

## *Műsorfüzetek David Lynch cirkuszához*

MARK FROST: *TWIN PEAKS TITKOS TÖRTÉNETE*, FORD. VERES MÁTYÁS;  
*TWIN PEAKS. AZ UTOLSÓ DOSSZIÉ*

Nem voltam biztos abban, hogy akarom-e, sőt egy darabig kifejezetten nem kívántam kezembe venni Mark Frost *Twin Peaks*-könyveit, aztán persze csak győzött a kíváncsiság. A húzódozás oka nem is annyira a magát okosnak gondoló, gőgös, cinikus vásárló elutasítása volt, mert leleplezni véli az árukapcsolásos értékesítés haszonszerzési, bölényúzási manőverét, s így nem engedi magát és bankkártyáját lehúzni, hisz ezeken az aggályokon már rég túl van az ember.

Inkább azért nem állt rá a kezem a könyvekre, mert nem vagyok abban biztos, hogy nekem a Lynch által mutatott képeken túl bármi egyébre szükségem van az általa teremtett (megmutatott) világban bőkláshoz, borzongáshoz, nevetéshez, síráshoz. Egyrészt most tényleg kicsit afféle „sznobságból” akarok csak magamra hagyatkozni, másrészt pedig azért, mert azt gondolom, idegen Lynch munkásságától a megmagyarázás. Nem mintha rejtélyeskedni akarna, sokkal inkább azért, mert magával a nyelvvel kapcsolatban vannak komoly aggályai. Már egyik első (kis)filmjében, az 1968-as *Alphabet*ben rögzíti celluloidon a betűktől, szavaktól irtozás helyzetét; a hátborzongató animációban a betűk rémálomként törnek egy horrorfilmes hősnőkre fazonírozott alakra. Azóta pedig mind munkáiban, mind nyilatkozataiban se szeri se száma a nyelv tökéletlenségéről, a világ nyelv általi uralhatatlanságáról vagy reprodukálhatatlanságáról szóló megnyilatkozásainak, azon elgondolásnak, hogy a világot, illetve az emberi tudat és tudatalatti tartományait képekbe lehet csak úgy-ahogy átfordítani, szavakba nemigen. Ezt nem csak filmjeivel mutatja meg, de képzőművészeti munkái is lépten-nyomon tematizálják (sokszor épp a betűk, szavak alkalmazásával tárja fel a rámutatás, a definíció elégtelenségét, sőt lehetetlenségét), hogy zenei projektjeiről ne is beszéljünk.

A nyelv határainak detektálása nem jelenti a szavak elvetését; a nyelv bizonyíték annak a még alapvetőbb tapasztalatnak a felmutatására, hogy az ember – hiába tesz rá folyamatosan kétségbeesett, sőt olykor hősie kísérleteket – képtelen uralni a világot s benne önmagát. Mind a képek, mind a szavak ezen belátás közvetítésére szolgálnak, akár úgy, hogy leleplezik az ontológiai kondíciót eltakarni kívánó struktúrákat és eljárásokat, akár akként is, hogy kísérletet tesznek az uralhatatlan megmutatására. Lynch nem szakít a nyelvvel, viszont nem találja elégségesnek a tapasztalatok közvetítésére; munkásságában a (mozgó és álló) képeké a kulcsszerep, a szavak csak e közegbe ágyazva tudnak – úgy-ahogy – működni. Hogy a *Twin Peaks*nél maradjunk: a sorozat legfontosabb, leleplező-feltáró-kinyilatkoztató verbális megnyilvánulásai rendre az érthetőség határaiig elmenő, a megértést a lehető legjobban megnehezítő megszólalások, nem beszélve a szavak nélkül futó képi víziók lávafolyamairól, melyek egyértelmű vállalása, hogy épp a szavak elégtelen eszközei nélkül mutassanak meg, tárjanak fel dolgokat.

Az elmondhatatlan előállítás, a látni sem akart ismeretlen ismerős megmutatása teszi – freudi értelemben is – kísértetiessé Lynch munkáit. A Lynch-univerzum

feltárása szempontjából is igen tanulságos *Mulholland Drive* (2002) Winkies éttermi terápiajelenete lehetne egy pszichoanalitikai oktatófilm is a kísértetiesről (Unheimlich). A Sunset Boulevard-on álló épület (ez a mozi nem egyszer idézi meg a hollywoodi film noir azon nagy klasszikusát, mely épp e híres sugárútról veszi címét, hogy a „bűnös városról”, a filmipar, a sztárgyár árnyékos oldaláról, léleknyomorító, sőt lélekvesztő sötét titkairól meséljen) kétszer tűnik fel ebben a munkában, egyszer az egyik főszál fontos pontján – ez a jelenet viszont nem kapcsolódik a történet(ek)hez. A jelenetben egy terapeuta és egy páciens beszélgetnek. A kezelés alatt álló fiatal férfi elmeséli egy álmát, melyben szembenéz legbelsőbb, legmélyebb félelmeivel, hogy aztán mindez meg is történjen vele; a terapeuta – az álom dramaturgiáját lejátszva – elkíséri az épület mögé, ahol tudatból száműzött, az álommunkával kezelhetővé tett, ismeretlen ismerős félelmek (melyeket aztán a néző saját tapasztalatai, ízlése stb. alapján helyettesíthet be, interpretálhat) fedik fel magukat.

Egy a *Mulholland Drive*-ban a száműzött, de előálló félelmeket megjelenítő, annak formát, testet adó néma figurára emlékeztető alak a *Twin Peaks* harmadik évadában is feltűnik. Lynch kísérteties mitológiájának egyik fontos eleme a figurák, karakterek és az azokat megformáló színészek átjárása egyik darabból a másikba. A Winkiesben az álmáról mesélő fiatal embert alakító Patrick Fichler is kap szerepet a híres sorozat új epizódjaiban. Az alakok áttűnése a film médiumának azon sajátosságára játszik rá, hogy a filmszínészeket a befogadó hajlamos sokkal inkább a szerepekhez, mint magához a színészhez kötni, így egy színész feltűnése már önmagában is idézet.

S ha már színész és szerep, ha már idézetek, áttűnő határok, ismét érdemes a *Mulholland Drive*-ot felemlíteni, ahol több jelenet is tematizálja a színész figuráját, értelmezi a színjátszás szituációját. Talán legkomplexebben azon szereplőválogatás-epizód (a főhősnő Diane/Naomi Watts álmában), amikor a casting során a banális szerelmi jelenetbe állított fiatal színésznő Diane/Betty játékában a színészi mimézis egészen valószerűvé tűnik át, a posztmodern színház közkedvelt önreflexiója meginog. A színész nem szerepet játszó médiumnak, hanem önazonos figurának kezd feltűnni, s a rutinból eljátszott, gyenge szappanopera-próbaként induló családi-szerelmi dráma mind kísértetiesebben kezd hasonlítani a valóságra. Ahogy a látszólag kvalitások nélküli, a filmet néző számára erősen ironikusan beállított „színészek” és az eljátszott szerep közöttiségéből eltűnik (eltűnni látszik) a játék, kísértetiesként mutatkoznak meg a két ember közötti viszonyok, illetve Diane jellemének azon aspektusai, amelyeket az epizód felépítése során mesterien csőbe húzott, az irónia horizontjára állított befogadó pont nem várt el e jelenettől. Lynch építkezve lebontó eljárásai nemcsak a modernitás paradigmáját, hanem a posztmodernét is dekonstruálni igyekeznek; az idézőjelezés, az önreflexív irónia nála rendre megbomlik, hogy e hasadásokban feltáruhhasson a kísérteties.

A normalitás nehezen működtetett rendjének repedései, a résekben megmutatkozó uralhatatlan, az erre reagáló irónia, s az irónia cirkuszában folyton a porondra tolaikodó, a világot kézben tartani akaró nézőn kacagó, a nézőt halálra rémítő név nélküli, de nem arctalan figurák allegóriájával megmutatott „kísértetek”, ismeretlen ismerősök már a *Twin Peaks* első évadában is ott nyüzsögnek. Amikor elő-

szőr találkoztam velük több mint negyedszázada, az akkor még nem rutinos, naiv befogadó (én) nem látott tovább az orránál, a tapasztalatlan kölyök szeme bennük csak posztmodern fricskákat vélt érteni (mentségemre legyen mondva, akkoriban még nem sok tapasztalatunk volt a posztmodern állapotról, tudtunk, tudni véltünk róla valamit, mondtunk már nagy okosakat, de a bőrünkön még keveset éreztünk belőle). Lynch spektakuluma később, a *Lost Highway*-ben (Útvesztőben, 1997) és a *Mulholland Drive*-ban egészen kíméletlenül dekonstruálta a *Twin Peaks* posztmodern ironiáját; ha el nem is vesztette, de inkább félretette, s visszatért a korai darabok kérelhetetlen, kegyetlen ábrázolásmódjához. Ezekben, bár továbbra sem mellőzi a cinikus vigyor gesztusait, azok nemigen hoznak olyan megkönnyebbülést a nézőnek, mint a kultikus sorozat első két évadának figurái, jelenetei – akik épp az ezredforduló utánról tekintve már sokkal kevésbé tűnnek viccesnek, s rájuk is kísérteties fények vetülnek.

A *Lost Highway* utáni munkáiban paradigmaticus szerepűvé válik az álom, az álmokképekből kibogozhatatlan hálók szövődnek (hogy azok egymással is összegabalyodjanak). A tavalyi harmadik évad előtt, mint a legtöbben, jómagam is azért rágtam a körmöm, hogy vajon honnan, hogyan fog folytatódni a sztori, melyik hang szólal majd meg. A tízes években, amikor a kortárs (pop)kultúra önisméltésbe rekedve pörög saját tengelye körül, saját magát reciklálja, vajon képes lesz-e megint/még releváns, sőt revelatív dolgokat mutatni Lynch, mint már annyiszor, vagy magát fogja-e újramixelni a már koros mester. Hattyúdalban integet, búcsúzik, vagy az erőtlen csuklózás helyett képes-e még öklével arcul ütni. Tavaly nyáron aztán megtapasztalhattuk, van még erő a karban. Kaptunk olyan látványokat, képeket, amelyek hallucinogén tripként égnek a néző retinájába, akár a velünk maradó kísérteties rémálmok. S ahogy a rémálmok sem képesek igazán szavakba öntve életre kelni, a néző jobbnak látja (Lynch instrukcióit is követve) hallgatni arról, amiről nem lehet beszélni – a *Mulholland Drive* utolsó szava tesz lakatot a szájra: Silencio.

Hogy aztán mégiscsak a tökéletlen nyelvhez kullogjon vissza. Lynch sem jut el a nyelvkritika azon radikális pontjára, hogy teljesen elhagyja a szavakat, bár a *Twin Peaks* 503 rögtön kultikussá váló, azonnal filmtörténetinek kiképzett nyolcadik epizódja rendkívüli, korábban talán nem tapasztalt erővel mutatta meg a nyelv által uralhatatlant (ami számos egyéb ponton, hol villanásokban, hol egész epizódokban folyton feltörte a történetmesélés struktúráját). Azt a radikális döntést a mostani évad sem hozza meg (nem is hozhatja meg, persze), hogy csak képeket adjon, hogy lemondjon a szavakról – viszont azt képes megmutatni, hogy a nyelv mindenhatóságába vetett posztmodern képzetről határozott, markánsan kritikus véleménye van.

Mit keres hát ehhez képest a *Twin Peaks* nyomtatott lapokon, szavakba tördelve, a könyvesboltban? Álljon is bármi a döntés mögött, az eredményhez, a könyv médiumába szorított spektakulumhoz Lynch nem adta nevét. Hitelesen, kellő autoritással csatlakozik/csimpaszkodik a filmes történethez a most olvasott-bemutatott két kötet, hisz a sorozatban szerzőtárs Mark Frost neve áll szerzőként a borítón. Jegyzet: vannak hasonló szatellit darabok, mind hiteles, a sorozathoz közvetlenül köthető nevek alatt jelentek meg, az elsőt Lynch lányáéna nevének neve áll

(Jennifer Lynch: *Laura Palmer titkos naplója*, 1990/2017, Bluemoon, Budapest, illetve magyarul *Ki ölte meg Laura Palmert?* címen már 1991-ben, Fabula, Budapest), *Dale Cooper naplóját* (2012, magyarul 2017, Bluemoon, Budapest) pedig Mark testvére, a szintén forgatókönyvíró Scott Frost jegyzi (aki amúgy több epizódot is írt a sorozatban).

A *Titkos történet* és *Az utolsó dosszié* akként próbálják megállni a helyüket, hogy háttérinformációkat kínálnak a sorozatban látottakhoz, mintha a képekhez viszonyítva fölösleges vagy lényegtelen szavakat, nyelvben átadható információkat kívánnának megosztani. Az egyébként a szándék szerint nagyon „kúlra” dizájnolt kötetek e fikciót magában a szövegtestben tipográfiával, grafikai megoldásokkal erősítik, mintha a szöveg vegyes eredetű akták, újságcikkek stb. gyűjteménye volna – ekként egyszerre beleszövik a köteteket a nagy sztori hálójába, másrészt gondoskodnak a kellő távolság megtartásáról is. Az eredeti dokumentumok kolligátumaként élénk álló kötetek borítói erről mit sem árulnak el, azok a szimpla ponyva/krimi vonalat követik, pedig lehetett volna koherensebb megoldást is választani, például tényleg aktaszerűre fazonírozni. A J. J. Abrams nevével eladott, *S. – Téziszus hajója* (Geopen, 2015) bizonyítja, hogy üzletileg is érvényes modell lehet pénzt költeni a vonzó külcsínre, hiszen a könyv ma mindinkább fancy tárgy, s nem pusztán szöveghordozó médium. (De a magyar olvasónak eszébe juthat Forgách András *Élő kötet nem marad* című munkája is, amely még közelebbi ellenpélda, hiszen ott a borító épp egy aktafedlapot imitál). Kivált, ha belegondolunk, a sorozat rajongótábora valószínűleg nem olyan attitűddel követi kedvencét, mint a negyedszázaddal korábbi sorozatjunkie-k, amikor a televíziós szériák sokkal kevésbé értékes pozíciót foglaltak el a populáris kultúrán belül, távolról sem voltak annyira menők a trendekre sok pénzt áldozni hajlandó vásárlók körében, így kísértő (árukapcsolt) kiadványokhoz remekül illett az olcsó ponyva look.

Talán a szerény puhakötés és a borító hagyományos megoldásai nem is annyira rossz stratégiái, üzleti döntésekről tanúskodnak (a magyar kiadás nagyjából hűen követi az eredetit, azaz ez a franchise logikájával működő tudatosan épített megjelenés nem magyar sutaság, félrepozicionálás, sufnituning), mint inkább azt sugallják, arról gondoskodnak, ne legyen túlságosan felértékelve a könyv, hogy kullogjon csak szerényen a sorozat után a sorban, illetve illeszkedjék azon alkotói koncepcióhoz, ami a vizualitásnak ad elsőbbséget a nyelviséghez képest.

Még akkor is, ha a kötetekben, kivált a dokumentumokat, az aktákat felvezető előszavakban és a záró megjegyzésekben az iratokat a fikció szerint kezelő FBI ügynök értelmező megjegyzései természetesen magára a sorozatra is vetülnek, ezáltal komoly engedményeket téve a bizonytalanabbul mozgó befogadók számára, akik olyan kulcsokat kapnak a kötetekben a nyelvnek köszönhetően, amilyeneket a kérlelhetetlenül koherens film nem nyújtott. Ne várjon azért senki nagy megfigyéseket, sokkal inkább értelmezői pozíciót segít felvenni ez a pár mondat.

Mint ahogy a címben ígért titkok is jobbára a filmes változatban elmaradt háttérinformációk, az igazi titkokat itt sem bízzák a szavakra; megtudhat az olvasó sok mindent a szereplők adásba nem került életeseményeiről, kivált az első két és a harmadik évad ideje közti dolgokat, megismerhetjük a városka történetét az alapítástól a jelenig (különös tekintettel a sztori szempontjából érdekes, misztikus

epizódokra), de például nem kapunk részletes topográfiát, a film helyszínéül szolgáló tereken alig látunk túl, magát a várost nem lakjuk be, nem lesz otthonosabb hely. Szóba kerül sok titokzatos esemény, egy sor magánéleti titok, de a filmekben megmutatkozó kísérteties a köteteken kívül marad, mint ahogy a még a harmadik évadban is folyton visszatérő iróniának sincs nyoma. Hangsúlyozottan segédanyagokat tartunk tehát a kezünkben.

Nagy kár, hogy a magyar kiadás erre úgy erősít rá, hogy nyilván az idő szorításában, de a szöveget az eredetihez képest elnagyolta. Meglehet, a fordítás pontos, de bőven lehetett volna még csiszolni, finomítani, hogy a film nyelvéhez illő cizelláltsággal közvetítsen. Ha már a nyelvnek annyi szerep jut a *Twin Peaks* univerzumban, amennyi, abból jó volna a lehető legtöbbet kihozni, s nem korlátozni az információ átadására, illetve a precíz, szoros követésre (bár ez sem elhanyagolható teljesítmény, tekintve napjaink fordítási kultúráját). Hogy mennyi figyelem jutott a fordításra, emblematikusan jelzi, hogy hiába kerestem, de *Az utolsó dossziéban* nem sikerült megtalálnom, ki készítette a magyar változatot, ami mindig méltatlan gesztus; míg borítót tervező grafikus is szerepel a kolofónban, a fordító valahogy elfelejtődött, és sajnos nem valószínű, hogy ennek Lynch nyelvfilozófiájához, a fordítással kapcsolatos elgondolásaihoz van köze. (*Athenaeum*)

PUSKÁS ISTVÁN

## *Szilánkok az üvegtüstben*

SIMON MÁRTON: *RÓKÁK ESKÜVŐJE*

Létezik az a kicsit édeskés közhely, hogy az ember sosem felejt el az elsőt. Nos, Simon Márton *Dalok a magasszomszíntről* című 2010-es debütáló kötete volt az első kortárs verseskötet, amelyért besétáltam a könyvesboltba, és saját pénzből, gondolom, a nem kifejezetten busás egyetemi ösztöndíjamból megvettem. De nem csak emiatt emlékezetes ez a kötet. Annak a mindenekelőtt a Teleppel és az Előszezonnal fémjelezhető nemzedéknek, amelynek Simon is a tagja, az egyik legemblematikusabb kiadványáról van szó – s úgy látom, ez többé-kevésbé szakmai konszenzus is, nem csupán az én magánvéleményem. A 2013-ban megjelent *Polaroidokat* kezdő kritikusként már magam is recenzeáltam – még azelőtt, hogy széles tömegeket hódított volna meg insta(nt)-idézetek vagy tetoválások formájában. Az első lelkesedés hevében írva, a formanyelvi-poétikai változást dicsértem, azt kiemelve, hogy a kötet valamiképpen a töredék és a haiku műformáját gondolja újra, arra kérdez rá metareflexíven, hogy mi a költészet (és így tovább, a recenzió a *Jelenkor Online*-on olvasható). Anélkül azonban, hogy egy pillanatra is hitelteleníteni akarnám korábbi véleményemet, mégis érdemesnek tűnik reflexió tárgyává tenni olyan (újabb) belátásokat, amelyeket az alig kétflekkés recenzióban évekkorábban nem tettem.

Egyfelől, hogy a *Polaroidok* (haiku)töredékhalmaza eltérő nézőpontból egy-  
sersmind törmelékhalom is. Másfelől, hogy ezek az egyes polaroidok (néhány ki-