



Kelemen Judit

Liszt Ferenc szimfonikus költeményeinek irodalmi vonatkozásai

2006. július 31-én, Liszt Ferenc halálának 120. évfordulóján a világhírű zongoraművész, zeneszerző és karmester emléke előtt tiszteleg a magyar zenei élet. Az ünneplő muzikusok népes táboraához csatlakozva készült jelen tanulmányunk, amely – kissé talán rendhagyó módon – nem zenei, hanem irodalmi aspektusból mutatja be Liszt szimfonikus költeményeit.

Liszt Ferenc, megelégedve a zongoravirtuózok mozgalmas, nyugtalan vándoréletét, az udvari színház karnagyi kinevezésével érkezett Weimarba. Goethe és Schiller városa igazi szellemi töltekezést és művészi megújulást ígért a zeneszerzőnek, aki végül 1848 és 1861 közt élt és alkotott Németország egykori fényes kultúrközpontjában. Nagy kihívást jelentett számára a zenekarral való közvetlen kapcsolat lehetősége, hiszen korábban többnyire csak zongoraműveket komponált, most viszont alkalma nyílt a zenekarvezetés, a hangszerelés, a hangszínekverés technikájának közelebbi megismerésére, kipróbálására és csiszolására. A weimari esztendők alatt keletkezett zenekari műveinek többsége, beleértve a tizenkét szimfonikus költeményből álló ciklust,¹ valamint azokat a programzenéket, amelyek csupán a műfaj tágabb értelmezésében sorolhatóak e kompozíciók körébe (Faust-szimfónia, Dante-szimfónia, Két epizód Lenau Faustjából, 2. Mefisztó-keringő).

A szimfonikus költemény műfaji meghatározása az 1856 tavaszán megjelent hat darab, az első hat kiadott szimfonikus költemény partitúrájának címében (*Symphonische Dichtungen*) szerepelt elsőként. „Új bornak új tömlő kell!” – idézte a Bibliát a mélyen vallásos Liszt, utalva a tartalom és a forma kapcsolatára, amelynek során az egyikben végbement változás a másik változását is magában hordozza. Ennek ellenére a szimfonikus költemény műfajt nem tekinthetjük előzmények nélkülinek. A „programzene”, amelyben a zeneszerző sokszor konkrét irodalmi vagy képzőművészeti alkotásból meríti ihletét, vagy érzelmeinek kivetítését szóban megfogalmazva is megjelöli a partitúrában, elsőként a kevés fennmaradt ókori zenei emlék közt bukkan fel; a műfaj talán legismertebb példája pedig Vivaldi *A négy évszak* című hegedűverseny-ciklusa, valamint Beethoven *Pastorale*-szimfóniája.

Liszt a szimfonikus költemények programjait általában a partitúra előszavában fogalmazta meg, hisz szerinte „a programnak nincs más célja, mint az, hogy már előzetesen utaljon azokra a pszichológiai tényezőkre, amelyek az alkotásban testet öltenek. A zeneszerző esetleg meghatározott benyomások alapján komponálta művét, s ezeket azután teljesen át akarja vinni a hallgató tudatába”.² Az előszó gondolatait követően Liszt több alkalommal is közzétette a teljes költeményt vagy az inspiráció forrásául szolgáló képzőművészeti alkotást, így gondoskodva a hallgatóság teljes műélvezetéről.

Az ifjú zeneszerző még vándorévei alatt a párizsi szalonok egyik kedvence volt, és szoros kapcsolatba került a művészi és társadalmi élet vezéregyéniségeivel, a kor híres festőivel, költőivel, íróival. E barátságok igen ösztönzően hatottak a széles látókörű, haladó gondolkodású fiatalemberre. Ekkoriban keletkezett zongoraművei közt is szép számmal találunk irodalmi, képzőművészeti indíttatású kompozíciókat, e hatások azonban főként weimari darabjait



vizsgálva válnak nyilvánvalóvá. Tekintsük át azokat a szimfonikus költeményeket, amelyek irodalmi művek hatására formálódtak Liszt keze alatt!

Az egyes sorszámot viselő kompozíció – *Ce qu'on entend sur la montagne* [Amit a hegyen hallani] – Victor Hugo azonos című költeménye nyomán keletkezett. Kissé szokatlan és nem túl szerencsés cím ez egy zenemű számára, német nyelvterületen a darab egyszerűen csak Hegy-szimfóniaként (*Berg-Symphonie*) él a köztudatban. Victor Hugo 1829 nyarán írta meg a verset, amely *Őszi levelek* című kötetében jelent meg 1831-ben. (Liszt ekkor Párizsban élt.) A teljes költemény a partitúra valamennyi változatának³ előszavában olvasható.

Hugo verse a természet és az emberiség kontrasztját vetíti elénk: az általa dicsőített, magasztalt, folyamatosan megújuló természet mellett a szenvedő emberiség a maga gyarló tetteivel, tökéletlenségével csupán negatív pólus lehet. A vers kezdősorai az óceán partjára vezetik az olvasót: a költő egy sziklaszirtről figyeli a vizet és a földet. Álmodozásából váratlanul iszonyatos, zavaros láрма zökkenti ki, mely végül két, egymással ellentétes karakterű dallammá tisztul:

*Egyik az óceán szava: fény! diadal!
A csevegő habok himnusza volt e dal;
másik a föld felől áradt ki a világba,
ez volt az emberek szomorú mormolása⁴*

Liszt számára e költemény nagyszerű lehetőséget kínál a tomboló szenvedélyek, az éles kontrasztok bemutatására: a békés természet és az emberi kétségbeesés zenei motívumai váltakoznak a mű egésze során. Eleinte széles tablókban festi meg a vers két ellentétes pólusát, később a különféle karakterek, motívumok sűrű váltakozásba, változatos kombinációkba csapnak át, folyamatos feszültséggel görgetve előre a muzsikát. Liszt művének kb. egyharmada követi szigorúan a költeményt, a továbbiakban már az ő képzelete szárnyal. Van azonban egy olyan dallama, amelynek bizakodó hangvétele hiányzik a költeményből: az „Anakoréták dala”-ként⁵ emlegetett korál. Hugo utolsó sorai megválaszolatlan, rezignált kérdésként lebegnek a szirt felett:

*Vajon hol itt a cél, vajon hol itt az út,
a lélek mit tegyen, s mi jobb: tenyészni? élni?
s mért vegyíti az Úr, ki könyvét maga érti,
ebben a végzetes nászban örökkön át
az emberi sikolyt s a természet dalát?⁶*

Liszt átszellemült, csendes, lassú befejezésének imája azonban megadja a választ: béküljön meg az emberiség és a természet, olvadjanak eggyé az istenségben.

A kettes számot viselő, egyik legnépszerűbb szimfonikus költeménye – *Tasso. Lamento e trionfo*. [Tasso. Panasz és diadal] – keletkezési indítékát Goethe 100. születésnapja szolgáltatta: a poéta tiszteletére rendezett ünnepségsorozat keretében 1849. augusztus 28-án Weimarban színre vitték Goethe drámáját, a Torquato Tassót, s erre az alkalomra nyitányzenét rendeltek Liszttől. A folyamatos javítások eredményeként a mű 1854-re szimfonikus költeménnyé változott. Lisztet azonban nem a Goethe-mű inspirálta – valójában nagyon távol állt tőle a költőóriás egyénisége és stílusa, a weimari Goethe-kultusz pedig kifejezett ellenérzést váltott ki belőle. A *Tasso* előszavában Liszt maga is hangsúlyozta, hogy „közvetlenebb befolyással volt reánk a hódolattal teljes részvét, amellyel Byron idézi a nagy költő szellemét, mint



a német poéta műve.” Torquato Tasso (1544-1595) szomorú sorsa tehát Goethe mellett az angol romantika kiválóságát is megihlette. A téma valóban romantikus költők tollára kívánczik: a ferrarai udvarban élő poétát meghurcolják, mert egy hercegnőt szeret, művészetét pedig elutasítják, mert nem értik. Történelmi tény, hogy Tassót elmebetegként fogva tartották, s esztendőket töltött a Szent Anna kolostorban. Hogy valóban beteg volt-e, vagy csupán útjában állt valakinek, nem tudjuk. Sorsának Goethe-féle önéletrajzi jellegű feldolgozása „klasszikus” tanulsággal szolgál: „rend, fegyelem, önmagunk szenvedélyeinek legyőzése nélkül elbukunk”.⁷ A forradalmár lelkületű Liszt nem nagyon értékelte Goethe üzenetét, sokkal közelebb érezte magához Byron *The Lament of Tasso* [Tasso panasza] című költeményének szenvedélyes ábrázolásmódját. Byron magát Tassót beszélgeti a börtönben. A monológ Byron állásfoglalását tükrözi: Tasso áldozat, „akit épelméjűen vetettek örültek házába, amiért hercegnőt szeretett. [...] Ez a külvilágtól elszakított, négy fal közé zárt Tasso végső kétségbeesésében csak azért nem lesz öngyilkos, hogy ne szentesítse az elmebetegség rá sütött vádját.”⁸ Liszt muzsikája azonban tovább viszi Tasso „rehabilitációját”: a megkéssett, fényes, diadalmas igazságszolgáltatás hangja képezi a mű befejező részét. Ennek is megvan a realitásalapja: élete végén Tasso tehetségét felismerték, VIII. Kelemen pápa babérkoszorúval akarta megjutalmazni, de a sok szenvedésbe belehalt a költő, s már csak temetésén kapta meg az őt megillető tiszteletet. A szimfonikus költemény tehát Tasso életének három színhelyét ábrázolja: „először felidéztek a hősnek nagy árnyékalakját, amint még ma is ott bolyong Velence lagúnái közt, azután találkozunk vele, amint büszke és bánatos arccal szemléli az ünnepeket Ferrarában, ahol mesterműveit alkotta, végül követjük Rómába, az örök városba, amely a diadal koronáját nyújtotta neki, dicsőítve őt, mint vértanút és mint költőt.”

Liszt harmadik népszerű szimfonikus költeménye a *Les Préludes* [Előjátékok]. A kompozíció irodalmi vonatkozásait illetően kevesen tudják, hogy Alphonse de Lamartine meditációjának címe csak utólag fonódott össze Liszt művével. Valójában Joseph Autran költő Lisztnek ajánló költeménye – *Les Aquilons* [Az északi szél; szárnyaló himnusz a szabadsághoz] – szolgált a zenemű alapjául. Kettejük barátságát jelképezendő, Liszt férfikari művet komponált a költemény feldolgozásával, majd további három verse is kórusmű írására inspirálta Lisztet: *Les Flots* [A hullámok], *Les Astres* [A csillagok] és *La Terre* [A föld]. E négy férfikari kompozíciót aztán *Les Quatre Éléments* [A négy elem] címmel foglalta össze, és a ciklushoz zenekari nyitányt írt. Az átdolgozások során a nyitány önállósodott, s bár a négy kórusmű zenei anyagából készült, a szimfonikus költemény címéül Autran versciklusa helyett végül Lamartine művét választotta Liszt. Az óda nagy terjedelme miatt csak tartalmi kivonatát adta meg a rövid előszóban: „Mi más is életünk, mint előjátékok szakadatlan sorozata ahhoz az ismeretlen dallamhoz, amelynek első, ünnepélyes hangját a halál csendíti meg? A szív fénylő hajnala a szerelem. Melyikünk sorsát nem zavarja azonban meg a boldogság első áradata után a vihar ereje, amely durva leheletével széttépi a gyengéd illúziókat, villámával lesújtja annak oltárát? És melyik mélyen sebzett lélek nem keres ilyen megrázkódtatások után nyugalmat a természet idilli csendjében és saját emlékeiben? A férfi azonban nem sokáig képes ilyen nyugalomban élni, és mikor a trombita felharsan, elsőnek rohan a csatába, a legveszélyesebb posztra, hogy a küzdelemben ismét visszanyerje önmagát és belső erejét.”

1854. február 16-án a Maria Pavlova nagyhercegnő születésnapjára rendezett udvari ünnepségen színpadra állították Gluck *Orfeuszát* – erre az alkalomra kérték fel Lisztet, hogy elő- és utójátékkal foglalja keretbe a művet. A későbbiekben az előjáték önállósult, és még ugyanebben az esztendőben el is készült a negyedik szimfonikus költemény.

Az ókori görög mitológia közismert történetének muzsikává formálódását nem csupán Gluck operája ihlette. Inspirációja forrásául Liszt az előszóban egy, a Louvre-ban látott, Orfeusz



ábrázoló etruszk vázára hivatkozik, egyértelmű programot azonban nem ad, nem akarja életre kelteni Orfeusz és Euridiké szép történetét. E kompozíciót Liszt ars poeticájának szokás tekinteni: a mítoszból számára egyedül a művész és a művészet hivatása fontos. Mint írja: „Ma, akárcsak egykor és mindörökké, Orpheusz, azaz a Művész feladata, hogy szétterjessze dal-laminak hullámain, vibráló akkordjait, mint valami édes és ellenállhatatlan fényt, hogy bevonja vele az egymásnak ellentmondó elemeket, amelyek egymást tépik szét minden egyes ember és valamennyi társadalom kebelében.”

Liszt ötödik szimfonikus költeménye is az ókori görög mitológiából meríti témáját, s e kompozíció keletkezésében is szerepet játszott a képzőművészet és a színház. Johann Gottfried Herder költő szobrát 1850-ben avatták fel Weimárban, színházi előadást is rendeztek, s az ünnepség részeként Herder egyik darabja, *A láncaitól megszabadított Prometheus* c. dráma részleteinek Liszt általi megzenésítése is felcsendült. Egy nyitányt és néhány kórusművet írt Liszt ez alkalomra – szimfonikus költeményként ezúttal is a nyitány önállósodott. A *Prometheus* mondanivalója Liszt ars poeticájának újabb megfogalmazását mutatja be: „a született nagyságban, a jövődő megszabadulásban való töretlen hitet fejezi ki, [...] rendíthetetlen bizalmat egy felszabadítóban, aki a sokáig kínzott rabot majd földöntúli régiókba emeli, oda, ahonnan elrabolta a ragyogó szikrát [...], és végül a könyörületesség beteljesedését, ha eljön a nagy nap!”

A hatodik szimfonikus költemény – *Mazeppa* – inspirálója ismét egy Victor Hugo-költemény volt. Hugo *Les Orientales* [Keleti énekek] című verseskötete 1829-ben jelent meg, s Lisztre a kötet forradalmi hangulata mellett főként Mazeppa története gyakorolt óriási hatást, amelyhez Hugo mottóként Byron sorait idézte. Byron Mazeppája 1819-ben jelent meg, ezúttal azonban azt feltételezhetjük, hogy Byron ábrázolásmódja helyett Hugo heroizmusát részesítette előnyben. Hugo Mazeppája a zseniális művészt szimbolizálja, aki „éppúgy eleven van <lovához>, géniuszához kötözve, mint Mazeppa a maga paripájához, az vágat vele hegyen-völgyön, árkon-bokron át, akarata ellenére, összerogyásig: meghurcolja, de egyszersmind az egekbe röpti. Mert a meghurcolt zseniális művész a porból – királyként emelkedik fel.”⁹ Újra a Tassóból már ismert liszti gondolatsor vetül elénk: a meg nem értett, üldözött művész sok megpróbáltatás, szenvedés után végül megkapja az őt megillető elismerést.

Zárójelben azért meg kell jegyeznünk, hogy a valódi Mazeppa, az Ivan Sztjepanovics Mazépa (sic!) nevű ukrán nemesember élete korántsem állítható követendő példaként a lelkes utókor elé. Valóban lóra kötötték, meztelenül, az állat farának fordítva, s csak amikor a megkorbácsolt, kövel megdobált ló szilaj vágóját követően végkimerülésben összecsuclott, akkor találta rá szolgálai. Csakhogy mindez egy felszarvazott férj bosszúja volt, s nem politikai vagy művészeti nézeteiért hurcolták meg, mint ahogy Hugo költeménye sugallja. Ezt követően Mazépa karrierje árulások és intrikák sorozatának köszönhetően magasan ívelt, míg végül magát a cárt is elárulta. (Puskin *Poltava* c. elbeszélő költeménye örökítette meg az orosz-svéd csata eseményeit, s benne Mazépa dicstelen tettét.) Végül kivégezték. Liszt nyilván nem ismerte a valódi Mazépa történetét, őt a francia és az angol romantika poétái által megrajzolt hős lényé ragadta magával.

Zongorista vándorévei alatt Liszt Pestre is eljutott, s a virtuóz játékmódjával és haladó eszméivel rokonszenvező, őt ünneplő hangverseny-látogató közönség mellett a magyar társadalmi és irodalmi élet vezéralakjaira is hatást gyakorolt. 1840 végén Vörösmarty Mihály *Liszt Ferenc*hez címmel ódát írt számára, de a költeményt a muzsikuskak csak 1846 tavaszán volt alkalma megismerni (Egressy Gábor, a híres színész előadásában). Köszönetképpen készült a kilencedik, *Hungaria* – címében és zenéjében is magyaros hangvételű – szimfonikus költemény. Liszt ehhez nem fogalmazott külön programot, de több kompozíciójához hasonlóan ez



úttal is a küzdelem és a diadal ívét fedezzük fel zenéjében, amelynek párhuzamait Vörösmarty költeményében talán az alábbi sorok tükrözik leginkább:

*Legyen hangod a vész zongorája,
Melyben a harc mennydörgése szól,
S árja közben a szilaj zenének
Riadozzon diadalmi ének.*

Carl August nagyherceg emlékművének alapkövetétele (1857) jeles esemény volt Weimar polgárainak életében. Az ünnepséghez kapcsolódóan leplezték le három költő – Goethe, Schiller és Wieland – szobrát, ez alkalomra Liszt Schiller *Die Ideale* [Az ideálok] című költeményét választotta megzenésítésre. A kompozíció ezúttal is liszti önarcképet festve követi a költemény szerkezetét, s a Lendület, a Csalódás és a Munkálkodás alcímekkel tagolt egységek a zenében is kifejezésre jutnak – mi több, Liszt belenyomtatta a partitúrába a költemény sorait. Schiller egy olyan művészsorsról ír, amelyben az elmúlt ifjúság már magával sodorta az egykori ideálokat, a hajdani lelkes ifjú álmait, kinek a csúcs felé közeledve egyre kevesebb a barátja, egyre magányosabb, egyre több csalódással kell szembenéznie, s csak az igaz barátság enyhítheti sebzett lelkének fájdalmát. Schiller gondolatainak összefoglaló verssorait közöljük:

*Kihúnyt a vig Nap, mely világolt
Ifjúságom ösvényeiben,
Eltűntek mind az ideálok,
Melyektől ittasult szívem.*

*Merész álmaitól űzelve
Az ifjú mind lendült bele,
Midőn a gond még nem nyugózta,
Az élet sodró medribé!*

*De alig ért az út felére,
Szétszóródott a vig menet,
Ki erre, ki amarra tért le,
S egymás után elszöktének.*

*Te, ki minden sebet begyógyítsz,
Barátság, halk, finom kezéd,
S ontod velem a lét adóit,
Kit végre most megleltelek.*

*S te, készsége, hű párja annak,
Lelkemnek másik vígasza,
Munkálkodás, mely sose lankad,
Lassan alkot, nem ront soha,*



*S bár az örök, nagy Építőnek
Csak porszemet nyújt néha föl:
Adósságból az Időnek
Percet, napot, évet töröl.*¹⁰

A kompozíciót záró, győzedelmes hangvételű zenei szakaszhoz Liszt az alábbiakat írta: „Életünk legfőbb értelme, hogy ragaszkodjunk ideálunkhoz, és szüntelenül munkálkodjunk megvalósításán. Ennek értelmében voltam bátor, és Schiller költeményét kiegészítettem az első tételben felhangzott motívumok ujjongó, megerősítő visszatéréssel, a záró apoteózissal.”

Liszt Weimarban komponált szimfonikus költeményeinek rendkívüli sorozatát az 1858-ban keletkezett *Hamlet* zárja. S bár eredetileg Shakespeare drámájának weimari előadásához készült nyitányként, az inspiráció forrásául az angol költőóriás művészete helyett Bogumil Dawison lengyel színész weimari vendégszereplése szolgált, akinek Hamlet-alakítása magával ragadta Lisztet. E romantikus szerepformálás hatásáról így ír a programban: „Dawison nem alkotott Hamletből határozatlan álmódzót, [...] hanem egy tehetséges, vállalkozó szellemű, jelentős politikai elképzelésekkel teli herceget állít elénk, aki a megfelelő pillanatra vár, hogy bosszúját véghez vigye és elérje célját, ami nem más, mint királyként uralkodni nagybátyja helyén.” A zenemű tehát Hamlet portréját rajzolja meg, a töprengő, a harcos és az őrült királyfi alakja mellett csupán Ophelia finom sziluettje tűnik fel a mű középrészében. E lírai muzsikát Liszt utólag illesztette a kompozícióba, s zenei előzmény és következmény nélkül e rövid szakasz teljes elkülönülése a „szerelmespár” tragikus idegenségét szimbolizálja. Hamlet gyászzenéjével ér véget a kompozíció.

Jegyzetek

- ¹ Az utolsó, tizenharmadik szimfonikus költemény húsz évvel később, Rómában keletkezett.
- ² Jean Chantavoine: A szimfonikus költemény (fordította: Peterdi Mária) *Bibliotheca Musica* 14, Zeneműkiadó, 1964, 13.o.
- ³ Liszt évekig (olykor évtizedekig!) javította-csiszolgatta szerzeményeit; egy-egy műnek több változata is készült, pontosan jelezve Liszt zenekari komponálásának fejlődési állomásait.
- ⁴ Nemes Nagy Ágnes fordítása
- ⁵ Anakoréta: ókeresztény remete – az askézis sajátos formáit gyakorolták, pl. az oszlopos szentek egy oszlop tetején imádkozva töltötték életüket.
- ⁶ Nemes Nagy Ágnes fordítása
- ⁷ Hamburger Klára: Liszt kalauz, Zeneműkiadó, 1986, 26.o.
- ⁸ uo.
- ⁹ ua. 42.o.
- ¹⁰ Jékely Zoltán fordítása



Novotny Tihamér

Somogyi György festőművész szigetei, avagy mi is az insula-filozófia?

Szigetszentmiklósnak és térségének ma két *kiemelkedően jelentős* festőművésze van: Somogyi György (1946) és Puha Ferenc (1951). S mindjárt hozzá is kell tennünk, ezt a minősítést nem érdemtelenül szerezték. Rajtuk kívül persze voltak itt más fontos művészelődök is, akikkel a sors inkább csak játszadozott, mintsem kegyeskedett volna: például az „alföldi iskolához” sorolható, az élete utolsó periódusában, elsősorban Paul Klee hatására letisztuló Nádasy János (1907-1989) és az önmagában mindig kételkedő, állandó önvizsgálatban élő, kifinomult érzékenységu, választott halállal halt Kocsis László (1926-1972). Mindketten tanáreberek, Olaszországot (is) megjáró művészek – és milyen érdekes, tipikus s különös fejlemény –, képeikben a környezet-centrikus, táj- és emberszerető, nemesebb megnyilvánulásában mindig a lényegi kérdéseket feszegető alföldi festészetet a konstruktív, szerkezetes szentendrei törekvésekkel keresztező alkotók. Nem véletlen tehát, hogy Somogyi György a szegedi Juhász Gyula Tanárképző Főiskola egykori növendékeként tiszteletből Kocsis Lászlóról, Puha Ferenc pedig Nádasy Jánosról írta szakdolgozatát.

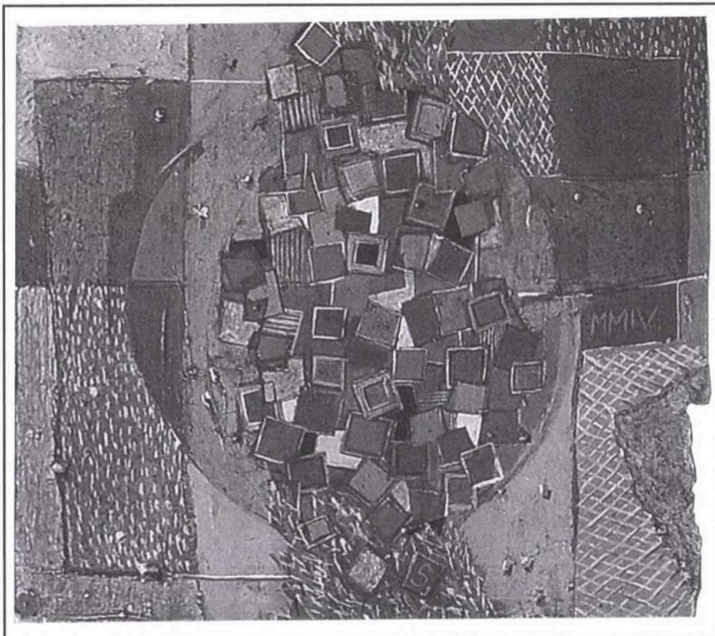
S folytatva a jelenkori művészettörténet óráát, azt is konstatálni kell, hogy a két pályája csúcsán járó, világot látott alkotóember hallatlanul *szívós és következetes* munkával tudta csak elérni, (hogyan is lehetne másképp!), hogy a semmi nevezetességgel nem bíró Szigetszentmiklós és térsége kikerüljön az ismeretlenség homályából. Ténykedésük közül a legfontosabbakat említve: 1982-ben megalakítják az *Insula*, 1994-ben pedig a nemzetközi kitekintésű *Patak* Csoportot, s ugyanebben az évben Szöllösi Nagy Klotild egykori igazgatónő közreműködésével létrehozzák a kiváló összetételű Baktay Ervin Kortárs Képzőművészeti Gyűjteményt a dunaharaszti B. E. Gimnázium és Vízügyi Szakközépiskolában, 2001-ben pedig, szintén *Patak* elnevezéssel, Egyesületet alapítanak, s még előbb, Kőszegi János vezetésével, ugyancsak *Patak* Galériát nyitnak (1999), amelyek révén kiállításokat, könyvbemutatókat és elméleti tanácskozásokat szerveznek a Szigetszentmiklósi Városi Galériában és Közösségi Házban, valamint a Kőszegi érdekkörébe tartozó „Faházban” stb. stb. A *szívós és következetes* munka azonban a művészi világuk beérésére, minőségére és megigazulására még inkább vonatkozik. Rendkívüli teljesítményüket tehát feltétlenül méltányolni kell.

Számomra Somogyi és Puha festészete úgy viszonyul egymáshoz, mint Vajdáé és Kornissé az 1930-as években. Egyénileg más-más vérmérsékletűek, a lírai absztrakció közös nevezőjére hozható stílusuk is eltérő, művészetük kiindulópontja azonban ugyanaz: a közvetlen természeti és építészeti környezetükből eredeztethető. Gyökereiket ugyanabba a talajba eresztették, a lombkoronájuk hasonló nagyságú, de különböző ékességű. Kétpetéjű ikreként, úgymond megértették a hely szellemét, amelyből egy új, az egyetemesség aajtait nyitogató genius loci-t teremtettek. Mivel a Zempléni Múzsza 2004. márciusi száma már foglalkozott Puha Ferenc festészetével, most Somogyi Györggyel is illendő lesz megtenni ugyanezt. (Ugyanakkor művészettopográfiai szempontból megjegyzendő, mindketten a Sárospataki Nyári Képzőművészeti Szabadiskola tanárai.) Nem véletlen tehát, hogy 2005-ben pályájuk egyik fénypontjaként,



mintegy mérlegre téve elért eredményeiket, *Kettős sziget* címszó alatt állították ki munkáikat a révkomáromi Limes Galériában.

De mit is jelent Somogyi György számára ez az úgynevezett *sziget*-, azaz *insula-filozófia* vagy *program*? Mert tudtommal mégiscsak ő ennek az ars poetica-i kulcsfogalomnak a megalkotója. Az *insula* latin kifejezés, amely nemcsak szigetet és egy orvosilag meghatározott speciális sejtcsoportot jelent, de eredeti értelmében átvitt képesítésű antik városépítészeti fogalmat is takar, amely a keskeny síkúval, illetve az ámbitussal (nyitott tornáccal vagy folyosóval) elkülönülő, önálló házhelyre, zártkertes lakóházra vonatkozott. A szó mai használatakor egy-egy háztömbre, több, elválasztás nélkül egymás mellé épített ház együttesére is gondolhatunk. A lényeg tehát a körülhatárolásban, az elkülönülésben, a szigetszerűségben lelhető fel. Jellemző, hogy Somogyi művészetének induló, illetve hosszantartó korai korszakában, amelyre az említett mestereken túl igen nagy hatással lehetett Kmetty János, Barcsay Jenő és Kondor Béla, vagy esetleg (?) az Európai Iskola más mesterei is, úgymint Gadányi Jenő, Martyn Ferenc, Martinszky János, Vajda Júlia és Gyarmathy Tihamér, a kubisztikus megformáláson és szerkezetességen túl, gyakran zárt szigetrendszereket képezve lebegnek az absztrakció különböző fokozataiként meghatározódó, szerveződő, összefoglaló jellegű, mértani vezetésű, építészeti és a természeti formák. A *szigetszerűség* tehát mint architektonikus, geometrikus és organikus kompozíciós rendezőelv és mint képi szemléleti egész határozott tematikájú munkák sorozataiban jelenik meg festészetében, 1969-től egészen 1987-ig. Ezeket a tematikákat



Kompozíció



azok az újra és újra visszatérő, összefoglaló képcímek is jelezik, mint amilyenek a *Város*, a *Ház*, a *Kompozíció*, a *Cím nélkül*, a *Sziget*, az *Insula* vagy a *Bucka*. Több művét pedig egyenesen *Kocsis László emlékére* ajánlja, aki a Magyar Képzőművészeti Főiskola Tanárképző Tagozatán a mestere volt, s akit később atyai barátjának mondhatott, de ajánlhatta volna, például Paul Klee-nek is, akinek korszakalkotó művészete és *Pedagógiai vázlatkönyve* meghatározó erővel hatottak rá.

Az építészeti és a természeti látvány rajzosan szerkezetes elemei, a falusias és kisvárosias házak, tetők, ablakok, kapuk, kerítések, udvarok, kertek, telkek, buckák, halmok, fák, bokrok és égitestek (a Nap és a Hold) leginkább mértani síkokra bontott és abroszszerűen kiterített, halványabb vagy erősebb színek mentén kontúrozódó kis szigetei maguk is egy-egy nagyobb szigetcsoportot alkotva állnak össze a képzendő oldal és/vagy felülnézeti pozíciókat egyszerű mutató, horizontvonal nélküli, imaginárius terében. Koncentrált összefogottság és kimunkált líraiság, ésszerűen tagolt, arányos vázszerűség és érzelemittas, finom háttérlelekrájs, elvont formák és fogalmi hangulatok, kemény színkontrasztok és lágy színharmoníák, szerkezetes lebegések és összesimuló, egymásba csúszó kristálylapszerűségek váltogatják egymást ezeken a képeken.

A '80-as évek közepétől kezdve azonban érzi, hogy minden érzékenysége ellenére foglyává vált egy nem igazán egyéni témavilágnak és képtideáknak, ezért még általánosabb alapokra, még elemibb és még egyetemesebb szerepkörű mikro-komponensekre szeretné építeni a saját, senki máséval össze nem téveszthető, folytonosan újjá- és újraépíthető festői univerzumát. A váltás 1987-ben történik meg. Talán Hans Hartung vagy P. Jackson Pollock hatására hirtelen elkezdi gesztusképeket festeni – mindenestre a francia lírai absztrakt és informel festészet, illetve az amerikai absztrakt expresszionizmus felszabadító élményét kétségtelenül érezni új munkáin (*Tél*, 1987; *Gesztus*, 1987; *Firka*, 1987). A dologban a legérdekesebb az, hogy Somogyi, vidéki és természetszerető ember lévén, azonnal felfedezi a hasonlóságot a szél zilálta fűcsomók és nádasok közléről szemlélt rajzos látványrészletei és a saját spontán kézmozdulatai között. Ennek ellenőrzésére mikrokozmosz fotótanulmányokat is készít a Duna-melléki lápvilágok kusza zombékjairól, a folyóparti uszadékok halmazairól, a homokbuckák és az ártéri területek hallatlanul gazdag vegetációjáról, valamint a fákon, bokrokban és réteken lakó különféle madarak káoszából rendet teremtő fészkeiről, hogy természeti tapasztalatait felhasználva megismételhesen valami hasonlót a műalkotásaiban (*Fészek a buckákon*, 1989; *Bucka*, 1989; *Nap*, 1989; *Hold*, 1989). Hovatovább mesterségesen létrehozott fű, sás, levél stb. halmaz-szituációk lefényképezésével, majd festészeti, grafikai átültetésével folytatja a káoszról és a rendről szóló jelanalíziseit. Munkásságára nézve akár szimbolikus értelmű is lehetne mindaz, amit a *Készül a fészek* (1995) című munkájában összegez. Itt ugyanis egy olyan deszkából, téglából és más törmelékanyagokból létrehozott kísérleti halmazhelyzetet konstruált, amelybe mint ha a régi világ dekonstrukciója is beleépült volna. Mintha a ház, a tanya, az „insula” összeomlott volna ugyan, de annak halmazati elemei éppúgy „építőkövekként” működnek egy új *fészekrakó* szituációban, mint a hajdani ház vagy városképekben a természetes kúbusokból származtatott és levezetett geometrikus síklapocskák rendszerei. A város-, illetve a tájépítészet fogalomköréhez kapcsolt „insula” jelentése tehát szélesebb, általánosabb alapokra helyeződött és *fészek-építő* programmá változott. A *ráció* és *emóció* világa beleolvadt a *biosz* és a *logosz* világába. A művész a természet jeleit és azok elképesztően változatos elemi konstellációit aprólékosan megvizsgálta, elvont ábécévé alakította, és rájött arra, hogy ebből az atomizált, képlékeny jelrendszerből – a teremtés mintájára – minden, ami lehetséges felépíthető és megvalósítható. „Egyfajta *bioromantika* ez – mondaná, ha élne Kállai Ernő –, amelynek törekvése, hogy a szel-lemet az »ősanyához«, az élet ősforrásaihoz és ősi ösztöneihez vezesse vissza.” – Majd így



folytatná. – „Az a tudat, amely megérti az én és a természet csíraszerű lényeiének és struktúráinak összefonódását, talányosan vonzónak érzi a mikro- és röntgenfelvételek látványát. Ezek éppoly ösztönzőek a bioromantika számára, mint az aktfestészetnek az anatómia tanulmányozása. (...) Megrendítő a művész számára, amikor az őscsíraszerű organikus struktúráknak ebben az erőjátékában ugyanazokat az alapfeszültségeket és ritmusokat éli át, mint amelyeket az a koncentráció tett meghitt ismerőssévé, amellyel saját egyéni lényének mélységeire figyel. Minél pontszerűbb a teremtmény növekedése, minél közelebb áll az ősnemzéshez, annál elementárisabb az a szellemi feszültség, amely saját létezésének egyszerű tényéből adódik. Tudatunk korlátai sehol sem húzódnak annyira közvetlenül és ijesztően a túlvilág határain, mint a mikrokozmosz megpillantásakor.” (Kállai Ernő: *Bioromantika* (1932), in: *Művészet veszélyes csillagzat alatt. Válogatott cikkek, tanulmányok*, Corvina Kiadó, 1981, 148, 150. o.)

Somogyi György tehát a '90-es évek eleje óta lényegében csak szigeteket és fészkeket rakva teljesen új alapokra helyezte művészetét [*Alba Insula*, 1992; *Kompozíció* (*Egy kép a műteremből*), 1993; *Fehér kép*, 1993]. Szemléletében nemcsak megújította, de újjáalkotva újra is értelmezte régi világát. Hagyományos kvadrát, illetve részekből álló összerakott vagy formázott vásznain, valamint vegyes technikával készített munkáin környezetének vizuális élményét átlényegítette, plasztikus világát színes jeltörmelékekbe és absztrakt formarendszerekbe integrálta, jelhalmozó kompozícióit azonos sűrűségű vagy lépték- és ritmusváltó, decentralizált felületi megoldásokat is alkalmazó, szín, fény, folt, vonal és formakadenciákkal is élő, rétegesen felépülő optikai képpé alakította (*Egy nap Böszörményben*, 1997; *Káosz és rend*, 1998; *Kompozíció*, 2000; *Az én szigetem*, 2001; *Kompozíció*, 2003; *Ovális képek*, 2004). Művészetében sajátos módon ötvöződnek az értékcentrikus alföldi festészet, az európai iskolás hagyományok és a francia lírai absztrakt és informel festészet, például Jean Bazaine, Roger Bissière és Alfred Manessier tapasztalatai és vívmányai. Munkássága valóban elismerést érdemel.



Kompozíció III.



Vitányi Iván

Amatőr-művészet a mai Magyarországon

Az úgynevezett amatőr-művészet a modern társadalom egyik érdekes és fontos jelensége. Méghozzá egyszerre több szempontból is: az egész művészeti élet, a társadalom mindennapi élete, az élet minősége, a felnövekvő nemzedék társadalmi beilleszkedése szempontjából egyaránt. Ez azt is jelenti, hogy rendkívül komplex jelenség. Ha az egészet akarjuk vizsgálni, filozófiai, szociológiai és pszichológiai vonatkozásban egyaránt sokkal mélyebbre kell ásunk, mint amit az éppen jelen lévő amatőr művészeti mozgalmak adatai – tehát a most szóban forgó könyv is – mutatnak. Ugyanakkor azonban e meglévő mozgalmaknak éppen ezek a mélyebb összefüggések adják meg az igazi értelmét.

Filozófiai értelemben arról van szó, hogy az esztétikum, mint alapvető emberi érték, nemcsak a művészetben van jelen, hanem az egész emberi életben. A szép, a jó és az igaz egymás testvérei, egymás nélkül nem léteznek. Nemcsak a szorosabban vett művészet hordozza az esztétikai értéket, hanem a mindennapi élet, a viselkedés, az öltözködés, a ruházkodás, a lakás. De ott van az esztétikum a cselekvésben és az erkölcsben, az élet értelmességében, a közösséggel való kapcsolatban is. Ott van mindenben, amit az ember mond, vagy – tágabb értelemben a modern informatika és kommunikációelmélet nyelvén – amit az ember kommunikál. Ahogy a nyelvész, Roman Jakobson mondta, minden emberi mondatnak van egy „refenciális” és egy „poetikus” funkciója, minden emberi megnyilvánulásunk át meg át van szöve az esztétikummal. Még akkor is, amikor nem veszünk róla tudomást. A művészet maga csak mintegy sűrítője a mindig is jelen lévő poézisnek.

Éppen ezt vizsgálja a szociológia: hogyan él az esztétikum a társadalomban. A történelem kezdetén, a törzsi és népi társadalmakban a művészet nem vált szét az élet más jelenségeitől. A paraszti nyelvben nincs is rá szó, mind a művészeti, mind a kultúra terminusa későbbi eredetű. A paraszti gondolkodás és eszmélkedés ismeri a dalt, a mondókát, a használati tárgyak készítését, a táncot, de valamennyit az életbe szöve használja. Énekel és táncol a lakodalomban, a temetésen, a fonóban, munka közben (aratáskor), de nem tart színelőadást, koncertet vagy kiállítást. Nincsenek művészek (még kevésbé hivatásosok és amatőrök) meg nem művészek. A fejlettebb társadalmakban, mindenekelőtt az újkor polgári világában azonban szétválnak és többszörösen rétegződnek ezek a funkciók. Az egész életet a differenciálódás jellemzi, kialakulnak és elkülönülnek az egyes foglalkozások. Külön réteggé alakul az értelmiség, benne a művészek. És kialakulnak azok a csoportok is, amelyek már szisztematikusabban foglalkoznak a művészettel, mint a népi-paraszti társadalomban, de nem olyan szisztematikusán, mint azok, akik hivatásuknak is választják.

A két csoport között soha nincsen kínai fal. Különösen, ha azt is tudomásul vesszük, hogy a professzionális státus önmagában nem garantálja az értéket. Mindig lehetnek és vannak olyanok, akik foglalkozásuk szerint professzionista művészek, de műveik értéke csekély. (Ez a Mozart-Salieri ellentét örök forrása – bár Salieri persze csak Mozarthoz viszonyítva volt kontár, a szakmai tudásnak birtokában volt.) És mindig lehetnek, vannak olyanok, akik nem is akar-



nak a művészetből megélni, mégis a legmagasabb értéket teremtik meg. Mint például Franz Kafka, aki mindvégig megmaradt banktisztviselőnek, és művét meg akarta semmisíteni. Még azt is hozzátehetjük, hogy a két foglalkozásszerű ágazat között mindig is volt egy dinamikus feszültség. Olykor, amikor a profi művészet valamely műfajban megmerevedik, epigon jellegűvé válik, az amatőrök oldaláról jön a megújulás. (Így volt ez például a színházi életben vagy a táncban a 20. század elején.)

Érdekesek a számszerű összefüggések. Magam jó harminc évvel ezelőtt a zenei életben számloltam végig. A professzionista zenészek aránya (akik abból élnek és megfelelő végzettséggel rendelkeznek) a társadalomnak 2-3 százalékát alkotják. Amatőrzenével szervezeten a társadalom 10-15 százaléka kerül kapcsolatba. A zene valamilyen igénytel közönséggel 20-30 százalékra lehetett akkor becsülni. Ezek az arányok azóta változtak valamit, részben a beat- és a popjellegű zenei műfajok előretörése, részben a telekommunikációs eszközök fejlődése által. A rétegződés azonban ma is fennáll.

Az amatőrművészet ily módon konkrét társadalmi funkciót tölt be. A társadalomnak a foglalkozásszerű művészeknél sokkal szélesebb rétege számára teremti meg az esztétikai kifejezés és az esztétikai öröm lehetőségét. Az ifjúság soraiban belőlük rekrutálódnak mindazok, akikből majd hivatásos művészek lehetnek, mindazok, akik értő közönségként fogadják be a művészetet, a felnőtt lakosság körében pedig ők az esztétikai érték tudatos hordozói.

Mindezt végiggondolva érthetővé válik az amatőrművészeti mozgalmak történelmi és jelenbeli jelentősége. Történelmi jelentőségről is beszélhetünk, hiszen már a 19. században megtaláljuk kezdeteit (énekkarok, zenekarok, színjátszó körök formájában), a 20. században pedig minden nagy történelmi korszakban fontos szerepet vittek az új nemzedékek magatartásának kialakításában. Elég itt a harmincas évek nagy művészeti mozgalmaira (például a Kodály és Bartók szellemében megújult énekkari mozgalomra, a hirtelenül több száz csoportban szerveződő néptánc-mozgalomra) gondolnunk. Ugyanígy említhetjük, hogy a hetvenes-nyolcvanas években a drámai körök, a táncházak, a néptánc csoportok vagy a képzőművészeti körök munkájában szinte elemi erővel tört fel az a demokrácia iránti igény, amely aztán később a kilencvenes évek változásaiban öltött testet.

Nem naiv játszadozásról van tehát szó, hanem széles körű társadalmi jelenségről. A felnövekvő új nemzedékek nemcsak esztétikai értéket sajátítanak el, hanem a közösségi magatartás, a szolidaritás elemi formáit is, nemcsak magukat fejezik ki, hanem identitásuk megformálásába is itt kapnak segítséget. Anélkül, hogy ezt szüntelen és dagályosan kellene kimondani.

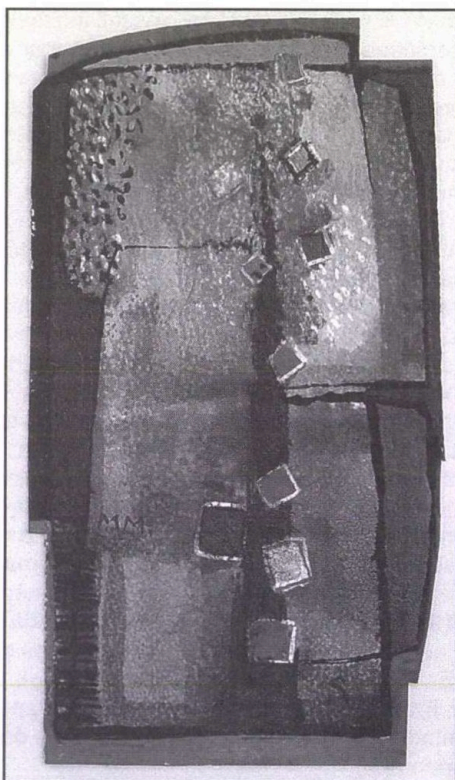
Aki részt vett ilyen munkában, tudja, hogy a fiatalok és felnőttek tíz- és százezreinek – nem túlzás: millióinak – nyújtott életre szóló élményt. Érdekes azonban, hogy erről sokszor megfigyelkednek. 1956 után sokan azt hitték, hogy az amatőrmozgalmaknak már vége, azokat csak felülről hozták létre. Nagy volt aztán a csalódásuk, hogy pár év alatt több tagjuk lett, mint bármikor azelőtt. 1970 körül meg arról cikkeztek a folyóiratok, hogy a népművészeti mozgalmaknak van vége, az új jelenségek (például a könnyűzene új hullámai) mindenestül elsodorták. Újabb csalódás érte őket: a táncház-mozgalom, a tárgyformáló népművészet nagyobb erővel jelentkezett, mint azelőtt. 1990 után is sok volt az aggódó, sőt sok volt a kárörvendő hang is. Ők azt gondolták, hogy az egész amatőrmozgalom a sztálinizmus terméke, nem lesz rá többé sem igény, sem szükség. És mit látunk: a mozgalmak ma is élnek. Mint ahogy élnek az Amerikai Egyesült Államokban, Francia- vagy Németországban és Japánban, meg Fekete-Afrikában és Dél-Amerikában, mindenütt más és más formában, más és más körülmények között, más eredménnyel, de mindenütt.

Igaz, sokszor nehezen, sokszor kínlódva, sokszor önmagukkal, sokszor meg új jelenségekkel birkózva. Éppen azért van ez így, mert élő, szerves jelenségről van szó. A társadalmi átala-

kulás maga is sok nehézséget hozott (többek között a külső körülményeket, tehát mindenekelőtt a „fenntartókat” tekintve). Volt egy megrendülés, voltak, vannak és lesznek válságok is. Egészében véve azonban a mozgalom ma is szerves, rangos része az egész társadalom egyetemes művelődésének.

Ez a könyv képet igyekszik adni az amatőr művészeti mozgalom, pontosabban mozgalmak jelenlegi helyzetéről és problémáiról. Amint a mozgalom is sokszínű, sokszínű ez a kép is. Nem is mindig egyenletes, műfajok, irányzatok és olykor a szerzők szerint sem. De őszinte a kép, és így együtt áttekintést nyújt az egészről. Remélem, sokan forgatják majd haszonnal mind a mozgalmak résztvevői, mind támogatói, sőt talán azok is, akik eddig nem voltak közel hozzájuk, de most szeretnének többet tudni róluk. És talán segít majd a mozgalmak új sikereiben is.

(Alkotó emberek. Amatőr művészetek az ezredfordulón; főszerkesztő: Kovácsné Bíró Ágnes, szerkesztő: Tóth Zsuzsanna, társszerkesztő: Kiss László; kiadja a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma Közművelődési Főosztálya, 2001; 2. javított kiadás: 2005)



Kompozíció