

műút

a kincs még mindig ott volt / csak a kórus ne némuljon el /
Egyél harmatot / Mindig legyen idő orális higiénia / Fantázia is kell hozzá /
Látod, hogy valaki szemed láttára megsemmisül / képvita mint hitvita

műút

3 líra
6 líra
8 líra
10 líra
12 líra
14 próza
20 líra
23 líra
24 líra
26 próza
28 líra
30 líra
33 líra
34 próza
40 színház
44 színház
46 képzőművészet
51 képzőművészet
54 kocsis
62 mitchell
65 mitchell
67 kritika
71 bazsányi
73 bazsányi
76 kritika
79 kritika
84 tóth
85 tóth
86 kritika
90
97 képregény

Nyilas Atilla: Családmesék (A kincs; Bohém rapszódia)

Can Togay: Anzix 1978; Üzenet Szerb Jánosnak odaáttra; Vázlat Szerb János templomához; Szerb János emlékére IV.; Újabb sorok hősképű Szerb János gróf emlékére; Egy öngyilkos barátomra

Kun Árpád: Katedrális; A lábbelik kórusa

Aczél Géza: hó

Lennert Tímea: Mást látni; Kollázs

Szvoren Edina: És néhány hiány

Szűcs Réka: Fény nélkül; Nappal

Gábori Kovács József: egyszerhasználatos; Emberig áztak

Egressy Zoltán: Csukd be a szemed; Tulajdonképpen; Régen se voltál; Hinták indulnak

Nagy Ildikó Noémi: Orális higiénia

Hartay Csaba: A levendula árnyékában

Vörös István: Mitől jó egy vers?; Mitől közepes egy vers?; Mitől rossz egy vers?; Mitől vers egy vers?

Necz Dániel: A varázslóinas

Juli Zeh: Corpus Delicti (részletek a regényből; fordította és a jegyzetet írta: Tatár Sándor)

Totális támadás (Vidnyánszky Attilával Kornya István beszélget)

Kornya István: Trill

Ébli Gábor: Megfelelni – minek? (Köz- és magángyűjteményi funkciók viszonyáról az Essl Museum tizedik évfordulóján)

Pelesek Dóra: Otthon – a pillanatban (Fukui Yusuke munkáiról)

Fantázia is kell hozzá (beszélgetés Kocsis Zoltánnal)

Bán Zsófia: Gondolatok a „képtárban”, avagy ment-e a képek által a világ elébb? (A képek politikája – W. J. T. Mitchell válogatott írásai)

Miklósvölgyi Zsolt: „Kép új világ” (A képek politikája – W. J. T. Mitchell válogatott írásai)

Bazsányi Sándor: „Testének temploma” – és arcának tükre (Hans Belting: A hiteles kép. Képviták mint hitviták)

Gyenge Zoltán: Az iróniáról nem-ironikusan (Bazsányi Sándor: „Fehéret, feketét, tarkát...”. Változatok az iróniára)

Sántha József: A gyöngy metafizikája (Bazsányi Sándor: „Fehéret, feketét, tarkát...”. Változatok az iróniára)

Németh Zoltán: Szegedi filling az irodalomtudományban (Milián Orsolya: Képes beszéd)

Ficsor Benedek: A magány iróniája (Rakovszky Zsuzsa: A Hold a hetedik házban)

Turi Tímea: Mit kíván a magyar tárca? (Tóth Krisztina: Hazaviszlek, jó?)

Darvasi Ferenc: A valóság – és ami mögötte, fölötte van (Tóth Krisztina: Hazaviszlek, jó?)

Bedecs László: Japán és kínai (Kovács András Ferenc: Sötét tus, néma tinta)

Kikötői hírek

Debreceni Boglárka aka Sassa: Hiánypótlás

műút

„ Úton lenni boldogság...” (J. K.)

Szerzőink: Aczél Géza (1947, Debrecen) költő, szerkesztő · Bazsányi Sándor (1969, Piliscsaba) irodalomkritikus, irodalomtörténész · Bán Zsófia (1957, Budapest) író, esszéista, irodalomtörténész, kritikus · Bedecs László (1974, Budapest) kritikus, irodalomtörténész · Darvasi Ferenc (1978, Budapest) kritikus, író · Debreceni Boglárka (Sassa) (1981, Budapest) író, költő · Egressy Zoltán (1967, Budapest) író, költő, műfordító, drámaíró · Ébli Gábor (1970, Budapest), esztéta · Ficsor Benedek (1983, Budapest) kritikus · Fukui Yusuke (1971, Budapest) festőművész · Gábori Kovács József (1983, Sajószentpéter) költő, PhD-hallgató · Gilbert Edit (1963, Pécs) egyetemi docens, irodalomtörténész, műfordító · Gyenge Zoltán (1962, Szeged) filozófus, egyetemi tanár · Hartay Csaba (1977, Szarvas) költő · Klopfer Ágnes (1966, Miskolc) középiskolai tanár · Kocsis Zoltán (1952, Budapest) zongoraművész, zeneszerző, karmester, a Nemzeti Filharmonikusok főzeneigazgatója · Kornya István (1971, Miskolc–Debrecen) újságíró · Kun Árpád (1965, Gaupne, Norvégia) író, költő · Lennert Tímea (1981, Doroszló, Szerbia) költő · Lukácsi Margit (1965, Budapest) PhD, műfordító · Márkus Krisztina (1976, New York) bölcsész · Menczel Gabriella (1970, Budapest) egyetemi adjunktus · Miklósvölgyi Zsolt (1987, Zsámbék) bölcsészhallgató · Nagy Ildikó Noémi (1975, Budapest) író, műfordító · Necz Dániel (1989, Budapest) költő · Németh Zoltán (1970, Érsekújvár) író, költő, irodalomtörténész · Nyilas Attila (1965, Budapest) költő · Paksy Tünde (1973, Miskolc) egyetemi tanársegéd, irodalomtörténész · Pelesek Dóra (1984, Budapest), esztéta, kritikus, művészeti író · Sántha József (1954, Mogyoród) kritikus · Szűcs Réka (1981, Budapest) író, költő · Szvoren Edina (1974, Budapest) író · Tatár Sándor (1962, Törökbálint) költő, műfordító · Turi Tímea (1984, Budapest) költő, író, kritikus · Can Togay (1955, Budapest–Berlin) költő, író, rendező · Vörös István (1964, Budapest) költő, író, műfordító · Zeh, Juli (1974) német író

E számunkat, ahol külön nem jelezzük, **Fukui Yusuke** művei, vagy azok részletei díszítik. A borítón a Kiscelli Múzeumban rendezett *Forradalmi dekadencia* című kiállításon szereplő műve látható. (Enteriőr fotók: Claudia Martins; a papírképek fotói: Dombovári Tibor)

Nyilas Atilla

Családmesék

A kincs

Az egy igazi titok volt.

Még egyenes úton jártam haza,
de mielőtt átvágtam volna a parkolón,
meg-megnéztem óvatosan,
hogy lehetőleg ne vegye más észre,
a kerítés talapzatában
azt a kéttényérnyi berakást,
kusza kövek matt mozaikját,
s ha úgy éreztem, nem figyelnek,
végig-végigsimítottam.

Ez egy titkom tisztán élt bennem,
megrázóan meleg színekkel,
mint egy vadvirágban pompázó,
verőfényes rét gyerekkori képe,
nem tudhatták, csak két óbarátom,
s a legjobb, mert ő mindenről tudhatott,
és még később az a fundamentalista,
akit beavattam egy szürke napon.

Benne volt abban a kincsben
nagy bizalmam a világ iránt,
a megtapasztalt gondviselés
édesanyámtól Olga néniig,
a lyukacsos kerítésű óvoda,
ahova még szerettem járni,
a hernyószerű édesség,
amely az évnnyitó után várt a padon,
s hogy végül jóra fordulnak a dolgok,
benne első páros barátságom
és szerelmem, amit föl tudok idézni,
mert akkor nem volt még kérdés,
lehet-e két egyformán jó barátja,
lehet-e valaki két lányba szerelmes.

Hanem hallottam, hogy iskolámat
nemrég a földdel tették egyenlővé,
s mikor hazafelé a környéken jártunk,
hogy visszajuttassuk keresztmamának
kajászói háza kulcsait,
a saját szememmel akartam látni,
és odamentünk a szűk családdal.

Nem az a baj, hogy lerombolták,
hanem hogy egyáltalán fölépítették,
ocsmány egy alkotás volt,
nem gondoltam, hogy így fog fájni.

Kiugrottam a kocsiból,
mintha még meg lehetne előzni bármit,
szívdobogva szaladtam a puszta helyre,
én láttam a semmit, tudom, mit beszélek —
de a kincs, a kincs még mindig ott volt,
sugárzón, mint harminchat évnek előtte.

Főszerkesztő: **Zemlényi Attila** zemlenyi@muut.hu · Irodalom, online: **k.kabai lóránt** kkl@muut.hu · Művészet: **Bujdos Attila** attila.bujdos@muut.hu · Kritika, esszé: **Jenei László** jenei@muut.hu · Képszerkesztés, design: **Tellinger András** telli@chello.hu · Szerkesztőség: 3527 Miskolc, Bajcsy-Zsilinszky u. 17., mélyföldszint · telefon: 46/789-599 · e-mail: muut@muut.hu · www.muut.hu · http://muut.blog.hu · A Műút irodalmi, művészeti és kritikai folyóirat megjelenik a Szépmesterségek Alapítvány kiadásában Miskolcon · Felelős kiadó: **Kishonthy Zsolt** kishonthy@muut.hu · Szerkesztőségi titkár: **Simon Gabriella** simon.gabriella@muut.hu · Layout és logo: **Szurcsik János** mail@janos.at www.janos.at · Korrektor: **k.kabai lóránt** · Nyomda és kötészet: **Szocioproduct Kft., Miskolc** · Felelős vezető: **Osváth Zoltán** · ISSN 1789-1965

Bohém rapszódia

[Nyilas Kálmánné, született
Németh Hermin emlékére]

Egy mozdulattal áttolni a vincseszterre
az mp3-lejátszóról a Queen-könyvtárat —

A Night at the Opera, a Csillagok útján
meg a Dark Side of the Moon —

Időnként a díspárnába fúrtam az arcom
még sokáig ama lány parfümillatáért —

Képed elmosódott az elmémbe, édes,
kinek törékeny teste a tömény tűzben elégett,
egy fotóra szoktam gondolni, hogy földízzem,
huszonöt éve szóródik szerte a fényed —
van-e huszonöt fényév sugarú gömbben,
van-e szem, amely most egyben lát téged,
és vagy-e te?

Én nem emlékszem, édesanyám mesélte,
ú-uuú,
hallani se akartál rólunk, nem ezt a sorsot
szántátok fiatal, okos és csinos, jó sportoló,
nem ezt szépreményű, egyetlen fiatoknak:
elvált asszonyt hozzon a házhoz gyerekekkel —

ám anyám nyugtatta, egyet se bánkódjon,
csak hívasson meg valahogy magukhoz,
és elkészített, szigorú vonásaid hirtelen
megolvadtak, mikor nagy bizalommal,
kerek pofival, enyhén göndörödő hajjal,
fitos orral, nevető mandulaszemmel,
jövendő gyermekeimhez hasonlatosan,
liliomlábaimon betotyogtam,
Mama, ú-uuú —
és kishercegi rácsodálkozással
nyomban neked szegeztem a kérdést:
„Te vagy az én nagymamám?”
Öleltél, zokogtál.

És jóval később, már Kelenföldön meg azt,
hogy ha egyszer nem lesztek, az a kecses
gyertyatartó az ebédlőasztalon
lehetne-e majd az enyém?
Ugyan, Mókuskám, ne csacsiskodj,
itt minden a tiéd lesz akkor,
mondtad körbemutatva, és úgy lett.
(Vad ifjúságom és szelíd házasságom
arany éveit egykori lakásokban.)

Talán tudod, hogy a keresztségben
lányom a te neved kapta, fiam a férjedét,
és mindhárman a ti családneveteket
éltetjük tovább.

Arra az elvált nőre pedig főztél,
és gondoskodtál rólunk, hogyha kellett,
például amikor az öcsémet várta.

Tüdőszanatóriumi éjszakán
üvöltött a Queen a tengerparton —

Öcsi haverjának hoztuk át
Bécsből a vincsesztereket —

A nagyszekrényben utóbb megtaláltam
összes régi ajándékomat —

Az első embólia után,
életed hátralévő évében
csak ezt hajtogattad:
„Kell kelni? Nem kell kelni?”
A többiek kétségbe vonták, de én,
meg nagyapám úgy hittük, megismersz,
ó, bójbe,
csavargásaim során
ha arra vetődtem, se igen
mentem be hozzád a kórházba —
kerültem, mint kivert kutya a házat,
bűnrészes a tetthelyet.

A második végzett veled,
későbbi feleségem osztályával
szalagavatón francianégyesezttem,
aztán valami buliban vagy diszkóban
idétlenkedtem a csillogó zsakettben,
reggel értem haza, egy könnyem se volt,
vállrandítással fogadtam a hírt —

Bocsáss meg, Mama,
az elfekvőért,
a bántásokért,
s bocsáss meg nekem,
Mama.

Can Togay

Anzix 1978

(Szerb Jancsi emlékére)

Csendes estén kaptattunk föl az utcán,
„mint kiterítve mütősztalon”. Jogos
kérdés merült fel az italt illetően:
Vajon dzsinnt rejt-e a dzsin? Unikum-e
az unicum? Kivisz a viszki? Hóbort a bor?
Majd: kabát a barát? Acsarognak a csajok? Megbasz-e
a bazmeg? Megedzi a geci? Ingerli a fingerli?

Vagy csak macskákat láttunk a sivár hold alatt,
puszta, éjjeli szél perzselte kapualjakat?

Üzenet

Szerb Jánosnak odaátra

Most, hogy kerek a hold,
Most, hogy nem lényegültünk át,
Most, hogy füstpálcikáink nem a megváltásra égnek,
Most, hogy folyamatosan kell üdvözlünk,
Üdvözöllek.

Vázlat

Szerb János templomához

Emlékre nyílik sötét ajtaja, szárnyát szél veri,
csapdossa, boltozatában bordái magasodnak.
Harang nyelve pendül. Gyertyák lobognak.

Nagy volt a nyár, nagy volt az ősz és minden,
mi évszakod. És élted megvátóztatván és
tűzre vetvén és megtudván és elfeledvén.

Micsoda a test és micsoda a lélek. Micsoda
szégyen: még mindig élek. Hol vagy Uram,
hogy disznók közé vetve tereled angyalaid?

Csak ennyit adsz neki: Önmagában lassan
elizzó: ó, az izzás önönmaga? Élete templom,
és halála, mi megszenteli?
Jancsi. Jancsi. Jancsi. Jancsi. Jancsi.

Szerb János (1951–1988) költő és orientalista. A ELTE Bölcsészkarán végzett magyar–angol–tibeti szakon 1980-ban, tibeti történelemből doktorált 1982-ben. 1980-tól az MTA, majd 1982-től a Bécsi Egyetem nemzetközi hírnévnek örvendő tibetológus munkatársa. 1988 októberében önkézzel véget vetett életének. A magyar neoavantgárd képviselőjeként a hetvenes-nyolcvanas években költészeti akciókkal jelentkezett, verseit a Jelenét közölte. Szerb János posztumusz verseskötetét *Ha megszólalnék* címmel Petri György állította össze 1990-ben.

Szerb János emlékére IV.

Leereszkedtünk az utca hajlatán
kövek közt komor hó tapadt.
(Csajra vajon ma ki akad?)
S az este végsőkig feszítve csillagokra robban,
reggelbe foszlik, vagy örökre így marad?

Újabb sorok
hősképű
Szerb János gróf
emlékére

Odaát nem ideát
Odafent nem idelent
Odakint nem idebent
Nem az idő, nem a kor
nem a hamu, nem a por
Nem az út és nem a cél
nem a szablya, nem az él

Odaát és ideát
Odafent és idelent
Odakint és idebent
Idő és kor
Hamu és por
Út és cél
Szablyaél

Egy
öngyilkos barátomra

A macskák helye az emelet. A vasrács,
hogy le ne essél. Zöld kert tenyészik
csengőtök alatt, a falak mellett, amerre
mentél. Kávékon át jutsz be a szobába,
hol krákogó vén Szibilla repül az ágyról a
gyertyatartóra, emléket szó ügyes kézzel,
sorsokat gombolyít, majd továbbrepül,
s a karosszékbe ül. És a kis szobában,
mint hajó mélyén imbolygó lámpa felett lebeg
rovása füstös pálcikáknak, egy üzenet:

A helye az emelet. A vasrács,
hogy le ne essél. Zöld kert tenyészik
alatt, a falak , amerre
mentél. jutsz be a szobába,
hol vén Szibilla repül az ágyról a
gyertyatartóra, emléket szó ügyes kézzel,
gombolyít, majd továbbrepül,
s a karosszékbe ül.
mint hajó mélyén imbolygó lámpa felett lebeg
rovása füstös pálcikáknak, egy üzenet:

A helye emelet. A vasrács,
essél. kert tenyészik
alatt, a falak , amerre
mentél. jutsz be a szobába,
hol vén Szibilla repül a
, emléket szó ügyes ,
gombolyít, továbbrepül,
karosszékbe ül.
hajó mélyén imbolygó lámpa felett
rovása füstös pálcikáknak, egy üzenet:

A A vasrács,
kert
falak ,
szobába,
Szibilla a
, emléket szó ügyes ,
továbbrepül,
imbolygó
rovása füstös , egy üzenet:

Mama, elmentem, estére otthon leszek!

(1988–1998)

Katedrális

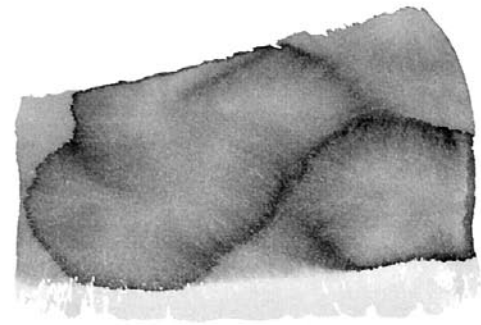
Nem számít, a válla törékeny vagy széles lesz-e, az égbolt egy darabját megkapja minden újszülött, lehet derült vagy borult, keresztezheti repülőgép, elillanó lélek, tartania és cipelnie kell egész életében. Sokaknak olyan könnyű, hogy sose veszik észre, még többen sóhajtoznak, hogy túl nehéz, de viszik tovább. Csak azoknak lesz egyre súlyosabb, akik ki akarnak bújni alóla, ami lehetetlen. Végül mintha a Nap, a Hold, a csillagok és maga Isten állna a vállukon, megrokkannak az irtózatosságot terhelő teher alatt. Utolsó órájukban, úgy érzik, rájuk szakad, pedig holtukban is rajtuk nyugszik, pillérein a katedrális, a végtelen ég.

Kun Árpád

A lábbelik kórusa

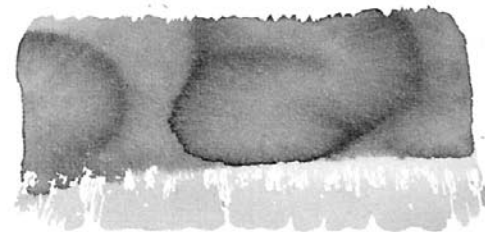
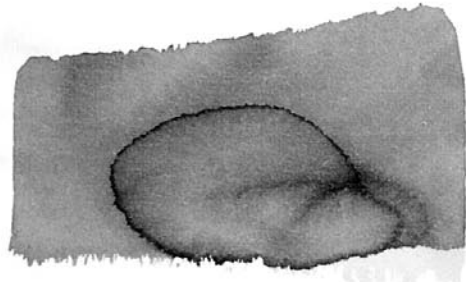
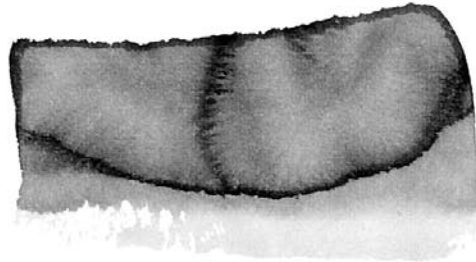
Apa, anya és a három gyerek már átrappoltak az előszobán, talpuk a ház egyéb helyeit tapossa, de az apró, nagyobb, legnagyobb cipők, csizmák, bakancsok, papucsok, mokaszinok, szandálok, klumpák között, amik halmokban borítják a padlót, nem szűnik az izgalom, mint a fűtatók, lihegnek. Mikor a levegő egyenletesen jár bennük ki-be, rázendítenek, éneklnek mindegyik a maga szólamát. Viselőik felkapják fejüket, megdermednek a gyönyörűségtől, és szentül megfogadják, hogy az eljövendő kilométereket inkább végigjárják zokniban, meztláb, csak a kórus ne némuljon el.





Aczél Géza

hó



a mediterrán létezés fagyos vacogások után sem igen volna jó a gomolygó párában gyorsan olvadna a konyhasó zilálnának a kitágult tüdőpólusok s onnan már csak egy hosszabb lépés az esőerdő a nyomasztó trópusok hol vékony nyakadra hull a nehéz felhő és riadtan tátongsz frissítő oxigén után ha hirtelen eléd jő a harag napja mikor a törekeny örök pillanatra esendő korpuzod kontúrjai a dús párázásban susterregve föllazulnak ekkor már háttal állsz a múltnak duzzadt fejdedben a gőzfürdők tisztító magánya ilyen élményt csak egy éjszakára míg ki nem sülsz testedből a mérge de úri gyerek nem lévén mikről is mesélek legfeljebb egykor forró vizet a bebetonozott reszelős lábsarkakra a kövesedésnek indult rinocéroszi retekre a félnaposba ért focizásoktól kövesedett vastag sárja a gyermeked tudatig sem mindig kalandozó misztikusan tikkasztó szaunák ernyedtségével majdan blöffként emlegetett ifjúságra és az égető hőségben kikalimpáló szívhangok parányi önbecsülése a kopasztó sikálás után is önfeledten csak annyit kiabáltál hogy végre vége ha anyád erős ujjaitól megszabadultál s mielőtt még a teknőbe fúltál magadban a trópusok örökre eltemetted csakhogy odább a jeges ablakból széttekintve december végi hófellegek kavartak feletted s hiába kerested az örömtelenség ellenpárját a dermesztőnek indult hideg örömszerű élményei se várták hiányos indulatod s hogy tovább mozgathasd a verset meggyőző motívumként egyetlen ok a lelki leltárkönyvből a láthatatlan bejegyzés te a telet is mindig utáltad hiába jöttek a kipirult arcú barátok tömött sorokban utánad kik percek alatt víg kacagó manókká váltak ha csővázak szánkóikkal a jeges zsidódomb oldalán lerepültek ez a kis etnikai megfontolás onnan hogy a meredek domb túloldalára olykor nyitott koporsók köré alig ismert különös emberek gyűltek mielőtt halottaikat eleresztették gyászukban nem volt semmi festék s mi aprócska gyerekek távolról szorongtunk az elmúláson az én gyöngye szánkóm fönn is akadt a környező akácfaikon s kikötöttem gyorsan otthon a levesnek induló illatosan puhuló babnál mely lágyabban szólt a későbbi tévéadásokban karcosan repülő fehér szarvasbogarakat imitáló bobnál s míg a hangos haverok keleties masináikon kint sikongva szálltak én jó anyám konyhájának párás ablakában sűrűn forgattam a számban a fazékból kilopott cirkásan barnuló költeményt az akkortájt felénk tájnyelvileg csak úgy mondott paszulyt s hogy ne is feszítsem a téllal szemben tovább a húrt olykor a megdermedt udvarra kiszaladtam pisálni tény hogy ma gondolatilag nehezen áll össze bennem ez a rozoga akármű kánikula és hideg antipárti egység melynek alattomos résein ki-kipislog a restség mely azzal kacérkodik hogy hasznos mozdulás a semmi a távoli élmény ilyenkor mélézva újakezdi a lélek mélyére a betagozódást csakhogy ebből reménytelenül építkezel te flótás miközben a hiányt a líra ködében elmaszatozol s máig nem tudod neked a kánikula vagy a dermedt világ a sokk ha kimerészkedsz szólni a tavasznak indult közhelyes áriákról melyekre szemközt rögtön rászól a fonnyadt múltás ősz s zavarodott lelked ott marad mint egy gyatra meteorológiai jelentés s mire kibékülnének benned a rohanó évszakok már a biológia a kedélyfestés vad ura s zuhansz arra merre az úton legjobban utáltál s asszociációs bázison riadtan erősítgetni kezded a telet mivel az adekvát hasonlat szemeid mögött megmerevedett s itt talál elméd még némi lazán indult fogódzkodóra mielőtt ráhullna a hóra a közelítgető óra a periferikus kérdést a lomtárba leadni mely felé már csak a kikaposított jeges ösvényeken biztonságos haladni s az állandó veszélyre tompán rászok az addig óvatosan veszélyt kerülő hiába — közel a temető s az már nem innováció és nem tavasz maradék gyenge energiáiddal a hullásból még épphogy kivonod magad de már szokogatód a kavargó hóvihart a csillogó jégcsapokat együtt maradni mikor fölzúg az utolsó vonat összezúzva a belső naptárt

*Lennert Tímea***Mást látni**

Érzem, nincsenek indák,
 csak szétkapcsolódó fák,
 mindegyik maga felé,
 mindegy, mit mondanak,
 lepereg rólam a nap,
 mert van valamim,
 adott nekem az Isten,
 belém fülel az Isten,
 más nem érdekel,
 nem is fontos, hogyan lélegzik a bika,
 csak hogy nekimegy a falnak
 minden nap.

**Kollázs**

halmazállapot-változás,
 megnyitja az ember ereit,
 a vér napon sütkérező kavics,
 hiányérzet
 érzet-hiány,
 testünk összefér,
 zsibbad a kezed,
 nyakadba lihegek,
 ágy-játék, szeretet,
 életöszön:
 tündérföldön is kell ködmön,
 amíg nem ismerem be bizonyos dolgok szükségét,
 addig Isten is csak távollét,
 azóta sem múlt el nap,
 hogy ne gondoltam volna rád,
 betoppansz és az aurád
 utánam való vágy,
 harc: tarts ki-szabadság,
 a szabadság: kitartott harc,
 összeszorított fogakkal
 túróm a nappalt,
 reggel, este rá kell érni egy menetre,
 dugni:
 halkuló vursli,
 nem hiszem, hogy többet tudna adni,
 mint amennyit képes vagyok befogadni
 középszerű állapot
 meddig tarthat,
 hogy másra nincs szükségem,
 csak a tudatra,
 hogy nincs másra szükségem?

A kánikula első napja volt. Mint egy rosszul foncsorozott tükör, hullámzott előttem a meleg levegő. (Hányhatnékom volt a forróságtól, mondtam később.) Amikor kiértünk a kamillával benőtt gátra, megálltam inni. Ők hárman majd megvárnak a dessauai erdőben, gondoltam, és már láttam magam előtt, hogy Werner a kastélyrom épen maradt kocsibejárójánál a tunikás kőszobor lába közé nyúl, vagy a lánya füle hallatára kijelenti, hogy nekem szebb mellem van, mint ennek a Melpomenének, vagy kinek.

Megálltam inni, és félrenyeltem a vizet. Mivel nálam volt a fényképezőgép — náluk a sátor, a szerszámok és az élelmiszerek —, készítettem néhány képet a gátkoronára rogyó kamillabokrokról és a két klasszicistasárga órépület között egyetlen ponttá zsugorodó bicikliút perspektívájáról. Giccs — hűtött le később a rókaarcú Werner, és a fenekemre paskolt, mintha a *giccs* hangutánzó szó lenne, de nekem büntudatom van, ha Angelika is szemtanúja az efféle gesztusoknak.

Szvoren Edina **És** **néhány** **hiány**

Lola az utánfutóban utazott. Ha a szükségét akarta elvégezni, nyüsített, és mi azonnal megálltunk; ha szomjas volt, kettőt ugatott, s akkor leengedtük az Elba-partra; ha megéhezett, azt egyszerűen csak megéreztem. Lola a halálán volt. Januárban én tapintottam ki a diónyi daganatot. Szóltam Wernernek, Werner szólt Angelikának, s aztán mindketten alaposan megtapogatták Lola vékonyát. Werner bejelentette, hogy abbahagyja az ivást, én sírni próbáltam, Werner lánya pedig — mindig kissé félszeg, ha az érzelmeit szeretné kifejezni — magához ölelte a kutyát, s közben véletlenül a kezemhez ért. Angelika nem emlékszik az anyjára, mégis haragszik rám. Szeretnék segíteni neki. Fél évembe tellett, hogy a szemembe nézzen, beszélgetéseinkbe belepirul, a nevemet pedig még sosem mondta ki. Angelika anyja képzeletbeli személy. Úgy emlékeznek rá, hogy nem beszélnek róla. A fényképeit fiókokba zárták, a rokonaival nem tartják a kapcsolatot, s az utolsó Rostockból küldött levelét, amelyben (amiben, mondtam később) rossz mellékmondati szórenddel pénzt kér, nem merik kinyitni. Eszemben sincs versenybe szállni Angelika anyjával: nem hasonlítok rá és nem különbözöm tőle. A halotak előnye behozhatatlan — egy orosz teniszezőre hasonlítok.

Angelika az esőtől és az éjszakai szárnycsattogástól fél, Werner a defektől, Lola a sündisznóktól és a távolsági buszoktól.

Wernerrel éjszakánként arról puszogtunk, vajon fél-e Lola a haláltól, míg Angelika ránk nem mordult, hogy fejezzük be a dumálást. Néha olybá tűnik, mintha mi ketten Werner lányának a gyerekei lennénk, s csöppet sem vigasztal (kurvára nem, mondtam később), hogy ilyenkor végre nem érzem magam betolakodónak. Ha Werner, mit sem törődve a lánya közelségével, kezével a hálósákomba furakodott, a testével, mint egy felajzott íj, rám feszült, a térdét pedig a combjaim közé mélyesztette, úgy éreztem magam, mint akinek a tulajdon anyját kellene megcsálnia a tulajdon testvérével, úgyhogy újra és újra lefejtettem magamról Wernert, aki a harmadik napon már az út menti szobroktól is izgalomba jött. Még az anhalt-dessauai hercegek kőműzsái is gyakrabban élnek nemi életet, mint mi, mondta Werner, amikor a György-kert bejáratánál uzsonnáztunk. Bodzaszörpöt ittunk és snidlinges liptóit kentünk a kenyerekre. Angelika kissé ideges volt, mert Werner miatt napok óta nem gyűjthetett rá. Megbocsátóan mosolygott, amikor az apja felküzdötte magát a sétaút mellett álló szobor talapzatára, s amikor esetlenül, mert legalább egy fejjel alacsonyabb volt, így pedig a múzsa rubensi feneke az ő nem kevésbé rubensi hasával esett egy magasságba, kutya módra dugni kezdte ezt a megfeketedett Euterpét, aki egy kétágú furulyafélét tartott a kezében. Torkomon akadt a snidling, és éjjel elfogadtam a kezembe adott nemi szervet. Csak legalább ennyit, suttogetta Werner.

Lola a rácsoktól fél, Werner a HIV-fertőzéstől, Angelika a szűk körfolyosóktól, a cserebogaraktól, meg a madarak kemény csőrétől.

Úgy tűnt, Lola jól van. Élvezte az Elba szagát, a színes hátú rovarokat, az esőzésektől fellazult savanyú szagokat. Földszaga volt a fáknek, a folyónak, a kutya bundájának. Már-már azt

hittük, Lola meggyógyult. Megkergette a kacsákat, megugatta a vadludakat, körülszaglászta a juhokat, bizakodtunk. Ha csoda az, amire nincs tudományos magyarázat, akkor egy ismeretlen eredetű betegségbe belehalni épp olyan csodaszzerű, mint folgyógyulni belőle. Főlemegettük, hogy Lola legidősebb testvérének egyszer kihullott a szőre, két hétig újszülött vakondra hasonlított, lefogyott, gunnyasztott egész nap, bűdös volt a lehelete, s aztán váratlanul mégiscsak fölépült. A gének, mondtuk. Egy másik testvére szemkukacból gyógyította ki magát olyan füvekkel, amelyeket mi gaznak neveznénk. Werner lánya Werneré, Werner kutyája viszont közös.

Ennek a Thaleiának olyan a karja, mint egy kalács, mondta Werner a negyedik napon.

Werner attól rettegett, hogy útközben elveszítenek. Ötszáz méterenként hátranézett, megvagyok-e még, de ott a gáton végre észrevétlenül lemaradhattam. Félrehúzódtam, hogy a szembejövők is elférjenek a kamillák közt. Ketten voltak: két fiatal fiú. Megálltak, letámasztották a biciklit, majd egymásra mosolyogtunk, ahogy csak azok tudnak mosolyogni, akiknek nem közös az anyanyelvük. Botladozó nyelvel azt kérdezték, merre van Niederlommatsch. Alighogy kikerestem a térképen, már indultak is volna tovább, de egy darabig még szóval tartottam őket. Kifélék-mifélék, kérdeztem. Lengyelek, felelték, és láttam a szemükben valami riadalmat. Az úti céljuk Rostock, mondták, és minden bizonnyal elpirultam. Tegnap bőrig áztak, a cipőjük még most is vizes. A térképről lefolytak a falunevek, mesélték (az esőtől Werner lánya is fél: csak víz!, szoktam átszólni Angelikához, ha éjjel esik). Ó, mi minden nap megáztunk, nevettem föl, de azt talán nem kellett volna mondanom, hogy még a melltartóm kapcsa is rozsdásodni kezdett. Sajnáltam, hogy elmennek, Werner szerint az akcentus fokozza a nők prolaktin-elválasztását. Ennek az első igazi nyári napnak az estéjén Werner azt kérdezte a sátorban, hogy legszívesebben ugye minden németül beszélő kelet-európaikat megszoptatnék. Erre gondterhelten fősóhajtottam, majd csöndre intettem Wernert, mert még nem lehetett hallani Angelika szénanáthás szuszogását. Bezzeg őt, Wernert nem szoptatom meg, mondta fennhangon. (Annak a teniszezónőnek is nagy melle van.) Miért nem engeded. Egy hete semmi. Azt lihegte, hogy kívánlak, Terpszikhóré, én pedig hosszan hadakoztam mindenütt jelen lévő karjával. Kérlek, legalább ennyit. Mire Angelika szuszogni kezdett, Werner már kicsomagolt a derekamra csavarodott hosszú pólóból, amikor azonban a mellemet a szájába kapta, nekem óhatatlanul Wernert és Angelika édesanyját kellett magam előtt látnom: izgága, örökösen nőre szomjas, akkor még fekete hajú fiú; lassú mosolyú, birkatürelmű, madárcsontú lány; kábítószerek a szex. Én viszont semmit nem éreztem, túl sokan voltunk: Angelika, Lola, Angelika anyja. Azon a kamillás napon is lelöktem magamról szegény Wernert.

A harmadik napon Lola hányt. Reménykedtünk, hogy csupán valami rosszat evett, de szinte fehér volt az a híg tócsa. Mikor már csak levegőt öklendezett, Lola kimerülten rogyott össze, s

talán az eszméletét is elveszítette egy pillanatra. Angelikával egyszerre guggoltunk le a kutyaához, én a kobakját simogattam, ő a mellső lábát. Szép keze van Angelikának.

Werner ugyanezen a napon jelentette be, hogy nővel álmodott. Éppen a sátor előtt reggeliztünk, ők ketten föl sem mertek nézni a visszérszínű égre. Werner a hálósáskját tekerte magára, Angelika a tenyerét tapasztotta a forró, de gyorsan hűlő bögrére, Lola pedig bemászott az utánfutóba. Egyedül én nem fáztam: aki nem fél, nem fázik. Nem vagyok féltékeny Werner álma-ira, sem mindazokra a nőkre, akikre szerinte hasonlítok, csak legalább ne Angelika jelenlétében sírta volna el magát: mindannyian ígértünk valamit Wernernek, s mindannyian úgy ígértük, hogy ne lehessen számon kérni. Vannak szerinte nők, akik sírásra görbülő szájjal mosolyognak, vannak, akikre fáj ránézni, s vannak állítólag, akiknek a mellbimbójából a megváltás szivárog. S ha Wernernek álmában a felső szomszéd indokolatlanul kedves felesége nyit ajtót, a szobában a ringó mellű teniszező vonja ölébe a fejét, és én vagyok, aki visszakerdez: mit értettél így félre? — Elfogyott a kenyér, mondtam. Hátha megfélekedzik az álmáról. Angelika mereven nézett maga elé. Azt ígértem, folytatta Werner, hogy majd belém járhat templomba. Nem ígértem semmit, mondtam álmában. A testem nem lélek. A vaginám nem kijárat. Azt is szégyelltem Angelika előtt, hogy Werner szerelmes belém, s azt is, hogy így. Ámbár a testem tényleg nem lélek. Na ezután hányt Lola.

Szeretnék segíteni Angelikának, de furdal a lelkiismeret, ha csak átlépek a szobája küszöbét. A vízsztinmérőért jöttem, jelentettem be egy ízben olyan hangosan, hogy Angelika a nappaliban is meghallja. Mióta csak velük lakom, ebben a szobában kopárak a falak. Az asztal mint egy fertőtlenített boncasztal, a redőny a madarak miatt örökösen leengedve. Angelika fél a gögicsélő csecsemőkötől, fél az ablaküvegnek ütődő madaraktól, és fél, hogy nem sütöm át rendesen a húst. Görbén tartja magát: magas és szomorú. Az ablakpárkányra állított vízsztinmérő buborékja jelzi, hogy itt valami nem stimmel, Angelika szerint a buborék napról napra jobban félrecsúszik. Dől a ház az erdő felé. Tudom, melyik fiókban vannak az anyja fényképei: ujjnyi por ül a fiók fogantyúján. Volt Angelikának egy évfolyamtársa, aki mintha udvarolt volna neki. Semmi nem változott, míg együtt sétálgattak az erdőben, és azután sem, hogy a séták véget értek. Tudom, hogy Werner lánya nem frigid, de Werner megtiltotta, hogy rákérdezzek, a lányokat szereti-e. Össze is kaptunk kicsit, Werner azt vágta a fejemhez, hogy a rossz nekem jó, mert akkor van kin segíteni. Arra vágyom, hogy az emberek a saját könnytőcsájukban üljének magatehetetlenül. Annak idején én is tartottam kicsit a férfiaktól, válaszoltam megbántva. Köszí, megtaláltam, kiabáltam le a nappaliba, és behúztam magam mögött az ajtót.

Az első héten olyan csapnivaló időnk volt, hogy Werner megfázott, Angelika arcáról pedig eltűntek a szeplők. Werner éjszakára két zoknit húzott fel, s mindenesetre a talaj menti fagyokkal magyarázta, hogy kezét a félelem nélküli asszony meleg combja közt melengeti. Vesztremre fölnevettem, mire

Werner habozás nélkül arra kért, feküdjek le vele sajnálatból. Bolond, mondtam. Átszóltam Angelikának, fázik-e, s (talán fölébresztettem) elrekedt hangon felelte: nem. Abban a hidegben Lola velem aludt, hallottam a kutya hosszú szellentéseit. Werner aznap éjjel némán kiverte magának, másnap hajnalban pedig azt hazudtam neki — sosem álmodom —, hogy álmomban a lánya megfogta a kezem.

A kánikula első napja volt. Mint egy rosszul foncsorozott tükör, hullámzott előttem a meleg levegő. Amikor kiértünk a kamillával benőtt gátra, megálltam inni. Ők ketten a dessau erdőben vártak be, a kastélyrom épen maradt kocsihajójánál. Amikor megláttak, Werner a tunikás szobor lába közé nyúlt, és a lánya füle hallatára kijelentette, hogy nekem szebb mellem van, mint ennek a Melpomenének. Angelika közönyösen figyelte az előadást, s még nevetett is, amikor kellett. Werner homloka kiszélesedett, állcsúcsa hegyesen előre szegeződött. Ez a rókamosoly soha semmi jót nem ígér. Még Lola is felvillanyozódott: azt hitte, Werner velem incselkedik, s úgy ugrált föl az életnagyságú szobor életnagyságon fölüli térdéhez, mintha sem öreg, sem beteg nem lett volna. Werner egyre jobban felhergelte magát, s végül bajor tájszólásban obszcén szavakat sugdosott a nimfa fölébe.

Werner azért kicsi, hogy én legyek nagy. Férfiassága az elesettség látszatából táplálkozik. A lánya előtt semmit se szégyell, de a legelemibb kérdéseket sem meri neki fölteni: mert mintha erőszakot tenne rajta azzal, ha az élete után érdeklődik. Angelika haragszik az apjára, amiért szerelmes, de ebből egy szikrányit ki nem mutatna. Az a leeresztett redőnyű szoba olyan, mint egy összeszorított száj: üres és bűdös, s közben úgy kell tenni, mintha valami szentély lenne. Werner a negyedik vagy ötödik napon azt mondta, az a baj, hogy én csak dugni szeretnék. Ezért pedig nem érthetem, mit jelent neki az én testem. Meg hogy én nem a feloldozásomat várom az aktustól, hanem orgazmust. Érzéketlen vagyok és szentimentális, mondta, és ez úgy hangzott, mintha nem szeretne. A negyedik napon férjemnek-lányomnak hazudtam őket.

A kánikula második napján újra összefutottunk a lengyelekkel. (Magyarokkal, mondtam később.) Még Angelikának sem volt ellenére, hogy áthívjam őket a mi asztalunkhoz. Mindannyian sört ittunk, kivéve Wernert, aki még csak meg sem ingott, és a lengyel fiúknak arról papolt, mi a különbség *igéret* és *fogadalom* között. Adam és Bohdan rosszul beszéltek ugyan németül, de mindent értettek — Werner mégis mindent túlmagyarázott. Azt hiszi, a beszédhibás buta, a külföldi nagyot hall, a néma értelmi fogyatékos. Pedig Bohdan biztosan felismerte Wernerben az alkoholistát: elárulták a részeg hadoválásból maradt mozdulatok, az állandósult reggeli szájszag. Adam és Bohdan velem szemben ültek, Werner a balomon, Angelika pedig, keresztbe vetett lábbal, az asztalfőn, tőlem jobbra. Miután megkapta a sörhobot, Lola a két fiú lábához telepedett. Bohdant megfontolt, fegyelmezett fiatalembernek láttam. Kis lengyel feje úgy billegett a vállai közt, mint fészekben a tojás. Egyik kezét az asztallap alá eresztette, hogy ujjaival Lola bundáját macerálja. Angelika szája körül jóindulatú mosollyal figyelte a társalgást — sosem a szája mosolyog —, és a búzasörét

iszogatta. Adam Krakkóról mesélt, és nagyokat nevetett, Bohdan arcának apró ráncai, mint az Elba-térkép holtágai, szétváltak és összefutottak. Azon kaptam magam, hogy Bohdan karcsú ujjait Angelika szép, hűvös kezében képzelem el. Ahogy Bohdan udvarol: bizonyára vallási okokból nem volt még olyan nővel, akibe ne lett volna szerelmes. Angelika kezdeti tartózkodását. Angelika félhomályos szobájában az ujjnyi napcsíkba állított vízsztinmérőt, a félve széttárt combokat. Azon kaptam magam, hogy megpróbálom őket, mint régen a nagyszüleimet, meztelenül elképzelni. Csúnya nemi szervüket egymásba illesztve. Szagukat a saját szagom alapján. Hogy Bohdan valószínűleg az a fajta fiú, aki lepének hívná Angelika orgazmusát. Ezen kaptam magam, és hagytam, hogy az üresen álló keletnémet templomokra terelődjön a beszélgetés.

Lola legalább a mi halottunk. A kánikula harmadik napján lett rosszul, talán éppen a melegtől. Kikéredzkedett az utánfutóból, de amikor kiszállt, nem mozdult, csak körbeforgatta a fejét, elnézett a folyópart felé, tétován fölemelte az egyik mellső lábát, ránc nézett — tekintetében Bohdan riadalmát láttam meg —, aztán hátracsapta a fülét, és valami furcsa aszimmetria zilálta szét a tagjait. Beleszagolt a levegőbe, mancsával gyengéden végigsimított egy fűcsomót. Nem mertük egyedül hagyni, ugyanakkor szégyelltük magunkat, amiért jelen vagyunk. Amikor a kutya lefeküdt a földre, Angelika hosszan rám nézett. Csak amikor Werner váratlanul a kezem után nyúlt, ébredtem rá, hogy másra számítottam — kevesebb érdességre, Angelika kezére —, de viszonztam a szorítást. Lola nem mozdult. (Jessy, mondtam később.) Még sokáig láttuk őt lélegezni. Úgy ácsorogtunk körülötte, mint akik nem tudják, hogy az *O, Tannenbaum* után kit kell szívélyesen megölelni és kit csak kétfelől megpuszítani. Amikor Lola kimúlt, nem volt jobb ötletünk, mint körbejárni a testét. Semmit nem éreztem. Amikor Werner elment mellettem, hirtelen megtántorodott. Később aztán abbahagytuk a bolygást, és bámultunk magunk elé, mint a kihűlt égítetek (a legjobb lett volna azonnal hazahúzni, mondtam később). Werner egy-egy biccentéssel az állat mellső lábához küldött minket, aztán fölemeltük az elnehezült testet, és tipegve lecipeltük az Elba-part feletti rézsűre. Werner egy élesre kopott kővel ásta ki a fél méter mély gödröt, amelybe közben literszámba hullott a verítéke. Miután Lola testét inkább belerángattuk, mintsem beemeltük az árokba — elég mély-e, kérdeztük —, és már a kissé nedves, sárga földet is visszahánytuk, Angelika letérdelt, s azzal a hűvös kezével, azzal a fűzfaág alakú mutatóujjával belerajzolta Lola nevét az agyagos földbe. S bár talán nem volt igazán alkalomhoz illő az ipszilon szárát cirkalmas emlékkönyvstílusban visszakanyarítania az elől álló betűk alá, lefényképeztem a sírt, Werner szőrtelen lábát és a térdelő Angelikát meg az anyja hiányát. (Lola meghalt, mondtam később.)

Valamelyik esős napunkon, valamelyik egykori hercegség egykori kertjében (ma erdő) a kielégületlen Werner, akit előzőleg a műemlékmalomnál a férjemnek hazudtam, kezét csókolt egy vaskos combú múzsának. Odaintett Urániához. Ahogy vékony csíkszáját csücsörítve a múzsá esőfoltos kezére nyomta, egysze-

riben világossá vált, hogy miért szégyellem a kezem. A négyzet alakú óriási kézhátból, épp mint Urániának, alaktalan és örökké vitaminhiányos körömben végződő rövid, egyenként és külön-külön is csúnya ujjak állnak ki. Werner addig-addig noszogott, szurkált felém rókaarcának szögleteivel, míg tényleg a múzsá ki nyújtott karja alá guggoltam, s a tenyér felől is megszemlélttem a puffadt munkáskezet, a görbe és göcsörtös ujjakat, az ujjpercek tövében a nem pusztán tapintható, de szemmel is látható bőrkeményedéseket, a dombok közt az örök nyirkosságot, a sors-, a szív- és a fejtörő véletlenszerű kuszaságát. Igen, válaszoltam rezignáltan, ez az én kezem. Csak az vigasztalt, hogy Angelika, akit a malomnál a lányomnak hazudtam, elnézően mosolygott.

A kánikula ötödik napján végre megfürödtünk az Elbában. Lola már nem volt velünk. Werner semmi perc alatt ledobálta a ruháit, és anyaszült meztelenül gázolt a vízbe, Angelika meg én ráérősen, egymásnak hátat fordítva öltöztünk át, s én még a szemüvegemet is levettem. Egyszerre indultunk a hullámokból felfelbukó fehér folt után, ami Werner nehezen barnuló, könnyen pirosodó háta lehetett. Ketten vagyunk, mondogattam, egyedül. Mihelyt kiúsztunk a homokpad takarásából, a folyó teljes erőből a testünkbe kapott, és egyszeriben vagy tíz méterrel odébb dobott minket. Werner ott várt ránk, ahol az áramlás eleresztett minket. Fröcsköltük egymást — mit is kell a vízben csinálni, kérdeztük —, furcsán nevetgélünk, félszeg kezdeményezések történtek egymás vízbe dobálására, de még mielőtt Werner a víz alatt fogdosni kezdett volna, kijebb evickéltem. Ha képes volnék félni, talán a folyóktól félnék. Ahol már csak derékig ért a víz, felegyenesedtem, és a fák közt álló két férfialak felé hunyorítottam. Mert volt ott két idegen. Talán megmártóznának ők is, gondoltam, de nem szeretnék zavarni a fürdőző *családot*. Kisétáltam a partra. Ahogy ruhakupacainkhoz közeledtem, ők is elindultak felém, s visszafogott integetésbe kezdtek. Visszaintegtettem, de ha jó volt a szemük, azt is látták, hogy hunyorítok. Már öt méterre fogyott a köztünk lévő távolság, mire felismertem Adamot és Bohdant. Első örömmében magamhoz akartam őket ölelni, de finoman, oldalra lépve, mindketten kifordultak a mozdulat középpontjából, és csak a vállukat tudtam kissé megszorogatni. Angelika sem csinálta volna különkülön. Fiúk, maguk lebarantak, gondoltam, és egyre jobban zavart, hogy szemüveg nélkül nem látom a részleteket, Bohdan kesernyész mosolyát, fegyelmezett indulatait, a köré képzelte el-sötétített szobát, a vízsztinmérő folyadékának hematomászínű árnyékát a hajópadlón, a fiú Angelikára is áterjedő nyugalalmát (csak gyönni ne vigye). Fiúk, maguk lebarantak!, mondtam, és beletúrtam a ruhakupacba. Aztán nehogy rálépjenek a szemüvegemre!, figyelmeztettem őket, mire leguggoltak hozzám, s együtt dobáltuk szét a sófoltos, izzadságszagú ruhákat. Még guggoltunk, amikor Werner és a lánya kitappogtak a partra: szemüveg nélkül is láttam Bohdan arcának elsötétülését. Bizonyára a németektől fél, gondoltam. (Nem minden náci német, de minden német náci, izetlenkedett később Werner.) Amikor dolgunk végezetlenül fölegyenesedtünk, a térdem hangosan ropogott. Miközben Werner elfordult, hogy magára kapja a ruháit, Adam és Bohdan,

mintha csak most vennék észre, hogy Werner anyaszült mezte-len, elpirultak, és mereven rám függesztették a tekintetüket. Ki nem csúnya, ha egy harmadik személy is jelen van, mentegtettem magamban Werner holdvilágfenekét, s így tulajdonképpen a saját elnehezült, negyvenöt éves testemet, amelynek az iszamos öleléséből én is habozás nélkül kihátrálnék, ha húszéves lengyel katolikus lennék. Angelika a szokásos engedékeny mosollyal vonta ki magát körünkből, hiába reméltem, hogy végre fölfigyel Bohdanra, *vagy* Bohdan órá (miért nem *és*, mondtam később). Angelikának kicsi melle van, szörтеленíti a hónalját és keveset beszél, vettem számba portékám előnyeit. Fiúk, most már vallják be, hogy maguk dugták el a szemüvegemet, kiáltottam fel erőltetett fesztelenséggel, és beleborzongtam a magázásba. Adam és Bohdan megkönnyebbülve fordultak a folyó felé, amikor Werner már felöltözve lapogatta meg rézbarnára sült hátukat. Testvérek? Aztán kérdés nélkül folytatták a keresést. Bohdan a meztelen német alkoholistáktól fél, Angelika a pengeéles árnyékoktól, Werner a halszálláktól és férfiereje idő előtti hanyatlásától. Végül Bohdan találta meg a szemüveget egy lombtalan beteg fa legelső ágkezdeményén. Jól állt a fiú szájában, ahogy visszamagázott, bár furcsa szórendjei, és valami nem is létező kötőszó miatt képtelen voltam kihüvelyezni, mit is akar mondani az emberi emlékezettről. Képzeld, meghalt a kutyánk, mondtam. A fülem mögé kanyarítottam a szemüveget, s ellensúlyozandó, hogy figyelmetlenségemben egyes számban szólítottam meg őket, kissé Adam felé fordultam. Lola?, kérdezett vissza Bohdan, és kedvesnek találtam, hogy enyhén pösztíve ejti az esz-eket. (Jessy, mondtam később.) Tegnapelőtt temettük, bólintottam, és majd-hogynem könnyek szöktek a szemembe. Szemüvegben már azt is láttam, hogy Bohdan arcán a ráncok árka fehér maradt, mintha mosolygás közben barnult volna le. Mialatt a fiúkkal a túlvilágról beszélgettünk, a rókaarcú Werner egy árva szót sem szólt, de mikor azt kérdeztem, az istenben való hittel együtt jár-e teremtésben való hit, azt hittem, menten kirobban belőle a nevetés, mert úgy rángatózott a szemöldöke meg a szája, mint aki már egy pillanatil sem bírja tovább. Aztán Adam és Werner egyszerre unták meg a beszélgetést, s én úgy maradtam egyedül a mondatommal — tudja, ritkán érzek igazi megrendülést —, mint aki a koncerten a forte utáni váratlan szünetbe kiabálja bele, hogy pisilnie kell. Jólesett, hogy Angelika velünk marad, és máris reménykedni kezdtem a kedvező folytatásban. Testvérek?, kérdeztem. Igen, mosolygott Bohdan, és visszatemette a fehér árkokat.

Ahogy melegebbre fordult az idő, szegény Werner kibontott a hálósákból, és kinyalt. Hangtalanul sírt, kevés könnyel, épp csak vállcsúcsának a meg-megrándulása árulkodott, s hogy tűzforró volt a lehelete. Nem kérdeztem, miért sír. Fejét az ölembe vontam, s csúnya kezemmel, amely hangszert, távcsövet sose látott, a fültövét cirógattam. Amikor a mozdulatot félreértve Werner elkezdte lehántani rólam a rétegeket, nem volt szívem kiábrándítani, pedig hogy kinyaljon, még annyira se kívántam, mint bármilyen mást. Anusomnak nyomódó hegyes álláról, inkább nyáltól, mint nedveimtől sikamlós nyelvéről, és hol fíresöpört, hol meg fájdalmasan megmarkolt kezemről minden eszembe ju-

tott, aminek nem kellett volna, mert minél inkább Werneré volt a nyelv, és minél inkább az enyém, amit nyalt, annál kevésbé tudtam átélni a helyzetet. Kértem, hogy jöjjön föl.

Volt pár műzsátlan, forró napunk. Mind jobban hozzászóktam Angelika hallgatásaihoz, és jólesett, hogy vacsora után, mialatt apja a szaniterépületben mosogat, kinyújtóztatja pigmenthibás lábát, és fesztelenül velem marad. Elnéz a lábujjai felé, nagyon messzire, hallgat, hogy majd csak Werner jelenlétében szóljon hozzám — nem volt-e romlott a padlizsánkrem —, de itt van, nem menekül. Werner tartotta magát, és mindvégig egy kortyot sem ivott. Örökdélelőttnek hívta az állandósult várakozást, az estig duzzadt szemeket, s hogy alkohol nélkül már sosem indul el a nap. Ragaszkodott hozzá, hogy én és Angelika igyunk, amihez kedvünk van. Beleszagolt a sörünkbe, Lola halálának másnapján egy üveg olasz vörösborral lepott meg minket, a szép mellű pincérnőknek pedig azt mondta, hogy minden, amit kérhetne, tilos. Lola nem hiányzott, de a mi halottunk volt. Werner háta fölhollyagosodott.

Később aztán egyre több nemesnyárossal találkoztunk, eltűnedezték a gólyák, és az idő is elromlott újra. Az októberi hidegek ugyan nem jöttek vissza, de a szürke ég mögött mint egy fogorvosi lámpa világított a nap. (Tele van a hócipóm a klímaváltozással, mondtam később.) Ők ketten szépen berezeltek az első esőcseppektől, és a tekintetük rémülten pásztázta a tájat valami menedéért. Werner fölkurjantott, Angelika arca viszont meg sem rezdült, amikor az út menti madárles aljában fölismerték a lengyel fiúk biciklijét. Mintha nem hinném, hogy ők azok, a szememet látványosan elernyőzve néztem föl a les harmadik emeletére, ahonnan egy fényképezőgép hatalmas objektívja s egy vadásztávcső meredt elő. Angelika úgy nekiindult a lépcsőnek, mint aki soha nem is félt a madaraktól, s még Werner sem merte figyelmeztetni, csak szorosan a nyomában maradt. Werner még zihált, amikor fölértem, Angelika pedig már sápadtan támaszkodott egy öles gerendának. Nem egészen természetes mosollyal köszöntöttem a fiúkat, de jólesett látnom Adam és Bohdan puritán vonásain a jelenlétemnek szóló megkönnyebbülést. Angelika a mozdonytülköléstől fél, Werner a mozgássérültek érintésétől, Bohdan pedig talán mások félelmeitől. Adam jellegtelenességében jellegzetes lengyel arcán nyomot hagyott a távcső gumiszegélye. Werner elkérte a messzelátót, és a mellvédre könyökölve erősen kiugró arccsontjának támasztotta. Amikor kiderült, hogy Adam és Bohdan ornitológusok, majd vetélkedve sorolni kezdték az errefelé őshonos madarak latin nevét, Angelika összefonta karját a mellkasán, és semmit sem jelentően felvonta a szemöldökét. (Láttam már ezt az ívet a rostocki fényképeken, de ők ketten nem látták, hogy látom.) Szerettem volna viszonzni valamivel a kedvességüket, de Karol Wojtylán, a Mazuri-tavakon és Puskás Öcsin kívül semmit sem tudok erről az országról. Mielőtt kiderülhetett volna, hogy Werner lányának tériszonya van, az eső, anélkül, hogy az ég kitisztult volna, hirtelen elállt, és mindannyian elindultunk lefelé. Lola élvezte volna a dohszagot. Odalent előkerült a szótár és egy égési sérülésekre való lengyel kenőcs.

Azt se tudtam, hova nézzek, mert Werner, mintha a szavatosági időt keresné, hosszan, bizalmatlanul méregette a tubust. Amikor aztán állat felszegve egyszer csak rázendített, hogy Adam Miczkiewicz: Kenőcs, csak külsőleg!, már igazán rá kellett szólnom. Werner a szláv kuruzslóktól fél, Angelika a kofák hasaligjéiről mellétől. Kihaszánlva egy mondatok közötti szótárlapozgatást, indítványoztam, hogy ebédeljünk együtt, úgyszincs messze a kemping, és jól fog esni végre egy tál meleg étel. Ekkor éktelen gágogással elröpült fölöttünk vagy kétszáz, nem V alakban repülő vadlúd, s a fiúk igencsak sajnálták, hogy máris elcsomagolták a távcsövet. Angelika egyenesen Bohdan mély, sebszerű ráncokkal kerített szemébe nézett, és anélkül, hogy bárki kérdezte volna, egyszerűen, halkán annyit mondott: félek a madaraktól. A konvojban én voltam a harmadik, előttem Bohdan tekert, mögöttem Angelika, és nem mertem odafigyelni, hogy Werner ott elől mivel szórakoztatja Adamot. Barszcz-leves, kiáltottam föl, amikor végre eszembe jutott valami az országukból, és Bohdan elismerően bólintott. Jagellók, sztrájkok, Rumcájsz, ugrott be szép sorban. Sajnos a bicikliút valami egykori választófejedelmi birtokot szelt át, úgyhogy rosszat sejtettem. Már épp reménykedni kezdtem, hogy talán megúszom, amikor meg kellett állnunk, mert Werner fölfedezett valamit egy irdatlan fenyő takarásában. Tudtam, hogy Kleió vagy Erató lesz az, a többiek már mind túlestünk. Ez a mostani múza pontosan úgy nézett ki, mint Werner álombéli női: szatyorcipelésben megerősödött kar, csöp-pet sem olimpuszi vádli, feledékenyen kieresztett puha kőhas. Az arc mindegy, csak tekintet legyen. Ruha a ruhanyílásokért, comb a combközért. Föloldozás és megváltás semmiért — hogy tudom már. Erató volt, lanttal. (Láttam abban a fiókban, hogy Angelika édesanyja minden, csak nem ez a feloldozó-típus.) Werner azt akarta, hogy fényképezkedjünk. A fiúk készségesen lábaltak át a térdig érő gazmezőn, szabályos arcukat a helyzet-hez igazítva várakoztak rám és Angelikára. Melléjük álltunk, vigyázva, nehogy egymáshoz érnünk. Werner két fenyőág villájába állította a gépet, futott egy nagyot, és mögém állt. Angelika arca helyén Pierrot-maszk, valami csillog a szempillája tövén. Bohdan szemében rettegés, hogy talán átölelem, esni fog, vagy elfogy a pénzük. Adam kicsit lelog a képről. (Éppen ettől félt.) Angelika és köztem nagyobb tér, kényelmesen elférjen az anyja hiánya. Werner szögletes rókaarca a vállam fölött látható, álla fájdalmasan a húsobma mélyed. Bal kezem mintha ökölbe lenne szorítva, lábam előtt a fekvő Lola hiánya. Mögöttünk tejüveg az ég. Hangokat a gép nem rögzít, de azt mondom, barom. Werner pedig majd vihog, mint egy kamasz. A gép gondolatokat sem rögzít: bár visszafordultam volna arról a kamillás gátról. Adam kezében valami zöld termés, Bohdan szemráncai zárójelbe teszik a szemet. Erató feje épp hogy csak belefér a képbe. Werner bal kezében az alkohol hiánya, szabad kezével pedig előrenyúl, és mivel éppen az exponálás pillanatában markolja meg a jobb mellem, az már nem szerepel a képen, hogy könyökkel hasba vágom. Barom. Amint az is lemarad, hogy Adam és Bohdan csodálkozva felénk fordulnak. Angelika szemében félelem.

Arra ébredtem, hogy szétrobban a húgyhólyagom. Werner békésen aludt tovább, pedig elég nagy zajt csaptam a hálósák cipzárjával. Teljes volt a sötétség, harmatos a fű. Azt hittem, az alkoholtól szédelve, s csak akkor vettem észre, hogy nincs rajtam szemüveg, amikor belebotlottam egy idegen sátor hosszan kifeszített pányvájába. Mint egy nagybögőhúr, olyan hangot adott. A fürdőépülethez vezető rövid lépcsőn majdnem legurultam, pedig ismertem a járást. Először nem törődtem vele, hogy a Schlechtwetterraumban ég a villany. A fürdők közti közlekedő órája mintha háromnegyed hármat mutatott volna. Fáztam. Pisiltem, kezet mostam. A mosdó fölötti tükörben úgy láttam, hogy öregedtem és híztam, Werner öröme. Hunyorítottam. Hogy mintha a testem nem lélek volna. Visszafelé a hosszabik utat választottam. Az épületből kilépve nem a lépcső felé indultam, hanem jobbra, a kivilágított aszfaltút irányában. A Schlechtwetterraum ablaka előtt azonban kénytelen voltam lelassítani. A hányevetin összehúzott függönyszárnyak között belestem. Nem így képzeltem. A virágmintás rekamién a félmeztelen Bohdan térdelt, és két kézzel fogta Angelika csípőjét, nehogy kicsúszzon végbeléből a farka. Hunyorogtam. Ilyenek a lengyel katolikusok? Vacogni kezdtem. Ilyenek a félszegek, az anyjukat gyászolók? — a szüzek? Máshogy képzeltem őket meztelenül. Igyekeztem észrevétlenül odébbállni. Mivel aztán a sátorba mégiscsak a rövidebbik úton kullogtam vissza, sikerült másodsor is keresztül esnem azon a mélyen pengő sátorpányván. Werner fönt volt, és hagytam őt jóllakni. Míg dugott, a számban mint konyhaszekerényben a poharak, kocogtak a fogak.

Másnap reggel, mintha mi sem történt volna, együtt reggeliztünk. A fiúkat egy agyalágyultaknak szóló mozdulattal Werner hívta a gyékényünkhöz. Adam és Bohdan ásitozva kengették a kenyerüket. Szeretjük a német falvak ápolt korhatagságát, udvaroltak. A mit sem sejtő Werner *ököl és tenyér* különbségéről tartott előadást, szinte üvöltve. Oldalba böktém Wernert, és abahagyta. Werner a tehének gőzölgő szájától fél, a hívók a kis bűnöktől a nagyok helyett. Magázódtunk, mint addig is: fiúk, egyenek még. Bohdan szeme lila és karikás volt, de rá nem nézett volna Angelikára. Maria Skłodowska-Curie, mondtam unottan. Adam helyi kőkénypálinkával kínált minket, de Werner mosolyogva ingatta a fejét, és magyarázatképp felsorolta, hogy beatköltő korában — itt felszabadultan nevtünk — mi mindent fogyasztott. Nem került szóba sem a mellem, sem a környékbéli műzsák vaskos combja. Angelika idegen volt, mint a vakok vagy a négerek, és fejfájásra hivatkozva visszavonult a sátorba. Ritkán érzek valódi megrendülést, mondtam. Általában semmit sem érzek, és nem maguk a dolgok vannak rám hatással, hanem a dolgokhoz társított nevek. Fekszem az ágyon, hogy kívárjam az időt, amíg fájdalomtól sújtottnak kellene lennem. Elképzelem, hogy valakivel, akit szeretek — de akkor ez mit jelentene —, megosztom a történeteket. És akkor, alighogy összerakom a mondatot: Lola meghalt, sikerül végre sírva fakadnom. Werner értetlenül nézett. Aztán a lengyel fiúk is szedték a sátorfájukat, és soha többé nem láttuk őket.

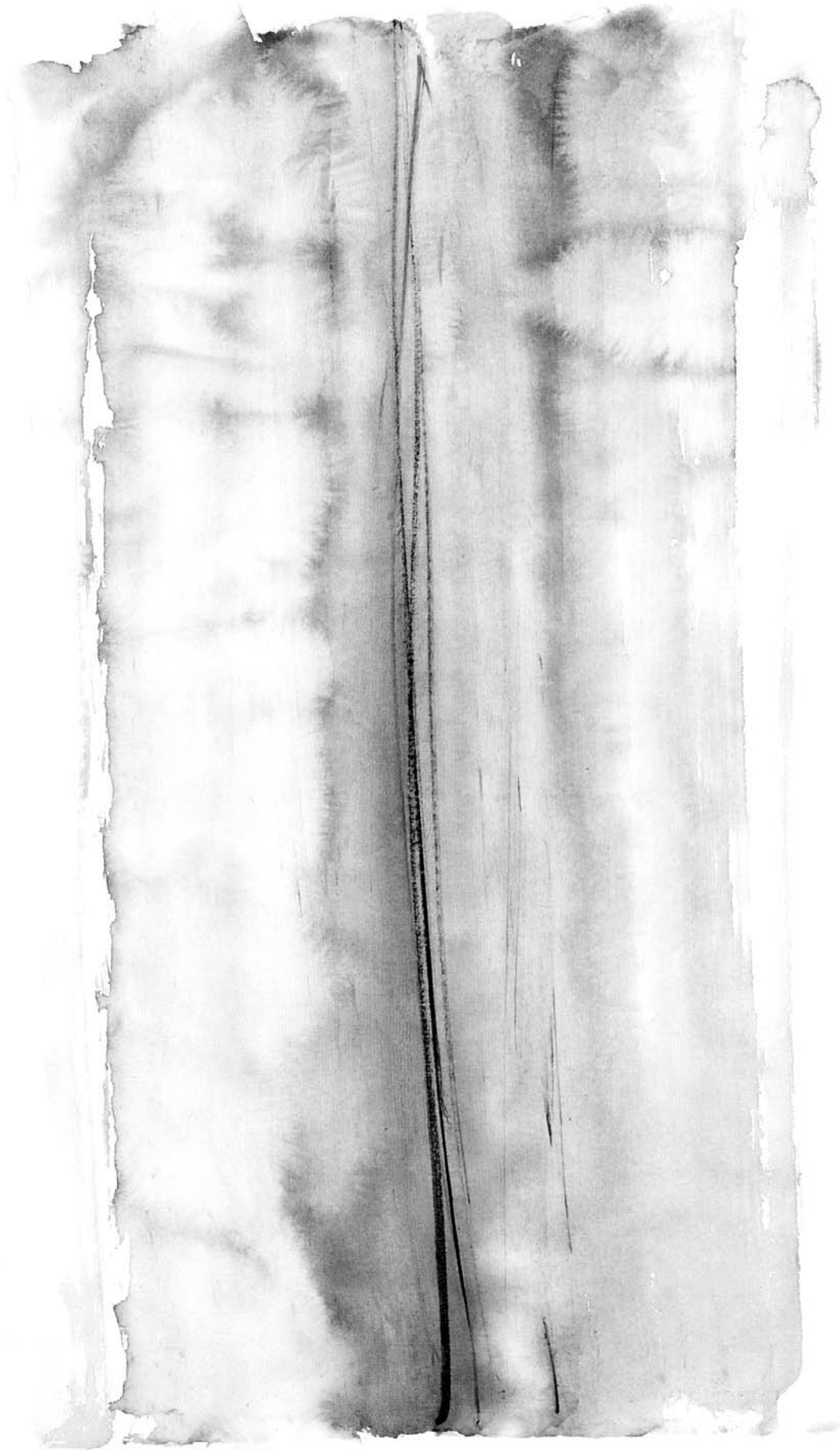
Fény nélkül

Az első fotográfus,
A második lézengő ritter,
A harmadik képkereskedő,
A negyedik futóbajnok.
Hármat lépek hátra,
Apró foltokban perreg a fekete-fehér festék a matt táblán.

Szűcs Réka

Nappal

Húscafatokat, hártvás szemgolyót rakok föl,
Béllel, hajakkal kötöm össze.
Végigtolom a kocsit a városon.
Egyszer sem nézek hátra közben,
Képtelen vagyok szembesülni azzal, hogy már
Nem követsz.



Gábori Kovács József

egyszerhasználatos

Hovatartozásom lejárt lemez;
visszapörgetni nem lehet,
körbekarcolt felületén
marakodnak a tűrt sebek.

Emberig áztak

Egész nap áradt az eső,
*ember-ig*áztak a házfalak;
nedvessé vált paráznahad
zápor után se bújt elő.

Elárasztott mindent a vágy,
menteni, ami menthető,
száradjon meg a gyenge nő,
ne érje férjét semmi vád;

aki ezért fűtést szerel,
asszonylábat dörzsöl, ha kell –
így emberig áznak a nők,

kedvük körözve még a reggel,
megtelnek ázott emberekkel
a combtőre vetett redők.

Csukd be a szemed

Egyél harmatot.
Vegyél mandalát.

Neved legyen Május Márti.
Rossz fát tegyél sok jó tűzre.
Legyél szín- és tarkapárti.
Ennyit tegyél egyelőre.

Igyál esőt.
Vigyél vissza.



Egressy Zoltán

Tulajdonképpen

Sok minden történt, és nem történt semmi sem.
Arrébb húzódott, hogy elférjek kényelmesen.
Nem bántja már a nap, nem bántja a hold se.
Kapkodom a levegőt, mintha tovább lépnék.

Túl nagy felhő jött, megint teljesen vége.
Írunk majd szépeket képernyők közepére.
Volt az a biztonsági sávós dumája.
A holdnak örültem, a nap zavart már akkor.

Régen se voltál

úgy kifáradtam
ma keserű az ízem
napozik a hold

*

elmázolt vad rúzs
gondolára gondolj rám
kicsi szellő fújt

*

szív kapitány részeg
a hold smárol a nappal
ne légy a csajom

*

szeretlek fuss el
permetez az esőcske
mély ez az éjjel

*

nagyot villámlik
fűszagos a vaksötét
nem voltál régen

*

mindig szeretsz majd
te legnagyobb szerelmem
csak elfáradtam



Hinták indulnak

Régen így írtam fel magamnak a leckét:

MF, vagy TK: 7, 12 per 20.
Hó esik most, fehér az ég, szánkós mínusz.

Kis köd, szemből tiszt int, Hókar úr a neve,
szeretem nagyon őt, buddhás, bölcs remete,

szöveget firkált nekem egy pad havára,
melegkávé-mondat, mintha csészén állna,

fagyra lehelődött, kövér, nagy, dús, tiszta,
mint a hold, egy whisky, papíron a tinta,

tiszta trikón „H” néz ki ennyire szépen
(volt egy ilyen pólóm, rajta van egy képen),

azt mondja a mondat, döntsek, már vagy még ne,
most a padnál hinták indulnak az égre,

nézd csak, Hókar buddha, ezek engem néznek,
ments meg, Hókar, ez itt felvisz most az égnek,

fellendít a francba, ajándékká büntet,
én leszek a hős, az áldozat, a büntett.

TK: tíz sor hinta robban. Szeretlek ám.
A széllel smárolok, mert már nem figyelsz rám.

Háromig számolok, és végem lesz. Egy, két,

Nagy Ildikó Noémi

Anyámmal mentem nászútra. Pontosabban hárman mentünk, anyám, a férjem és én. A szállodában észrevettem, hogy a neszesszeremben kiömlött a parfüm. Akkoriban Isabella Rosellini volt a Trésor „arca”. A plakátokon, a női magazinok illatos hirdetésein. Mindig azt mondtam anyámnak, hogy úgy néz ki, mint Isabella Rosellini. A bőröndömben a ruháim is kölnisek lettek. A fogkefém, a hajkefém, a körömkefém, a fogselymem. *Orális higiénéjára mindig legyen idő!*, mondja anyám.

Azt akarta, hogy vigyük magunkkal, nem fog zavarni. Fizeti az utat, még úgysem látta a Niagarát. Tíz percre laktunk a víz-eséstől, egy dombtetőn. Az udvaron medence és vadkenderre emlékeztető bokrok. A szobában zöld pléd az ágyon, egy kis doboz az éjjeliszekrényen. Beledobsz huszonöt centet, és öt percig rezeg az ágy. Az ágy fölött festmény, indiánok kenuban, a tévé fölött hasonló stílusban szarvasok az erdőben. És a fürdőszobában egy piros, szív alakú jacuzzi. András hátulról átkarolja a vállamat, gyönyörködünk a kádban. Anyámnál nincs jacuzzi. A szobáinkat összeköti egy ajtó, amit anyám azonnal kinyit, hogy szemügyre vegye a jacuzzit. *Mondtam nekik az office-ban, hogy a lányomékkal megyek nászútra, rögtön adtak discountot.* Megnézi az indiánokat, a szarvasokat, a kilátást a szobából. Ugyanaz, mint az ő szobájában. Ránéz az ágyra és Andrásra kacsint. Elfordulok, bámulom a kerek ciginyomot a pléd alsó sarkán. Anyám javasolja, menjük el vacsorázni, ő fizet.

Bedugaszolom a mosdókagylót, teleeresztettem vízzel, és beledobom a fogkefém, a hajkefém, és a körömkefém, mindent, ami a neszesszeremben volt. Az üres neszesszert a víz alá nyomom. Buborékok szállnak ki belőle. Elengedem, kipattan a felszínre. A fogselyemből kihúzok egy métert, és a végébe dobom. Nem sok maradt a kölnisüvegben. Ki kéne dobni. András bekopog, hogy menjünk, anya vár.

Anyámék egy éve váltak el. Fölépítettek egy nagy házat Okanagan Valley-ben, a tóparton. Ráment az összes pénzük. Most ott áll üresen. Volt egy kutyánk is, Bodri eredetileg az én kutyám lett volna, de aztán szép fokozatosan anyámé lett. Bodri az ajtó előtt feküdt egész nap, én meg az ablakpárkányon ültem, és néztem a tavat, hátha megpillantom a víziszörnyet, Ogo-pogot. Ha meglátnám, megváltozna az életem. Érettségi után nem mentem főiskolára, a Dairy Queenben, fagyizóban dolgoztam. Ingyen adtam a cukros öntetet, tetszett, hogy színes lesz tőle a fagy. Az első fizetésemből vettem egy ruhát. Másnap, műszak után, mikor az autómhoz mentem, szakadni kezdett az eső. Az új ruha egy perc alatt összeugrott, ahogy beültem a kocsiába, szétrepedt a hátamon. Nem mentem másnap dolgozni. Az ingyen öntet miatt úgyis rosszul állt a szénám.

Az étteremben rántott csirkecombot rendeltem sült krumplival, András ugyanazt, anyám bélszint. András és anyám csevegtek, rágtam a csirkecsontot, és a villogó fényreklámokat néztem. Az ember, aki egyedül megevett egy egész repülőt, horrorfilmszereplők élethű viaszbábui, fotóztasd le magad háborús jelmezben, egy gép, ami megmutatja, hogy fog kinézni a jövőbeli gyermeketek, érints meg egy

dinoszauruszt, egy ősmadarat, egy víziszörnyet. Loch Ness, Manipogo, Ogo-pogo.

Vacsora után Andrással beültünk a fotófülkébe, kiválasztottuk a gyerek nemét, és a gép elkészítette jövőbeli kislányunk fotóját. A zöld plédre gondoltam a motelszobában. Anyám a falon túl fekszik egyedül. *Engem úgyse lehet szeretni.* Nagyon csúnya lett a kislányunk. Vacsora után lesétálunk a vízeshéhez, ahogy leérünk, kikapcsolják a fényeket. Állunk a sötétben, arcunkra víz permetez, hallgatjuk a zúgást.

Egyik nap Bodri meghalt. *Ó, te drága kutu-kutu, csak tudnám, hogy merre jársz!*, énekelte anyám az *Ó, te drága Klementína* dalmára. Elvittük Bodrit az állatorvoshoz, és Bodri nélkül jöttünk haza. Beléptünk az ajtón, anyám fogott egy fekete szemeteszacskót, belehajította a kutya tálját, takaróját, játékeit, pórázát. Lement a vízhez, és bedobta az egészet a tóba. Ami egyébként tilos, mert szennyezi a vizet. Többet nem beszélünk Bodriról.

Apám beadta a válópert, és elment egy tanyára a Sziklás-hegységbe emukat tenyészteni. Anyád egy szörnyeteg, mondja, és arcát a tenyerébe hajtja. Az ágyam szélén ül. Folytatja: Hiába kértem, nem volt hajlandó elmenni pszichológushoz, mert mit szólnának a szomszédok. Nem tudok már vele harcolni. Morzsázok, nem hajtom le a végülőket, boxmeccset nézek a tévében, és ha új ruhát vesz, megkérdem, minek?

Anyám kapott Prozacot, de nem vette be, mert fáj tőle a mája. Úgy döntött, hogy halálra eszi magát.

Esténként, amikor a tó már sötét volt, beültem a kocsiába, és meglátogattam az Ogo-pogo-szobrot a városi parkban. Álltam a szobor előtt, és megsimogattam a fejét. Tudom, hogy nem is így nézel ki, mondtam. *Milyen jó apádnak. Ő elválhat tőlem. Én nem tudok magamtól elválni.*

Anyám három szelet tortát evett reggelire a szálloda éttermében. Délben képeslapokat nézegettünk a szuvenirboltban. Emberek állnak a jégen, a lap alján felirat, 1911, befagyott a Niagara. András mutat egy cédét, egy farkas van a borítón, mit szólsz, ezt most ellopom. Oké, mondom, haha. Anyám kintről integet a sétányon. Úgy teszek, mintha nem látnám. *Bálna néni vagyok.* A képeslapon kis, fekete pontok a nagy fehérségben. Dermedt víz-zuhatag. Megszólal a bolt riasztója. Körülnézek, András sehol. Anyámat se látom. Kirohanok a boltból, turisták, virágágyások, kovácsoltvas kerítés, kávézó, a vízeshé rettenetes robaja. Egy anyuka egy babakocsit tol, közben azt mondja, hurrá, hurrá. Leguggolok egy bokorhoz, és sírva fakadok. A saját sírásom sem az enyém. Abbahagyom, meglátom, hogy a kezemben maradt a képeslap. Hallom, ahogy anyám lélegzik bennem. A kezem, az övé, ahogy megtörlöm az arcomat. Ahogy százszor, ezerszer letörölte titokban, mégis jól láthatóan a könyveit. *Mindent megbántam az életemben, csak téged nem.* Kijön egy férfi a boltból, és megkérdi, jól vagyok-e. A képeslapot a hónom alá rejtem, és nem merem megkérdezni, miért szólalt meg a riasztó. Elindulok a szálloda felé, András egyszer csak ott van mellettem. Anyám egy kávézó teraszán éppen rendel. Gyere, ott vagyunk. Nevetve mutatja a zsebében a cédét.

Este a szív alakú jacuzzit megtöltjük vízzel. Anyám a szomszédban hangosan hallgatja a tévét. Beülünk a kádba. Nem tudjuk, mit kell csinálni, nem működik. A kád szélén van egy lyuk, belefújok, feljön a víz alól pár buborék. András Crown Royal whiskey-t iszik. Ülünk a forró vízben. András kiszáll, végigcsöpögteti a padlót. *Miért kell mindig mindent lecsöpögtetni?* A falon megérint egy kapcsolót, felzobog a víz. *Semmi más nem kell egy férfinak, csak szex és egy anya.* Anyám bekopogtat, orrig a víz alá merülök gyorsan.

Benedvesítem a fogkefét és a számba dugom. Még mindig kölniúze van. Nem értem, miért mosok fogat vacsora előtt. *Mindig legyen idő orális higiénéjára.* András a zöld pléden ül, anyám mellett, nézik a tévés vetélkedőt. Mondom, hogy indulhatunk. *Ugye, nem ebben a ruhában akarsz jönni?* Egy pillanat, mondja András. Most derül ki, megnyeri-e a bácsi az ötvenezer dollárt.

Azon az estén, amikor apám elment, anyám bejött a szobámba, és azt mondta, gyűlöllek. Azt hiszem, aznap már rengeteg tortát megevett. Másnap elmentünk a plázába, vett nekem egy szép ruhát meg a kölnit, ami most sajnos kiömlött. *Ugye még mindig hasonlítok Isabellára? Kövér vagyok és ronda, de hasonlítok rá.* A tortától felborul a vércukra.

Színes fények világítják meg a vízeshé. Egyik szín átúszik a másikba. Egy bárban margaritát iszunk. Anyám ünnepélyesen átnyújt egy kék papírba csomagolt ajándékot. Ezt még otthon találtuk, mondja András, de nászutas meglepetésnek szántuk.

A szobában bedobtuk a huszonöt centet, és az ágy rezegni kezdett. András a jövőbeli kislányunk fényképét nézi, én meg az ajándék képeskönyvet lapozom. *A csodatevő víziszörny, Ogo-pogo.* A rajzok elmesélik, hogy mentett meg Ogo-pogo egy csomó gyereket, amikor leszakadt a híd a folyó fölött.

Gondolod, tényleg létezik?, kérdelem. Mintha sírás rázna, pedig csak az ágy rezeg.

András rám néz: milyen vicces a hangod.

A tiéd is.

Otthon majd titokban elmegyünk egy másik nászútra, jó?

Kimegyek a fürdőbe fogat mosni. A kád tele vízzel. Megérintem a mozdulatlan felszínt. Már nincs kölniillat.

Orális higiénia

A szöveg a *Szomjas oázis* és az *Éjszakai állatkert* kötetekkel fémjelzett *Kitakart psyché* sorozat 3. kötete számára készült, mely az anya-lánya kapcsolatokat járja körül.

Hartay Csaba

A levendula árnyékában

Rázkódtam a 47-es villamoson. Fél óra volt hazáig.
Egyedül laktam pár hónapig. Milyen estéim voltak?
Ziza néni naptárbejegyzéseit olvastam.
„Tegnap délután piros köröket láttam pár percen át,
majd eltűntek.”

Piros kör: a vörösboros pohár kocsonyás nyoma az asztalon.
Olcsó borokat iszogattam esténként. Éjjel 11 körül aludtam el,
reggel nyolc felé ébredtem. Az órák délután kezdődtek.
Addig konditerem, ebéd, pihi és irány az iskola.
Milyen unalmas így visszaolvasva, pedig nem volt az.

Nem is írtam verseket, semmit, hónapokig egy sort sem.
Nem volt mit mondanom, mígnem az egyik szekrényben
találtam egy írógépet. Befűztem a papírt, szokatlan módon
elsőként címet adtam a versnek: A levendula árnyékában.
Nem szólt semmi különösről, levenduláról főleg nem,
vihar közelgett, arról írtam, meg hogy haza akartam menni.
Hova haza? Álmomban még mindig a Szabadság utcában lakom.
Szűk, emeleti lakás, tesómmal egy szobában.
Éjjelente azt kiabálta, hogy anya, takarj be! Rohadt idegesítő volt.



Vörös István

Mitől jó egy vers?

A vers mástól jó, mint egy film. Vagy egy rézkarc, mondjuk. De vágás mindegyikben lehet. Egy vers attól még nem jó, ha semmi se rossz benne. Ami egy filmnek

egyenesen rossz lenne. A kötött vers és a szabadvers ugyanattól jó. A formától. Csakhogy a forma éppen más bennük. Az egyikben a szabadság hiányától

fulladunk a vágyig. A másikban a kötöttség hiányától fulladunk a vágyig. Alig marad idő a szavak jelentésére. Épp csak magunk mögé dobjuk őket. Minden rossz

vers egyforma. Minden jó vers másképp különbözik tőlük.

Mitől közepes egy vers?

A vers mástól közepes, mint egy film. Vagy inkább ugyanattól? Ha nincs benne semmi különös? De egy film mostanában attól igazán közepes,

ha különös akar lenni. A versnek ez mindegy. A vers maga különös. Amennyire egy marslakó, egy papírzsebkendővel elkövetett gyilkosság, egy beszélő egér.

A vers marslakó, nem érti senki a nyelvét. A vers papír zsebkendővel elkövetett gyilkosság. A nyomozás elmarad. A vers beszélő egér. De ki félne az egértől?

A jó vers kisállatkereskedés. A közepes vers trafik.

Mitől rossz egy vers?

A jó vers trafik. A közepes vers kisállatkereskedés. A rossz vers állatpiac. A trafikban régi bútorokon friss, még illatos dohányt árulnak. Felvágva. Csomagolva. A jó

vers állatpiac. A rossz vers vágóhíd. A közepes vers teherautó, ami a kettő között ingázik. Az állatpiacon kisliba épp úgy kapható, mint gyanútlan bika,

vagy dühös kandisznó. A rossz vers állatpiac — zsúfolt, véres, szar-szagú, és eladásra szánják. A rossz vers trafik. Buszjegy, csecsebecse, cigi kapható. A rossz vers szerzője

trafikos az állatpiacon. A jó versé kisállat a ketrecren.

Mitől vers egy vers?

A legnehezebb kérdés ez: Mitől vers egy vers? Attól, hogy nagyon jó. Jó lehet egy szent is, egy adóreform is. Nagyon jó legfeljebb egy halálra rémült

kisfiú lehet az iskolában. Aki délután legyeket fogdos és éget meg újságpapírmáglyán. Aztán ha felnőtt, rendőrnek áll, és hűtőszekrényt csempész nyugatról.

A versnek ilyen hülyén — nagyon — kell jónak lennie, különben rossz. A vers attól vers, ha valami ellenszenveset vagyunk kénytelenek megszeretni benne.

Ezért olvasnak olyan kevesen verset. De az imák is versek, vigyázz!



Necz Dániel

A varázslóinas

Nádasdy Ádámnak

A vers hátránya és előnye az ember,
megfelel, nem felel.
A jó varázslót holta után is tanulják.
Körbekeríthetetlen szakma ez,
csak helyrehozhatatlan hibák vannak.
Ha valami balul sül el
(a vödör túl sok vizet hord,
a söprű túl gyorsan seper),
akkor majd helyrehozza a mester,
neki talán még pálca se kell,
elég a tapasztalat,
a többi csak füst, varázslat.

Juli Zeh **Corpus Delicti**

Részletek a regényből

Fényes nappal, az évszázad közepén

Erdő borítja az összenőtt városokat láncszerűen körbeölelő dombokat. Adótornyok céloznak a vattás felhőkre, amelyek rég nem szürkék már egy olyan civilizáció pusztító leheletétől, mely valaha úgy vélte, hogy a bolygón való jelenlétét mindenekelőtt iradatlan tömegű szennyezőanyag kibocsátásával kell bizonyítani. Itt-ott egy-egy tó nagy, nád-pillákkal körbenőtt szemé néz az égre — leállított kavics- és szénbányák, amelyeket már évtizedekkel ezelőtt elárasztottak. A tavaktól nem messze kulturális központoknak otthont adó egykori gyárak állnak; egy darab használaton kívül helyezett autópálya néhány használaton kívül helyezett templom tornyával együtt egy festői, ámbár ritkán látogatott szabadtéri múzeum része.

Semmi nem okád immár büzt. Nem bányásznak, nem kormoznak, nem marják föl a talajt, nem égetnek semmit többé: itt a nyugalmi állapotba jutott emberiség felhagyott a természet s ezzel saját maga fölszámolásával. A lankákat apró, fehérre vakolt homlokzatú kockaházak pettyezik, összesűrűsödnek s végül teraszosan kialakított lakókomplexumokká folynak össze. A lapostetők valószínűleg végtelen tájat alkotnak, mely egészen a horizontig nyúlik, s ahogyan az ég kékjét tükrözi, mozdulatlaná dermedt óceánhoz hasonlít: napelemek, szorosan egymás mellett és milliósámmra.

Nyílegyenes nyiladékokban mindenfelől mágnesvasút-pályák szelik át az erdőt. Ahol találkoznak, az eget tükröző tetőtenger, azaz a város közepén, fényes nappal, az évszázad közepén — ott kezdődik a történetünk.

Az alsóbb fokú bíróság épületének különösen hosszan elnyúló laposteteje alatt Justitia a rutinfeladatait intézi. A 20/09-es teremben a levegőt (itt tárgyalják F-től H betűig az apróbb kihágásokat) hajszálpontosan 19,5 fokosra temperálták, mert az ember ilyen hőmérsékletnél tud a legjobban gondolkodni. Sophie soha nem jön kötött kabát nélkül munkába; büntetőperre tárgyalásakor még a talárja alá is fölhúzza. Jobb keze felől a már elintézett akták kupaca; balra, egy kisebb stószban, a még elintézésre váró iratok. A bírónő szőke haját magasan összefogott lófarokban viseli, minek folytán még mindig úgy fest, mint a jogi fakultás előadótermeit buzgón látogató egyetemista, aki valaha volt. A vetítőfalra tapadó tekintettel a ceruzáját rágcsálja. Amikor találkozik a pillantása a közérdek képviselőjével, kiveszi a szájából a ceruzát. Annak idején évfolyamtársa volt Bellnek, aki már nyolc évvel ezelőtt is előszeretettel tartott idegölő előadásokat a menzán a kórokozó-hordozó idegentestekkel való orális érintkezésből eredő garatfertőzésekről. Mintha lehetnének az ország bármely nyilvános helyiségében kórokozók!

Bell valamelyes távolságban szemben ül vele, elfoglalván papírjaival az asztallap tetemes részét, míg a magánérdek képviselője a közös pult rövidebb oldalán húzza meg magát. A konszenzusra jutás iránti elkötelezettséget hangsúlyozandó a közérdek és a magánérdek képviselője egyazon asztalon osztozik, ami meglehetősen kényelmetlen a tárgyaló feleknek, ugyanakkor azonban az igazságszügyi eljárások szép hagyománya. Ha Bell fölemeli a

jobb mutatóujját, a vetítőfalon új kép jelenik meg. Most épp egy fiatal férfié.

— Jelentéktelen kihágás —, mondja Sophie. — Vagy vannak korábról terhelő körülmények? Volt már büntetve?

— Nem, nem — biztosítja sietve a magánérdék képviselője. Rosentreter kedves fiú. Amikor zavarba jön, a hajába túr, majd megpróbálja feltűnés nélkül a földre eregetni a kitépett hajszálakat.

— Tehát egyszeri koffeinszint-anomália a vérben — mondja Sophie. — Írásbeli figyelmeztetés és el van intézve. Egyetértetek?

— Teljességgel. — Rosentreter, hogy lássa a közérdek képviselőjének reakcióját, arrafelé fordítja a fejét. Bell bólint. Sophie áthelyez egy aktát a bal kéz felőli kupacból a jobb oldaliba.

— Nos, kedves kollégák — mondja Bell — a következő eset már sajnos nem ilyen sima ügy. Főleg te nem fogsz neki örülni, Sophie.

— Gyerekekkel kapcsolatos?

Bell felemeli a mutatóujját, a vetítőfalon vált a kép. Középkorú férfi fotója tűnik fel. Egész alakos kép, meztelenül mutatja a férfit. Előlről és hátulról. Kívülről és belülről. Röntgenképek, ultrahang, az agy kernspintomográfiája.

— Ez az apa — mondja Bell. — Többszörösen büntetve toxikus anyagokkal, úgymint nikotin és etanol, való visszaélés miatt. Most épp a csecsemőkori betegségek korai felismeréséről szóló törvény megsértése miatt került elénk az ügye.

Sophie arcán aggodalmas kifejezés jelenik meg.

— És mennyi idős a kicsi?

— Tizennyolc hónapos, leány. Az apa elmulasztotta teljesíteni a G2, valamint a G5, 6 és 7 fokozatú kivizsgálási kötelezettségeit. És ami még tragikusabb: elmaradt a gyermek screeningje. Nem zárhatók ki a cerebrális zavarok, nincs kivizsgálva az esetleges allergia-hajlam.

— Ezt a szörnyű hanyagságot! Egyáltalán hogy fordulhatott elő?!

— Az illetékes tisztiorvos többször figyelmeztette a szabálysértőt kötelezettségeire, s végül gondozót rendelt ki. És most jön a nagyja: amikor a gondozó bejutott a lakásba, teljesen elhanyagolva találta ott szegény párát. Alultáplált, idegi eredetű hányáshasmenés. A szó szoros értelmében a saját ürülékében feküdt ott. Még néhány nap, és talán már el is késett volna a segítség.

— Rettenetes. Egy ilyen csöppség még nem tud segíteni saját magán!

— Az apának magánéleti problémái vannak — veti közbe Rosentreter. — Egyedül neveli a gyermeket, és...

— Elhiszem. De akkor is. A saját gyermeke!

Rosentreter rezignált kézmozdulattal jelzi, hogy lényegében maga is osztja Sophie véleményét. Épp befejezte a mozdulatot, amikor nyílik az ülésterem ajtaja. Kopogás nélkül lép be egy férfi, és nem tűnik úgy, mintha kerülni igyekezne minden fölösleges zajt. Az olyan emberek természetes magabiztosságával mozog, akik megszokták, hogy mindenhová bejárásuk van. Öltönye tökéletesen áll rajta, azzal az épp megfelelő adag ha-

nyagsággal, amely nélkül nem létezik valódi elegancia. Haja sötét, szeme fekete, a végtagjai hosszúak, anélkül, hogy esetlenek lennének. Mozdulatai a nagymacsákak csalóka ernyedtségére emlékeztetnek, amelyek félig lehunyt szemmel szunyólkálva a napon a következő pillanatban már támadásba lendülhetnek. Csak a Heinrich Kramert jobban ismerők tudják, hogy hajlamosak a reszketésre az ujjai, amit szívesen leplez, zsebre dugva a kezét. Az utcán fehér kesztyűt visel, amelyet a terembe lépve lehúz.

— Santé, kedves mindnyájan!

[...]

Semmi önhitt ideológia

— Társadalmunk célhoz ért — mondja Kramer, miközben feltölti a vízforralót. — Az összes múltbéli rendszerrel ellentétben mi sem a piacnak nem vetjük alá magunkat, sem semmilyen vallásnak. Nincs szükségünk önhitt ideológiákra. Még a népuralomba vetett bigott hitre sincs szükségünk, hogy legitimáljuk rendszerünket. Egyedül a józan észnek engedelmeskedünk, amennyiben egy olyan tényre hivatkozunk, amely a biológiai élet létezésének közvetlen folyamánya. *Egy* közös jellemzője ugyanis mindahány élőlénynek van; ez sajátja az összes állatnak, az összes növénynek, az embernek pedig kiváltképpen, s ez nem más, mint a feltétlen, egyéni és kollektív túlélni-akarás. Ezt tettük ama nagy közmegegyezés alapjává, amelyen társadalmunk nyugszik. Kifejlesztettünk egy ÉLET-ELVET, amelynek célja és rendeltetése, hogy minden egyén számára lehetőleg hosszú, és zavaroktól mentes, más szóval egészséges és boldog életet biztosítson. Védtetten a fájdalomtól és a szenvedéstől. Ebből a célból fölöttébb bonyolultan szervezett államot hoztunk létre, komplexebbet bármely korábbinál. Törvényeink érzékeny finomhangolással működnek, a szervezet idegrendszeréhez hasonlatosan. Rendszerünk tökéletes, csodálatosmód életképes és erős, akár egy test — igaz, ugyanolyan sebezhető is. Már egy csekélyebb vétség is alapszabályaink valamelyike ellen súlyosan meg tudja sebezni, adott esetben képes meg is ölni ezt az élő szervezetet. Citromot?

Mia szívesen vesz pár csepp citromot, és a Kramer kínálta forró víz jót tesz neki. Vendége egy fotelbe ereszkedik vele szemben és a csészéjébe fúj.

— Érti, mit akarok ezzel mondani?

— Hogy nincs racionális lehetőség arra, hogy kétségbe vonjuk a DNS-teszt eredményének hitelességét — válaszolja halkan Mia.

Kramer bólint.

— A DNS-teszt tévedhetetlen. A tévedhetetlenség az ÉLET-ELV egyik alappillére. Hogyan tudnánk a lakosságot meggyőzni egy szabály szükségességéről, ha e szabály nem lenne ésszerű és minden esetben érvényes, más szóval tévedhetetlen? A tévedhetetlenség szigorú következetességet kíván, amelyre a józan ész kötelez minket.

— Mia — mondja az *ideális szerető* —, ez itt frázisokban beszél. Ez az ember egy gép!

— Meglehet.

— Józan ész az — kiáltja az *ideális szerető* —, amikor valaki azt akarja, hogy igaza legyen, miközben nem tudja az igazát érvekkkel alátámasztani!

— Várj egy pillanatot.

— Tessék? — kérdezi Kramer.

— Mit jelent — kérdi feléje fordulva Mia — a tévedhetetlenség az emberi tényező vonatkozásában?

— Tudom, mire akar kilyukadni.

— Hogyan lehetnek szabályok, intézkedések és eljárások tévedhetetlenek — kérdezi Mia —, ha egyszer mindegyiket emberek találták ki? Emberek, akik néhány évtizedenként lecserélik meggyőződéseiket, tudományos nézeteiket, egész *igazságukat*? Soha nem tette föl saját magának a kérdést, hogy nem lehet-e mégis, *mindennek ellenére* ártatlan az öcsém?

— Nem — mondja Kramer.

— Miért nem? — kérdi az *ideális szerető*.

— Miért nem? — kérdi Mia.

— Hová vezetne ez a kérdés? — Kramer leteszi a csészéjét és előrehajol. — Eseti elbírálásokhoz? A szív önkényuralmához, ahogyan egy király gyakorolná a hatalmát, tetszése szerint mérve a kegyelmet és a szigort? Kinek a szívét illetné a döntés joga? Az enyémet? A magáét? Miféle jog állna az egész mögött? Valamely természetfeletti igazságosság hatalma? Hisz ön Istenben, Holl asszony?

— Nem hiszek benne, és ő nem hisz bennem. Ez kölcsönösségen alapul.

— És mire akar hivatkozni Kramer úr? — kérdezi az *ideális szerető*. — Az ésszerű objektivitásra, amelyben ő maga sem hisz? Ahogyan az sem öbenne?

— Na igen — mondja Mia. — Az érzelmek mindenesetre rossz tanácsadók. *Per definitionem* nincsen általános érvényük.

— Az értelem pedig merő illúzió — vágja rá gyorsan az *ideális szerető* —, nem más, mint egy gúnya, egy álca, amelyet az ember az érzelmeire húz.

— Romantikus anakronizmusokkal jössz! — kiáltja Mia.

— Te meg azzal az intellektuális szofisztikával, amelybe Moritz végül belepusztult!

— Holl asszony! — Kramer szépen formált kezével olyan mozdulatot tesz, mintha ködgomolyokat hessentene el. — Kérem hagyja abba ezt a saját magával folytatott dialógust! Igen, elveszített egy embert. De nem veszítette el a meggyőződését.

— Egy olyan meggyőződést, amelyet Moritz egész életében megvetett — *sziszegi az ideális szerető*.

Mia csillapító pillantást vet rá, majd feláll és az ablakhoz lép. Szép, verőfényes nap van, akár a fehérjetartalmú fitness-termékek reklámjaiban. Miának nehezére esik megállni, hogy összehúzza a függönyt. A besütő nap a házhozzállító szolgálat félig üres élelmiszeres kartondobozait leplezi le, ledobott ruhadarabokat, a sarkokban pedig pormacsákát. A huszadik században lehetett olyan szag, mint most Miánál. Mintha az erős fénytől percről percre nőne a szobában a rendetlenség.

— Egy keresztutat látok — mondja Mia —, az egyik út neve boldogtalanság, a másiké kárhozat. Vagy elátkozom azt a rendszert, amelynek ÉLETELVE mellett nem létezik más ésszerű alternatíva, vagy elárulom az öcsém iránti szeretetemet, akinek ártatlanságáról ugyanolyan szilárdan meg vagyok győződve, ahogy a saját létezésemről. Érti? — Heves mozdulattal hátrafordul. — *Tudom*, hogy nem ő tette. Most mit tegyek? Hogyan döntsek? A zuhanás vagy a bukás mellett? A Pokol vagy a Tisztítótűz mellett?

— Se így, se úgy — mondja Kramer. — Vannak olyan helyzetek, amikor nem az egyik vagy a másik lehetőség választása, hanem maga a kettő közötti döntés volna a hiba.

— Ez azt akarja jelenteni... Maga, épp maga ismeri el a rendszer tökéletlenségeit?

— Természetesen. — Kramer mosolya most egyszerűen lefegyverző. A fotelből pillant föl Miára. — A rendszer emberi mű, amint azt épp az imént megállapította. Hogyne volnának benne hiányosságok! Ami emberi az emberben, az nem más, mint valami barlangszerű koromsötétség, amelyben süketen és vakon tapogatózunk, akár az újszülöttek. Annyit tehetünk mindössze, hogy gondoskodunk róla: kúszás-mászás közben a lehető legritkábban verjük be a fejünket. Ez minden.

— Beverni a fejünket? Az én fejem már be van zúzva.

— Én másképp látom. Mégpedig a saját szememmel. — Kramer kezét kinyújtva pontosan Mia homlokának közepére mutat. — Most az a feladat, hogy túllegyen mindezen, hogy felülemelkedjék rajta. Gyászolja meg az öccsét, Mia, gyászolja, ahogy csak bírja. De közben térjen vissza a normalitáshoz. Bizonyos mulasztások miatt fölfigyeltek magára a hatóságok.

— Vannak helyzetek, amikor... — kezd bele Mia, de Kramer leinti.

— Hagyja a magyarázkodást, Mia, semmi szüksége mentésekre. Behívják majd egy tisztázó beszélgetésre, ennyi az egész. Éljen a felkínált alkalommal. Takarítson ki. Legalább a reménytelenség külső jeleit söpörje ki az életéből. Ez még mindig a *maga* élete. Vegye a kezébe.

— Pontosan ezt szándékozom tenni — mondja halkan Mia.

— Ezt nagy örömmel hallom. — Kramer olyan lendülettel pattan fel a fotelből, mintha saját kezüleg akarna nekilátni a tisztogatásnak. Mia bizalmatlanul méregeti.

— Rögtön hozott magával söprűt is? Összesöpörni a reménytelenséget?

Kramer azonnal korrigálja a testtartását, és a zsebébe sülyesztí a kezét.

— Szöveget ütött a fejembe ez a dolog — folytatja Mia. — Maga elfoglalt és sikeres ember. Nem hihetem, hogy szűkölködne kompetens beszélgetőpartnerekben. Mire készül, örökre akar fogadni?

— Más szóval — mondja az *ideális szerető* —, mi az ördögöt akarsz itt?

— Azért vagyok itt, hogy tegyek magának egy ajánlatot. Kramer ráérősen fel-alá kezd járkálni a szobában, s közben

Mia szobai kondigépén

nem mulasztja el regisztrálni a teljesítményhátraléokra figyelmeztető jelzést Mia szobai kondigépén.

— Mindaz, amiről itt szó volt közöttünk, nem kizárólag magára tartozik, Mia, hanem az egész országra. Nemsokára el fognak készülni az öccse esetét elemző első doktori értekezések — a jogtudomány, a szociológia, a pszichológia, a politológia területén. A „Moritz Holl-eset” a legnépszerűbb lábjegyzetté fog avanzsálni. Hogyan lehetséges, hogy az ÉLETELV minden kétséget kizáróan megállapította a vádlott bűnösségét, s az mégis ártatlannak vallja magát? Miként tátonghat ilyen rés ebben az esetben a köz- és a magánérdek között? Mindezek alapkérdései az együttélésünknek, alapkérdései az ÉLETELVnek, amelyeket újra meg újra föl kell tennünk és foglalkoznunk kell velük.

Mia csodálkozó tekintettel követi a férfi útját a szobában.

— Feltenni? Foglalkozni velük? Csak nem... önkritikus interjút akar készíteni velem?

— Egy mélyre hatoló, részletes beszélgetésre gondolok; szeretnék egy portrét készíteni magáról, Mia. A JÓZAN EMBERI ÉSZ számára. Az újságírás már rég nem holmi vándorcirkusz, amely egyszerűen továbbáll, ha vége az előadásnak.

— Mindjárt hangosan elröhögöm magam — mondja az *ideális szerető*. — Pedig nem is tudok hangosan nevetni.

— Megmutathatnánk, milyen tragédiák és ellentmondások állhatnak elő még egy olyan tiszta és szükségszerű rendszeren belül is, amilyen az ÉLETELV. S hogy miért szükséges mégis újra meg újra a józan észre fölesküdnünk. Nem az a jó állampolgár, aki együtt béget a nyájjal. A jó polgár válságokat él át és kétségek gyötrik, hogy azután még szilárdabb meggyőződésű híve legyen a közös ügynek. Most mindezt megmutathatná az embereknek, Mia Holl. Fontolja meg. Nem válna kárára.

— Ha belemész — mondja az *ideális szerető* —, elhagylak.

— Ah, ah: legföljebb szeretnél — így Mia. — Moritz nekem ajándékozott.

Kramer meghökkenve hallgat egy pillanatig.

— Az ember néha valósággal félni kezd magától, Holl aszszony.

Mia szobai kondigépén

Plexiüvegen át

— Szerettem volna, ha legalább még ezt el tudtuk volna intézni — mondja Mia.

Ha úgy nézünk át az idő szövetén, mintha félig átlátszó ruha volna az örökkévalóság testén, Miát és a vizsgálati fogságban ülő Moritzot látjuk alig négy héttel ezelőtt a fogház kopár látogatófogadó helyiségében. Vizsgálódó pillantással nézik egymást, akárha most találkoznának először.

— Elintézni, mit? — kérdi Moritz.

— Feleséget keresni neked.

A kettőjüket elválasztó plexiüveglap közepén csillag alakban apró lyukak. Ezeken a lyukakon át hallhatják egymást, s ha arcukkal olyan közel hajolnak a plexilaphoz, hogy a következő

Mia szobai kondigépén

pillanatban nem maradhat el a foglár rendreutasítása, akár még egymás szagát is érezhetik.

— Annyi baj legyen — mondja erre az azóta már halott

Moritz. — Kitaláltam magamnak egyet.

— Egy *micsodát?*

— Egy ideális szeretőt. Kicsit szeszélyes, de egészében véve jól kijövünk egymással. Nem vagyok magányos.

Amikor Moritz megmozdul, zizeg a börtönben hat hónapja ruha gyanánt kapott fehér papíróltözéke. A plexire illeszti két ujját, Mia a maga oldaláról érinti meg ugyanott. Mióta Mia a laborból kis műanyagtasakokban hozott koffeinporral kedveskedik az örnek, ennyit elnéznek nekik. A testvérek egymásra mosolyognak. Megtanultak mosolyogni, miközben legszívesebben üvöltenének, a földhöz vágnának valamit vagy egyszerűen csak sírnának.

— Tudod mit? — mondja Moritz. — Kölcsönadom. Vidd magaddal.

— Vegyem magamhoz a képzeletbeli szeretődöt?

— Szerintem jó ötlet. Könnyebb lenne hinni abban, hogy hamarosan viszontlátjuk egymást. Az *ideális szerető* vissza fog vezetni hozzám. Nem tudom elképzelni, hogy sokáig kibírná nálad.

— Az ilyen kis játékokhoz nekem nincs elég fantáziám.

Moritz szokása szerint ráncolja a homlokát. Mintha egész arca egyetlen pontba rántódna össze és tornyosulna föl a két szemöldöke között.

— Több van belőle az elégnél — mondja. — Egész életünkben a fantázia birodalmában találkoztunk.

— A te birodalmad volt.

— A mi birodalmunk volt. A mi *birodalmunk*. Örökké a közös otthonunk marad. Ezt ne felejtsd el.

Egy pillanatig úgy merednek egymásra, mint az ellenségek, két cowboy az országúton, akiknek ugyanarra fújja a szél a haját. Rövid, néma párbaj. Mia érzi, ahogyan enged. Tulajdonképpen kezdettől fogva nem állt teljes erejéből ellen.

— Oké — mondja —, egye fene, magammal viszem a kiagyalt nődet.

Moritz homloka egy pillanat alatt kisimul; a mögötte lakozó szellem hozzá van szokva, hogy elérje, amit akar.

— Otthon fog várni — súgja a nővérenek. — Meglátod, megtanulod még értékelni ezt az ajándékot. És most... kérem a viszonzást.

Mia ujjai között átlátszó zsinór, amelyet most bebújtat a plexilap egyik lyukán. Mutató- és hüvelykujja apró mozdulataival Moritz áthúzza magához a zsinórt. A művelet eltart egy darabig. A biztonsági őrség embere ásítva a körmét nézegeti. Amikor a teljes zsinór a vizsgálati fogoly oldalán van, Mia és Moritz felállnak.

— Az élet — mondja halkan Moritz — olyan ajánlat, amelyet el is lehet utasítani.

Elképzelik, hogy átölelik egymást, megtartva egy icipici távolságot, épp annyit, hogy a két szegycsont és a hasak ne érintkezzenek.

— Szia — mondja Mia.

Mia szobai kondigépén

A nemzetközi jogász végzettségű s hangját közéleti-politikai-etikai kérdésekben ilyenként gyakran hallató német íróő, Juli Zeh (1974) pillanatnyilag legfrissebb regénye, a *Corpus delicti* 2009 tavaszán jelent meg és szerzőjének egy korábbi színpadi darabján alapul. A regényt disztópiának (negatív utópiának) lehet nevezni, írója tehát ennyiben (többek között) Orwell és Aldous Huxley nyomdokain jár. A *Corpus delicti* hozzávetőleg a 21. század közepén játszódik, egy, a legfőbb, vitathatatlan érték-ké nyilvánított egészséget veszélyeztető tényezőktől maximálisan védetté tett s egyben — mint az várható is — totálisan szervezett és ellenőrzött társadalomban. Három főalakja van, a Holl testvérek: a harminc-egynéhány éves biológusnő, Mia Holl, öccse, a rendőrállam módszereivel fönntartott egészségdiktatúrában is szabadságmegszállott, majd justizmord áldozatául eső Moritz; a negatív figura pedig a rendszer ideológiai bázisát képező és örökös legitimációját nyújtó *Életelv* fanatikus híve, a szenzációhajász újságíró, Heinrich Kramer.

Mia Holl eredetileg ha nem megrögzött híve is a Rendszernek, konformista; elviseli a totális szabályozottságot és ellenőrzöttséget. E passzivitásából szeretett öccsének a börtönben elkövetett öngyilkossága mozdítja ki — meg van győződve (utóbb kiderül, joggal) Moritz ártatlanságáról, s mivel a magánszférájába, mindennapjaiba mélyen belenyúló Rendszer még gyászolni sem hagyja, fokról-fokra meggyűlöli a totális rezsimet, amelyet Moritz haláláért felelőssé tesz. (Mia útját, az *Életelv*vel és kiszolgálóival való szembefordulását öccse mintegy kijelöli azzal, hogy rá hagyja örökül saját elképzeltlen valóságos kísérőjét [én-kivetülését], a nonkonformitást megtestesítő és folyamatosan számon kérő „ideális szerető”-t.) Deviáns, provokáló viselkedése, illetve egy konkrét kihágása miatt Miát törvény elé citálják; mire a tárgyalásra sor kerül, ő már oly mértékben azonosult elveszített öccsével, hogy nem is lehet másként: a bírósági eljárás Moritz ügyének újratárgyalásává is válik. Hangos diadalt hoz Miának, bebizonyosodik ugyanis öccse ártatlansága, az ő, Mia sorsa azonban épp azzal kerül a determináció vágányára, ha tetszik, pecsételődik meg, hogy a nagy érdeklődést kiváltó per kapcsán reflektorfénybe kerül. Eredetileg nem volt ugyan más célja, mint öccsének (igaz, minél nagyobb médianyilvánosságot kapó) rehabilitáltatása, ám a tárgyalótermi diadal nyomán a Rendszerrel elégedetlenek, a potenciális lázadók szemében ő maga is szabadsághóssá válik; ez immár küldetés, amely elől nincs hová rejtőznie és nem is akar megfutamodni.

Mia szobai kondigépén

Mia ezzel a Rendszer számára veszélyes és tolerálhatatlan tényezővé s egyben saját erejének és hatalmának demonstrálására kiváló objektummá válik — a Mia Holl – Heinrich Kramer-játszmában illetőleg -összeütközésben rendkívül plasztikusan megnyilatkozik: egy ponttól kezdve, merőben eltérő indíttatásból, de ugyanazon munkálkodnak, Mia kirakatper keretében való kiiktatásán, illetve a másik oldalról nézve: mártírrá válásán. Az örökzöld és fölöttébb fontos témának, az egyéni és társadalmi szabadság, illetőleg a közjó, a közös fenyegetés elleni kollektív védekezés „magasabb elvével” igazolt elnyomás és magánszféretiltás kérdésének szentelt regény sajnos meglehetősen tézis-regényszerűre sikeredett, amit *talán* lehet avval menteni, hogy azért olyan művi, íróasztalnál kimódolt benne (szinte) minden, mert maga a benne ábrázolt világ szélsőségesen természetellenes. Ez is bajosan mentség azonban a befejezés logikátlanságára: Miának megrendezik az elégedetleneket, rebelliseket elrettenteni hivatott kirakatpert, bűnösnek találják és a kiszabható legsúlyosabb büntetésre, határozatlan idejű hibernálásra ítélik. Ám *deus ex machin*aként a legutolsó pillanatban (már megkezdték az ítélet végrehajtását) Heinrich Kramer tudtára adja, hogy megkegyelmeztek neki, mehet, amerre lát. Világos, hogy e kegyelem Mia számára sokkal súlyosabb büntetés annál, amit a bíróság szabott ki rá: ha kezdetben közömbös volt is számára a társadalmi-politikai közeg, amelyben élt, fokozatosan életének *telos*ává vált a meggyőződéséért, öccse emlékéért és igazáért elszenvedendő mártírium. A Rendszernek azonban nyilván nem lehetett az a célja, hogy különös kegyetlenséggel, a paragrafusok adta lehetőségnél sokkal súlyosabban büntesse meg a „felforgató” fiatalasszonyt; a Rendszer célja a koncepciós perrel csak (vagy legalábbis sokkal inkább) a példa-statuálás lehetett, márpedig ez esetben nem hagyhatta volna futni a neki teljességgel kiszolgáltatott „szabadsághős”-t, sokak példaképét: **vagy** (kijózanítás és megfélemlítés által) nevelni akarom a tömegeket, amelyek fölött uralkodom, és akkor nem kegyelmezek meg az ellenségemnek, **vagy** szét akarom morzsolni őt lélektanilag, beláttatván vele, hogy minden elvhűsége, etikai tartása hiábavaló volt, mert megtagadom tőle a mártírrá-levés lehetőségét — ám ez utóbbi esetben nem rendezek neki („belőle”) kirakatpert.

Mindazonáltal e kétes alapkoncepciójú regény nem szűkölködik emlékezetes, szuggesztív részletekben — ezt szeretnék szemléltetni a belőle itt közreadott részletek.

(A ford.)

(Tatár Sándor fordítása)



„Egy komoly színház kínálatának felét a kortárs szerzők új és még újabb darbjainak kellene adniuk. Magyaroknak és külföldinek” – állítja Vidnyánszky Attila és azt is mondja, hogy amikor Debrecenben bemutatták a *Marica grófnőt*, egyfolytában az járt a fejében, hogy lehet-e ugyanazon a színpadon, ugyanazzal a társulattal egyik nap operettet adni, a másik nap a *Lear királyt*. „Most sem tudom, hogy lehet-e, de ma már határozottan azt mondom: kell.” A beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház alapítójával, aki 2006 óta a debreceni Csokonai Színház művészeti vezetője, két éve igazgatója is, többek között a „kell” mellett a „hogyan”-ról is beszélgettünk. A Vidnyánszky-korszak óta minden évben szerepel debreceni előadás a POSZT-on, fesztiválokra, vendéjátékokra hívják őket Kijevbe, Moszkvába, Torunba, Dubrovnikba, Pilzenbe. A társulatvezető olyan európai hírű rendezők után kapta meg Moszkvában a Mejerhold-díjat, mint Krzysztof Warlikowsky, Matthias Langhoff és Krystian Lupa. Koltai Tamás, a SZÍNHÁZ főszerkesztője modellértékűnek nevezte a Csokonai Színházban folyó munkát, kiemelve a művészi szándék meghirdetésének kompromisszummentes bátorságát, az elkötelezett akaratot az értékteremtésre.

Vidnyánszky Attilával
Kornya István beszélget

Totális támadás

Mitől kortárs egy darab?

Attól, hogy jó. Shakespeare, Mickiewicz, Csehov, Rostand, Madách, Katona, Csokonai, Vörösmarty, Szigligeti mind kortársra tehető, csak meg kell érezni, hogy miként és hol szól ki belőlük a jelen. Számomra ők rólam-rólunk szólnak, ezért foglalkoztam velük rendezőként. Némelyikük ijesztően kortárs, ahogy sok mai dráma meg csak annyiban kortárs, hogy most íródott. A nagy szövegeket még csak át sem kell írni, ahogyan az mostanság divatos. Rövidíteni, szerkeszteni persze szükséges. Élővé kell tenni őket. Mert kell a ma gondolata, íze, vibrálása. Legutóbb a beregszásziakkal az *Ahogy tetsziket* rendeztem, és ahogy Shakespeare ebben a vígjátékban a szabadság gondolatát körbejárja, az egyszerűen háborzogatóan mai. A várából száműzött, a jussából kitudott herceg az erdőbe menekül, és azt mondja: nekünk tetszik itt. Se vár, se herceg nincs ma már. De azok a kérdések, hogy hol és hogyan kellene megtalálni önmagunk világát, hogy tudunk-e azok lenni, akik lenni akarunk, mind nagyon maiak. Telepakoltam az előadást rengeteg kifordított vagy eredeti Arany-, Ady-, LGT-idézettel, elhangzik Karinthy *Micimackója* is. A tobzódó shakespeare-i vicceket sok helyen maiakkal kell kiváltani, és ettől érthetőbbé, szerethetőbbé, elevenebbé válik a mű. Az én poéngyártásom ugyanarra a rugóra jár, mint Shakespeare-é. De nem Nádasdy Ádám maibb – ha tetszik, kortársabb – fordítását használom, hanem Szabó Lőrinc költőibb szövegét. Ezek persze csak technikák. A lényeg azonban mindig ugyanaz: minél őszintébb és személyesebb egy előadás, annál erőteljesebben ragadja meg a nézőt.

A beregszászi társulat előadásaira ez fokozottan igaz. Miért?

Ez a színházcsinálás különleges módjából fakad. Abból, hogy Beregszászban egy zárt, csak önmagára figyelő, független társaság szüli meg az előadásokat, akik a legnagyobb megpróbáltatások után is együtt maradtak. Minden előadás rólunk szól, mert magunkon gyúrjuk-szűrjük át. A közösségi létből táplálkozó személyességnek ezt a fokát egy közzínházi, üzemszerű működésben dolgozó színésztől nem lehet elvárni. De annak az igazságát, hogy színésznek lenni különleges létforma, hogy nem csupán előadások előállítását végezzük, hanem életünk részét képező alkotásokat szülünk meg, ezt lassan Debrecenben is kezdik elfogadni, érteni, érezni. De még nincs készen a debreceni társulat.

A 2009–2010-es a negyedik debreceni évadod, és a második évad, amelyet nemcsak művészeti vezetőként, főrendezőként jegyzel, hanem igazgatóként is. Az első „önálló” évadodat a kortárs darabok, az ősbemutatók évadjának tituláltad. Miért volt fontos ezt hangsúlyozni?

Banálisan nagy igazság: nincs jó színház jó kortárs szerzők nélkül. Úgy látom, nem eléggé mennyiségi a magyar drámai termés ahhoz, hogy kitermelődjön a minőség, az a néhány szerző,

aki valóban jelentős. Valószínűleg ez az egyik oka annak, hogy a magyar színháznak nem sikerült a lengyelek és a románok európai áttöréséhez hasonló produkálni. Én is, a stábom is olvastunk, figyeljük a termést. A nemzetközi programunk vezetője, Király Nina, aki korábban az Országos Színház-történeti Múzeum igazgatója volt, rendszeresen hozza a kelet-európai drámapályázatokról szóló híreket, némely rangos lengyel zsűriben szerzett személyes tapasztalatait, az egyre-másra megjelenő lengyel kortárs drámaköteteket. A Vasziljev-iskolán edződött dramaturgjaim, Kozma András az orosz, Rideg Zsófi a francia kortárs színházi életet figyeli, mindketten fordítanak is.

De nem elég a drámákat megírni, játszani is kellene a kortársak darbjait. Ami ugyanis nálunk színre kerül, annak döntő része általában néhány szerző – Spiró, Tasnádi, Egressy, esetleg Háy – darabja, ami már máshol kipróbált és befutott. Ősbemutatóból valószínűleg kevesebb van, mint kellene. Ez nincs jól. Egy komoly színház kínálatának felét a kortárs szerzők új és még újabb darbjainak kellene adniuk. Magyaroknak és külföldinek. Mert – hogy egy újabb banalitást mondjak – a kortársak tudnak a legérzékenyebben a mai életünk legapróbb jelenségeire rezonálni, ők tudnak mai élethelyzetekből kiindulva szólni hozzánk.

Hogyan lehet mindezt stílári és tematikai egységben kezelni?

Az én eszményem a költői színház. A pátosz, a nagy érzelmek, a tisztább gondolatok színpadi megjelenítését keresem. Az antropológiai gondolat jegyében – Grotovszkij, Eugenio Barba nyomán – a saját értékeink felé fordulásra helyezem a hangsúlyt. Keresgélem a csak ránk jellemző gesztusrendszert, a szöveget, a zenét és a mozgást egységben kezelő színpadi nyelvet, ami magába építi például a folklórt is. Olyan megszólalási módok kutatásáról van szó, amellyel nagy kérdéseinket is meg tudjuk vizsgálni. Példának hozom a *Halotti pompát*, amely Borbély Szilárd verseskötete alapján készült. A kötet háttérben egy borzalmas esemény áll: a költő szüleit Szenteste rablótámadás érte. Az anyát agyonverték, az apa még néhány évig kataróniába zuhanva vegetált. Az előadáson végigvonul két nyomozás: a gyilkosság, a bűnügy felderítése és a metafizikai kutatás, hogy miként történhet meg ilyen borzalom. A bűn fogalmát járjuk körül – Szentestétől Jézus nagypénteki keresztre feszítéséig, a gázkamrákig. A gyerekek szentestei érkezésére váró szülők otthonához egyszerre közelednek a gyilkosok és a betlehemezők. A *Halotti pompában* a meggyilkolt anyából Mária lesz, aki ölében tartja a gyilkosokat, hiszen azoknak is Jézus-arca van. Valamifajta kiütkeresésnek kellene megszólalnia a színházban. Borbély szövege ilyen: történt valami rettenetes, és megpróbáljuk megérteni. A keresés az egyik kulcsfogalom. Hirdetni szeretnék egyféle pozitív személetet is. Az „igenek” kimondása rendkívül fontos számomra. A másik kulcsfogalom: a derű. Még amikor nagyon fáj, akkor is. Túl kellene lépni azon, hogy a világot kizárólag elhettetlennek, az emberi viszonyokat kilátástalannak, az ember természetét gyarlónak és iszonyatosnak ábrázoljuk. Márpedig a drámai termés jó része

túlságosan bele van ragadva a valóság iszapjába. Ezért elvéve talállok inspiráló drámákat a mai szerzők szövegei között. Ilyenkor más utat kell keresni. Így kértem Verebes Ernő vajdasági zeneszerzőt, hogy írja színpadra a *Sardafass, a himboszorkány* című verses elbeszélését, ezért vettem alapul Juhász Ferenc hatalmas versét *A szarvassá változott fiúhoz*, ezért dolgoztam fel Borbély verseskötetét, ezért adaptáltam Móricz regényét, az *Úri murit*.

Hogyan lehet ezt a jól körvonalazott színházfilozófiát a gyakorlatba átültetni?

Ha öt éve kérdezel erről, világos választ tudtam volna adni. Mielőtt Debrecenbe kerültem, jó tíz év alternatív színházi lét volt mögöttem. Élünk a magunk világában, Beregszászban, igaz, hogy nyomorogva, de szabadon. Elitista voltam, erőteljes gög volt bennem, elutasítottam és lenéztem a polgári színház stílusát és intézményrendszerét. Beleláltam én ebbe a közhízi világba, hiszen sok helyen rendeztem Magyarországon, szűk esztendeig az Operaház főrendezője is voltam, és – főleg az utóbbi – inkább riasztó például szolgált. Így ért 2005-ben a debreceni felkérés, hogy legyek a Csokonai Színház művészeti vezetője. Izgatott a lehetőség. Az alternatív lét és négy közhízi évad után most azzal kell szembesülnöm, hogy kilencvenezernézőnk van. Ez iszonyú felelősség. Látva azt a hihetetlen kulturális romlást, ami körbevesz minket, úgy gondolom, most fontosabb kilencvenezernézőt szolgálni, mint csak a járatlan utakat kutatni. Úgy érzem ugyanis, sok százezer ember cserben van hagyva ebben az országban. Azok, akik nem tudnak mit kezdeni az életüket sújtó konfliktusaikkal. Ha az a színház, amely ezekkel a kérdésekkel foglalkozik, pár ezer emberhez képes csak szólni, mi lesz a többiekkel? És akkor azt mondom, jöjjön Molnár Ferenc, az operett és a musical is.

Tehát a kortárs színházi gondolat egyfajta közösségi színházi eszményt is jelent számodra.

Egyértelműen.

Az értékrendedbe hogyan illeszted be a musicalt és az operettet?

Emlékszem, amikor bemutattuk a *Marica grófnőt*, egyfolytában az járt a fejemben, hogy lehet-e ugyanazon a színpadon, ugyanazzal a társulattal egyik nap operettet adni, a másik nap a *Lear királyt*. Most sem tudom, hogy lehet-e, de ma már határozottam azt mondom: kell.

Hogyan?

Keressük az arányokat. Az a céloom, hogy a repertoárban egyszerre legyen jelen a kísérletező, fajsúlyos színház, az opera, a gyerekelőadás és a legnemesebb értelemben vett szórakoztatóipar az operettel és a musicallel. Ezt tekintem Debrecenben kortárs

színháznak. Ezen dolgozunk. Kezembe szoktam venni a havi műsort, és nézegetem, mit is kínálok. Nézzük 2010 januárját! *A Szegény Dzsoni és Árnika* és a *Csillagszemű* a gyerekeknek szól. *Az Aida*, a *Valahol Európában* és a *Vadászat*, a *Circus Hungaricus* Hobóval a zenés vonal. Shakespeare *Ahogy tetszikje*, Molnár Ferenc *Olympiája* mellett két kortárs orosz darab, a *Fodrásznő* és az *Oblom-off*, a klasszikus Osztrovszkij maira hangolt *Viharja*, egy kortárs francia mű, a *Képzeltbeli operett* mellett kortárs magyar a *Halotti pompa* és két monodráma az *Én, Károli Gáspár* és a *Van Gogh*. Alkalmi előadásnak indult, de megszerette a közönség Borbély Szilárd *Dea Debrecen* című vidám egyfelvonalasát Csokonairól és Kazinczyról. Ez évek repertoárépítő munkájának eredménye. Premierünk Goethe meséje, a *Zöld kígyó és a fehérliliom* a Jel színház Gemza Péter rendezésében és koreográfiájával, ami egyszerre színház és a mozgásszínház. Vendéglőadások is jönnek: Tamási Áron *Énekesmadárja*, Bulgakov *Molierè-je*, Örkény *Tótékja*. Ez azért nem egy langyos valami. Ez totális támadás! Persze nem minden előadás képvisel egyformán magas minőséget, és azt sem állítom, hogy minden hónapunk ilyen sűrű. De ha ehhez még hozzászámoljuk az őszi Alternatív Színházi Szemlét, a kortárs magyar drámák tavaszi fesztiválját, a DESZKÁ-t, és – amelyik évben előteremthető rá a pénz – a Jel Fesztivált, akkor az éves kínálat igen erős. Mindebből pedig ki kell rajzolódnia a színház arculatának.

Az arculat, a költői színházi eszmény megtestesítője egyelőre döntően te vagy. A felsorolt előadások közel felét te rendezted.

De már többször rendezett Debrecenben az orosz Viktor Ryzakov, aki a Moszkvai Művész Színház rendezője, vagy a lengyel Adrzej Bubień, aki évekig volt a toruni KONTAKT fesztivál művészeti vezetője. Európai jelentőségű alkotókat is meghívunk: összel Silviu Purcărete kezd dolgozni Debrecenben. Remélem, Anatolij Vasziljevvel is találkozhat majd a társulat. A Mezzo Fesztivállal az operavilág felé nyitunk. Azt egyelőre még valóban csak magamnak tudom saját hatalmammal élve biztosítani, hogy az üzemi működés négy-hat hete helyett akár hónapokra elnyújtva próbáljunk bizonyos előadásokat. Így volt ez a *Halotti pompával*, ahogy most a *Gagarin* munkacím alatt formálódó projekttel. Nyáron lesz a bemutatónk Zsámbékon, de a csapattal már tavaly november óta beszélgetünk, a témába vágó filmeket nézünk, közben dolgozik a szövegen költő és dramaturg. Már belemerültünk az anyagba, a hangulatába, ízlelgetjük a témát, a szerepek lehetőségét.

Hogyan sikerül ezt a koncepciót elfogadtatni a debreceniekkel?

Bérletesünk 9700 van (4800-ról indultunk), és 700 egyetemi bérletünk van, amiből tavaly még csak pár tucatnyit tudtunk eladni. Az előző évadban már kilencvenezernézőnk volt. Most már ki merem mondani: jövőre elérjük az előző, a nagy-színeszélesvásznú-álomkabátos korszak legmagasabb nézőszámát.

Közben kicserélődött a közönségünk. Sajnálom azokat, akiket elvesztettünk, de akik a musicalvarázs stílusú színházra vágytak, azokkal nagyon nehezen tudok szót érteni. A legmarkánsabbban az opera igazolja törekvéseink életképességét. Öt éve félházak előtt mentek az operák, és ősz fejek ültek a nézőtérben. Fokozatosan haladva ott tartunk, hogy évi három-négy operát is vállalunk, és már egy *Ruszalka* is szépen megtelik fiatalokkal, az *Aida* pedig tele van. Egy kortárs francia opera, David Alagna *Egy halálraítélt utolsó napja*, amely a Mezzo Fesztivál keretében világpremier volt tavaly, jó háromnegyed házakat teljesít. Ezen tulajdonképpen magam is csodálkozom! Kortárs orosz szerző átiratában játszani Goncsarov *Oblomovját* elsőre agyémnek tűnik, ehelyett azt tapasztalom, hogy az *Oblom-off* több szezonon át havonta kétszer négyszáz fős házzal megy. Ez nagyszerű. A beregszászi *Liliomfinak*, a debreceni *Fodrásznőnek* és a *Viharnak* már kis rajongótábora alakult, vannak, akik más előadásokat is többször megnéznék. Ha meghirdetjük a négyórás *Úri murit* bérleten kívül, néhány nap alatt elkelnek rá a jegyek. Kétségtelen, hogy a *Valahol Európában* jegyeire kell egy hónapra előre feliratkozni és nem az *Oblom-offra*. De haladunk. És természetesen nincs mindig szerencsénk. A horvát Drižić *Dundo Marojét* nem tudtuk megszerettetni a debreceniekkel, pedig a dubrovniki nyári fesztivál közönsége rajongva fogadta. A *Képzeltbeli operett*, hogy úgy mondjam, nagyon nem találta meg a közönségét a Csokonaiiban, ugyanakkor komoly nemzetközi érdeklődés mutatkozik iránta, hiszen Valère Novarina szerző-rendező a mai francia színházi világ egyik különleges figurája, az avignoni fesztiválok rendszeres résztvevője.

Azt állítod tehát, hogy lehetséges vidéken a trendek ellenében művészszínházi ambíciókat táplálni.

A nyolcvanas években a vidéki színházak nagyszínpadán még Németh László- és Ibsen-előadások is mentek. Tudjuk, megváltozott minden, többek között a színház társadalmi funkciója satöbbi, satöbbi... De az is igaz, hogy a szakma egy jó része elhitette magával, hogy ha megváltozott a közönség ízlése-igénye, akkor a kedvére kell tenni, különben nem vált jegyet. Most is azt látom, hogy az első fanyalgás, kivált pedig a nézőszám csökkenése esetén azonnali meghátrálás van. És onnantól fogva minden önbecsapás és hazugság. Ha elhisszük, hogy Bulgakov *Molierè-je* már a kockázatvállalás kategóriájába tartozik, akkor fokozatosan lejjebb kell adjuk. Ha úgy gondoljuk, hogy a *Hyppolit, a lakáj* sikerével akarjuk megkedveltetni magunkat, onnan iszonyú nehéz építkezni. Az említett *Molierè*, Molnár Ferenc *Olympiája*, a könnyeden fajsúlyos kortárs orosz *Fodrásznő* típusú értékes, könnyebben befogadható és szerethető daraboknak kellene dominálniuk a repertoárban. Ezekre lehet aztán rápakolni a nehezét. Hatszáz nézőnek játszani az *Úri murit*, háromszáznak a *Tótékat*, százaknak a *Halotti pompát*. A kínálat másik „véglete” pedig lehet Offenbach operettként eladott vígoperája, a *Kékszakáll*. De musical esetében sem a *Valahol Európában*-féllekből kellene

több. Hanem olyan darabokból, amelyek a kezdeményezésemre születőben vannak. A Ghymes frontembere, Szarka Tamás egy Benyovszky Móricról szóló darab zenéjén dolgozik, Szöcs Géza megírta a *Lúdas Matyi* felnőtt verzióját, amihez a Bárka színház Faragó Béla komponál zenét. Musical címén sem a meglévő bevált tutikat akarom megint bevetni, hanem új érték megszületését segítem. Ez volna szerintem egy „kortárszínház-igazgató” dolga.

Tagja vagy a kulturális miniszter javaslattevő, véleményező és döntéselőkészítő feladatot végző testületének, az Előadó-művészeti Tanácsnak, a Teátrum Társaság elnökeként egy szakmai, érdekvédelmi közösség vezetője vagy és igazgató a debreceni teátrumot. Ezeknek a tisztségeknek, pozícióknak a betöltőjeként bírálod az Előadó-művészeti törvényt. Azt hangoztatod, hogy a törvény az előbbieken taglalt értéketermelő színházi koncepció megvalósítását nem segíti.

A törvény logikájából az következik, hogy komoly adófizetői támogatásra számíthat egy vidéki színház a nézőt hozó operett-musical-bohózat kínálatával is, ha megfűszerezi azt mutatóban egy-egy nagyszínházi klasszikussal, és egy kortárs darabbal a stúdióban. Ha ilyen a rendszer, a színházvezetők többsége a könnyebb ellenállás irányába mozdul. Az egyik gondom a sok közül, hogy a minőség kérdésével nem foglalkozik a törvény. Mi az érték? Nem vitatom, ezt rendkívül nehéz meghatározni. De kísérlet sem történt erre. Többek között azért, mert ennek firtatása közvetlenül sérti egyesek érdekét. Miért kell sok százmillió forint állami támogatás a Madáchnak vagy az Operettszínháznak, amikor olyan repertoárt játszik, ami hozza a pénzt? Nyugaton egy musicalszínház tisztán üzleti vállalkozás. És mekkora támogatást érdemel egy vidéki színház zenés bohózata? Miért kínlódjon egy színház az *Úri murival* vagy egy mai szerző darabjával a nagyszínpadon, ha a *Csókos asszonnyal* is kitermeli, amire szüksége van, a kortárs szerző bemutatását pedig akkor is honorálja a rendszer, ha azt a stúdióban játsszák? A törvény logikáját kellene megváltoztatni.



Fotó: magánarchívum

Kornya István Trilli

Évek múlva is tudom, hogy azon a napon más ember voltam hétkor, mint amikor fél tízkor kitámolyogtam a színházépületből. Tisztázódtak kételyek, az egyértelműségig árnyalódott sok minden, világosabb lett némely dolog, hogy mi igaz, mi hazug.

A beregszásziak *Három nővéréről* beszéltek, és Trillről.

A beregszásziak akkor, négy éve számomra még ismeretlenek voltak. Jóval előtte a Dunán belekezdtem a Vidnyánszky-féle *Az ember tragédiájába*, de kikapcsoltam a tévét. Aztán láttam őket a diósgyőri várban, ahová a főszerepeket játszó Eperjes Károly és Gáspár Sándor miatt mentem megnézni a *Karnyónét*. Persze azonnal oda kellett figyelni az igen kellemetlen hangú, nyápic Samura (Trill) meg az elképesztően ronda Karnyónéra (Szűcs Nelli), akiről nem tudtam akkor még semmit. Azt sem, hogy ők férj és feleség.

Négy éve egy fesztiválra mentem Miskolcra Debrecenbe, és aznap este éppen a *Három nővér*t játszották. Csehovra ültem be. Nem Vidnyánszkyra és nem Trillre. Akkor láttam először igazán Trillt, azóta majd' minden szerepében többször is.

Kényelmetlen volt a földön kuporogva, az első sor előtt, törökülésben nézni a *Három nővér*t. Egy darabig. Aztán egyszer csak elém térdelt az egyik színész. Kellemetlenül közel. Zihálásának a melegét az arcomon éreztem.

Egyszerre zihált a képembe Szoljonij és az őt alakító, játszó – nem tudom, hogy ezek-e a jó szavak – színész. Fél méterre, ha volt tőlem. Olyan közel láttam az arcát, hogy óhatatlanul a szemébe néztem. Ha ilyen közelről elnézel a másik mellett, azt érezteted vele, hogy nincs is, levegőnek nézed, tehát a szemébe néztem, ő meg az enyémben, de nem nézett ki rám a darabból. Mindenesül benne élt a mögötte zajló világban.

A *Három nővér* szerepeit Vidnyánszkyknak úgy kellett kiosztania, hogy a társulatának minden tagja benne legyen a produkcióban, és hogy a különböző tehetségű szereplők együttes munkájából jöhessen létre az ő Csehov-víziója. A beregszászi előadások mindig valódi társulati produkciók, amelyek hosszú próbafolyamatok után évekig érnek – már a színpadon (a *Három nővér*t például 2003 óta máig játsszák). Trill révén Szoljonij hangsúlyos figurává lépett elő. Így ki lehetett bontani a párbajjelenetet, amelyet egyébként egy távoli pisztolydördülés szokott jelezni, vagy csak Csebutikin doktor hozza a halálhírt. Vidnyánszkyknál Szoljonij és Tuzenbach párbaját végigkövethetjük. Trill a „kis” szerepben is nagy – színpadi jelenlétének intenzitásával. Ezzel is kitűnik a társulattól, miközben „beljük” is tud simulni. Van persze, amikor a terhek nagyja órá van pakolva, olyan előadásokban, mint *A szarvassá változott fiú* vagy *A gyilkosság a székesegyházban*. De ízes beszédű, vásári bohóckodásban is elsőosztályú, mint amikor a *Decameronban* (túl a háromszázadik előadáson) egy vadászkutyát alakítva az adott városra és valami éppen aktuális eseményre hangolt poénzuhataggal percek alatt röhögésre csiklandozza a közönséget. Vagy egymaga képes egy nagyszínház teljes terét megtölteni, mint a debreceni *Oblom-offban*. De nem önmagával. Hanem a figurával. Az egyik pillanatban túlmozgósos, izgága Oblomovból szemvillanás alatt önmagába zuhant,

elzsirosodott lelkű tohonyává változik. Trill váltásai arányérzékét dicsérik, de nyoma sincs benne kiszámítottágnak. Indulatai erőteljesek, de sosem harsányak. Háy János drámájában (*Pityu bácsi fia*) Trill szétmálló életű, merev alkoholista Pityu bácsija egyetlen színpadi részeg mozdulatot sem tesz, nem ordítja bele a nézőtérbe a fájdalomát. A robbanásig feszült falusi proli dühét, keserűségét, kilátástalanságát halk megszólalásai teszik háttorzongatóvá.

Trill játékmódja nem intellektuális, inkább érzéki. A megállapítást Koltai Tamástól veszem, aki ezt Vidnyánszky gondolkodásmódjára tette. Ami Vidnyánszkyra igaz, az a színészére is áll. Mielőtt a Vidnyánszky vezette első kijevei magyar színészosztályba bekerült, Trill csak tévében látott előadást, színházban egyszer sem járt. Trillből és a társulat hasonló színházi szocializáción átesett tagjaiból az akkor harmadéves rendezőszakos Vidnyánszky kezdett színészt faragni. 1989 tavasza óta dolgoznak együtt. Tizenhét fővel alakult meg 1993-ban a beregszászi társulat. Három évvel később már csak öten maradtak. Közük volt Trill és Szűcs. A nyomort, az ezer forintnak megfelelő ukrán fizetést, a kilátástalanságot csak ennyien vállalták. Éppen annyian maradtak, hogy Beckett *Godot*-ját tudták játszani.

Szoljonij Irinába szerelmes, de Irina Tuzenbachhoz megy feleségül, akibe nem szerelmes. Szoljonij tudja, hogy nem erőszakolhatja rá a szerelmét Irinára, de vetélytársat nem tűr. A párbaj alatt Szoljonij és Tuzenbach báró talpnyi átmérőjű, jó méter magas farönkön áll. Belső koncentrációval tartják magukat egyensúlyban. Egymásra szegezik pisztolyukat. Szoljonij szokott hányavetiséggel dugja zsebre bal kezét, ám ez a gesztus ezúttal nem megjátszott magabiztosság, hanem a zavartság leplezése: fél. Mert tudja, hogy az ő életének akkor is vége van, ha életben marad.

És látom Szoljonij arcán, ahogy felszámolja önmagát.

Látod, hogy valaki szemed láttára megsemmisül.

Ez a titok.

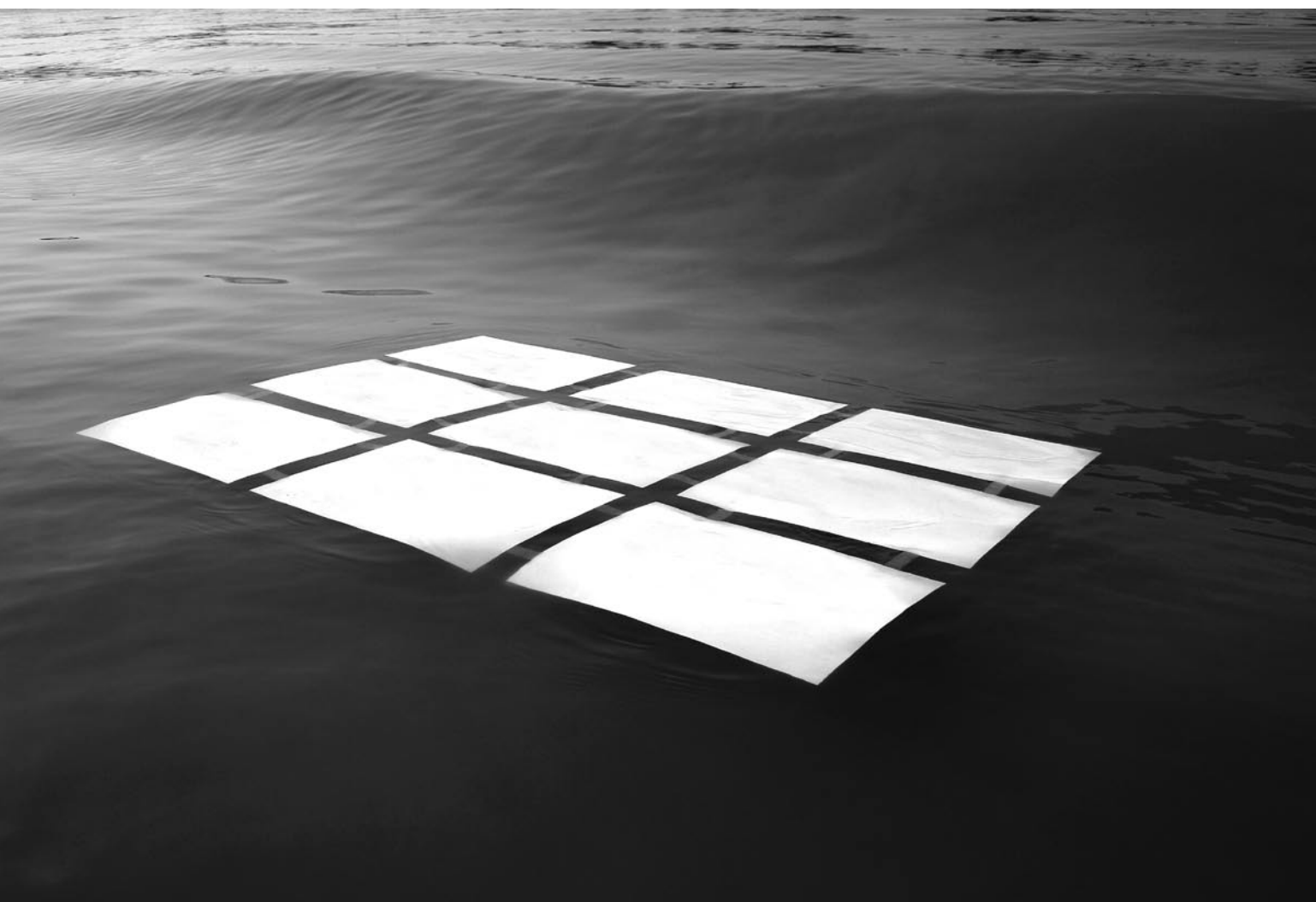
A végtelenné nyújtott pillanat végén nem dördülnek el a fegyverek. Természetesen. Tuzenbach ott marad állva, pedig már nem él. És ott áll Szoljonij is, aki még él, de már nem létezik. Katartikus pillanat ez (és nem az egyetlen az előadásban), amikor az ocsúdó néző szinte el sem tudja hinni, hogy a színész vissza tud térni a szerepéből.

Trill mindent tud. Tökéletesen. Amit csak akar. De egy idő óta ez inkább „csak” tudás. A kérdés az, hogy ez az egyedülálló tudás és tehetség mikor sűrűsödik új minőségűvé? Még mélyebbé, letisztultabbá, eszköztelenebbé.

Ébli Gábor

Megfelelni – minek?

Köz- és magángyűjteményi funkciók viszonyáról az Essl Museum tizedik évfordulóján



Fátyol Viola
Land art a Duna-deltában, 2007
Ed. 1/5, két részes, Lambda Prints
darabonként 75 x 112,5 cm

A közölt alkotásokat az Essl Art Award CEE 09, a múzeum által létrehozott közép-európai fiatal művészeti díj döntőjébe jutott munkákból válogattuk. A kiállítás 2010 januárjáig volt látogatható Klosterneuburgban.

2007-ben a gyűjtemény harmincötödik, majd 2009 végén a múzeum tizedik évfordulója alkalmából rendezett kiállítást és szakmai programokat a legnagyobb osztrák magán fenntartású kortárs művészeti intézmény, az Essl Museum Bécs elővárosában.¹ A ma a hetvenes éveikben járó Essl házaspár által alapított intézmény története jól szakaszolható. Két fiatal művészeti érdeklődésével indult, amelyből a hetvenes évek elején vásárlások, 1978-tól már kisebb privát kiállítások bontakoztak ki. A máig családi tulajdonú cég, a Baumax anyagi sikere tette lehetővé a szisztematikus gyűjtést, majd az 1987-ben megépült vállalati központban a már nyilvános kiállításokat. Amint ezt a teret is kezdték kinőni, a szomszédos ingatlanon műtárgyraktárt terveztek, amelyből végül letisztult formájú, jelentős alapterületű négyszintes épület lett – 1999-ben itt nyílt meg a múzeum.

Ez a szál az intézményesülés iskolapéldája: érdeklődésből professzionális gyűjtés lett, s ehhez egyre szélesedő nyilvánosság és adekvát szervezeti felépítés járult. A néhány éve már Essl Museum (nem egyszerűen Sammlung Essl) elnevezésű intézményben ötven munkatárs dolgozik, köztük számos művészettörténész és múzeumpedagógus.²

A másik fejlődési vonulat műfaji téren figyelhető meg. A gyűjtemény hosszú ideig szinte kizárólag a festészetre koncentrált, bár az épület szoborkertjében felbukkant egy Barry Flanagan-nyúl, illetve egy Jenny Holzer-pad. A *First view* elnevezésű bemutatón a múzeum megnyitásakor a mintegy kilencven százaléknyi festmény mellett megbújt már néhány objekt Jannis Kounellis-től, Nam June Paiktól, Marc Quinntól. De ha összevetjük ezt a nyolc évvel későbbi helyzettel, amikor a harmincötödik évfordulóra újra az egész múzeumot a gyűjtemény válogatása töltötte meg, akkor válik érzékelhetővé az eltolódás az új műfajok felé. 2007-ben külön termet kapott Damien Hirst, Elke Krystufek és Paul McCarthy munkáinak installációja; képernyőkön futott Tony Oursler vagy Bill Viola videója.³

A kronológia, a hagyományos művészettörténet soha nem volt a gyűjtőpáros ideálja, már az 1999-es nyitókiállítás is a külföldről felkért kurátor, Rudi Fuchs szabad asszociációi mentén haladt Arnulf Rainertől Emilio Vedováig. A 2007-es összegzés végképp a trendi témák mellett voksolt. A humor-teremben Franz West, a szex-térben Jonathan Meese, a politika hívszónál például a jugoszláv háborúkra reflektáló Sokol Beqiri alkotásai fogadták a látogatót, miközben a gyűjtő-házaspár szívéhez alighanem máig

legközelebb álló felfogás, az expresszív, részben spirituális töltetű absztrakt festészet mindenütt visszatért (Per Kirkebytól Günther Förgön át Albert Oehlenig). E harmadik szempont szerint a nyilvánosság és a műfajok mellett az ízlés terén is folyamatosan nyit az intézmény – miközben nem akarja, nem is tudja, talán nem is kellene levetkőznie a magánízlésre visszavezethető elfogultságait. Igyekszik a kortárs művészet minél több témáját, megjelenési formáját bevonni, hogy egy esztétizáló privát képtárból a jelenkori közgyűjteményekkel versengő intézmény legyen.

A negyedik lépés a horizont tágítása az osztrák művészettől az európain, amerikai át a mai globális perspektíváig. Esslék sokáig Ausztriában vásároltak, ám ahogy néhány más osztrák köz- és magángyűjtemény felismerte a nemzetközi integráció fontosságát, ők is megpróbálták kontextust keresni nemzeti törzanyaguknak előbb a kézenfekvő német közegben, majd ettől már elszakadva. Döntő a cég üzleti terjeszkedése is: amerre az üzleti utak viszik Karlheinz Essl, ott előbb-utóbb műterem- és galériátogatásra is sor kerül.⁴

Újraolvasva az 1999-es katalógusban Fuchs tanulmányát, a figyelmeztetése is jogos: az osztrák művészethez képest egy-egy nemzetközi jelenség csak azért még nem értékesebb, mert külföldi. Ez nem esztétikai minőség. Amennyire belterjes csak a hazait gyűjteni, olyannyira mesterséges (kisebbrendűségi érzésre utal) a külhonit eleve többre tartani. Mi is az, hogy külhoni? Egy külföldi látogatónak, vagy egy külföldi kiállításon Esslék osztrák művészei lesznek a külföldiek. Esslék nem is hanyagolják el osztrák anyagukat. Az 1945 utáni osztrák festőgenerációknak tették a legnagyobb szolgálatot gyűjtésük történetével: korábban vagy másutt nem tapasztalható nemzetközi kontextushoz segítették őket.

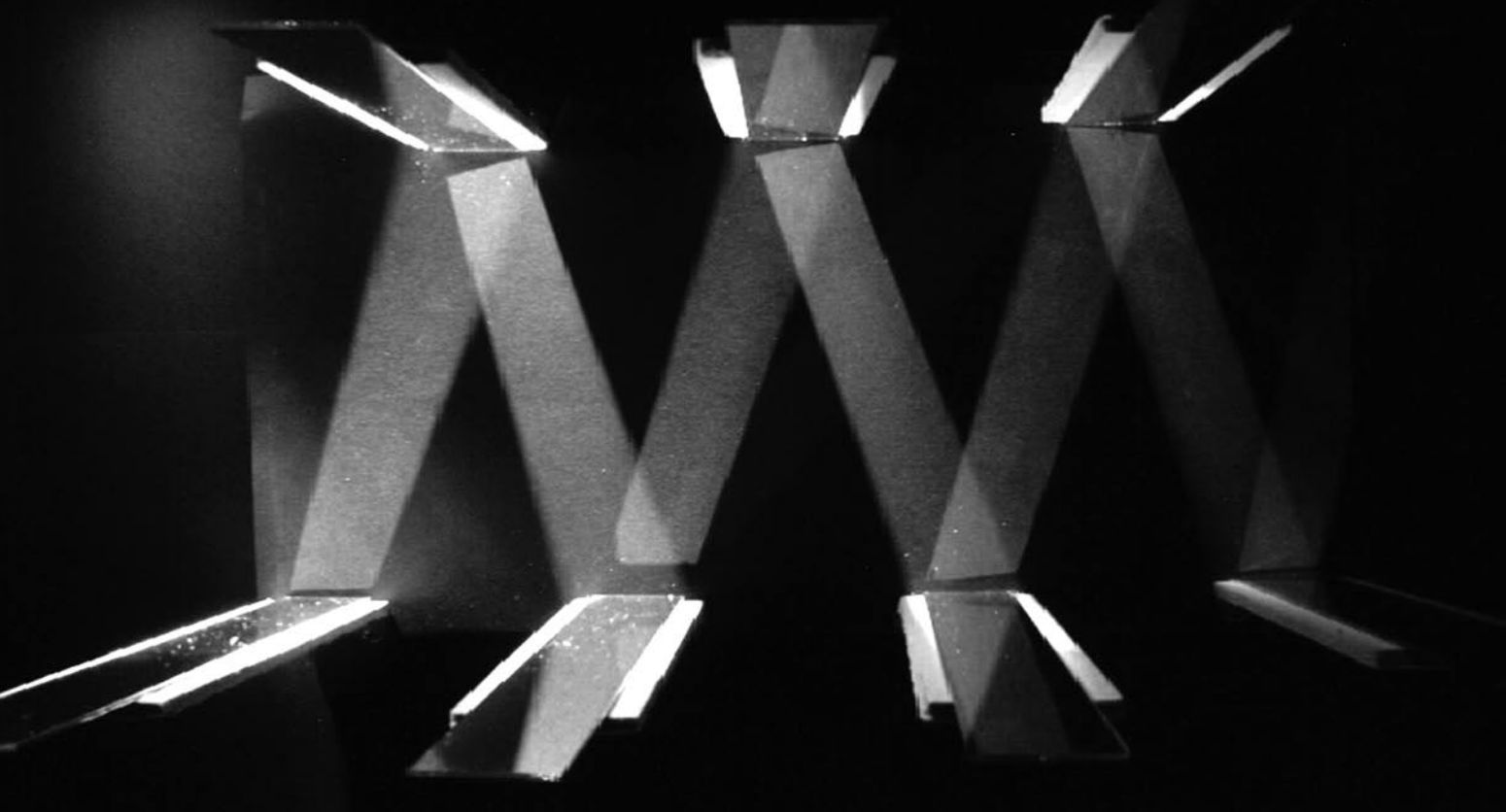
Az eddigi utalásokból is kitérhetett egy ötödik szempont, az egyre inkább a jelenre való összpontosítás. A múzeum jelenkori küldetését hivatott sugallni elnevezésében a „Kunst der Gegenwart” megjelölés, míg kezdetben a „kortárs” inkább késői

¹ A jubileumi kiállítás és a múzeum egésze 2010 februárjáig díjmentesen látogatható.

² A múzeum a restaurálástól a vizuális nevelésig minden releváns intézményi funkciót igyekszik betölteni; máig nem problémátlan jogegyenlősége az osztrák közgyűjteményekkel hosszas egyeztetés tárgyát is képezte.

³ A több mint haterzet tétel számláló kollekciónál a fotógyűjtemény többször önállóan is szerepelt már (Nan Goldintól Marie-Jo Lafontaine-en át Thomas Struthig).

⁴ A gyűjtemény mai egyetemes súlypontjai közül néhány: India, Kína, Ausztrália (kortárs őslakos művészet).



Keller Diána
Fénytörés, 2006
Ed. 1/5, videó, 1:12 perc

modernet jelentett a gyűjtői páros számára (Max Weiler vagy a St. Stephan-kör négy legendás absztrakt művésze Josef Mikltól Wolfgang Hollegháig), s még ma is szignifikáns az élő klasszikusok jelenléte Gerhard Richtertől Georg Baselitzig. A bécsi Museumsquartier tervezésének egy szakaszában felmerült, hogy a Leopold Múzeum korai modern anyagát szervesen követhetné Esslék 1945 utáni „post-war” válogatása; végül az épület – konfliktusoktól nem mentesen – Klosterneuburgban kapott helyet.⁵ Ma talán egy, gyűjteményében a festményekre és az idősebb, befutott generációk túlsúlya miatt a huszadik század utolsó harmadára, a biztos értékekre koncentráló, de kiállításaiiban egyre inkább vállalkozó szellemű, jelenkori profillal is kísérletező intézményként lehetne meghatározni az Essl Múzeumot.

Az eddig áttekintett féltucatnyi szemponttal kettős logikát követtem. Számos magyar magángyűjtő, formálódó privát intézmény számára ismerősek ezek a kihívások: a klasszikus kezdés, a festészet iránti vonzódás, a nemzeti és az egyetemes viszonya, a magánszenvély átcsatornázása szervezett működésbe s így tovább. Tudatosan nem említettem még a legérzékenyebb kérdést, az alapító beleszólását. Bár a múzeum létrehozásakor felállt egy művészeti tanácsadó testület – amelynek a német nyelvi terület ismert szakemberein túl, mint Wieland Schmied, Harald Szeemann vagy Peter Baum, tagja volt Beke László is –, és volt egy művészeti igazgatóhelyettes is, ám időközben mindkét független szakmai kompetencia megszűnt, és a vezetés Karlheinz Essl kezében van.

Különösen igaz ez a gyűjteményfejlesztésre: a múzeumban dolgozó művészettörténészek javaslatételi, informális befolyásolási lehetőségén túl a vételek egyszemélyi felelőse továbbra is az

alapító. Az osztrák visszhang, illetve más nemzetközi példák azt sugallják, ez nem a legbölcsebb felállás, és a hasonló szerkezetben, az alapító meghatározó beleszólásával indult magyarországi magánkezdemenyezések tapasztalata is inkább negatív. Tény viszont, hogy ettől (is) tagadhatatlanul magán ez a múzeum, amint például a Leopold Múzeumnak élethossziglani igazgatója Rudolf Leopold. S ha már ez egy új, külön intézmény, akkor miért is ne különbözzön a kortárs közgyűjteményektől?

Ez a kérdés adja az eddigi szempontok jelentőségét is: milyen legyen a köz- és a magánintézményi funkciók viszonya? A gyűjtés közel negyven, illetve a múzeum tíz évének vizsgálata erről a dilemmáról szól. Modernről a kortárs felé, nemzetitől az egyetemes felé, gyűjteménytől a múzeum felé, festésztől a műfaji sokszínűség felé, és sorolhatnánk még az elmozdulásokat, amelyek mind egy (vélt) közintézményi modellnek történő megfelelési vágyról tanúskodnak. Ez értékelhető pozitívan, önfejlődésként. Amint évszázadok óta gyakran a jó értelemben vett amatőr (művészetszerető) magánkezdemenyezések hosszú, fokozatos transzformációja eredményezi a múzeumokat, úgy itt is ennek lehetünk részesei.

Óriási státuszemelkedés egyetlen emberöltőn belül egy üzletember tapogatózó műtárgyvásárlásaitól eljutni egy magánalapítványig (1995), ami tartósan, az egyén életén túl is szervezett működést biztosít majd az általa létrehozott múzeumnak. Ez a státuszváltás tekinthető az egész gyűjtési történet egyik motorjának is. Az alapítvány adóelőnyök révén a múzeum céges

⁵ Sokak számára emiatt nehezen megközelíthetőnek tűnik, holott az Operától közvetlen, ingyenes busz jár.

finanszírozása szempontjából is kedvező modell, s itt a finanszírozó cég, az alapítvány és a múzeum mind ugyanazon család ellenőrzése alatt áll.

Lehet ezt kritizálni a már említett szakmailag konzervatív, csak lassan oldódó prioritások miatt vagy a céges terjeszkedés és a művészeti imázs kényszerházaságát kipellengérezve. De értékelhetjük a modellt pozitív példaként más tehető osztrákok számára, hogy luxusköltekezés helyett a protestáns etikára emlékeztető módon a köznevelés és a kulturális (köz)vagyon-felhalmozás útját válasszák.⁶ Ám ha jóváhagyjuk azt az asszimilációs folyamatot, ahogyan privát szenvedélyből és céges bevételekből közintézményi jellegű rutin lesz, akkor miért szükséges ehhez külön intézmény? Miért nem jobb a már meglévő és állandóan forráshiánnyal küszködő osztrák modern és kortárs múzeumokat támogatni az Essl Múzeum rendelkezésére álló, igen jelentős összegekkel?⁷

A közszférában tevékeny osztrák művészettörténészek még messzebb mennek a kritikával, s azt is szemére vetik Essléknek, hogy a festészet idealizálása konzervatív irányba tereli az amúgy sem túl nyitott osztrák közízlést, továbbá más vagyonosok és cégek számára éppen rossz példa a magánmúzeum, mert a meglévő közintézmények támogatása helyett őket is új, önálló intézmények létrehozására sarkallja. Sokan kétes fejleménynek tartják, hogy céges és magán kezdeményezések gyümölcseként az elmúlt tíz-tizenöt évben Ausztriában tucatnyi nemzetközi súlyú új kortárs művészeti központ jött létre – az Essl Múzeum mellett például az EVN, a Verbund, a Generali, az Erste Bank vagy a 2008

augusztusában megnyílt karintiai Museum Liaunig. Ezek mind csökkentik az állami intézmények rendelkezésére bocsátott támogatásokat, nehezítik mozgásukat a műtárgypiacon, elszívják a munkaerőt s így tovább – árad a panasz, irigység, előítélet, illetve a jogos vagy csupán a vélt szakmai felsőbbsegítudatból táplálkozó művészettörténési, kurátori kritika.

Az igazodás a tét. Nem véletlenül választottam címmül a kettős értelmű felvetést: Megfelelni – minek? Ha a magánkezdemenyezések hiszik, hogy múzeumfelfogásuk más, és ezáltal a szakmának és a közönségnek a paletta szélesedését hozva osztársadalmi hasznót hajt, akkor minek megfelelni a bírált közintézményi gyakorlatnak? Akkor másnak kell maradni, és nem feltétlenül érték a kezdeti bekezdésekben öt-hat aspektusból áttekintett igazodási folyamat.⁸ Amennyiben viszont valós a megfelelni vágyás a múzeumok közfenntartású modelljének, akkor ezt következetesen kell véghezvinni, szem előtt tartva, mely kulcsfontosságú döntések határozzák meg egy múzeum küldetését. Nem lehet csupán kiválasztott szempontokból egy kicsit közelíteni ehhez a múzeumi modellhez az elfogadottság érdekében, közben más tekintetben fenntartva a szuverenitást.

A problémát aligha lehet egyszerűen feloldani, de érdemes tudatában lenni Magyarországon is a kérdésnek: kié is egy magánmúzeum? Az alapítás jogi és a fenntartás gazdasági kritériumai határozzák ezt meg, vagy az intézmény keresett, vállalt küldetése, az elvárt feladatai? Számomra az utóbbi, tartalmi szempont tűnik döntőnek: ha szakmailag közhasznú egy intézmény tevékenysége, akkor lényegtelen, hogy ezt jogilag, anyagiilag privát feltételrendszer biztosítja-e.



Pintér Zoltán
SELFSYSTEM 4:3, 2006
Ed. 1/3, videó, 4:50 perc

⁶ Az osztrák országimáznak is feltehetően jobbat tesz egy ilyen letisztult múzeumépület és mintha a cég negédes bécsi szuvenírral polírozna hírnevét.

⁷ A múzeum éves szerzeményezési kerete többszöröse még a legtehetősebb osztrák állami kortárs múzeumokénak is. Az új intézmény kellemetlen árfelhajtó versenytárs a műtárgypiacon, illetve a közönség és a média területén is csak megosztja a múzeumokra irányuló figyelmet.

⁸ Ilyen szempontból is érdekes az Essl Museum mostani, *Aspekte des Sammeln* című jubileumi kiállítása. Tíz múzeumigazgatót kértek fel, hogy a Baumax által folyósított egységes – közgyűjteményi viszonyok között igen magas – összegből kortárs alkotásokat vásároljanak, egyszerre szem előtt tartva a saját és a finanszírozó intézményt: a munkák az Essl Museum tulajdonába, de tartós letétként a fogadóintézménybe kerültek. A hevesen bíralt program tíz meghívott múzeuma között két kelet-európai (lengyel és horvát) is van.



Pelesék Dóra

Otthon – a pillanatban

Fukui Yusuke munkáiról

*Füvön zúzmará.
Létezik, van, de még sincs.
Illanó forma.
(Zaisziki)*

A japánok úgy tartják, a szépség a dolgok összetettségéből adódik, ám amikor ezt a bonyolultságot szóban akarjuk kifejezni, hirtelen képtelenné válunk a beszédre. Azt mondják, a szépséget lehetetlen leírni, mivel az egyaránt lakozik a dolgok természetében és a köztük rejlő kapcsolatokban.

A vabi-szabi filozófiája szerint a szépség nem időtlen, nem állandó, még csak nem is univerzális érvényű kategória. Ami az egyik pillanatban szépnek tűnik, a másikban talán már el is enyészett. A szépség maga az egyszerűség, a természet szabálytalan, kimunkálatlan. Tökéletlenül van jelen a világban, akár a természeti formák, ámde erőteljesen nyilvánul meg, miként a természet erői. Mindig más és más alakot ölt. Könnyű elveszíteni, hiszen a jelenben létezik: maga is tűnő impresszió csupán. Valahányszor azt hisszük, egy tárgyat látunk szépnek, valójában a jelenvaló pillanatot érezzük teljesnek: az idő lenyomatát a létező dolgokon.

Fukui Yusuke, a sokoldalú anyaghasználatáról ismert, japán származású festőművész különleges alakja a kortárs magyar képzőművészeti életnek, hiszen alkotásaival tudatosan hidat ver a távol-keleti és a nyugati művészeti gondolkodás között. Megőrzi, felhasználja és átlényegíti a japán művészeti tradíció számos elemét, miközben ötvözi azokat a nyugati festészet kifejezőmódjával és technikai újításaival.

Az 1971-es születésű Fukui régóta jelen van a hazai képzőművészeti színtéren: 18 éve él és alkot Magyarországon. A művészeti anatómia iránti érdeklődésétől vezérelve hagyta el Japánt, és szakítva a szigorú hagyományokra épülő japán művészet látásmódjával 1992-ben beiratkozott a Magyar Képzőművészeti Egyetemre, ahol Tölg-Molnár Zoltán irányítása alatt ismerkedett meg a művészetére óriási hatást gyakorló absztrakt expresszionisták munkáival. Ekkoriban még jobbára tájképeket készített, ám figyelme hamarosan a valóság minél egyszerűbb leképezése, a dolgok legbensőbb lényegének feltárása és elvont kifejezése, vagyis az absztrakció felé fordult.

*Szín, név és forma –
bár e világ része mind,
legjobb elhagyva.
(Ryokan)*

Miközben a nagy elődök (Rothko, Pollock) csurgatásos technikájával kísérletezett, felfedezte a mű anyagában és az alkotás folyamatának mikéntjében rejlő lehetőségeket. Ettől kezdve arra törekedett, hogy bizonyos anyagok szokatlan vegyítésével, például olajfesték, só, hamu, grafit segítségével gondolja tovább és töltsse ki a jellegzetes, kétdimenziós japán teret.

Eltávolodott a figurális festészettől, ám kalligráfia iránti vonzalma tovább mélyült. A japán képirást plasztikus papírmasszává lényegítette át: így emelve be – alapvetően absztrakt – munkáiba a vabi-szabi emberének kimunkáltság- és precizitásigényét, valamint a részletgazdagság elemi követelményét. A zen filozófiára

épülő vabi-szabi szerint a szépség nem más, mint egyes pillanatok szépsége. A részletek tehát különleges jelentőséggel bírnak, hiszen ezekből áll össze a majdani egész.

Nem véletlen, hogy Fukui 2000 körül készült absztrakt munkái csak látszólag állnak távol a vabi-szabi szemléletétől. Azzal, hogy a művész szakított a figuralitással, és lassanként száműzött festészetéből minden díszítőelemet vagy alak(zat)ot, valójában saját gyökereihez, az úgynevezett japán *szárazkert* minimalista eszményéhez tért vissza. Szonett-ciklusát 31 szótagos wakára redukálta, hogy aztán 17 szótagos haikut komponálhasson. Innen pedig csupán egyetlen lépés volt a monokróm festészet.

Fukui már a 90-es években számos hazai és külföldi bemutatkozási lehetőséget kapott, egyéni és válogatott csoportos kiállításokon vett részt. Önálló tárlatainak több alkalommal adott otthont a tokiói Fukuyama Galéria. Munkái neves közgyűjteményekbe kerültek.

Monokróm képeinek létrehozásával egy időben rajzolni kezdett. 2000 körül készült rajzait szintén hagyomány és kísérletezés, a keleti és a nyugati látásmód termékeny egymásra hatása jellemzi. Tradicionális eszközhöz és anyaghoz modern témát választott: a kalligráfiahoz használt japán tussal dolgozott, és *japán papírra* emlékeztető merített papíron valósította meg absztrakt kompozícióit.

A 2000-es évek közepétől lassanként teljesen visszatért az absztrakt festészethez: a gyakran fekete, monokróm alaprteget kezdetben szürke hamuval és/vagy festőporral egészítette ki. Vagy mintha csak nyomdázott volna, vastag ecsetre felhordott festéket vitt fel a vászonra. A vászonnal érintkező ecset nyomán véletlenszerűen kialakult négyzetekben és foltokban mindvégig az érzékelés határait, illetve az egyes szemlélők érzékelésének különbségét kutatta. Azt, hogy hol ér véget a pont és hol kezdődik a vonal. Megvalósítható-e a művészet eszközeivel olyan redukció, olyan tiszta és egyszerű absztrakció, amely mindenki számára egyértelmű, amely mindenki számára alapvető jelentéssel bír – s mégis valamennyiünknek *ugyanazt* jelenti?

*Vadrózsa-szirmok
lehullnak hullnak hullnak
vizesészene.*

(Basho)

2005 táján, az absztrakt képek túlsúlyba kerülésével párhuzamosan a művész színhasználata is megváltozott: a korábbi sötét tónusok helyett világosabb árnyalatokat választott. A vászon alaprtegére színes festékpöttyöket fröcskölt. Mindezt rendkívül körültekintően tette: képei egyszerre tükrözik a tudatos tervező szándékot és az alkotó spontaneitást.

Olybá tűnik, hogy Fukui Yusuke számára minden mű újabb lehetőség, izgalmas kihívás, meglepetés – önmaga számára is. Annak ellenére, hogy fröcskölt képei létmódja nem más, mint a szüntelen kísérletezés, soha nem hiányzik az előre átgondolt kompozíció. Tudatosan biztosítja a kísérletezés optimális feltételeit:

úgy rögtönöz, hogy közben ura a helyzetnek. Tudja, hogy a kísérletezés nem torkolthat kudarcba. És mivel rögtönöz, mindig képes a megújulásra is. Egy személyben tehetséges rendező és rutinos színész ő, aki szöveg helyett csak egy szituációt oszt és kap. A közönségnek azonban nem tűnik fel, hogy a kész előadás, amely kiforrottan és begyakoroltan tűnik, valójában a szemelőtt születik meg. Könnyed és szigorúan szabályozott egyszerre, akár egy jó haiku. Rövid, tömör: néhány köznapi szó csupán – mégis maga a lényeg, hiszen egy egész világ sűrűsödik össze benne. Nem lehet elvenni belőle és felesleges hozzátenni is.

Befejezettként születő pillanatnyiség.

Második absztrakt periódusának végét, és a figuralitás irányába történő elmozdulást a festékpöttyökkel lefröcskölt felületre vékony ecsettel rajzolt rózsaszirmok, illetve az először 2007-ben kiállított, címadásában is konkrétabb, emblematikusabb *Szirmaim* táblakép-sorozat (*Szirmaim I–IV, Szirmaim éjjel, Szirmaim hajnalban*) jelzi.

A nagy méretű, feketére festett vásznak absztrakt alapot szolgáltatnak a véletlenszerűen ráhullajtott rózsaszirmoknak- és töveknél, melyek aztán a ráfröcskölt halványlila olajpöttyöknek köszönhetően kirajzolják a szirmok lenyomatait.

Fukui, akit kezdettől fogva izgat ugyanazon téma eltérő formában történő megvalósítása, 2008-ban Miskolcon látványos, lírai performance formájában is megvalósította korábbi koncepcióját. Szirmait ezúttal egy 10 méter hosszú, utcára terített, puha, fekete vászonra szórta, melyek a műanyagcsőből szivárgó víz hatására véletlenszerű mozgásba, lágy ringtózásba, kavargásba kezdtek.

A művész legújabb munkái arról tanúskodnak, hogy az utóbbi évek központi szimbóluma, a számos asszociációt indukáló rózsza – amely kezdetben inkább motívum volt, mint téma, s inkább volt a sziluett-képzés eszköze, mint valóságos tárgy – felértékelődik. Egyszerre válik eszközzé és témává. Miközben látszólag egyre bonyolultabb formákban nyilvánul meg, funkciója összesűrűsödik, egyszerűsödik.

Nincs mit csodálkoznunk ezen! Fukui filozófiája az egyszerűség: a dolgok tiszta lényegének megragadása, a létező lecsupaszítása, jel és jelentés egybeolvasztása. A rózsza rejtőzködő jelenlététől *konkrét tárgyként* való felhasználásáig vezető út során észrevétlenül ismét egybegyűrja a két – néhol szemben álló, más-kor párhuzamos – világot, a keleti és nyugati művészeti hagyományt. Apró metszéspontokat fröcskölt az idegen egyenesekre, hogy – még ha csak egy tűnékeny pillanatra is – ponttá változtassa a szétartó vonalakat.

A Műút e számának megjelenésével egy időben nyílik és március 10-ig látható a miskolci Művészetek Házában Fukui Yusuke kiállítása.



福井祐介



Fantázia is kell hozzá

„A Műút a könyvtárba vezet” címmel tavaly ősszel második évadát kezdte meg a Műút folyóirat és a miskolci II. Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár közös rendezvénysorozata. Alább a Kocsis Zoltánnal, kétszeres Kossuth-díjas zongoraművésszel, karmesterrel, zeneszerzővel, a Nemzeti Filharmonikusok főzeneigazgatójával folytatott, 2009. október 10-i beszélgetés szerkesztett változatát olvashatják.

Jenei László: *Akkurátusan könyveled a fellépéseidet. Azt tudod-e, a mostani hányadik miskolci szereplésed?*

Kocsis Zoltán: Harmincadik. Én ezt is annak veszem, színpadra lépés, valahol ez is egy színpad.

JL: *A fellépéseken túl is kötődsz Miskolchoz. Apai nagyszüleid miskolciak voltak.*

KZ: Igen, dédszüleim, az egész Doleschall, Diószeghy család, sokan vannak eltemetve az avasi temetőben.

JL: *Szeretném, ha az alkotóművész és az előadóművész problematikájával kezdenénk. Az alkotóművészek mintegy hátravetve érzik magukat. Írtál a Holmiban erről egy nagyon érdekes esszét, Dohnányi és Bartók kapcsán.*

KZ: Nekem kialakult véleményem van ebben az ügyben. Azt a fajta különbséget érzem, amit... mondjuk például Horowitz és Rahmanyinov játéknál. Lehet, hogy abban a dimenzióban, ahol Horowitz játszik, már nem lehet tovább jutni, de nem csak az a dimenzió létezik. Az a véleményem, hogy egy alkotóművész lényegre törése többet jelent minden szinten, nekem legalábbis, mint egy előadóművészi szempontból tökéletesen iskolázott előadó csúcsteljesítménye.

JL: *Ha egy alkotóművész lép fel előadóművészként, abban az esetben az alkotóművész életműve ott áll mögötte. Hitelesíti azt, amit a zongora mögött ülve csinál.*

KZ: Igen. De itt is vannak óriási különbségek, mert például ahogy Bartók zongorázott, az azért hihetetlenül ritka, mert ő ugyan minden stílusban otthon volt, de olyan erős egyéniség volt, hogy még Chopin-t is bartókosan játszik. Fönnmaradt Chopin *Cisz-moll noktürnje* Bartók előadásában, és olyan erős akcentusokat használ, és annyira fontos neki minden hang, pontosabban egy hang fölött sem siklik el, hogy bartókosnak tekinthető a Chopin-előadásmódja. Ugyanakkor ha Rahmanyinov játszik bármit, az is hihetetlenül egyéni és rahmanyinovos, de ő nincs otthon minden stílusban. Miért? Mert kevésbé volt európai, mint Bartók.

JL: *Egy kört vonjunk be még a beszélgetésbe. Zongoraművész és karmester. A zongoraművész, akinek készen van a fejében, látja, ismeri a művet, amit előad, amit játszik, tudja azt is, hogy a zenekari mű hogyan néz ki. És tulajdonképpen nem tud tovább lépni, nem tud igazán kibontakozni, mert nem úgy játszik a zenekar, ahogy ő akarja. Ez lenne az első készítés a karmesteri pálya felé?*

KZ: Hát erről sokat lehetne beszélni. A világ is változott. Még száz éve is egy karmester tisztességesen tudott játszani egy csomó hangszeren. És egyet úgy, hogy koncerten is kiállt vele. Mert

például Mahler akármennyire karmesterként ivódott be a köztudatba, ő mégis csak úgy zongorázott, hogy azt lemezre lehetett venni. Bármennyire is zeneszerzőnek tekintjük Debussyt, ő egy abszolút képzett zongorista volt, és a felvételein egyetlen hangot nem üt mellé. De sorolhatnám a többieket is. A „karmester-korrepetitor-később zongoraművész” folyamatnak a legszebb példája a már említett Rahmanyinov, aki nem zongoristaként kezdte, hanem korrepetitorként, sokáig vezényelt a Bolsojban, emigrált, és akkor rájött, hogy zongoraművészként tud a legtöbb pénzt keresni. Elkezdett egész komolyan gyakorolni, és a többi az történelem vagy zenetörténet. Ő a 20. század legnagyobb zongoraművészeinek tekinthető. Miért mondom ezt? Mert manapság elég sokan vannak karmesterek, kollégáim, akik nem tudtak tisztességesen elsajátítani egy hangszert. Egyszóval élniük kell azt az életformát, hogy hadonásznak a zenekar előtt és vagy megszólal, vagy nem szólal meg. Viszont ez nekem egy kicsit olyan, mint hogyha az ember üvegen keresztül nyalná a mézet. Ugyanis közvetett módon eredményeket elérni, az már egy áttétel, tehát soha nem lesz olyan a hangzás igazán, amelyet ő szeretne. Ha egyáltalán van elképzelése, mert hát olyannal is találkoztam, akinek semmiféle elképzelése nem volt, aki számára a karmesterség az vagy egy megélhetési forrás, vagy a zsarnoki hajlamának a kiélése, vagy társadalmi szerepvállalás volt. Én azért kerültem ebbe bele, mert mindig is szerettem volna egy nagy egészet megragadni. A zongora minden kétséget kizáróan a legjobb hangszer. Ezt én minden zenekari próbámon el is mondom. Zongorán mindent el lehet játszani. Nincs még egy hangszer, még az orgona sem, amin mindent, amit az ember szeretne, meg tud szólaltatni. Tehát zenekari színeket vagy faktúrákat. A zongorában hihetetlen lehetőségek rejlenek. Igen ám, csakhogy az irodalma hiába annyira széles, mégis azt lehet mondani, hogy a zenekari irodalom még szélesebb és érdekesebb. Most nem szólván az operákról, ha már a vokális kultúrát is bekapcsoljuk. Én valahol mindig kitekingettem a saját utamról. Amikor arról volt szó, akkor zenekari művekből készítettem zongoraátiratokat, vagy ennek az ellenkezője.

JL: *Azt mondtad egyszer, hogy nem nagyon látsz fantáziát a vendégkarmesterkedésben. Saját egyéniségedet a saját zenekaron keresztül tudod csak kifejezni.*

KZ: Igen. Ha az ember valóban akar valamit, akkor az csak tartós munkával lehetséges. Ugyanannak az embernek ugyanazzal az együttessel folytatott állandó munkájáról van szó. Ugyanis ez adja meg egy együttes profilját. Profil nélkül pedig nem sokat ér az egész, és sajnos korunkban a példák túlnyomó többsége negatív. Régebben, még a két háború között is, a zenekarok a vezetőjükkel voltak azonosíthatók. A vezetőjük zeneiségével, zenéhez való viszonyával, azzal a tömördek munkával, amit beletettek. Ha az ember a Concertgebouw zenekart hallotta, akkor Mengelberget hallotta, ha a Berliini Filharmonikus Zenekart, akkor Furtwänglert hallotta, ha az NBC zenekart, akkor



Toscaninit. És sorolhatnám. Manapság? Amikor Carlo Maria Giulini elvállalta a Los Angeles-i Filharmonikusok vezetését, szerződése szerint négy hetet kellett évente a zenekarral tölteni. Én 35 hetet töltök évente a saját zenekarommal. De meg kell mondjam, kezd is már úgy szólni, mintha zongoráznék. És ez azért nagyon fontos, mert az ember hangszerjátékban is és a zenekarral való foglalkozásban is ugyanazokat az ideákat tartja szem előtt. A zenéhez való viszonya nem változik csak azért, mert hadonászik és nem hangszeren játszik.

Persze rengeteg minden van e mögött. Ugyanis a zenekari zenésznek az a tragédiája, hogy ő csak saját szólómat ismeri. Meggyőződésem, hogy ha minden zenekari zenész tökéletesen ismerné a partitúrát, és ezzel együtt pontosan tudná a saját helyét a hierarchiában, akkor jobban szólna a zenekar. De hát ezt nem lehet elvárni attól, akinek már a próba közepén azon jár a feje, hogy a Tescóban mit fog vásárolni délután. Ergo: a vezető karnagynak kell nagyon pontosan, nem bőbeszédűen, lehetőleg zenével illusztrálva megmutatni a szándékát. De hát mi van akkor, ha nem tud illusztrálni? Én nagyon gyakran leszálok a pódiumról, odamegyek a zongorához és eljátszok a zenekarnak egy részletet, hogy ezt így szeretném, és csodálatos módon sokkal jobban megértik ilyen módon, mint amikor verbálisan közlöm velük a szándékaimat. Miért? Mert azért annyira jó zenészek, hogy a zenei szubsztanciából értsenek.

JL: *Asaját zenekarnál szakítottalak félbe. A Nemzeti Filharmonikus Zenekarról van szó. Teljesen mindegy, melyik világlapból idézek: „A NFZ ma a világ egyik csúczenekara” – itt még szerepel a megkötés, hogy az „egyik”. „Bartókot illetően Kocsis Zoltán és az általa vezetett NFZ világlapszó”. Rendben van, én ezt értem. Maga a zenekar az elsők között van. Ha Bartókról van szó, akkor veled a zenekar világlapszó.*

KZ: Nem nekem a feladatom, hogy megítéljem, de az tény, hogy én Bartók valamennyi zongoraművét eljátszottam, és majdnem minden olyan művét, amelyben zongora előfordul. Ez még önmagában nem elég. Ugyanis sokkal mélyebben kell ezzel a stílussal foglalkozni. Bartók egy nagyon jó példa egyébként arra, hogy lemérjük egy zenész kvalitásait. Ugyanis rettentő sok dolgot kell tudni ahhoz, hogy az ember Bartókkal foglalkozhasson. A magyar nemzeti romantikát, Liszt stílusát, a kelet-európai népzeneiket, a francia impresszionisták stílusát. Sztravinszkijban sem árt, ha nagyon képzett az ember, mielőtt Bartókkal elkezd foglalkozni, és így tovább. Szóval Bartók művészetét nagyon sok mindent egyesít. Na most ez még mindig nem elég. Mert vannak a Bartók-zenének korunkban pusztuló rétegei, és itt kifejezetten a szerzői utasítások maximális betartásáról, megfejtéséről és szintetizálásáról beszélek, metronómszámok, dinamika, tempók. Plusz arról az idiomatikus megközelítésről, amitől

mondjuk a Bartók-zene mégiscsak jobban át van itatva népzenei elemekkel – hangsúlyozom, nem csak magyar, hanem román, szlovák, török, arab, bolgár stb. népzenei elemekkel –, mint például Kodályé.

Mert mit csinál például Kodály? Zseniális módon földolgoz egy népdalt, de az egy földolgozás. Adott esetben még azt is meg merem kockáztatni, hogy nagyobb telitalálatokat ér el, mint Bartók. Bartók ezzel szemben mit csinál? Ír népdalfeldolgozás címén egy Bartók-művet, amelyben ürüggyé válik a népdal, hiszen olyan erős az egyénisége, hogy neki a népdal, a népzenei kultúra asszimilálása is mást jelent, mint mondjuk egy másik zseniális zeneszerzőnek.

Tehát nagyon nehéz Bartókkal foglalkozni. Nagyon sokat kell hallgatni például az ő zongorajátékát ahhoz, hogy az ember alkotó módon tudjon vele kapcsolatba lépni. De mutatok is példát a zongorán. *Este a székeleknél*, ami ráadásul nem is népdal, csak népi stílusú darab: *[zongorázik]*. Ezt például megtanítani egy japánnak iszonyatos nehéz feladat. Mert a kelet-európai nyelvek, vagy ha úgy tetszik, a magyar nyelv dikciója neki idegen. És látja a kottát, ami így szól: *[zongorázik]*. Na most ez, ugye, így semmi. Mit mond erre maga Bartók? „Kottairásunk tudvalevően többé-kevésbé fogyatékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését...” Az előadó feladata, hogy kitalálja a leírt kottából, hogy mit akart a szerző. Ezt a fajta agogikai rendszert, amit az előbb bemutattam, lehetetlenség leírni. Erre én egy japánnak nem tudok receptet adni, csak annyit, hogy tessék hallgatni Bartók zongorajátékát.

Nem hiszem egyébként azt sem, hogy ez nyelvi kérdés. Mert például Bartók zenéjének nagy része – akár hiszik, akár nem – román népdalfeldolgozás. Mellesleg ha nem is egy kalap alatt, de mindenféleképpen egymás rokonaként kezeli a kelet-európai népzeneiket, tehát minden kapcsolatban áll egymással, és ez így is van, mert rengeteg szlovák vagy román dallam bukkan elő magyar szöveggel, és vice versa. Azt gondolom, hogy ezek a hatások, ha nem is konglomerátummá, de mindenféleképpen egy olyan heterogén stílussá szintetizálódtak benne, hogy a végén már akármit ír Bartók, át és át van itatva népzenei elemekkel. Gondoljunk a *Hegedűverseny* kezdetére. Ugye, van az a 24 hárfakkord, de utána jön a főtéma, és az egyáltalán nem népi dallam, de minden eleme annyira népi, mintha az is lenne. Bartók az egyedüli lehetséges módon, a legkisebb elemtől a legnagyobbig asszimilálta a népzeneit. Ráadásul rengeteg minden mást is. Például olyan műve is van, az *Improvizációk op. 20*, ami az ő Schönbergékhez való közeledésének közepén keletkezett, és magyar népdalfeldolgozás – kérdezhetnénk, hogy jön össze Magyarország és Schönberg? Hát, mondhatnánk, úgy, hogy Schönberg apja a Nógrád megyei Szécsényben született, ez is igaz, de: összejön. És *A csodálatos mandarint*, ami alapjában véve atonális mű, azt is valahol magyarnak érezzük. Pedig még a téma sem magyar, de mégis ott van benne. Tehát azt hiszem, hogy a bartóki életútja olyan széles, annyira az európai népműzenék minden szegmensét magában foglalja, hogy nem olyan

nagyon könnyű ezt elsajátítani. Az sem elég, ha valaki Bartók valamennyi művével foglalkozott, mert ez minden magyar zene tudósának a kisujjában van, és mégsem előadók. Miért? Mert más is kell hozzá. Fantázia is kell hozzá. A bartóki agogikai megakcentuálási rendszert, az idővel való bánásmódot alkotó módon kell asszimilálni, nem lehet azt utánozni.

JL: *Amikor ezekhez a művekhez hozzányúl az ember, átdolgozza vagy átíratot készít belőle, áthangszereli, meghangszereli, akkor ez valami olyasféle folyamat – írtad is –, mint a műfordítás az irodalomban. Mennyire vagy ilyenkor szabad, mennyit lehet megtenni, milyen belső fékek vannak?*

KZ: Egy kicsit úgy érzem, hogy ez olyan... tulajdonképpen *objet trouvé*-nek érzem ezt az egészet. Olyan dologgal az ember nem foglalkozik, amiben nem látja a lehetőséget. Mint ahogy egy szobrász sétál az utcán, meglát egy követ, és abban már látja a szobrot.

Hangsúlyozom egyébként, hogy ez az egész hangszerelési dolog nálam egy pótcselekvés, a zeneszerzést pótolja, ugyanakkor mégiscsak szükséges, több szempontból is. Az egyik a zenekar. Például azt figyeltem meg, hogy a zenekar jóval szabadabban nyúl egy olyan darabhoz, amit nem terhelnek tradíciók vagy áltradíciók, vagy torzulások, mint egy olyan remekműhöz, amelyben már nem mernek egy hangot sem szabadon játszani, mert ettől így hallották, attól úgy. Gondolok itt egy Mozart *Kíséji zenére*, vagy Schubert *Pisztrángötöstre*, Bartók *V. vonósnyegysére*, amit csak elszúrni lehet, mert annyira meg van már terhelve mindennel. Érdekes, hogy egy Debussy-dalciklusom után, amelynek én írtam a zenekari hangszerelését, jóval szabadabban és alkotóbb módon tudott a zenekar mondjuk egy *La Mer*hez nyúlni, amit nagyon is terhelnek a tradíciók.

Rendelésre ilyet soha nem csinállok, mindig csak saját szabad akaratomból. Azt hiszem, nem nyúltam soha egy olyan darabhoz sem, amiben ne láttam volna a más hangszeres kombinációban való megszólalás lehetőségét. A zongoraátiratoknál is ez van. Vannak olyan darabok, amelyeket át se kell írni, a szónak abban az értelmében, amit a munka jelent, egyszerűen le kell írni a hangokat, mert megszólalnak.

JL: *Tehát vagy pedagógiai célzattal születnek az átíratok, vagy eleve a műből származnak az inspirációk.*

KZ: Igen, én tulajdonképpen azért kezdtem el zongoraátiratokat csinálni annak idején, mert népszerűsíteni akartam egyes, érdekes szerint méltatlanul keveset játszott darabokat, illetve zongorázási lehetőséget láttam a dologban. Ezt is tudom példákkal illusztrálni. Lehet, hogy küzdelmesnek hat, de például Wagner *A nürnbergi mesterdalnokok* nyitánya az én átíratomban így hangzik, persze csak az eleje: *[zongorázik]*.

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG
VORSPIEL

für Klavier bearbeitet
von Zoltán KOCSIS

Sehr mässig bewegt

Richard WAGNER

És ez ugye nem zongorafaktúra, mert Wagnernél például azt érzem, hogy particellát se fektetett föl, hanem egyenesen hangszerelt. Nem is tudott jól zongorázni, nem is lehetett túl nagy baj Liszt mellett. Benne van ez az attitűd is ebben a zenében, és én pontosan a zongoraátíratom készítése közben jöttem rá – a mesterek témájáról van szó –, hogy ezek, ugye, konzervatív mesterek, nehézkesek természetesen, mint ahogy ez az opera cselekményéből is kiderül, és éppen ezért ha zenekarnak dirigálok, akkor se rohanok vele, ilyen tempóban csinálom. Meg is rótt érte a kritika, hogy túl lassú. Hát persze, mert ott vannak a karmesterek, akik, most már sokadszor mondom, hogy nem tudtak tisztességesen elsajátítani egy hangszert, hát persze, rohannak, mert fogalmuk nincs arról, hogy mit jelent áttétel nélkül egy zenei anyagot életre kelteni.

JL: Megróttak érte? Pedig mindig azt halljuk, hogy épp te vagy a gyors. Aki olyan tempóra kényszeríti a zenekart...

KZ: Akkor, ha a zeneszerzői előírás azt kívánja... Hát elnézést, ha Beethoven leírja, hogy *prestissimo*, akkor úgy gondolom, hogy gyors. De legyen egy másik példa: Mozartnál az *allegro assai*. Sok *allegro assai* tétel van, kettőt emelnék ki belőle, az egyik a *K. 488-as A-dúr zongoraversenynek* a harmadik tétel: [zongorázik]. Ez a főtéma. Nem olyan nagyon gyors. Mert ugyancsak *allegro assai*, ugyancsak *alla breve* négynegyedes tétel, *G-moll szimfónia* utolsó tétel: [zongorázik]. Hát hogyha ezt lassabban játszom: [zongorázik],

Allegro assai

akkor ez egy lassú tétel. Miért alakult ez így? Egyetlen egy fagottszóló miatt, amit az *A-dúr zongoraversenyben* soha nem tud a fagottos eljátszani, s ez így szól: [zongorázik].

Ezt nem tudták a fagottosok eljátszani, ezért lelassult a tempó az évtizedek folyamán. De ugyanaz az *allegro assai* tempó már normálisnak tűnik a *G-moll szimfóniában*, tehát nagyon vigyázni kell erre, mert rengeteg körülmény torzíthatja el a tradíciót.

Például sok félresikerült olvasat hozzájárul ahhoz, hogy az ember azt gondolja, ha a másik lassabban játsza, akkor én is, minék törjem magam a gyakorlással, nem igaz? Vagy ott van például Bartók, akinél pontos metronómutasítások vannak. Na most az, hogy valaki nem tud valamit egy bizonyos tempó fölött eljátszani, és ez technikai kérdés, azt még megértem. De az ellenkezőjét már nem értem meg. Ott van például a *Szabadbannak* a *Barcarollája*. Ezt szoktuk hallani: [zongorázik]. Holott a helyes tempó: [zongorázik].

Andante, ♩ = 96-88

A bartóki – pontozott negyedre 88–96 – metronóm szerint. Másik példa, a *Zongoraszonáta* második tétel. Hogy szoktuk hallani: [zongorázik, de megszakítja], máris unom. Mert mi a helyes tempó? A 84-es: [zongorázik],

Sostenuto e pesante, ♩ = 84

csak hát akik az előbbi tempóban játsszák, azok elfelejtették megnézni a metronómot, vagy bedőlnek a „kortársak” visszaemlékezéseinek, akik ugyanúgy beszéltek háromszor Bartókkal, mint ahogy Ivan Ivanovics Leninnel. És hogy Bartók metronómja rossz volt!? Ezt is annyit hallottam már... Most már Beethovenről is hallom, pedig Beethoven a Maelzel-metronómot ismerte meg a Maelzellel való barátsága folytán, míg Bartóknak lengő metronómja volt. A lengő metronóm viszont nem romolhatott el, mert azt nem rugó szabályozta, hanem a kihúzás mértéke. Az olyan volt, mint ma egy mérőszalag.

Zeneművészeti értelemben ezek büntények, mert egyszerűen nem járt utána száz százalékig a dolgoknak az illető.

JL: A Bartók-kották revíziója jelenleg is folyik. Viták vannak, melyik a helyes...

KZ: Bartók Péter csinálja. Péter nem zenész. Van neki egy Nelson Dellamaggiore nevű embere, aki a zenetudományi értelmű munkákat elvégzi helyette és megcsinálja a kottákat. Nagyon gondos

munkát végez. Azt hiszem, hogy a Bartók Péter-féle kiadványokat nem lehet egy majdani Bartók-kottaösszkiadás elkészítésénél figyelmen kívül hagyni. Adott esetben a revízió úgy hangzik, mint az *op. 14-es szvit* esetében, hogy: „a kutatómunka során nem találtunk sajtóhibát”. Mert tényleg, Bartók olyan gondosan végezte el a korrektori munkát annak idején, hogy az *op. 14-es szvit* kottája hibátlan. De vannak hibáktól hemzsegő kották is, vannak kérdéses dolgok: a *Kossuth-szimfónia* első fuvolatémája például évtizedeken keresztül egy rossz hanggal került publikálásra egy Magyarországon élő holland zenetudós áldásos tevékenysége folytán, aki egyszerűen rosszul olvasta el a kottát. Egy rendes zenésznek ez gyanús, mert hát elhangzik a téma rögtön a darab elején a helyes formában, csak hát meg kéne nézni a kéziratot. A kézirat zárólva volt nagyon sokáig, és én voltam az első, aki ezt megnézhettem, és rögtön láttam, hogy a helyes hang van ott, de a zeneműkiadó a mai napig nem javította ki azt a hangot. Még ötven ilyen esetet tudok elmondani. Nota bene, amikor a *Viráglányok jelenetét* írtam át a *Parsifal*ból, akkor én az összkiadásból dolgoztam, tehát a Schottnál futó Wagner-összkiadásból – csak abban a kis részben, ami a darabnak az egyharmincad részét teszi ki, negyvennél több sajtóhibát találtam.

JL: Nem Bartók-összkiadás tehát, hanem Új Sorozat...

KZ: Igen. Nem merjük összkiadásnak nevezni, mert ez polémiákat váltott ki már rögtön az elején. Azért tartom nagyon fontosnak, mert nagyon gondos kutatómunka előzi meg a felvételeket, zenetudományi jellegű kutatómunka, kéziratok összehasonlítása, a meglévő hibák feldolgozása stb., és elég időnk van arra, hogy megfejtsük azokat a jelzéseket is, amelyeket eddig nem fejtettek meg. Mondok példákat. Az előbb említett *Kossuth-szimfónián* kívül elkezdtünk foglalkozni az *I. szvittel*, a *II. szvittel*, és az a helyzet, hogy megközelítőleg sincs olyan előadás, amely teljesen reprezentálná a bartóki szándékokat. Egyszerűen egy másik darabot hall az ember, hogyha a mi felvételünket teszi föl.

JL: A 2009-es miskolci Operafesztiválon Schönberg Mózes és Áron című darabját vezényelted.

KZ: Ami itt az Operafesztiválon volt, az nekem részben tetszett, részben meg nagyon nem tetszett. Azért nem akarok Giorgio Pressburgerre, a darab rendezőjére rosszat mondani, mert ő is legalább olyan elkötelezett híve Schönbergnek, mint én. Schönberg nevét a legtöbb zenerajongó ha meghallja, akkor az ellenkező irányba elfut. Pedig nem kéne, mást kéne tenni: a keletkezésük sorrendjében úgy megismerni a műveket, hogy az atonalitás megjelenése ne okozzon sokkot. Mert az egy természetes folyamat volt.

A nagy átmenet egyébként az az *Op. 11, no. 2-es zongoradarab*, amely így hangzik: [zongorázik].

Mäßige

Arnold Schoenberg, Op. 11 Nr. 2

Van olyan ismerősöm, aki ezt d-mollban hallja. Tényleg van egy olyan d-mollos íze. Az első Schönberg-darab volt, amit Bartók megismert, és Bartóknak a már említett *Op. 14-es szvit* negyedik tételében, bevallva Schönberg hatását, ez így jött le: [zongorázik].

Sostenuto. (♩ = 120-110)

p dolce

De ezek a Bartók akkordjai! Schönberg egy kicsit más. Aki keresztülment Schönberg romantikus korszakának művein, illetve az azokban megfigyelhető stílusfejlődésen, annak ez már nem lesz idegen, mert hiszen már a *Pelleas és Melisande*-ban (nem tévesztendő össze Debussy operájával) vannak olyan részek, amelyek az atonalitás határát súrolják, az *1. vonósnégyesben* pedig egyértelmű a kitérés a tonalitásból a kromatikán keresztül, meg néha az egészhangúságon keresztül is. A *Kamaraszimfóniában* már egész komoly atonalis részek vannak.

De mondok én meglepőbbet is: Richard Straussnál is vannak atonalis részek, hiszen például az *Alpesi szimfóniában*, amikor az eltévedésről van szó, akkor a hegymászás közbeni elté-

vedést – eltévelyedést – az atonalitással illusztrálja. Más kérdés persze, hogy ő Schönbergéről azt mondta, hogy jobban tenné, ha havat lapátolna.

Nagyon téved az, aki azt hiszi, hogy külön lehet a kettőt választani, tehát hogy van egy még élvezhető stílus és egy már élvezhetetlen stílus. A hallást lehet fejleszteni. Nem kell, hogy abszolút hangmagasságérzéke legyen annak, aki fejleszti a hallását. Mutatok a *Mózes*ből is tonális részt, c-mollok vannak abban is. Például ahogy a *Mózes* főmotívumában kezeli Schönberg a tizenkét hangot, az számomra tonális központú: [zongorázik].



Tehát van egy akkordunk egy bővített kvartból és egy tiszta kvartból, és van egy terc-szext-akkordunk, és ezt a hat hangot egészíti ki a másik hat hang. Úgyhogy a kisszekund-érintkezés és a transzpozíció lehetősége is ki van zárva, olyan tökéletes a motívum.

Vagy egy másik megjelenési formája: amikor a főpap mondja, hogy ne menjenek a pusztába, mit fognak ott találni, s erre Mózes azt mondja, hogy a lelketek fog táplálékot találni ott. Itt például így kezeli a tizenkét hangot: [zongorázik]. Abszolút tonális. Az egyik esz-dúr, a másik h-moll. Tegnap Farkas Feri bácsinak egy darabját dirigáltam, a *Cantus Pannonicus*, és az is dodekafon, csak a Dallapiccola-féle módszerrel használja a dodekafóniát. Sokféle felhasználási módja van a tizenkét hangnak. Schönberg *Mózes*ének a harmadik felvonásban sikerült az előbb említett törvény-témát úgy felhasználnom, hogy csupa egészhangú akkord keletkezett belőle, és mégiscsak szigorúan dodekafon, horizontálisan és vertikálisan is.

JL: *Térjünk rá arra a bizonyos „harmadik felvonásra”, a Schönberg-opera „befejezésére”.*

KZ: Amikor Miskolcon nyáron előadtuk a *Mózes*t, nekem nagyon nem tetszett a harmadik felvonás prózában, hiába írja egy helyütt Schönberg, hogy adják elő így.

Van egy elméletem egyébként arról, hogy miért nem fejezte be a *Mózes*t. És ez nem is az én elméletem, csak elfogadok egy másikat, méghozzá Lukin Gábor barátomét, aki Los Angelesben él, és nagyon komoly összeköttetésben van a Schönberg családdal. Ő írta egyszer nekem, hogy fontoljam meg, elhiszem-e vagy sem, hogy Schönberg a *Mózes*t valamiféle agitprop ügynek tekintette. Ugyanis volt egy angoloktól induló terv a 30-as évek elején, hogy a zsidóságot Ugandába vagy Madagaszkárra telepítsék. Ennek a tervnek voltak nagyon komoly hívei, de voltak nagyon komoly ellenzői is. Ez utóbbiak közé tartozott Schönberg,

aki ezért írta meg először nem is az operát, hanem a *Bibliai út* című drámát, amiben pontosan erről van szó. Ezt is előadták itt, Miskolcon, csak én nem voltam jelen, mert készültünk az operára. Az opera pedig azért íródott, hogy az *exodust* megelevenítendő megmutassa azt, hogy a zsidóknak igenis Palesztinában a helyük. Na most miután véget ért a háború, és valóban megkapták a zsidók Palesztinát, okafogyottá vált az opera tovább írása.

Az viszont nagyon érdekes, hogy a második felvonás Mózes erkölcsi bukásával, legalábbis pillanatnyi megingásával zárul, mert hiszen egy pillanatra elbizonytalanodik, egyrészt hogy vajon azok a kőtáblák, melyeket ő kapott Istentől, azok nem anyagi természetű képei-e az eszmének, tehát megsemmisítendőek – meg is semmisíti őket. Másrészt hogy esetleg nem Áronnak van-e igaza, aki gyakorlatilag a lefordíthatatlan eszmét próbálja meg anyagi természetű dolgokra lefordítani. Miután az opera nem végződhet Mózes erkölcsi bukásával, sőt, éppen ellenkezőleg – én nagyon fontosnak tartom a három felvonásos változatot. Mindezt zenével illusztrálva, mert mondom, az a prózai megoldás szerintem nem vált be, amit itt nyáron produkáltunk.

JL: *Két hónap alatt meg is írtad a zenét.*

KZ: Igen, pont tegnap kaptam meg a Schönberg család engedélyét ahhoz, hogy előadjuk, talán ők maguk is itt lesznek. Büszke vagyok arra, hogy két hónapig Schönberg zeneszerzés-tanítványának tekinthettem magam. Mert most abszolút úgy érzem, mintha nála tanultam volna zeneszerzést.

Utánanéztam Schönberg vázlatainak, és nagyon keveset találtam, amely kimondottan a *Mózes és Áron* harmadik felvonásához készült. Miután meglehetősen jól ismerem Schönberg stílusát, és hát alkotói szabadság is van a világon, úgy gondoltam, hogy megírom a saját zenémet. Természetesen a schönbergi szabályok, tehát a tizenkét fokúság legszigorúbb szabályai szerint. Nem tudtam elkerülni, hogy korábbi, tehát első, második felvonásbeli operarészleteket ne használjak föl, amire egyébként van is utalás az operában, mert például a zsidók vonulása előtti zene mindkét felvonásban, méghozzá ugyanúgy, előfordul.

Vagy vannak kifejezetten olyan ütemek, motívumok vagy témák, amelyek többször fordulnak elő a darabban. Evidens, hogy ennek a harmadik felvonásban is helye van, mert hát végeredményben a harmadik felvonás sem szól másról, mint az *exodus*ról, csak hát közben Áront elítélik, meghal, de ők azért tovább vonulnak.

A másik buktatót sem tudtam elkerülni, de őszintén szólva nem is nagyon akartam, jelesül azt, hogy berges vagy bartókos legyenek. Az én akkordjaim mások persze, a tizenkét fokú zenének nagyon-nagyon sok kombinációja van. A lehetőségek kimeríthetetlenek, és az ember ízlése, illetve a zenéhez való viszonya dönti el, hogy milyen akkordokat használ. Hogy milyen akkordkapcsolatok mögött érzi az emóciót. Mert hát Schönberg több helyütt nagyon hangsúlyozza, hogy meglehetősen emocionális zenét írt. Egyáltalán nem az a száraz stílus, amit általában

Schönberggel azonosítani szoktak, de én még tovább is mentem, mert nálam különféle tonális központok is kialakulnak a tizenkét hang egyenrangúságának meghagyásával. Mint ahogy Schönbergnél is vannak erre kezdeményezések, nagyon komoly dúr és moll akkordok vannak az operában, ami ugye papíron összeegyeztethetetlen a dodekafóniával. És mégis... Szóval úgy jellemezhetném az én harmadik felvonásomat, hogy folytatja az első két felvonás zenéjét, líraibb formában.

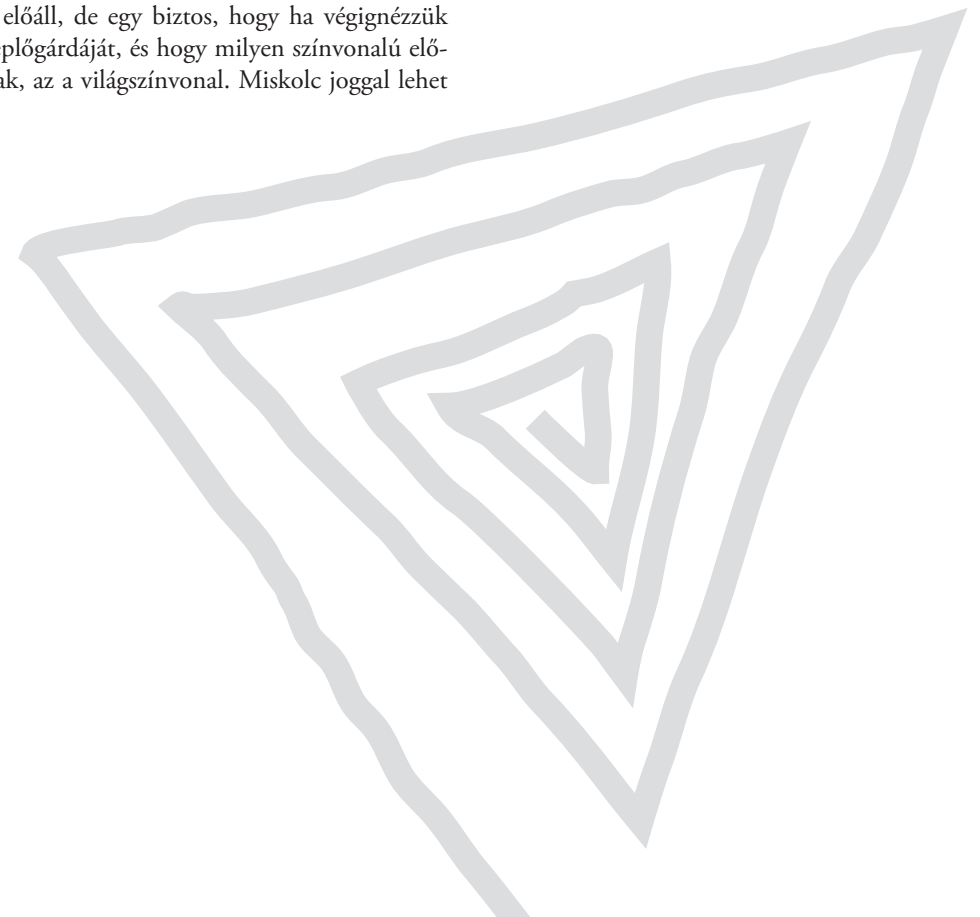
JL: *A „teljessé vált” művet elhozzátok majd a miskolci operafesztiválra?*

KZ: Nem Bátor Tamástól függ, s nem is tőlem. Viszont az elképzelhető, hogy a bemutatóra eljön a család, és megadja a további előadásra is az engedélyt. Akkor természetesen Miskolcra is elhozzuk.

Van azonban egy hosszabb lélegzetű tervünk: azokat a Richard Strauss-operákat fogjuk elővenni, amelyeket még nem adtak elő Magyarországon. Straussnak hat-hét ilyen operája van, ezekből biztos, hogy hozunk ide is. Valószínű, hogy egy Schönbergnek és Straussnak szentelt fesztiválon.

2009-ben egyébként sok volt a „modern” Miskolcon. Hol van még egy fesztivál a világon, ahol a *Mózes*t, a *Lulut* és a *Wozzecket* egy ciklus keretében előadják. Szerintem sehol.

A fesztiválnak nemzetközi rangja van. A közönségről beszélhetnénk, hogy mennyire stabil vagy állandó, és hogy mennyire jönnek be azok a „bátor” ötletek, amelyekkel a fesztivál igazgatója időről időre előáll, de egy biztos, hogy ha végignézzük az elmúlt évek szereplőgárdáját, és hogy milyen színvonalú előadásokat produkáltak, az a világszínvonal. Miskolc joggal lehet büszke erre.

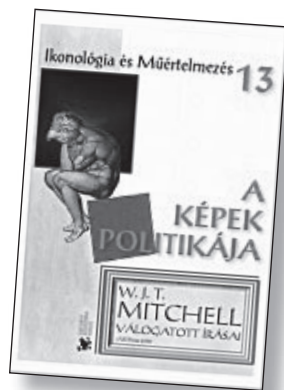


Bán Zsófia

Gondolatok a „képtárban”, avagy ment-e a képek által a világ elébb?

(A képek politikája – W. J. T. Mitchell válogatott írásai.

Szerk.: Szőnyi György Endre, Szauder Dóra, JATEPress, 2008)



W. J. T. Mitchell 2008. október 29-én a budapesti Central European Universityn előadást tartott „The Role of Images in the War on Terror” címmel. A 9/11-es eseményekkel kapcsolatban megjegyezte, egy ideje nyilvánvaló, hogy nem képekkel, hanem képekben élünk. Egy olyan szimbolikus, ikonikus kép, mint a New York-i ikertornyok lerombolása, azaz egy kép lerombolásának, megsemmisítésének képe maga is pillanatok alatt szimbolikus,

ikonikus képpé (valamint az ikonoklasmus egy új formájává) vált, amely azóta is meghatározza mindennapjainkat. A történelem, mondta Mitchell, olykor (retorikai) képek életre kelésével, a figuratív megvalósulásával mozdul előre, s ennek az előremozdulásnak gyakran nem sok köze van a címben megidézett Vörösmarty-vers humanista progresszióra (s a könyvek-re) vonatkozó kérdéséhez, csupán a változás, a váltás tényére redukálódik. S hogy Mitchell egy újabb keletű művének, a *What Do Pictures Want? Essays On the Lives and Loves of Images* (2005) című kötetének címét idézzük, úgy tűnik, éppen ez az, amire a képek leginkább „vágynak”: hogy életre kelhessenek, hogy élhessék a maguk életét, s hogy ne másodlagos szerepet töltsenek be – azaz hatalomra törnek. Azonban ahhoz, hogy ezt megértsük, fel kell tennünk a kérdést, hogy mi történt a „képi rezsimmel” (*image regime*) az utóbbi időkben. Ezt az átalakulási folyamatot Mitchell – másokkal együtt – újabban a technológiai reprodukció új formáival hozza összefüggésbe, így például a klónozással, valamint a terrorizmus működésmechanizmusával, amely önmagát bárhol, bármilyen formában képes reprodukálni (klónozni) az egymással behelyettesíthető, önmagukat élő fegyverként bevető, s feláldozó terroristák képében.¹ A reprodukció problematikájáról Mitchell a következőket írja *A műalkotás a bio-kibernetikus reprodukció korszakában* című tanulmányának záró soraiban: „Walter Benjamin a tömegpusztítás rémképével zárta meditációját a mechanikus reprodukcióról. Korunk legveszélyesebb esztétikai élménye már nem a tömegpusztításban, hanem az új, egyre valóságosabb és életképebb képek és életformák tömeges előállításában rejlik. Így korunkban nem az jelzésértékű, amit a modernista

mond, hogy „a dolgok széthullanak”, hanem az a még inkább baljóslatú szlogen, hogy »a dolgok életre kelnek.«.²

Miként Mitchell szerint egy képnek is megvan a maga életrajza, úgy természetesen egy elméletnek is megvan a magáé. Mitchell esetében a nevéhez (valamint ütemnyi különbséggel Gottfried Boehm nevéhez) fűződő *képi fordulat* elméletéről van szó³, amely, miként azt imént idézett írása is jelzi, nyilvánvalóan egy újabb állomásához érkezett. „A képiség, a képek élete döntő fordulatához érkezett korunkban: manapság a médiumok – különböző szinteken beálló – új konstellációjából adódóan elméleti és gyakorlati lehetőségé vált a képek teremtésének ősi mítosza, az intelligens organizmus mesterséges, technikai eszközökkel történő létrehozása. A genetikai és a számítógépes technológiák összefonódása a spekulatív töke új formációival a technikai fejlesztés, a kisajátítás és a kizsákmányolás határterületévé változtatta a cyber- és bioteret (az organizmusok belső szerkezetét) – az uralom új formációi megteremtik a tárgyiasság és a territorialitás új formáit”, írja Mitchell a tanulmány bevezető soraiban.⁴ Ebből is kiténik a kortárs képtudomány egyik legjelentősebb alakjának talán legszerethetőbb vonása, az, hogy folyamatos revízió alá veszi korábbi munkáját, folyamatos önreflexióval él, s igyekszik hagyni, hogy elmélete „a saját életét élje”. Ahhoz azonban, hogy értékelni tudjuk ezt az intellektuális mozgékonyt és nyitottságot, nagyjából tisztában kell lennünk az előzményekkel, avval, hogy *honnan* is kanyarodott oda, ahol most áll. Ebbe enged betekintést *A képek politikája* című magyar nyelvű kötet, amely régen esedékes hiánypótlóként válogatást közöl W. J. T. Mitchell korábbi munkáiból.⁵

Mitchell, mint sokan mások, akik mára a vizuális stúdiumok (*visual studies*) vagy vizuális kultúra stúdiumok (*visual culture studies*) élharcosainak számítanak, az irodalom felől hajóztak a képtudományok vizeire – amit a hagyományos művészettörténetet művelők a „professzionalizmus” (és nem kevésbé a

¹ Egyik megjelenés előtt álló kötete: *Cloning Terror: The War of Images, September 11 to Abu Ghraib*.

² *The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction* = Modernism/Modernity, 10:3, 2003/September, 481–500. Magyarul: *A műalkotás a bio-kibernetikus reprodukció korszakában*, ford.: Hornyik Sándor, <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=783>.

³ Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, 1994. A tanulmány először az Artforum 1992 márciusi számában jelent meg. Gottfried Boehm: *Die Wiederkehr der Bilder = Was ist ein Bild*, Hrsg: G. Boehm, München, 1994. Mitchell a *pictorial turn*, míg Boehm az *iconic turn* (ikonische Wendung) terminusokat vezették be a kép/szöveg-elméletek diskurzusába.

⁴ Lásd: <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=783>.

⁵ Itt-ott már korábban is megjelent egy-egy Mitchell-írás, de ez az első válogatás írásából. A korábbi megjelenések közül lásd pl. Mitchell, W. J. T.: *Mi a kép?*, ford.: Szécsényi Endre = *Kép, fenomén, valóság*, szerk.: Bacsó Béla, Kijárart, Budapest, 1997, 338–369 (ugyanaz a szöveg a jelen írásban tárgyalt kötetben is); W. J. T. Mitchell: *A képi fordulat* (1992), ford.: Hornyik Sándor, Balkon, 2007/11–12, 2–6. A szöveg bővített, 1994-es verziója a *Picture Theory* kötetből az itt tárgyalt, magyar nyelvű tanulmánykötetében olvasható, vö.: *A képi fordulat*, ford.: Tóth Zsófia Anna; W. J. T. Mitchell: *A látást megmutatni – A vizuális kultúra kritikája* (2002), ford.: Beck András, Enigma, 41, 2004, 17–30, *Vizuális kultúra* tematikus szám, szerk.: Bán Zsófia; W. J. T. Mitchell: *Interdiszciplinaritás és vizuális kultúra kutatás*, ford.: Hornyik Sándor, <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=168>.

territorializmus) nevében általában meglehetősen rossz szemmel néznek.⁶ Eredetileg William Blake munkássága kapcsán kezdett el a kép/szöveg stúdiumok (*word and image studies*) felé orientálódni, azaz a képi és szöveges reprezentációk, valamint ezek összehasonlító elmélettörténetének tanulmányozásába fogni. Mire 1986-ban megjelenik mérföldkőnek számító *Iconology: Image, Text, Ideology* című műve, előtte öt könyvet publikál, amelyek valamiképpen már mind efelé terelték gondolkodását.⁷ Természetesen, az ún. *képi fordulat* vagy *ikonikus fordulat*, illetve az új, interdiszciplináris szemlélet nem pusztán a Gutenberg-galaxis, s vele az emberi gondolkodás kizárólagos nyelvi modellje végét, s a képek új uralmát hirdetőknak volt köszönhető. Hiszen e fordulat markánsan egybeesik olyan elektronikus, digitális technológiai újítások elterjedésével, amelyek inherensen magukban/magukon hordozták a műfaji hibriditás elemeit, mely hibriditás egyre lehetetlenebbé tette, hogy a műfajokat elkülönítsük, s a médiumok tisztaságának eszményét hirdessük. Mitchell az elsők között érvelt amellett, hogy a képek és szövegek, valamint a különböző reprezentációs, illetve információátviteli és tárolási médiumok nem különíthetők el szigorúan egymástól, és másokkal, így pl. a német Hans Beltinggel vagy a holland Mieke Ballal, majd a *new art history* képviselőivel nagyjából egy időben egy olyan elmélet kidolgozásába fogott, amelyik a kulturális-ideológiai-politikai perspektívát hangsúlyozta. E felfogás kidolgozásához pedig nemcsak a technológiai újítások szolgálták háttérként, hanem a társadalomtudományokban kialakult olyan új elméletek és stúdiumok is, mint például a feminista kritika, az afro-amerikai stúdiumok, a posztkoloniális elméletek, a kulturális antropológia, valamint a kultúratudomány akkor még friss hajtásai.

A *képi fordulat* kifejezés világos utalás volt Richard Rorty 1967-es nyelvi fordulatára (*linguistic turn*)⁸, aki szerint a korábbi filozófiai korszakok után, amelyekben a dolgok és az ideák uralkodtak, a kortárs filozófiában, illetve teóriában a szavak, azaz maga a nyelv vált uralkodóvá, s ezt elsősorban Derrida, Heidegger, Nietzsche és Wittgenstein munkásságának elemzésével mutatta ki. S míg Boehm a nyelvi fordulat keretein belül, s a német filozófiai hagyományra (így elsősorban Kant, Nietzsche, Heidegger és Gadamer munkáira), valamint Merleau-Ponty és Wittgenstein munkásságára támaszkodva mutatta ki a nyelv, s a nyelven keresztül az ismeretelmélet képiségének jelentőségét, addig Mitchell egy a nyelvi fordulaton túlmutató, önálló kép-elmélet kidolgozását szorgalmazta, s már erre irányuló munkáinak korai szakaszában is a képek „cselekvőképessége” (*agency*) és önálló élete mellett érvelt, vagyis azt hangsúlyozta, hogy a képek nem csak reprezentálják, hanem alakítják, változtatják is világunkat, és benne mi magunkat. Az *Iconology* nem csak az Erwin Panofsky, Aby Warburg és Ernst Gombrich nevével fémjelzett ikonográfiai, művészetszemiotikai és művészetszociológiai stúdiumok, illetve módszerek új értelmezése volt⁹, hanem egyúttal új kérdések feltevésének a terepe is, amelyek elsősorban a képek, illetve a reprezentáció politikáját, ideológiai és kulturális töltetét

firtatta. Ezt az irányvonalat folytatva az 1994-es év különösen termékenynek bizonyult, amelynek során három könyve is megjelent: *Landscape and Power, Art and the Public Sphere* (mindkettő szerkesztett kötet), valamint az *Iconology*-ban megkezdett elméleti munka folytatását tartalmazó *Picture Theory*, amelyben már nem pusztán a kép mibenlétének elméletét, hanem a vizuális reprezentációk tipológiáját is igyekezett felvázolni.¹⁰ E törekvés már nemcsak erőteljesen átvezette a médiumok jelenkori világába, hanem mondhatni előkészítette jelenlegi munkájának fókuszát: az anyagnak, illetve magának a médiumnak a vizsgálatát.¹¹ Ezután a kulturális képanropológia jegyében egy kevésbé ismert (talán mert látszólag – de csak látszólag! – „nem komoly”) könyvvel, a *The Last Dinosaur Book: The Life and Times of a Cultural Icon* cíművel rukkolt elő 1998-ban, amelyik a dinoszauruszoknak az amerikai kollektív fantáziában betöltött szerepét elemzi.¹² Ezután jelent meg 2005-ben a már említett *What Do Pictures Want?*, és itt természetesen csak a képtudományhoz kapcsolódó köteteket említettük, s nem ejtettünk szót számtalan cikkéről vagy a humán tudományokban az egyik legnagyobb tekintélyű és hatású, *Critical Inquiry* című folyóiratról, amelynek több mint harminc éve a főszerkesztője.

A Szőnyi György Endre és szerkesztőtársa, Szauder Dóra által válogatott, és tanítványai által lefordított Mitchell-antológia már aligha várathatott magára tovább éppen ott, ahol a kötet ötletét adó *Image/Text/Film/Multimedia* című nemzetközi konferencia és az ahhoz kapcsolódó workshop 2005-ben Szegeden lezajlott, mely utóbbi maga Mitchell és Hans Belting tartották. S nyilván nem véletlen az sem, hogy ez az esemény

⁶ Mitchell a mai napig egyszerre tanít a University of Chicago Angol és Művészettörténet Tanszékén, amelyektől közös professzorátusa van.

⁷ *Blake's Composite Art* (1977); *The Language of Images* (szerk., 1980); *On Narrative* (1981); *The Politics of Interpretation* (szerk., 1983); *Against Theory: Literary Studies and the New Pragmatism* (szerk., 1985).

⁸ *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago, 1967.

⁹ Jóllehet a mű Panofsky, Warburg vagy Gombrich munkássága helyett inkább Lessing, Burke, illetve Marx bizonyos műveinek (*Laokoon, A fenségesről, Német ideológia*) ideológikus töltetű ikonofóbiájáról szól. Egyébként nem véletlen, hogy mindhárom – eredetileg német, illetve osztrák – tudósnak erős angolszász (brit és amerikai) kötődése volt, s munkájuk elsősorban így kerülhetett az amerikai gondolkodás főáramába.

¹⁰ I.: *Picture Theory*, II.: *Textual Pictures*, III.: *Pictorial Texts*, IV.: *Pictures and Power*, V.: *Pictures and the Public Sphere*, Conclusion: *Some Pictures of Representation*.

¹¹ Egyik készülő művének címe: *Medium Theory*. Ezt az irányvonalat egyébként nyilvánvalóan a biológia és a számítástechnika egyidejű és folyamatos forradalma indukálja, amely a software/hardware/wetware semmilyen szempontból nem szent háromságát helyezi középpontba, az ezekhez kapcsolódó etikai és politikai kérdésekkel együtt. Itt utalhatunk olyan más, elméleti munkák szerzőire, mint Donna Haraway, Katherine Hayles, Barbara Stafford vagy James Elkins, akik egy újfajta vizuális pragmatizmust képviselnek, mely irányvonal – mint pl. Elkins vagy Stafford esetében – egyre gyakrabban összeér a képalkotás, illetve képinterpretáció természettudományos (biológiai-kémiai-neurológiai) kutatásával, azaz a kognitív tudományokkal.

¹² Véleményem szerint – azon túl, hogy biztos siker lenne a könyvpiacra – e mű lefordítása jelentős módon járulhatna hozzá ahhoz, hogy saját, magyar kulturális ikonjaink feltérképezését is elvégezzük, ami az adott, hazai politikai helyzetben nem lenne éppen haszontalan és tanulság nélküli.

éppen Szegeden zajlott, ahol komoly műhelymunka folyik a képi szimbolizáció és reprezentáció kutatása terén a Kulturális Ikonológia és Szemiográfia Kutatócsoportban, s ahol 1997 óta adják ki az *Ikonológia és Műértelmezés* című sorozatban (szerkesztik Fabiny Tibor, Pál Endre és Szőnyi György Endre) a témával foglalkozó köteteket, kezdve az ikonológia általános elméletével a reneszánsz szimbolizmuson át egészen a protomodern-posztmodern szemiográfiai vizsgálatokig. Igaz, e sorozat eredetileg erősen irodalomközpontú, s így, legalábbis a *visual studies* szempontjából inkább konzervatív szemléletű, s csak a kilencedik kötetrel nyitottak az újabb típusú képtudományok felé, még erősen *word and image studies*-szempontból.¹³ E sorozat tizedik, 2004-ben kiadott darabjában (*Pictura & Scriptura. Hagyományalapú kulturális reprezentációk huszadik századi elméletei*) azonban Szőnyi György Endre már behatóan foglalkozik Mitchell újfajta ikonológiájával, amely a kép nyelven és szemiotikán túli újraértelmezéséről szól a vizualitás társadalmi és technikai intézményrendszerei, a test és a diskurzus metszéspontjában. A jelen kötet tulajdonképpen e korábbi kötet folytatása, kiegészítése. S jóllehet egyúttal egy hiány régóta esedékes pótlását jelenti, amelyért csak hálás lehet a képtudományok és vizuális kultúra iránt érdeklődő közönség, bizonyos hibái, illetve hiányosságai mégis megemlíthetők. Mondom ezt annak tudatában, hogy tisztában vagyok azzal, mekkora kihívást jelent egy ilyen gazdag, szerteágazó életműből koherensen és mégis átfogóan válogatni. A szerkesztők válogatása mintha azt tükrözné, hogy nemigen tudták eldönteni, hogy egy Mitchell-sorozatot indítsanak-e, vagy inkább csak egy általános *readert*, antológiát állítsanak-e össze. Ha ez utóbbit célozták meg, akkor a válogatás feltűnő aránytalanságokat mutat, amennyiben csak az *Iconology* és a *Picture Theory* kötetekből válogattak, és bónusznak még bevették Mitchell 2005-ben elhangzott szegedi előadásának kötetben eddig még meg nem jelent szövegét. A kötet bevezető része az *Iconology*-ból vett *Mi a kép?* fejezetet tartalmazza, majd az első fejezet címe: *Szó és kép*, amely Blake és a testvérművészetek (*sister arts*) hagyományáról szól, ezután a Nelson Goodman képgrammatikájáról (képek és bekezdések), majd a Lessing *Laokoónjáról* szóló fejezet következik (tér és idő), s csak sajnálni lehet, hogy az eredeti mű harmadik fejezetét (*Image and Ideology*) kiszelektálták, amely a *The Rhetoric of Iconoclasm: Marxism, Ideology, and Fetishism* címet viseli, és amely a rendszerváltás óta eltelt húsz év után talán érdekesebb (vagy vitára, gondolkodásra ingerlőbb) meglátásokkal szolgálhatna a magyar közönségnek, mint mondjuk a Lessing-fejezet. De hát hogy a képkalkotás mikéntjénél maradjunk, egy antológia, egy válogatás is *képet* ad egy gondolkodóról vagy szerzőről, ám a válogatás természetesen egyúttal a válogatókról (azaz korukról, perspektívájukról, preferenciáikról, hogy ne mondjam, *ideológiájukról*) is képet nyújt. Ami a *Picture Theory*-ből bekerült, az – a képi fordulatról szóló elméleti fejezeten kívül – elsősorban a képek tipologizálásával foglalkozik, így például az ekphraszisszal vagy a metaképekkel – viszont szerencsére bekerült az absztrakt festészetről és a nyelvről szóló

lebilincselő tanulmány is (*Ut Pictura Theoria*) –, és jóval kevésbé a képek hatásáról, hatalmáról, illetve politikájáról, ami az eredeti kötetben sokkal hangsúlyosabb (Mitchell két fő fejezetet is szentel ezeknek: *Pictures and Power*, valamint *Pictures and the Public Sphere*), s ami megint csak talán érdekesebb lehetett volna egy mai közönség számára, hiszen a jelen kötetben szereplő későbbi, aktuálisabb munkái is inkább ezt tükrözik. A magyar válogatás harmadik, *Politika, ideológia, kép* címet viselő fejezetébe azonban csak *A CNN-től a JFK-ig* című írás került be, valamint a már említett előadásszöveg (*A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen: szó és kép a terror idején*), ami – különös tekintettel arra, hogy a kötetnek az a címe, hogy *A képek politikája*, az olvasóban határozottan hiányérzetet kelt. Ennél szerencsésebb lett volna, ha két kötetre tervezik a szövegek kiadását, s a második kötetben már erre az irányvonalra, valamint az újabb keletű munkákra koncentrálnak volna.

Ezen kívül a magyar válogatás megérdemelt volna egy alaposabb lektorálást, mely kiszűrhetett volna egyszerű fordítási hibákat (például a 270. oldalon *már elhunyt* helyett *kései* szerepel [angolul: *late*]), vagy leegyszerűsítéseket (például a 269. oldalon Mitchell kétlövetű *cloning terror* szókapcsolata „a terror klónozás”-ként szerepel, holott a kettős értelmet talán jobban visszaadná a „terror-klónozás”, vagy másutt a *moment of terror* – a rémület pillanata – a terror pillanataként szerepel, 283), de említhetnék olyan „szarvasabb” hibákat is, mint hogy a 228–229. oldalakon szereplő hosszabb Tom Wolfe-idézetenél nem a létező magyar fordítást használják, sőt nem is utalnak rá, csak az eredetire és annak oldalszámaira (vö.: *Festett malaszt*, fordította Bartos Tibor, Európa, 1984). Mindezek azonban apróságok ahhoz képest, hogy e kötet szépen megágyaz a reménybeli továbbiaknak, amelyekből talán az is kiderül majd, hogy mi van a képi fordulat *után*, azaz a mában. Mert Mitchellt (is), úgy tűnik, ez nagyon is foglalkoztatja. Miként fent már idézett, *A műalkotás a bio-kibernetikus reprodukció korszakában* című írásának végén írja: „A művészek, a technikusok és a tudósok mindig is egyesítették erőiket az élet imitációja, a különféle képek és gépezetek előállítására során, amelyek, mint mondtuk, »élik a maguk életét és megvannak a saját vágyaik«. Talán a gyorsuló pangás történelmi pillanatában, amikor úgy érezzük, hogy megrekedtünk a bio-kibernetika utópikus fantáziái és a biopolitika disztópikus realitása, a posztumán retorika és az egyetemes emberi jogok valódi sürgetése között, itt lenne az idő, hogy átgondoljuk, mire is szolgál a művészet és az életünk.”¹⁴

¹³ *Szó és kép. A művészi kifejezés szemiotikája és ikonográfiája*, szerk. Kiss Attila – Szőnyi György Endre, JATEPress, Szeged, 2003. Itt szeretnék megemlíteni egy másik sorozatot, amely sokkal közelebb áll a *visual studies* kortárs szemléiségéhez, s amelyet Hornyik Sándor szerkeszt a Magyar Építőművészet internetes honlapján (<http://www.m-e-m.hu>) *vizuális kultúra* címszó alatt, ahol aktuális műkritikákon túl fontos kortárs magyar és (magyar fordításban) külföldi elméleti szövegek találhatók. Hasonlóan úttörő munkát végez a nemrég indult *tranzitblog* nevű internetes lap (<http://tranzit.blog.hu>), amely naprakészen és kifejezetten a kortárs magyar és nemzetközi vizuális kultúra különböző vetületeivel foglalkozik.

¹⁴ <http://magyarepitomuveszet.mm-art.hu/hu/vizkult.php?id=783>.

Miklósvölgyi Zsolt

„Kép új világ”

(A képek politikája – W. J. T. Mitchell válogatott írásai.

Szerk.: Szőnyi György Endre, Szauter Dóra,

JATEPress, 2008)

(kétséggel és gyanakvással telve)

„A tudomány soha nem volt oly fogékony az intellektuális divatokra, mint manapság” – írta Maurice Merleau-Ponty az 1964-es *A szem és a szellem* című tanulmányában. A francia filozófus megállapítása ekkor még inkább a természettudományos megismerésmód „kibernetikus ideológiája”, „fúrge és improvizatív gondolkodása” ellen kelt hadra, ám kritikáját mára már a bölcséleti diskurzusok jelentős részére is kiterjeszhetjük. A humán tudományok elmélet- és irányzatalakotó tevékenységei javarészt saját vizsgálódásaik érvényességét igyekeznek alátámasztani, így az ön-legitimáló elbeszélésekkel szembeni kezdeti bizalmatlanságok mostanra öntömjéző gesztusokká üresedtek. Úgy tűnik, a fordulatokkal tarkított nyugati gondolkodástörténet legújabb kori fejezetét jelenleg a képekre vonatkozó, sok irányú kutatások uralják. Ezt a tendenciát gyakran szokás – teljes joggal – a tudományos gyakorlat újabb hóbortjának tulajdonítani; afféle önkényes szeszélynek vagy kíváncsiskodó érdeklődésnek, ami – jobb elfoglaltság híján – pillanatnyilag éppen a képek és a vizualitás végeláthatatlan problémáinál időzik. E meggyőződést tovább erősítik azok a retorikus közhelyek, melyeket az utóbbi időben megjelenő képelméleti munkák bevezetőjében maguk a szerzők és szerkesztők is rendre megismételnek: „manapság divatosabb vált a képekről és »képi fordulatról« beszélni”.

(józan lelkesültségtől vezérelve)

Ám a keserű gúny vagy a kétségbeesett gyanakvás dacára a képekről szóló kortárs kutatások jóval többek hanyatló kultúránk pillanatnyi válságairól tudósító alkalmi megfontolásoknál. Ezek a törekvések merőben új megvilágításba helyezik látás és gondolkodás, kép és nyelv kettőséről alkotott történelmi előfeltevéseinket, felfejtve a legkülönbözőbb korok és kultúrák idevágó hagyományait és a köztük kialakult viták kiváltó okait. Az amerikai irodalom- és művészettörténész, W. J. T. Mitchell munkássága ékes bizonyítéka annak, hogyan lehet napjaink égető problémái (globális kapitalizmus, terrorizmus, neofasizmus, stb.) felől újraértelmezni a képekről szóló diskurzusok több ezer éves tradícióját, és hogyan lehet beágyazni mindezt a hatalom és tudás kortárs kritikájába. Mitchell elsődleges célkitűzése nem a képek felszabadítása a szavak gyarmati uralma alól, ahogyan azt a képi autonómia hívei szorgalmazzák.¹ Kép és nyelv viszonyát és az erről való gondolkodás lényegét nem a két médium közti kategorikus különbségek meghúzásában, hanem a kép és nyelv egymást kölcsönösen kizáró „abszolutisztikus fogalma” elleni küzdelemben látja, mivel – véleménye szerint – az egymáshoz

fűződő viszonyukat inkább a heterogenitás és a dialektika jellemzi. Értelmezési módszerének alapját az Erwin Panofsky nevéhez köthető ikonológiai megközelítés képezi, ám egyszersmind meg is haladja azt, amikor a képekben, vagy a képek mögött található narratív-szimbolikus jelentések felfejtésén túl azoknak a politikai, társadalmi és ideológiai motivációknak az értelmezésére vállalkozik, amelyek a képek készítését, befogadását és a hozzájuk fűződő viszonyulást valójában befolyásolják. Ilyen pszichikai és hatalmi nexusok többek között a *képmádat* (idolátria) és *képszeregetet* (ikonofília), vagy éppen a *képgyűlölet* (ikonofóbia), mely szélsőséges esetben akár *képpromboláshoz* (ikonoklazmus) is vezethet. Mitchell kutatásai konkrét esettanulmányok vizsgálatától a tudományos igényű okfejtésekig igen változatos hangnemekben szólaltatják meg a képekről szóló diskurzusok több évezredes történetét és jelenkori kérdéseit.

(közelítés)

Ebbe a sokszínű tudományos pályaképbe enged betekintést a szegedi egyetemi kiadó gondozásában megjelent *A képek politikája* című tanulmánykötet, mely az *Ikonológia és Műértelmezés* sorozat tizenharmadik kötete. A Szőnyi György Endre – Szauter Dóra szerkesztőpáros által összeállított szöveggyűjtemény tágas betekintést nyújt az irodalomtudós munkásságába, kezdve a William Blake-ről írott korai könyvéből (*Blake összetett művésze*) származó részlettel, a kulcsművekből (*Iconology, Picture Theory*) származó fontosabb tanulmányokon át egészen a 2005-ös szegedi konferenciára írott előadásának (*A Kimondhatatlan és az Elképzelhetetlen: Szó és Kép a terror idején*) szövegéig. A szerkesztői döntés értelmében a válogatás három fő részre oszlik. Az első egység a *Szó és Kép*, a második a *Kép/Szöveg*, míg a harmadik a *Politika, Ideológia, Kép* elnevezést kapta. Mindezeket az előszó és a Bacsó Béla által szerkesztett *Kép, fenomén, valóságban* (Kijárat Kiadó, Budapest, 1997) már korábban közreadott *Mi a kép?* című kulcsfontosságú tanulmánya előzi meg. Utóbbit, úgy tűnik, kontrollfordítás nélkül sikerült áttemelni a könyvbe, ugyanis a kisebb nyelvi pontatlanságok mellett a szöveg egyik legfontosabb segédábrája is változatlanul hibásan szerepel. A magyar fordítás könnyen összezavarhatja az olvasót, mivel az angol nyelvű változathoz képest² a mentális képek csoportjába tartozó „fantazmák” (*fantasmata*) az észlelési képek, a verbális alakzatokhoz tartozó „leírások” (*descriptions*) pedig a mentális képek csoportjához csúszott át. Nem is említve, hogy az eredeti válto-

¹ Ennek az álláspontnak a képviselői közé tartozik például az avantgarde művészetek amerikai teoretikusa, Clement Greenberg, aki az absztrakt festészet legfőbb érdemét abban látta, hogy képes volt felszabadítani a képzőművészetet az irodalmiság uralma alól. Ezt az irányzatot testesítette meg például a *purizmus* esztétikája. Napjainkban pedig (a 19. századi művészettfilozófus, Konrad Fiedler nyomán) Gottfried Boehm és Max Imdahl művészettörténészek szorgalmazzák a képi identitás függetlenítését a nyelvtől.

² W. J. T. Mitchell: *What is an image?*, New Literary History, Vol. 15, No. 3, Image/Imago/Imagination (Spring, 1984), 505. Online elérhetőség: http://www.arts.cornell.edu/histart/DOCS/WJTMitchell_whatisanimage.pdf, hozzáférés: 2009.12.05.

zatban a verbális képek családjában a „metaforák” és a „leírások” mellett az „írás” is helyet kapott. Ez utóbbi pedig különösen fontos, mivel ez a gondolat összekapcsolódik a Mitchell által is sokat hivatkozott Jacques Derrida megkülönböztetésére, melyet a *fonémák* (mint a beszélt nyelv elemi egységei) és a *grafémák* (grafikus jel, nyom, írás) között tett az előbbi javára.³ Ez az eltérés, mint tudjuk, soha nem rögzített evidencia, mert a kettejük közti el-különböződés [différance] alapvetően temporális, miáltal a köztük lévő viszony folyamatosan felülíródik.⁴ Ez pedig kulcsfontosságú fejlemény kép és nyelv heteronóm kapcsolatának megértésekor.

A „képek családfáját” bemutató csoportosítás a *kép* szó különböző diskurzusok szerinti előfordulását és jelentésmódosulását követi le a konkrét grafikus tárgyaktól a verbális alakzatokig. Mitchell ezzel az ábrával kívánta demonstrálni a *kép* fogalmának egységes megítélésében és a nyelvtől való elhatárolásban rejlő ellentmondásokat.

A másik ugyancsak zavaró elem az angol *image* szó következtlen fordítása a kötetben. A probléma nem is annyira ott adódik, amikor *képként* és *képzetként* egyaránt fordítják, hanem amikor egyes esetekben e szó *kép(zet)*ként is szerepel. Utóbbinak szintén volna jogosultsága, mivel a fogalom kettős (reális és mentális) vonatkozásait egyaránt érvényben tartja, azonban sokszor bizonytalan, hogy egy adott szöveggörnyezeten belül éppen melyik jelentésrétegre helyeződik át a hangsúly. (Például: „A legrövidebb válasz természetesen az egész tétel tagadása azzal az ortodox kijelentéssel, hogy az absztrakt művészet nem fojtja el a nyelvet; egyszerűen »puszta vizuális kép(zet)eket alkot, amelyeknek nincsen semmiféle olyan nyelvi vagy irodalmi jellemzőjük, amit elnyomhatnának.«”⁵) A kötet fordításai sajnos amúgy is sok kivetnivalót hagynak maguk után. Rengeteg egyeztetési- és helyesírási hiba, elütés található a könyvben. (Babits Mihály nevét angolosították, Vajda György Mihály neve néha Varga György Mihályként szerepel stb.) Ezek a félreírások és figyelmetlenségek valószínűleg nem az előbb említett Derrida-tanulmány szellemében kerültek a könyvbe. Némely mondat már-már az érthetetlen határát súrolja: „A terror fő fegyvere az erőszakos látvány, a destrukció képe, a képek destrukciója, vagy mindkettő, mint ahogy történt ez a mind közüli legnagyobb látványosság esetében is, a World Trade Center megsemmisítésekor, ahol a globálisan felismerhető ikon lerombolását tudatosan meg lett rendezték, így ikonná vált, mely saját jogán szerepel.”⁶ És ha már egy olyan kötetről esik szó, melynek legfőbb tárgya kép és nyelv viszonya, nehéz megállni, hogy a tipografikus elemek igénytelenségéről (tördelés, betűtípus, borító stb.) egy szó se essék. Az effajta szépséghibák sajnos még a szűkre szabott pénzügyi kerettel sem indokolhatóak. A négyféle betűtípussal, piros és fekete alapszínekkel kódolt szegényes előlapra William Blake szaturnuszi figurája teszi fel a koronát, amint éppen Kazimir Malevics festményének vörös négyzetén üldögél. A látványelemek esetlen használata sajnos a hátsó borítón (a kötet ismertetője például kétféle pirossal íródott) és a könyv belsejében is visszaköszön

(a Blake-szöveg fejléce a Goodman-tanulmány tetejére is átterjedt, a kezdő oldalak iniciáléi és a sokféle betűszedetek zavaróan hatnak).

(a szerkezetről)

A *képek politikája* kötet szerzője elvéből következtetve a könyv első sorban változatos tablóként kíván hozzájárulni a magyar nyelvű Mitchell-recepcióhoz, így az egyes tanulmányok nem fűződnek szorosán egymásba. Az előszó világos áttekintést nyújt Mitchell tudományos tevékenységéről és a képelméleti diskurzusokban elfoglalt szerepéről. A már említett *Mi a kép?* című dolgozat kitűnő megalapozása a rákövetkező tanulmányoknak. Ebben az írásban a képekre vonatkozó reflexiók történetét a platóni-arisztotelészi hagyomány látásmélettől a zsidó-keresztény teológiai hagyomány idevágó tendenciáin át a modern-posztmodern korok filozófiájának és művészettörténetének vizualításra vonatkozó kommentárjaikkal követhetjük nyomon. Emellett Mitchell vázolja a különböző társtudományok (szemiotika, lingvisztika, kognitív pszichológia, kortárs elmefilozófia stb.) módszertani előfeltevéseit és kutatási irányait is. Ezt követi az első fejezet *Szó és Kép* címmel, mely a *Blake és a testvérművészetek hagyománya* címet viselő írással indul, és az 1986-os *Ikonológiából* (*Iconology: Image, Text, and Ideology*) származó két tanulmánnyal (*Képek és bekezdések: Nelson Goodman és a különbözős grammatikája; Tér és Idő: Lessing Laokoónja és a műfajok politikája*) záródik. Míg az utóbbi kettő az eredeti mű kontextusában sokkal feszesebben illeszkedtek egymáshoz, addig a Blake-tanulmánnyal kiegészülve inkább csak ízelítők a képteoretikus konkrét szerzők mentén vizsgálódó műveiből. Bár a három tanulmány számtalan közös metszéspontot mutat *szó és kép* kapcsolatát illetően – hiszen a Blake-alkotások kompozit-jellegének megértése, Lessing műfajelméleti alapokon nyugvó különbségtevése és Goodman jeltudományos vizsgálata végső soron mind ebbe az irányba mutat –, a fejezet mégsem utal egységes vezérelvre. A képpolitika témaköréhez talán *A képrombolás retorikája: marxizmus, ideológia, fetiszmus* (*The Rhetoric of Iconoclasm: Marxism, Ideology, and Fetishism*) című tanulmány is idekíváncozna az *Ikonológiából*.

A szerkesztői szándékot leginkább tükröző *Kép/Szöveg* fejezet, az 1994-ben megjelent *Képelméletből* (*Picture Theory*) szemzset, és inkább elméleti fejtegetéseken alapuló értekezéseket tartalmaz. Ettől a résztől nem is érdemes számon kérni egybe-

³ Ld. W. J. T. Mitchell: *Mi a kép?* (ford.: Szécsényi Endre) = *A Képek Politikája*, szerk.: Szőnyi György Endre és Szauter Dóra, JATEPress, Szeged, 2008. 35.

⁴ Ld. Jacques Derrida: *Az el-különböződés* (ford.: Gyimesi Tímea) = *Szöveg és interpretáció*, szerk.: Bacsó Béla, Cserépfalvi Kiadó, Budapest, é. n. A szójáték eredeti értelmét magyarul talán a „külömbőség” szó jobban kiadná, bár Derridánál (différance) fontos szerepet játszhat az is, hogy a hangzott és írott nyelv közötti eltérést egy magánhangzó adja.

⁵ W. J. T. Mitchell: *Ut pictura theoria: az absztrakt festészet és a nyelv* (ford.: Rajnai Judit) = *A Képek Politikája*, szerk.: Szőnyi György Endre és Szauter Dóra, JATEPress, Szeged, 2008. 234–235.

⁶ W. J. T. Mitchell: *A kimondhatatlan és az elképzelhetetlen: Szó és Kép a terror idején* (ford.: Horváth Gyöngyvér) = *A Képek Politikája*, szerk.: Szőnyi György Endre és Szauter Dóra, JATEPress, Szeged, 2008. 275.

függő szempontrendszerrel, mivel itt önálló értékű tanulmányok lettek összegyűjtve. Az első szöveg a *Képelmélet* bevezetője, ezt követi a *Képi fordulat* című, sokat hivatkozott és vitatott esszé, melynek egy rövidített változata már korábban is megjelent magyarul.⁷ Ezután a *Metaképek* címet viselő tanulmány, valamint a manapság szintén közkeletű retorikai problémának, a *képleírás* műfajának Mitchell-féle értelmezése (*Az ekphraszisz és a Másik*) következik. A passzust az *Ut pictura theoria: Az absztrakt festészet és a nyelv* beszédes címre keresztelt dolgozat zárja.

A tanulmánykötet címéhez leginkább az utolsó szakaszban (*Politika, Ideológia, Kép*) található írások kapcsolódnak, itt ugyanis az amerikai tudós képelméletét láthatjuk működésben kurrens politikai témák elemzése közben. Kétségkívül ezek az esettanulmányok világítják meg leginkább Mitchell kritikai ikonológiájának létjogosultságát. Míg *A CNN-től a JFK-ig* az 1990-es évek politikai közhangulatát formáló *Sivatagi Vihar* hadművelet médiareprezentációjának vizuális retorikáját elemzi, addig *A Kimondhatatlan és az Elképzelhetetlen: Szó és Kép a terror idején* a napjaink legsürgetőbb problémáját, a terrorizmus virtuális és szimbolikus vonatkozásait teszi kritika tárgyává, összefüggésbe hozva mindezt a „kimondhatatlan” és az „elképzelhetetlen” klasszikus teológiai konfliktusával. Mindez ténylegesen is alá kívánja támasztani azt a feltevést, miszerint a „művészet utáni kép” a „művészet előtti kép” problematikáját újítja meg.

(summa summarum)

A képek politikája számos szépséghibája ellenére is fontos adalékul szolgálhat ahhoz, hogy a képekre vonatkozó, mindenkor érvényes kérdéseinket artikulálni tudhassuk. A kötet létrehozásában közreműködők célkitűzéseit a mérsékelt színvonalról függetlenül is dicséret illeti. Ennek jelentőségét még azok a szkeptikus érvek sem tudják beárnyékolni, amelyek szerint a képek kérdése csupán a tudományos hóbortok újabb vesszőparipája. Manapság e téma jelentőségét éppen az adja, hogy „a jelenkori vizuális kultúra és a reprezentáció nem-diszkurzív rendszerének hatalom/tudás hányadosa túl kézzelfogható, túlságosan mélyen be van ágyazódva a vágy, a dominancia és az erőszak technológiáiba, túlságosan át van itatva a neofasizmus emlékeztetőivel és a globális közösségi kultúrával ahhoz, hogy ne vegyünk tudomást róla.”⁸

Bazsányi Sándor

„Testének temploma” – és arcának tükre

(Hans Belting: *A hiteles kép. Képviták mint hitviták.* Ford.: Hidas Zoltán, Atlantisz, 2009)

„Ő pedig az ő testének templomáról szól vala.”
(Jn. 2,21)



A fenti evangéliumi passzust választotta egykor Nadas Péter az *Emlékiratok könyve* mottójául. Mely regényben viszont mindvégig csakis az emberi testről olvashattunk, azon belül a teljességgel felszabadított s így magára hagyott test sokrétű tapasztalatainak szorongató mélységeiről és eksztatikus magasságairól, illetve a mélységekre és magasságokra törő vágy óhatatlan kudarcairól – miként azt a főelbeszélő summázza is a mű

végén: „Belőlem azokban az években hiányzott mindennemű messziség; minden szavam, mozdulatom, titkos óhajom, céloom, törekvésem és szándékom kizárólag emberi személyek testében és testének felületén igyekezett kielégülésre, beteljesedésre, mi több, megváltásra találni.” Ámde: „És hogyan lehetne valaki az ember közeli dolgában járatos az istenek messzi dolga nélkül?” Hiszen: „A szar nem ér az égig, csak gyűlik és töpped.”

Ugyanakkor a Nadas-regény mottójának eredeti szöveggörnyezetében az egyetlen személyben kettős, azaz mind isteni, mind pedig emberi természettel rendelkező Jézus Krisztus az ő saját testéről beszél, amely tehát egyszerre valóságos-emberi és misztikus-isteni. És noha az ókeresztény kori (efezusi és khalkédoni) zsinatokon kidolgozott dogma szerint a két természet Krisztus isteni személyében úgymond összekeveredés nélkül volt együtt, mely krisztusi személy ráadásul a Szentháromság dogmájának értelmében azonos az Atya és a Szentlélek szintén isteni személyeivel, mégpedig az egy és oszthatatlan isteni lényeg jóvoltából –, nos éppen ezért, a „lényeg” okán nem lehet kétséges, hogy a János-evangélium adott pontján leginkább Krisztus misztikus testéről (no és persze az egyházzól) van szó. Mert csakis arról lehet szó. Vagy ha – feltéve, de nem megengedve – az emberiről, az akkor is az istenit jelenti. Mert csakis azt jelentheti.

És ha máshonnan nem, akkor a regénymottó evangéliumi helyéből mindenképpen igazolhatónak tűnik, hogy még Nadas sem tud úgy beszélni kizárólagos intenzitással az emberi testről, hogy közben ne utaljon „az istenek messzi dolgaira”. Mint ahogyan a képek több évezredes története sem mesélhető el anélkül, hogy ne érintenénk Jézus Krisztus kettős természetének titkát, hogy ne vetnénk fel az istenemberre vonatkozó „hiteles kép” kérdését.

⁷ Ld. http://balkon.c3.hu/2007/2007_11_12/01fordulat.html, hozzáférés: 2009.12.05.

⁸ W. J. T. Mitchell: *A képi fordulat* (ford.: Tóth Zsófia Anna) = *A Képek Politikája*, Szőnyi György Endre és Szauter Dóra, JATEPress, Szeged, 2008. 143–144.

A művészettörténész Hans Belting a megtestesülés képi és nyelvi következményeit firtatva többször is utal a János-evangélium híres prológusára, amely a testté lett *logosz*ról tudósít. (A prológus részletét egyébként Nadas is felhasználta, mégpedig szintúgy mottóként, az *Egy családregény vége* című korai regényében.) És ha nyugati kultúránk története leírható – kontrasztosan – a kép és a szó folytonos, változó heveségű vetélkedéseként, akkor e történetben a „*logosz*” „*verbum*”-ként való fordítása Szent Jeromosnál „nemcsak ennek a szónak, hanem minden további-
nak is olyan tekintélyt kölcsönzött, amely előtt a képek kénytelenek voltak kapitulálni.” (11) Eszerint a *Képviták mint hitviták* alcímet viselő könyvben leginkább a kora kereszténység és a reformáció szónak elkötelezett, ámde képről alkotott vélekedéseit követhetjük nyomon (gazdag és találó művészettörténeti példákkal ellátva), amelyek megelőzik, és egyúttal elő is készítik a modern művészeti kép jócskán összetett, sokszínű és szétartó jelenségszortját. Ugyanis Belting több könyvében foglalkozik a premodern, a modern és a posztmodern képesség és vizualitás összefüggéseivel – hagyományosabb művészettörténeti megközelítéssel az 1990-es *Kép és kultuszban*; majd markánsan nyitva a Gutenberg-galaxist újabban leváltani látszó vizuális kultúra teljes mezeje felé a 2001-es *Kép-antropológia* elemzéseiben; ámde mindvégig *A művészettörténet vége?* című, 1983-as módszertani számvetés programszerű önreflexiójának fényében. Egyébként *Élet és Irodalom*beli ismertetésében (2009. december 11.) Bacsó Béla is úgy látja Belting 2005-ös könyvét, mint amely a húsz éve megjelent *Kép és kultusz* tárgyát mondja újra a *Kép-antropológia* szemléleti-fogalmi keretei között. Az antropológiai megközelítés értelmében *A hiteles kép* is úgy beszél a Krisztus-ábrázolások korszakfüggő példáiról, hogy közben mindvégig a teljes zsidó-keresztény kultúra vizuális mezejéről, azon belül a kortárs vizuális kultúra önmegértésének esélyeiről van szó. És nem csak az alabamai országút melletti Krisztus-óriásplakáthoz (38) vagy a Mel Gibson-féle *Passió*hoz (51–52) hasonló látványkampánytermékek kapcsán, hanem az antropomorf igényű ábrázolások történetének bármely pontján; mely ábrázolások prototípusa természetesen az Újszövetségben megtestesült istenember, vagy éppen az Ószövetségben Isten képére – és egyúttal bűnre – teremtett ember. Az ember, akinek tehát – a szónak elkötelezett Baudelaire híres költői képe nyomán – képek erdején át visz az útja, mely képekkel teli útról ráadásul minduntalan képeket is alkot magának.

Mivel Krisztus „a láthatatlan Isten képe”, (Kol. 1,15) és mivel „aki látja őt, látja az Atyát” is, (Jn. 14,9) így szól a művészettörténész következtetése: „A művészek számára tehát a három isteni személy [Atya, Fiú és Szentlélek] közül csak egy volt ábrázolható, ám annak képe mindig magában foglalta a két másik személyt is.” (111) A misztikus istentapasztalat övezetében az Istennel azonos eucharisztia „realitása” mellett megjelenik a Krisztust ábrázoló képek „realizmusa” (127), először a kultikus kép formájában, eleinte közösségi, később magánáhitati igények szolgálatába állítva, majd egyre inkább a művészeti vagy eszté-

tikai jellegű képek megannyi változatában – ahogyan azt a *Kép és kultusz* szerzője most újrasummázza: „Az esztétikai reflexió a művészet nevében a képek saját jelenlétét erősítette meg, miközben ugyanilyen mértékben gyengítette annak realitását, amit a képek ábrázoltak.” (128) Gondoljunk csak Mantegna *Halott Krisztus*ának provokatív alulnézetére, vagy éppen Max Ernst ó- és újszövetségi toposzokat elegyítő képére: *Szűz Mária elfenekeli a kis Jézust három tanú jelenlétében*. Mert ha már Krisztus emberi természete révén az istenség ábrázolhatóvá válik, akkor az ábrázolásban rejlő lehetőségeknek nem lehet gátat szabni – feltéve, ha nem maradunk valamely kötött formarenden belül, mint amilyen például elsősorban a görögkeleti ikonok világa, amelyet ugyanakkor lehet szabadon értelmezni; lásd például Vajda Lajos ikonos önarcképeit; vagy mondjuk a Belting-könyvben külön fejezetet érdemlő Dürer-önarckép ikonjellegét, amelyen – az „Isten képére teremtett” emberre vonatkozó ószövetségi passzus nyomán – „az Istenhez való hasonlóság a Dürer arcához való hasonlóságon sejlik át”, miáltal „az archetípusra történő utalás egyazon arc kettős szemléletét eredményezi: Dürer a maga arc-képét festi meg, amely viszont »Isten képmására« (*in imaginem*) teremtetett.” (160) Mindazonáltal, azaz mindezen érvényes festői döntések ellenére (vagy jóvoltából) a Krisztus-ábrázolások történetének mélyén soha fel nem oldható dilemma húzódik, amelyet Belting a Tábor-hegyi színeváltozás kapcsán ekképp összegez: „A Megváltó színeváltozását megelőzően méltatlan az ábrázolásra, utána pedig már ábrázolhatatlan, mivel csak halandó testben lehetne megmintázni.” (72–73) A krisztusi halandó test lehet megfogant és megszületett test (lásd például Raffaello *Sixtus-Madonnájának* gyermek Jézusát), szenvedő és halott test (mint Holbein *Halott Krisztusa*), vagy feltámadott test (lásd például Caravaggio *Hitetlen Tamásának* Jézusát). Van tehát egyfelől a változatlan lényeg, és van másfelől a változásnak – és nem csak a misztikus színeváltozásnak! – kitett test. Meg kell hát kritikai értelemben különböztetnünk az *eikónt* mint eszmét és az ikont mint materiális képet, Krisztust mint az Atya ösképét, és az adott Krisztus-ábrázolást mint képmást. A láthatatlan Isten, annak ösképe, valamint ennek képmása olyan vizuális hierarchiát alkotnak (à la Platón), amelyet teljességgel felfogni lehetetlen, ámde körüljárni mindenképpen érdemes – például a Szentháromság- és Krisztus-dogmákban alkalmazott görög *proszópon* kifejezés révén, amely egyszerre jelent „arc”-ot és „maszk”-ot, és amelynek latin megfelelője, a *persona* immár kizárólagosan „maszk”-ként értendő. Belting ugyanakkor felhívja figyelmünket a szójelentés színházi párhuzamára (most nem beszélve annak retorikai-irodalmi allúziójáról, a *prosopopoea* illetve *personificatio* mint megszemélyesítés alakzatáról): „A maszkfogalom nyelvi síkon arra a paradoxonra utal, hogy Krisztus Egyetlen, noha egyaránt reprezentál Istent és embert, hasonlóan ahhoz, és mégis eltérően attól, ahogy a színész egyetlen figurában kapcsol össze szerepet és szereplőt: Krisztus – ha úgy tetszik – ember mivoltában Isten maszkját viselte.” (63) És talán ezúttal tényleg érdemes Krisztus kettős természetű személyének titkát nem is annyira dogmatikai,

mint inkább képzőművészeti összefüggésben vizsgálni, továbbá a szűkebben értett képzőművészettel határos művészeti (mondjuk színházi) vagy nem-művészeti (adott esetben dogmatikai, vagy éppen politikai, netán piaci érdekeltségű) vizuális médiumok történetére figyelni.

Krisztus maszkjának illetve testének különböző ábrázolásait követhetjük nyomon könyvünkben – Veronika kendőjének változataitól a turini lepel fotójáig, amelyek kapcsán Belting egymás mellé állítja a Krisztus-test látására vonatkozó „szomatikus érveket” és a Krisztus-igazságra irányuló „metafizikai érveket”. (65) Metafizika és szomatika, dogmatika és esztétika, lényeg és jelenség, igazság és annak látszása – olyan fogalmi párok, amelyek révén könnyen belátható, hogy a „hiteles képre” törekvő ábrázolástörténet adott pontjain „a kép evidenciája egyszerre csökkent és fokozódott: csökkent, mivel a kép csak a látható testet tudta ábrázolni, és fokozódott, mivel azon túli, láthatatlan referenciája is volt. Amit láthatóvá tett, az nem állt ellentmondásban azzal, amit nem tett láthatóvá.” (134) Ahogyan egyébként az (isteni) igazság mindig is létezett, csakis részlegesen megnyilvánulva – de azért így mégiscsak megnyilvánulva – az arra vágyakozó halandó számára. (Miként Heidegger írja és értelmezi a görög „igazság” szót – kiemelve annak fosztóképzőjét – „*a-létheia*”-ként, azaz „el-nem-rejtettség”-ként, az egyidejű feltárultság és leplezettség dialektikájában.) A krisztusi igazság részleges és áttételes megmutatkozásának/megmutatásának szép példái a XVII. századi Zurbarán (Veronika kendőjét, Isten bárányát és a Megfeszítettet ábrázoló) képei, amelyeken „a festő azon dilemmája” kap változatos vizuális minőséget, „hogy bár a látható világot jeleníti meg, a vallásban mégis kénytelen túllépni azon.” (171)

És ahelyett, hogy mi is „túllépnénk a látható világon”, elléphetünk, elmozdulhatunk a hasonlóság-elvű ikonikus felfogástól – Peirce és Nelson Goodman szemiotikus stílusváltásával – az egyezményes elvű szimbolikus jelszerűség irányába is; mondjuk a mimetikus képek (lásd pl. Masaccio Szentháromság-freskóját) és a mechanikus lenyomatok (lásd pl. Veronika kendőjét) megkülönböztetése révén: míg az előbbiben a megtevesztés esztétikai formája van jelen, addig az utóbbi valamiféle képi bizonyítékként a hiányzó testre, a valódi test hiányára utal. Platonikus éllel fogalmazva: „...a képek életet színlelnek, holott valójában nincs bennük ilyesmi. Ilyen csalódás a jel kapcsán nem érthette az embert.” (200) A kereszténység érvényes jele a kereszt (és nem a mimetikus ábrázolás szenvedélyének kiszolgáltatott Veronika-kendő, vagy éppen a turini lepel); mindaz pedig, ami a kereszt jelen túl van, vagy azon túlra törekszik, vita tárgya, a mindenkori „képvita mint hitvita” tárgya lehet. És ha már az egymást feltételező képimádat és képprombolás szélsőséges indulatait gerszto Krisztus-ábrázolások helyett módunk van a jóval békésebb kereszt-jelet választani, akkor miért ne választanánk azt? Miért ne látnánk be e visszafogott döntés biztonságát és bizonyosságát? Belátni persze könnyű, elfogadni viszont korántsem. Hiszen antropológiai, sőt „kép-antropológiai” értelemben bennünk rejlik a

makacs vágy – az ábrázolásra, illetve az ábrázolt dolog felismerésére, arra az öröme tehát, amely mindebben rejlik (ahogyan arról Arisztotelész is beszél a *Poétika* legelején). Nem tudunk hát lemondani a képekkel, a képi ábrázolással kapcsolatos örömről (és persze indulatokról) – még az egyetértés, a béke, a nyugalom érdekében, a kereszt vizuális ökömenéje, szemiotikai egyértelműsége jegyében sem.

Az ikon vizuális bűvöletét semlegesítő kereszt jelét egyébként is csak egy paraszthajszál választja el az érzékek helyett egyenesen a lélekhez szóló igétől, ama bizonyos jeromos *verbum*tól. Legalábbis a kép és szó dichotómiájára kihegyezett figyelem számára. De talán nem kell feltétlenül dichotómiát látnunk ott, ahol másként, más látásmódokkal is boldogulhatunk. Norman Bryson például 1981-es *Word and Image* című könyvének előszavában a képeknél és szavaknál *egyaránt* megfigyelhető diszkurzív(-logikai) és figuratív(-retorikai) dimenziók formális különbségeire hívja fel a figyelmünket. Miáltal, vagyis a körültekintő szemiotikai elemzés által – szabadon használva Bryson fogalmi megkülönböztetését – mégiscsak megbabolázhatjuk az ikonok abszolút realizmusigényét, annak nehezen vagy sehogyan sem zabolázható következményeivel (idolátria, ikonoklasmus) együtt. A diszkurzív referencia (értelemvonatkozás) megengedő és tagolt övezetében a mimetikus ikon igazságát leválaszthatjuk a figuratív autoreferencia (esztétikum) anyagelvű érzékelésének kalandjáról. Mondhatni magára hagyjuk az érzékelést annak érzéki – immár igazságsemleges – tárgyával. Ilyen értelemben az adott Krisztus-ábrázolás figuratív szépségének nincs közvetlen köze a jelentés diszkurzív tisztaságához, noha tagadhatatlanul együtt vannak jelen; miként Krisztus egyetlen személyében – összekeveredés nélkül – az ő isteni(-,diszkurzív) és emberi(-,figuratív) természete.

De visszatérve Belting gondolatmenetéhez: a „képviták mint hitviták” során „magától értődött, hogy a jelek kiténtetett szerepet élveznek, hogy általuk meg lehessen szabadulni a képektől.” A jelek jele, a szó pedig „rangban minden más médiumot megelőzőtt”. (224) Játsszunk hát a szavakkal! Nézzük meg röviden, milyen összetett kifejezéseket alkothatunk a magyarban a „kép”, a „jel” és a „szó” szavakból! A „jel”-hez mindkét másik szót társíthatjuk: „jelkép”, „jelszó”. Míg a „szó”-hoz csak a „kép”-et ragszthatjuk: „szóképp”. A „kép” viszont teljességgel magára marad (legalábbis a jelenlegi nyelvi szokás szerint). Szofisztikusan kiaknázva, azaz a valóság síkján továbbjátszva a szójátékot: a jelnek gond nélkül alárendelhetjük a képet is (lásd a béke jelképévé vált galambot), és a szót is (lásd a *Bánk bán*ban jelszóvá degradált Melinda nevet); a szónak pedig biztosan alárendelhetjük a képet (legyen az akár Juhász Ferenc-szóképp, akár Parti Nagy-féle akaratlagos képzavar); a képnek viszont nem rendelhetünk alá semmit. A kép, ha nem akar a jel vagy a szó alárendeltje lenni, önmagára marad, hiszen nem rendelheti maga alá sem a jelet, sem a szót. Miként a sokak által kritizált Panofsky-féle „ikonográfia” (= „*eikón*” + „*graphé*”) vagy „ikonológia” (= „*eikón*” + „*logosz*”) szavak kapcsán is az írásnak és a nyelvnek, egyszóval a nyelvben

megragadható tudásnak alárendelt képről beszélhetünk (mely művészettudósi szóházasító szenvedélyt korrigálja Max Imdahl a csakis képi értelemre vonatkozó, egytagú „ikonika” terminussal.)

Érdekes ebben az összefüggésben a Belting által jeleméleti szempontból körüljárt úrvacsoravita, hogy tudniillik: „Vajon a kenyér, amelynek külső megjelenése a »szóra épülő« liturgia folyamán mit sem változott, az Úr valóságos *testévé* vált-e, amelyről belsőleg lehet *képet* alkotni, vagy megőrizte pusztá *jel* voltát?” (243 – kiemelések: B. S.) A reformátorok, mint tudjuk, rövidre zárták a test, a szó, a kép és a jel összetett kérdéskörét, azaz „bűcsüt vettek a kép és a test minden ambivalenciájától, amelyet a katolikus gondolkodás dédelgetett, és a jel és test kontrasztja mellett döntöttek.” (245) A puritán jel nem tart igényt a kép státusára, azaz nem kíván kapcsolatba lépni a testtel, miáltal le is mond a mimetikus ábrázolás ambivalens értékeiről: szépségeiről és veszélyeiről, veszélyes szépségeiről. Ám ha – Luther nyomán – a *sola scriptura* értelmében „a szó megtisztította a belső képeket, nyugodtan meghagyhatók a külső képek is”; ami egyfelől azt jelenti, hogy nem feltétlenül muszáj lerombolni a katolikus ábrázolásokat, másfelől pedig megengedi, hogy lehet úgynevezett protestáns képeket is készíteni (miként Luther festőbarátja, Cranach teszi), amelyek „jelszerűségüknek köszönhetően [...] mentesek [...] a csábérotól, mely a régi képekben ott lappang.” (235) A protestáns kép mint *jelszerű kép* végső soron titoktalanítja a katolikus képet mint *testszerű képet*, amennyiben a szóból értő lélekbe/szívbe számúzi a hit igazságát. Ez a szóelvű képfelfogás majd más és más összefüggésekben, újra és újra feltűnik a művészetek történetében; így például – messzire nyúlva – Duchamp nem retinának szóló, antiszenzualista, hiperintellektuális művészetében, vagy éppen a Kandinszkij-féle festészet szellemi igényű absztrakciójában.

Noha a „jel és test kontrasztjában” fogant protestáns képfelfogás jóvoltából akár oda is hagyhatjuk a „képvita mint hitvita” harcok paradigmáját. Mert – teszi fel a kérdést Belting – miért csak ikonoklasmusról (*képrombolásról*) és idolátriáról (*bálványimádásról*) beszélünk; miért nem beszélünk idoloklasmusról (*bálványrombolásról*) és ikolátriáról (*képipádatról*)? Feltehetően azért, mert – szól a kézenfekvő (kép-)antropológiai bölcsesség – „az idolk a mások képei, az ikonok a saját képeink.” (255) Ám ha – visszakozva az ókeresztény zsinatok jegyzőkönyveire – nem fokozzuk mértéken felül a képek iránti szenvedélyes elköteleződés mértékét, azaz nem imádatról (*latreia*), hanem csupán tiszteletéről (*proszkúnészis*) beszélünk, és nem is a bálványok vagy látszatok (*eidolon*), hanem az igaz hitben fogant képek (*eikón*) vonatkozásában, akkor például kedvünket lelhetjük Erhard Schön 1530-as fametszetében, aki „egyszerre kezelte iróniával mind a képkultuszt, mind az ellene irányuló képrombolást”, és aki szerint „a képrombolás [...] csupán a mértéken felüli képtisztelet »azaz imádat« másik oldala, s egyszerre alapszik félreértésen és a képekkel való visszaélésen.” (259) Tekintsünk hát el a szélsőségtől, és figyeljünk inkább mindarra, ami mértékes és kiegyen-

súlyozott: a képek *arányos tiszteletének* különböző formáira (és így persze Isten *végtelen imádatának* gazdag lehetőségeire). Mert ha szakítunk a gyűlölet és imádat rossz dichotómiájával, akkor a képek politikájának finomabb változataira bukkanhatunk; így például a bibliai idézetek és könyvillusztrációk protestáns stílusú együttműködésére; vagy éppen a Belting által röviden elemzett evangélikus oltárképek szónak elkötelezett vizualitására. És innen nézve csakis szelídebb hangfekvésű, analitikusabb jellegű kérdések tehetők fel; mint például az alábbi: „A művészek a reformációban el kellett dönteni, hogy evangélikus vagy katolikus módon akar-e festeni. E képvitából fakad a kétféle német művészet léte.” (269) Továbbá, vonhatjuk le a gondolatmenet általánosabb tanulságát, a kép, a vizualitás interkonfessionális mezején módunk lehet szelíden, értelmesen és élvezetesen kommunikálni egymással, saját magunk mindenkor másikkal, akár még nagyon – nagyon-nagyon – másikkal is.

Ám ha továbbra is ragaszkodnánk az igaz *eikón* és a csalfa *eidolon* közötti különbségtevéshez, még akkor is fennáll annak lehetősége, hogy mondjuk Jean Baudrillard nyomába szegődve némiképpen mérsékeljük, vagy egyenesen kioltjuk azok ellentétét – az igazságsemleges – mivel a referenciális vagy autoreferenciális – szimulákrum fogalmának bevezetésével; ahogyan arra még könyve legelején Belting hivatkozik: „Ikonok és idolumok különbsége összeomlik, ha a képek a valóságot csupán színlelik, mintha nélkülük már nem is létezne valóság.” (18) A szimulákrumként felfogott művészeti és vizuális jelenségek mögött persze, ha nem is magát az igazságot, de valamiféle politikai vagy gazdasági szándékot, ideológiát mégiscsak sejdíthetünk. A fogyasztói szokásokat felmérő és alakító képpolitika látványos formáinak tűnhetnek például az egyesült államokbeli vallási missziók szemet gyönyörködtető és lelket megindító vizuális szimulákrumai – miáltal a keresztény kultúra örök témái, mint amilyen Krisztus „hiteles képének” toposza, mégiscsak visszalopakodnak az ezredforduló hipertrófikus alakzatokban bővelkedő vizuális (tömeg)kultúrájába, az egyidejű élvezésre és fogyasztásra sarkalló, hol rafináltabb, hol durvább eszközökkel dolgozó szimulákrumok médiavilágába. Mert miért volna kivétel mondjuk a vallásos giccs az általános érvényű megállapítás jókora tárgykörétől?: „Mivel tudjuk, hogy a képek üresek, élvezzük a fikciót, amellyel elkápráztatnak.” (29)

De ezek a kérdések már messzire vezetnének. Olyan, egyébként nem is túl távoli területekre, ahol valószínűleg könnyebben boldogulnánk, teszem azt, a képteoretikus W. J. Thomas Mitchell politikaorientált analíziseinek – még akár Krisztus-ügyben is – hasznosítható tanulságaival.

Gyenge Zoltán

Az iróniáról nem-ironikusan

(Bazsányi Sándor: „Fehéret, feketét, tarkát...”
Változatok az iróniára. Kalligram, 2009)



„A szókratészi irónia az egyetlen, valóban szándékoltan és mégis józanul megfontolt elváltoztatás. Egyképp lehetetlen a kimódolása és az elárulása. Aki nem képes rá, annak számára a legnyíltabb színvállás után is talány marad. Senkit meg nem téveszt ez az irónia, csupán azokat, akik megtévesztésnek hiszik, és vagy örvendeznek a pompás móka láttán, mellyel az egész világot bolonddá teszik itt, vagy mérgesek lesznek, ha rájönnek, hogy itt őket is be akarták csapni. Minden

merő komolyság és minden merő tréfa.” – írja Schlegel a híres 108-as töredékben. Ezzel persze ki is jelöli az utat mindazok számára, akik valamilyen módon foglalkozni akarnak az irónia kérdésével. Azaz egyrészt ismerniük kell a szókratészi felfogás lényegét, ami persze nem választható el a platonitól, másrészt éppen a schlegeli megjegyzés alapján nem vonatkoztathatnak el a német romantika által újra felfedezett és újraértelmezett irónia felfogásától. Engedtessek meg ehhez egy megjegyzés: Kierkegaard iróniafogalmát én ugyanide sorolom. De erről később.

Bazsányi Sándor új könyvének az alcíme a következő: *Változatok az iróniára*. A címet, ha alcím is, illik komolyan venni, ezért ezek alapján a könyv – akkor is, ha közvetlenül nincs is mindenhol jelen az irónia boncolgatása – az iróniával összefüggésben három nagy tematikus részre osztható. Az első rész (a bevezetés is) az irónia elméleti megalapozását és annak Bazsányi-féle értelmezését tartalmazza. A másodiknak azt a címet lehetne adni, hogy *ironia in actu*, amelyben a központi elem a „gyakorlati alkalmazhatóság”, azaz itt elemzéseket olvashatunk Kertészről Spirón át Závadáig, az iróniával hol szoros, hol tág összefüggésben. Tanulmányok, elemzések szubjektív szemzőgökből, de mégis megmaradva a tárgyilagos tanulmányok keretei között. A harmadik rész pedig csak a szubjektív nézőpontot mutatja fel, de erről később.

Bazsányi egy számomra nagyon is szimpatikus felütéssel kezd: vitába száll azzal, akivel nem szokás. Kantnak a retorikáról tett megállapítását ugyanis „feszesen analitikus leírásnak” nevezi, és kimondja, hogy a königsbergi filozófusnak nincs feltétlenül igaza akkor, amikor a „megítélés szabadságát” látja csorbulni a szónok ékesszólásában. Ezzel szemben a szerző rámutat arra a nem elhanyagolható tényre, hogy a retorika és a költészet alapvetően egy gyökérből ered, amelynek két megkülönböztetendő,

de nem egymással szemben álló kommunikációs formájáról van szó. Ami azért fontos, mert az irónia ezen a szinten járulhat hozzá ahhoz, hogy a kommunikációs alakzatok fellazuljanak és új kifejeződési alakot találjanak.

Bazsányi a görögök alapján leírja az irónia különböző formáit, értelmezési lehetőségeit, ugyanakkor világosan látható, hogy azok egy elemre vezethetők vissza, amit az „eironeia” eredeti jelentése is takar: a nemtudás színlelése, a „mást gondol és mást mond” intenciójára. Ebben a körben – erre egyébként a bevezetés híján írt bevezetés nagyon röviden szintén kitér – érdemes utalni a 19. század legnagyobb ironikusára, Kierkegaardra, aki nem átalott egy egész disszertációt ennek a kérdésnek szentelni, és akit „koppenhágai Szókratésznek” is neveztek, nem utolsósorban azért, mert antik előképét követően ő volt képes igazán arra, hogy a szókratészi iróniát a műveiben szókratészi alakzatként használja. Nem szabad elhanyagolnunk azonban azt a különbséget – igen érdekes, hogy ezzel az elemző írásk kevésbé foglalkoznak – miszerint a szókratészi irónia megnyilvánulása verbális formát öltött, míg mindenki más, kiváltképp Kierkegaard, az írásban megjelenő iróniát és humort fejleszti mesteri szintre. Persze rögtön ellent lehet ennek mondani azzal, hogy a szókratészi irónia is leírt formában vált ismertté, de ezzel együtt – és erre éppen Kierkegaard-t felhasználva kell utalnunk – annak telosza a verbális meggyőzés volt, azaz, ahogy arra egy korábbi írásomban rámutattam, az iróniának volt egy világosan megkülönböztethető *metodikai* és *ontológiai* vetülete. Ennek köszönhető, hogy Kierkegaard elsődlegesen az elsőre koncentrált, ha Szókratészről van szó, és éppen ezzel összefüggésben fejt ki, hogy – szemben Schleiermacher megállapításával (mely viszont Arisztotelészre utal vissza) – nem igaz, hogy a szókratikus dialógusoknak nincs eredményük, igenis van, csak az „negatív eredmény”. Ezzel együtt az irónia „világtörténeti jelentőséget” kap, mégpedig azért, hogy a Kierkegaard által külsőnek nevezett valóságot (à la Hegel) megkülönbözteti a belső, igaz világtól, amelyet aztán az egzisztencia, szubjektum, individuum vagy egyszerűen a bensőségesség kategóriáival ír körül.

Bazsányit ebben a vonatkozásban a kierkegaard-i iróniából ugyancsak az első vetület érdekli, és főként a „megzabolázott irónia”, amely viszont nehezen értelmezhető a belső és a külső világ egymást afficiáló és egyben elválasztó viszonya nélkül, amikor is az irónia „végtelen és abszolút negativitása” (Kierkegaard) a szubjektivitás szabadságának végső alapját adja, azaz amidőn a szubjektum „mentes a kötöttségektől”. Igen ám, de a külsőtől való mentesség nem jelenti a korlátozatlanságot, ezt egyetlen filozófia sem állítja (vagy amelyik ezt állítja, az régen nem filozófia), hanem Schelling szép gondolatát felhasználva: ekkor saját törvényeihez kötött és önkéntesen igenli azt, ami szükségszerű. Azaz az irónia nem jelenthet megzabolázhatatlanságot, mert akkor önmagát szüntetné meg, számolná fel, akár metodológiai értelemben, akár másképp – gondoljunk arra a szigorúan feszes határokra, amelyekben az agora vitái zajlanak –, de ontológiai vonatkozásban semmiképp. És ezért vitázom azzal, hogy az

ironia negativitása Szókratész életében felszámolhatatlan, ha a mögötte felbukkanó világra pillantást vetünk.

Nagyszerű platóni dialóguselemzésekkel nyit az első rész, nem utolsósorban Kalliklész és Szókratész vitájának az elemzése izgalmas, igaz, már önmagában a kétféle, egymástól gyökeresen eltérő etikai felvetés is alapvető kérdéseket fogalmaz meg. Mintha – ahogy egyesek állítják (pl. Vajda Mihály) – Kalliklész Nietzsche antik előképe lenne. A szofista etika (egyik) radikális megfogalmazása szerint a törvények csak arra jók, hogy az erősebb és tehetségesebb embereket erőszakosan az egyenrangúság bilincsébe kössék. Hogy kik hozzák ezeket a törvényeket? Természetesen a „tömeg”, mivel „ők maguk mint hitványabbak, boldogan beérik az egyenlő mértékkel” (Platón). A theszei és phüszei kettősségből eredő eltérő tanokat (ld. Antiphon versus Thraszümakhosz) alapparadigmaként kell kezelnünk, és egyetértek Bazsányival: „a szókratészi etika nem talál fogást a kalliklészi phüszisz-elven”. Ahogy ez igaz az Alkibiadész–Szókratész-kapcsolatra is, amelyet Bazsányi egy „hiányos” Nádas-idézetten keresztül elemez, aki egyszerűen le hagyja az egyik Platón-idézetből az utolsó mondatot. A szerző pontosan mutat rá Nádas hiányosságának okaira. Én egy kissé még tovább is mennék. Arra, hogy Nádas a kölcsönösség hiányát érzékeli Szókratész és Alkibiadész kapcsolatában, azt mondhatnánk: „na persze”. De itt nem ez a lényeg. Hanem az, amit például Ficino ismerete adhat/na, ugyanis a platóni szerelem gondolata nélküle nem létezne. Nádas szemben – bár Ficinora nem hivatkozik – Bazsányi tudja ezt, és ezen a történeten keresztül pontos leírását adja az erasztész és erómenos viszonyának, ahol a tudásra vágyó ifjú szerelmét a tudásvágy mozgatja, míg a bölcs férfi a tudásért cserébe a testi szerelmet akarja. Mi ebben a probléma? Amikor a tudásban legalább annyira jelen van érosz, mint a testi vágyban. Mindenki tudja ezt, aki hallott már tudás-„vágy”-ról. A filozófia maga is erotikus vágyat hordoz, sőt az is okozhat kielégülést és boldogságot, ha valaki gondolkozik. (Ki kell próbálni.) Bazsányi ezzel együtt új elemet köt az értelmezéshez, ami éppen az ironia. Ez alapján igaznak látszik, hogy a tényleges aszimmetriát pontosan az ironiához való viszony (megértés és meg nem értés) szolgáltatja, és nem a vágy eltérő státusza.

A szerző különbséget tesz *ironia contraria* és *ironia alia* között, az első az, amikor éppen az ellenkezőjét mondjuk annak, amit gondolunk, a második, amikor elrejtjük az igazi mondanót. Nos, azt azért hozzá kell tennünk, a kettő egymással abban érintkezik, hogy lényege szerint mindkettőben van valami, ami rejtőzködik, úgy is mondhatnánk: minden *ironia contraria* egyben *ironia alia*, fordítva viszont nem feltétlenül. És pontosan ez adja az ironia titokzatos, s egyben vonzó jellegét.

Az első rész talán legnagyobb elemzése Vermeerhez kötődik. A szerző alaposan utánajárt a hozzá kötődő elemzéseknek, és megpróbálja a titokzatos defü festőt ironikus viszonyon keresztül értelmezni. Vermeer egyébként is kurrens téma lett. Gondoljunk csak a filmre vagy a nemrég megjelent, Han van

Meegeren Vermeer-hamisításával foglalkozó könyvre, amelyet még hitvány és tucatárak forgalmazására szakosodott boltokban is meg lehet kapni. Vermeer nem titokzatos, hanem ő maga a titok. Életében nagyjából ötven képet festett, és harmincegyen-hány kép maradt fenn tőle. És azok mindegyikének az eredete sem biztos. Ez vette rá a zseniális Meegerent, hogy ne egy-egy képét hamisítsa, hanem „bebújva” Vermeer bőrébe, „megfesse” egy ismeretlen korszakának képeit à la Vermeer: azaz maga is „vermeerizálódjon”, és ezzel persze hozzájáruljon a 20. század Vermeer-kultuszához.

A kétszáz évig gyakorlatilag teljesen elfelejtett festő aztán egyszer hirtelen „aktuális” lesz, és hódít. Olyannyira, hogy van Gogh mellett talán az egyik legkeresettebb árucikké vált a képzőművészeti piacon – nem utolsósorban Stewart Gardner és J. P. Morgan vetélkedésének köszönhetően. Jóllehet az ember – e két karvaly helyett – inkább emlékezik szívesebben a Vermeer nagyságát ugyancsak felismerő Marcel Proustra. A lényeg azonban, hogy folyamatosan jelennek meg értelmezések, képeinek magyarázatai, könyvtárnyi irodalom róla és vele kapcsolatban. Bazsányi azonban túllép a mindenki által hangoztatott „kép a képben” elemzésen, ami persze evidencia, de itt azért ennél többről van szó: egy olyan képi ironiáról, amely a jelentéstartalmat ennél sokkal bonyolultabbá teszi. Finom a distinkció az *exemplum* (mint kívülről vett bizonyíték) és az *argumentum* (mint belső bizonyíték) között. Továbbmenve: az *exemplum simile*, az *exemplum dissimile* és az *exemplum contrarium* (hasonló, nem hasonlóelvű és ellentétes példa) a szerző szerint ebből kettő (*contrarium*, *dissimile*) hozható kapcsolatba az ironia két alakzatával. Mindezek alapján érdemes egyfajta vizuális jelentésszóródásról is beszélnünk, mégpedig az *ironia alia* értelmében, aminek megfelelően a vermeeri látszólagos realizmus egy leplezett szimbolizmust takar, amely a látvánnyal többnyire ellentétes (én inkább azt mondanám: eltakart) erkölcsi üzenetet hordoz. Bazsányi a „hová tűnt Cupido?” felkiáltással kérdez rá erre a leplezett szimbolizmusra, avagy képi ironiára. Ugyanis Vermeer több képén kifejezetten vagy rejtett alakzatban ikonológiai háttérként megjelenik Cupido alakja. Vermeer kiindulása E. Otto Vænius *Amorum Emblemata* című műve (Antwerpen, 1608). A képen Cupido, profilban, felemelt bal kezében kis táblát tart, rajta 1-es számmal. A lába alatt másik tábla, 2-től 10-ig számokkal. Vermeer több festményén is a háttérben ezt a képet használja, de más és más megjelenésben. Azaz a „kép a képben” valami ennél is továbbmutató jelentéstartalmat hordoz, éppen a képi ironia jellegénél fogva: „az ábrázolás magát az ábrázolást, az ábrázolás keretfeltételét, közegét és módját ábrázolja. A láthatóság még be nem festett, jobban mondvá: figurálisan még be nem telített övezetét.” Egy olyan jelentésmezőt, amely az elsődleges, szenuálisan felfogott mögött egy olyan – ha úgy tetszik – intelligibilis közegre utal, amely magát, ezt a Vermeernek nevezett titkot rejt. A szerző éppen ebből kiindulva állítja teljes joggal, hogy ebből ered az a széles értelmezési szabadság, amely a holland zsánerfestészet látszólagos realizmusa mögé rejtett szimbolizmusán

alapul. Ezt mutatja be egy másik fejezet a *Mérleget tartó nő* című festmény példájában.

A második rész jobbára irodalmi esettanulmányokból áll. Ezek közül az egyik Kertész *Sorstalanság* című regényével foglalkozik. Amilyen „sorsa” van a *Sorstalanságnak*, az ember úgy gondolhatná, sok újat már nem lehet írni róla. Van egy Nobel-díj, egy ünneplő és egy harsányan hörgő tömeg, egy megkeseredettnek tűnő szerző, egy félresikerült filmadaptáció, amely sokat rontott/ront a könyv honi helyzetén (aki megnézi a giccsbe forduló Koltai-opust, az nemigen fogja ezt az egyébként nagyszerű könyvet elolvasni – és joggal). A Nietzschét csodásan fordító Kertész (engedtessek meg nekem: folyamatosan az az érzésem, hogy *A tragédia születése* folyamatosan ott van Kertész műveinek a háttérben) művészien bánik a szavakkal, egyetlen szó sem véletlen, a keret feszes, semmi sincs – hegeli értelemben – ami nem volna benne szükségszerű, semmi sem hagyható el belőle, semmi sem adható hozzá. Így teljes, entelegeia – a szó arisztotelészi értelmében. Bazsányi jó érzékkel egy kifejezésre, a „boldogság”-ra kérdez rá. Mit is jelent a „koncentrációs táborok boldogsága”? Mi itt a boldogság? Nem blaszfémia? Persze, ha olyasvalaki mondja, aki maga is közlő tapasztalta, hogy mit jelent a „Jedem das Seine”, akkor ezt talán érdemes komolyan venni, és a „mi”-re is rákérdezni a „miért” mellett. Nehezen dönthető el Bazsányi szerint, hogy itt az *ironia contraria* vagy az *ironia alia* működik, vagy – tehetnénk hozzá naivan – éppen a valóság a maga egészében. Egy olyan, esetleg valóságosan létező tudatállapot, amelyről egy egykori auschwitz-i fogoly, a későbbi nagyszerű gondolkodó, Viktor Frankl beszél, aki azt az emberi alkalmazkodóképességet emelte ki, mely a folyamatos leromlással egyenes arányban növekedhet, majd pedig azt hangsúlyozta, hogy a túlélés érdekében az ember elképesztő dolgokra képes, még arra is, hogy máshonnan nézve paradox nézőpontot teremtsen, ahonnan az egész teljesen másnak látszik, mint ahogy azt „normálisan” vélnék.

Vagy egy másik írás – ugyancsak az ironia kapcsán – Nádas Péterhez kötődik. Bár a szerző maga jegyzi meg, hogy Nádasnál az ironia és a humor többek szerint csaknem ismeretlen, ő mégis a „saját halál” leírásában felfedezni véli ezt. És valószínűleg igaz is van. Hiszen nincs másról szó, mint a saját test harmadik szemmel (mely persze nem idegen – és ez paradox) szemlélése és bemutatása, ami nem történhet másképp, csak ironikusan, az ironiának abban a kierkegaard-i értelmében is, miszerint az ironia szubjektív distanciateremtése teszi lehetővé a belső külsőként való szemlélését is. Talán kevésbé lehet ezt felfedezni a *Párhuzamos történetekben*, bár a szerző itt is megtalálni látszik, amikor egy felvállaltan platóni fordulattal élve azt mondja: „Nádasnál nem a lepel kerül le az emberi testről, hanem maga az emberi test válik lepellé.” És ha ezt a fentebbi distanciateremtés vonatkozásában vesszük, igaz is lehet.

És végül a *Függelék*. Talán ez a legproblematikusabb. Itt is van műelemzés, fiktív vita, egy valóságos vita lenyomata (amelynek

az előzményéről külön kell tájékozódunk), színházkritika, vagy egy Wass Albert-„dolgozat”, szóval nem teljesen világos a válogatás és idefűzés célja. Bár helyenként briliáns megoldások vannak bennük, nem lehet eldönteni, hogy a *Függelékbe* függesztett függő írások milyen okból kerültek ide, és nem máshová, hisz mondhatnánk: ez is „ironia in actu”, de azt már a második részre megtettük.

Aztán az olvasó a fejéhez kap, és megnézi a könyv címét *Fehéret, feketét*. . . – na, és ez lesz akkor a „tarka”, s rögtön meg is nyugszik. Már ha egyáltalán nyugalomra van szüksége.

Olvassa el, aki nem hiszi, vagy csak járjon utána – ez egy jó könyv. És ez most nem volt ironia.

Sántha József

A gyöngy metafizikája

(Bazsányi Sándor: „Fehéret, feketét, tarkát...”
Változatok az ironiára. Kalligram, 2009)

A Kalligram kiadványainak híresen sokértelmű és szellemes fedőlapja most enyhe csalódást okoz. Mintha a legrosszabb pillanatban léptünk volna be egy szobába, ahol éppen felbomlott a rend, szűkös is ez a tér, és a perspektíva miatt áttekinthetetlen, össze nem illő alakokat látunk, akik inkább magukba mélyedtek, a színek, formák, alakok zsúfoltsága megriasztja a szemlélődőt. Vermeer *Koncert* című képének centrális figuráit láthatjuk, és a teljes kép természetesen egészen más esztétikai benyomást nyújt. De még feltűnőbb a szoba szemközti falain idézőjelben értelmezett függő képek hiánya, hiszen az ironia fogalmának tárgyalásakor ezeknek az itt levágott, lemaradt képeknek lesz majd igazi jelentőségük. Hasonlóképpen a kötet címe is igencsak semmitmondó. Az ismert Móricz-gyermekversikén túl a könyv mélyebb rétegeit alig érinti.

Mindez azonban mellékes is lehetne, hiszen ezzel tulajdonképpen el is mondtuk minden kifogásunkat a testes, inkább esszéket, mint kritikákat tartalmazó, a magyar könyvkiadásban csak ritkán fellelhető, tematikusan szerkesztett és jelentős filozófiai, esztétikai, művelődéstörténeti anyagot tartalmazó kötetről. Hamarosan kiderül, hogy Bazsányi Sándor kedves szerzői Platón, Hegel, Schelling, Kierkegaard és Nietzsche, így aztán nem véletlen, hogy az ironia keletkezésének tájékán kutakodva mindannyiuk közös őse és példaképe, Szókratész lesz a könyv harmadának központi figurája, s mint sejthető, az ő kalauzolásuk révén jutunk vissza ehhez az ókorban oly gyakori retorikai alakzathoz. Kierkegaard a hit és az igazság megragadhatóságának lehetőségeit feszegeti, amikor a szókratészi filozófusi alkat lényegéről beszél, s talán éppen azt az aspektust emelte ki, amiért az

egész modern filozófiai irodalom máig izgató, központi alakjává válhatott: „E tudati aktust illetően érvényes az a szókratészi nézet, mely szerint a tanító pusztá készítés, bárki legyen is, legyen akár egy isten; mivelhogy tulajdon nem-igazság voltomat csak én fedezhetem fel a saját magam révén.” (*Filozófiai morzsák*, Göncöl, 1997, 22.) Alapos, az egyetemi szemináriumokra jellemző, átgondoltan megszerkesztett tanulmányok ezek, ahol – talán a kelleténél többször is párhuzamosan ismétlődő – részletes elemzéseket kapunk az irónia fogalmáról, keletkezéséről, válfajairól és különböző értelmezéséről. A szónoklattan klasszikus eszközöként értelmezett fogalmat természetesen Platón használja először a szókratészi dialógusokban, de még korántsem a hagyományos értelemben, hanem mint Szókratész szilényi lényének talányos megnyilvánulását, amely magában rejtje az önmaga semmiségéről, tudatlanságáról való örökös játékot éppúgy, mint a másik lényének gunyoros leválasztását a nagyra nőtt Én-tudatról, s a társadalmi szerepek nivellálását. És itt ne feledkezzünk meg az adott kor, az athéni demokrácia felbomlásának kis zsarnokokat, nagy hazárdjátékosokat követelő, kikényszerítő belső szükségyszerűségéről, hiszen e párbeszéd szereplői a közéletben már egy másik valóság mindennapjait élték.

Cicero és Quintilianus ugyanakkor hagyományos, mai értelemben használta e fogalmakat, amikor a szónok csak mást mond, mint amit gondol (*ironia alia*), vagy pedig éppen az ellenkezőjét mondja annak, amit gondol (*ironia contraria*). A filozófia történetében aztán az egyes filozófiai rendszerteremtők sokféleképpen értékelték ennek a jelentőségét. Kant mint a szónoklattan őszintétlen eszközétől, idegenkedik e fogalmaktól, Schelling a romantika jegyében teljes színképét kibontva értelmezi újra, míg Kierkegaard és Nietzsche Szókratészhoz való viszonyulásuk tükrözéseként foglalkoznak vele.

A kötet e tárgyban a legtöbb haszonnal forgatható írásai Platón *Lakomáját* és a *Gorgiaszt* elemzik. Különösen izgalmas a Nádas Péterrel vitatkozó fejezet, amely Szókratész és Alkibiádész, a csúf öreg bölcs és a híresen szép és fiatal, a filozófiai vagy még inkább politikai babérokra törő hódoló szerelmét tárgyalja. Erősen leegyszerűsítve a lényegi különbség az ékes nyelven megfogalmazott két álláspont között, hogy amíg Bazsányi úgy gondolja, úgy értelmezi a *Lakomát*, hogy Alkibiádész némi joggal próbálja szépségét felkínálni a szókratészi bölcsesség fejében, addig Nádas képtelenségnek tartja a kalmár szellemet mutató, az össze nem mérhető dolgok cseréjét. S míg az olvasónak az a benyomása, hogy az alapos érvek-ellenérvek keresztüztüében mindkét álláspont egyként képviselhető, Bazsányi legfőbb megállapítása mintha nyugvópontra juttatná a gazdagon okadatolt vitát: „talán nem túlzás azt állítani, hogy Szókratész és Alkibiádész »alkati konfliktusában« ábrázolt szerelmének legfőbb akadálya az irónia, ráadásul halmozott értelemben: egyrészt Szókratész megfélekezhetetlen hajlama az iróniára, másrészt Alkibiádész zsigeri érzéketlensége az iróniára.” (61) Némileg meglepő, hogy egyik szerző sem említi az ifjú rajongó későbbi dicstelen politikai-hadvezéri szerepvállalását, amelyben egyértelműen kiderül,

hogy hajdani lenyűgöző szépségét semmi módon nem sikerült bölcsességre váltania, abban az értelemben legalábbis semmiképpen, amit Szókratész egész élete summájaként hirdetett ezekben a párbeszédekben.

Az irónia fogalmának második, immár a képzőművészetben megjelenő és elemzett tárgyát Vermeer XVII. századi életképeiben találja meg a szerző. Hegel, aki minden művészeti megnyilvánulást alaposan szemügyre vett, emígyen sorolja be a Vermeer-szerű festészetet: „A bensőségnek egy *harmadik* fajtája [...] részint tájszerű elevenségéből kiszakadt, teljesen jelentéktelen objektumokban, részint az emberi életnek olyan jeleneteiben fordul elő, amelyek szemünkben nemcsak teljesen esetlegesnek, hanem egyben alantásnak és közönségesnek tűnhetnek fel.” (101) Nos, ezek a képek (*Levelet olvasó lány*, *Alvó lány*, *Félbeszakadt zenelecke*, *Virginálnál álló nő*) valóban páratlanul érdekes és tanulmányos tárgyai az ironikus ábrázolás területeinek. Az állandó háttérellem (kép a képben) főként egy Cupido-kép, amely hűvös távolságtartásában, részleges lefedettségében mindig sokatmondóan értelmezi vagy éppen átértelmezi a meglehetősen hétköznapi témájú képek kolorálásának fátyolszerűségét. „A XVII. századi holland zsánerfestészet általános szerkezete egyébként is ironikus jellegű, amennyiben [...] a *simulatio* elvű »látszólagos realizmus« [...] és a *dissimulatio* elvű »leplezett szimbolizmus« [...] kölcsönösen feltételezik egymást.” (91) Különösen megkapó és rafinált a *Mérleget tartó nő* elemzése, mert ez a mű eszközeiben ugyan nem válik le a vermeeri tematikáról, de fény-árnyék kezelésével, sajátos beállítottsága és háttére révén mégis felülírja a zsánerképek eszmeiségét. „Van olyan értelmező, aki egyszerre egy polgári szobabelsőbe rendezett Angyali üdvözletről mesél.” (106) És valóban: a keresztre feszített Krisztus mint anekdotikus háttérellem, a terhesnek tűnő női alak melankolikus arcának beépülése az „idézett-képbe”, a fények játéka az arcon, a kezeken és a fejet keretező kendő erőteljesen azt sugallja, hogy itt a művész gondolatilag továbblép, elmerül a hétköznapiságot meghaladó transzcendensben, s éppen visszájáról tűnik elő az ironikus elem. Általánosságban is elmondható, hogy a művészeti, filozófiai irodalomban nem egészen jártas olvasó sok új információval gyarapodik a könyv olvasása során. Itt például megtudhatjuk, hogy a fények játéka révén ismeretlen tárgyat sejtető mérleg tulajdonképpen üres: „a fénynek magának objektum nélküli játéka jön létre.” (108) S így, mondhatni, Vermeer a nem létező igazgyöngy metafizikáját festette bele a serpenyőbe.

Különleges élményt nyújt egy Wagner-opera bemutatójáról Péterfy Jenő által írott kritika elmélyült elemzése. Nagyszerű írásai alapján Péterfy talán minden idők legszellemesebb magyar nyelvű kritikusa, akit sajátosan epés hangja révén szinte kortársunknak is érezhetünk. Elemi erővel fedte fel korának sok-sok suta, késő romantikus írói megszólalását. Éleslátására és hatalmas műveltségére épülő kritikai szelleme szinte majd mindegyik cikkében az irónia eszközéhez nyúl, nála modernebb merészséggel és ízléskritikai pontossággal senki nem használta akkoriban ezt a szókratészi eszközt. (S mint Platón fordítója,

alaposan ismerhette is.) Ha úgy tekintjük, ő a magyar kritikusok mindenkori nemzedékének nagy tanítója, aki szinte abszurdba hajló humorral és hidegvérrel volt képes szemléletének tárgyául választani az elé kerülő művészeti képződményeket. Most is, a Wagner-bemutató kapcsán, egyszerre teszi kétséssé a számára már elviselhetetlenné növekedett wagnerizmust és a szellemileg aláztatos, de kellőképpen értetlen kispolgárt, aki beül ugyan az előadásra, de mit sem ért belőle. Szinte dramatikus jelenetet kreál a kritikából, ahol különböző álláspontok és jellemek tusakodnak a nézőtérén, míg aztán a kritikus fokozatosan kilép az „átlagnéző” naiv szerepéből, és megnyugtatóan értelmezi, helyére teszi e zenei jelenség minden egyes részletét, máig is érvényes, nagy ívű jellemzését adja az örökös kétségek övezte, mindent magába gyűrő, látványelemek éltette, túlbujánzó zenei-filozófiai világszínpadnak. Mindenesetre nagy ötlet volt Bazsányitól ennek a szerfölkött a témájába vágó írásnak újbóli felemlítése.

Sok más egyéb és kimerítően elemzett téma után a harmadik kör, a mai magyar irodalmi élet legfontosabb szereplőiről szóló írások maradnak a kötet végére. A legelső ebben a sorban Kertész Imre *Sorstalansága*. Talán az egyik legjelentősebb elemzése a kertészi narratívának. „A klasszikus retorika ajánlatait mozgósítva [...] az *ironia alia*, ahol csak abban lehetünk biztosak, hogy a közlő mást gondol, mint amit mond” (186) – lesz a regény legfontosabb jelentést hordozó közege. Bazsányi a *Sorstalanság* leginkább meglepő, sőt, mellbevágó „boldogság”-fogalmát elemzi behatóan. A relativitás tényét fel sem tételezve, a szöveg gyermek-álnaiv modorosságain keresztül szeretné Kertész legfontosabb, legrejtélyesebb titkait megragadni. Hiszen a Nobel-díjas regény egyik legmélyebbre ásott tartóoszlopa, ennek értése vagy elvetése (lásd az első lektori jelentés szövegét!) határozza meg a befogadó viszonyát a könyvhöz. „Végül közelebb kerülhetünk a »koncentrációs táborok boldogságának«, vagyis a »boldogság« szó talán legradikálisabb jelentésének, ha nem is a maradéktalan megértéséhez, de értő elfogadásához.” (189) Különös érzékenységgel kell figyelni – sok más egyéb mellett – arra is, ahogyan Kertész a mű végén az időről beszél egy újságíró kérdéseire válaszolva: „az idő segít. – Segít...? miben? – Mindenben –, s próbáltam neki elmagyarázni, mennyire más dolog például megérkezni egy, ha nem is éppen fényűző, de elfogadható, tiszta, takaros állomásra, ahol csak lassacskán, időrendben, fokként világosodik meg előttünk minden.” (198) Az „idő segít” kezdetű ária első pillanatban az „idő gyógyít” közhelyes bölcsességével korrelál. Itt azonban ez is radikalizálódik. Az idő itt abban segít, hogy fokozatosan és sulykoltan megértsük, és minden háttorzongató részletében tisztába jöjjünk azzal, hogy nincs segítség. Tehát pontosan a lefedett, közhelyszerű bölcsesség ellenében hat. Segít annak elviselésében, hogy belássuk, itt az élet teljességgel kilátástalan. Így lehet megérteni és megemészteni Bazsányi azon ritka mély értelmű megállapítását is, hogy „miközben Kertész az írás során eltávolodik Buchenwaldtól – ami persze egyúttal a lehető legnagyobb közelség –, mi az olvasás során közel kerülünk Buchenwaldhoz –, ami persze számunkra egyúttal a legkisebb

távolság.” (196) Kertésznek, hogy írni tudjon, mindenféle nyelvi leleménnyel és narrációs módszerekkel távol kell tartania magát az élmények (emlékek) közvetlenségétől, az elviselhetetlen ugyanis közvetlenül nem mondható el. Az olvasó számára viszont a legkisebb *távolság* az optimális hely, hogy még éppen el tudjuk viselni ezt a *közelséget*.

A könyv mai magyar irodalmi témákat választó része szintén kiállja a legkutatódóbb kritikai vizsgálódásokat is. Nádas Péter és Esterházy elemzésénél érezni csak, hogy a kelleténél jobban *tiszteli* a szerzőket. Különösen a *Semmi művészet*ről szóló kritikában feltűnő az a kényelmes, karosszékben melázó elégedettség, ami ezt a fajta elnézést, megengedést előhívja: „Ha a mindenkori Esterházy-mű eléri ezt a középfokot, ha tehát pontosabb a pontatlannál – hát akkor igazán nagy baj már nem lehet.” (258) Krúdyról szólván talán már megengedhető és elfogadható lenne mindez, de Esterházy újabb munkái, még a régiek fényében sem szolgálnak rá ekkora kritikai bizalomra. Ez a hozzáállás a mulaszthatatlan pillanatot mulasztja el, amikor az utóbb rávetülő – nem egészen szűzies – *tisztánlátás* még nem színezi át a művet vagy az életművet. Később csak maró fájdalommal lehet majd esetleg ezt a tisztázó helyreigazítást elvégezni. A kortárs kritikus az életmű záradékának olykor hamis aranyfedezete nélkül láthatja még a bajokat, s amit most meglát, azt feltételek és megfontolások nélkül kell kimondania. (Mennyire tanulságosak a korabeli Márairól szóló kritikák, egyes műveihez ma is ezeket használhatjuk zsinórmértékül.)

A nagyobb pályaszakaszt összefoglaló Krasznahorkai-kritika viszont pontosan tárja fel a szerző folytonos távolodását az eleven mai magyar irodalomtól. Mert nemcsak földrajzi értelemben, regényei helyszínét tekintve van távol, hanem problémáit, világlátását, sőt írói érzékenységét tekintve is. Amit Radnóti Sándor egy nagyon alapos elemzés és részletes problémafelborolás után kissé a szellemtörténet jótékony fátylával fedve látat, hogy szerzőnk egy „nagy, tragikus költő” (*A világluk vesztett istenekről*, Holmi, 2009. november, 1561), az véleményem szerint nem állja meg a helyét. Talán inkább a kierkegaard-i szerelmesről mondottak illenének rá jobban: „Szeretni: azt akarni, hogy sohase lehessen igaza az embernek.” Bazsányi itt csípősebb, élesebb nyelvű és kevésbé hiszékeny: „Krasznahorkai prózája a nyolcvanas években épp hogy az »egyszerűből« indult, a *Sátántangó* ördögi körének negatív egyöntetűségéből, és a kilencvenes évek óta egyre inkább a pozitív egyöntetűség felé halad. Ámde egyelőre még »bonyolult« módon a negatív reflexió ördögi körébe, saját európai alkotába bonyolódva. És [...] a megjátszott kétségbeesés gúnyos szövege elsősorban a szerzői képmutatást szolgálja.” (312)

Külön és hosszabban kellene szólni a mai magyar irodalom egyik legkülönösebb alkotójáról, aki épp rejtőzködésével „tűnik ki” sokszor, s azzal a képességével, hogy – érzésem szerint – nem mindig a saját tehetsége mentén halad. Úgy tűnhet, szívesebben kopíroz világirodalmi nagyságokat, dolgoz fel nem mindennapi világtémákat, mert kevésbé hajlik arra, hogy érzéseit a maguk objektív tárgyiasságában, őszintén kitárja. Minden bizonnyal a

mai líra egyik legtehetségesebb költője Térey János, aki egy-egy jól sikerült, ám nem az ő testére szabott mű után (*Asztalízene*), megint csak megrögzötten verses regények, világdramák nagyszabású szövegkonglomerátumaiba assa be magát. Átmeneti kor gyermeke, mondhatnánk. Egy tehetség, aki nehezen találja meg a saját műfaját. Bazsányi Sándor itt is a legpontosabban méri ki a virtuális életmű lehetséges korlátait, amikor a legeredetibb verseskötetéről (*Drezda februárban*) beszél: „A látvány »felmutatásának« módja pedig mindkét esetben a fokozatos sulykolás. Térey amióta elindította, más szóval »arrogáns« üzemmódba helyezte költészetét, lényegében ugyanazokat a témákat, ugyanazokat a hangfekvéseket gyakorolja, tökéletesíti, azaz »fokozza« – a sulykolás retorikájának értelmében.” (367–368) „Azaz hogy – paradoxonnal élve – Térey újfent úgy tudott újat mondani, hogy mégiscsak ugyanazt mondta, mint eddig.” (382)

A kötet zárásaként Závada Pál, Márton László, Kukorelly Endre és Bán Zoltán András regényeinek világáról kapunk egy-egy meggyőzően sokoldalú, az egyes életművekben otthonosan mozgó, sok-sok eredeti meglátást, már szinte mércét is jelentő elemzést. Ezekben az írásokban közös pont, hogy az elbeszélői hang, a narráció hangfekvése *nem természetes* – a cselekmény követésének van egy mesterséges, sőt kissé mesterkéltné egója, aki semmiképpen nem akar természetes személy lenni, de azért hangja van, és ez a hang a posztmodern melaszából gyúr magának, ha nem is testeset vagy testesült. Itt is megmutatkozik Bazsányi humora, ahogy a regényei fölé hajoló Zavadáról ír: „Egyébként is mit tegyen az a szerző, mit tegyen Závada, aki alkataból fakadóan nem tud mást csinálni, mint alázatos türelemmel és szeretettel bibelődni a formálódó anyaggal, akárha mesterszabó, aki szab, varr, felfejt, bélel, mintáz. A fontos csak az [...], ne feszengjünk benne, de ne is érezzük benne különbnek magunkat, mint egyébként.” (314) A szerző legutóbbi két regénye elbeszélői hangjának furcsaságait, esetlenségeit majdnem minden róluk megszólaló kritika szóvá tette. Ezt támogatja Bazsányi meglátása is: „E szövegfelszín legszembeszökőbb tulajdonsága: szerzőnk mézédés nyelvezete, azon belül a mód, ahogyan minden egyes regényfigura ugyanazon a retorizált hangfekvésen dalol – legyen szó bármiről, akár nemzettestről, akár asszonytestről.” (326) Márton László a XIX. századi történelmi regény hagyományához nyúl vissza széles epikus áradást engedve, de néha úgy érezzük, az elbeszélő önkényes és zavarba ejtő szerepet játszik nála: „Tudását, tehát a »minden« tudását rendszerint látványosan ironizálja, relativizálja, más szóval folyton megvonja munkájának (ezért) folyton mozgó ismeretkritikai-narrációs határait, mely gesztus így az önkényesség köntösében jelentkezik.” (344)

Még a legüdébb megoldásra Bán Zoltán András első kisregényében (*Susánka és Selyempina*) talál rá, ahol az Agyközpont nevezetű bürokratikus – játékosan Kafka regényének elidegenedett világát majmoló – szervezet ékelődik az elbeszélői akarat és a regényhős önazonosságát meggyöngyítő, többfunkciós tudat közé, hogy így képlékeny és nagy játékteret képezve figyelhessük a hős – maga számára is hiteltelen – szerelmes tusakodásait.

Bán Zoltán Andrásról egyébként egy remek írásban rajzol szellemesen sokszínű képet, s a Bán-féle kritikusi hozzáállást így jellemzi: „Kívülről, mintegy utálkozva tekint bírálata tárgyára. Saját szavával: egyfajta »passzionista ganéj mozgatóként« teszi a dolgát.” (383) Bazsányi ezzel szemben inkább tudományak fogja fel tevékenységét, mint egyféle szerepjátéknak. Alapos, elmélyült elemző, a műveket szinte saját lelki anyagának tekint. Sokat tud arról, hogy milyen is az ezredforduló magyar irodalmának állapota, s a tudós eszközeivel, műveltséganyagával igyekszik ezt a tudását a művek teljesebb, távlatosabb megértésére fordítani.

Németh Zoltán

Szegedi fíling az irodalomtudományban

(Milián Orsolya: *Képes beszéd*. JAK–PRAE.HU, 2009)



Lassú, finom, átgondolt átmenetek egymásutánjaként olvastatja magát Milián Orsolya első – és bízást állítható: sikeres – tanulmány- és kritikakötete. A széles nyomtávon haladó, az elméleti szakirodalom tág kontextusát mozgósító tanulmányokat – mint *A Noszty fiú esete Tóth Marival* című Mikszáth-regény Kopereczky Izrael Izsákjának egyedi értelmezését, illetve *Az ekphraszisz eredetei* és *A festészet elbeszélései: egy művészettörténelmi*

narratológia felé című írásokat – fokozatosan váltják fel az egy-egy kötetéről szóló, tanulmányként is felfogható interpretációk.

Milián Orsolya értelmezői nyelvének feltérképezéséhez a magyar „irodalomelméleti bumm” kilencvenes évekbeli helyzetéhez szükséges visszakanyarodnunk. Ebben az időszakban jelentek meg azok az – egymástól gyakran jelentékeny mértékben eltérő – értelmezői nyelvek, amelyek a hetvenes-nyolcvanas évekbeli értelmezői stratégiák helyett egy összetettebb szöveg- és nyelvszemlélet meghonosításának igényét képviselték. A nyugati irodalomelméleti iskolák feltorlódása nyomán egyrészt sajátos eklekticizmus jött létre, másrészt a differenciált szemléletmódok természetes módon váltak képessé saját előfeltevéseik megvalósítására.

Talán túlzásnak tűnhet, de mégis megkockáztatható állítás lehet, hogy Milián Orsolya értelmezői nyelve hordoz valamit az

elmúlt másfél-két évtized szegedi filingjéből, valamiféle sajátos irodalomelméleti szegediség megjelenítője. Ennek a nyelvnek a mélyrétegeiben éppúgy megtalálhatóak a szegedi deKon-csoportra jellemző interpretációalakítási technikák, mint a Fried István nevéhez köthető komparatistikai módszerek.

Mire is gondolhatunk? A szegedi dekonstruktivisták értelmezéseinek sajátos jellegzetessége a leleplezés narrációjára épülő értelmezői magatartás. Ez a leleplezés leggyakrabban bizonyos fogalmak, irodalomtörténeti közhelyek és szövegek újraértésében nyilvánul meg, mégpedig úgy, hogy önmaga ellen fordítja annak addigi értelemkonstrukcióit, s egy csavarral egészen új szövegvilágokat teremt. Jól látható ez az értelmezői alapállás például a Kármán József *Fanni hagyományait* újraolvasó kötetben, a hagyomány szétjátszásának és újrakonstruálásának technikáiban. Ez a leleplező attitűd főként a dekonstrukció szövegolvasó technikáinak nyomán vált elterjedtté a magyar értekező prózában, s az értelmezés gyakran egy detektívtörténet narrációját ölti magára.

Talán legszebb példája ennek a krimyszerű, oknyomozó és hagyományfelforgató eljárásnak *Az ekphraszisz eredetei* című tanulmány, amely a címben jelölt fogalom etimológiai és szemiotikai újraértelmezését úgy végzi el, hogy egyúttal visszamenőleg megváltoztatja a fogalom történetiségét is. A szerző abból az állításból indul ki, miszerint „Az ekphraszisz köré szerveződött irodalomtudományos diszkurzusban az *Íliász* megkerülhetetlen interpretációs tárgynak látszik, említés vagy részletes elemzés formájában mindegyik stúdium foglalkozik vele. Akhilleusz pajzsának leírását olyan erős kezdetként szokás elfogadni, amely egyfelől (pajzs)leírások sorozatának vagy egy új irodalmi műfajnak az elindítójaként tartható számon, másfelől viszont az ekphraszisz narrativizáló hajlamának mintapéldájaként vagy a tükrös szerkezet epikai fogásaként fogható fel.” (22–23)

A modern, felvilágosodás kori és antik ekphrasziszfelfogások, pontosabban az egyes szerzők ekphrasziszfelfogásai közötti jelentésmódosulásokból egy filológiai detektívtörténet bontakozik ki, amelynek a tétje abban keresendő, hogy vajon az ekphraszisz mai értelmezése (műtárgyleírás; vizuális reprezentációk verbális reprezentációja) hogyan csúszkált kézen-közön az egyes értelmezőknél, s hogy mennyiben és mikor tért le az ókori szerzők által kialakított jelentésmezőről. Feltehető a kérdés: vajon Milián Orsolya tanulmánya az eredet megfjéjtéséről ábrándozik? Tudattalanul olyan igénynek felelne meg, amelynek létezésében – mint arról a tanulmánykötet több írása is tanúskodik – önmaga sem hisz? Meg akarja keresni azt a kiindulópontot, az ekphraszisz fogalmának első, szennyezetlen, későbbi értelmezőktől mentes, tiszta jelentését, amelyhez képest minden más használat már csak másodlagosnak, közvetítettnek és tisztátalannak látszódik? A megállapítás, amely szerint „Az ekphraszisz sajátosságát itt a megjelenítésre vonatkozó intenció és a hallgatóra tett emocionális hatás alkotja: a hallgatónak az elbeszél/leírt dolgok *szemtanújának* kell lennie; a beszéd nemcsak hogy nem elsődlegesen vizuális objektumokra, hanem gyakorlatilag bármi-

re vonatkozhat. Az ekphraszisznak itt nem az a jellegzetessége, hogy egy bizonyos típusú dolgot közvetít, hanem a közvetítés *milyensége*” (39), egy valóságosabb jelentést próbál megtalálni?

Véleményem szerint nem erről van szó. Ez a tudománytörténeti, etimológiai és filológiai tanulmány sokkal inkább a reflektált nyelvhasználat szükségyszerűségére figyelmeztet egy olyan korban, amely a fogalomhasználat terén a szinte tudatos eklektikát kínálja fel értelmezői attitűdként. Ailiosz Theón és mások nyomán Milián Orsolya ugyan rekonstruál is egy eredetinek tűnő, a mai használattól eltérő ekphrasziszfelfogást, de a fogalom eltűnőfélben lévő nyomainak keresése önmagában is izgalmas vállalkozás. Még akkor is így van ez, ha az említett ókori fogalomhasználat újraélesztésére nincs többé lehetőség a kortárs irodalomelmélet keretei között.

Az ekphraszisz fogalmának „detektívtörténetéhez” hasonló *A posztmodernről, újra* című írás, amely Ihab Hassan *A posztmodernizmustól a posztmodernitásig: a lokális/globalis kontextus* című, magyarul a Vár Ucca Műhely 2005/4-es számában olvasható tanulmánya kapcsán a posztmodern terminus technicusával, jelentéslehetőségeivel és használatának érvényességi körével foglalkozik. A szöveg tág kontextusához képest talán fölöslegesnek tűnhetnek Milián Orsolya tanulmányának azon sorai, amelyekben a posztmodern fogalmának kijelölhetőségére utal: „A posztmodern köré szerveződő inkohereus és egymásnak ellentmondó diszkurzusokat szemlélve úgy tűnik, a posztmodern melletti és a posztmodern elleni beszédet képviselő teoretikusok hallgatólagosan vagy explicite egyetlen dologban egyeznek meg, mégpedig abban, hogy közmegegyezés a posztmodern definícióját illetően sosem fog létrejönni.” Majd lábjegyzetként a következőket fűzi gondolatmenetéhez a szerző: „Amint feltehetően abban sem, hogy létezik-e, létezett-e posztmodern és pontosan mi volna az. A szituáció zavarosságát jelentősen növelik az utóbbi évben felbukkant neologizmusok, amelyek a kifejezés fogalmkörét újabb korszakolásokkal hígítják még inkább fel. A teljesség igénye nélkül említek néhány példát: klasszikus posztmodern, preposztmodern, poszt-posztmodern, dekonstruktív posztmodern, rekonstruktív posztmodern.” (105)

Ezek a sorok mintha megint csak valamiféle tiszta, szennyezetlen, általános közmegegyezésen alapuló nyelvhasználatot kérnének számon – jelen esetben a posztmodern terminusán. Komoly irodalomtudós ma már nem kételkedik a posztmodern fogalmának használhatóságán, erre például a Milián Orsolya által felsorolt terjedelmes mértékű szakirodalom sem adna módot. Másrészt minden fogalom használatába a legtermészetesebb módon írja bele magát a sokféle módon értelmezhetőség, amelyre a nyelv eredendő figurativitásán túl az egyéni érdekek és stratégiák sokszínűsége is lehetőséget ad. Vagyis éppen fordítva áll a helyzet: inkább az jelenthetne problémát akár irodalomtörténeti, akár irodalomelméleti szempontból, ha egy fogalom a megkövesedett, rögzített, muzeális dermedtség állapotába kerülne. Ekkortól beszélhetnénk leginkább használhatatlanságáról, sőt haszontalanságáról. Ráadásul ezek a szerző által „inkohereus”-

nek és „egymásnak ellentmondó”-nak titulált diszkurzusok nemcsak a posztmodern fogalmába épültek bele és alakították ki azt, akár visszamenőleg is, hanem szinte bármely irodalomtörténeti fogalomba. Gondolhatunk itt például a reneszánsz korszakolásának problémájára, a manierizmuskérdésre, a barokk fogalmának megjelenésére és használatára, vagy akár a romantika többféle stratégiájának kérdésére, illetve a realizmus fogalmának „tisztázatlanságára”.

A kérdés inkább úgy tehető fel, hogy a posztmodern fogalmának mely használata argumentálható és képviselhető, illetve hogy egyes műalkotások vagy akár egy egész kor, korszak értelmezésekor hogyan jelenít meg a posztmodern terminusa új, továbbgondolásra kényszerítő nézőpontokat, aspektusokat. Ebből a szempontból éppenhogy nagyon is fontos teoretikus kihívásként fogható fel az, ha egy fogalom használatakor nem annak homogenizálására, hanem belső differenciálására törekedünk.

Vagyis számomra az Ihab Hassan-féle kategorizációk pontosan azért problematikusak, mert egy általános érvényűvé homogenizált modernizmus- és posztmodernizmusképzetet örökítenek tovább. Ha az irodalomra szűkítjük érvelésünket, akkor a Milián Orsolya által is említett, a 20. századi irodalom Kulcsár Szabó Ernő által képviselt periodizációja adódik kiindulópontnak. Ez a „széles körben elfogadottá és hivatkozási alappá vált” koncepció négy fázist különít el, a klasszikus modernség, az avantgárd, a másodmodernség és a posztmodern nyelvhasználatát. Én ebben az esetben a modernizmus és a posztmodernizmus hangsúlyosabb elkülönítése érdekében érvelnék. Ebben a formációban a heterogén modernizmust (vagyis az annak három fázisaként felfogott klasszikus modernséget, avantgárdot és kései modernséget) egy szintén nem homogén posztmodern paradigma váltja. Vagyis számomra éppen hogy igényként merül fel egy differenciáltabb, heterogén posztmodernfelfogás kidolgozása.

Bár erre Milián Orsolya kötetében nem mutatkozik igény, milyen érdekes, hogy látens módon mégiscsak olyan alkotások és életművek kerülnek érdeklődési körébe, amelyek mentén kirajzolható egy összetettebb posztmodernfelfogás. Három tanulmány/kritika problémafelvetése igazolja vissza számomra ennek lehetőségét: az Ottlik Géza *Hajnali háztetők* című regényét elemző *Verbális és vizuális összeütközései a Hajnali háztetőkben* című tanulmány, a Stephen Greenblatt *Géniusz földi pályán. Shakespeare módszere* című Shakespeare-monográfiát tárgyaló, *William Shakespeare régi-új története* címet viselő kritika, valamint a *Bagatell* című írás, amely Spiegelmann Laura *Édeskevé*s című kötetét interpretálja.

Az Ottlik-regény kapcsán olyan fogalmakat léptet működésbe a szerző, amelyeket posztmodern szövegek kapcsán használ az irodalomtudomány. A *Hajnali háztetők* képeinek, pontosabban festményeinek és a szövegnek egymást értelmező viszonyaiból a metaalakzat, a *mise en abyme*, a metafiguratív szerep és a nézőpontok változatossága felé halad a tanulmány. Olyan szövegtérre figyelmeztet, amelyben a korlátozott tudású narrátor, a palimpszesztálódás, az „irónia alakzatával dolgozó nyelvjáték”

(78), a metafikció, az öntükrözés és az értelmezés nehézségeinek, „az olvashatlanságnak és a félreértésnek a tematizálása” (83) jelennek meg. Nem reflektál ugyanakkor arra (miért is tenné, hiszen nem ez írásának a tétje), hogy a magyar irodalomtörténet-írás sem Ottlik idézett művét, mint ahogy az *Iskola a háttáron* című regényt sem tartja posztmodern regénynek, hiszen az irodalomtörténeti közmegegyezés szerint a magyar irodalom posztmodern prózafordulata a múlt század hetvenes éveitől számítható, vagyis Ottlik ötvenes évek végi, 1957-ben és 1959-ben megjelent regényei kívül esnek ezen a posztmodern kánonon.

Érdekes helyzet áll elő tehát: a posztmodern szövegekre alkalmazott terminológia teljes mértékben használhatónak tűnik egy nem posztmodernként kanonizálódott szövegre. Ezt az ellentmondást véleményem szerint úgy lehetne feloldani, hogy a magyar posztmodern irodalom mesterségesen homogenizált képét egy összetettebb posztmodernfelfogásra lenne szükséges csempélni. Így a többé-kevésbé elfogadott Esterházy Péter – Garaczi László – Kovács András Ferenc – Parti Nagy Lajos-vonulat mellett, illetve előtt és után megjelenő szövegeket sem szükséges számítani a posztmodern irodalom kánonjából, illetve ezzel a megoldással nem kell erőszakot sem végrehajtani a paradigmán, mesterséges módon – mint például Nadas Péter életművének szerepeltetésével az említett vonulaton belül.

Ennek nyomán a posztmodern magyar irodalmon belül háromféle stratégiát lehetne elkülöníteni. A prózára szűkítve: egy metafizikai igényű, a realizmus és a metafikció kódjait felhasználó korai posztmodern stratégiát – többek között Ottlik Géza, Nadas Péter, Krasznahorkai László műveit. Egy nyelvjátékos, parodisztikus, antimimetikus második posztmodern – többek között Esterházy Péter, Garaczi László, Parti Nagy Lajos egyes prózai alkotásait. Harmadikként pedig a kulturális fordulat után megjelenő posztmodern, amely az identitás kérdéseivel foglalkozik, illetve a marginális társadalmi helyzetek ellentmondásait jeleníti meg – példaként Závada Pál, Bán Zsófia vagy Kiss Noémi prózája említhető. S ebben a keretben vélem elhelyezhetőnek Spiegelmann Laura *Édeskevé*s című kötetének identitás-kereső, naplószerű, önéletrajzi igényét, amelyre Milián Orsolya szellemes, jól felépített írása is utal – a posztmodern terminusának felhasználása és problematizálása nélkül is.

De ennek nyomán lehet kitérni Milián Orsolya újhistorizmus- és azon belül Greenblatt-értelmezésére is mint olyan írásra, amely a fent említett harmadik, antropológiai érdekeltségű posztmodern elméleti feltevéseinek egy fontos tartományával néz szembe. Ez az a tanulmány, amely – mintegy negatívjáról – rendkívül sokat árul el a szerző irodalomfelfogásáról és értelmezői előfeltevéseinek állapotáról. S amelyből élesen kirajzolódik, hogy Milián Orsolya értelmezői nyelve a második posztmodern előfeltevéseinek és nyelvhasználatának az elméleti örökségét véli vállalhatónak, a dekonstrukció és a posztstrukturalizmus elméleti bázisán állva. Erről a bázisról ítéli el ugyanis az „irodalmi szövegen kívüli faktumok és dokumentumok irodalomként való elismerése”-t (145), „az élet és az irodalom greenblatti összekap-

csolását” (147), a „csúsztatások, retorikai váltások feltételesebből a kijelentő módba, spekulálásból az asszertórikus beszédbe” (147) való átmenetét, „a történelmi, szocio-kulturális és életrajzi adatok” (147) „összefüggő hálózat”-tá (148) rendezését, a „feltételezésekre épített élet felől” (148) értelmezett irodalmat.

Milyen érdekes és elgondolkodtató, hogy míg Milián Orsolya számára a greenblatti értelemdadás „vitatható”-nak (147) tűnik, addig a dekonstrukció anagrammatikus és paronomasztikus játékaival és értelemdadó műveletei nem számítanak megkérdőjelezhetőnek. Már csak azért sem, gondolom, mert ő maga is használja azokat, ahogy például Nabokov *Lolita*jának olvasása közben a Lolita név értelmezése során egy Lolita – Lo-lee-ta – Annabel Lee – Annabel Leigh sort állít fel, vagy ahogy a Mikszáth-regényt értelmező szövegében az értelmezői attitűdre véli alkalmazhatónak a nyelvjátékot, mondván: „tarthatják ugyan lónak, de értelmezőit ő is lóvá teszi.” (21) Félreértés ne essék: számomra Milián Orsolya és a dekonstrukció nyelvjátékai is rendkívül inspiráló szövegmunkaként jelennek meg. A példákat csak azért említem, hogy kitűnjön a kétféle eljárás különbözősége, illetve ennek nyomán az, hogy a szerző nyelve mely nyelvhasználati módnak, irodalomelméleti irányzatnak, iskolának, milyen irodalomtudományi nyelvjátéknak a textusában és kontextusában helyezhető el.

A kötet borítóján elhelyezett anonim paratextus, vélhetőleg Milián Orsolya önvallomása, olvasás és élvezet, értelmezés és emlékmunka, szövegalkotás és szenvedés, művelődés és a kulináris élvezetek metaforáival játszik el: „Felfalod, nagyjából lineárisan [...], megállít egy-egy szó, bekezdés, félmondat, kitérsz a falra vagy a levegőbe: ízlelés; máskor felállsz, polchoz sietsz, könyvekben (ha épp lusta vagy: a memóriádban) turkálsz szövegemplékek, külföldi és magyar tapasztalatok. Ha bezabáltad, azonnal kezdted újra [...], rakosgatsz és összevetsz: pásztázol és térképez, ugrálsz előre és vissza, itt kezdődik az igazi olvasás (tánc, argentin tangó: szabályozott szenvedély), hasítgatsz és hasadozol, élvezel és magyarázod az élvezetet, szenvedsz, de leszarod – összeáll, felbomlik, összeáll másképp, újra.

Nem mondom, hogy így kell. Így is lehet.”

Szerintem is.

Ficsor Benedek

A magány iróniája

(Rakovszky Zsuzsa: *A Hold a hetedik házban. Magvető, 2009*)



„A cím dolga nem az, hogy megfigyelmezze, hanem az, hogy összezavarja az ember gondolatait” – olvashatjuk *A rózsza nevéhez* írt széljegyzetek egyikében (Barna Imre fordításában). Umberto Eco apodiktikus kijelentése elsősorban a kontextus ismeretében figyelemre méltó, hiszen a jelképekkel túlterhelt, mégis eltéveszthetetlen regénycímek sorában az olasz tudós műve előkelő helyet foglal el. Akárcsak Rakovszky Zsuzsa prózai al-

kotásai, amelyek esetében „a címválasztás: istenkísértés”, ahogy Tarján Tamás fogalmaz *A kigyó árnyékáról* írt kiváló tanulmányában. Legújabb kötete esetében az író a címadás szempontjából, ha lehet, túltett eddigi munkáin. *A Hold a hetedik házban* ugyanis amellet, hogy hangulatával kiszakítja a szöveget a magas irodalmi közegből (a bűnügyi tematikát felidéző első regénycímhöz hasonlóan), és a lektűrök hangzatos címvilágát felidézve egymástól idegen elemeket hoz játékba, a konkrét (popkulturális) referenciák segítségével minden korábbinál dinamikusabb kapcsolatot feltételezve ezzel a szöveg és a „szépirodalmon kívüli” régiók között, a szemantikailag túlterhelt fogalmak széles értelmezési spektrumát vetíti elénk. Az asztrológiától a musical (*Hair*) narratíváin át a filozófiai definíciókig terjedő lehetséges magyarázatok szétszórják a befogadói figyelmet azzal, hogy számtalan irányba nyitnak utat az olvasás számára. A potenciális olvasatok azonban – a korábbiaktól eltérően – csupán a bőséges kínálatnak köszönhetően „zavarják össze az ember gondolatait”, mivel az elérési utak jelentősen leegyszerűsödtek. Végző soron a cím paradoxona éppen az, hogy a szövegek konkrét (és könnyedén tetten érhető) elbeszélői technikáira az értelmezések diffúz jellegét hangsúlyozva utal.

Egy komoly költői múlttal rendelkező alkotó esetében szinte kötelező az első prózai alkotás bírálatában kiemelni a lírai hatásokat, amelyek alapvetően meghatározzák a mű és az olvasók közös játékát. Ez akár még termékeny is lehet, bár a recenzionok sok helyütt inkább csak kapaszkodónak használják az epika nyelvét (konvencióit) kifordító beszédmódot. Véleményem szerint Rakovszky Zsuzsa regényei esetében félrevezető lehet, ha az említett hatásokat az elbeszélés technikájára vonatkoztatjuk, költői epikát emlegetve, hiszen a kihangsúlyozott keveredés nem kívánt szelekciót is okozhat. Ez a gesztus ugyanis megfoszthatja a szövegek különleges nyelvét azok esztétikai értékétől, mivel erőszakosan teszi kezelhetővé az írások legmélyebb rétegeit is át-szövő szimbólumrendszerek által összekuszált narrációt. Mind

a két regény sajátja ugyan a komplex struktúrák természetesen egyszerű ábrázolása, de ezt nem szerencsés műfajok közötti megfeleltetésekre redukálni. Mindez a novellák felől újraolvasva tűnik egészen egyértelműnek. A rövid(ebb) próza a struktúrában feloldja a hosszú szövegek „költői” nyelvét; a letisztult, szikár, az elbeszélés különös létmódja helyett az átadásra, a szöveg mediális aspektusaira koncentráló novellák a különbségek kihangsúlyozásával sikeresen írják felül az életmű lírai-epikai olvasatait. Figyelembe véve a regények önreflektív motívumait, nem túlzás azt állítani, hogy *A Hold a hetedik házban* narrációs újításainak gyökerei *A kígyó árnyékáig* vezetnek vissza.

Ursula Binder (született: Lehmann), az első regény elbeszélője csak mértékkel utal saját pozíciójára, illetve ennek a pozíciónak a problémáira: az elbeszélhetőségre, a visszaemlékezés aránytalanságaira, a fikcióban megalkotott világ valóságosságára. Szerepe az előadás természetes folyamatában egyértelművé válik. Másként, de hasonló természetességgel alakul *A hullócsillag éve* narrátorának sorsa is. A második regényben ugyanis a narráció lendületét meg-megtorik a történetmondáshoz csupán közvetetten kapcsolódó részletek, mégsem kérdőjeleződik meg a látszólag reflektálatlan beszédmód. Ez a technika ugyanakkor megbontja a regény kompakt világát, és a közvetítettség egészen váratlan variációira világít rá. A szövegben majd’ mindenütt jelen lévő kislány, Piroska és a történetész kapcsolatát túlmutat a hagyományos viszonyokon, Márton László találó definíciójával élve, „Piroska mint hősnő nem objektuma, nem is szubjektuma, hanem *médiúma* a leírásnak, olyan maszk, amely mögé nem pillanthatunk be.” Mintha ebbe – az egyszerűség kedvéért lineárisnak tétélezett – sorba illeszkedne *A Hold a hetedik házban*: az elbeszélői lehetőségeket minél tudatosabban kihasználó, és azok problémáit határozottabban artikuláló beszédmód-változás sorába. Elég csak a kötet leghosszabb novellájára, *Az ismeretlen tényezőre* gondolni, ahol ugyan nem a pletykákból építkező női narratívát parodizálja cinikus megjegyzéseivel a narrátor, hanem egy még alig felnőtt fiú álnaiv önkitaljesítését, ám az önmagára folyamatosan visszahajló narráció mintha éppen egy hétköznapi történet leírhatóságát kérdőjelezné meg. A mesélő egy többszörösen beágyazott elbeszélésből kiindulva egy talált szöveget cincál szét, hogy rámutasson a kijelentések mélyén megbúvó ellentmondásra. Alapvetően a megértés motiválja, hiszen régi barátján szeretne segíteni, azzal, hogy a nő „fiának” (valójában a húga unokájának) naplóját szakértő szemmel tanulmányozza, mert a fiú különös viselkedése értelmezhetetlen a barát nő számára. „Mi van akkor, ha mégiscsak valami beteges dolog ez az egész? Neked tudnod kell! Te értesz ezekhez a lelki izékhez...” Ám az írás – egy buktatókkal és zavaros eszmékkel teli memoár a felnőtté válás elképzelt folyamatáról – kíméletlen analízise végső soron egy centivel sem viszi közelebb sem a narrátort, sem a barát nőt a megoldáshoz, vagyis a fiú pontos megértéséhez. Az elbeszélő így leginkább saját kereteinek meghatározására koncentrál: miként lehet fölépíteni, majd egyetlen jól irányzott fordulattal romba dönteni egy történetet. Eleinte jól elkülöníthető a két

szólam, a narrátor külső (a körülményeket tematizáló) sztorija és a napló beágyazott narratívája, ám lassanként – talán nem is egészen véletlenül – a szálak összegabalyodnak, a két „elbeszélő” fedésbe kerül, és ezzel a betétszövegről mondott bírálatok visszacsatolnak a novella alapszövegébe. Kiderül, hogy a beszélő, hiába az éles szem és a csípős nyelv, mégsem ért ezekhez „a lelki izékhez”, minden cinizmus visszahajlik az elsődleges narratori szintjére, így voltaképpen az elbeszélő önmagát (kompetenciáját) parodizálja. Nem áll meg azonban a szöveg az önreflexió nyílt bemutatásánál, miután az elbeszélő saját kommentárjai mentén haladva megkérdőjelezi a történet (bármiféle történet) megértésének lehetőségét, felvázol egy addig csak nyomokban megidézett narratívát, amely utólag átírja a napló olvasásának metódusát. Megjelenik ugyanis a cselekményt mindvégig motiváló egyiptomi utazás – „Mielőtt meghalok, szeretnék egyszer a szemébe nézni a Szfinxnek.” –, amihez a narrátornak társra van szüksége, barátjának nyújtott segítsége voltaképpen tehát a magány elkerülését célozta. Ezzel a fináléval *Az ismeretlen tényező* magába sűríti a kötet két legfontosabb sajátosságát, a történetek megértésére, vagyis az elbeszélés és az olvasás gyakran divergens folyamatára reflektáló elbeszélői technikát és a szereplőket szinte kivétel nélkül elrettentő magányosságot mint szövegszervező erőket.

Ahhoz, hogy a novellák alapján az önreflexió szándékát feltételezhessük, az eseményeknek és az előadásmódnak valamelyest el kell távolodniuk egymástól. Vagyis egy olyan narratív alaphangra van szükség, amely azon túl, hogy tájékoztatja olvasóját a történésekről, eltéveszthetetlenül ráirányítja a befogadó figyelmét az elbeszélői modalitásra. Ily módon a narráció megkettőződik, és egyszerre tudósít a cselekményről és a tudósítás módjáról. Ennek köszönhetően a kötetben szereplő novellák nyelve jelentősen eltér a két regény esetében megszokottaktól. *A kígyó árnyékáról* írott kritikájában Radics Viktória számon kéri az elbeszélő az esztétizáló beszédmódot: „elejétől végig kellemes hangon beszél, azaz díszesen, hangulatosan, kiegyensúlyozottan ír”. Mintha a traumák hatására Orsolya a borzalmak elől egy emelkedett elbeszélői világba menekülne, ahol a szexualitás (vérfertőzés), a járványok, a gyilkosság vagy a mindent elemészto tűz csupán az események valóságosságától elszakadó, szublimált formában jelenhet meg. Némi túlzással ez az esztétizálás, a nyereség tökéletes megszüntetése határozza meg *A hullócsillag évét* is, amelyben Piroska, a „leírás médiúma” még a gyermeki nézőpontot is elbizonytalanító naivitással szenved el a regény eseményeit. Ez az elbeszélői stratégia bizonyos távolságtartást feltételez, a kérdés csak az, hogy vajon ez a distanciatereemtés hibaként vagy a narratív szinteket felfedő technikaként válik a szöveg részévé. A novelláskötet felől újraolvasva a regényeket, a válasz egyértelműbbnek tűnik. Bár a műfaji váltás a beszédmódot alapjaiban megváltoztatta ugyan, az imént említett kettős narráció, amely *A Hold a hetedik házban* novelláit jellemzi, a regények narratív technikáiban gyökerezik. Esztétizmus helyett így – a rövidprózai művek ismeretében – szerencsésebb ezt a kívül- vagy

felülállást kritikaként vagy iróniaként definiálni. Még akkor is, ha a tartózkodó, diszkrét elbeszélés mód – különösen a kortárs művek prózapoétikai megoldásait figyelembe véve – sokszor elkendőzősként hat, mintha a szemérmes narrátor felfüggesztené a kényes szituációt, hogy a történettől idegen nyelven terelje el az olvasó figyelmét a „valós” eseményekről.

A távolságtartás (és kívülállás) *A svédok* című novellában (valamint párdarabjában, a *Kalkutta liegt am Ganges...*-ban) fokozódik kiszolgáltatottságot indukáló idegenséggé. Johanna – már a névből is gúnyt űznek a provinciális viszonyokra fölöttebb büszke szomszédok –, a főszereplő kislány elszórt megjegyzésekből feltételezhető szellemi fölénye – „Gertikének szemlátomást több időre van hozzá szüksége, mint neki, hogy elkészítse a házfeladatát (ő a szünetben szokta), és hogy bemagolja, amit kívülről kell tudni (neki elég, ha egyszer elolvassa)” – a felszínes megfigyelésekre szorító környezetben egyértelmű ellen-szenvet vált ki. Előnytelen külseje – „igazság szerint a ruhája is poros, mert egypárszor lekuporodott a földre [...] a blúzáat is kinötte már, vág hóaljban, de idén még nem tudtak újat venni neki” – és a „rendes emberekétől” minden ízében különböző világa a hétköznapiak monotonitását súlyos teherként cipelő háziasszony számára – „Johannának néha az a ködös, büntudatos érzése támad, hogy az igazi anyák ilyenek: öszek, dagadt lábúak és kövérek” – elviselhetetlen. Johanna más, mint ők, nemcsak azért, mert Pestről költözött vidékre, vagy mert az anyja „karcú, sötét hajú, és messziről bárki fiatal lánynak nézne”, hanem mert idegen, magányos, és képtelen beilleszkedni. Magányos, mert képtelen beilleszkedni, nem fogadja el a környezete által felkínált alkukat, nem köt kompromisszumot, természetes (nem reflektált) éthosza képtelenné teszi arra, hogy a novella „rendes embereihez” hasonljon. Viselkedése azonban csupán szereplői funkcióit tekintve tűnik reflektálatlannak, ha összevetjük *A hullócsillag éve* Piroskájával, Johanna nagyon is tudatos ellenállóvá válik, hiszen a narráció – a közvetítettséget voltaképpen csak elszenvadó Piroskával ellentétben – alapvetően a kislány szubverzív karakterén keresztül képes élethűen ábrázolni a novella kisszerű világát. Az egy személyre fókuszáló narráció, amely a szereplőt szinte feloldja a felfogatás funkciójában, J. D. Salinger novelláira emlékeztet. *Az Őt perccel az eszkimó háború előtt* című írás dialógusai – teljesen más referenciális háttérrel – a távolságtartás és a másság megképzésének hasonlóan intenzív technikáit vetítik elé, amikor a szituációtéremtés során az elbeszélő lemond a valóságosság igényéről és az idegenség érzését a szöveg trópusain keresztül ábrázolja. Johanna idegensége saját közegébe visszatérve válik egészen nyilvánvalóvá, ahogyan a folyamatos büntudata, másságának egyértelmű bizonyítéka is az ellenséges viszonyok megszüntével tudatosul a befogadóban. A kislány az anyjától várja, „hogy azonnal mond valamit, valami csípősen mulatságosat, amilyet néha szokott, amivel helyreállítja az ő érvényességét és kétségbe vonja amazokét – mert mind a ketten nem lehetnek érvényesek, ez nyilvánvaló.” Nem biztos abban a valóságértelmezésben, amelyet még a legkockáza-

tosabb eszközökkel is megkísérelt megvédeni, anyja magasabb szintű legitimitációjára van szüksége ahhoz, hogy egyértelműen pozicionálja Gertike családját. Megerősítés helyett azonban az anya „szeme elsötétül a kétségbeeséstől, a szája sápad és reszket. / – Ezt nem lehet kibírni! / És: / – Ez nem élet! Ezt a kettőt ismételt felváltva, és közben égő szemmel, mozdulatlan arccal mered maga elé, mintha ő ott sem lenne.”

Több kritikus rámutatott a véletlen szövegformáló erejére, ami Rakovszky Zsuzsa nagyon is tudatosnak látszó alkotói világában a kiszámított, megregulázott sorsfordulatok megnövekedett szerepére utalhat. Az események beláthatatlan következményei a narrációban szükségszerűségként jelennek meg, hiszen „a novellák szerkezetében semmi sem lehet véletlen”, foglalta össze a problémát találoan Bazsányi Sándor ÉS-beli kritikájában. Egy életút rekonstrukciója nem nélkülözheti a lehetséges elágazások feltüntetését, a főhős választakhoz érkezik, valahogyan dönt, majd viseli döntésének következményeit; ahhoz azonban, hogy a szétszórt szituációkból történet kerekedjen, az eseményeket lezáró magyarázatra van szükség. De a szövegek lezártsága csak a megszerkesztettség felől egyértelmű, hiába tudja az olvasó, hogy minden rá váró megpróbáltatás egy (jobb esetben) tudatosan és precízen megalkotott világ része (és következménye), mégis reménykedik az olvasás értelemképző mechanizmusában. A kötet *A véletlen* címet viselő novellájában ez a remény a főhős, Lola karakterében összpontosul. Őt barát nő (köztük a narrátor) egymást sűrűn keresztező életpályájának a befogott időt (de csak azt!) tekintve regény után kiáltó története elevenedik meg ebben az írásban. Őtük közül Lola (volt) a legszebb: „nyúlánk, királynői jelenség, barna haja dús, hullámos, a szeme nagy, bársonyos és sötét”, nem *véletlen* tehát, hogy róla szól a történet. Adottságai kiemelik a környezetéből, így a különös módon elrontott élete még tragikusabbnak tűnik, habár a tragikumot – akárcsak a kötet más írásaiban – éppen a hétköznapiak szürkeségét elutasító szándék sikertelensége hordozza magában. Lola passzív rezisztenciája ugyan kevésbé látványos, mint például *A zebra-pinty* című írás szereplőinek, különösen a narrátor lányának lázongása, ám amíg ez utóbbi esetben az elbaltázott élet konkrét döntésekhez, és így a személyes felelősséghez köthető, addig *A véletlen* főhősnőjét – hasonlóan *A hullócsillag éve* döntésképtelen anyafigurájához – leginkább az események alakítják, jellemábrázolását a történések és a személyek közötti viszonyok határozzák meg. Választásai – egy sosem bizonyított pletyka miatt elhagyja vőlegényét és hozzámegy egy kicsinyes mérnökhöz – első látásra ugyan aktív, a történésekre hatással lévő szereplőként jelenít meg Lolát, ám a jobbára a pletykákból, az öt nő különféle variációkban folytatott társalgásából felépülő narráció végül egészen más irányba tereli az értelmezéseket. A szereplők élete meglepő természetességgel fonnyad el az alig harminc oldalon, magától értetődővé válik a rossz kapcsolat, a válás, az öregség, a magány. Mindent meg lehet szokni, mindenhez alkalmazkodni kell, hiszen a boldogság elérhetetlen, Lola látszat-döntései mentén alakuló élete végül semmivel sem bizonyul különbnek barát nőtől

és mivel végső soron az ő nyomorúsága motiválja a narrátort, szép lassan eltűnik a felelősség kérdése, ahogy a véletlen események – egy rosszkor kiömlő leves, egy lakástatarozás, vagy akár egy szerencsétlenül időzített hír – szerepe is másodlagossá válik. Hiába okolják a szereplők gyakran a balsorsukat, végül nem marad más számukra, bele kell törödniük, hogy a hétköznapi valóságán túl semmi nincs, „a dolgok csak úgy megtörténnek”. Mindegy, hogy a szép Lola miként zárta ki magát a magas, karcsú alakok méltóságteles világából azzal, hogy kikoszorazta úszóbajnok udvarlóját, a lényeg, hogy mindenképpen magányosan végzi. Az elbeszélő ezen a ponton – Lola halála után – veszi kezébe ténylegesen az irányítást, és írja felül a pletykás dialógusok narratíváját: „eszembe jutott, hogy olvastam valahol: ez az egész, a fák, a csillagok mind véletlenül jöttek létre, mi magunk is vakon tülekedő és lökdösődő részecskék véletlen találkozásainak a gyümölcsei vagyunk, és valami émelegés fogott el.” Ami a barátnőivel folytatott viták során a közös értelmezésekben még konfúzusnak tűnt, az a fináléban egyértelművé válik: a véletlen is csupán a mindennapok része, nem valamiféle ismeretlen és gonosz erő, hanem az élet tényszerűsége. Meg lehet próbálni lázadni ellene – ebből lesz az elbeszélés –, de minden részletre kiterjedően megragadni lehetetlen.

Az ellenállás változatos formái, igaz, eltérő hangsúllyal, megjelennek a kötet szinte minden írásában. Ezek közül – a tematikától függetlenül, a prózapoétikai megoldásokra tekintettel – a már említettekén kívül a címadó novella emelkedik ki. Bár a küzdelem, amit a főhősnő környezetével és önmagával folytat, egészen más természetű, mint akár *A zebra* öntörvényű szereplőinek kiutazása, akár *A svéd* Johannájának dacos kívülállása. A novella főhőse, E. volt férje temetésére a férfi szülővárosába utazik, ahol – miután véletlenül egy másik szertatáson vesz részt – feleleveníti az együtt töltött évek néhány jelentős pillanatát. A filmszerűen pergő epizódok a megismerkedésüktől a házasságuk lassú széthullásán keresztül a férfi betegségéig, az utolsó búcsúig tartó időszakot mutatják be. E. komoly elvárásokkal teli életét, amelynek része volt egy férfi, de csupán része, és nem irányítója. A nő mindvégig megőrizte függetlenségét, még hozzá anélkül, hogy közben elvesztette volna a szeretetre való képességét. Aktív szereplője volt a szövegben megelevenedő életének: fogamzásgátlót íratott fel, „ami akkor még merész, már-már forradalmi cselekedetnek számított”, már házasként felvállalta egy másik férfi iránt érzett szerelmét, egy igazságtalan vita hevében elköltözéssel fenyegetőzött. Elszántsága hatására mintha felcserélődne a szerepek, sokszor a férj, Á. tűnik elesettnek és gyöngének, hisztérikus kirohanásai közül jellemző egy hallgatásokkal súlyosbított veszekedés közben elhangzó öngyilkossággal való fenyegetőzés: vonat elé veti magát. Ez az inkább cinikus, mint tragikus kijelentés összecseng *A véletlen* Lolájának narratív pozíciójáról adott jellemzéssel: „nem egy Karenina Anna! Megisznak egy kávé, elmajszolnak pár szem teasüteményt, és ezzel vége...” Nincs igazi tragédia, vagy ha van is, elbeszélhetetlen. E. ellenállása is kimerül az emlékezés

aktusában, nem tehet mást azon kívül, hogy felidézi a konkrét hivatkozási pontokhoz kötött életét, amelyet magányosan élt le egy férfival az oldalán.

Nem nehéz észrevenni, hogy a szövegek középpontjában szinte kivétel nélkül nők (vagy a hagyományosan a nőknek tulajdonított ére nyeket csillogtató férfiak) állnak. Ez azonban – ahogy a kötet szinte minden jellemző sajátossága – olyan természetesen válik a narratívák integráns részévé, hogy a megállapításon túl alig lehet bármilyen vonalasságot belemagyarázni a novellákba. Szinte fel sem merül az olvasóban, hogy a női küzdelmek ábrázolásában ideológiai célzatosság rejlik. A nők a férfiak nélküli világukban magától értetődően jutnak előbbre, szereznek jogosítványt, fogynak le, híznak vissza, költöznek el, válnak kiszolgáltatottá, törnek össze, keresnek kiutat, és hagyják el a testüket, hogy kívülről szemlélve találjanak megoldást a problémáikra. Minden természetesség ellenére, vagy a nemi szerepek jelenlegi megítélésére tekintettel talán éppen azért, a feltűnően egyoldalú nézőpontok nem egy esetben túlzottan sterillé teszik a szövegeket. Mintha az erőviszonyok szándékos kiegyenlítése egy határozottan női beszédmód működtetésében merülne ki, amely azonban reflektálatlansága miatt sokkal inkább korlátozza, mint kiterjeszti a diskurzus érvényességi körét. Ez azonban csupán a felületes olvasás alkalmával, a kevésbé sikeresen kidolgozott írások esetében érezhető. Ha a szereplők nincsenek átélhetően egyénítve, az ide-oda csapongó trécselés során gyakran el sem választhatók egymástól, ilyenkor pedig a párbeszédéből kiszűrődő mellékhangok, a szándékosan otthelyezett irányjelzők veszik át az irányítást. Ennek köszönhetően rátelepszik a szövegre a melankolikus feminizmus. Szerencsére azonban a kötet egészét figyelembe véve a nemiség nem didaktikus kérdésfeltevések formájában artikulálódik. Hiszen olyan hétköznapi eseményekkel, kisszerű tragédiákkal találkozunk, amelyek a rendkívül érzékeny, minden apró rezdülésre fogékony elbeszélőmódot szinte transzparenssé teszik. Sokszor úgy tűnik, mintha – egészen más problémafelvetések kapcsán ugyan – a novellák Tar Sándor írásainak „világszerűségét” elevenítenék fel. A női magány szociográfiája. A korábban röviden kifejtett ironikus narratív eljárások hatására azonban hamar zárójelbe kerül a „naiv” valóságábrázolás. *A Hold a hetedik házban* novellái a legapróbb részletig kidolgozott, precízen adagolt prózai munkák (és ez nem Tar Sándor életművét minősítő értékítélet). A természetesség azonban nem vész el a reflexió hatására, hiszen a szövegek működését a folyamatos önértelmezés biztosítja, így az elbeszélhetőség permanens megkérdőjelezése egyfajta természetes reflexióvá alakul.

A nyelv teremtő erejében bízva, elfogadva, hogy minden szöveg a belsőkben kialakuló úr felé beszél, a novellák folyamatos dialógusait a magány elleplezésére tett sikertelen kísérletként olvashatjuk. Az ábrázolásmód feszültségét a külső és belső meghatározottság, vagyis a „pszichológiai perspektíva” és a környezet elvárásainak egymásra vetített narratívái, valamint az állandó fecsegés oppozíciója határozza meg. A kötet utolsó novellájában

(*Mája fátyla*) igazán feltűnő ez a szembenállás, ahol a leírások is projekciónak, a feszültség és zavarodottság külvilágra vetített képének tűnnek, amelyek az elviselhetetlenségig fokozzák a szereplők kétségbeesését. Ez a kétségbeesés határolja el a nőket az őket körülvevő világtól, ahol minden idegennek, ellenségesnek mutatkozik, így a leírásoknak jellemábrázoló funkciója is van, sőt valójában ezek a leírások jelölik ki a szubjektumok határait, a magányt rendelve hozzá a narráció minden meghatározó tapasztalatához. Ennek következtében a cselekményt alakító elbeszélés nem különíthető el egyértelműen a leírástól. És ezen a ponton válnak szükségszerűvé az egymás szavába vágó párbeszéd, a szereplők egyetlen lehetősége ugyanis az idegenség megszüntetésére, ha kapcsolatba lépnek más magányos szubjektumokkal. A dialógus mimetikus struktúráival képesek távol tartani maguktól az elbeszélés kíméletlen viszonyrendszerét, ám próbálkozásaik – lévén csupán szereplői a szövegnek, és annak meghatározottságától függenek – kudarcra vannak ítélve. Hiába csevegnek, minden kontaktus a másik magányát erősíti.

Ha az új kötet szövegeinek nyelvi díszítettségét az elbeszélés önreflexiójához kötjük, akkor nem tűnik szentségtörésnek a novellák valóságteremtő eszközeit (a permanens csevejt) a mostanában egyre sűrűbben berobbanó női szerzők csajos szövegeinek világához hasonlítani. A legtöbb írás mintha (a regényekhez képest) leértékelt elbeszélőket alkalmazna, olyan korlátozott tudású narrátorokat, akik a szűk mozgásteret első sorban az élettapasztalatok jellemábrázoló funkciójának köszönhetik. Így a kötet írásai nem illeszkednek a női szövegek azon irányvonalába, amelyek egy sajátos nyelv létrehozásában látják a kívülállás lehetőségét. Ebből a szempontból tehát (a regényekkel ellentétben) nem mutatnak hasonlóságot az olyan sokat emlegetett szerzők munkáival, mint Tóth Krisztina, Erdős Virág vagy Bódis Kriszta (nem egybemosva természetesen az említettek írásművészetét). Banális szituációkból banális szituációkba sodródó figurák jelenítik meg életük egy-egy szeletét, amelyek valóban minden olvasó számára elérhetően hétköznapi epizódokká alakulnak a narrációban. Az átlagos sorsok megjelenítése minden pátosztól mentes, hiányzik belőle a regények komplex utalásrendszere, amely a jellemek finom különbségeit hangsúlyozza, és a fragmentumokat felmagasztaló líraiság is. Kisszerű és elcsépelet. Mégis éppen ez a kisszerűség teszi különlegessé a novellákat, amelyek sajátos szerkezeti tulajdonságaiknak köszönhetően nyitnak új fejezetet az életműben. Vagyis nem lapul egy-egy regény a „hosszabb elbeszélések árnyékában”, ahogy Szegő János írja gondolatébresztő recenziójában, de ugyanúgy nehéz a novellákat egyértelműen a lírai munkássághoz kötni anélkül, hogy a részletekben felhangzó költőiség ne uralkodna el feleslegesen a bírálatban megjelenített kompozíción. Veszélyes az új kötet novelláit valamiféle regényalaphoz visszavezetni, hiszen ez a gesztus egy olyan eszköztárat feltételez, amely mindig is Rakovszky Zsuzsa rendelkezésére áll, és amelyből kedve szerint alakít bármilyen műfajú szöveget. Vagyis azzal az állítással, hogy a regények egy lírikust rejtenek, a novellák pedig egy-egy regény

sűrített világát tartalmazzák, figyelmen kívül hagyjuk a létrehozás folyamatát, a megalkotottságot, és egyfajta romantikus ideált elevenítünk fel.

A személyiség megkettőződése és a világot darabokra szabdaló láthatatlan vonalak, amelyek határt szabnak az olvasói lehetőségeknek, egyaránt a narrációs technikákat meghatározva épültek be Rakovszky Zsuzsa regényeibe, vagyis az elbeszélhetőség korlátait kijelölő eszközök mindig is jelen voltak a prózai életműben, de igazán hangsúlyossá csupán a novelláskötet megjelenésével váltak. A saját funkcióira reflektáló elbeszélő ironikus beszédmódja az új könyv szövegeiben olyan megkettőzést sejtet, amely a történet elmondását az aktus eredménytelenségéhez köti. Nem véletlenül zárul kudarcra, lemondással, visszazuhanással minden írás (még az új kezdetet magukban rejtő lezárások is). Az elbeszélés sikertelensége a szereplők magányában manifesztálódik, a novellák főhősnői minden erőlködésük ellenére sem képesek kapcsolatot teremteni, vagy ha mégis, a szöveg viszonyrendszere egyértelműen az áldozat passzív szerepébe kényszeríti őket. Tekintettel arra, hogy az elbeszélésnek a reflexióban megnyilvánuló ironiája egy önmagát (is) elmesélő mesélő jelenlétét állítja, a magány olyan idegenségként textualizálódik, amely minden esetben társas viszonyokat teremt, az elbeszélő sosem lehet egyedül, hiszen saját magát beszéli el. A novellák szinte a szerkezetekig lecsupaszított nyelve – amely az ornamentikus motívumokat, ellentétben a regényekkel, funkcióval látja el, megszüntetve azok lírai önértékét – felülírni látszik a Rakovszky Zsuzsa prózai életművét tematizáló és kategorizáló kritikai diskurzus működésmódját. Természetesen ez a nézőpont sem biztosít totális rálátást, ám tágabb horizontba helyezheti a regényeket, azok közül is első sorban *A hullócsillag évét*, amelynek innovatív megoldásait a remekmű-státuszt elnyerő első könyv után kissé elhanyagolta a kritika.

Turi Tímea

Mit kíván a magyar tárca?

(Tóth Krisztina: *Hazaviszlek, jó? Magvető, 2009*)



Tóth Krisztina *Hazaviszlek, jó?* című kötetének eddigi recepciója – annak ellenére, hogy öszszességében megérdemelten laudatív – rávilágít arra a problémára, hogy a kritikai közbeszéd hogyan tud és hogyan nem tud mit kezdeni az irodalom és az újságírás határterületén álló tárca műfajával, ami úgy viseli magán mindkét megszólalási mód sajátosságait, hogy egyikhez sem tartozik igazán. Nyilván azonban nem csak e a műfaji sajátosság miatt – de most játszunk el a gondolattal, hogy emiatt is – olyan meghatározóak a kötet írásaiban a helynéküliség motívumai: az útközbenlét (a tárcák beszédes helyszíne gyakran a vonat, a metró, a villamos), a hajléktalanok helynékülisége (épp az utazótárcákban kapnak kitüntetett szerepet), vagy a talált tárgyak, holmik, kacatok. A talált tárgy lehet egy csavar, egy múmiakészítésre alkalmas csokimikulás, egy titkokat sejtető mobiltöltő, egy szerelem emlékeztető jeleként megőrzött kristálydarab, sőt, egy egész szöveg maga is lehet talált tárgy: egy Franciaországból tudósító levél, amely egy kortárs Édes Anna-történetet sejtet. Épp ezért talán azok a legizgalmasabb szövegek, amelyekben maga az elbeszélői nézőpont sem rögzített, ám nemcsak úgy, hogy időben és/vagy térben változik, de úgy is, hogy ez a változás maga is egyenértékű narratívaszervező motívummá válik a tárgyiasságukban megérezkített motívumokkal. Ha valami, akkor talán ez: az időbeli és térbeli változás efféle érzékeltetése az, ami a legemlékezetesebb Tóth Krisztina tárcáiban.

A talált tárgy helynékülisége – ami maga is az átmenetiség érzetét tünteti fel alapvető élménynek – szépen jelenik meg a *Foghíj* című írásban is. A metrón játszódó jelenetben egy kisfiú épp kiesett és elveszett tejfogát egy fogatlan hajléktalan találja meg és nyújtja át, hogy a kisfiú majd odaadhassa a fogtündérnek. A fog tehát olyan jel, ami régi funkcióját már elvesztette, de új funkcióját még nem töltötte be, olyan jel, ami – átmeneti helyét – épp ott találja meg, ahol semmi szüksége nincs rá. Talált tárgy ez, megtisztítatlanul. A tárgyak azonban nem önmagukban haszontalanok Tóth Krisztina világában, hanem azért, mert még bármire jók lehetnek egyszer (a legközvetlenebbül a *McEnroe és baldahin* című írásban mutatkozik meg ez a kényeszerű barkácsszenvedély). De ami bármire jó lehet bármikor, az sose jó igazán egyvalamire: a helynéküliség ezen felismeréséből nyerik a legjobb írások a költői erejüket.

A címadó írás is sajátosan árnyalja a helynéküliség motívumát. A hónapokra elveszett papagáj minden régi szavát elfelejtette, csak a „Hazaviszlek, jó?” mondatot ismételteti, nyilván azért, mert ezt hallotta a legtöbbet az elmúlt időben. A papagáj mint talált tárgy tehát a rég elvesztett papagáj újramegtalálása,

mégsem a régi, hiszen emlékei, szavai kicserélődtek. A papagáj ugyanakkor épp attól is válik otthontalanná, hogy mindenki haza – mindenki a saját otthonába – akarta vinni. A *Hazaviszlek, jó?* mint cím így azt is jelzi, hogy nincs otthon, nincs haza, ahova menni, ahova tartozni lehet. Csak a nyelv marad, a mondat. „[S]emmit se tudsz, / semmit se tudsz, / de azt halálíg / ismételteted”, szól Tóth Krisztina legutóbbi verseskötetének, a *Magas labdának* is az egyik verszárlata.

Mondhatnánk: ugyanaz a nyelvszemlélet, ugyanaz a papagájpoétika jellemzi tehát Tóth Krisztina verseit és prózáját. S ha már nem riadunk vissza a nyelv efféle újramotiválásától (amiben azért Tóth Krisztina mégiscsak jobb, gondoljunk *A kalap közepe* című írásra), a címmagyarázat „nincs haza” megállapítását a házára mint nemzetre is kiterjeszthetjük, megintcsak elérve a tárca mint megszólalás problémájához. Dunajcsik Mátyás és Eszéki Erzsébet az egyszerre személyes és tág értelemben vett politikus hangvételű *Szólánc* című írást például megrázónak tartja, velük vitatkozva azonban Darvasi Ferenc épp azért marasztalja el a szöveget, mert az „megragad a magyar rögválóság talaján”. A megítéléseknek ez a különbözősége azért beszédes, mert rávilágít arra, hogy a tárca sokkal erőteljesebben épít az olvasó értelmező és résztvevő bevonására, mint más, egyértelműbben irodalmi szövegek (az olvasó megerősítése utáni vágyat jól jellemzi a kötet címének látszólag válaszra váró, kérdő formája is). A beszéd pragmatikai meghatározottságainak ez az egyértelműbben szép-irodalmi megszólalástól kissé eltérő működése is magyarázhatja a kritikai megítélés szórását és a tárcáról való kritikai beszéd kényszerű törekenységét.

Ami azonban a kritikákban szinte közmegegyezészerűen megállapítodni látszik, az a fülszöveg állításával is összecseng: „a szerző minden esetben túllendül az aktualitáson, és az egyszeri pillanattól a teljességig jut el” – a túllendülés szó mellett Darvasi Ferenc kritikája az elemelés szót használja, nagyon helyesen. Darvasi Ferencel együtt én is úgy gondolom, hogy ez a túllendülés nem minden szövegben sikerül, de vele és sok más kritikussal szemben azt állítom, hogy Tóth Krisztina tárcái épp akkor erősek, amikor az elemelés nem valósul meg. Mindezzel azonban nem a „publicisztikus” részeket kívánom feldicsérni a „novellisztikusakkal” szemben, hanem arra a jelenségre felhívni a figyelmet, hogy e tárcák erőssége az egynemű vagy egyneműsített motívumok metamorfózisa, kapcsolódási pontjainak kirajzolása és nem a – szerencsére csak kevésszer előforduló – általánosító hasonlatok. „[E]gy-egy tárca voltaképpen egy történeti szegmens keresztlül kifejtett metafora”, állapítja meg érzékeny kritikájában Geröcs Péter. Ám az esetlegességek, talált tárgyak és talált motívumokat találó és azok között válogató tárcaszerző mintha nem is metaforákat barkácsolna – a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt –, hanem metonímiákat. A talált motívumok kapcsolódásában nem az a legfontosabb, hogy hasonlítanak egymásra, hanem hogy érintkeznek egymással, a hasonlóság, ha van, mindig az érintkezés következménye – lásd a féltékenységtől szabadulni nem tudó lány és a horgot nyelt hattyú képének finom

egymás mellé helyezését a *Damil* című írásban, ahol a kapcsolat ki nem fejtettsége csak erősíti a szöveget. Tóth Krisztina tárcáinak legtöbbször ugyanis nem csak *action gratuite*-eket ábrázol (lásd az *Adventurer* feleséget elhagyó férjét), de sokszor maga az elbeszélő látszik indokolatlanul egymás mellé helyezni történeteket, azt mutatva, hogy ő csak megtalálja őket, egymás mellé helyezi az egymás mellett talált motívumokat. Épp ezért akkor bicsaklanak meg ezek a tárcák – szerencsére ez a ritkább eset –, amikor az „elemelés” általánosításba fut ki. A páternosztér és a házasság egymás mellé helyezése, Patti Smith poszteréről a test múlandóságáig eljutni például mintha szinekdochikus logikát követne, a szinekdoché pedig – ahogy Paul de Man Proust poétikája kapcsán kifejti – inkább a metafora, mint a metonímia a esete. Tóth Krisztina pedig szerencsére erősebb a kapcsolatokat megkereső, összekötő metonímiákban, mint a fölérendelt igazságokhoz kötő metaforákban. A *Kitántorogtak* írásban például mennyivel erősebb hatást kelt, amikor hosszú évekre Finnországba költöző fiatal magyar hentesek története mellé a halottak útlevéle társul és nem a magyar tájak odahagyásáról szóló eszmefuttatás.

És hogy mit kíván a magyar tárca? Nem hiszem, hogy erre a kérdésre könnyebb volna válaszolni, mint Tóth Krisztina kötet címére. De figyelmet mindenképp kíván, olyat, ami nem (csak) novellaként és nem (csak) publicisztikaként tekint rá. És ami, be kell látni, tekintettel van sajátos magyarságára, a rögválóhoz való kapcsolatára. És figyelmet azért is, mert Tóth Krisztina kiváló kötetével egyre erősebbé válik e tárcairódalom olyan jelenléte, ami sem nem irodalmi, sem nem zsurnaliszta, de egyszerre mind a kettő. Annál is inkább, mert a *Hazaviszlek, jó?* a figyelmes szerkesztés (Király Levente munkája) eredményeképpen a tárcakötet kényes műfaji kérdésére is eredeti választ ad: épp a motívumok mellérendelő logikája értelmében ez a kötet valóban több, mint részeinek pusztá összessége.

Darvasi Ferenc

A valóság – és ami mögötte, fölötte van

(Tóth Krisztina: *Hazaviszlek, jó? Magvető, 2009*)

A kiváló költő és novellista Tóth Krisztina egy újabb arcát mutatva most tárcákat és publicisztikákat tartalmazó kötettel jelentkezett. Az 51 írás napi-, heti- és havilapokban, az Élet és Irodalomban, a Népszabadságban, a Népszavában, a Nők Lapjában és az Új Forrásban látott eredetileg napvilágot. A szövegek azonban nem a korábbi megjelenésük sorrendjében vagy a publikációs hely szerint, hanem tematikusan lettek ciklusokba – szám szerint ötte – rendezve. Az elsőben (*Téresziász*) utazás

közben elkapott pillanatokról, a városi közlekedés során nyert élményekről olvashatunk, melyekről majdnem minden esetben külső narrátor, egy amolyan szemlélődő megfigyelő tudósít. A második (*Háztartási parajelenségek*) jóval személyesebb történeteket (pl. a gyermekét egyedül nevelő anya történeteit) foglalja magában, nagy adag humorral. A harmadik (*A kalap közepe*) a leginkább vegyes egység, elbeszélésmód, hangvétel és tematika tekintetében is széttartó. A *Sors, nyiss nekem tért* ciklus többnyire Örkényre hajazó írásokból áll, a *Hazaviszlek, jó?* pedig a párcapcsolatokról, a széteső házasságokról és a szerelmi háromszögek gyötrelmeiről vall változatosan.

Ebben a jól érzékelhetően sokféle könyvben mindig akad egy-egy vissza-visszatérő jegy, amely által az ötvenegy írásból végül valóban egységes kötet jön ki. Az alaptónus szinte minden esetben érzelmes. Egy érzékeny megfigyelő járja a világot, és közli velünk benyomásait róla. A részvét hangja is gyakran csendül fel (egyáltalán nem giccses módon), mikor több ízben (pl. *Foghíj*, *Téresziász*, *Kitántorogtak*, *Úrkutyák*, *Úrcica*, *Szirenke*) is hajléktalanokról, szerencsétlen, sajnálatra méltó emberekről vagy éppen állatokról ír Tóth Krisztina. Ugyanakkor a színpadias együttérzés parodizálására is képes a szerző, ezt mutatja a *Remete* című írás, amely egy médiaszórára váló hajléktalan sztoriját meséli el. A leggyakoribb, hogy valami felettébb hétköznapi szituáció a kiindulási alap. Olykor kifejezetten durva, közönséges alakokról olvashatunk – de a konkrét szituációt majdnem minden esetben elemeli a szerző, vagy ahogy a fülszöveg fogalmaz: „túllendül az aktualitáson és az egyszeri pillanattól a teljességig jut el”. Ahol ez sikerül, remek szövegeket kapunk: ilyen rögtön a kötetnyitó *Homokakvárium*. De nem minden esetben sikerül, a *Szólánc* – hiába az asszociációs építkezés, az igyekezet az egyéni sors általános érvényűvé emelésére – például megragad a magyar rögválóság talaján. (Eszéki Erzsébet „torokszorítóknak”¹, Dunajcsik Mátyás „a kötet egyik legmegrázóbb történetének”² nevezi a *Szóláncot* – nos, én azt gondolom, hogy túlon túl nyers szöveg ez, amely ahhoz képest, hogy mégiscsak szépírodalom, bántó politikai felhanggal bír. Erősebbnek, univerzálisabbnak és rémisztőbbnek érezném ezt a szöveget, ha nem éppen egy „csuklóján nemzetiszín gumikarkötőt” viselő férfi terrorizálná a vonaton az anyát, hanem szimplán valaki a tömegből.)

A *Vonalkód* című novelláskötet egyik alapeleme a metaforizáció, az asszociációkból való építkezés volt – ez így van a *Hazaviszlek, jó?* esetében is. A történetek gyakran egy-egy motívum (ismétlése) köré épülnek, s így nem is feltétlenül a sztori az elsődleges bennük, hanem a motívumokból szőtt hálóra figyelünk fel. A kötet eleji írások (a homokóra-motívum a *Homokakvárium*ban, a halál a *Milyen volt szökésében*, a villanyvezeték a *Moszkva térben*, vagy maga a cím motívuma a *Foghíj*ban) mind ilyenek, de a későbbiekben is sok hasonló szöveggel találkozhatunk. (Ennek a szövegalkotási eljárásnak a hatékonysága, sikeressége idővel kérdésessé válik a kötetben.

¹ Eszéki Erzsébet: *Elcsípett gyöngyszemek*, www.kultura.hu.

² Dunajcsik Mátyás: *Valahol Magyarországon*, www.revizoronline.hu.

Mivel sok a motívumismétlésre építő szöveg, ez a kevésbé sikerült írásokban modoros, „irodalmiaskodó”, erőltetett megoldásnak is tűnhet.) S olykor nem csupán a motívumok, hanem maga a sztori is megismétlődik, miként a *Faredőnyben*; illeszkedve ahhoz a kezdő gondolathoz, hogy „mindig ugyanaz” történik – igen ám, de ezt rögtön ki is kell egészíteni, korrigálni: mert Tóth Krisztina azt is megmutatja, hogy bár „mindig ugyanaz [törté-
nik], de azért kicsit mindig más is. A részletek átrajzolódnak...” (11) És bár a dolgok közti összefüggések rendszerbe állíthatóak, „a világ pókhálófinom összefüggései felfénylenek időnként, de nem mindig követik a logika szabályait.” (84)

Gyakran keveri – általában nem túl szimpatikus – hőseit morbid, egészen elképesztő, abszurd szituációkba a szerző. A *Milyen volt székeségében* két idős férfi beszél hajmeresztő közönnyel együkük volt feleségének haláláról. A *Foghíj* emlékezetes képében egy öregemberről kiderül, hogy valójában nem a mellette lévő személy felvetésére bólogat, hanem a Parkinson-kór miatt. Apró dolgokat a végtelenségig felnagyítva ér el jelentős hatást az alkotó. Az abszurd csúcst a hajléktalanból sztárrá váló *Remete*, és a disznóból készült ételekre különösen érzékeny hőssel operáló *Disznósajt* története jelenti, valamint az Örkenyt megidéző szövegek. A *Hazaviszlek, jó?* a – váltakozó minőségű, de többnyire jó – humor terepe is. Különösen viccesre sikerült darabok az *Örkény-árnyjáték I. és IV.*, az *Esti Kornél szelleme* és a *Belső kéménykár*. Viszont gyengék az olyan szójátékok, mint Szemmelversz Egyetem, Deákné Vászna Éva; vagy a *Mansuelo-ügy* régi fordítású bibliákra hajazó nyelvhasználat is elég sekélyes. De az utóbbiakból van kevesebb, jóval több a vicces, megnevettetető szöveg.

Egy olyan alkotó portréja bontakozik ki előttünk a tárcák-ból, aki – az ő és a mi szerencsénkre is – megőrizte magában a gyermeket, aki ugyanúgy titokzatosnak, csodásnak látja a nyelvet, mint kiskorában (*A kalap közepe*); s aki bár megörökíteni, lefényképezni is képes a körülötte, körülöttünk lévő valóságot (*Pixel*), ennél sokkal többet is tud: van ereje rá, nyelve, történetei hozzá, hogy hol egy kis poézissal, hol egy kis fantáziával, játékossággal emelje az írásokat a rögválóságtól. Tóth Krisztina új kötete – néhány sikerületlenebb szöveget leszámítva – kellemes olvasmány, érdemes hazavinni a könyvesboltból, könyvtárból.

Bedecs László

Japán és kínai

(Kovács András Ferenc: *Sötét tus, néma tinta. Magvető, 2009*)



Mi hiányzott eddig Kovács András Ferenc költészetéből? Merthogy mi minden volt benne, azt könnyen tudjuk sorolni: játék és muzsika, idézetek, allúziók és szerepek, formai bravúrok, vers-tani újdonságok és rengeteg apró, gyakran épp a játékot, a játszadózást, a könnyedséget hangsúlyozó ötlet. Aztán volt még sok-sok elhatárolódás az esetleges küldetésről, a közösségi és képviselői szerepektől, sőt a személyes megszólalástól magától is. Olyannyira, hogy a személyesség feloldása, a maszkok sűrű váltogatása, illetve a saját és meghívott, idézett szöveg határainak elmosódása odáig vezetett, hogy Kovács esetében már a költői egyéniség és egyediség megfogalmazhatósága is kérdésessé vált. Aki mindig más ruhájába bújlik, aki mindig álarcok mögül beszél, az nem felismerhető, hiszen saját arca nem is látható. A rejtőzködés értelme pedig épp a szöveg individuum-nélküliségének hangsúlyozása, annak jelzése tehát, hogy a szöveg nem a beszélő személye miatt érdekes, azaz nem a vallomás az üzenete, hanem épp a megalkotottsága, megírásának folyamata, a más szövegekkel való kapcsolata. Az 1994-es *Lelkem kockán pörgetem* kötet cím pontosan jelezte ezt az attitűdöt, melyben a játék, a játék sikere fontosabbá vált az érzések és az indulatok, a személyes gondolatok és a szenvedélyek kifejezésénél, vagy ahol mindezek megfogalmazhatósága is csak annyiban érdekes, amennyiben az a költészeti kockavetés véletlenjeinek szolgálatába állítható.

A 2009-ben ötvenedik születésnapját ünneplő költő kifejezetten gazdag, már eddig is közel harminc kötetből álló életműve szinte egy tömbként volt leírható a szerepköltészetnek és még inkább az idézetek hálójaként létező költészetnek részben a posztmodern teóriáiban definiált ismérveivel, úgy mint parafrazis, átvétel és átírat, illetve felkészültség, kidolgozottság, kimeríthetetlen poétikai eszköztár. De az életmű tömbszerűségének lett az a következménye, hogy a kilencvenes évek második felében még méltán lelkes kritika az utóbbi időben ugyancsak joggal vethette fel az egyhangúság, pontosabban a költői technikák automatizálódásának problémáját. Mondván, a tizenöt-husz évvel ezelőtt valóban invenciózus, hatásában is jelentős költészet újszerűsége mára megkopott, a beszédmódja kiszámíthatóvá vált, a nyelvi szerepei nem kellően változatosak, fő eszközei, az átírás és a kreatív idézetkezelés pedig, úgyszólván, a

líra köznyelvének részévé váltak, azaz önmagukban nem jelenthetnek új poétikai hozadékot. A játék tétje akkoriban a hagyomány átmenthetősége, megérthetősége, a kulturális emlékezet működésének megismerése volt, miközben a verset voltaképp a múltból előkeresett és felnyitott szövegek közötti kapcsolatok születtek – ám e kapcsolatok száma mindig a végtelen felé tartott. Ezzel kapcsolatban fontos, Kovács nem mindig korszerű esztétizmusát igazoló kérdés volt, hogy ő szinte kizárólag a már eleve megformált szövegekhez igazodott, számára csak a versek adtak inspirációt, a profánabb szövegek, mint amilyen egy életrajz, egy újságcikk vagy akár csak egy anekdota, már nem. A szó, a szöveg, sőt a könyv kultusza tehát tovább élt ebben a költészetben, hiszen a vers megformáltsága, illetve a forma virtuozitása minden ezzel kapcsolatos ironia ellenére is az alkotás lényegéhez tartozott. A 2000-es *Kompletórium*, az összegyűjtött versek kötete ennek ellenére egy valóságos posztmodern építmény, mely különböző korok stíluslemeiből hozott létre korábban elképzelhetetlen architektúrát, a 2003-as, *Visszatérés Hellászból* című kötet pedig, miközben az akár laza fordításoknak olvasható szövegek a saját és az idegen, az eredeti vers és a fordítás határát értelmezték újra, és végső soron rombolták le, épp a Kavafisz-szövegek újramondásával már a sorseseményekről is tudott állításokat tenni.

Innen pedig már valóban csak egyetlen komponens hiányzott, a személyes megszólalás felelőssége, azaz a nyelvi játékok, a könnyed világirodalmi kalandok, a Kovács számára végtelennek mutatkozó nyelvi és költészeti hagyomány és a bravúros rímek között helyet kereső életproblémák szóhoz juttatása. Némi komolyság, némi visszafogottság és egy kicsit sötétebben fogó toll, azaz annak belátása, hogy a játék csak időlegesen fedi el az így vagy úgy, de mindig szót követelő fájdalmakat. Ezek után mondanom sem kell, az új kötet ebbe az irányba nyit, és a Kovács-költészet egészen új perspektíváit tárja fel, ami konkrétan azt jelenti, hogy az intenzív hagyományértelmezés, a széles intertextuális játéktér és a parodisztikus önszemlélet mellett új elemként jelenik meg az élményszerűség, a hangsúlyos képiség, a rövid, tömör verstest, illetve az érzelmek és a hangulatok tematizálása. Ezekon kívül a félelem, a fájdalom, a magány, a kétség szólamai, az árnyakkal való viaskodás történetei, avagy a pillanat megragadásának igénye, netán az emlékezet versbeli hullámmzése, az öregedés jeleinek keresése, azaz a személyes hangvétel vállalása – mind-mind olyan jelentős eseményei e költészetnek, hogy akár egy is elég lenne belőlük ahhoz, hogy egy új pályaszakasz kezdetéről kezdjünk gondolkodni. Így együtt viszont kétségbevonhatatlanul jelzik, hogy Kovács András Ferenc képes volt megújítani nagyra becsült, sokáig mégis egyhelyben toporgó költészetét.

Nézzük tehát kicsit részletesebben, miben is áll a kötet újdonsága.

Érdemes rögtön a *Vázlatok* alcímnél elidőzni, hiszen ez sokat elárul Kovács költői attitűdjének változásáról. A különös műfajmegjelölés mintha azt jelezné, hogy a korábban oly sokra tartott, mindig is végső menedéknek tűnő költészetben való hit rendül

meg a kötetben, mert ha a versek helyét a vázlatok, skiccek, a töredékek veszik át, akkor a vers többé nem lehet az, aminek hittük. A vázlatok inkább csak egy későbbi munka előzményeinek mutatkoznak, amire a kötet központjában álló vers, az *Egy könyv a feledésnek* hangsúlyosan reflektál, már saját címével is. Ráadásul a költői szerepet is kikezdi a kétely, egyrészt az a félelem, hogy a leírt szavak nem jutnak el az olvasóhoz, mert a vers, sőt az írott kultúra már nem érdekel senkit, másrészt a saját versek értékét érintő kérdőjelek miatt, melyek egyre élesebben rajzolódnak ki: „Semmit, még semmit / sem tettem le (úgymond) az / Asztralra” (*The Best of KAF*), vagy ugyanez a József Attilát idéző, *Levél Ignotusnak* című darabban: „költő, s egyáltalán jó / költő voltam-e?” A kételyt pedig megint csak tovább erősíti a vázlat-szerűség hangsúlyozása, az eleve töredékesnek ható versformák használata, vagy az a bátran vállalt egzisztenciális helyzet, melyben nem csupán a válaszokat nem leli a beszélő, de sokszor még csak a kérdéseket keresi, a kérdések vázlatait fogalmazza.

Egyébként ennek, a „nagy versek” szándékos kerülésének is voltak előzményei, mégpedig a 2003-as *Fattyúdalok*ban, mely kötet alkalmi szövegekből, forgácsokból, ekkor még nem sejtethető eredményeket hozó kísérletekből épült fel. Ott csillant meg először egy másik beszédhelyzet lehetősége, azé az úté, melyre a mostani kötet is rátalált. Ott vetődött fel ugyanis az a lehetőség, hogy talán nem kell elválasztani a nagy, kerek szövegeket az apróbb, talán nem a vésohig kidolgozott versektől, mert a „mellékterméknek”, „előtanulmánynak”, „vázlatnak” tekintett munkák alkalmasint érdekesebbek lehetnek, mint a biztos kézzel írt, formailag tökéletes „főművek”. Hogy egy jó rímért a lelkét is eladó, „kockán pörgető” költő szerepénél izgalmasabb lehet a személyességet visszanyerő, a lélek fájdalommal és örömeivel szembenező költőé.

Annál is inkább, mert, ahogy például a ma már klasszikusnak számító *Fragmentum* című vers fogalmaz, voltaképp minden vers töredék, az Egyetlen vers töredéke, azé az egyetlen versé, melyet nem is csak az adott költő, hanem minden költő egyszerre és párhuzamosan ír. Az új könyvben is visszaköszön ez a nézet, azzal a különbséggel, hogy itt már az Egyetlen versről is kiderül, hogy csak délibáb, soha el nem érhető, soha meg nem írható szövegígéret. A képlet tehát úgy bonyolódott, hogy ugyan minden vers a „nagy vers” vázlata, de az a bizonyos vers nem létezik – hogyan is képzelhette bárki, hogy akár csak ideaként, romantikus toposzként használni lehet bármire is? Ha pedig minden vers töredék, akkor nincs értékbeli különbség a teljesnek, kereknek tűnő és az eleve vázlatnak ható szövegek között. És ha nincs különbség, lehet felszabadultabban, másféle igényekre figyelve írni. Megjegyzendő, hogy mindez egy olyan költő tapasztalata, akire eddigi pályája során inkább a túlaradó bőség volt jellemző, mintsem az írással szembeni görcsök vagy gátlások. A kötet alcímében a szerző azt is jelzi, hogy az itt olvasható versek az elmúlt hét év termékei, és bár közben voltak könyvei, ez a hét év például a 1993–94-es „évad” három Kovács-kötetéhez képest különösen soknak tűnik.

A *Sötét tus, néma tinta* nagy újdonságát a távolkeleti kultúrák nyomainak megjelenése jelenti, konkrétan a haikuk és a koanok strukturális, logikai és tematikai jellegzetességeinek használata. A formakultúra része egy önkorlátozó ötlet: a kötetben ugyan nem csak haikuk vannak, de a verssorok minden szövegben öt- vagy hétszótagosak, beleértve természetesen a címeket is, melyekben egyébként maga a „hét” szó is gyakran helyet kap (*Hét humoros dal; Hét ősz szöszhely; Hét hejehuja* stb). Sőt, a hetes számmal való játék a könyv struktúrájának minden elemében visszaköszön, azon túl persze, hogy mint említettük, hét év verseit gyűjti egybe az épp hetedik hó hetedikén született költő kötete. Az önleplező „számmisszikanál” azonban sokkal fontosabb a haikuk képviselte életszemlélet adoptálása, a tájversek mindig többrétegű, többjelentésű képiségének átvétele, avagy épp a csendesebb, lassabb, tisztább, a stíluskeveredést és a virtuóz rímelés hangzavarát, sőt sokszor a rímélést magát is kerülő versnyelv. Természetesen a sorok hosszának, a haikuforma használatának is komoly jelentősége és jelentése van az egyes szövegeken, a kötetben, sőt az életművön belül is, mégis inkább a tipikusnak mondható hangulat és a persze a beszédmód változása jelent igazi izgalmakat.

Már csak azért is, mert haikut persze magyar nyelven is sokan írtak már, ahogy Szabó Lőrinc, Weöres Sándor vagy épp Tandori Dezső után a keleti gondolkodásmód mintáinak használata sem eredeti ötlet. Kovács megoldása azonban azért is érdekes, mert ő egyáltalán nem tesz úgy, mintha egy európai, történetesen Romániában élő költőnek esélye lenne a japánokéhoz fogható haikukat írni, azaz eszébe sincs versenyezi a kötetben egyébként sokszor idézett nagy klasszikusokkal, Busonnal, Basóval, Kobajasi Isszával. Ő az olyan alapmotívumokat kezeli, mint a tájversekben szereplő hegyek és madarak, vagy a magában a tus szóban megjelenő képzetek – köztük a japán rajzművészet egyes alkotásaié. Kiemelt figyelmet érdemel a *Kosztolányi Japán költőket fordít* című, egyébként épp tizenhét darabból álló miniciklus, mely, ha tetszik, a fordítás lehetetlenségéről beszél, ami ebben az esetben halmozottan igaz: a harmincas évek Magyarországon Japán valami nagyon távoli, nagyon ismeretlen és idegen kultúrát jelentett, Kosztolányi sem tudott japánul, és persze ott van a haiku, ami a maga megragadhatatlan csillanásában, formai és nyelvi eleganciájában eleve fordíthatatlan. A ciklusban olvasható Kovács-versek voltaképp olyan ál-Kosztolányi-versek, melyek tudják és bátran vállalják, hogy ebben az esetben lehetőség sincs a megfelelésre – és ha a nagy Kosztolányinak, aki persze a fordítás hűség vagy szépség vitájában mindig is a szépségre szavazott, nem sikerül, hát másnak sem sikerülhet.

Ugyancsak a távolságtartás jele a haikut illető irónia. Épp a Kosztolányi-ciklus egyik darabja viseli a *Mi kell egy japán versehez?* címet, és szépen fel is sorolja a kötelező alkotóelemeket („Tó, cseresznyefák, / hold, szél, tücsök, kabóca, / krizantém, köd...”), mintha egy vers minőségét szavatolhatnák bármilyen speciális szótár szavai. De a verse az is beleíródik, hogy igenis vannak olyan hangulati elemek, azaz olyan, konkrét hangula-

tokat és éles képeket előhívó szavak, melyek használata a szöveg egészét meghatározza. Sőt azt is ideérhetjük, hogy Kovács pontosan tudja, milyen sztereotípiák határozzák meg ma is a Japánról való gondolkodásunkat, mennyire keveset tudunk még mindig erről a számunkra mindig is idegennek maradó világról, és hogy amit tudunk, azt is csupán a közhelyek szintjén tudjuk. Kicsit hasonló ez a Jack Cole-versekben megjelent Amerikatoposzokhoz, hiszen Kovács azokban sem ment túl az „átlagolvasó” ismeretein, bár ott talán ironikusabb volt, mint most, a japán minták körül futott körök esetében.

Minderre azért van tehát szükség, hogy megteremtődjenek Kovács András Ferenc számára a személyes megszólalás autentikus keretei. A személyességről – mely, félreértés ne essék, lehet akár fikció is, magyarán nem feltétlenül a szerző személyéhez kapcsolódik – olyan elemek árulkodnak, mint a levelet, a napló-bejegyzést, a fohászt imitáló versek, illetve a közeli és távolabbi családtagokhoz szóló sorok, melyek mindegyike a megszólított-hoz fűződő érzelmi kapcsolatról árulkodik – a maga természetességével. Mindehhez rezignált hang, visszatérő szomorúság, szorongás, avagy a tudomásulvétel csalfa békéje járul, valamint a korábbi Kovács-versekben megszokottnál komorabb képek, kevesebb játék, kevesebb könnyedség. „Csak én írok, versemnek hőse: semmi” – szölt egykor a szállóigévé lett, épp Babitsot parafrázáló Kovács-sor, ám most, az új kötet javának mégis ő, a beszélő a hőse, aki *A hét szép szonett a szépről* című kisciklus egyik versében még azt is le tudja írni, hogy Tóth Árpád halálával a líra is meghalt. Ha más nem, hát a csupa lélek Tóth Árpád ilyenforma emlegetése minden olvasó számára a világossá teheti, mit jelent, ha az önfelelt játék helyét a még játékban is megjelenő rezignáció, a parodikus hang helyét az elégikus veszi át, ha az eddig magát mindenhol otthon érző, mindenkivel tegeződő, magabiztos emberről kiderül, hogy magányos.

A kételyek vállalása, a szorongások kimondása egész új minőségeket is hoz ebbe a költészetbe. Figyelemre méltóak például az apának az elvesztett lányaihoz szóló versek, melyekben arról van szó, hogy a két kislány, Krisztina és Fanni, akik már a korábbi kötetekben is fel-feltűntek – főleg a gyerekversekben, például a *Friss tinta* címűben Krisztinka –, akik közben felnőttek, és messze költöztek, sokszor hónapokig, vagy akár évekig sem jelentkeznek – mély fájdalmat okozva ezzel a dologban persze saját felelőségét is érző „tékozló” apának. A kötet másik látványos eleme az elmúlással szembenező versek sora, köztük a Parti Nagy Lajosnak, pontosabban a Parti Nagy szülte Dumpf Endrének dedikált rövid szövegek, melyekben a kötetben kivételes módon a nyelvi játékok és a bravúros rímek is hangsúlyos szerepet kapnak – lásd például a *Ha nyag a nyegin*, a *kisagyfutamlás*, vagy a *költői a gónia* címűeket. (Megjegyzem, az utolsónak említett címből pontosan látszik, mennyire kifáradt a Kovács-szövegek nyelvi humora, hiszen ez a megoldás már egyáltalán nem nevezhető eredetinek és ötletesnek, azaz olyannak, amilyennek mindig is várnánk.) A versek mélysége, egzisztenciális érintettsége, a létproblémákkal való szembenézése azonban feledteti a gyen-

gőbb szójátékok okozta döccenőket. A *Kilépés a fénybe* soraiban például egy rendkívül összetett kép írja körül a beszélő helyzetét: „Fekszem nagy éjben, / álmatlan ágyban, / bepólyált néma báb – én”, a különösen szép *Késbet a tavaszban* a fenyegetettségét érző, magányos alak szólal meg: „Ablakodban ülsz: / kibámulsz önmagadra / még, ma, örökre. / Jégcsend, csillog a holdhó.”, a *Szétört nászdal a szélben* pedig a szerelem megélt, de meg nem értett kudarcával néz szembe: „Áthullámszanak álmok / rajtunk megzavarodottan – / hajszolt éjszaka szaggat / holdbeli tájat”. Ugyancsak fontosak az érzelmi tartalmak megjelenítésében a tájversek, mint amilyenek a kötet csúcspontját jelentő *Csikszépvízi vázlatok* egyenként is nagyszerű darabjai. Érdemes megfigyelni, hogy a személytelen leírásba hogyan szűrődik bele a néző, a látványt leíró aktuális érzelmvilága, hogyan jelenik meg minden képben a képet festő személyisége: „Mint hegyi pára / hajnali zápor után / éjbe lebegvén... / Ahogy fölszáll a harmat: / minden csak folytatódik.”

És bár a Kovács-költészet továbbra is elképzelhetetlen a rendkívül sűrűn szőtt idézet- és utalásháló nélkül, hiszen mint a papírba ivódó tinta, úgy van jelen a világlíra e szövegekben, de mindez, furcsa módon, most mintha árnyként kísértene. Mintha Kovács, különösen a *Visszavonások* című ciklusban, sorra levetné maszkjait, elbúcsúztatná alakmásait – hogy visszanyerhesse, vagy inkább elnyerhesse identitását. A stílusklektikát, a különböző korok nyelvének keverését, a palimpszeszt- és bricolage-technikákat ebben a kötetben leváltotta egy tisztább és átláthatóbb, bár a korábbi poétikai eredményekből sokat megőrző versnyelv. Egy olyan nyelv, mely lehetőséget ad a személyes sors tragikumaiával való szembenézésre, valamint egy kifejezetten rezignált, magába forduló, az öregedéssel és az ezzel járó veszteségekkel viaskodó beszélő versbeli, sőt kötetbeli megformálására. Mindez azt a különös helyzetet eredményezte, hogy a posztmodernben nehezen vállalható eredetiségképzetek mentén, de azokkal dacolva, Calvus, Jack Cole, Transylvanus, Asztrov, Lázár René és társai után Kovács András Ferenc megírta Kovács András Ferenc *igazi* verseit is.

福井祐介

ANGOL

Olykor eltűnődöm azon, hogy milyen a viszonyom a képpel, amit mások rólam alkotnak. Énemnek számos variációját tudom így elképzelni. Ezzel a gondolatokkal játszott el John M. COETZEE – a Nobel-díjas, dél-afrikai születésű író – a *Summertime* című regényében. Regényesített önéletrajz – ahogy a kiadó kategorizálja. Pedig ezzel a címkével csak alávetnek minket a narráció trükkjének. Egy riporter interjút készít néhány emberrel, szeretővel, barátokkal, akik ismerték az *immár elhunyt* Coetzee-t – tehát az író saját magát – azokból az évekből, amikor első regényeit írta. Természetesen az interjúk sosem készültek el, mindez csupán a narratíva része. Egyáltalán még abban sem lehetünk biztosak, hogy a karakterek valóban jelen voltak az író életében. De akkor az is kérdéses, hogy Coetzee valóban a fiatal Coetzee-e. Vajon a róla kialakult kép milyen kapcsolatban van a valósággal, és egyáltalán fontos ez? Ha véletlenül azt hinnénk, hogy a fiatal Coetzee a könyv főszereplője, akkor arcul csap az egyik interjúalany kijelentése: „Higgye el, én vagyok a főszereplő, John csak egy mellékszereplő.” De akkor kiről szól a regény, ha a főszereplő kiléte csupán nézőpont kérdése? Etikai kérdések, a fikció korlátai, a narráció manipulálhatósága. A „könyv fejsze lenne, mely léket vág a bennünk lévő fagyott tengeren”, vagy csupán „a halandóság elutasításának gesztusa”? A regény magáról a regényről, a regényírásról szól. Velejéig posztmodern. A riporter az egyik helyen folyamatos narrációvá formálja és dramatizálja az interjú szövegét. Azt a hatást akarja elérni, hogy a személyek, akikről szó van, saját maguk beszélnek, s nem pedig róluk mesélnek. Holott ez is csak egy trükk, mert a riporter a saját hangját kölcsönzi nekik. De miért fest Coetzee önmagáról ilyen nem túl hízelgő képet? Talán mert jobb, ha másokat megelőzve mondjuk ki a durva igazságokat magunkról? Ez a trükk egyfajta tudálékos arroganciára adna lehetőséget a kritikával szemben? Nekem mondd, én ne tudnám? „Képzeljünk el egy férfit, aki meztelenül táncol, de botlába van a tánchoz.” Ezt a szeretője nyilatkozta róla. Ha pedig eddig csodáltuk volna az író intellektusát, akkor kiderül, hogy az író túlfellett mentális képességei az állati énjének rovására erősödtek meg, ezért hiányzott belőle mindenfajta szexuális jelenlét. Nem mellékesen az író vegetáriánus és az állatvédelem szószólója. Mintha mindenféle cukormáztól, mítosztól akarná megfosztani a róla alkotott képet. De pontosan ettől olyan érdekes a regény.

Maradjunk az amerikai kontinensen, és a nigériai születésű Uwem AKPAN novelláskötetével ismerkedjünk meg. Az előző regénnyel ellentétben a hagyományos narráció érzelmileg von be a történetbe. Olyan ritka empátiával ábrázolja a szereplőket, hogy úgy érzem, az én olvasói tevékenységem földeli le a kicsapódó érzelmi energiákat. Ezt azzal éri el AKPAN, hogy az Afrikában született gyermekek szenvedésének ad hangot. Két díjat is besöpört a kötetrel szeptember óta, melynek záró novellájában szerepel a könyv címadó idézete: *Say You're One of Them*. Ezt a tanácsot adja egy anya a 9 éves gyermekének: „Mondd, hogy közénk tartozol. De kinek? Bárkinek.” Ez a túlélés kulcsa a törzsi viszályokkal terhelt afrikai országokban. A nyelv, a stílus a gyermeki ártatlanságot idézi, de a felépítettség, az ismeretek csöpögtetése mesterien megalkotott. Sokkal nagyobb erővel robban fel a feszültség, mint amire hiányos ismereteim alapján számítottam. A tehetetlenség a történelem erőivel szemben, mely az amúgy is kiszolgáltatott gyermek prizmáján keresztül exponenciálisan felerősödik. A rettegés az állati létemig nyúl le; az ivadék minden áron való megóvásáról van szó. Ebből a világból fokozatosan kiszorulnak az emberi érzések. Ami emberi marad, az a rettenettel való jól kiszámított szembenézés és a borzalom tervezettségé.

Nehéz lenne elkerülni a rangos irodalmi díjak említését ebben a rovatban, de egy pillanatra nézzünk a kulisszák mögé. A brit Costa-díj minden évben egy-egy média-személyiséget választ a 11 zsűritag közé. Az idén viszont a megszokottnál több csillagporral szórták meg az eseményt. A színészek, modellek száma a zsűriben felülmúlta a szakemberek, írók számát. Január 5-én hirdették ki a győzteseket. A regény kategóriában Colm TOIBIN *Brooklyn* című regénye, az első regény kategóriában pedig Raphael SELBOURNE *Beauty* című regénye vitte el a pálmát. Hogy mennyire szimpatizáljak a szokatlanul összeválogatott zsűri véleményével, a lapzártá közelsége miatt nincs időm alaposabban megvizsgálni. De folyt. köv.

Persze ennek a kétes hírű díjgyártó iparágak nem ez a legcédább húzása. Csupán egy aprócska félreolvasás, és belesétáltunk abba a csapdába, amit egy internetes cég állított. Létrehozták a National Best Book-díjat, amelyet bárki megvásárolhat. A cég vállalja, hogy a már kiadott könyvet NBBA-díj győztese címkével ellátott, új borítóval ismét a piacra dobja. Ez a trükk valóban növeli az eladások számát. A tudatos rájátszás ellenére a koholt díjnak semmi köze a magas presztízsű National Book-díjhoz, melynek idén Colum McCANN *Let the Great World Spin* című regénye lett a győztese. A szeptember 11-ei terrortámadás után egy visszatérő tematikus minta rajzolódott ki az amerikai irodalomban, melynek fő motívuma a Világkereskedelmi Központ *ikertornyai*. Joseph O'NEILL *Netherland* című regénye, Lawrence WRIGHT *The Looming Tower* Pulitzer-díjat nyert tanulmánya is erre a témakörre fűződnek fel. A McCANN-regény nosztalgiaival idézi fel azt a jelenetet, mikor 1974-ben egy kötéláncos az ikertornyok közötti kifeszített huzalon egyszerre volt a „saját testén kívül és belül, belemerülve a levegőhöz tartozás élményébe.” A NY Times szerint a torony „számos metaforikus lehetőséget rejtő motívum ebben a sokszereplős történetben, amely a szeretet és a veszteség ikerproblémáival foglalkozik.”

(Márkus Krisztina)

„A Kikötői hírekben az a legjobb, hogy csöppet sem szentimentális”
(Cate Blanchett, a Kikötői hírek c. film szereplője)

„A Kikötői hírek arról szól, hogyan találunk közösségre az egyes emberek”
(Julianne Moore, a Kikötői hírek c. film női főszereplője)

FRANCIA

2009 novembere óta tudható, mely írók és mely művek nyerték el a különféle irodalmi díjakat Franciaországban. A leg-rangosabb elismerés, a Goncourt-díj Marie NDIAYE írónőnek (szenegáli apa és breton anya gyermekeként született 1967-ben) jutott *Trois femmes puissantes* (*Három erős nő*, Gallimard) című regényéért. Sokan azért nagyon elégedettek ezzel a döntéssel – és erre maga az írónő is utalt első nyilatkozatában –, mert 106 éves fennállása óta csupán kilenc női szerző nyerte el a Goncourt-díjat. Regénye – ahogyan erre a cím is utal – három küzdelmes női sorsot beszél el: mindhárman hősök a maguk módján, mindhárman egyaránt kötődnek a francia és afrikai földhöz.

Egy érdekesség, amelyről kevesebbet tudunk itthon: a Goncourt-díjnak 1988 óta létezik egy „kisöccse”, a Goncourt des Lycéens, 55 középiskola 1500 diákjának szavazata alapján odaítélt díj. Nagyon komolyan megszervezett, a Fnac és a Goncourt-akadémia által irányított hosszú procedúra során kerül ki a győztes a Goncourt-listáról. 2009-ben Jean-Michel GUENESSIA (Algírban született 1950-ben) *Le Club des incorrigibles optimistes* (*A javíthatatlan optimisták klubja*, Albin Michel) című regényére esett a diákszűri választása. A forgatókönyvíró szerzőnek ez az első regénye – terjedelmes, de méltatói szerint letehetetlen olvasmány. Michel Marini kiskamasz 1959-ben, imád olvasni, szenvedélyes fotós és csocsó-bajnok a Balto nevű bisztróban. Itt találkozik Tiborral, Imrével, Léoniddal, Sashával és a többiekkel, akik mindannyian a vasfüggönyön túlról menekültek Párizsba, odahagyva családjukat, szerelmüket és eszméiket. Természetesen Michel további életét a találkozásaik során kiderülő rettenetes titok változtatja meg. A nagyregény hiteles karakterekkel, szenvedélyes, össze-összekapcsolódó történetekkel, hol vidám, hol meghökkentő, hol tragikus hangvétellel rekonstruál egy korszakot, és leplezi le a kommunista rendszerek hipokrita voltát, egyúttal keserű krónikája a kamaszkornak.

A Goncourt-díj után másodikként jegyzett Renaudot-díj nyertese Frédéric BEIGBEDER *Un roman français* (*Egy francia regény*, amelyről megjelenésekor már hírt adott a KH: Műút 2009015).

A díjak özönében általában érdemes odafigyelni a Francia Akadémia által odaítélt Grand Prix du roman-ra, a „halhatatlanok” döntésére: a 64 éves Pierre MICHON *Les Onze* (*A Tizenegyek*, Verdier) című regénye lett a kiválasztott. A rövid, tömör írásairól ismert szerző mindössze 144 oldalon próbálja megragadni a művészet és a francia forradalom találkozását és összeütközését: a történet kiindulópontja egy Louvre-ban kiállított hatalmas festmény leírása, amely a terror időszakában ábrázolja a Közjóléti Bizottság tizenegy tagját. A könyvet nem csupán a neves ítések értékelték nagyra, hanem az olvasóközönség is: megjelenésétől, áprilistól a díj odaítéléséig, október végéig negyvenezer példányt adtak el.

A francia könyvkiadás nagy eseménye az év eleji rentrée littéraire: 491 könyv jelenik meg január és február során. A táncos-koreográfus-novellista-regényíró, Claude PUJADE-RENAUD könyvét témája miatt nagy várakozás előzte meg: a *Les femmes du braconnier* (*Az orvvadász asszonyai*, Actes Sud) című regény Sylvia Plath tragikus sorsát beszéli el. A történet 1956-ban Cambridge-ben kezdődik, amikor az amerikai költőnő megismerkedik Ted Hughes költővel, és kezdetét veszi szenvedélyes szerelmük. Egy másik költőpáros, David és Assia sorsa keresztezi az övékét, Ted falja az életet és a nőket, Sylvia fokozatosan depresszióba zuhan és öngyilkos lesz. A regény párhuzamos beszámolók sora. Felváltva szólal meg az anya, a báty, a házmaster, a barát, az orvos, és az ő elbeszéléseiből, kommentárjaikból rakható össze a történet, amely arra a kérdésre keresi a választ: képes-e együtt élni két szuverén személyiség, adott esetben két költő.

Camille LAURENS-ról esett már szó a KH-ban, de nem írása, hanem egy plágium-botrány kapcsán (lásd Műút 2007003), amelynek következtében kiadót kényszerült váltani. Mostani könyve, a *Romance nerveuse* (*Ideges románc*, Gallimard) mintha saját életéről, közelmúltjáról szólna. A női főszereplő egy regényíró, aki botrányos körülmények között szakított kiadójával, és ezt követően minden önbizalmát elvesztette; a férfi főhős egy paparazzo, aki mindig szenzációra les, kalandokat keres. A fotós ismertségre vágyik, sikerre, és rábeszéli a nőt, hogy róla írjon egy regényt.

Egy ideje már különösen sokat beszélnek és írnak Camus-ról Franciaországban (megszületett a „camumania” fogalma is!). Az egyik ok, hogy Sarkozy államelnök úgy vélte, Camus lenne a legmegfelelőbb „nagy ember” arra, hogy az ő elnöksége idején elfoglalja méltó helyét a Panthéonban. A másik ok, hogy halálának immár ötven éve, és az évforduló kapcsán több mű is megjelenik tőle és róla. Így például minden bizonnyal az íróval foglalkozó kutatók alapműve lesz a *Dictionnaire Albert Camus* (*Camus-szótár*, Robert Laffont), amely egy nemzetközi tudós-csapat munkájaként Jean-Yves Guérin szerkesztésében jelent meg. Éppen a szótár-szerkesztő a mostani Camus-polémiában a Sarkozy-ötlet egyik ellenzője. Szerinte Camus-nek ott van a helye, ahol végakarata szerint kívánt nyugodni: Provence-ban, Luberon egy kis falucskájának temetőjében, Lourmarin-ben. (Klopper Ágnes)

Szinte el sem kezdődött még az új év, a Berliner Literaturkritik máris a kiadók 2010-re beharangozott könyveiből szemezget és a tavaszi katalógusok alapján bátran meri állítani, hogy az idei év könyvek szempontjából igen ígéretes. Az aktualitások közül Clemens MEYER *Gewalten* (a címben szereplő többesszámú főnév jelenthet erőszakot és hatalmi ágat is) című, a krízisre reagáló új regényére lennék kíváncsi, de az a NIETZSCHÉ-től CELAN-ig terjedő versantológia is megmengetné a szívem, amelynek címét (*Beständig ist das leicht Verletzliche*) egy Oscar Loerke-vers egyik sora adja.

Szintén az idén várható Christa WOLF új könyve, a *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud* (*Az angyalok városa, avagy The Overcoat of Dr. Freud*). A nyolcvanéves egykori NDK-s író most megjelenő könyvében olyan szerzők és művészek nyomába ered, akik a nemzeti szocializmus idején Kaliforniába emigráltak, és ott egyfajta „új Weimart” alapítottak a pálmák alatt. Az emigráns kolónia oszlopos tagjai közé tartozott Thomas Mann, Heinrich Mann, Leonhard Frank, Bertolt Brecht és Franz Werfel. Ehhez csatlakozik Dr. Freud kabátjának különös motívuma, amelyre egy amerikai barát segítségével lelt rá a szerző. Az angyalok városa természetesen Los Angeles. A 90-es években pár hónapig itt élt Wolf, az ekkor készült feljegyzései adják a mű keretét, így önéletrajzi elemek is megjelennek az írásban, és nemcsak erre a pár hónapra korlátozódnak. „Az emlékezés egészen a gyerekkorig nyúlik vissza. Németországi életem három különböző állam- és társadalmi formában anyagok egész tömkelegét hordja elem, amelyekből szeretnék valamit megőrizni.” Wolf személye, írói magatartásának megítélése a kilencvenes évek elején heves vitákat váltott ki. A deutsch-deutscher Literaturstreit idején többen is azt vélelmezték, személyes kiváltságainak megőrzése érdekében jelentette meg csupán 1990-ben, a keletkezés után bő tíz évvel a *Was bleibt* (*Mi marad*) című elbeszélését, amely egy a Stasi által nyíltan megfigyelt kelet-berlini író egy napját és főként belső vívódásait meséli el. Nem segítette Wolf helyzetét a fenti vitában, hogy ekkor hozta nyilvánosságra: 1959–1962 között a Stasi informális munkatársa volt – bár állítólag csupán három jelentést adott le, amelyekben semmiféle terhelő adat nem szerepelt a megfigyeltekről. Miután 1976-ban tevékenyen részt vett abban az aláírásgyűjtésben, amelyben tiltakoztak az ellen, hogy Wolf Biermann-t megfosszák állampolgárságától, az író 1969 óta tartó titkos megfigyelését immár nyíltan folytatta a Stasi. Bár nyilván ezek a ma már történelmi vonatkozások is érdekessé tehetik az új könyvet, elsősorban nem ezért ajánlom, hanem mert az 1983-ban megjelent *Kassandra* című elbeszélése, annak nyelvezete, a halálba menő, Trója és önnön sorsára visszatekintő látnok királylány látásmódja, az elbeszélés mitikussága és az abból áradó elemi nőiesség annyira lenyűgözött, hogy irodalmi vita vagy politikai álláspont és helytállás ide vagy oda, nagyon kíváncsi vagyok az új könyvre.

NÉMET

Szerencsére a kilencvenes években sem fordult mindenki Wolf ellen, többek között Günter GRASS is kiállt az írónő mellett, aki személyesen is megtapasztalhatta a Stasi működését. Miután 1961-ben kiállt Uwe Johnson mellett és nyílt levélben ítélte el a Berlini fal megépítését, egészen 1989-ig volt a Stasi látókörében, ami anyagokat gyűjtött róla és a Gruppe 47 irodalmi csoportról, NDK-beli látogatásai pedig természetesen meg is figyelte őt. Idén tavasszal *Günter Grass im Visier – Die Stasi-Akte* (*A látókörben Günter Grass – A Stasi-akta*) címmel jelenteti meg a berlini Christoph Links Kiadó a Nobel-díjas író aktáit. A kerekén 300 oldalas dokumentációt Grass és számos kortárs kommentárjai egészítik ki.

Végül egy olyan könyvet is ajánlanék, amely néhány hónapja már kapható. Angelika OVERATH *Das Aquarium* című elbeszélése a 2006-os Bachmann-díj versenyén folytán nemcsak én figyeltem fel, hiszen a zsűri neki ítélte az Ernst Willner-díjat. Azóta vártuk a regényrészlet folytatását, amely most készült el és *Flughafenfische* (*Reptéri halak*) címen látott napvilágot a Luchterhand kiadó gondozásában. A kritikák alapján pedig úgy tűnik, be is váltotta a hozzá fűzött ígéreteket. A reptér meghatározhatatlan, szinte hely nélküli terében három ember sorsa, a folyton úton levő magazinfotós Eli, a világot szó szerint és képletesen is az általa gondozott 200 000 literes tengeri akváriumon keresztül szemlélő Tóbiás és a vezető beosztású biokémikus életútja keresztezi egymást illetve halad egy ideig egymás mellett. A könyv varázsát azonban nem annyira az élettörténetek, hanem sokkal inkább a szemlélődés észlelés- és érzékeléssűrítettsége adja. Vagy ahogyan a www.buecher.de ajánlója fogalmaz: „Overath olyan regényeket ír, amelyek az intimitás ríportjai. Ahol látszólag nem történik semmi, nyugtalanító és meghatározható belső tereket nyit meg.” A fenti oldalon egyébként bele is lehet olvasni a könyvbe, az FAZ és az SZ kritikája mellett természetesen az olvasói értékelések is megtekinthetők: http://www.buecher.de/shop/buecher/flughafenfische/overath-angelika/products_products/flughafenfische/25574346/.

(Paksy Tünde)

SPANYOL

Újfent díjakkal, díjakról szólva indíthatjuk az új esztendőt, egyik valóban megérdemelt, másik épp ellenkezőleg, botrányt kavar és aláassa saját hitelességét. A hispán világ legnagyobb irodalmi elismerését az elmúlt év decemberében a mexikói José Emilio PACHECO kapta, amelynek köszönhetően műveit újra kiadják és várhatóan még több nyelvre fordítják majd. A hetvenéves szerző nem ismeretlen nemzetközi szinten sem, majd minden műfajban alkotott, verset, regényt, novellát, esszét, publicisztikát ír, és emellett Tennessee Williamset, Samuel Beckettet, T. S. Eliotot is fordított. Elbeszélőként Juan José Arreola és Juan Rulfo hagyományának méltó folytatója, Carlos Fuentes egyenrangú kortársa. Szarkasztikus nyelvi leleményeivel, állandó (ön)reflexióival a modern társadalmi jelenségek és az emberi lét örök problémáit feszegeti, új formákkal, metafiktív megoldásokkal állandóan megkérdőjelez mindent maga körül. Költőként pedig Octavio Paz nyomdokain a temporalitás problematikája foglalkoztatja leginkább, verseiben a pillanatnyi múltkonysága és az örökkévaló elérhetetlensége feszül egymásnak. Magyarul a *Harc a párduccal. Modern mexikói elbeszélések* (Nagyvilág, 2003) című kötetben találjuk egyik elbeszélését *Barbár ünnep* címmel, Scholz László fordításában.

Chilében a Gabriela Mistral-díjat a szintén Cervantes-díjas Gonzalo ROJAS vehette át néhány hete a chilei elnök aszszonytól. A kilencvenhárom éves, ámde lélekben örökké fiatal Rojas a szürrealista Mandrágora-csoport tagjaként indult, majd később baloldali társadalmi-politikai elkötelezettségét is nyilvánvalóvá tette az ún. aktív költészet gyakorlójaként, ahol minden hiperaktívan él, pezseg, nyüzsög. Majdnem hatvan kötete jelent meg, állandóan javítja, újraírja műveit, aminek következtében töröl minden kronológiát, szövegei folytonos mozgásban, szüntelen metamorfózisban mindig nyitva maradnak és az örök szimultaneitás letéteményesei.

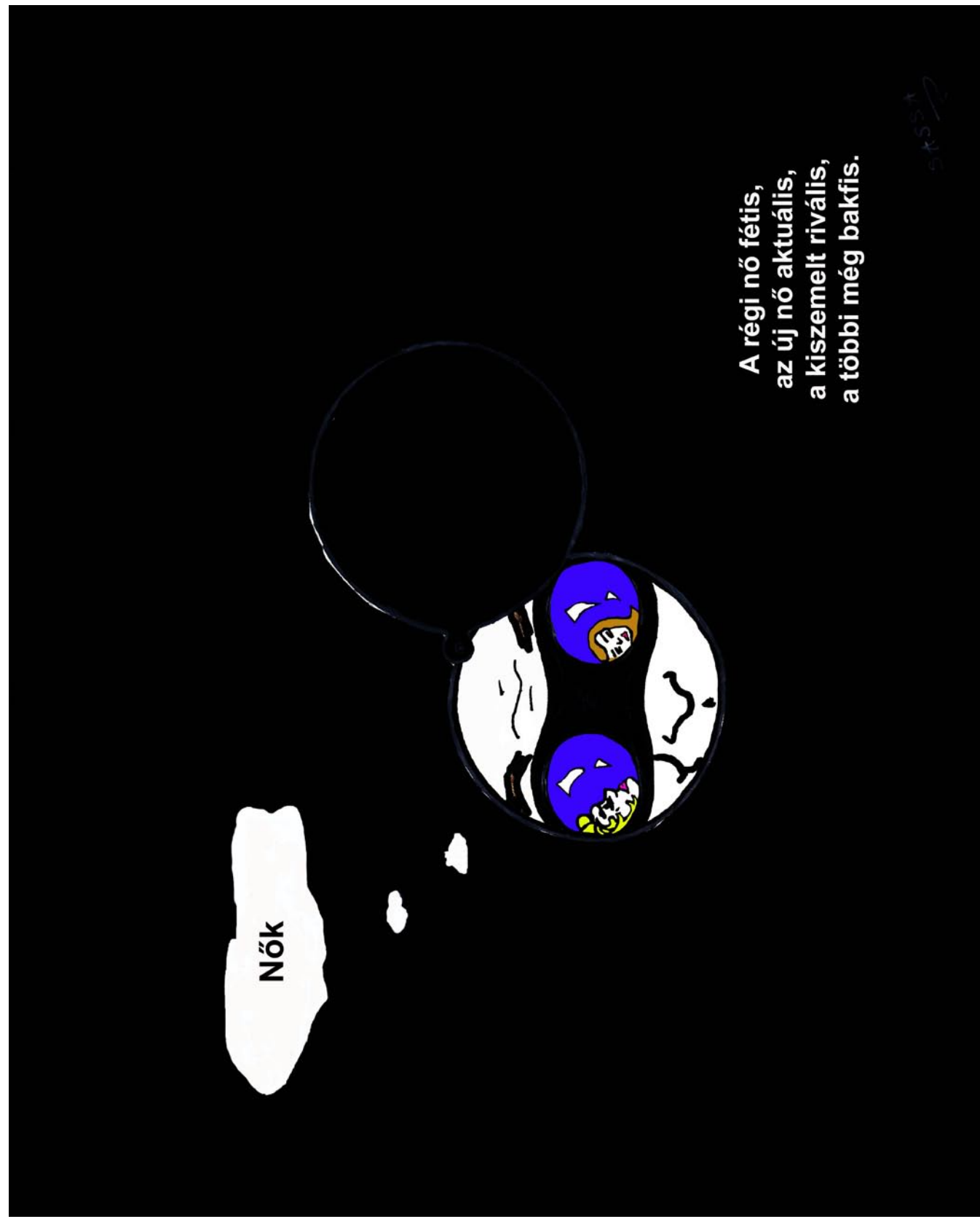
A mérleg másik oldalán említhetjük azonban a nemzetközi hírű művész Fernando BOTERO nevét viselő képzőművészeti díjat, amelynek hitelét maga a névadó vonta kétségbe. Az ironikus, eltúlzott alakjairól ismert kolumbiai festő és szobrász szerint a zsűri siralmas alkotásokat jutalmazott, aminek következtében azonnal fel is függesztették a díj további odaítélését.

Hogy a már befutott díjazottak mellett a fiatalabbakról is szölgünk, a párizsi Latin-Amerika Központban 2009-ben a Juan Rulfóról elnevezett spanyol nyelvű nemzetközi kispörzaversenyen Mariano PEREYRA ESTEBAN és Adolfo ARIZA NAVARRO nyertek. Az argentin Pereyra Estebant több mint 4700 novella közül emelték ki. *El metro llano* (*Egyméteres síkfutás*) című elbeszélésében egy életunt sportújságíró történetét meséli el, aki megfáradtsága ellenére újra részt vesz egy atlétikai bajnokságon, ahol azonban felborulnak a szabályok: a vesztes fog nyerni. Az eleinte egyszerű tréfaként induló verseny fékevesztett örületbe torkollik. A kisregény kategóriában több mint 500 mű közül a kolumbiai Ariza Navarro *Mañana, cuando encuentren mi cadáver* (*Holnap, amint megtalálják a holttestemet*) című írását ítélték a legjobbnak. Egy lebénult ember sorsát látatja, aki fásult cinizmussal szemléli a körülötte levőket, feleségét és anyját, akiktől teljes függőségben él. A fizikai korlátok, a haszontalanság tudata lelki fájdalmakat eredményeznek, olyan életet, amelynek a perspektíva nélküli országban egyedül az erőszak és a halál vethet véget.

Az évfordulók jegyében három új kötet bemutatójával méltón zárták a tavalyi Onetti-évet Montevideóban. Az uruguayi Juan Carlos ONETTI, a latin-amerikai új próza klasszikusa és szintén Cervantes-díjas szerző születésének századik évében számos előadás, konferencia, kiállítás után megjelent összes novelláinak gyűjteménye, amely eddig nem publikált darabokat is közread. Emellett Hugo Verani új Onetti-monográfiája és egy olyan antológia látott napvilágot, amelyben a szerzőket Onetti művei inspirálták (például *A megvalósult álom* [1951], vagy a *Juntacadáveres* [Hullagyűjtő, 1964]), mintegy jelezvén a szándékot, hogy érdemes a nemzedékek közötti határt eltörölni és a folytonosságot biztosítani. Onetti világát az irodalomtörténetek az egzisztencialista szerzők között tárgyalják, pesszimizmusa sodródó élelutakat reflektál, kiüresedett hősei a nagyvárosi magány, a sívár hétköznapiak, a társadalom kudarcra ítélt számkivetettjei. A fiktív Santa María városa több művének is helyszíne, amely szükségszerűen determinálja a hősök és értékek széthullását, a végletekig nihilista alaptórust. A város mítoszát a *Rövid az élet* (1950) című regényben teremti meg és az Ezra Poundot idéző *Dejemos hablar el viento* (*Hadd beszéljen a szél*, 1979) címűben a település felégetésével és a főszereplő (ön)gyilkosságával zárja le végérvényesen. A sajátos elbeszélői hang, amely elsőre a spontán széttörézettség benyomását kelti, igazi kihívás az értő olvasó számára. Technikai megoldásai (fikciós rétegek sokszorozása, figurák állandó megkettőzése, játék térrel és idővel, önreflexív mechanizmusok) nagyon is tudatos megszerkesztettségről árulkodnak. Onetti művészete a legnagyobb prózaújíttók sorába illeszkedik, Faulkner, Joyce, Kafka hatottak rá. Válogatott művei immár magyarul is olvashatók négy kötetben, az Európa Kiadó gondozásában.

(Menczel Gabriella)





Nem biztos, hogy eljön a rendezvényre,
dolgozik.

Képviselnem kell a családot.

Mert én már a családukhhoz tartozom.

Mani-pulzálható vagyok. Tudja.

Árnyalatnyi különbséget vázol
királyné és királynő között.

Persze övé a trón.

Könnyebb, míg arctalanok az örökösök.

Manipulátor



Nyolc hónapig struccpolitizáltunk.
Úgy véltem, a mamájával lakik.
Nem kérdezhettem.

Aztán kiderült, hogy kételtű.

A mama az aduász,
a mamájával is...

Jobb lesz, ha ezentúl vakon hiszek neki,
fehérbot nélkül.

Politikus struccok



Reprezentálni kell.

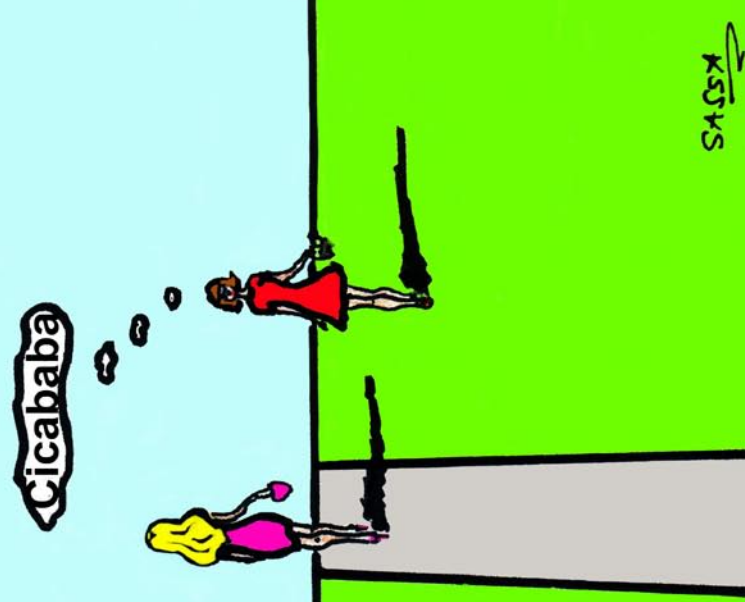
**Egyedül megyek
a világ szeme elé
mindig egyedül megyek.**

Cipőm sarkai kopognak az aszfalton.

**Megyek gardedame
és fegyverhordozó nélkül,
én, világ prédája, Cicababa,
nagyszájú, szőke guminő,
a ciklon, letarolt mandulákkal,
a másik oldalra állni,
a hallgatók közé,
tudatosítani, hogy
elnyomásban élek
és egyedül vagyok.**

**Megyek árván,
árvalányhajammal,
középszarul, de büszkén.**

**Talán ő is ott lesz
és... belehal(l)hatok.**



Utálnak a nők.

**Fellöknek
az utcán, a bárban
a pályaudvaron.**

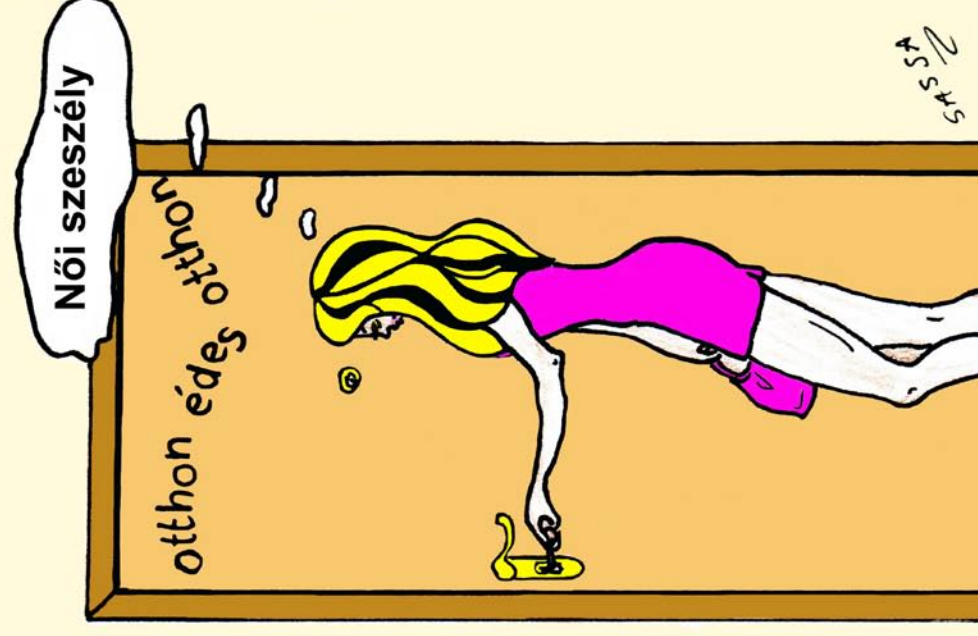
**Sanda pillantások
találkoznak tekintetemmel.**

**Végignéznek ábrázatomon,
levonják a konzekvenciát.
Vetélytárs.**

**Meilbevetéses, faroslemezes,
babafajta szőke, nem pipi.**

**Vigasztal, hogy nemcsak engem utálnak.
Legalább ebben nem vagyok egyedül.**

**Velük ellentétben
csak a férfiakban bízhatok?**

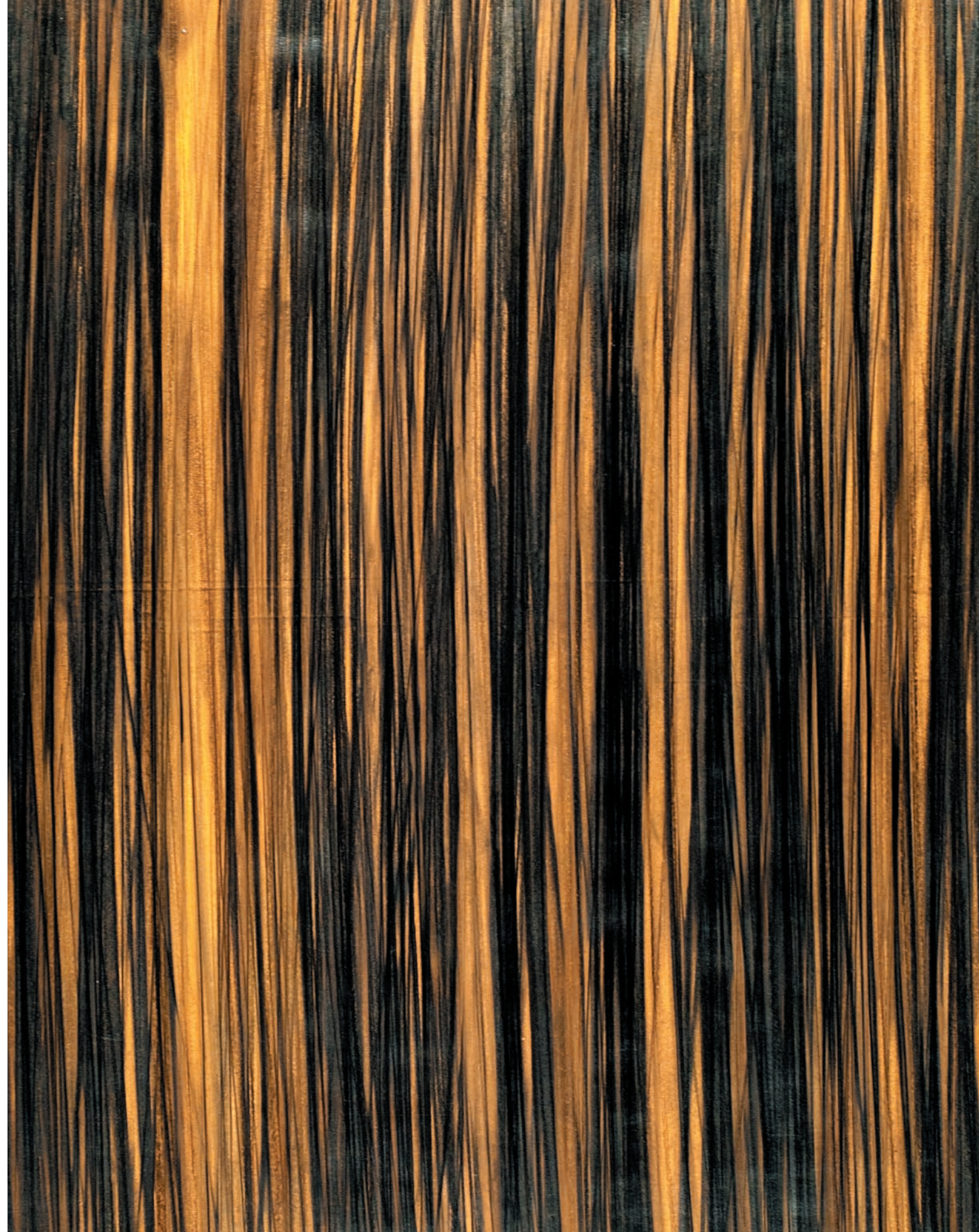
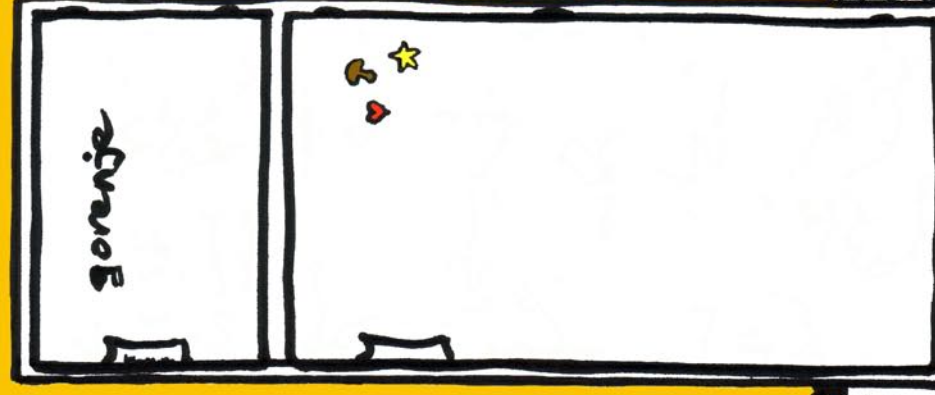


Kiürült a hűtő, több nap, mint kolbász.

Elfogyott a kása a mesefazékból,
a cukros sütemény, a habcsók
Misi Mókus örökké termő fájáról,
az eper, a pezsgő, a földimogyoró,
a keserű csoki, a méz, a kesudió,
a jégkrém, amit hoztál, madártej,es,
lejárta a szomorú Celine Dion cédé,
soha nem hallgattam, elhiheted.

Hiánypótlás

Bridget Jones énekel, All By Myself,
jöhet Mignon,
cukormázás mesketéivel.





mmu

ISSN 1789-1965



967717891960001



10017

490 Ft

nk
Nemzeti Kulturális