsmentjük sikeressége szerint. A folyamat vesztesei azok az intézmények voltak, amelyek ezeket a tényezőket nem használták ki, vagy ilyen-nem rendelkeztek, például az egyetlen független kutatóhely, az egyetemi tanszékek. Az állami támogatás – és éppen 1996-tal kezdődő korszakunkban – többnyire kultúrpolitikai eseményekhez, országos ünnepségekhez, évfordulókhöz kapcsolódott. 1996 köztudomásúan a magyar millemcentenárius éve volt. Követte a 2000-es millenniumi év, 2002-ben a nemzeti múzeumi rendszer bicentenáriuma, 2004-ben az EU-csatlakozás, 2008-ban a Mátyás-évfordulón a reneszánsz év, Pécs lett az Európai Kulturális Főváros ünnepségei, legújabbban az új Alaptörvény – valamilyen-nyí alkalom kultúrpolitikai célkitűzésekre és egyben

az intézményi ötletek és ürügyek versenyére, vagy kedvezőbb esetekben az összehangolt fellépésre, ahogyan különösen a reneszánsz év négy közgyűjtemény által koordinált kiállításai során történt.¹⁹ Ezekhez járultak különféle, nem jubileumokhoz, hanem aktuális külpolitikai-diplomáciai célkitűzésekhez kapcsolódó események, amelyek sorában legjellemzőbbként a 2006-os, Luxemburggal közös Zsigmond-kiállítást említeném.²⁰ A pannonhalmi *Mons Sacer* kiállítás²¹ ugyanúgy ennek a trendnek eredménye volt, mint a Nemzeti Galéria *Történelem – kép* kiállítása,²² de Visegrád, Esztergom és Székesfehérvár fatális műemléki rekonstrukciói, a restaurált középkori kistemplomok újrestaurálásának kampánya is.

Gyakorlattá vált a szakmai vállalkozások szubvencionáltságának politikai intencióhoz vagy ambícióhoz kötése, s ez egyenesen vezetett a szubvenciók s a vállalt állami garanciák összegének számaival kápráztató médiaközlemények új szokásához éppúgy, mint a múzeumépítési álmoknak és a direkter sikert ígérő átszervezés gyakorlatának elharapózásához. Az eleinte csak források szűkében, utóbb a súlyos és elhúzódó gazdasági válság viszonyai között ötletekért és felkínált politikusi reprezentációért igényelhető, jól jövő finanszírozás végül önjáróvá tette az intézmények menedzsmentjét, lényegében elidegenítve a szakmai közvéleménytől. Pozitív és negatív értelemben egyaránt gyakorlattá váltak a meglepetések és ajándékcsomagok. Ezzel együtt a kutatói integritását kivívó kutatót szerencsésen elérte a munkapiaci kiszolgáltatottság állapota. Mára ez a helyzet lényegében megvalósult. Meg kell jegyezni, hogy a közalkalmazotti státusz racionalizálása előre látható és szükséges volt, ezt azonban nem követte értelmes és tudományosan indokolt közép- vagy hosszabb távlatú projektekhez rendelt munkahelyek szervezése.

18 ■ A teljesség igénye nélkül: *A középkori Dél-Alföld és Szer.* Szerk. Kollár Tibor. Csongrád Megyei Levéltár, Szeged, 2000.; *Építészeti a középkori Dél-Magyarországon.* Szerk. Kollár Tibor. Teleki László Alapítvány, Bp., 2010.; Lángi József – Mihály Ferenc: *Erdélyi falkekpek és festett faberendezések I–III.* Állami Műemlékhelyreállítási és Restaurálási Központ, Bp., 1. köt. é. n.; 2. köt. 2004.; 3. köt. 2006.; *Középkori falkekpek Erdélyben.* Szerk. Kollár Tibor. Teleki László Alapítvány, Bp., 2008.; *Falfestészeti emlékek a középkori Magyarország északkeleti megyéiből.* Szerk. Kollár Tibor. Teleki László Alapítvány, Bp., 2009. – A gyulafehérvári székesegyház építéstörténetéhez: Daniela Marcu Istrate: *A gyulafehérvári katolikus székesegyház és püspöki palota régészeti kutatása (2000–2002).* Teleki László Alapítvány, Bp., 2008.; Sarkadi Márton: „s folytatva magát a régi művet”. *Tanulmányok a gyulafehérvári székesegyház és püspöki palota történetéről.* Teleki László Alapítvány, Bp., 2010.; *A gyulafehérvári székesegyház főszentélye.* Teleki László Alapítvány, Szerk. Papp Szilárd. Bp., 2012. – A határvidékekről: *Középkori egyházi építészeti Szatmárban.* Szerk. Kollár Tibor. Nyiregyháza, 2011.; *Középkori templomok a Tiszától a Kárpátokig.* Szerk. Tibor Kollár. Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Területfejlesztési és Környezetgazdálkodási ügynökség Nonprofit Kft., Nyiregyháza, 2013.; *A szórvány emlékei.* Szerk. Kollár Tibor. Teleki László Alapítvány, Bp., 2013.

19 ■ *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490.* Kiállítási katalógus. Szerk. Farbak Péter, Spekner Enikő, Szende Katalin, Végh András. Budapesti Történeti Múzeum, Bp., 2008. Angol verzió: *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court*

AZ 1996–2011 KÖZÖTTI IDŐSZAK NÉHÁNY JELLEMZŐJE A MŰVÉSZETTÖRTÉNET-ÍRÁSBAN

Az itt áttekintett tizenöt évnvi korszak a művészettörténet-tudomány belső szempontjai szerint, metodikai jellemzői alapján is önálló szakaszként jelenik meg.

1. A művészettörténet hagyományos módszertani apparátusában fontos szerepet kap a metodikai komplexitás, amely egyrészt a monografikus témák dominanciájából következik (a forráskritika különböző irányainak, filológiai módszereknek az alkalmazása), továbbá a műtárgyvédelem és -diagnosztika különböző természettudományos módszereinek elterjedéséből, másrészt összefügg a recepciótörténet iránt kialakult fokozott érzékenységgel is. Az egyes műalkotásra irányuló figyelem érezhetően háttérbe szorította a korábban domináns stílustörténeti módszert, felértékelte viszont a hagyományos műértés tudás- és tapasztalati anyagát.

2. A recepciótörténet sokoldalú megjelenési formáinak széles körű elterjedése a korszak egyik feltűnő – és feltétlenül pozitív – jelensége. A történetiség (relativizáló) szempontját kiterjeszti a műtárgyra, az interpretatív apparátusra és magára a művészettörténet-írásra is. Elterjedésével megkezdődött, illetve általánossá vált a múzeumi szöveges és képarcívumok feltárása és forráskritikája (együtt ezek védelmével, illetve gyakori kiállításával), a gyűjtés- és az intézménytörténetre fordított különös gond, valamint a művészettörténet-írás historiográfiájának intenzív művelése.

Mint új keletű diszciplináris ágazat esetében nem meglepő, az eredmények nemegyszer konkrét és aktuális érdekű témakörökhöz kapcsolódtak: például gyűjtéstörténeti tanulmányok a Magyarországot sújtó múkincsveszteségek feltárásához, múzeumtörténeti

áttekintések konkrét átszervezési javaslatok kapcsán argumentumként²³ stb. A historiográfia is egyelőre a biográfia és intézménytörténet keretei között mozog, azon következtetések nélkül, amelyek például Németországban a Harmadik Birodalom művészettörténetére és múzeumi gyakorlatára vonatkoznak.

Ezzel az érdeklődéssel szorosan összefügg a (*per definitionem* újkori) ún. „mecénáskutatás” terjedése.

3. A korszak legfontosabb és legnagyobb hatású – eredetileg tisztán elméleti indítású – kérdésfeltevésének („a művészettörténet végéről”: Hans Belting) sajátos magyarországi sors jutott osztályrészül. Egyrészt a képelmélet, képtörténet (általánosságban: az ún. *iconic turn*) gyors hazai elterjedésének katalizátoraként hat. Túl gyorsnak is, amennyiben a „képző”-művészetnek a képpel való direkt azonosítását ösztönzi. Ez az első olyan, a posztmodernizmussal karöltve fellépő aktuális elméleti álláspont, amelynek ható köze messze túlhaladja a művészettörténet területét, s megalapozza szomszédos és rokon tudományok és stúdiók (esztétika, médiatudományok, kommunikációelmélet stb.) együttműködését, illetve befolyását. Az együttműködés nem mindenben pozitív, sem zavartalan, annál kevésbé, minél inkább teóriai pusztá alkalmazásáról s a művészettörténeti hagyomány összefüggéseinek ignorálásáról van szó.

4. A metodikai érdeklődés számos módszertani kezdeményezés elterjedéséhez vezetett, amelyek érvényesülnek ugyan a művészettörténet valamennyi területén, a legnagyobb nyitottságot mindazonáltal a modern és a kortárs művészet kritikai feldolgozása mutatja. Itt csak címszavak idézhetők fel: kulturális antropológia, kultusz kutatás, művészettörténeti hermeneutika, média- és képtudomány, intézménytörténeti kutatások, *museum studies*, *gender studies* (*Praesens*-füzet címeként: „nemtan”), illetve általános „ernyőfogalomként”: *new art history*.

Az itt tárgyalt időszak új jelensége egyes társtudományok (esztétika, média- és kommunikációs elmélet) megközelítésmódjának intenzív publicisztikai fellépése, mindenekelőtt a kiállítás- és múzeumkritikában. Ennek különössége, hogy ez a művészettörténet szempontjából külső kritika, amelynek szakmai megvitatása elmaradt, mint a felülről kezdeményezett újabb szervezeti reformok sürgetője és támasza vállalt és játszik szerepet.

A tárgyalt időszak legfontosabb budapesti konferenciaeseménye a 2007. november 21–25. között Budapesten tartott CIHA-konferencia: *How to Write Art History – National, Regional or Global?* Jóllehet számos hazai metodikai kérdést nemzetközi perspektívában tárgyalt, s szöveganyagát az *Acta Historiae Artium* azonnal publikálta is, hazai visszhangja gyakorlatilag nem keletkezett. Ezzel az alapvetően metodológiai kérdéseket tárgyaló és vitató kollokviummal ellentétben a legjelentősebb szakmai igény elsősorban új tudományos anyag ismertetésére, megvitatására, sokoldalú (esetenként interdiszciplináris) megvilágítására irányul. Konferenciák azonban – a fent jelzett

1458–1490; Mátyás király öröksége. Késő reneszánsz művészet Magyarországon (16–17. század). Szerk. Mikó Árpád, Verő Mária. I. Katalógus, II. Tanulmányok. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 2008.; *Csillag a holló árnyékában. Vitéz János és a humanizmus kezdetei Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. Földesi Ferenc. Országos Széchényi Könyvtár, Bp., 2008. Angol verzió: *A Star in the Raven's Shadow. János Vitéz and the Beginnings of Humanism in Hungary; Beatrix hozománya. Itáliai majolikaművészet Mátyás király udvarában*. Kiállítási katalógus. Szerk. Balla Gabriella, Jékely Zsombor. Iparművészeti Múzeum, Bp., 2008. Angol verzió: *The Dowry of Beatrice, Italian Maiolica Art and the Court of King Matthias*.

20 ■ *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8.–10. Juni 2005*. Hsg. Michel Pauly – François Reinert. Mainz, 2005.; *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában 1387–1437*. Kiállítási katalógus. Szerk. Takács Imre. Szépművészeti Múzeum, Bp., Musée national d'histoire et art, Luxembourg, Mainz 2006 – német és francia verzió is.

21 ■ *Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000 éve*. Szerk. Takács Imre. Pannonhalmi Főapátság, Pannonhalma, 1996.

22 ■ *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatáról Magyarországon – Geschichte – Geschichtsbild. Die Beziehung von Vergangenheit und Kunst in Ungarn*. Kiállítási katalógus. Szerk. Mikó Árpád, Sinkó Katalin. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 2000.

23 ■ Sinkó Katalin: Nemzeti Képtár, *Annales de la Galerie Nationale Hongroise*, 2008.

koncepció szerint – igen gyakoriak: országos vagy helyi jubileumok, ünnepek, kiállítások alkalmával, ad hoc bizottságok, társulatok, szerzetesrendek, tanszékek szervezésében – időnként kiadványokkal is kísérve. Felvetődött – más országokhoz hasonlóan – a rendszeres (évenkénti) nemzeti művészettörténeti kongresszusok megrendezésének gondolata is, a modell és a kiindulópont a 2000-ben rendezett ráckevei művészettörténeti konferencia²⁴ lehetne.

A VÁLTOZÁSOK

Az áttekintett időszak a művészettörténet-tudományban jelentős változások korszaka. A változások érintik a diszciplína belső struktúráját, tematikáját és módszereit, de művelésének külső feltételeit, oktatását, közvetítését, intézményeit is.

Mindenekelőtt a tematikai súlypontok változásairól beszélhetünk. A leginkább szembevetendő a művészettörténet-írás hagyományos kronológiai struktúrájában bekövetkezett változás, amely egyben egy hagyományos értékrend eltolódását is jelzi. Miközben a megelőző szakaszokban az ókori és korai középkori művészettörténet lényegében lekerült a művészettörténet-írás, majd az oktatás napirendjéről, és művelői inkább sporadikus helyzetbe (a régészet, ókortudomány, bizonyos mértékben a bizantinisztika speciális metodikáknak és filológiai előfeltételeknek megfelelő területeire) kerültek, hasonló hangsúlyeltolódás jelei mutatkoznak a korábban vezető szakterületnek számító középkori és reneszánsz kori, a hazai emléanyag bőségéből következően kézenfekvően súlyponti jelentőségű barokk kori stúdiumokban. Ugyanakkor a kutatások tematikai hangsúlya és a kutatók pályaorientációjának súlypontja mennyiségileg is a XIX. századra (különösen a második felére) és a XX. századra, illetve a jelenkorra került. Első megközelítésben a „régiz” művészettörténeti korszakok térvesztése figyelhető meg a „modern” korszakok javára (e tekintetben a XIX. század első fele – például a klasszicizmus) sok tekintetben osztozik más, „régiz” korszakok sorsában.

Az így regisztrálható jelenség okai nyilvánvalóan komplexek, eredménye azonban világos: ha a megfigyelt tendencia valóban érvényesül, az eddig egységes művészettörténet-írás helyett kétfélének a kialakulásával kell számolnunk, amelyeket az eltérő tematikán kívül – tárgyuk eltéréseiből logikusan következő módon – a különböző metodika, az eltérő kutatási és publikálási szokások (pl. a klasszikus értelemben vett folyóiratközlés, illetve a könyv- és esszépublikáció iránti preferencia) is megkülönböztetnek. A tudományosság ma érvényes hivatalos normái (pl. a fokozat és az akadémiai címszerzés kritériumai) tudvalevőleg az itt „régizként” jellemzett diszciplináris ágnak kedveznek. Mutatkoznak jelei a „modern” ág külön szervezeti útjának is: mindenekelőtt a műkritikusok nemzetközi szervezetének (a hagyományos művészettörténet-írásénál sokkal nagyobb nyilvános tevékenységet kifejtő AICA-nak) ernyője alatt.

Ezek a változások megnyilvánulnak a művészettörténet tudományközi beágyazódásában, interdiszciplináris orientációjában is. Megrendült, háttérbe szorult a művészettörténet-írás alapvetően történeti diszciplinaként vallott öndefiníciója (s ennek megfelelő, főként filológiai apparátusa), s dominánssá vált a művészetelméleti, esztétikai, média- és kommunikációelméleti orientáció.

Az ímént jelzett változások szervezeti konzekvenciákkal járnak.

Az egyetemeken a „bolognai folyamat” magyarországi bevezetése során a hangsúlyeltolódások észlelése (nem elemzése!) alapján bevezetett reformok jutottak érvényre. A művészettörténet BA-szintű oktatása interdiszciplináris keretbe (az ún. „szabad bölcsészet” keretébe) került, a diszciplináris specializáció a mindössze két éves MA-szakaszba (és még inkább a doktori iskolába). Noha BA-szinten képzett művészettörténész szakmai alkalmazásáról nincs tudomásunk, az MA-képzés nem elegendő az „átfogó” (önmagában is korlátozott kiterjedésű és perspektívájú) művészettörténész-képzéshez. A „régiz” korszakok kutatóinak túlzott és korai specializációjához vezet, és lényegében kizárja az álláspiacon való érvényesüléshez szükséges sokoldalúságot, illetve rugalmasságot. Ugyanez a „modern” specialisták körében eltérő, gyakorlatközelibb pályára állási stratégiákat ösztönöz. Az eredmény: relatíve szűkös számú MA-végzett kibocsátása a „régiz” diszciplinaterületeken és a szükségletekhez és lehetőségekhez képest túlzott létszámú specialista a „modern” területeken.

A „bolognai folyamat” így felerősíti azokat a folyamatokat, amelyeknek felismerése magyarországi bevezetését feltehetőleg vezette, s ez máris visszahat a hazai tanszékek oktatói struktúrájára. Ezeket az egyetemek vezetése nyilván az oktatói terhelésekhez fogja szabni, miáltal a tanszékeket jellegük – s vele nemzetközi elismertségük – elvesztése fenyegeti. Kutatóhelyekként is korlátozott mértékben jönnek majd számításba. A legtöbb európai országban megőrizték (pl. elitképzés formájában) a bolognai rendszer valamely alternatíváját. Magyarországon ilyen alternatíva nincs.

A fent jellemzett változások kihatnak a művészettörténészek helyére a múzeumi intézményekben

24 ■ *Maradandóság és változás. Művészettörténeti konferencia.* Szerk. Bodnár Szilvia, Jávor Anna, Lővei Pál, Pataki Gábor, Sümei György, Szilágyi András. MTA MKI – Képző- és Iparművészeti Lektorátus, Ráckeve, 2000.

25 ■ *Kép a képben. Művész és közönség öt évszázad grafikusművészetében Burgkmairtól Picassóig – Pictures within Pictures. The Artist and the Public over Five Centuries of Graphic Art from Burgkmair to Picasso.* Szerk. Gonda Zsuzsa. Szépművészeti Múzeum, Bp., 2005.

26 ■ *Monet és barátai.* Kiállítási katalógus. Szerk. Geskó Judit. Szépművészeti Múzeum, Bp., 2003.; *Van Gogh Budapesten.* Kiállítási katalógus. Szerk. Geskó Judit. Szépművészeti Múzeum, Bp., 2006.; *Cézanne és a múlt. Hagomány és alkotóerő.* Kiállítási katalógus. Szerk. Geskó Judit. Szépművészeti Múzeum, Bp., 2012.

27 ■ *A Mediciek fénykora. Élet és művészet a reneszánsz Firenzében.* Kiállítási katalógus. Konceptió: Cristina Acidini Luchinat – Antonio Paolucci. Szépművészeti Múzeum, Bp., 2008.

is. A modern gyűjtemények és kiállítási intézmények hangsúlya megnőtt, miközben munkatársaik alapvetően nem gyűjteménykezelőként, hanem kiállításcsinálóként definiálják magukat. A kiállításoknak és intézményeiknek máris jelentős konkurenciája mutatkozik (az eredetileg klasszikus kiállítóhely Múcsarnok mellett a Ludwig Kortárs Művészeti Múzeum, velük párhuzamosan a Magyar Nemzeti Galéria, a Szépművészeti Múzeum is, hasonló jelenségek vidéken is!); ez várhatóan fokozódni fog. Munkahelyet, állást a magángalériák, a műkereskedelem, illetve más kulturális területek csak szerény mértékben biztosítanak.

Mindezzel összefügg a múzeumi kiállítás mediális-kommunikációs szerepének hangsúlyozása, nem függetlenül a művészettörténet interdiszciplináris helyének fent jelzett változásaitól. A múzeum mai helyének kijelölésében a művészettörténet önreflexiója, historiográfiai és recepciótörténeti elemzései sokáig (az utóbbi idő néhány alapvető publikációjáig) késlekedtek, szemben a magát média- és kommunikációelméletként felfogó esztétika igen intenzív publicisztikai aktivitásával.

Az elemzés mindmáig várat magára, jellemző módon nézeteltérések konkrét szervezeti változások és vezetői koncepciók, valamint főhatósági intézkedések kapcsán, a szakmai intézmények jellegével kapcsolatban kaptak hangot – nemegyszer meglehetősen heves formában. A kérdés ezen intézmények tudományos kutatóhely-jellegének, illetve (egyoldalúan) kommunikációorientáltságának dilemmája körül kristályosodott ki – legélesebben a Szépművészeti Múzeum 2004 utáni stratégiája kapcsán. A múzeum saját gyűjteménye tudományos értelmezésének, illetve az idegen forrásból, kvázi licenccel védett szellemi produktum importjával bemutatott kiállításoknak a dilemmáját a nagy (bulvár)média-visszhangot keltő „blockbuster”-kiállítások elkésett propagandája feledtette. A dilemma megjelenítői a múzeum kínálatából: *Kép a képben*,²⁵ a gyűjtemény darabjai körül szervezett Monet, Van Gogh, most Cézanne,²⁶ Sigismundus egyfelől – például Medicek²⁷ másfelől.

A fenti változások természetesen nem légüres térben, hanem politikai erőterben zajlanak. Az áttekintésben kibontakozik kétfajta kultúrpolitikai koncepció tipológiája: a szociálliberális kormányzatok vonzódása a „minőségi” vagy elitkultúra iránt – s a nemzeti orientáció előszeretete a szimbolikus értékek és a nemzeti érzelmvilág iránt. Mindez nemcsak a múzeumokban, hanem a műemlékvédelemben is érvényesül, meghatározza a művészettörténet-tudomány művelésének, közlésének és oktatásának feltételeit.

A politikai erőter csak felerősíti azokat a belső feszültségeket, amelyek a művészettörténet belső és környezetéhez való viszonyában bekövetkezett változásaiból következnek. Valójában éppen az ellenkezőre, a polarizáció tompítására, a diszciplína autonómiájának megtartására lenne szükség.

ZÁRÓ MEGJEGYZÉSEK, 2012

Az az elemzés, amelyről igyekeztem képet adni, hosszabb, kollektív munka eredménye. Amikor kialakult s az MTA Művészettörténeti Tudományos Bizottságában megfogalmazódott sürgető igénye, még csak előjelek mutatkoztak s voltak regisztrálhatók a ma valamelyes objektivitás igényét megtartva megbízhatóan áttekinthető 1995–2011 közötti periódusban.

2012-ben azonban a magyar művészettörténet-tudomány helyzetében olyan előre sejtethető, de még ma is áttekinthetetlen, akkora és olyan kiterjedésű intézményes változások következtek be, hogy ezekről immár lehetetlen hallgatni. A változások a művészettörténet valamennyi területét érintik, s kérdésessé teszik, vajon lehet-e még az elemzés szubjektumairól (a művészettörténetészekről) és tárgyáról (a művészettörténetről mint intézményről) abban az értelemben beszélni, amely elemzésünk alapjául szolgált. A változások azon kívül, hogy diszciplínánk személyi állományának egzisztenciáját már megkezdett, de egyelőre még beláthatatlan mértékű létszámkorlátozásokkal sújtják, működésének feltételeit is megváltoztatták.

- Az oktatásban bekövetkezett (s a fenti elemzésben már érintett) változások jelentős tematikai eltolódásokkal járnak, amelyek a – korlátozó szabályozás ismeretében csakis ironikusnak minősíthető elnevezésű – „szabad bölcsészeten” alapuló képzési rendszert a tudományegyetemi ideálnak végérvényesen háttá fordító, a művészeti főiskolákon szokásos „művelt alkotó”, „kulturaközvetítő”, illetve „kulturális menedzser” képzés felé fordítják. Az aktuális értékrend monokulturás, nem történeti megalapozású képzést helyez előtérbe, s ezzel veszélybe kerül a tudományegyetemi művészettörténet-sz képzés utolsó maradványa, a történelmi szemléletű és perspektívájú oktatás is. A tanszékek drasztikusan a minimumra csökkent személyi állománya a jövőben más formát nem is enged meg.

- A Magyar Tudományos Akadémia 2012 elejétől hét humán tudományos intézetét – autonómiájukat és gazdasági önállóságukat megszüntetve – egy Bölcsészettudományi Kutatóközpontban egyesítette. Az MTA Művészettörténeti Intézetének belső változásai és szakmai környezetéhez való viszonyának alakulása is hasonló irányba mutattak. Egyelőre kérdéses, hogy ebből a helyzetből milyen következtetések vonhatók le az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpontján belül, ahol a megoldásokban már sem autonómiával, sem a (nemzetközi) szakmai értékrend hiteles képviselésével nem lehet számolni.

- A korábban megyei, illetve önkormányzati fenntartású múzeumi és kiállítási intézményrendszer államosításának, illetve gyökeres átalakításának következményei egyelőre felmérhetetlenek.

- A Magyar Nemzeti Galéria és a Szépművészeti Múzeum szervezeti fúziója 2012. augusztus 1-jén életbe lépett, s ezzel az autonóm kutatómúzeum ide-

A TARTALOMBÓL

Kötött pályán? Közlekedő társadalom

Frisnyák Zsuzsa

A vasút hatása a magyarországi városokra

Eszik Veronika

A vasút Ferencvárosban. Egy nagyvárosi ipari zóna térszerkezeti vizsgálata

Horváth Csaba

A sopron–pozsonyi HÉV építéstörténete

Majdán János

Bérek, dolgozói juttatások a magyarországi vasúttársaságoknál az 1904. évi első vasúti sztrájk előtt

Bódy Zsombor

Egy szocialista járműipari vállalat születése. Vállalati fejlődés a stráfkocsiktól a repülőgépeken át az önhordó karosszériás autóbuszokig

Kalocsai Péter

A közlekedés szerepe a városi térhasználatban Szombathelyen (1945–1968)

Molnár Gergely

A vasút népességre tett hatása a 20. század második felében Kecskemét környékén

A KORALL Szerkesztősége 2013-ban a következő tematikus számokat jelenteti meg:

- 51.** *Zene – zene – zene (megjelent)*
- 53.** *Égbajlatváltozás és társadalomtörténet*
- 54.** *Válságtörténetek*

A Korall Szerkesztőség elérhetőségei:

terjesztes@korall.org, korall@korall.org, www.korall.org
1113 Budapest, Valkói u. 9.

A 2013-as évfolyamra várjuk az előfizetéseket. Kérjük, jelezze szándékát a Szerkesztőségnek, és valamennyi idejű számunkat postázzuk Önnek. Az éves előfizetés ára: 4500 Ft, egy szám ára 1250 Ft.

Nonprofit szervezetként lehetőségünk van az adóbevallások 1%-os felajánlásainak fogadására. Kérjük, ha úgy ítéli, tiszteljen meg minket támogatásával!

Adószámunk: **18255030-1-43**
Nevünk: **Korall Társadalomtörténeti Egyesület**

áljával szemben a befogadó és gyűjteményét kapcsolati tőkeként forgató kiállítóhelyként nyert teret és támogatást. Az összeolvasztást a Nemzeti Galériának az anyaintézményből való 1957-es kiválását megelőző *status quo ante* helyreállításával, valamint egy nemzetközi kontextus megteremtésének lehetőségével indokolták. Mindkét érvet azonnal cáfolták.

- A Kulturális Örökségvédelmi Hivatal 2012. szeptember 15-vel meghirdetett feloszlátása minden jel szerint gazdasági érdekeknek rendeli alá mind ez intézmény időközben lényegesen megfogytakozott tudományos (elsődleges forrásokkal élő ismeretszerző) tevékenységét, mind felhalmozott tudományos gyűjteményeit és adatbázisait. Az intézmény megmaradt személyi állományát két főhatóság, a belügyi és a kulturális kormányzati szervek között osztották meg.

Valamennyi változás a szakmai közösség véleménynyilvánítása nélkül, fórumainak megkerülésével történt, s már ezért is pótolhatatlan veszteségekhez vezethet az elemzésünkben elsődlegesen szem előtt tartott tudományos intézményi struktúrában.

Nem túlzás, ha azt állítjuk: anélkül, hogy tudtuk volna, a magyar művészettörténet-írás (vagy legalábbis a számunkra ismert) egyfajta zárójelentésén dolgoztunk. Lehet, hogy a magyar művészettörténetet valamikor újra kell építeni, abban azonban biztosak vagyunk, hogy ezt a tudomány benső ismerete nélkül éppoly lehetetlen megtenni, ahogyan dekonstrukcióját sem lett volna szabad megkockáztatni. Bízunk abban, hogy a helyreállítás munkájában még magunk vagy utódaink részt és szerepet fogunk/fognak kapni.

Végül tartozom egy vallomással: a konklúzióban személyes véleményemet foglaltam össze, s ezt peszsimizmusa miatt kritika érte a Művészettörténeti Bizottságban. Az ígért, alternatív happy ending még nem készült el, ha elkészült volna is, még nem került a kezembe. Pedig „kell jó végnek lenni, kell, muszáj”! □

ELFELEDETT SZEMBENÉZÉS

HOLOKAUSZT ÉS EMLÉKEZÉS FÁBRI ZOLTÁN *UTÓSZEZON C.* FILMJÉBEN

ZOMBORY MÁTÉ, LÉNÁRT ANDRÁS, SZÁSZ ANNA LUJZA

A holokauszt emlékezete az általánosan elfogadott elképzelés szerint az 1989 előtti magyar közéletben tabusítva volt.* A témában született munkák jellemzően arra helyezik a hangsúlyt, hogy a korszakban milyen tiltások alá esett a zsidóságról szóló nyilvános beszéd. A szigorúan ellenőrzött politikai nyilvánosságon kívüli közéleti diskurzusok a véskorszakról, így elsősorban az irodalmi, a képzőművészeti vagy filmes műtrepresentációk vagy a kivételek hosszú sorát gyarapítják, vagy a rendszer „lassú erjedésének” történetileg alá nem támasztott lineáris folyamatában kapnak helyet, vagy pedig a politikai hatalom és az alkotó közötti cinikus összekacsintás példájaként értelmeződnek.¹ Márpedig kivételből van elég.² Ha belelapozunk például a hatvanas évek sajtójába, három vonalon találkozhatunk zsidó témával: az egyik az Izraellel és az NSZK-val többszólamú külpolitikai kapcsolatok,³ a másik a zsidó, illetve holokauszt témájú művészeti alkotások elemzése, a harmadik pedig a hazai izraelita közösség emlékezeti aktusai és külkapcsolatai (igaz, többnyire a Mazihsiz lapjára [*Új élet*], vagyis egy kis körben terjesztett sajtóorgánumra jellemzően).

A tabusítás tételét támogatja az az általános-
sá vált, nyugati eredetű nézet is, hogy a katasztrófa

traumatizálódott túlélői évtizedekig képtelenek voltak szavát tenni a történetek.⁴ A holokauszt-kutatás egy újabb trendje éppen azért fordul az 1945 utáni időszak felé, hogy a korábban általánosan elhanyagolt múlt-elbeszéléseket az emlékezet legitim változataiként megvizsgálva kérdőjelezze meg a „hallgatás mítoszát”.⁵

A tabusítástétel egy jellegzetes megfogalmazása szerint hazánkban „[a] véskorszakról való beszédet a kommunista diktatúra tabuvá tette, illetve részben inautentikussá, amennyiben az »antifasiszta« ideológia keretébe helyezte.”⁶ Ha a tabusítás nem volt teljes körű, akkor érdemes megvizsgálni az „inautentikussá” tett beszédet a véskorszakról, ahelyett hogy egy tollvonással hiteltelenné tennénk azért, mert hitetlen hatalom használta ki – arról a „résről” nem is beszélve, amely sem tabusítva, sem hiteltelenítve nem volt. Ahelyett, hogy az egyöntetűnek tekintett korszakban állandónak és változatlanul vinnénk a politikai elnyomás és a diskurzív szabályozás különböző formáit, vegyük szemügyre a megszólalás lehetőségeit. Ne arra kérdezzünk rá, hogy 1989 felől visszatekintve mi mindent nem lehetett, hanem arra, mi vált lehetővé a hatvanas években a korábbi időszakhoz képest. Kérdésfeltevésünk az akkori jelen múltbeli tapasztala-

* ■ A szerzők munkáját az OTKA K 101046 sz. és 81636 sz. kutatási projektje támogatta.

1 ■ A szóban forgó munkák korántsem egyöntetűen foglalnak állást abban, hogy a társadalom mely részeire és miképpen vonatkozott a tabusítás. A teljesség igénye nélkül lásd Erős Ferenc: A zsidó identitás „felfedezése” Magyarországon a nyolcvanas években. In: Bárdos Katalin – Erős Ferenc – Kardos Péter (szerk.): „...aki nyomot hagyott.” *In memoriam Virág Teréz*. Animula, Bp., 2003. 53–58. old.; Földes Anna: A holokauszt a magyar (próza)irodalom tükrében. In: Randolph L. Braham (szerk.): *Tanulmányok a holokausztról*. Balassi, Bp., 2001. 73–122. old.; György Péter: *Apám helyett*. Magvető, Bp., 2011.; Szirák Péter: Magyar – zsidó – sors. Tiltás, szokás és kezdeményezés a hetvenes–nyolcvanas évek irodalmi köztudatában. In: Kisantal Tamás – Menyhért Anna (szerk.): *Művészet és hatalom. A Kádár-korszak művészete*. JAK–LHarmattan, Bp., 2004. 55–67. old.; Kovács Éva – Vajda Júlia: *Mutatkozás. Zsidó identitás történetek*. Múlt és Jövő, Bp., 2002.; Lásd még a témában rendezett kerekasztal-beszélgetést Kékesi György, Major Borbála, Vajda Júlia, György Péter közreműködésével <http://www.mixcloud.com/Tranzitblog/tabutema/>.

2 ■ R. L. Braham *The Hungarian Jewish Catastrophe. A Selected Annotated Bibliography* c. munkájának első, 1962-es kiadásában 752 címszó szerepel, az 1984-es kiadásban 2479. Földes: *i. m.*

3 ■ 1967 nyarán Izrael és a szocialista tömb országai között megszakadt a kapcsolat. Az NSZK bel- és külpolitikájának kritikája rendszeres témát adott a hazai sajtónak, elsősorban a náci múlt elszámolásának elégtelen volta, illetve hiánya (revansizmus, fasizmus) és ehhez kapcsolódóan a kárpótlás ügye a német-magyar viszonylatban. A háborús bűnök elévülésének nemzetközi

vitájáról szóló magyar híradások visszatérően nehezményezték, hogy Nyugat-Németország nem vette komolyan a náci múlttal történő szembenézést és leszámolást. Az Izraelben lefolytatott Eichmann-per (1961–62) hatására Németországban 1963 decemberétől 1965 augusztusáig tárgyalták az ún. „Auschwitz-per”-t, aminek a magyar sajtó is biztosított némi nyilvánosságot. A napi híreken túl a hatvanas években riportkötetek, dokumentumgyűjtemények és tudományos összefoglalók is születtek, amelyekben részben az aktuális perekről szóáltak be, részben a holokauszt történetét dolgozták fel. Lásd Karsai Elek: *Fegyvertelen álltak az aknamezőkön. Dokumentumok a munkaszolgálat történetéhez Magyarországon*. MIOK, Bp., 1962.; F. K. Kaul: *Az Eichmann-ügy*. Ford. Timár István. Kossuth, Bp., 1965.; Bernard Naumann: *Az Auschwitz-per. Beszámoló Mulka és társai vádlottaknak a frankfurti esküdttörvényszék előtt lefolyt bűnyűgyéről*. Ford. Széll Jenő, Timár István. Kossuth, Bp., 1966.; Karsai Elek: *A Budai Vártól a gyepűig*. Táncsics, Bp., 1965.; Lackó Miklós: *Nyilasok, nemzetiszocialisták 1935–1944*. Kossuth, Bp., 1966.; Sólyom József – Szabó László: *A zuglói nyilasper*. Kossuth, Bp., 1967.

4 ■ Hiába például a számtalan publikált beszámoló a háborút közvetlenül követő időszakban, a hallgatás tételle erősebbnek bizonyul: „A hallgatás görcse, ami 1945-től – az emlékiratok kiadásának, a légernaplók konjunktúrájának hőskorszakában – oldódni látszott, valójában sokakban (megkockáztatom, hogy a közvéleményformálók nagyobb részében és magában a köznyelvben is) évtizedeken át megmaradt.” (Kiemelés az eredetiben.) Földes: *i. m.* 76–77. old.

5 ■ David Cesarini – Eric J. Sundquist (ed.): *After the Holocaust. Challenging the Myth of Silence*. Routledge, London – New York, 2012.

6 ■ Szirák: *i. m.* 59. old.

lataira és időközben elmúlt egykori jövőjére vonatkozik, hiszen ezek szerkezete határozta meg az akkori cselekvők mozgásterét és stratégiai lehetőségeit.⁷ A retrospektív nézőpont determinizmusával ellentétben e prospektív szemlélet⁸ lehetővé teszi, hogy közelebb kerüljünk az adott történeti korszak szereplőinek cselekvési horizontjához, és rámutassunk a különféle értelmezési stratégiák jelentőségére a múlthoz fűződő társadalmi-kulturális viszony történeti változásában.

Ahelyett, hogy a jelenkor fogalmaival olyasmit kérnénk számon a hatvanas éveken, ami későbbi történeti termék, a következőkben a holokausztot középpontba helyező emlékezeti diskurzus történetének egy korábbi, ma elhanyagolt fejezetét lapozzuk fel. E vállalkozásra rendkívül alkalmas Fábri Zoltán *Utószézon* című filmjének elemzése. A mozi a korszak kitüntetett tömegmédiuma, Fábri pedig kitüntetett alkotója, pályája zenitjén: a filmben feldolgozott téma tehát nem tekinthető perifirikusnak a kádári nyilvánosságban. A film a hatvanas évek közepén készült, amely a múlt felé nyitás rövid korszaka volt a kelet-európai, közelebről a magyar filmművészetben. Továbbá „holokauszt-filmről” van szó, pontosabban a vészidő emlékezeti jelentőségének egy sajátos megfogalmazásáról az Eichmann-per kapcsán, tehát a holokauszt-emlékezet nyugati világban végbemenő kanonizálódásának és intézményesülésének kitüntetett fordulópontján. Végül a film bemutatása a velencei biennálén és nemzetközi recepciója lehetővé teszi fogadtatásának kelet-nyugati összehasonlítását.

SEMBESÍTÉS A MÚLTAL: FÁBRI ALKOTÓI HITVALLÁSA A HATVANAS ÉVEKBEN

A hatvanas évek, különösen 1963 után, számos tekintetben a magyar filmművészet megismételhetetlen aranykorát hozta el. A kultúrpolitikai nyitás párosult az alkotók igényével a közéleti szerepvállalásra, a szerzői filmek kultusza a magas, sokszor közel milliós nézőszámmal: az országosan kiépült filmszínházhálózat mindenki számára elérhető tette a mozifilm, és a terjedő televízió még nem fenyegette a mozi pozícióját (az 1960-ban 140 milliós éves nézőszám 1970-re 80 millióra apadt).⁹ A filmgyártásban a Rákosi-korszak, illetve a forradalmat követő „szanálás” után megkezdődött a decentralizáció és az átszervezés, megalakult a Mafilm és benne a négy önálló stúdió. A politikai rezsím kultúrához, közelebről a filmművészethez fűződő viszonyában az előzetes kontrollt az utólagos cenzúra váltotta fel. A forgatókönyvek szigorú ideológiai ellenőrzése helyett a filmek előkészítésébe kevésbé szóltak bele, a félkész műveket viszont pótforgatások, jelenetek kivágása révén továbbra is ellenőrizték. A korszak alapvető sajátossága, hogy a rezsím bevonta a művészeket a tiltás és engedélyezés folyamatába, akik saját kritikai mozgásterük biztosítása érdekében az uralmon lévők stratégiáinak részleges stabilizálására kényszerültek.¹⁰ E párbeszéd feltételei és az alkuk kritériumai nem voltak lefektetve, az eseti megegye-

zések bizonyultak döntőnek. Bár a cenzúra műveket, nem pedig alkotókat érintett, az új kultúrpolitikából fakadó bizonytalanság, az érinthetetlen problémák ki nem mondott rendje, illetve az Aczél György nevéhez fűződő feudális-paternalista vezérlés jelentősen korlátozta az alkotói szabadságot és a szakma közéleti kritikai potenciálját. A hatalomnak való kiszolgáltatottságra jó példával szolgál a megkezdett, de el nem készült filmek sokasága, illetve hasonlóan tanulságos, a másik oldalról, a *Nehéz emberek* bemutatásának története.¹¹ Mégis, a hatvanas évek alaptapasztalata a nyitás. „Az engedélyezés körüli huzavonák korántsem ritkák (a *Tízezer nap*,¹² de még a *Hűsz óra* bemutatását is komoly csaták előzték meg; Kósa filmjét csak elkészülte után majd két évvel mutatták be), mégis feltűnő, hogy a korszakban egyetlen játékfilm sem került dobozba.”¹³ A film egyfelől a kádári konszolidáció legitimációs igényei miatt vált fontos „területté”, másfelől lehetővé tette a művészi kifejezés autonómiájára éhes alkotók szabadabb érvényesülését. E felállás jótékony következményei között említhetjük, hogy a filmgyártás volumene jelentősen megnőtt (míg 1956-ban 10 nagyjátékfilm készült el, 1959-ben 18, a hatvanas években évente átlagosan 20), továbbá, hogy az alkotói tér megnyílásával több rendezői generáció versengett a filmlehetőségekért, és széles műfaji spektrumban készítettek filmeket. Végül a hazai filmgyártás részévé vált a korszakban rendkívüli pezsgéssel és merész formai kísérletezéssel jellemezhető nemzetközi filmvilág vérkeringésének – ez a hatvanas éveket élesen elkülöníti mind a korábbi, mind a későbbi filmtörténeti korszakoktól.

A filmművészetet megtermékenyítő nyitás egyszerre volt politikai és poétikai. Egyfelől lehetővé vált közéleti, társadalmi problémákhoz hozzájárulni a film eszközeivel, másfelől a stílusok pluralizmusa alakult ki. A számvetés igényével fellépő, visszatekintő alkotások összevonják a történelemvizsgálatot az önvizsgálattal, és a múlt tanulmányozását a jelen megértésére

7 ■ Reinhart Koselleck: *Elmúlt jövő. A történeti idők szemantikája*. Ford. Hidas Zoltán, Szabó Márton. Atlantisz, Bp., 2003.

8 ■ Jurij Lotman: *Történelmi törvényszerűségek és a szövegstruktúra*. Ford. Szitár Katalin. In: Szitár Katalin (vál., szerk.): *Kultúra és intellektus. Jurij Lotman válogatott tanulmányai a szöveg, a kultúra és a történelem szemiotikája köréből*. Argumentum, Bp., 2002. 123–149. old.

9 ■ Varga Balázs: *Párbeszédok kora. Történelmi reflexió a hatvanas évek magyar filmjeiben*. In: Rainer M. János (szerk.): *„Hatvanas évek” Magyarországon*. 1956-os Intézet, Bp., 2004. 427–446. old.

10 ■ Varga Balázs: *Túréshatár. Filmtörténet és cenzúrapolitika a hatvanas években*. In: Kisántal–Ményhért (szerk.): *i. m.* 116–138. old.

11 ■ A rendező Kovács András elbeszélésében lásd Molnár Adrienne (vál., összeáll.): *„Hatvanas évek” emlékezete. Az Oral History Archivum gyűjteményéből*. 1956-os Intézet, Bp., 2004. 111–113. old.

12 ■ Kósa Ferenc filmje, akárcsak Fábrié, a közelmúlt közéleti újraértékelésével foglalkozik, címében a történeti időintervallummal: a *Tízezer nap* az elmúlt harminc év, a *Hűsz óra* az utóbbi két évtized történéseire emlékeztet.

13 ■ Varga: *Párbeszédok kora*, 431. old. A szerző Bacso Péter *A tanú* című filmjének időleges betitítását 1969-ben már egy új filmtörténeti korszak előjeleként értelmezi.

használják. Bár a szóban forgó analitikus történelmi drámák¹⁴ kiindulása realiztikus, jellemzően irodalmi művek adaptációiként készülnek el – mintegy a publikált irodalom legitimációs erőforrásait felhasználva az engedélyeztetésért folyó küzdelemben. A múltat megjelenítő adaptációk „a társadalomtudományok, illetve a politikai intézmények helyett nyúlnak feldolgozásra váró tabukérdésekhez, ezzel a művek esztétikai jellegétől nem független, ám annak határain túllépő, széles körű társadalmi vitát provokálva akkoriban”.¹⁵

Fábrí Zoltán, az 1959-ben már kétszeres Kossuth-díjas rendező a Magyar Filmművész Szövetség elnöke lett, a tisztséget megszakítatlanul huszonkét évig töltötte be. Az 1955-ös *Körhinta* cannes-i Arany Pálma-jelölése óta nemzetközileg is számon tartották. Ugyanakkor 1960-ban leforgatott *Dúvad* című filmjét a Filmfőigazgatóság csak pótfelvétel elkészítését követően engedélyezte, amibe Fábrí kényszerűen belement.¹⁶ A hatvanas évek elején legalább három forgatókönyv fiókban maradt.¹⁷ Mindegyik érzékeny politikai kérdéseket feszegetett: hidegháborús atomfegyverkezés (*11. parancsolat*), a Köztársaság téri párház 1956-os ostroma a védők szemszögéből (*Fekete karnevál*), és a hatalmával visszaélő pártelit (*Milyen madár volt?*). 1982-ben a *Filmvilágnak* adott interjújában e meghiúsult filmek közös jellemzőjeként azt emelte ki, hogy témáik „az akkori manák a drámai konfliktusfelvetései voltak”, és „feltehetőleg mindig olyan rétegeket, olyan dolgokat érintettek, amelyek érintése az éppen soros kultúrpolitika szerint nem volt kívánatos, nem volt célszerű”. Mindezt Fábrí összefüggésbe hozza a történelmi tárgyú



Jelenet az *Utószezon*ból

filmek iránti vonzódással: „Mindezek hatására kialakult bennem egy reflex, hogy lehetőleg olyan témákat keressek, olyan művekben szóljak, amelyek a közelebbi vagy távolabbi múltban játszódnak, de alapjában véve mondanivalójuk – példázat formájában – a mához szól. Bizonyára kemény dolog, amit most mondani fogok, de miért ne mondjam egyszer ki? Ez a reflex törvényszerűen ki kell, hogy alakuljon, ha az embernek egyre-másra utasítják el szelíd, de könyörtelen szívósságú érveléssel a mával foglalkozó könyveit. A rendező kénytelen deferálni, mert filmet tőke nélkül csinálni nem lehet.”¹⁸

Fábrí két nagy témája, a parasztság és a szabadságot korlátozó erőszak múltbeli kontextusba helyeződik a hatvanas évek filmjeiben. Előbbit példázza a *Hűs óra* (1965), utóbbit a *Két félidő a pokolban* (1961), a *Nappali sötétség* (1963) és az *Utószezon* (1967).¹⁹ Az

aktuális problémafelvetés áttételesen a múlt jelenre gyakorolt hatásaként vagy emlékezőként vetődik fel a filmekben: a hős szembesül múltbeli tetteivel a jelenben. Így például a *Nappali sötétség* főhőse arra kényszerül, hogy visszaemlékezzék 1944-re, amikor fiatal zsidó szeretőjét lánya személyi irataival igyekezett megmeníteni, nem tudva, hogy lánya részt vesz a kommunista ellenállásban, ezért keresik. Amikor szeretőjét lánya hamis papírjaival elfogják, a férfi végtelen morális választás elé kerül. A rendező megfogalmazásában a film a fasizmus bűneinek utóhatásaival foglalkozik: „Kortársaim között nem kevés hordozza azokat a lelki sérüléseket, melyeket a fasiszta erőszak okozott benne és jöllehet éli, mint más a mai életet, mégis egész emberi tartását az a régi élményanyag szabja meg.”²⁰ Ez a hatás pedig a főhős múltidéző emlékeiben nyilvánul meg a filmben, és „lélekmarosó felelősségként” roncsolja az embert.

Fábrí filmjeiben a szabadságot korlátozó erőszak az emlékezés révén lelkiismereti problémaként jelentkezik a jelenben. „A *Körhinta*, a *Hannibál tanár úr* után előbb ösztönösen, később egyre tudatosabban úgy választottam meg a témáimat, hogy valamennyiben a kiszolgáltatott ember – a történelem viharaiiban saját helyét nehezen megfelelő kisember – győtrő konfliktusait s a vele szemben álló erőszak összefüggéseit elemezhessem.”²¹ Az emberi méltóságot fenyegető erőszak történelmi határhelyzeteire adott reakciók vizsgálata lett a téma, amelyhez minduntalan visszatekint. A *Nappali sötétség* kulcsmondata ez: „Gyűlölöm az olyan korokat, amelyekben az embernek szentnek, mártírnak vagy hősnak kell lennie ahhoz, hogy ember maradhasson.” Ahogy később az *Utószezon*ban is, a főhősnek olyan múltbeli bűnnel kell szembesülnie, amelynek elkövetéséről voltaképpen nem tehet: „ez az

14 ■ Uo.

15 ■ Gelencsér Gábor: Az emlék: más. *Filmvilág*, 1012. 8. szám, 34–37. old. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=11160

16 ■ Varga Balázs: Filmirányítás és politika Magyarországon 1957–1963. Disszertáció, 2008. 106. lj. <http://doktori.btk.elte.hu/hist/vargabalazs/disszert.pdf>

17 ■ Erről lásd uo.

18 ■ Zalán Vince: Etikai parancs és történelem. Beszélgetés Fábrí Zoltánnal. *Filmvilág*, 1982. 2. szám, 10. old.

19 ■ Az *Utószezon*nal megszakad a történelmi múlt problémáit felvető mozifilmek sora: 1969-ben Fábrí *Tótek*-adaptációját (*Isten hozta, őrnagy úr!*) és a *Pál utcai fiúkat* mutatják be. A hatvanas években bemutatott filmjei közül – az 1964-es *Vízvárosi nyár* című tévéfilmen kívül – egyedül a *Két félidő a pokolban* nem irodalmi adaptáció (a forgatókönyv Bacsó Péter és a rendező munkája).

20 ■ Kúrti László: A *Nappali sötétség* után. *Filmkultúra*, 23. (1964. március–április), 116. old.

21 ■ Az emlékezés kényszere. Zsugán István interjúja Fábrí Zoltánnal. *Filmvilág*, 1976. 14. szám. Kötetben: Zsugán István: *Szubjektív magyar filmtörténet 1964–1994*. Osiris–Századvég, Bp., 1994. 336. old.

ember önmagát is okolja azért a tragédiáért, melynek fő felelőse mégiscsak a kor volt.”²² A történelem teszi gyilkossá, hőssé vagy áldozattá az embert. A történelem e nagybetűs fogalmának nem sok köze van a szociológiai realitásokhoz, sokkal inkább a rendszerkénszerek megfelelőjének tekinthető, melyek korlátozzák az egyén cselekvési szabadságát.

Ha nem egyszerűen a kádári konszolidáció ideológiájának visszhangzását halljuk meg Fábri fasizmusról szóló fejtegetéseiben, akkor egy mai szemmel szokatlannak tűnő emlékezetpolitikai állásfoglalásra bukkanunk. A kérdésre, hogy miről szól *Utószезon* című filmje, Fábri így válaszolt: „az abszolút gázságról, a legszönyörűbb inzultusról, ami a történelem fennállása óta érte az embert: a fasizmusról, amelyről joggal hittük, hogy az emberiség szörnyű traumája lévén, ha kiheverte, csak egyféle képpen értékelheti. S a világ hány pontján, hányféle formában ütögeti föl a fejét? Jogosult-e ezzel szemben közönyösnek maradnunk?”²³ Az emberen erőszakot tevő rendszer abszolút példaként a fasizmus olyan ősjelenetként fogalmazódik meg, amely a legkülönbébb formában ismétlődik a mindenkor jelenben („ha bárhol a világon egy-egy negatív történelmi fordulat új példákat produkál az emberellenes inzultusra, ott rendszerint a fasizmus az, ami a körülményeket determinálja”). A múlt megismétlődése elleni küzdelem fegyvere Fábri kezében az analízis: annak elemzése a legkülönbébb aspektusokból, hogy mit tesz a mindennapi emberrel a rendszerszerű erőszak olyan morális határhelyzetekben, amelyekben nincsen jó választás. Tanulságos ebből a szempontból, amikor az *Ötödik pecsét* kapcsán nyilatkozik a *Filmvilágnak*, és az újságíró felhossa a filmmel kapcsolatban a tíz évvel korábbi *Utószезont*. Fábri, miután kijelenti, nem „rokonítaná” a két filmet, válaszában végül mégis összeveti őket: „ez a film mégiscsak alternatívája az *Utószезon*nak, ami arról szólt, hogy a félelem légkörében minden emberből önvédelemből előbukkanhat a benne rejlő potenciális gyilkos. Ennek igazságát nagyon is fenntartom. Viszont remélem, igaz az *ötödik pecsét* alternatívája is, amely viszont azt bizonyítja, hogy a bizonyos erkölcsi nívón gondolkodni képes ember minden, a saját élete mentésére vonatkozó előzetes spekuláció ellenére sem képes gyilkossá aljasulni...”²⁴ Fábri ars poeticája szerint a filmművészet nem abban az értelemben emlékeztet a múltra, ahogy az a mai emlékezetkultúránkban megszokott, a traumatikus múlttal való foglalkozás nem commemoratív.²⁵

A néptárs a történelmi erőszak tétel egyik kitüntetett példája Fábriánál: az emberi szabadság és méltóság megkérdőjelezése a közösséghez tartozás megvonásával. A „faji kérdéssel” foglalkozó filmek közül elsőként a *Nappali sötétség*ben kezdett kísérletezni egy új formanyelvvel a kiszolgáltatottság emberi lélekre gyakorolt hatásának vizuális reprezentációjához.

Fábri, ha nem is idegenkedve, de mindenképpen óvatosan szemlélte a világ filmművészetébe berobbanó újhullámok formai kísérleteit. Előszóval hivatko-

zott a *Szerelmem, Hirosimára* (Alain Resnais, 1959) és a *8 és 1/2-re* (Federico Fellini, 1963) mint művészetét meghatározó filmélményekre: előbbire azért, „ahogy összekötötte a jelent a múlttal”, utóbbi pedig egyenesen az elmúlt évtizedek legjelentősebb filmjének nevezte. Ugyanakkor Alain Robbe-Grillet és Resnais 1961-es munkáját, a *Tavalay Marienbad*ban már túl mesterként tartotta.

Fábrira döntően két szempontból hatottak a modern film formanyelvi megoldásai, és mindkettő összefügg a film közéleti szerepéről vallott felfogásával. Az időfelbontásos szerkesztés lehetővé tette, hogy az emlékezés rekonstruktív, asszociatív, nem lineáris szerveződését filmre vigye, és ezáltal elkerülje a kronológiát: „a filmdramaturgia újszerű módszere, mellyel a művész lehetőséget kap, hogy mindenféle technikai bűvészkedések nélkül közlekedjen az idő különböző síkjaiban” – emeli ki az utóbbi tíz év formai újításából a *Nappali sötétség* kapcsán.²⁶ A másik döntő fontosságú formai megoldásnak a tudati folyamatok kivetítése bizonyult, amely az „emberen belüli világot, problémákat, konfliktustömeget a maga komplex mivoltában, teljes bonyolultságában hozza felszínre”.²⁷ Szembenézés-filmjeiben a múlt az egyén emlékezeti tudati folyamataiban válik jelenlővé, és felidéződnek az egykori történelmi határhelyzet morális dilemmái. Így a szembenézés alanya nem a társadalom, a nemzet vagy valamely más csoport. Az emlékeztetés ebből fakadóan nem azt jelenti, hogy felidézi a múltbeli traumatikus történetet úgy, ahogy az megtörtént, hanem a kisére gyakorolt tartós hatását vizsgálja. A szembenézés közéleti jelentősége pedig abban rejlik, hogy segít felkészülni az eljövendő történelmi határhelyzetekben a helyes döntés meghozatalára. Ez a gesztus sokkal közelebb áll a hagyományos értelemben vett

22 ■ Kürti: *i. m.* 116. old.

23 ■ Nemeskürty István: *Fábri Zoltán – a képkalkoló művész*. Szabad Tér Kiadó, Bp., 1994. 165–166. old.

24 ■ Zsugán: *i. m.* 336. old.

25 ■ Vö. Todorov megkülönböztetését a „szó szerinti” és a „példaszzerű” emlékezés között. Tzvetan Todorov: *Az emlékezet hasznáról és káráról*. Napvilág, Bp., 2003.

26 ■ Kürti: *i. m.* 117. old.

27 ■ Bíró Yvette (szerk.): *Egy gondolat igézetében*. Fábri Zoltánnal Szabó István beszélget. *Filmkultúra, 1965–1973*. Válogatás. Századvég, Bp., 1991. 25. old

28 ■ *Uo.*

29 ■ Idézi Tüskés Tibor: *Rónay György*. Akadémiai, Bp., 1988. 172. old.

30 ■ Rónay György: *Napló*. Magvető, Bp., 1989. 671. old.

31 ■ *Az Utószезon* online megtekinthető: <http://www.youtube.com/watch?v=oPKmnp0-qcM> (utolsó letöltés 2013. október 8.)

32 ■ Lásd pl. a főtéri jelenetet a magnéziumgyár felrobbanásakor, 211. skk. old.

33 ■ Lásd pl. a jelenetet, amelyben Kerekes „bevallja” tettét szeretőjének, 319–320. old.

34 ■ A filmben jelentéktelennek ábrázolt társasághoz hasonlatos csoportosulásokat a politika az állambiztonsági szolgálatokon keresztül nagy erővel figyelte meg, és tett kísérletet a felbomlasztásukra. Ennek tükrében igen figyelemre méltó utalás hangzik el a filmben a letűnt, ellenséges rendszer prominensei leszármazottainak visszakapaszkodására: a filmbeli spontán „tárgyalásra” egyikük Rábatban tartózkodó diplomata fiának üresen álló házában kerítenek sort.

történeti tanulságok levonásához, mint a ma uralkodó megemlékezéshez. A múlt és a jelen kapcsolata mindvégig büntudati probléma. Mindez nem jelenti, hogy Fábri szembenézés-filmjei nélkülöznek a szociológiai referenciákat: az emberek erőszakos megnyomorításának a múltbeli esemény jelenbeli tovább élése révén közéleti aktualitása van. Fokozottan igaz ez az *Utószezonra*, amelyben a Horthy- és a nyilas rendszer jelenben ragadt anakronisztikus figurái játsszák el a történeti igazságtétel rítusait. Fábri összegzésében: „Én éppen annak érdekében csinálom filmet, hogy az ember emberhez nem méltó kiszolgáltatottsága ellen emeljek szót.”²⁸ Mindezt remekül példázza az *Utószezon* csakúgy, mint az *Ötödik pecsét*: a közéleti film el akarja érni, hogy a néző átélje a filmre vitt lelkiismereti problémát, és folytatása a filmvászonon elkezdett szembenézést a múlttal.



Jelenet az *Utószezon*ból

FILM A HOLOKAUSZTRÓL ÉS AZ EMLÉKEZÉSŐL

Naplója tanúsága szerint Rónay György 1960 júniusában tűnődött el először egy „kispolgári Eichmannügy” megírásának lehetőségén. A kezdetben *Nincs irgalom* munkacímen emlegetett regény számos tekintetben írója személyes múltbeli tapasztalatain alapul. Balatonbogdány mintája Szárszó, Z. városé, ahol a főhős Kerekes Kálmán 1944-ben az Ezüst Sas patika segédeként dolgozik, Baja. Hohl Péteré, a város nyilas rendőrkapitányáé pedig Endre László, akiről Rónay megjegyzi: „éppen eleget láthattam diákéveim során, gödöllei főszolgabíró korában.”²⁹

A regény azzal kezdődik, hogy Kerekes Kálmán amúgy sem nyugodt lelkiismeretét felbolygatják a jeruzsálemi per hírei: felébred az éjszaka közepén, azt hiszi, érte jönnek. Elkezd gyűjteni a bizonyítékokat az immár egyre valószínűbb, közelgő tárgyalására. „Nem emlékezés lesz – jegyzi föl Rónay a naplójába –, hanem részben a hős önigazolása, védekezési terve a vélt bírósági tárgyalás előtt – a jelenben aktuálisan és hitelesen (nem pusztá írói fogásként) az élő múlt.”³⁰ Az időkompozíció ennek megfelelően nem lineáris, a szövegben gyakoriak a jelöletlen váltások a három idősík (1944, 1946, jelen) között.

A film³¹ megtartja Rónay alapötletét, amely azt a kérdést feszegeti, miképpen volt lehetséges, hogy az emberek tétlenül nézték végig a katasztrófát. Nem az áldozatokról, és nem is az elkövetőkről van tehát szó, hanem a néma cinkosokról, a tételes törvények szerint nem büntethető elkövetőkről. Az önváddal viaskodó főhóst az ügyesség elzavarja, a regényben még az egyházi hatalom is feloldozza. Az árulás kényszer hatá-

sára történik meg, feltételes megfogalmazása pedig („Hacsak Szilágyiék nem zsidók...”) a bűn mindennapiságára, már-már bagatell mivoltára utal. Szembetűnőbbek azonban a különbségek a két alkotás között. Míg a regény voltaképpen a tehetetlen tanúról szól, aki nem lát,³² és képtelen az elbeszélésre,³³ a film alkotói az emlékezést állították a középpontba.

Fábri filmjét azokon a viszonyokon keresztül érdemes megközelíteni, amelyeket a filmszöveg elemei,

illetve a befogadói folyamat szereplői között létesít. A múlt jelene és az emlékezés közötti ellentét a szereplők közötti viszonyokban érhető tetten. A régi világ jelképes szereplőjéhez képest Kerekes emlékezés-kálváriája a hatvanas évek jelenében itt ragadt panoptikumfigurák háttérében rajzolódik ki. A kisvárosban megrekedt, a hatvanas évekre megöregedett zárványcsapat teljesen ártalmatlanul éli nem túl változatos életét.

A jelenhez a napi híreken keresztül kapcsolódnak, különben egymás megtréfálásával igyekeznek elütni azt a kevés időt, ami még jut nekik.³⁴ Hohl Péter, a város egykori rendőrkapitánya leülte a büntetését, és nyugodtan él benzinkutaként (a regényben eltűnt 1944-ben). „Te, mikor is találkozunk utoljára, kilencszáz negyvennégyben?” – kérdezi ártatlanul Kerekestől a Bendegúz étteremben, az árulás helyszínén, majd miután az megpróbálja lepíszegni: „Mi az isten van veled, mit püsszögsz folyton?”, Zorkay Strób Alfréd, a nyugalmazott kúriai bíró minden átmenet nélkül levezeti a rögtönzött „tárgyalást”, amelyben Kerekes a vádlott, Dezső pedig, akiről egy ponton kiderül, hogy valójában Drasitz Drapp Rudolf tábornok, a „déli front” legendás hőse, a lehető legnagyobb természetességgel veszi át a parancsnokságot. A régi világot jelképezi még Bonta egykori államtitkár és Sodits, aki tanár volt. Ez a szereplőgárda sem egyöntetű, hiszen közöttük a korábban zsidóként üldözött Laufer Henrik volt lókereskedő mégiscsak a realitást, a múltra való emlékezést képviseli. Az üldözéses jelentben például, amikor kocsival a vonaton a városba tartó Kerekes után hajtanak, az őket üldözővel („a férfi a Volgában”) kapcsolatban a pavlovi reflexeket emlegeti és a családtagjait, akiket elégettek („Gázt bele, Dezső!” – halljuk Laufer pusztába kiáltott szavai után). Illetve a tárgyalás során, amelyben Laufer ügyész-vádló szerepe az emlékezést képviseli a múlt jelenével szemben.

Magával az emlékezéssel is ellentétező foglalkozik a film, amely ebből a szempontból két részre osztható. Az elsóban, a nyugdíjas-tréfa kiváltotta lelkiismeret-furdalástól hajtva Kerekes 1944 óta először

a tett színhelyére, a városba utazik, hogy megtudja, mi történt az általa feljelentett egykori munkaadóival, Szilágyiékkel. A múlthoz fűződő viszony ebben a jelenetsorban a vágyak vezérelte emlékképek és fantáziák asszociációs kapcsolataként jelenik meg. A briliáns filmnyelvi megoldások sokasága közül elég csak arra utalni, ahogy vágy és ellenállás összjátékként Kerekes térben megközelíti, kerülgeti a patikát, amelynek ajtaja, a múlt és jelen közötti határt jelképezi, átlépését pedig a kinyitását jelző csengettyűhang jelzi. Az emlékezés rekonstruktív természetére utaló dramaturgiai megoldást, hogy Kerekes jelenbeni megjelenésével kerül vissza a múltba, a róla készült, a tréfát űző öregek által osztoztatott fiatalkori fénykép hangsúlyozza. Az emlékezés az egyén belső lelki világában zajlik, fantáziákkal, vágyképekkel összekapcsolódva. A film második részében eltérő szerepet kap a múlt reprezentációja, immár az elbeszélése a főszerep, illetve az újrajátszása. A tárgyalás filmes megjelenítése ennek megfelelően különbözik a korábbiaktól, a világítás és a kameramozgás játszik döntő szerepet. A tárgyalást Kerekes kéri maga ellen, és követeli, szembesítsék Hohl Péterrel. Az értetlen öregurak nagy nehezen kötélnek állnak. A kimerültség és az alkohol megteszi a hatását. Kerekes vallomást tesz, azonban Hohl nem bizonyul partnernek a szembesítés során, és tagadja, hogy zsarolta volna a patikussegédet annak idején. Holttest hiányában a bíró nem tud mit kezdeni a gyilkosság önvádjával: „Mi az, egy hacsak? Egy semmi! Egy röhej!” A felmentő bírói ítéletre Laufer szembesíti az öregeket az igazsággal: „Tudják, mik maguk? Cinkosok! Gyilkosok!” Lényeges, hogy Laufer vádbeszédére a mintha-bírói kontextuson kívül kerül sor: immár nemcsak Kerekes, hanem a többiek is a vádlott szerepét kapják. Ennek megfelelően Laufer már nem a vád képviselőjeként, hanem szemtanúként, mindenkihez beszél. A helyszín szigorú térbeli felosztása, a bíró, a védelem és a vád az asztalnál, velük szemben a vádlott és az ő, a kisszobában a tanú, felbomlik. A jelenet azzal fejeződik be, hogy Laufer a „filctalpak, a szappanok és a lámpaernyők nevében” halált kér „ezért a hacsakért”.

Az *Utószezon* voltaképpen „holokauszt-film”. Ezt nem egyszerűen a katasztrófa zsidó tragédiaként való történetbe foglalása, hanem mozgóképi reprezentációja támasztja alá. Utóbbira Fábri két stratégiával is él. Az egyik archív felvételek felhasználását jelenti. Az *Utószezonban* a holokausztot megjelenítő archív képsor világosan elhatárolódik a többitől. Kerekes a moziban látja, az Eichmann-perről szóló, *A vádlottak padján!* című híradó-tudósításként. Pseudotudósításról van szó, hiszen a magyar híradók a perről csak tárgyalótermi képek közvetítésével tudósítottak.³⁵ Ezek fogják közre az Alain Resnais *Éjszaka és köd* című 1955-ös filmjéből származó, bevagonírozásról, koncentrációs táborról, foglyokról, csonttá aszott tetemekről, krematóriumról és tömegsírról készített egykorú felvételeket. A narráció, amelyből megtudjuk, hogy „a náci tömeggyilkos a magyarországi zsidók elpusztításáért is felel”,

minden bizonnyal szintén Fábri és munkatársai műve. A pseudotudósítás olyan film a filmben, amely szerzői holokauszt-feldolgozásként fogható fel. E reprezentációs stratégia szerint a valós idejű mozgóképes felvételek hitelesen közvetítik a valóságot.

A másik reprezentációs stratégia szervesen illeszkedik Fábri filmművészetébe, korábbi filmjeiben is szerepet kapott az erős töltésű, expresszív montázsok alkalmazása különféle víziójelenetekben. Az *Utószezonban* példa erre Bernát atya fellinis jelenete, amikor Kerekes a léggömbben képtelen meggyónni bűneit, és madártávlatból látjuk, ahogy Hohl Péter parancsára bevagonírozzák a sárga csillagot viselő embereket, köztük Szilágyiékát. Jellemzőbb azonban a Kerekesnek a tárgyalás éjszakáján álmodott vízióját bemutató jelenetsor, amelyben Laufer vezetésével Szilágyiék holttestének keresésére indul. Az álmokompozícióban Kerekes maga is áldozatként szerepel: kabátján sárga csillaggal kutatja Szilágyiékát a Laufer vádbeszédében emlegetett 666 666 halott és a lámpaernyők között, majd a gázkamrajelenetben szappannal a kezében maga is a „zuhanyra” váró meztelen áldozatok közé kerül. A stilizált gázkamrajelenet, amelynek legfőbb eleme az a telefonfülkésor, amelyben az Eichmann-perről szóló tudósítást követően látjuk Kerekest, amint a telefonkönyvben egykori munkaadói után kutat, hangsúlyozottan stilizált, és kerüli a realista ábrázolást. Ez a reprezentációs stratégia a pokol metaforáján keresztül igyekszik megjeleníteni a vészorszakot.

Fábri filmje tehát két javaslatl is él a vészorszak megjelenítésére. Bár hangsúlyozottan holokauszt-

35 ■ Köszönjük ennek megállapításában Messina Györgyi MTA-főmunkatárs segítségét.

36 ■ Rónay: *i. m.* 723. old.

37 ■ Idézi Nemeskürty: *i. m.* 170. old.

38 ■ *Uo.*

39 ■ Gombár János (szerk.): *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1987.* Mokep, Bp., 1987.

40 ■ Ezek többsége megtalálható a Magyar Nemzeti Filmintézetben őrzött Fábri-dossziában.

41 ■ Fenyő István: Egy hónap – négy új magyar film, *Kortárs*, 1967. 5. szám, 830–835. old.

42 ■ *Esti Hírlap*, 1967. február 22. A *Népszabadság* is stílusproblémaként kezeli, illetve nehezményezi, hogy áttételesen, belemagyarázásokkal kapcsolódik csak a film amúgy is túlterhelt tematikájához. Lásd még: *Filmvilág*, 1967. március 1.; *Új Ember*, 1967. március 5.; *Heves Megyei Népjúság*, 1967. március 5.

43 ■ Almási Miklós: Milyen film az *Utószezon*? Egy műfaj és egy vita margójára. *Kritika*, 1967. május–június, 3–7. old.

44 ■ *Uo.*

45 ■ Létay Vera: *Utószezon. Népszabadság*, 1967. február 26.

46 ■ Fenyő István írása, *Kortárs*, 1967. 5. szám.

47 ■ Gyertyán Ervin: *Utószezon. Filmvilág*, 1967. március 1.

48 ■ Hegedűs Zoltán: A büntudat komédiája. Néhány szó az *Utószezonról. Látóhatár*, 1967. április.

49 ■ Márkus László: *Utószezon. Új magyar film. Népjúság*, 1967. március 5.

50 ■ B. Nagy László: Az önvizsgálat zsákutcájában. *Élet és Irodalom*, 1967. február 25.

51 ■ Kis Tamás: Jellem, bűn, büntudat. Rónay György: *Esti gyors* – Fábry Zoltán: *Utószezon. Világosság*, 1967. május, 299–302. old.

52 ■ Almási: *i. m.* 3–7. old.

53 ■ Örkény István: Tragikomédia a bűnről és a bűnhődésről. *Filmkultúra*, 1967. 1. szám, 29. old.

ként konstruálja meg az interjúban csak fasizmusként megnevezett „abszolút gázságot”, nem ábrázolja egyedi, mással össze nem hasonlítható létélményként az emberi méltóságon tett erőszakot egyéb formáihoz képest. Ezt támasztja alá Kerekes karakterének ellenpontja, a regényből teljességgel hiányzó Vörös Nő, aki szintén a maga büntudatos kálváriáját járja. A figurát, amely hidegháborús atomkatasztrófa áldozatát hivatott megjeleníteni, nem sikerült maradéktalanul hitelesen a dramaturgia részévé tenni, ám ez mit sem változtat az alkotói szándékon, amely a történelmi erőszak emlékezeti reprezentációja mellett annak egy „kortársi” változatát is megjeleníteni törekedett.

Rónay a regényben megadja a kegyelemdőfést a lélek bomlasztó paranoiáig jutó főhősnek, Kerekesnek, aki az esti gyorsvonat elé veti magát. A könyörtelenül tragikus végkifejletre maga az író is utal naplójában a kötethez róla készített fényképpel kapcsolatban: „ha ezt teszik az *Esti gyors* elé, kellő szigorral nézek majd az olvasóra. Kissé alattomosan, mint aki mindenre képes. Legalább elhiszik, hogy én löktem a vonat elé Kerekest.”³⁶ Az *Utószezon* megtekintése után Fábrihoz írt levelében arról számol be, hogy a megfilmesítéssel kapcsolatban leginkább a befejezéstől tartott. „Az utolsó kockák egy lehetetnyi eljátszással a végigvitt »vonaltól« és könyörtelen keménységtől megadhatták volna, hacsak hangulatilag, egy mozaik erejéig is azt a feloldást, amit én a regényben nem adtam és nem akartam megadni ennek a szerencsétlen Kerekesnek. De nincs feloldás és ez így nagyon jó és ismét nagyon bátor művészileg is. Vigyék magukban a nézők ezt a föllozatlanságot, a Kerekes büntudatát, vagy legalább a Kerekes büntudatának a problémáját. Ha másképp nem, egy éjszaka erejéig, amikor kénytelenek lesznek az egészet végig gondolni és tudomásul venni, hogy nem »játékfilmet« láttak (nem játék ez!), hanem fölszólítást kaptak arra: nézzenek egyszer szembe azzal, amit tettek vagy amit nem tettek – »hacsak« le nem mondanak emberségükről.”³⁷ Valóban, a film nem ad feloldást: az első képkockával ér véget, kezdődhet tehát előlről, immár a vetítő termet elhagyó nézőkben.

VITA-FILM

Fábri úgy emlékszik 1994-ben, hogy Aczél felháborodott a filmen: „Meg vagytok ti örülve? Hogy lehet egy ilyen filmet csinálni, mint amit most a Fábri csinált! [...] Egy ilyen országban, ahol a fasiszta gondolkodásnak a maradványai ilyen virulensen élnek! Hogy lehet ezt itt bemutatni?” Következésképpen a forgalmazást visszafogták.³⁸ Akárhogy is, az *Utószezon* „csupán” 397 ezren látták, szemben a *Húsz óra* 1 millió 52 ezres vagy a *Nappali sötétség* 768 ezres nézőszámával.³⁹

A kritikai fogadtatás mindenestre rendkívül beszédes. Az általunk fellelt 35 hazai sajtóbeszámoló⁴⁰ egyöntetűen természetesnek veszi a témaválasztást. Egyedül Fenyő István jegyzi meg a *Kortársban* megjelent cikkében, hogy „valami diszkrét hallgatás, kényszeredett tapintat veszi körül az antiszemitizmus

problémáját évtizedek óta”.⁴¹ Az *Utószezon* a kritika számára logikus folytatásként problémamentesen illeszkedik a Fábri-életműbe, így a Vörös Nő „gondolatilag indokolt, de dramaturgiaiailag nem a legszerencsésebben megoldott figurája”⁴² által felvetett kérdéseket is stílusproblémaként tárgyalják. Ugyanakkor, a film megosztotta a kritikusokat. Almási Miklós⁴³ megállapítása, hogy ez a film vitát provokál, és ahelyett, hogy választ adna, „csak arra kényszerít, hogy a filmmel való »közelharcban« ki-ki magában tisztázza saját megoldását”,⁴⁴ a kritikus-nézőkre is áll. E helyütt nem tárgyaljuk az *Utószezon* kapcsolatos esztétikai vitákat a groteszk hangvételtől (elidegenít vs. alátámasztja a mondanivalót), illetve a formanyelvi eklektikáról (nemzetközi mesterek másolása vs. szerzői bravúr). Itt most a múlt bűneiről, illetve a holokauszt-reprezentációkról kiváltott nyilvános vita az érdekes.

A vita tétje az volt, hogy a film felmenti-e, vagy éppen ellenkezőleg, felelősségre vonja a Kerekes megtestesítette magyar átlagembert. Bűnös-e az egykori tanú?⁴⁵ Lehetséges, hogy a kisember felelősségét abszolutizálva „a nem annyira bűnös, mint gyáva emberek” lelkiességét „a jóvátehetetlenség mítoszával köríti”, és ily módon megfosztja a nézőt a megtisztulástól, ami viszont az etikai elvek torzulásához vezet?⁴⁶ Az a kérdés is felmerül, hogy mennyire hiteles, hogy az egykori bűnöst az egykori főbűnösök ítélik el,⁴⁷ akik a tárgyalás során immár nem „gyermekded kedélyű nyugdíjasok”.⁴⁸ Hol húzódik az egyéni és a kollektív felelősség közötti határ?⁴⁹ A felmentéspártiak legkarakteresebb szószólója B. Nagy László, aki az *Élet és Irodalom* hasábjain felháborodva tette fel a kérdést: „[F]ogadjuk el tán tragikus vétségnek a legközönségesebb pipogya árulást? Vágjuk le Júdást a maga csomózta kötélről, csak mert szenved szegény? Vagy higgyük, hogy egy vétlen szinte reflexszerűen kiejtett szócska az eichmanni gonosztettekkel párhuzamosítható? És minden túlélő kannibál?”⁵⁰ Kis Tamás szerint a „tucat-vétkeket” megjelenítő „Kerekes vétke jogilag minősíthetetlen, de erkölcsileg menthetetlen”, és a film alkotóinak egyértelműen állást kellett volna foglalniuk bűnösségét illetően.⁵¹ Ugyanakkor Diószegi András szerint Fábri filmje vádol „önkéntelen elkövetett bűneiért, cselekedetért, amelyek önmagukban nem voltak bűnök, csak következményeikben, a meg nem gondolt gondolatokért, s egyáltalán azért a passzivitásért, amely hagyta, hogy az történhessen, ami történt”.⁵² A film Örkény István szerint is „a potenciális bűnöst kereste, azokat a nem-tudatos ösztöni erőket akarta napvilágra hozni, amelyek mindenben, kivétel nélkül, lappangó cinkosai voltak a fasizmusnak”.⁵³

Az archív felvételeket a korabeli recepció egyetlen, a „dokumentumfilmek megrázó kockáiról”⁵⁴ tett említéstől eltekintve szó nélkül hagyta. Kizárólag a gázkamravízió foglalkoztatta a recenzenseket, akiket ez a holokauszt-reprezentáció végletesen megosztott. Az elítélő kritikák azért marasztalják el a jelenetet,

mert az ábrázolhatatlant akarja reprezentálni. Földes Anna megfogalmazása szerint „az ábrázolhatatlannak a film vásznon való ábrázolása”, azaz „a haláltábor poklának vászonra kényszerítése” sem művészileg, sem emberileg nem elfogadható;⁵⁵ Fenyő István szerint „a deportálás és a gázkamrák szörnyű valóságának nincs, nem is lehet költőisége. Az embertelenségnek ezek a képei ugyanis megalázzák a művészetet, még inkább az egykori áldozatok emlékét.”⁵⁶ A visszatetszést az váltja ki, hogy az archív felvételek referenciális hitelességéhez képest a színészek, illetve statiszták elsősorban testi reprezentációja nem képes valóság-hű benyomást kelteni, sőt izléstelen. Ennek megfelelően B. Nagy a „jól szituált statisztéria meztelen revűjéről” ír,⁵⁷ a *Zalai Hírlap* kritikusa pedig „sokkal inkább nudista fürdőzőket, mint gázkamrába hurcolt, meggyötört halálraitéleteket idéző jelenetsorról” számol be.⁵⁸

Mai szemmel szokatlanabbak a gázkamravízióról alkotott elismerő vélemények. Az *Esti Hírlap* „emlékezetesen nagyszerű képsorként” tartja számon,⁵⁹ míg a *Film Színház Muzsika* szerint „a képi víziók kiváltóképp borzongató hitelességgel jelennek meg ebben a foto-grafálási stílusban”.⁶⁰ „A holtak birodalmában lepergő, festőien szép képsort” emleget az *Új Ember*, illetve, hogy „[s]tilustörés a gázkamra-jelenet nyers naturalizmusa az álombeli környezetben”.⁶¹ A *Látóhatár* azt hangsúlyozza, hogy a film „nem ad érzelmi töltést annak az erkölcsi mondanivalónak, amelyet okosan, szépen szuggesztíven megfogalmaz”.⁶² A *Dunántúli Napló* a „fantázia-szülte, nyomasztó lámpaerő-jelenetet” dicséri, amely „félelmetes újszerűséggel jelezte a fasizmus embertelenségét”.⁶³ A *Fejér Megyei Hírlap* a hitelesség mellett a jelenet dramaturgiai szerepét is méltatja: „S amikor már szinte fizikai fájdalmat érzünk, Fábri kegyetlen őszinteséggel, nagyszerűen megkomponált vízióssorral, a gázkamrák rettenetének hiteles felvonultatásával, a »lámpakészítő műhely« bevágásával a mártírok százezreinek nevét őrző márványlaperdőbe taszítással belemarkol idegszálainkba és lelkiismeretünkbe.”⁶⁴

A korabeli külföldi sajtó egyöntetűen dicséri a filmet,⁶⁵ viszont eltekintve egy-egy félmondattól, alig foglalkozik a lelkiismeret, a bűntudat kérdéseivel, illetve a holokauszt reprezentációjának problémájával. A Cineforum 67 elnevezésű díjat az *Utószézon* „az emberségért, jó ritmusú és fantáziadús nyelvezetért, amelyben a groteszk nem közömbösíti az emelkedettséget és az egyéni felelősségről tett szép vallomásért, az erőszak és türelmetlenség elleni állásfoglalásért” kapta.⁶⁶ Külföldön a film sokkal inkább botrányt, mint vitát kavart, miután Izrael kifogásolta, hogy a főszereplőt Páger Antal játszotta, akit Fábri védelmébe vett azzal, hogy „a hatóságok megelégedésére tisztázta magát”.⁶⁷ A *Variety* című újság a filmet a „magyar Jud Süssnek”⁶⁸ nevezte, és kiemelkedő szerepet tulajdonított Págernek azon közhangulat kialakításában, amely némán asszisztálta végig a zsidók deportálását. Botránynak minősítette a film részvételét a nemzetközi filmfesztiválon, és a kádári szocializ-

mus cinizmusának azt, hogy Páger az *Utószézonban* főszerepet kaphatott.⁶⁹

Az *Utószézon* korabeli fogadtatása jól mutatja, hogy a hatvanas évek közepére még nem kanonizálódott a holokauszt képi reprezentációja, így a katasztrófa hiteles ábrázolásának lehetőségei is számosabbak voltak. Míg Nyugaton a filmet a holokauszt megjelenítésének legitím változataként értékelték, Magyarországon a múlttal való szembenézést provokáló alkotásként tartották számon. A nyugati kritika sem a főszerepet játszó színész művészi teljesítménye, hanem személye ellen irányult.

PÁGER ANTAL ÉS KERESK KÁLMÁN

A háború alatti keresztény-nemzeti kurzus, illetve a nyilas uralom alatt kompromittálódó és 1944-ben külföldre távozó, majd végül Argentínában letelepedő Páger Antal „önkéntes” hazatérésének terve 1955 januárjában született meg a Belügyminisztériumban. „Páger Antallal azzal a céllal foglalkozunk, hogy önkéntes hazatérésre bírjuk. Páger Antal Magyarországon igen közismert személy volt. A hazatérése és a megfelelő formában való szerepeltetése jó propaganda volna számunkra a külföldön élő fasiszta emigráció elleni harcban.”⁷⁰ A BM-ben és feltehetően a pártvezetésben is azzal számoltak, hogy Páger hazacsábításával nemcsak a fasiszta emigráció gyengülne meg, hanem a Magyar Népköztársaság reputációja is növekedne, és a kiváló képességű színész jelenlétével további művészi és propagandasikerek is valószínűsíthetők. A BM által bevont személyeken keresztül folytatott, sokszor kicsinyes alkudozás után a felek végül megegyeztek, és a „felheccelt zsidók” bosszújától tartó színész⁷¹ 1956 augusztusának utolsó napjaiban megérkezett Magyarországra.

54 ■ Páll Géza: *Utószézon. Magyar film a bűnről, amely jogilag „tisztta”*. Kelet-Magyarország. 1967. március 15.

55 ■ Földes Anna: *Utószézon. Nők Lapja*, 1967. március 25.

56 ■ Fenyő: *i. m.*

57 ■ B. Nagy László: Az önvizsgálat zsákutcájában. *Élet és Irodalom*, 1967. február 25.

58 ■ A. J.: Gondolatok egy filmbemutató kapcsán. *Zalai Hírlap*, 1967. március 5.

59 ■ Bernáth László: *Utószézon. Esti Hírlap*, 1967. február 22.

60 ■ Illés Jenő: *Utószézon. A bűntudat filmje. Film Színház Muzsika*, 1967. február 24.

61 ■ Bittai Lajos: *Utószézon. Új Ember*, 1967. március 5.

62 ■ Hegedűs Zoltán: A bűntudat komédiája. Néhány szó az *Utószézonról. Látóhatár*, 1967. április.

63 ■ H. E.: *Utószézon. Új magyar film. Dunántúli Napló*, 1967. február 26.

64 ■ Kátay Antal: *Utószézon. Fejér Megyei Hírlap*, 1967. február 25.

65 ■ Lásd *L’Ora Palermo*, 1967. augusztus 30.; *Il Tempo Roma*, 1967. augusztus 30.; *La Tribuna de Genève*, 1967. augusztus 31. (Georges Bratschi). Idézi Nemeskürty: *i. m.* 172–173. old.

66 ■ Zay László: Több kitüntetést kapott az *Utószézon* Velenében. *Magyar Nemzet*, 1967. szeptember 9.

67 ■ *International Herald Tribune*, 1967. augusztus 30. (Thomas Curtis). Idézi Nemeskürty: *i. m.* 172. old.

68 ■ Wilhelm Hauff *Jud Süss* című regényéből a náci propaganda minden idők egyik legantiszemitább filmjét készítette el.

69 ■ Israel Incensed by Nazi-Tainted Venice Film Entry. *Variety*, 1967. augusztus 23.

A sajtóreakciók típuszólama szerint jó, hogy Páger visszatért, mert képességeit a honi közönség javára csillogtathatja, de viselkedjen szerényen, és dolgozzon keményen. Mindenki, a sajtó is – mondják a sajtó képviselői! – maradjon csendben, nem kell nagy csinadrattát csapni körülötte.⁷² Az újságok felháborodott olvasói leveleket kaptak,⁷³ az ügynöki jelentések valóságos elégedetlenségi hullámról számoltak be. „Az általános hangulat igen rossz. Nem helyeslik, hogy Páger Antalt az állam minden felelősségrevonás nélkül hazaengedi, ugyanakkor Páger fölényes nyilatkozatot ad és a színházi szerződések között válogat.”⁷⁴ Ráadásul a művészvilág szintén Páger félelmeit igazolta, miközben Major Tamás és Horvai István színigazgatók szerződési ajánlattal keresték fel, az okkal vagy ok nélkül haragos és irigykedő szakma nem akarta befogadni a semmiből hirtelen felbukkant riválist.

A „Páger-láz” tanulságait az egyik nyomozó két héttel a színész érkezése után a következőképp foglalta össze: „A Páger-ügy bizonyítéka egyrészt annak, hogy a 44-es cselekmények tettese vagy szellemi szerzői változatlanul ellenszenvese a társadalom széles köreinek, éspedig nem csak

a zsidóságnak a szemében.” Az indulatok elértek egészen a pártvezetésig, így az amnesztiarendelet kapcsán a Politikai Bizottság is foglalkozott a kérdéssel – és visszakozott: „A PB határozatot hozott, hogy a túlzott ígéretek nem lehet végrehajtani. Páger Antal főszerepet nem kaphat, csak közszerepet adhatnak neki. [...] Anyagi vonatkozásban Páger feleségének a megígért havi összeget nem lehet folyósítani, Págernek nagyobb összeget nem lehet adni. A villáját illetően

[...] amennyiben nagyobb nehézségbe nem ütközik, azt vissza lehet adni, de tatarozását, bebútorozást nem vállalhatjuk.”⁷⁵

Páger antiszemitizmusa mit sem változott, de kénytelen volt reménykedni, hiszen önkéntes hazatéréte után még egyszer nem emigrálhatott. Szerencséje volt, a forradalom kitörése az ő érvényesülésének kedvezett. Passzív maradt, és 1957-ben, a nagy színészegetiségeket – Besenyei Ferenc, Darvas Iván, Mensáros László, Sinkovits Imre stb. – közéleti szerepvállalásuk miatt időszakosan nélkülözni kényszerülő, újjászerveződő szakmában előbb mellék-, aztán főszerepeket is kapott. Rövidesen az egyik legjobban foglalkoztatott filmszínész lett, az *Utószezon* forgatásáig kb. 80, utána még 90 film

szerepelt. Bár kollégái nemegyszer méltatlankodhattak, hogy például „Páger olyan bornírt módon ostoba fasiszta, hogy már csak röhög rajta mindenki”,⁷⁶ művészetét a szakma és a politika magasra értékelte. 1963-ban kiváló művész lett, 1964-ben a Cannes-i filmfesztiválon a legjobb férfialakítás díját vehette át, majd 1965-ben megkapta a Kossuth-díjat is.

A rezsimnek Páger hazatérése körüli machinációi nem hagynak kétséget afelől, hogy szerepeltetésének legitimációs céljai voltak. Az alku szerint Páger tehetőségéért cserébe a rendszer érvényesülési lehetőségeket ad és védelmet a személye elleni jogos-jogtalan támadásokkal szemben. Lényeges, hogy nyilvánosan elmaradt mind Páger részéről az egyébként társadalmilag elvárt felelősségvállalás, mind a rendszer részéről a megbocsátás, felmentés gesztusa.

Molnár Gál Péter 1988-ban megjelent, a Páger körüli hallgatást megtörni hivatott könyvében a színész és a hatalom viszonyára helyezi a hangsúlyt. A *Páger-ügy* című kötet végigveszi Páger életének és karrierjének állomásait, de a kulcskérdés mégiscsak a színész politikai szerepvállalása a negyvenes évek-



Rónay György „Esti gyors” című regénye alapötletéből írta:

SZÁSZ PÉTER

Kép: ILLÉS GYÖRGY Zene: FÉNYES SZABOLCS

Rendezte: FÁBRI ZOLTÁN

Főszereplők:

Páger Antal, Apor Noémi, Básti Lajos, Kőmíves Sándor, Balázs Samu, Szendrői József, Kovács Károly, Rajz János, Tolnai Klári, Zách János.

70 ■ ABTL K-587-t sz. Páger „Pacsirta, Pécsi” dosszié 24. old. BM II/7. alosztály, Javaslat. 1955. 01. 07..

71 ■ Uo.

72 ■ Lásd pl. *Népszava*, 1954. szeptember 4.

73 ■ Így pl. a *Béke és Szabadság* 1956. szeptember eleji számában a főszerkesztő, Vajda István Levél egy olvasóhoz címmel külön jegyzetet szentelt a kérdésnek. „Páger Antal hajdani népszerűségének teljes vértetében a faszizmus tüzes szekere-t toltá, nemzeti tragédiánk utolsó pillanatáig. Nem távozott, menekült. [...] A közvélemény ebben a pillanatban csak annyit tud, hogy Páger megérkezett, a Gellérről szállóban lakik, filmezni akar, és egyetlen szóval sem mondotta: megbántam, nagyon sajnálom.” A *Magyar Nemzet* egyenesen Gerő Ernőnek címzett fenyegető levelet kapott, amelynek másolatát csatolták a Páger-dossziéhoz. Az L.G.né szignóval ellátott levélben többek között ez áll: „Páger három napon belül vád alá helyezendő és letartóztatandó, mert ha nem, megkezdjük megtorló akciónkat. Összes nyilas tüntetésekért ő a felelős (Sallai utca, egyetem, parlament előtti és óbudai zsidó templom). Ugyancsak kiközösítjük a Szabad Népet, új neve elvtársaink között VIRRADAT, és így mint már írjuk, méltó helyre, a w.c.-be dobjuk. Több tízezer munkás ökle lesújtásra vár.”

74 ■ ABTL K-587-t. sz. Páger „Pacsirta, Pécsi” dosszié, 158. old. Jelentés, 1956-09-04.

75 ■ ABTL K-587-t. sz. Páger „Pacsirta, Pécsi” dosszié, 192. old. Feljegyzés, Móró István államvédelmi alezredes 1956. 09. 14.

76 ■ ABTL 17376/1 sz. „Cyránó” ügynök dosszié

ben, majd a szocialista rendszer látszólag sikeres, de súlyosan terhelt integrációs stratégiája, amelynek köszönhetően Páger művészi pályája kiteljesedhetett ugyan, de magánélete ellehetetlenült.⁷⁷ A színházi berkekben otthonosan mozgó Molnár szerint a politikai hatalom akarata érvényesült a szereposztásban. Páger egy olyan Kodolányi-darabbal akart visszatérni, amelyben még emigrálása előtt sikeresen szerepelt. Ehelyett egész másféle, a személyes múltjától idegen szerepeket kapott: „Egy napi okos azonban elütötte a kezét a nyilvános önvizsgálattól. Félrelökte..., nem, rosszabbat tett: mézes jóakarattal félretanácsolta. Hogy nem végezhetette el a bűnbocsánati futamot, nem rajta múltott. Kodolányi helyett Molnár Ferenc. Parasztgöncök helyett hercegi egyenruha. Politikusnak látszó döntés. Diplomatikusan választás. Annak a politikusságnak a jelentkezése, amelyik nem lát tovább napi érdekeinél, elképzelné sem bírja azt a jövőt, amivel már neki nem lesz gondja.”⁷⁸ Ezután felsorol néhány „karakteridegen” szerepet, amelyek véleménye szerint mind az elterelési-feledtetési manőver részei voltak: „Zsidófaló híre volt? Játsszon zsidó írta színdarabban! Antibolsevista volt? Játsszon szovjet katonatisztet!” stb. Págernek érdekében állott volna a megisztulást hozó színvallás – állítja Molnár –, de kényszerítő körülmények nélkül nem merete vállalni a feltárulkozást. Egy ilyen alkalom adódott volna a velencei biennálén, 1967-ben.⁷⁹ Molnár nem tartotta „túlzottan jó ízlésűnek a szereposztási ötletet”, amely a „nyilas” Págerrel játszotta el a „zsidó patikus” szerepét (a szerzőt minden bizonnyal az álomjelenetben a Kerekes kabátján látható sárga csillag vezette meg, a karakter valójában nem zsidó származású). A magyar küldöttség velencei megpróbáltatásairól a magyar sajtó tapintatosan hallgatott. Molnár Gál Péter feltételezi, hogy a legjobb férfialakításért járó Arany Oroszlán-díjat a szervezők „kulturdiplomáciai jóvátétel” szándékával adták Págernek.⁸⁰

A Páger nem túl eszes és jellemes embernek bemutató könyvében tehát felmenti hősét. A nehéz és kegyetlen történelmi korszaknak a kisémberré, a közepesen tehetséges művészre gyakorolt hatását, határhelyzeteit érzékelteti, és a feldolgozás hiányát kéri számon. Az *Utószezon*nak összesen két mondatot szentel.⁸¹

Befolyásolta-e a főszerepet játszó színész személye az *Utószezon* befogadását? Azt gondolták-e a nézők, hogy az *Utószezon* Kerekes szerepén keresztül Canossát járat a színésszel? Vajon változik-e a film értelmezése, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a volt rendőrfőkapitányt a zsidó származású Básti Lajos játssza? György Péter a Básti–Páger-szereposztást a „Kádár-kori esztétikai cinizmus félreérthetetlen emb-lémájának” látja:⁸² „többé nem kérdezték egymástól, ki mit élt túl, mit hagyott ott, mit árult el, mit adott el, miért mit fizetett.”⁸³ Szerinte az esztétikai cinizmus az *Utószezon*ban azt jelzi: „ha egy zsidó eljátssza a büntetése letöltése után remekül élő, az egészségtől és jókedvtől kicsattanó volt rendőrfőkapitányt, akkor

minden rendben van, akkor semmit nem kell komolyan venni, akkor talán az Eichmann-ügy sem olyan komoly.”⁸⁴

Ma már lehetetlen minden kétséget kizáróan megállapítani, milyen szerepet játszott a befogadásban a színészek életútjának referenciális olvasata. Ugyanakkor adható olyan értelmezés az *Utószezon*ról, amely nem számol ezzel az olvasattal. Először is kizárhatjuk, hogy „a hatalom” és „a nép” cinkos összekacsintásáról lenne szó. Fábri Zoltán alkotói autonómiájához nem fér kétség a hatvanas évek közepén, ahogy ekkor már Páger is újra elismert művész, aki minden bizonnyal visszautasíthatta volna a szerepet, ha akarja. Kérdés, milyen magyarázattal szolgál Fábri alkotói módszere a szereplőválasztásra. Két dologra hívjuk fel a figyelmet: a tervezettségére és a profi színészek alkalmazására. A rendező már az *Utószezon* ötletének megszületése pillanatában Págerre gondolt főszereplőként.⁸⁵ Elképzeléseinek megtervezettségét Illés György operatőr is hangsúlyozza: „az Utószezonnál a színészek, illetve a kamera mozgásának valóságos »koreográfiáját« alakították ki.”⁸⁶ A rendező és az operatőr megbeszélte az egyes jeleneteket, Fábri kigondolta mozgáselemeiket, amelyek nem is változtak a forgatás során. A hatvanas években rendszerint minden nap kész tervvel érkezett a forgatás helyszínére, amelyen a legtrikább esetben változtatott.⁸⁷ Ami a profi színészek szakmai tudására való hagyatkozást illeti, Fábri a hatvanas években szakít a neorealista esztétikával, tehát az amatőr színészek alkalmazásával is. A *Két féldió a pokolban* forgatásakor már minden szerepet előjátszott, és csak „bombabiztos” „hivatásos” színészekkel dolgozott később pedig a *Hűsz órával* kapcsolatban azt nyilatkozta, hogy elvetette, hogy amatőr színészekkel dolgozzon: „esetlegességekkel nem elégedhettem meg, hiszen a nem hivatásos színész csak önmagát tudja adni”.⁸⁸ Fábri szereplőválasztása tehát minden bizonnyal tudatos

77 ■ Molnár Gál Péter: A Páger-ügy. Pallas, Bp., 1988.

78 ■ *Uo.* 252. old.

79 ■ A könyvben tévesen 1976-os évszámot adtak meg. *Uo.* 254. old.

80 ■ Molnár itt is pontatlan, hiszen mint láthattuk, Páger egy kevésbé jelentős díjat nyert el.

81 ■ „A kínosan zavaros történet szerint az Eichmann-per napjaiban kínzó módon támad föl Kelemen patikusban múltjának és pokoljárásának megannyi emlékképe. A mozidarab kimódolt szürrealista kalligráfiával művészkedte el a gyógyszerész lelkiismereti zavarait.” *Uo.* 254. old.

82 ■ György: *i. m.* 264. old.

83 ■ *Uo.* 58. old.

84 ■ *Uo.* 264. old.

85 ■ Színes filmre készül Fábri Zoltán. Beszámoló Mexikóról és az új terv. *Esti Hírlap*, 1965. december 20.

86 ■ Alkotói együttműködés – művészi önállóság. Operatőrök vitája az *Utószezon* szakmai tanulságairól. *Filmkultúra*, 1967. 3. szám, 21. old.

87 ■ Marx József: *Fábri Zoltán*. Vince, Bp., 2004.

88 ■ *Uo.* 140. old.

89 ■ Pierre Nora: L'ère de la commémoration. In: Pierre Nora (ed.): *Les lieux de mémoire*. III. *Les France*. 3. *De l'archive à l'emblème*. Gallimard, Paris, 1993. 975–1012. old.

90 ■ Jeffrey C. Alexander: On the Social Construction of Moral Universals. The 'Holocaust' from War Crime to Trauma Drama. *European Journal of Social Theory*, 5 (2002), 1. szám, 5–85. old.

tervezés eredménye volt, amelyben a színészek szakmai tudása játszotta a főszerepet. Páger esetében korábbi tapasztalatai is, tehetjük hozzá, hiszen a *Vízvárosi nyár* és a *Húsz óra* készítésekor már dolgoztak együtt.

MIÉRT ELFELEJTETT FILM?

Általában véve azt lehet mondani, hogy megváltozott az a globális emlékezetpolitikai tér, amely a múltra hivatkozó morális ítéletek kontextusát alkotja. Jelenleg a múlttal való szembenézés kívánalma része a „megemlékezés korában”⁸⁹ univerzális szimbólummá vált holokauszt-emlékezet⁹⁰ diskurzusának. A holokauszt ma a globális emlékezeti kultúrában mementóként, az abszolút Gonosz jelképeként a morális ítéletek mércejeként szolgál.⁹¹

A legtöbbször a megemlékezés, a múzeum vagy az archívum analógiájával leírt jelenkori történeti rendben⁹² érthetlenné válik a múlt jelenbe szökésének abszurditása, amely nemcsak Fábri filmjének, hanem Rónay regényének is a sajátja. Ezt fejezi ki a jelenet, amelyben Kerekes a Bergen-Belsen, Ravensbrück és Auschwitz áldozatainak névsorait tartalmazó emlékműtáblákon Szilágyiék nevét keresi. A kőfaragó kifejti: „Minden évben többször is. Új bizonyítékok, új nevek. Szaporodnak a mártírok, újabb munka az aranyozónak. Gyönyörű munka ez tisztelettel. Csak végig gondolni nem szabad.” De erre utal az értetlenség is, hogy miért kellene majd két évtized múltán tömegeket bíróság elé állítani, akik tényleges bűncselekmény nem követtek el (az emberiség elleni büntett fogalma sem a szövegben, sem a filmben nem szerepel).

Az *Utószezont* többnyire elítélő, olykor éppen a szembenézést számon kérő jelenkori reflexiók a kontextus megváltozását jelzik. Először is, a katasztrófa emlékezeti konstrukciójában a háborús kontextusról

levált, a zsidók elleni, történetileg egyedi népirtás vált a holokauszt emlékezetének uralkodó formájává. John Cunningham, a Sheffield Hallam Egyetem oktatója, a magyar film történetéről írott monográfiája⁹³ *A 60-as évek: új rendezők, új filmek, új hullámok* című fejezetében meg sem említi az *Utószezont*,⁹⁴ miközben oldalakokat szentel a *Két féldő a pokolbannak*, a *Húsz órának* és a *Nappali sötétségnek*. Az *Utószezont* a *Nappali sötétséggel* együtt, érdekes módon, érdemben külön fejezetben tárgyalja, amely a *Zsidók, cigányok és mások* címet viseli. E tagolással a szerző elválasztja a múlt újraértelmezésének egyéb filmjeitől a mai értelemben vett zsidó és roma holokauszttal kapcsolatos alkotásokat. Kettéválik, ami Fábri alkotói programjában összetartozott, és a fasizmusnak nevezett (történelmi) erőszak megnyilvánulásai közé sorolódott.

Az univerzális holokauszt-emlékezet diskurzusának egy másik meghatározó kérdése a katasztrófa ábrázolhatóságát érinti. Kettős problémáról van szó. Egyrészt a szenvedés esztétikai megjelenítésének etikai kérdéséről, másrészt a holokauszt (művészi) reprezentációjának lehetetlenségéről, a referencialitás kudarcáról.⁹⁵ A mai emlékezeti kultúrában a katasztrófát elszenvedő túlélők és szemtanúk megszólalása számít hitelesnek,⁹⁶ ugyanakkor az ábrázolhatóság további korlátját jelenti az a pszichológizáló szemlélet, amely szerint a holokauszt trauma, és mint ilyen szóvá nem tehető. Fábri filmjével kapcsolatban ez a probléma a holokauszt képi ábrázolhatóságaként merül fel. A jelenkori kritikák György Péter kivételével – a korabeliekhez hasonlóan – nem említik az archív felvételekből megkomponált filmet a filmben, a gázkamravíziót pedig – az egykori kritikáktól eltérően – egyöntetűen elítélik. Gelencsér Gábor például a könyv és a film különböző témája helyett eltérő medialitásukra hivatkozik, amikor azt állítja, hogy Fábri ironikus hangvétele nem lesz több üres cinizmusnál. Azzal, hogy „Fábri filmje [...] megpróbálja a megmutathatatlant rekonstruálni – írja Gelencsér –, [...] menthetlenül a filmkép realizmusának feloldhatatlan akadályába ütközik – szemben az irodalom fogalmiságával.”⁹⁷ Ezzel minden bizonnyal arra utal, hogy a koncentrációs tábor valóságának rekonstrukciója magának a szenvedésnek a rekonstrukcióját jelentené, ellenkező esetben viszont hiteltelen. Világosan fogalmazza ezt meg Komoróczy Géza egy beszélgetésben:⁹⁸ „megrendezni képtelenség, mert nem tud olyan elkínzott, sovány, kétségbeesett, minden emberi vonásukból kivetkőztetett statisztákat felvonultatni, amilyenek azok az emberek ott valóban lehettek. Vizuálisan nem megnyitható ez a tartomány.” Surányi Vera a lanzmanni imperatívusz⁹⁹ kéri számon Fábri, amikor kijelenti, hogy „a magyar filmművészetnek ez az egyik legvitatottabb és legizléstelenebb jelenete. Ugyanis a megsemmisítésről semmiféle dokumentáció nincs, és nem is lehet.” Még Tatár György is, aki a „megmutathatóságot” a „meg nem mutathatóságon”, a képzeleten – vagy emlékezeti munkán – keresztül közelíti meg, feltételez egyfajta optikai regisztert, amely a valóságot a maga

91 ■ Daniel Levy – Natan Sznajder: *Holocaust and Memory in the Golden Age*. Temple University Press, Philadelphia, 2006.

92 ■ François Hartog: *A történetiség rendjei. Prezentizmus és időtapasztalat*. Ford. Lakatos Ágnes. L'Harmattan, Bp., 2006.

93 ■ Cunningham: *i. m.*

94 ■ Arról ír, hogy Fábri a *Vízvárosi nyárral* és az *Utószezonnal* megszakította történelmi vizsgálódásait. *Uo.* 107. old.

95 ■ Erről lásd Kisantal Tamás: A csenden innen és túl – a holokauszt kifejezésének problémái. http://arkadia.pte.hu/magyar/cikkek/csenden_innen_es_tul

96 ■ Annette Wieviorka: *L'Ère du témoin*. Hachette, « Pluriel », Paris, 2002.

97 ■ Gelencsér Gábor: Az emlék: más. *Filmvilág*, 1012. 8. szám, 34–37. old. http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=11160

98 ■ *Filmvilág* folyóirat 2000/09 04-07. old., http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=3043

99 ■ „Ha olyan filmre bukkantam volna – nyilván titkos filmre, mert ilyen film készítésre szigorúan tilos volt, amelyet egy SS készített arról, hogyan fulladt meg 3000 zsidó – férfiak, nők és gyerekek – az auschwitzi II. számú krematórium gázkamrájában, akkor nemcsak hogy nem mutattam volna meg senkinek, de meg is semmisítettem volna. Képtelen volnék megmondani, miért teszek így. Mert ezt mondani sem kell.” Idézi Libby Saxton: *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*. Wallflower, London, 2008. 128. old.

csak
játék?

INTERJÚ

„A játék úgy szocializál, hogy nem szenvedünk közben.”
Interjú Györgyi Erzsébettel

TANULMÁNYOK

Moskovszky Éva: A kocka és a játéktábla
Haider Edit: A libajátéktól a Monopolyig
 A lépegető társasjátékok történetéről
Tóth I. János: Játékelmélet és történelem
Németh György: Ludi Caesarum – Caesarok játécai
G. Etényi Nóra: A kártyajáték mint politikai szimbólum a korá újkorban
Thierry Depaulis: A rulett eredete
Kovács Ilona: A szerencsejátékos Casanova
Kulcsár Krisztina: „... azt gondoltam, hogy ez nem Hazard Spiel”
 Tiltott és engedélyezett szerencsejátékok a 18. században
Tészabó Júlia: A játék szerepe a gyerekek fogyasztóvá válásában
Kerekes Amália – Teller Katalin:
 Aki másnak vermet ás...
 A bécsi és budapesti lapok rejtvényrovatai 1916-ban
Molnár Dániel: Szocialista bohóckáderek
 Kísérlet a bohóctréfák sematizálására, 1949–1953
Kisantal Tamás: Játsszunk történelmet!
 A számítógépes játékok történelemkonceptiói
Bezsenyi Tamás: Virtuális igazságot Magyarországnak!
 A számítógépes játékokban megjelenő magyar szerepek

SZEMLE

Heltai Gyöngyi: „A báb nem kér enni”
(Balogh Géza: A bábjáték Magyarországon
 A Mesebarlangtól a Budapest Bábszínházig)
Arató Anna: Játék és művészet az ókortól a középkorig
 (Isabelle Bardies-Fronty et al. (dir.): Art du jeu, jeu dans l’art. De Babylone à l’Occident médiéval
 (Kiállítási katalógus: Párizs: Musée de Cluny)
Tarafás Imre: Gondoljuk újra a huszadik századot!
 (Pierre Statius – Christophe Maillard (dir.): François Furet. Révolution française, Grande Guerre, communisme)

teljességében mutatja meg: „az az érzésem, hogy a holokausztról jó filmet kizárólag szurreális módon lehet csinálni, vagyis úgy, hogy annak semmi köze sincs ahhoz, ami ott ténylegesen, optikai értelemben lejátszódott.” Erős Ferenc, aki az ábrázolhatóság kérdésében hasonlóan ítél, mintha végleg leszámolna az *Utószezon*mal: „A szembenézési kísérlet tehát tökéletes kudarcba fúlt, a múltat felidézni, büntudatot érezni és felelősséget vállalni éppoly »őrült«, delíriumos dolog, mint a szenvedésről beszélni.”¹⁰⁰ Mivel Erős a „Holocaust feldolgozására és a gyázmunka megindítására” tett kísérletként kezeli a filmet, a végeredmény, érthető módon, súlyos kudarc.

Mai emlékezeti kultúránk normái szerint Fábri Zoltán filmjének nincs és nem is lehet szezonja. A múltat célzó diskurzus rendjének megváltozásával feledésbe merült a mind ez ideig egyetlen magyar film, amely a vészkorszakban tanúsított mindennapi és tömeges tehetetlen cinkosságról szól. Az *Utószezon* a holokauszt-émlékezet kanonizálódásának és univerzális emblémává válásának egyik fordulópontján érvényes állítást fogalmaz meg az emlékezeti cselekvés morális megítéléséről. Egyfajta „keleti-európai emlékezetpolitikai” kísérletként az (anti)fasizmust állítja a múltra irányuló cselekvés középpontjába. Ez a politika a múlt és a jelen viszonyát nem a megemlékezés vagy az archívum, hanem az analógia és az analízis fogalmaival ragadja meg, a szembenézés pedig nem az intézményesült nyilvánosságban, hanem egyéni lelkiismereti problémaként fogalmazódik meg. Bár Fábri állásfoglalása a hidegháborús kontextusban életképtelennek bizonyult, talán nem vesztette el minden aktualitását. □

100 ■ Erős Ferenc: *A szembenézés kudarcra*. <http://www.szombat.org/archivum/eros-ferenc-a-szembenezes-kudarcra-fabri-zoltan-utoszezon-1352774037>