

XIK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ADORJÁNI PANNA
JEAN-MARIE BOUISSOU
BUCS BERNADETT
CSAPODY MIKLÓS
FARKAS NOÉMI TÜNDE
FERENCZI SZILÁRD
HORVÁTH ANDOR
KALI KINGA
KIRÁLY V. ISTVÁN
KÓTÓ JÓZSEF
MARK W. MACWILLIAMS
MADARAS SZIDÓNIA
MAKSA GYULA
SZENTES ZÁGON
SZILÁGYI ORSOLYA
TÓTH ZOLTÁN JÁNOS
TURCZI ISTVÁN
VISKY ZSOLT
ZSIGMOND ANDREA

2

KÉPREGÉNY, ANIME,
STREET ART

III. FOLYAM
2011.
FEBRUÁR

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXII/2. • 2011. FEBRUÁR

TARTALOM

SZILÁGYI ORSOLYA • Mi a neved? Identitáskeresés a kolozsvári graffitikultúrában	3
BUCS BERNADETT • Street art, kommunikáció és Szeged. A Magyar Kétfarkú Kutya Párt tevékenységéről	8
TURCZI ISTVÁN • Rilke, Borges felől, Borges felé, Kezdet (<i>prózaversek</i>)	22
MAKSA GYULA • Közelítések, elmozdulások, lehetőségek. Magyar képregény a bande dessinée újabb tapasztalatai felől	24
TÓTH ZOLTÁN JÁNOS • Istenek alkonya. A szuperhősképregény változó paradigmái	31
VISKY ZSOLT • Hogy megtörténjen az ütközés, Időjárásjelentés (<i>versek</i>)	39
MARK W. MACWILLIAMS • A kortárs japán vizuális kultúra (<i>Rigán Lóránd fordítása</i>)	40
JEAN-MARIE BOUISSOU • Miért vált kulturális világtermékké a manga? (<i>R. L. fordítása</i>)	54
■ HISTÓRIA	
FARKAS NOÉMI TÜNDE • Capulet-sorsú erdélyi lány a 18–19. század fordulóján	64
■ MŰ ÉS VILÁGA	
HORVÁTH ANDOR • Hét színházi est	71
KÖTŐ JÓZSEF • Politikum és esztétikum	78
CSAPODY MIKLÓS • „A borítólapp Cseh Gusztáv munkája”	86
■ TÉKA	
ZSIGMOND ANDREA • A színház és a szavak 1. (<i>Mozgó könyv</i>)	99
MADARAS SZIDÓNIA • Művészet (?), a kilencedik	101
KALI KINGA • Cigányok síkban	104
KÓNYA ANNA • Colligite fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben	107





GIDÓ CSABA • A gőzmozdony diadala a Kárpát-medencében	111
FERENCZI SZILÁRD • „Hogyan ne írjunk recenziót?”	114
KIRÁLY V. ISTVÁN • Orvosi pszichológia – a kényes kérdéseivel együtt... ..	118
A Korunk könyvajánlata (<i>Rigán Lóránd ajánlja</i>)	123

■ TALLÓ

ADORJÁNI PANNA • Tolnai képregél	124
H. A. • Liiceanu	125

■ ABSTRACTS

127

■ KÉP

Kolozsvári utcaművészek alkotásai. Fotó: SZENTES ZÁGON



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Elnök: KÁNTOR LAJOS ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR

Főszerkesztő: BALÁZS IMRE JÓZSEF ■ A szerkesztőség tagjai: CSEKE PÉTER (médiatudomány), HORVÁTH ANDOR (főszerkesztő-helyettes; világirodalom), KESZEG ANNA (társadalomtudományok), KOVÁCS KISS GYÖNGY (főszerkesztő-helyettes; történelem), RIGÁN LÓRÁND (filozófia) ■ Gazdasági vezető: MÁRTON LEVENTE ATTILA

■ Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR ■ Titkárság: BALÁZS JÚLIA, SASS GYÖNGYI, SÓLYOM ANNAMÁRIA

■ A Korunk – Budapesti Porta grémiuma: DERÉKY PÁL, ILIA MIHÁLY, POMOGÁTS BÉLA, POSZLER GYÖRGY, ROMSICS IGNÁC, TETTAMANTI BÉLA, ZALÁN TIBOR

■ Állandó munkatársak: EGYED PÉTER, HAJDÚ FARKAS-ZOLTÁN (Heidelberg), KOVALSZKI PÉTER (Detroit), PETI LEHEL, SZENTES ZÁGON, ZELEI MIKLÓS (Budapest), ZÓLYA ANDREA CSILLA (Budapest)

■ A megjelenéshez támogatást nyújt a Communitas Alapítvány, a Magyar Köztársaság Miniszterelnöki Hivatala, a Nemzeti Kulturális Alap, a Szabad Sajtó Alapítvány, a Román Művelődésügyi és Örökségvédelmi Minisztérium, a Szülőföld Alap és az Új Budapest Filmstúdió.

■ SZERKESZTŐSÉG: Kolozsvár, Str. Gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52. Telefon: 0264-375-035; 0264-432-154; Fax: 0264-375-093 ■ POSTACÍM: 400304 Cluj, c.p. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; e-mail: korunk@gmail.com; korunk@korunk.org; Fényszedés: KOMP-PRESS Kft.

■ NYOMDA: ALUTUS, Csíkszereda, Hargita út 108/A. Tel./fax: 0266-372-407

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egy évi előfizetés 40, fél évi előfizetés díja 20 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését az Apáczai Sajtóhíd Alapítvány végzi (1088. Budapest, Krúdy Gyula u. 3., Tel.: 0036-1-266-65-85); a lap megrendelhető a következő faxon: 0036-1-235-07-39, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com.

■ Revista apare cu sprijinul Ministerului Culturii și Patrimoniului Național.

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk (400304 Cluj-Napoca, str. Gen. Eremia Grigorescu nr. 52.;

Cod fiscal 5149284). ■ ISSN: 1222-8338

SZILÁGYI ORSOLYA

MI A NEVED?

Identitáskeresés a kolozsvári graffitikultúrában

A szó és az írott nyelv legkésőbb az 1970-es évek elején, a konceptuális művészettel legitimálta magát művészi formaként a nyugati művészetben. Ezzel szinte egy időben született meg a mai értelemben vett graffiti, melynek alapanyaga a szó, mindenekelőtt az alkotó neve lett. Bár a graffitik a legkevésbé sem tűnnek konceptuálisnak, értelmezésük során nem tekinthetünk el attól a jelenségtől, amit megtestesítenek. Tanulmányomban azt a gyakran felbukkanó, de alaposabban ki nem fejtett állítást vizsgálom meg közelebbről a kolozsvári graffitik segítségével, mely szerint a művésznevet megjelenítő graffiti lényegében önarckép. Ennek keretén belül igyekszem a kolozsvári graffitikultúrát egy a nemzetközi művészettörténetben meghonosodó, ám a hazai gyakorlatban teljességgel hiányzó szempontból elemezni.

A graffiti legelemibb formája a tag („címke”),¹ a writer (ál)nevének stilizált formája, a szignója. Mivel gyorsnak és könnyen reprodukálhatónak kell lennie, hogy minél több felületre minél rövidebb idő alatt felkerülhessen, eszköztára a minimálisra korlátozott, egyetlen szín, lehetőleg egyetlen vonal, minél kevesebb szótag. Az aláírás aktusát reprodukáló tag szolgál vizuális kiindulópontként a bonyolultabb formák számára is. A throw-up (körvonallal gyorsan felrajzolt, egy színnel kitöltött betűk) felnagyítja a betűformát, szétválasztja körvonallal és kitöltő színre, s bár a színek száma még mindig minimális, megnyílik az út az összetett kompozíciójú piece-ek felé. A piece mindig egy szóból (a writer nevéből vagy egy absztrakt fogalomból) indul ki, amiből komplex struktúrát te-



**A graffiti olyan
önarckép, amely
semmilyen módon nem
utal az alkotó testére.**

remt, igen gyakran a szó olvashatóságának rovására. A graffiti csúcsteljesítményeként számon tartott piece színskálája, formagazdagsága, a betűtípusok elmélyült elemzése, a háttérhasználat mind arra utal, hogy a graffiti hagyományos erényei, a gyorsaság és a reprodukálhatóság itt háttérbe szorulnak. Előtérbe lép a technika és a stílus, mely utóbbinak a graffitikultúrán belül átfogó jelentése van.

Az egyéni kifejezésmódon és a művészi formanyelven túl a graffiti stílusa egybefogja a művész mesterségbeli tudását, viszonyát a műfaj hagyományaihoz és szabályaihoz, helyét a graffitiközösségen belül. Lisa Gottlieb nem kevesebbet állít *Graffiti Art Styles* című, a graffitiművészet stílusait átfogóan elemző könyvében, mint hogy a stílus egy graffiti esetében maga a jelentés. Gottlieb egyedülálló vállalkozásában egy olyan rendszer, illetve munkamódszer kidolgozását tűzi ki célul, melynek segítségével a graffitik a normatív művészettörténet számára is áttekinthetőek lesznek.

Kiindulópontul a művészettörténetírás egyik klasszikus modelljét, Erwin Panofsky háromlépcsős ikonológiai elemzését használja. Az elsődlegesen a reneszánsz művészetre kifejlesztett módszer első két szintjét tükrözi vissza Gottlieb a graffitik absztrakt világának tanulmányozásakor. Az elsődleges vagy természetes képtárgyat (preikonografikus szint), vagyis a vonalstruktúrákból, színekből és tömegekből megalkotott, beazonosítandó motívumokat itt a betűk formája képezi. A másodlagos vagy konvencionális képtárgy (ikonográfiai leírás) szintjén Gottlieb két aspektust különít el: 1) a betűk egy szót formáznak, ebben az értelemben a kép tárgya a writer személyazonossága; 2) a betűformák és motívumok együttese olyan jelentést hordoz, amely az alkotó személyazonosságán túl egy adott stílusra utal („iconic style”), a graffitiművészetben pedig ez a stílus maga a jelentéshordozó.² Az ikonográfia képi nyelve nem szorítkozik a reneszánsz művekre, a graffiti ugyanúgy az ikonográfia képanyelvére alapozva kommunikálja a maga motívumait. A graffiti sajátos nyelvezete kifejezésmódjában tér el a megszokottól: míg a korábbi századok festészete szimbolikus tárgyakat használ, amikor sajátos témákat és fogalmakat akar kifejezni, a graffiti – nyelvezetéből adódóan – szimbolikus kifejezőeszközökkel éri el a célját.³

Vizsgáljuk meg közelebbről Gottlieb a graffiti tárgyára vonatkozó megállapítását, miszerint ez az alkotó identitása lenne, más szavakkal a graffiti úgy is értelmezhető mint önábrázolás. Egy graffiti lényegében önarckép, fogalmaz egy helyütt,⁴ a tag ugyanis éppúgy beazonosítja a writer személyét, mint a hagyományos portréfestészet az ábrázolás alanyát. Ezen megállapítással egy korábbi hagyományhoz kapcsolódik. Normann Mailer 1973-as, a graffiti bibliájának kikiáltott és sokat hivatkozott esszéjének címe, *The Faith of Graffiti* már tematizálja ezt a gondolatot: „The name is the faith of graffiti”⁵ – ez lehetne kinyilatkozásszerű összefoglalója Mailer a New York-i graffiti kezdeteit és jelentőségét kutató írásának.

A graffiti olyan önarckép, amely semmilyen módon nem utal az alkotó testére. A test fizikai manifesztációjának hiánya csupán látszólagos ellentmondás, hiszen a portré nem csupán a külső, látható jegyekhez való hűségen alapul. A látvány megörökítése sohasem lesz azonos az eredetijével, ezért a portréalkotó szándéka mindig egy lényeginek ítélt belső tartalom tárgyasítása. Az utóbbi száz év művészetében a művész teste igen jelentős szerepet kapott, a legváltozatosabb formákban és műfajokban bukkant fel, a hagyományos portréfestészet határait újírta, eljutva a test, az arc, az én totális megsemmisítéséig. Ebben a folyamatban az egyik szélsőséget épp a graffitiművészet valósította meg.

Ezek a portrék már nem értelmezhetők a portré hagyományos interpretációs keretein belül. A graffitiművészek a portretizált testből, a fiziognómiából semmire nincs szüksége, csak a megnevezés érdekli. Ezt tekinthetjük akár a portréfestészet végső határának, hiszen ennél kisebb referencialitás esetén kérdésessé válna a mű-

faji behatárolás. A graffiti semmilyen módon nem utal a modell testére, nincs szó stilizálásról, sem a felismerhetetlenségig torzított, dekonstruált testről. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a graffitik motívumkészlete teljesen nélkülöznék a figurális elemeket. Hagyományosan a graffiti ábrázoló elemei képregényfigurákból és karikatúrákból indulnak ki, az utcai életből merítik témájukat, és előnyben részesítik a portré műfaját, legyen szó a csapattagok portréjáról vagy önportréről. Az emlékezés, az emlékműállítás fontos mozzanata a graffitikultúrának; barátok, rokonok és elsősorban példaképek, mentorok gyakran szereplői a képeknek.

Az önábrázolás hagyományos módon az exhibicionizmussal, önmagunk megörökítésének vágyával, a hiúsággal fonódik egybe. A graffiti munkamódszere egy látszólag ezzel ellentétes alaphelyzet kialakulását eredményezi, hiszen az írott szöveg mint a vizuális művészet egyik formája a rejtőzés egyik formája is. A szavak azonban, különösen a nyilvános helyekre felírtak, igen alkalmasak identitásunk és meggyőződésünk közlésére. A graffitizó által választott név mindig több, mint a leleplezés félelméből felvett álnév: egyszerre *nom de plum* és *nom de guerre*,⁶ a képregényhős köpenye, az identitásteremtés heroikus mozzanata.

Kolozsvár későn, az 1990-es években csatlakozott a graffitimozgalomhoz, hasonlóan a volt kommunista blokk más országaiban lejátszódó térnyeréshez. Elsősorban tagekre és throw-upokra koncentráló kultúra, a komplex formák és figurális ábrázolások háttérbe szorulnak, ami egyet jelent a névre alapozott művek dominanciájával. Identitáskeresésükben számtalan elgondolást és koncepciót tükröznek, egy belvárosi murál pedig a legtokéletesebb illusztrációja lehetne a graffitit mint önarcképet tételező elméletnek.

A 4DZ Crew különféle tagekre specializálódott, és mindenekelőtt saját stílusának variálásával foglalkozik. A csapat munkáit a rendkívül kiegyensúlyozott komponálásmód jellemzi. A betűformák általában teljesen laposak, de kiugranak a felületről, a betűudvarok kicsik, a betűk kitöltésénél visszatérő díszítőelem a kettős csík. Általában a művek az amerikai klasszikus graffiti formavilágát idézik. Kísérleteznek a három karakter elhelyezési módjával is, néha szélsőségesen megnövelik a negatív tereket, vagy három különböző felületre szórják fel, például a Republica mozi főhomlokzati pilléreinek oldallapjaira. A lendületes és expresszív kalligráfia elsősorban DWOR tag-jeit jellemzi. A Gyár utcai aluljáró falain látható tagje egy sor olyan megoldást használ, amely már túllép a tag műfaji keretein: kalligrafikus díszítőelemek, árnyékolás, nyílmutívum, és érdemes megfigyelni az egyéni betűtípus formálására irányuló szándékot.

A 4DZ Crew tagjaihoz hasonlóan SIN-t is elsősorban a tagek érdeklik. Throw-upjainak jellegzetes díszítőmegoldása a körvonalak megtöbbszörözése és kilazítása. Minimalizmus jellemzi MPS buborék stílusú, udvar nélküli betűit is.

Bár tage minimalista, piece-eiben rendkívüli kísérletező kedvet mutat SMOT, a humoros megoldásoktól (egy betű felcserélése egy egysejtűvel) a dekonstruktív ötletekig sok mindent kipróbál. Szögletes betűihez gyakran választ felhőszerű hátteret, a betűk kitöltésénél a geometrikus mintákat részesíti előnyben. A kitöltés következetes egy piece-en belül, bár kromatikailag eltéréseket mutathat.

A graffiti egyik legkedveltebb motívumának, a nyílnak sajátos interpretálását találjuk NAB munkáiban. A térbe csavart betűszarak nyilakká alakulnak, és a kompozíció középpontja felé gravitálnak, vagy épp a centrifugális erőktől kifelé tartanak. A mozgalmasságot komplementer színű díszítőnyilakkal hangsúlyozza, melyek rácsavarodnak a betűkre, illetve széttörik őket. Ugyanezt a dinamikus, mozgást érzékeltező kompozíciót nyílmutívum nélkül építi fel a R.E.N.S. Crew közös alkotásában. A betűket alkotóelemekre töri szét, és egy gravitációs középpont köré újraépíti őket – az olvashatóság rovására.

A graffiti mint önábrázolás példaértékű műve a 2005-ben készült Graff Zoo, KERO, KGES, ZW és STICK közös munkája Kolozsvár belvárosában, az Akadémiai Könyvtár falán. Ezen a graffitin talán közvetlenebbül vehetők szemügyre az eddigi kérdések tétjei. Műfajilag a Graff Zoo egy production, vagyis több művész piece-eit egyesíti egy közös háttér segítségével. A háttér általában csupán az egyesítést hivatott megoldani, a Graff Zoo esetében viszont a kompozíció szerves részévé válik. Alapötlete a fordított világ, egy olyan állatkert, ahol a ketrecekbe zárt graffitizőket sétáltató állatok szemlélik. Amiért teoretikus szempontból példaértékűnek neveztem ezt a művet: a Graff Zoo tálcán kínálja fel a név mint önarckép elméletét, hiszen a képen nem személyeket látunk elkülönítve, hanem a művészek piece-ként megjelenő nevét, hol barlangba, hol szűkös ketrecekbe, hol szigetre zárva. Mind a négy piece olvasható, háromdimenziós, igen mozgalmas betűformákból kialakított, színskálájában két színt és annak árnyalatait használja, minimális negatív térrel és gyakori átfedésekkel. A háromdimenziós stílusnak köszönhetően a piece-ek jól kitöltik a rendelkezésükre álló különböző minőségű tereket, illetve interakcióba léphetnek velük, amikor kitörnek a barlangból, vagy szétfeszítik a rácsokat. A nevek ketrecekbe zárása egyszerre szimbolikus és satirikus, mivel a betűkonstrukciók zoomorfizáltak, STICK nyílra alakuló betűszárait a vízbe lógatja, KGES kilép a barlangjából. A háttér egyenértékű a piece-ekkel, egységesíti a kompozíciót, és hasonló humoros megoldásokat vonultat fel.

A festészet történetében gyakran találkozunk olyan figurákkal, melyek a nézőt mintegy bevezetik a képbe, pillantásukkal, testtartásukkal a néző pillantását vezetik, és ezzel segítik a mű befogadását. Az útbaigazító pozíciójába helyezett szereplőt már Alberti is tanácsosnak véli beiktatni a műbe: „Helyesnek tartom továbbá, ha van valaki a történetben, aki figyelmeztet, és felhívja a figyelmünket arra, amit benne véghezvisznek, vagy kezével hív a látvány megtekintésére, vagy haragos arckifejezéssel és sötét tekintettel fenyeget, hogy ne menjünk a közelébe, vagy felhívja a figyelmet valamely veszélyre, esetleg csodálatos dologra, vagy arra hív, hogy sírjunk vagy nevéssünk vele együtt.”⁷ A Graff Zoo esetében parodisztikusan egy ló és lufikat vivő kicsinye tölti be ezt a szerepet, amint a jegyirodánál – elhelyezésük is követi a klasszikus példát, jobbról az első alakpár – beszélnek a mesterséges természeti tájba. A barlangot, fákat, bokrokat, kis szigetet összekötő útrendszert távoli tájak állatai népesítik be, zsiráf, medve, marabu, részeg víziló vagy épp egy fényképező majom. A látogatók figyelmét azonban szinte alig kötik le az állatkert látványosságai, a marabu és a medve festékszóró flakonokat vizsgálgat, a víziló részegen elnyúlva fekszik a földön, egyedül a fényképező majom viselkedne az elvárásoknak megfelelően, ha nem ülne az arcán torz vigyor. A gúnyosan fintorgó majom egy másik Alberti-féle figura a képben, egy kommentátor, aki a kép valódi témájára hívja fel a figyelmet: a taghez (illetve a művész nevére alapozott komplexebb graffitiműfajokhoz) mint önábrázoláshoz való ironikus viszonyulásra.

Amikor a graffitiművész kiválasztja a stílust, mely meghatározza a mű formavilágát és kifejezőeszközeit, csatlakozik bizonyos hagyományhoz, mely pozicionálja őt a graffitiközösségen belül. Az önazonosság meghatározása itt egy szűk emberi közösséghez való kötődésként írható le, legyen az baráti vagy alkotói közösség. Ugyanakkor a saját, autentikus személyiség megalkotása, az egyszeri és megismételhetetlen identitás kifejezésének romantikus vágya is szerephez jut. A Graff Zoo ironikusan tekint a romantikus identitáskeresésre, narcizmus és heroizmus helyett inkább egy játékos, szerepeit szabadon váltogató én-kép megalkotására törekszik. Innovatív gondolkodásmódja túllép a hagyományos graffiti felfogásán, a névjegyet megszállottan sokszorozó ideálon. Amit ennek helyébe léptet, az a kép öntörvénye, saját belső világa.

■ JEGYZETEK

1. A graffitikultúra műfajainak és fogalmainak visszaadására nem kínálkozik egységes és koherens magyar terminológia, egyetlen magyar nyelvű tanulmányuk sem sikerült eddig megkerülnie az angol fogalmakat és kifejezéseket. Mivel a fordítási kísérletek izoláltak maradtak, tanulmányomban az angol terminológiát használom.
2. Lisa Gottlieb: Graffiti Art Styles: A Classification System and Theoretical Analysis. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, and London, 2008. 43–44.
3. Uo. 46–47.
4. Uo. 45.
5. Norman Mailer – Jon Naar: The Faith of Graffiti. HarperCollins Publishers, New York, 2009. 9.
6. Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art. (Ed. Ethel Seno) Taschen, Köln, 2010. 130.
7. Leon Battista Alberti: A festészetről. (Ford. Hajnóczi Gábor) Balassi Kiadó, Bp., 1977. 121.

■ IRODALOM

- Ganz, Nicholas: Graffiti. Öt kontinens utcaművészete. Cartaphilus, 2008.
- Gottlieb, Lisa: Graffiti Art Styles: A Classification System and Theoretical Analysis. McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina, and London, 2008.
- Grody, Steve: Graffiti L.A.: Street Styles and Art. Abrams, New York, 2007.
- Mailer, Norman – Naar, Jon: The Faith of Graffiti. HarperCollins Publishers, New York, 2009.
- Revníc, Florin Alexandru: Cluj-Napoca, Street Art, Graffiti. Irregular, 2010.
- Trespass: A History of Uncommissioned Urban Art. (Ed. Seno, Ethel) Taschen, Köln, 2010.



BUCS BERNADETT

STREET ART, KOMMUNIKÁCIÓ ÉS SZEGED

A Magyar Kétfarkú Kutya Párt tevékenységéről



...táblásodás,
plakátizmus,
óriásplakát, stencilek,
árnyékok, objektalizáció,
vállalkozósdí, termékek,
firkálat.

8

Avéleménykifejezés, a kommunikáció, az önmagunk létezéséről való jeladás egy speciális, nem is annyira modern fajtája a köztereken megjelenő feliratok műfaja. Alább kísérletet teszek egy szegedi illetőségű csoportosulás, a Magyar Kétfarkú Kutya Párt tevékenységének elemzésére, értelmezésére. A csoport előbb Szegedet, majd a legutóbbi időben Budapestet is „meghódította”, jellegzetes formáival, felirataival, graffitijeivel, matricáival árasztva el az utcákat, tereket. Tevékenységüket az interneten is követhetővé tették, megnyitva ezzel egy új kommunikációs csatornát és lerázva a konkrét térhez való kötöttség korlátait.

Dolgozatomban bemutatom azt a fogalmi keretet, melybe ennek a csoportnak a tevékenysége illeszthető, majd a folklór kérdésével, illetve a kommunikáció ezen formájával foglalkozom, és megkísérlem felvázolni ennek a kommunikációnak a változását, melyet az internet hatása generál.

Felirat, falfirka, graffiti

■ Annak hagyománya, hogy az ember jeleket hagy maga mögött különböző felületeken, több évezredes múltra tekint vissza. Elég az ókori nagy kultúrákra, az egyiptomira, sumérra stb. gondolni, de a barlangokat megfestő kőkori, bronz- vagy vas kori ember sem kivétel ez alól. A *feliratok* különböző felületeken, különböző céllal jelentek meg az évszázadok során: épületeken, tárgyakon, dísz tárgyakon, képeken és sírokon; jelölte készítője, megrendelője nevét, elkészültének idejét.¹ A formák, eszközök, felületek, a mondanivaló változatossága

jelzi, milyen fontossá vált az egyén számára, hogy meghódította az írás „univerzumát”, és az alfabetizáció révén új távlatok nyíltak meg előtte. Legyen szó templomok oromzatáról, butellákról és mángorlókról, falvédőkről, fejfákról; fáról, kőről, vászonról, bőrről; időben és térben elhelyezésről; büszkeségről, vágyakról, családi bánatról, egyszerű információközlésről: a feliratok tudósítanak életekről, egyének létezéséről.

Magyarországon a felirat a 17. században terjedt el, nagyjából egy évszázaddal európai megjelenése után. Előbb az úri, majd a polgári és paraszti réteg körében is teret nyert, és használata a 19–20. század fordulóján teljesedett ki.² Leginkább a tárgyakon, dísz tárgyakon elhelyezett feliratok változatossága szembeszökő. Idővel megváltozik a felirat funkciója, már nem pusztán tájékoztató, de a díszítőmotívumoknak is részét képezi.³ Hermann Bausinger úgy véli, a felirat tartóssága és „megörökítő” funkciója miatt a szólással rokon műfaj. Szólások válhatnak felirattá, s feliratok is szólássá: kétirányú és állandó folyamat ez.⁴

Balázs Géza módszeresen elkülöníti a feliratot a falfirkától.⁵ Úgy véli, rokon műfajok, mindkettő közszemlére tett, rövid, vizuális szöveg, melynek „közlési szituációja fontos, rendszerint a környezetből egészül ki”.⁶ Céljuk „az önkifejezés, a tájékoztatás, a felhívás, ritkábban az esztétikai üzenet”.⁷ Létrehozásuk alapmotivációi is azonosak, a rajzolgatási ösztön, megörökítés, alkotás, többletinformáció átadása, jelhagyás, fájdalomeltávolítás, esztétikai megjelenítés és kapcsolatteremtés.⁸ Ám ezektől függetlenül Balázs Géza úgy véli, a kettő bizonyos jegyek alapján elkülöníthető. Míg a felirat törekszik a tartósságra, védi létrehozója szerzőségét, tiszteletben tartja a közösség erkölcsi, esztétikai értékrendjét, díszít, tanít, szórakoztat, és művészi jellegű, addig a falfirka alkalmi, névtelen, szókimondó, és önkifejezőbb, mint a felirat.⁹

Verebélyi Kincső elválasztja egymástól az iratot, a díszített iratot, a képes iratot, a képet szöveggel, a szöveges képet és az önálló képet.¹⁰ A képet szöveggel úgy definiálja mint olyan alkotást, melynél a kép és a szöveg kapcsolata laza, „vizuális szempontból [...] önálló kompozíció”.¹¹ A szöveges képet emblematikus jellegű képként határozza meg, ahol a kép és a szöveg együttesen egy szimbolikus, jelképes értelmű szöveggörnyezetet hoz létre.¹² Ugyanezt a jelenséget Balázs Géza és az ő nyomán Jakab Albert Zsolt is *ábratextnek* nevezi.¹³

A *graffiti* kifejezésen Kresalek Dávid „minden olyan írást, rajzot, festményt és firkát” ért, amely a köztereken jelenik meg, és alkotójának szándéka a kifejezés.¹⁴ A firkát, graffitit általában lázadó írásnak tekintik, hiszen gyakran illegális tevékenység révén jön létre, a hatalom részéről üldözött véleménykifejezési vagy kommunikációs forma. A címben is szereplő *street art*, „utcai művészet” (vagy másként *public art*) fogalmát nehezen lehet definiálni, a magam részéről összefoglaló terminusként használom. Értem ezen nemcsak a köztereken megjelenő írásokat, feliratokat, de a piktogramokat és a matricákat is, melyeknek célja egyrészt a kommunikáció (a vélemény agresszív kifejezése), másrészt a figyelem felhívása bizonyos társadalmi jelenségekre, valamint az esztétikai élvezet nyújtása és nem utolsósorban a szórakoztatás.

A Magyar Kétfarkú Kutya Párt

■ A párt elődje az *1000%* nevű csoportosulás, mely előbb Budapesten működött, majd Szegedre tette át székhelyét. A *Magyar Kétfarkú Kutya Párt (MKKP)* 2006-ban, az akkori önkormányzati választások idején híresült el. Az addig főként Szegeden tevékenykedő, ennek eredményeként Szegeden ismert *street art* csoportosulás országos ismertségre tett szert, az újságok, hírportálok cikkeztek róluk.¹⁵ A választások idején Szeged utcáin megjelentek a nem hivatalos, bejegyzetlen párt plakátjai, melyeken értelemszerűen egy kétfarkú kutya, valamint választási ígéreteik voltak látha-

toák. Az egyszerre szórakoztató és figyelemfelhívó alkotásokon a következő szövegek és ígéretek voltak olvashatók: *INGYEN SÖRT! ÓRÓK ÉLETET! HEGYET SZEGED-NEK!* Ezzel parodizálták az egymást túlllicitálni akaró hivatalos pártok választási kampányát, illetve ezzel mutattak rá, hogy milyen nevetséges mértékben dobálóz-
nak a pártok szinte betarthatatlan ígéretekkel.

A párt tevékenységéhez arcát adta a párt fő alkotója és ötletgazdája. A nyilvános tereken megjelenő alkotások alapötletei jórészt tőle származnak, de több alkotótársával együtt „működtetik” a pártot.¹⁶ A párt illegálisan dekorálja a város köztereit, és mint más graffiti csoportok tagjai, anonimitásba burkolózik.¹⁷ A munkákat több kategóriába csoportosítják, melyek honlapjukon is ezek mentén a címkék mentén ér-
hetőek el.¹⁸ Az általuk felállított kategóriák a következők: táblásodás, plakátizmus, óriásplakát, stencilek, árnyékok, objektalizáció, vállalkozósi, termékek, firkálat. A *táblásodás* kategória munkái általában közlekedési táblák „módosított” változatait takarják, a *plakátizmus* alkotásai szöveges, kisebb méretű plakátokból állnak, az *óriásplakát* kategóriába óriásplakátok „módosított” változatai, illetve önálló, óriásplakát méretű alkotások tartoznak. A *stencilek* címke a stencil¹⁹ segítségével készített alkotásokat, rajzokat, firkákat takarja, az *árnyékok* kategóriájába különböző köztéri tárgyak, például közlekedési táblák megfestett árnyékai tartoznak, míg az *objektalizáció* a nem pusztán felületeken megjelenő, de abból kiemelkedő, kézzelfoghatóbb alkotásokat jelenti. A *vállalkozósi* kategóriába a vállalkozások rövid, szöveges paródiái, a *termékek* címke alatt eredeti termékek (pl. üdítőitalok, sör) átértelmezett, átcím-
kézett darabjai, míg a *firkálat* kategóriájába graffitik tartoznak. Ezek a különválasztások általában a létrehozás technikája, a felület és a méret mentén körvonalazódnak. Jelen esetben elsősorban az első három kategória alkotásaival foglalkoztam, azok közül is főként az írásos darabokkal, de alább röviden ismertetni fogom a nem írásos, indexikus piktogramjaikat, ábratextjeiket is.

A szövegek kiválasztása esetleges volt, nem törekedtem teljességre, mivel pusztán ízelítőt kívántam nyújtani a csoport munkáiból, illetve tevékenységük egy részéből.²⁰ Minden általam idézett alkotás, felirat forrása az internet volt, a Magyar Kétfarkú Kutya Párt honlapja.

Az internet

■ Az internet megjelenésével, a tömegkommunikációs eszközök elérhetővé válásával, demokratizálásával a kommunikáció megváltozott. Megváltozott a tere és az ideje, a térhez-időhöz kötöttsége, a hangneme, a stílusa, témái, a kommunikációs szokások.²¹ „A konszenzusereső vita, a tematikus és részvételi korlátozottságot nem ismerő nyilvánosság helyett a tömegkommunikációs eszközök olyan tömegfogyasztásra szánt konzumkulturális nyilvánosságot alakítottak ki, amely a befogadóktól passzív fogyasztói magatartást kíván” – írja Heller Mária.²² A köz- és a magánszféra, a nyilvánosság – nem nyilvánosság oppozíciói megdőlni látszanak, illetve egyensúlyuk megbillen, a kategóriák egymásba csúsznak.²³ Az addig egyirányú tömegkommunikáció kétirányúvá vált, nem pusztán információközlésre szolgál, hanem diskurzusok létrehozásának is teret enged. Pléh Csaba úgy véli, átalakul a tudás architektúrája, az információ felhasználója független társadalmi környezetétől.²⁴ Az új kommunikációs formák új gondolkodást igényelnek, de az új gondolkodás formálja a kommunikációt, ami így tehát kétirányú, bár Pléh Csaba aszimmetrikus viszonyról, hatásösszefüggésekről beszél. Az E-közlések megteremtőinél „a hangsúly az új reprezentációk megalkotásán van, s nem a közlésen”, és az „új kommunikációs felületek hatására leszünk például, mint oly sokat hangsúlyozzák, kevésbé lineárisak, követünk képibb logikát, s ismerjük fel annak törvényeit”.²⁵

Pontosan ez történik, ezek a folyamatok zajlanak le akkor is, amikor a Magyar Kétfarkú Kutya Párt tevékenységét követhetővé teszi az internet, elhelyezve a világhálón az alkotásairól készült képeket. A valós, konkrét, lokális térből (Szeged közterei) az alkotások átkerülnek a virtuális térbe (internet), így megszűnik a kommunikáció adott helyhez és időhöz (itt és most) való kötöttsége. De megváltozik a kommunikáció iránya is, egyirányú közlésből kétirányú diskurzussá válik, ugyanis ebben az esetben már nem pusztán befogadásról, egyéni interpretációról van szó, hiszen a weblap felületén a címzett, a befogadó észrevételeit, benyomásait, kritikáit, válaszait megfogalmazhatja, és a nyilvánosság előtt forgalmazhatóvá teheti. „A verbális megnyilatkozás interpretálásakor vagy szóbeli megnyilatkozást, vagy szöveget kell interpretálnunk. A két tevékenység különböző, ám nem teljesen. A szóbeli megnyilatkozás világa jellemzően a diskurzus világa, a diskurzusban az egyik megnyilatkozás előidézi a másikat, az megint egy másikat, és így tovább.”²⁶ A feliratok és egyéb alkotások létrehozói nem hagyják magukra műveiket: visszatérnek, figyelik a reakciókat, az interpretáló közönséget. Erről azok a fotók árulkodnak, amelyeken ugyanazok az alkotások többször, más-más szögből fényképezve jelennek meg, és rajtuk gyakori szereplők maguk a befogadók, illetve azok válaszreakciói.

A Magyar Kétfarkú Kutya Párt tevékenysége

Plakátizmus

■ A plakátok papír alapúak, melyekre szöveget nyomtattak, a példákban a kézzel írott plakát kifejezetten ritka, de egyébként gyakran előfordul, valamint ebbe a csoportba tartoznak a szöveges matricák is. Az ez alá a címke alá tartozó alkotások mintái a köztereket általában elárasztó plakátok, feliratok voltak: a keresletet-kínálatot, talált tárgyakat hirdető, elveszett házi kedvencekről tudósító, különböző tanfolyamokat reklámozó plakátok és feliratok. Ezek azok az előképek, amelyek azonnal felismerhető kulturális kontextusba helyezik a szövegeket. „A felirat közlési szituációja fontos, hiszen jelentése rendszerint a környezetből egészül ki” – írja Balázs Géza.²⁷ Ez alól természetesen ezek a feliratok sem képeznek kivételt: rengeteg többletinformációval szolgálhat, hogy hova helyezték el ezeket a feliratokat, egy pályaudvar közelébe, egy bolt kirakatába vagy egy buszmegállóba. A feliratok célja a felhívás, a tájékoztatás, néha esztétikai üzenet,²⁸ de pusztán szórakoztatás is lehet, amint azt később látni fogjuk. Jellemzőek mind a plakátokra, mind a többi „műfajra” is a beszélt nyelvi formák, illetve bizonyos esetekben speciális réteg- vagy szaknyelv használata. Ezáltal is az általuk kiemelésre, a figyelem ráirányítására méltónak ítélt kérdéses, nem csak társadalmi jelenségek hétköznapi, gyakori voltára utalnak.

Az itt következő néhány szöveget aszerint csoportosítottam, hogy közlésüknek mi volt a célja. Az első csoportba tartoznak azok a plakátok és feliratok, melyeknek társadalmi üzenete van, céljuk a figyelemfelhívás bizonyos, az egész társadalmat érintő problémákra, de ugyanakkor görbe tükröt is állítanak a társadalom elé.

- (1) *Legyél piacképes, tanulj te is az IMF-nél!*
VÁLSÁGKOMMUNIKÁTOR tanfolyam
Korunk zaklatott világában és a szolgáltatások bármely területén nagy szükség van olyan szakképzett válságkommunikátorokra, akik képesek akár órákon át a válságról beszélni, ugyanakkor bárkivel el tudják hitetni, hogy válság van, sőt gyakorlatilag mindig is az volt. A válságkommunikátorok felelősek azért, hogy az emberek ne értsenek semmit sem a válságból, és ne találják meg a felelősöket, de ugyanakkor folyamatosan foglalkoztassa őket. A válságkommunikátor további fontos feladata, hogy lefoglalja a médiumok főműsoridejét, és ott minél

hosszabban, minél kisebb információ tartalommal a válságról beszéljen. A tanfolyam elvégzése után a hallgató képes lesz akár két egymásnak ellentmondó érveléssel igazolni a válság tényét. A válságkommunikátorok által vállalható állások felelősségteljes jellegéből kifolyólag erre a tanfolyamra csak politikusok vagy azok hozzátartozói jelentkezhetnek. Tervezett tantárgyak: A nagy válságok története; Általános válságtan; Jelentéktelen válságok története; Válságpszichológia; Válságföldrajz; Válsággazdaságtan; Válságpolitika; Válságjog; A válság a középkori francia irodalomban; Kommunikáció. (A mellékelt kép Supermant ábrázolja.)

- (2) *Legyél piacképes, tanulj te is az IMF-nél!
KISTÉRSÉGI UZSORÁS tanfolyam*
Kistérségi uzsorásképző programunk alapvető fontosságú az elszegényedett falusi lakosság hitelképességének megőrzése és a vidék materiális javainak centralizálása miatt.
A képzés célja olyan kistérségi uzsorások képzése, akik mind önállóan, mind társaikkal együttműködve képesek pár falvat hatalmuk alatt tartani és a lakosságot folyamatosan uzsorakölcsönökkel nyomorgatni. Az uzsorásnak képesnek kell lennie mind a hitelügylet lebonyolítására, mind a kölcsönzött összeg későbbi behajtására, ezért ez a képzés szerteágazó tudományágakat foglal magában. A tanfolyam elvégzése során a hallgatók megismerik a különböző kézi-fegyverek, szűrőeszközök használatát, a zsarolás minden formáját, a vonatkozó jogi hátteret, és alapvető közgazdasági ismeretekre tesznek szert. A képzésre azok jelentkezzenek, akik jó kommunikációs képességekkel rendelkeznek, szeretik a kihívásokat, és nem olvasták a Bibliát. Tervezett tantárgyak: Szabadkézi harc; Vágó-, szűrőeszközök használata; A zsarolás kultúrtörténete; Zsarolás a gyakorlatban; Kamatos kamatszámítás; A BTK zsarolással kapcsolatos passzusai; A meggyőzés szociálpszichológiája; Hadviselés a középkorban. (A mellékelt kép: egy lerobbant, láthatóan szegény porta, alatta a felirat: Kellemes munkakörülmények.)
- (3) *ELNÉZÉST KÉRÜNK AZ ÉGHAJLATVÁLTOZÁS MIATT!*
(Alatta aláírásképpen szerepelnek a Shell, az Esso, az Exxo cégek márkajelei és az USA zászlaja.)
- (4) *Ugyan elvileg bele lehetne dobni a kutyakakát az alsó rekeszbe, de kérjük, ezt VÉLETLENÜL SE TEGYÉK! Ezen a kis téren egy Guinness-rekordkísérlet zajlik, szeretnénk elnyerni a LEGTÖBB KUTYASZAR 15 m²-EN díjat. Köszönjük, hogy lustaságával segíti munkánkat! (A felirat egy köztéri kukán, egy kutya-futtatón speciálisan erre a célra elhelyezett kutyaürülékgyűjtő eszközön található. Jellemző módon, ahogyan az a fényképen látszik is, a kuka közvetlen környezete tele van el nem távolított kutyaürülékkel.)*
- (5) *(Keret: A pénz boldogít! körbe-körbe a plakát szélén)
FULLSIKER 2006 Bt.*
Kajmán-szigeteken bejegyzett fiktív cégemhez keresek munkamániás, könnyen befolyásolható, kisigényű embereket nem ügynöki munkára ügynöknek. Nem mondom meg, mit kell majd csinálni. A fizetés nevetséges. A munkakörülmények borzasztóak.
Feltétlenül jelentkezzen, ha
– eladná a lelkét

- egy idegbeteg közösség tagja akar lenni
- szeret másokat hülyeségekkel fárasztani
- szereti, ha hülyének nézik
- meg akar halni

Hívjon bizalommal, egymásból meggazdagszunk!
Tel.: 06-62-987-58-98.

- (6) *IDŐ VÉTEL-ELADÁS*
Belefullad a pénzbe, de nincs semmi ideje?
Ráér, de éhen hal?
Mi tudjuk a megoldást.
Szálljon be az időkereskedelembé, még ma!
Megveheti mások idejét, így akár több száz órája is lehet egy nap.
1 óra most csak 200 Ft!
Egy napnál nagyobb vásárlások esetén hatalmas kedvezmények.
Megunt, felesleges óráit kedvező áron felvásároljuk.
Mióta időt vásárolok magamnak, teljesen megváltozott az életem. Az egyik nap még a gyerekeimet is láttam, vagyis valószínűleg őt. Csak ajánlani tudom. Én már csak ezért élek.
Nagy Ilona
Sikeres manager
(Kép mellékelve egy nőről, aki egy irodai asztal mellett ül, kosztümben.)
- (7) *KISEBB MAGYARORSZÁGOT!*
(Kép: a jelenlegi Magyarország térképe, benne a Trianon előtti Magyarország kicsinyített képe, körülötte a környező országok jelei: SK, UA, RO, SRB, HR, SLO, A.)
Összezavarják a hülye nyelvjárások?
Elege van abból, hogy órákat kell utaznia ahhoz, hogy eljusson valahova a saját országában?
Nem akar megjegyezni feleslegesen ilyen sok megyeszékhelyet?
Leszarja Baranyát?
CSATOLJUK LE A FELESLEGES HATÁRMENTI TERÜLETEKET!
Európai Unió Országcsökkentő Alaprogram (EUOA)
Matuska Szilveszter Országépítő Egyesület
Orseolo Szent Péter Asztaltársaság
- (8) Felirat a szegedi vasútállomás előtti hirdetőoszlopon: *A VONATOKAT DIREKT NEM TAKARÍTJUK.* (MÁV jele) *Vonaton utazom. MÁV.*
- (9) *TÖBB REKLÁMOT*
- (10) *ITT MIÉRT NINCS REKLÁM?* (Felirat egy szinte teljesen üres falfelületen, ahol valóban nincsenek reklámplakátok.)
- (11) Szemeteskukán a felirat: *ELADÓ!*

A másik csoportba a pusztán szórakoztatni akaró feliratokat és plakátokat soroltam. Ezek célja, hogy elszórakoztassák az utcán közlekedőket azáltal, hogy parafrázisai, paródiái a megszokott és gyakori plakátoknak. Az ironia természetesen itt sem hiányzik az alkotásokból. Gyakori, hogy pontosan a közeg az, amely igazán nevetség-

gessé teszi a plakátok feliratát: ilyen például a bolt kirakatába, a parodizálni kívánt feliratok közé kitett plakát, illetve ilyenek a buszmegállóban elhelyezett, nagyméretű matricák.

- (12) *Együk meg a politikusokat!*
- (13) *HOLNAP ELPUSZTUL A FÖLD*
*Tudomásunkra jutott, hogy egy kozmikus csapásban holnap porrá ég a Föld ne-
ví bolygó.*
Most már minden mindegy.
ADJA NEKÜNK AZ ÖSSZES PÉNZÉT!
Bankszámlaszámunk: 8101205-65985562
- (14) *Használhatatlan, értelmetlen dolgokat vásárolnék INGYEN.*
Majd felhívom fél óra múlva, és megbeszéljük.
- (15) *Három, kicsit elszáradt MUSKÁTLI ELADÓ darabonként 30 Ft-ért.*
Vagyis nem.
Inkább megtartom magamnak.
Le lehet szállni a muskátlimról.
Majd megöntözöm, ha akarom.
Jó, most már elég.
*Nem írogathatok itt egész nap, amikor mások meg dolgoznak, még nem is et-
tem semmit, csá, majd kitalálom, hogy mi legyen a muskátlikkal, végül is
annyira nem fontos, csak egyedül voltam.*
- (16) *A LOTTÓ JÖVŐ HETI NYERŐSZÁMAI A KÖVETKEZŐK:*
3, 15, 49, 61, 87
- (17) *Üzletünkbe új, pakisztáni exportból visszamaradt UNISZEX MELLTARTÓK és
JÉZUSOS HARISNYÁK ÉRKEZTEK.* (Nyomatva, míg körülötte kézzel írott
papírfecnik vannak a bolt kirakatában, melyek új áru érkezéséről és az aktu-
ális akcióról számolnak be.)
- (18) *TALÁLTAM EGY RÉSZEG HÓDOT. VALAKI ELVIHETNÉ.*
Tel.: 06-62548-878. (Alatta egy stilizált kép egy hódról és üres üvegekről.)
- (19) Feliratok a buszmegálló üvegalitkájának falán, kb. 20 cm-es betűkkel, képre-
gényekben megszokott beszéd-buborékban, melynek nyíla a buszra várakozók
felé mutat:
ÉN NEM A BUSZRA VÁROK
RÁÉRÜNK PERSZE

Ugyanott, egy kb. 2x1 m-es, felnagyított újságcímlap felragasztva:
HETI MINDEGY! magazin

Egyre többen unatkoznak a megállóban (szalagcím)

(Alatta hely hagyva, amibe pontosan belefér a buszmegállóban várakozó alak-
ja, felsőtteste, így úgy néz ki, mintha a szalagcím róla szólna.)

Óriásplakátok

■ Az alábbi csoport feliratait és alkotásait vagy óriásplakát méretű, önálló alkotások, vagy létező óriásplakátok „módosított” változatai, melyek jó része átírásokkal, kiegészítésekkel jön létre, nem önálló, új szövegek, hanem újraértelmezések, a meglévőből hoznak létre új alkotást.²⁹ Eredeti feliratok:

- (20) *A PÉNZ AZ SZAR*
- (21) *SEMMI SEM IGAZ*
- (22) *AUTÓ A fejlődés garanciája* (a szöveg mellett egy autó képe látható)
Még több kiirtott faj
Még nagyobb ózonlyuk
Még több elfoglalt arab ország
Velünk legyőzheti bolygóját! Autókkal az Emberek Ellen Egyesület

Átiratok, átértelmezések:

- (23) *PLAKÁTAINK HARCBAN ÁLLNAK*
- (24) Egy hipermarket óriásplakátja, melyen narancs látható, és eredetileg a felirat azt hirdeti: *NARANCS export 99 Ft/kg*, átírva *BANÁN gэнkezelt-re*
- (25) *GÖRÖGORSZÁG FEDEZD FEL ÉRZÉKIDED* (eredeti óriásplakát, amely az egész országban ezzel a nyomdahibával volt kiragasztva, kiemelés tőlem)
 Alatta ugyanolyan betűtípussal: *FEDEZD FEL HELYESÍRÁSODAT*

A korábbi elkülönítés itt is megállja a helyét. Míg a helyesírási hibát hangsúlyozó plakát szórakoztatni akar, addig a reklámok felületét önkényesen elfoglaló plakátok pontosan arra irányítják a figyelmet, és azt sugallják, hogy semmi sem igaz a reklámok által sugallt világból.

Táblásodás

■ Az alábbi csoportba tartozó alkotások, csakúgy, mint az óriásplakátoknál, egyrészt már létező táblák „módosításai”, újraértelmezése, illetve önálló feliratok és alkotások. Eredeti feliratok:

- (26) Műemlék jellegű épületen tábla az építetőről: *ÉPÍTETTÉK A CSONGRÁD MEGYEI ÁLLAMI ÉPÍTŐIPARI VÁLLALAT DOLGOZÓI 1953–1955...*, körülötte mindenütt *takek*.³⁰ Mellette egy új tábla: *ÖSSZEFIRKÁLTÁK A SZEGEDI FIATALOK 1992–2006*.
- (27) *MINDEN TILOS* (jellegzetes, piros keretes tiltó tábla)
- (28) Tábla a Török utcát jelző utcatábla mellett a falon: *EZ AZ UTCA A DICSŐ TÖRÖK HÓDÍTÁSOKNAK ÉS A 150 ÉVES BOLDOG TÖRÖK URALOMNAK KÍVÁN EMLÉKET ÁLLÍTANI*.
- (29) *TOCSIK MÁRTA UTCA*

- (30) *VIGYÁZAT! EZ A TÁBLA ÉRTÉKES MÁSODPERCEKET RABOLHAT EL AZ ÖN IDEJÉBŐL. KÉRJÜK, MENJEN EL INNEN!*
- (31) *Ezt a táblát Szeged város önkormányzata állíttatta a ganümedeszi úrhajók el- leni 3723. évi ütközet hősi halottai emlékére. „Fényesebb a láncnál a fénykard...”*
- (32) *ITT 18 ÉVE EGY ÜRES TELEK ÉPÜL. NEKÜNK.* (tábla egy üres telek előtt)

Átértelmezések, átiratok:

- (33) Behajtani tilos tábla, alatta: *KIVÉVE POLITIKUSOK ÉS ROKONAIK*
- (34) *GOOGOL utca* (a Google internetes keresőportál jellegzetes színes betűivel)
- (35) Eredeti tábla: *ENGEDÉLY NÉLKÜLI PLAKÁTRAGASZTÁS SZIGORÚAN TILOS! (FELJELENTÉST, BÜNTETÉST VON MAGA UTÁN)*
Felette az új tábla: *ENGEDÉLY NÉLKÜLI PLAKÁTRAGASZTÁS MEGTILTÁSA SZIGORÚAN TILOS! (FELJELENTÉST, BÜNTETÉST VON MAGA UTÁN)*
- (36) *KÉPVISELŐJELÖLTEK* (hivatalos tábla)
Alatta a 13 aradi vértanú arcképe

A következőkben azokból az alkotásokból citálok ide néhány példát, amelyek elsősorban esztétikai cézzattal jönnek létre. Ezek egy része stencil segítségével készült falrajzok, graffitik, illetve a közlekedési táblákból matricák segítségével átértelmezett és létrehozott, szórakoztató művek.

- (37) *VAN EGY MÁSIK STENCILEM IS*
- (38) Kép: egy punk fiatal, kakastaréjra emlékeztető hajviselettel, bőrdzsekiben, melynek a hátulján egy hatalmas anarchia-jel van (nagy A betű egy körben), éppen a falra fest egy hatalmas B betűt egy körben, s közben a fejét vakarja értetlenül.
- (39) Kép: egy gyárépületet ábrázol, a képnek szerves része a málló vakolat, amely a gyárfüstöt alkotja a képen.
- (40) Kép: egy mongúz, kezében léghalapács, a képnek szerves része a málló vakolat, mert a kép azt az összhatást hozza létre, mintha a mongúz verte volna le a vakolatot.³¹
- (41) Közlekedési tábla, mely a gyalogosátkelőt jelzi: rajta egy zebra, amely a stili zált emberen sétál végig.
- (42) Közlekedési tábla, amely a gyalogosátkelőt jelzi: rajta a gyalogosátkelő zebra és a stilizált ember képe, de a zebra csíkjai közül kettő hiányzik, mert az a sti lizált ember hóna alatt van.

Vállalkozósdí

■ Ebbe a kategóriába azok a falragaszok és plakátok tartoznak, melyek szükséztlenül az önmagukat mindenhol hirdető kisvállalkozókat hivatottak parodizálni, karikírozni.

- (43) *KIS PÁL munkanélküli*
Tel.: 06-62-443-912
- (44) *KISS TIBOR terrorista*
Tel.: 06-62-699-437*
*Kérem, ne hívjon, mert lehallgatnak.
- (45) *SZENT ISTVÁN Államalapító*
istvan.szent@magyarorszag.hu
szentistvan@gmail.com
- (46) *LAKATOS SANYA kvantumfizikus*
Tel.: 06-62-711-500
- (47) *SÖTÉT ANDRÁS bűnöző*
Tel.: 06-62-711-500

Firkálat

■ Néhány példa az önironikus falfirkákból, graffitiből:

- (48) *A GRAFFITI HALOTT*
- (49) *GRAFFITIELTÁVOLÍTÁS*
06-62-413-521
- (50) *NEM FOG KIFÉ*

Kontextus, tér – analízis

■ A fogyasztói társadalom és annak kritikája, a zöldkérdés, a városok köztereinek állapota, a gazdasági válság, a társadalom közszájon forgó problémái, a politikai élet visszasságairól szóló narratívák képezik ezeknek a szövegeknek a *kognitív kontextusát*.³² Ezek a plakátok és feliratok, ironikusan és fonákjára fordítva, de mutatják, hogy a Magyar Kétfarkú Kutya Pártnak mi a véleménye az őt körülvevő világról, kifejezi morális értékrendjét, hiszen megnevezi azokat a jelenségeket, melyek az alkotóikat foglalkoztatják. A falakról leolvashatjuk az aktuális társadalmi problémákat és jelenségeket (pl. az 1. és 2. szöveg), az MKKP által fontosnak tartott értékeket (pl. 3., 4., 5., 22. szöveg), és egyfajta társadalmi kritikát, pl. azokról a plakátokról, amelyek arra hívják fel a figyelmet, hogy manapság minden eladó, még az idő is, és a keresletkínálat irányítja életünket (pl. 11. és 21. szöveg).

A szórakoztató jellegüknek, humoruknak is ez a fő forrása, illetve az a feszültség, ellentmondás, ami a szövegek világa és a lehetséges világ között feszül.³³ Egyrészt van egy formai elvárásunk, egy előfeltevés, hiedelem, amely bizonyos szövegekhez kapcsolódik (pl. egy hirdetés szövegéhez), ami összeütközésbe kerül a tényleges szöveggel (pl. a vállalkozósdí címke alatt található szövegek), másrészt pedig a kognitív kontextus kerül „összetűzésbe” a konkrét nyelvi világgal. Erre remek példa az 1. és

a 7. szöveg. Míg az első esetében egy létező és komoly társadalmi probléma további mélyítésére ajánl lehetőséget megfelelő szakképzés hirdetésével, addig a második esetében egy létező diskurzust állít feje tetejére az idézett plakát. Ezek a feliratok, szövegek éppen a neveltségessé tétel eszközét használják fel arra, hogy a figyelmet ráirányítsák bizonyos kérdésekre.

Ezeknek a feliratoknak egy része *nyilvános városszövegg*ként is olvasható. Ezt a kifejezést Fejős Zoltán nyomán használom, aki azokat a nyilvánosan megjelenő szövegeket tekinti városszövegnek, amelyek a városról szólnak, megjelennek a nyilvánosságban (jelen esetben az utcán), „egyéni véleményeket, általánosított nézeteket közvetítenek és formálnak meg”, ezek hordozói, reprezentációi.³⁴ Azok a szövegek tartoznak ide, melyek a város képéről, tereiről, állapotáról szólnak, pl. a kutyaürülékkel telített utcaképről (4. szöveg), a műemlék jellegű épület állapotáról (26. szöveg), az üres, be nem épített telkekről (32. szöveg), a fel nem újított, málló vakolatú épületekről (39. és 40. szöveg, illetve kép) vagy a plakátragasztási szokásokról (35. szöveg). Fejős szerint városszövegnek minősülnek azok a táblák is, melyek egy-egy épület, köztér történetiségét, múltját hirdető táblákon megjelennek, így azok parafrázisai (pl. 28. és 31. szöveg) is annak számítanak.

Jogosan vetődik fel a kérdés, hogy valóban ez-e ezeknek az utcára helyezett szövegeknek a funkciója, valóban üzenetet akarnak-e közvetíteni. Az alkotójukkal készített interjúból kiderül, hogy igen, hiszen meghatározó szerepet tölt be a helyszín kiválasztásakor, hogy feltűnő, centralizált helyen jelenjen meg a felirat; fontos, hogy könnyen észrevehető helyre kerüljön, és nehezen eltávolítható legyen. Ez a fajta kommunikáció az ellenőrizhetetlen helyeken, tehát az utcán és az interneten folyik, a lázadás olcsó, könnyű és látványos módja. Fontos, hogy ezek az úgynevezett *hekkelések* hihetőek legyenek, tehát igazinak kell látszódniauk. Úgy képezik a közönségi tér részét, hogy megváltoztatják annak képét, átalakítják a teret, így a street art művészete – alkotójuk saját felfogása szerint – gyakorlatilag idézőjelbe kerül, de az, hogy ez a nyilvános tér egyfajta használata, nem kérdőjeleződik meg. Igen fontos a visszajelzés, ami a befogadók részéről legtöbb esetben pozitív, a hivatalos fórumok képviselői részéről (pl. közterületfenntartók) kevésbé az. Míg a fiatalabb korosztály egyértelműen tetszését fejezi ki, viccesnek, „jópofának” tartja, az idősebbek reakciói vegyesek. Előfordult olyan eset, hogy az alkotó végignézte, ahogy egy dühös idős járókelő megpróbálta eltávolítani egyik matricáját egy villanypóznáról. Sőt olyan is történt, hogy valaki egy krétával rendszeresen beleírt, belefirkált a művekbe, amiket aztán az alkotónak folyamatosan javítgatnia kellett. Érdekes, hogy az MKKP munkásságát többen ismerik az internetről, mint az utcákról, aminek az alkotó nem örül, hiszen szerinte jobb élőben látni ezeket az alkotásokat, annak ellenére, hogy a visszajelzések jobb eszköze az internet. És pontosan ezekből a visszajelzésekből derül ki az is, hogy a szegediek inkább magukénak érzik a városi tereket, tehát könnyebben észreveszik annak változásait, így például a kiragasztott plakátokat, mint a budapestiek. A budapesti köztereket, felületeket elárasztó hirdetéstömegek között nehezebben lehet észrevenni az újabban ismét a fővárosban tevékenykedő párt alkotásait.³⁵ A szimbolikus térfoglalás Budapest esetében kevésbé látványos.³⁶

Folklor, kommunikáció, nyilvánosság

■ A Magyar Kétfarkú Kutya Párt tevékenységét egyértelműen a városi folklor terébe utalhatjuk. Ha elfogadjuk, hogy a folklorjelenségek úgy jönnek létre, hogy a társadalom egyes csoportjai, rétegei elfogadhatatlannak tartják a társadalmi tudat, a kultúra intézményesült rendszerét; ha belátjuk, hogy „a mai folklor nem egységes rendszer, hanem hiátust kitöltő »kötőanyag«”; ha elfogadjuk, hogy a folklor mindennapi tudás-

rendszer foglalt magában; ha elfogadjuk, hogy a folklórjelenségek eltérnek a hivatalos, intézményesült társadalmi tudattól, érték- és normarendszertől, és kívül rekednek a társadalmi nyilvánosság intézményrendszerén,³⁷ akkor be kell látnunk, hogy a Magyar Kétfarkú Kutya Párt művei, de általában a street art egyes elemei is a folklór terébe tartoznak.

A graffitisek, street art csoportosulások ellen- vagy szubkultúráként való meghatározása jellemző az ezzel foglalkozó szakirodalomban.³⁸ Ahogy Rácz Attila Endre írja, bizonyos szociológiai tényezők alapján határolható be ez a szubkultúra: nem és korosztály szerint. Ez alapján egy „globálisan létező maskulin ifjúsági szubkultúráról beszélhetünk”.³⁹ Egy csoportkultúra, csoporttudat pedig, amely „az ideológiai szféra, a társadalmi tudat, a kultúra és a művészetek »peremvidékén«”⁴⁰ létezik, létrehozza a maga folklóriját. Mivel ezeket a szubkultúrákat deviánsoknak, tehát a többségi társadalom szemszögéből a többségi társadalométól eltérő érték- és normarendszert képviselőnek minősítik,⁴¹ a folklór nyújthat védelmet ezeknek a közösségeknek a társadalommal, a hatalommal, illetve kirekesztettségükkel szemben.⁴²

A Magyar Kétfarkú Kutya Párt véleménykifejtése nem a habermasi értelemben vett „manipulatív és demonstratív elterjesztett publicitás”, hanem a nem nyilvános véleményhez forduló csoportvélemény.⁴³ Ezekben a feliratokban, plakátokban ölt testet a szubkultúra vilásképe, legyen szó értékekről és morálról, például az adózatlan (*offshore*) pénzekből meggazdagodó cégtulajdonosok kritikája, a „zöldkérdés” stb., politikai nézetekről vagy azok hiányának demonstrálásáról, elvárásokról, a kultúra definíciójáról, például a műemlék jellegű épületet összefirkálók ironikus (ön)kritikája. Ez a csoportosulás nem pusztán ellen- vagy szubkultúra, hanem egyben egyfajta alternatív társadalmi mozgalom is, amelynek kimondatlan, megfogalmazatlan célja bizonyos társadalmi jelenségekre és kérdésekre való figyelemfelhívás; a köztterek szokatlan, néha agresszív meghódításának eszközével pedig a habermasi értelemben vett közvélemény befolyásolására törekszik.⁴⁴

Niedermüller Péter úgy véli, hogy a mindenkor folklórjelenségek egyik leghangosabb jellemzője, hogy a hivatalos, intézményesült kommunikációból ki vannak zárva, és csak másodlagos csatornán jutnak el a feladótól a címzettig.⁴⁵ Ez mindenképpen igaz a köztereken kommunikáló, a falakat kommunikációs közegként használó szubkultúra folklórijára is, ám a képet valamiképpen árnyalja az internet „beemelődése” az egyenletbe. Amikor Niedermüller mindmáig meghatározó tanulmányát írta (1981-ben), az internet mint kommunikációs közeg nem létezett, és csak jóval később vált olyan meghatározó tömegkommunikációs tényezővé, mint amilyen manapság. Bár valóban nem a hivatalos kommunikáció eszköze, mégis széles tömegek által hozzáférhető, az interneten megjelenő tartalmak – jórészt – cenzúra nélküliek, így a véleménykifejtés és a kommunikáció egyértelmű eszközévé tudott válni. Ha betartanánk Niedermüller szigorú korlátozását, azzal olyan modern mai folklórjelenségeket kellene kizárnunk a vizsgálat tárgyából, mint az e-mailben (is) terjedő lánclevelek, valamint az interneten remek táptalajra lelt városi legendák (*urban legends*) műfaját, tehát az internetfolklórt.

Megkíséreltem bemutatni és értelmezni egy szegedi mozgalom és szubkultúra, a Magyar Kétfarkú Kutya Párt üzeneteit. Ezek a közvélemény-kereskedők⁴⁶ nagyjából körvonalazható világgépük szerint terjesztik nézeteiket a köztereken, reakciót, interpretáló értelmezést követelve üzeneteik számára. Úgy vélem, alkotásaik, megnyilatkozásaik vizsgálata a városi folklór kutatásának tárgyába tartozik, hiszen mint ellen- vagy szubkultúrának megvan a saját csoportfolklórijuk. Az általuk terjesztett feliratok szóbeli folklórijuk, mindennapi tudásuk és vélekedésük „vizuális aspektusai”.⁴⁷

A hagyományos „feliratozó” kommunikációs folyamat változását elősegíti egy olyan mérvű változás a (tömeg)kommunikáció történetében, mint az internet megjelenése. Ezáltal az (akár képi, akár virtuális) nyelv funkciói változnak: más lesz a kontextus (a referenciális funkció), megváltozik a kontaktus milyensége (a fatikus funkció), kódoló és dekódoló,⁴⁸ feladó és címzett, alkotó és befogadó között az addig egyirányú információáramlás és -közlés kétirányúvá lényegül át. Az interpretáció, az értelmezés, a reakció, válasz és vélemény már nem feltétlenül egyéni, a közösség – akár a csoport weboldalát látogatók közössége – előtt forgalmazhatóvá, nyilvánossá válik.

■ JEGYZETEK

1. K. Csilléry Klára felirat szócikke. In: Magyar Néprajzi Lexikon II. F – Ka. (Főszerk. Ortutay Gyula) Akadémiai Kiadó, Bp., 1979. 131; Keszeg Vilmos: Alfabetizáció, írásszokások, populáris írásbeliség. (Néprajzi egyetemi jegyzetek 3.) Kriza János Néprajzi Társaság – BBTE Magyar Néprajz és Antropológia Tanszék, Kvár, 2008. 366-374.
2. K. Csilléry Klára: i. m. 131.
3. Uo.
4. Hermann Bausinger: Szólások és feliratok. In: Folcloristica 6. (Szerk. Verebélyi Kincső) ELTE Bölcsészettudományi Kar Folklore Tanszék, Bp., 1982. 345.
5. Balázs Géza: Kommunikációs létformák és átcsapások. In: Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 7. Írás, írott kultúra, folklór. (Szerk. Keszeg Vilmos) Kriza János Néprajzi Társaság, Kvár, 1999. 310–331; Uő: A feliratozás. In: Folklorisztika 2000-ben. Tanulmányok Voigt Vilmos 60. születésnapjára. I-II. (Szerk. Balázs Géza et alii) ELTE, Bp., 2000. 823–850.
6. Balázs Géza: Kommunikációs létformák és átcsapások. 319.
7. Uo.
8. Uo. 321–322.
9. Uo. 320.
10. Verebélyi Kincső: A szépírástól a képirásig. (Jegyzetek a népi grafika válfajairól). In: Népi kultúra – népi társadalom. Az MTA Néprajzi Kutatóintézetének Évkönyve XVIII. Folklozműveltség a XVIII. századi Magyarországon. (Főszerk. Paládi-Kovács Attila) Akadémiai Kiadó, Bp., 1995. 205–234.
11. Uo. 221.
12. Uo. 223.
13. Balázs Géza: Kommunikációs létformák és átcsapások. 322–323. Jakab Albert Zsolt: A padfirka kultúra. In: Lenyomatok. Fiatal kutatók a népi kultúráról (Kriza Könyvek 12.). (Szerk. Szabó Á. Töhötöm) Kriza János Néprajzi Társaság, Kvár, 2002. 217–232; Uő: Firkás város. A firkálás és terei Kolozsváron. In: Csoportok és kultúrák. Tanulmányok a szubkultúrákról. (Kriza Könyvek 29.). (Szerk. Keszeg Vilmos – Jakab Albert Zsolt) Kriza János Néprajzi Társaság, Kvár, 2007. 161–193.
14. Kresalek Dávid: A város mint kiállítóterem, avagy a legpublikusabb tériaktokról. A graffiti Magyarországon. Tabula 2000. 3(2). (Szerk. Fejős Zoltán) 316–327. 316.
15. Jellemzően jórészt fiatalok között terjedt a párt híre. Bár a csoport szegedi, pillanatokon belül ismertté vált Budapesten, Pécsen és más egyetemi városokban. Pécsen saját, Pécsre alkalmazott kiegészítése is született a választási ígéreteknek: Folyót Pécsnek!
16. Kb. 3-6, húszas, harmincas éveiben járó fiatal munkájáról van itt szó.
17. Lásd Kresalek Dávid: i. m.; Jakab Albert Zsolt: Firkás város. De jelen esetben csak részleges anonimitásról beszélhetünk, ugyanis amikor az MKKP párttá lépett elő, a fő alkotó arcát és nevét adta a kezdeményezéshez. A honlapon szereplő szövegek tehát köthetőek hozzá, de az utcán látható feliratokból nem feltétlenül derül ki, hogy ki az alkotójuk, és hogy kapcsolatban állnak-e az MKKP-val.
18. <http://www.mkkp.hu>
19. Speciális, előre (a „falművészek” által) legyártott minta, mellyel reprodukálható ugyanaz a festmény, kép vagy felirat újra és újra.
20. Szubjektív szelekció ez, de törekedtem arra, hogy a válogatás ellenére reprezentatív maradjon az adattár. Az MKKP honlapján (<http://www.mkkp.hu>) a táblásodás címke alá 51, a plakátizmus alá 78, az óriásplakátok alá 25, a vállalkozódi alá 31, a firkálat alá 15, míg a stencilek címkeje alá 22 alkotás tartozik.
21. Heller Mária: Új kommunikációs helyzetek és szükségletek: a hierarchikus nyilvánosságok kialakulása. In: Mobil információs társadalom. Tanulmányok. (Szerk. Nyíri Kristóf) MTA Filozófiai Kutatóintézet, Bp., 2001. 31–44.
22. Uo. 35.
23. Lásd Jürgen Habermas: A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása. Vizsgálódások a polgári társadalom egy kategóriájával kapcsolatban. Osiris Kiadó, Bp., 1999. 217–362; Heller Mária: i. m.
24. Pléh Csaba: A kognitív architektúra módosulásai és a mai információtechnológia. In: i. m. (Szerk. Nyíri Kristóf) Forrás: <http://www.plehsaba.hu/Cikkek.aspx?catid=5> (letöltés: 2009. május 11.)
25. Uő: Új kommunikáció – új gondolkodás? Előadás A nyelvek kultúrája Magyarországon szimpóziumon, 2001. január 15-én a Professzorok Házában Budapesten. Forrás: <http://www.plehsaba.hu/Cikkek.aspx?catid=5> (letöltés: 2009. május 11.) A megváltozott kommunikációs szokásokról lásd Krajcsi Attila, Kovács Kristóf és Pléh Csaba kutatását: Krajcsi Attila – Kovács Kristóf – Pléh

- Csaba: Internet-használók kommunikációs szokásai. In: A 21. századi kommunikáció új útjai. (Szerk. Nyíri Kristóf) MTA Filozófiai Kutatóintézete, Bp., 2001. 93–110.
26. Walter J. Ong: A szöveg mint interpretáció: Márk idején és azóta. In: Szóbeliség és írásbeliség. A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig. (Szerk. Nyíri Kristóf – Szécsi Gábor) Aron Kiadó, Bp., 1998. 143–166.
27. Balázs Géza: A feliratozás. 324.
28. Uo.
29. Uo. 849.
30. „Tag: a választott név, festőnév egyéni stílusú aláírása”, melyet graffitisek használnak vagy területfoglalási céllal, vagy önmaguk reklámozása, hirdetése, ismertté tétele céljából. Lásd Kresalek Dávid: i. m. Mind Kresalek, mind Jakab Albert Zsolt (Falfirkálás interetnikus környezetben. In: Lenyomatok 3. Fiatal kutatók a népi kultúráról. Kriza Könyvek 23. Szerk. Szabó Á. Töhötöm. Kriza János Néprajzi Társaság, Kvár., 2004. 90–125.) hivatkozik arra a graffitis, falfirkász, street artos körökben elterjedt, iratlan szabályra, miszerint azok, akik komolyan foglalkoznak az utcai művészet ezen fajtájával, nem fújnak, festenek templomok és műemlékek, műemlék jellegű épületek falaira. Ezért ironikus ez a tábla, amellyel pontosan saját közegükkel szemben fogalmaznak meg kritikát.
31. Igaznak tűnik Jakab Albert Zsolt azon megállapítása, miszerint „a gondozatlan, gazdátlan felületek, falak jobban vonzzák a szövegeket, rajzokat”. (Falfirkálás interetnikus környezetben. 94.) A málló vakolatot a kép szerves részévé tevő alkotó egyúttal a falak gondozatlan állapotára is felhívja a figyelmet.
32. A terminust Hoppál Mihály nyomán használom. Lásd Hoppál Mihály: Esemény – elbeszélés – közösség. Jegyzetek a verbális szemiotikához. In: Előmunkálatok a Magyarság Néprajzához 1. A komikus és a humor megjelenési formái a folklórban. (Szerk. Istvánovits Márton – Kriza Ildikó) MTA Néprajzi Kutatócsoport, Bp., 1977. 61–85. 73.
33. Uo. 77–78.
34. Fejős Zoltán: A nyilvános városszöveg. In: Terek és szövegek. Újabb perspektívák a városkutatásban. (Szerk. Kovács Tímea – Böhm Gábor – Mester Tibor) Kijárat Kiadó, Bp., 2005. 211–225. 211–213.
35. Ezen kijelentéseim hivatkozási alapja a párt „arcával” készített interjúm, és az abban elhangzottak.
36. A szimbolikus térfoglalásról lásd Bodó Julianna – Bíró A. Zoltán: Szimbolikus térfoglalási eljárások. Antropológiai Műhely 1993. 2. 57–85.
37. Niedermüller Péter: A mindennapok folklórja avagy a folklór mindennapjai. In: Folklór, társadalom, művészet 7. (Szerk. Uő) Népművelési Intézet, Bp., 1981.192–216.
38. Lásd Rácz Attila Endre: Graffiti: deviancia és művészet. In: A deviáns magatartás szociológiai alapjai és megjelenési formái a modern társadalomban. (Szerk. Pikó Bettina) JATEPress, Szeged, 2002. 151–161. Forrás: <http://www.arts.u-szeged.hu/socio/racz/publik/dev.pdf> (letöltés: 2009. május 13.); Kresalek Dávid: i. m. Vitatható lehet, hogy ebben az esetben szubkultúrát vagy csoportkultúrát említek. Az MKKP tevékenysége kapcsán kétségkívül igen kevés emberről van szó, akik azonban mégis képviselik egy ugyan csak nagy vonalakban körvonalazható, de azért körvonalazható szubkultúrának a fontosabb vonásait, melyet nevezünk street art szubkultúrának. Hiszen „az új kultúraformák felmerülésének döntő feltétele hasonló alkalmazkodási problémákkal küszködő több olyan cselekvő személy létezése, akik tényleges interakcióban állnak egymással”. Albert K. Cohen: A szubkultúrák általános elmélete. In: Ifjúságszociológia. (Szerk. Huszár Tibor – Sükösd Mihály) Közgazdasági és Jogi Kiadó, Bp., 1969. 264–286. 273.
39. Rácz Attila Endre: i. m.
40. Niedermüller Péter: i. m. 206.
41. Rácz Attila Endre: i. m.
42. Niedermüller Péter: i. m. 210.
43. Jürgen Habermas: i. m. 332.
44. Uo. 332–350. Bár természetesen nem ebben az értelemben, hiszen ő politikai pártokról beszél, de Habermas ezt írja: „A nem nyilvános vélemény mint »köz«-vélemény csak a pártok feldolgozásában tesz szert egzisztenciára.” Uo. 335. Ha nem is ironikus, de mindenesetre elgondolkodtató, hogy a „mozgalom” önelnevezése Magyar Kétfarkú Kutya Párt.
45. Niedermüller Péter: i. m. 204.
46. Karl Büchner terminusa, idézi Jürgen Habermas: i. m. 267.
47. Balázs Géza: Kommunikációs létformák és átcsapások. 310.
48. Roman Jakobson: Nyelvészet és poétika. In: Uő: Hang – Jel – Vers. Gondolat Kiadó, Bp., 1972.

TURCZI ISTVÁN

Rilke

Először levélben jött; álmomban érintett. Kedves Fájdalomnak szólított. Verssel letakart városokat hagyott a díványomon. S mint a halott narancsként hámozott szív, kifacsarta, és az üres falakra öntötte összes neki szánt, szegényes szavaimat. Hiába bizonygattam: az vagyok, akit nem ismer. A homok, a virág, a kés vagyok. Azt írta, a homok, a virág, a kés vak. Csak az én látásomtól pereg, hervad, sebez. Ehhez tartsam magam. És amikor már remélni sem mertem, eljött. Kedves Fájdalomnak szólított, közben nem vette le rólam kígyót agyaggá változtató szemét. Hozzám lépett, mintha Rodin hajolna éppen elkészült szobra fölé. *A beteljesülést az ember nem is tudná kívárni.* Hangjának hűs-arany lombja gyömbérsárga napnyugták árnyalatával göngyölte körül a szobát. Még nem múlt el, amit magunk mögött hagytunk. Magasztalnunk kell az idő minden percét.

Borges felől, Borges felé

Két öreg írobarátom egyszer az Astoria Kávéházban arról cserélt eszmét, hogy lelki diaszpórában élünk. Hiába a barátkozás, a közös mítoszok, a szabadság derűje, szétszóródunk, mielőtt összejöttünk volna. Sokan vagyunk kevesek. Borgest hozták fel példának. *Boldogok a bátrak, akik egy lélekkel tudják fogadni a vereséget és a pálmát. Boldogok, akik emlékezetükben tartják Vergilius vagy Krisztus néhány szavát, mert ezek fénybe borítják napjaikat.* Ezek a sorok, akkor és ott, ha talán nem is pontosan idézve, elhangzottak. Ha nem így lett volna, ma nem veszem elő A homály dicséretét, hogy visszataláljak régi szavaikhoz. A múlt, amely (tudvalevőleg) a legkedvezőbb idő a halálra, megoldotta a kérdést: azóta végleg elmentek mind a ketten. Panacea, ha jól fogjuk fel. Az egyetlen méltó érintése a dolognak mégis az, ha a távlatok avulása helyett most a megkapaszkodást hozom elő.

TD-nek, levél helyett

Vagyok; ami jó kezdet ahhoz, hogy végül ne legyek. És akkor az lesz. Sokáig. A múlás ércnél maradandóbb. Az lesz, hogy majd türelmesen hallgatom, mint növekszik bennem az idő ásványi éneke. Majd tarka morajban kezdődöm újra el. Élet helyett már életrajz, szavak helyett szavak múzeuma. Parancsolatok nélküli, fosszilis béke. Teremtő távol-létben lenni boldog vagy boldogult. Nagyapám szerint aki kevesebb ideig él, tovább lesz halott. Hosszú, paradicsomi állapot. Ő csak tudta; kádármester volt és cádik. Hét falu leste minden mozdulatát. Véletlen vetődtek a Bőrsönybe, megigézte őket a táj, és az emberek néma büszkesége. Kisázsziából indult Erdélyen át a kara nemzetségbeli portyázó fekete suhancok ősi szokásait követve. A legtöbbben továbbmentek, ő maradt, amikor megszületett apám. A véletlen persze még nem okvetlenül sors. Inkább jó kezdet.



MAKSA GYULA

KÖZELÍTÉSEK, ELMOZDULÁSOK, LEHETŐSÉGEK

Magyar képregény
a bande dessinée újabb tapasztalatai felől



Mi módon válik
izgalmassá a képregény,
melyek azok a kérdések,
területek, amelyeket
figyelem övez?

Hatások, kínálat

■ A magyar képregény kiépülőben lévő intézményrendszere, terjesztési szokásai, jellemző hordozói, a magyar nyelvű fordítások és többnyire az eredeti alkotások jelentős része is a világ nagy képregény-kulturális központjainak hatásait mutatják. Ami a kiadványokat illeti, könnyen belátható ez, ha az egyik jelentős budapesti képregénybolt nagy szakértelemmel összeállított kínálatát és a bolt honlapján¹ e kínálat áttekintésére szolgáló képregénytípus-elnevezéseket vagy másképpen: műfaji értelmezőket vesszük alapul. A hatszáznál is több magyar nyelvű könyvet és folyóiratszámot huszonöt „termékkategóriába” sorolták, melyek között megtalálhatjuk külön kategóriákként az eltérő célközönségekhez szóló *szeinen*, *sódzso* és *sónen mangákat*, külön a „belga és francia képregényeket (*bd*)”, külön az olasz *funettit*, és több címke utal észak-amerikai alkotásokra is. A képregénykedvelők körében nem lehet meglepő ez utóbbi, hiszen a magyar nyelvű piacon az 1990-es évektől jó pozícióban lévő észak-amerikai *comics* továbbra is jelen van, a hagyományos újságterjesztés mellett pár éve egyre inkább a könyvesboltokban is. És nemcsak szuperhősös képregényekkel, amelyekre mostanában a moziipar is fokozottan épít, hanem a *graphic novel* műfajában alkotó Will Eisner és Art Spiegelman vagy a képregényről szóló képregényeivel híressé vált Scott McCloud műveivel is.

Ugyanakkor látványos a magyar nyelvű manga előretörése is, a keleti típusú képregények kedvelt-

A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta.

sége egy felmérés szerint a 18 év alattiak és nők körében Magyarországon már meghaladja mind az európai, mind az észak-amerikai társaikét (Bayer 2008). A keleti képregény különféle közönségeket célzó többféle műfajával találkozhatunk immár magyar nyelven is. Ahogy Európa más helyein, úgy Magyarországon is a japán rajzfilm, az *anime* segíti a manga népszerűbbé válását. Nem függetlenül attól, hogy a manga- és animehasználat lehetősége – e képregény- és rajzfilmtípusok más európai kultúrákban való megjelenéséhez hasonlóan – egyre inkább egy alternatív globalizációs életmódajánlat részeként jelenik meg (a franciaországi helyzetről ír bővebben Rafoni 2008).

Ami az európai képregényeket illeti, talán kevésbé látványosak, de rendszeresek, és a magyar képregénykultúra alakulásának szempontjából egyáltalán nem elhanyagolhatóak a frankofón *bande dessinée* megkedveltetésére irányuló próbálkozások sem. Valamennyi olasz, egy-egy finn, román, spanyol és szerb nyelvterületről származó képregény is eljut a magyarul olvasókhöz, továbbá főként a „Mozaik-birodalom” révén a német comics is helyet kap a képregénykedvelők polcain. Az 1990-es évek előtt számos lap adott ki magyar nyelvű *bande dessinée*-fordításokat Jugoszláviában és Magyarországon (a kérdéskörrel bővebben ír Bayer 2010). Az utóbbi pár évben a korábban csak szórványosan előforduló kötetekben megjelenő BD-fordítások terjedtek el: pl. a *Lucky Luke*, a *Tintin*- és a *XIII*-sorozat, *Zep Titeufje* vagy Marjane Satrapi, Enki Bilal, Joan Sfar, Ptiluc művei említhetőek itt. És az sem lehetetlen, hogy elsősorban európai, frankofón mintát követve nőtt meg a könyves hordozó és a könyvesboltos terjesztés jelentősége a magyar képregények esetében is. Lakatos István *Lencsilánya* (2010) vagy Futaki Attila és Nikolényi Gergely *Spirálja* (2008) francia-belga típusú albumnak tekinthető. A *Spirál* fordítása egyébként a frankofón piacokon is jelen van, a boltokban a „hazai”, francia-belga albumok közé helyezve.

Fölvetődhet a kérdés, hogy európai kontextusa felől nézve a magyar képregénykultúra alakításának, valamint kritikai-tudományos vizsgálatának milyen lehetőségei adódnak. Tanulságosak lehetnek ebből a szempontból az Európában talán a leginkább kiépült intézményrendszerű francia-belga(-svájci) *bande dessinée* és kutatásának kortárs tapasztalatai. A képregénykutatás és a képregényről való gondolkodás a mostani évtizedfordulóhoz közeledve megélnékült francia és magyar nyelvterületen egyaránt. Művészeti, irodalmi, kommunikáció- és médiatudományos lapok közölnek rendszeresen képregényekkel foglalkozó tematikus blokkokat. Mi módon válik izgalmassá a képregény, melyek azok a kérdések, területek, amelyeket figyelem övez?

Bande dessinée-tapasztalatok

■ Vannak vissza-visszatérő kérdések a képregénykutatásban: ilyen a kilencedik és a hetedik művészet, azaz a képregény és a film viszonya (pl. Ciment 1993, Groensteen 1990) vagy a képregény feltalálásának, eredetének problémaköre (pl. Gaudreault–Marion 2000, Groensteen–Peeters 1994, Dupuis 2005, Ware 2010). Noha találkozhatunk más jellegű könyvekkel, tanulmányokkal is, a meghatározó francia nyelvű szakirodalomban feltűnő az utóbbi évtizedekben a képregénykutatás szemiológiai, narratológiai vagy éppen szemio-pragmatikai elméleti háttérű vagy legalábbis innen inspirálódó, a képregények mint kulturális és/vagy mediaszövegek, illetve megnyilatkozások megalkotottságát vizsgáló elemzések elterjedtsége. A képregényekről való beszéd ilyen irányú elmozdulása kedvezett a *bande dessinée* egyenrangúsításának, akár irodalomtípusként (pl. rajzolt irodalomként: Morgan 2003 vagy egy nem pejoratív értelemben vett parairrodalomként: Fondanèche 2005), akár sajátos jelrendszerként (Peeters 1998, Groensteen 1999), illetve ezzel összefüggésben önálló művészetként értették azt.

Úgy tűnik, a művészeti intézményrendszerbe való beágyazódását követően – amelyet kiállítások, művészeti folyóiratok és szakkönyvek sora jelez – francia nyelvterületen a kommunikáció- és médiatudomány érdeklődése is (ismét) fokozódik a bande dessinée-vel kapcsolatban. Elsősorban az alárendelt társadalmi csoportok kulturális, egyúttal identitáspolitikai megnyilvánulásaira nyitott brit eredetű – magyarul kissé megtévesztő módon többnyire kritikai kultúrákutatásnak nevezett – *cultural studies* némely tapasztalatának beépülése a frankofón médiatudományba vonja maga után ezt a kíváncsiságot. Bár vannak a *cultural studies*nek francia elméleti inspirációi, frankofón recepciója a magyarhoz részben hasonló módon (bár eltérő okok miatt) megkésett és töredékes. (Az előbbiről szól Lits 2009, az utóbbiról Havasréti 2005.) 2009-ben ugyanakkor legalább két vezető francia nyelvű kommunikáció- és médiatudományi folyóiratban írtak a *cultural studiesszal* összefüggésben a képregényről.

A belga *Recherches en Communication* korábban is közölt képregényekről szóló írásokat, ám ezúttal a *Culture et Communication* tematikus szám vitaindító tanulmánya teszi ezt. A szerző, Jan Baetens számára ezúttal nem a belga képregény korábban szemiológusok, művészetkritikusok és irodalomkutatók által is nagyra értékelt alkotásai (például a *Tintin*-sorozat, amelyről korábban maga Baetens is írt egy kiváló könyvet – Baetens 2006), hanem az általuk eddig jobbra elhanyagolt flamand képregény második világháború utáni „aranykoráról” esik szó. Ez a szókimondóbb, politizálóbb, ugyanakkor egy esztétizáló képregény-kanonizáció számára kevésbé elfogadható képregénytípus most a *cultural studies* távlatában válik izgalmassá, és a szerzőnek lehetőséget ad a kultúrákutató kultúrafogalmának és némely módszertani problémájának bemutatására, újragondolására (Baetens 2009).

Az *Hermès* kommunikáció, információ és médiatudományi folyóirat 2009 augusztusában megjelent 54. számának közel negyven cikke foglalkozik képregényekkel. Itt is jelentős elmozdulást tapasztalhatunk a társadalmi, gazdasági, politikai kontextust nemegyszer ignoráló, más vonatkozásban ugyanakkor aprólékosan kimunkált és színvonalas korábbi francia elemzésekhez képest. A folyóiratszám címe (*La bande dessinée. Art reconnu, média méconnu*) arra utal, hogy a képregény esetében elismert művészetről, ám a szerkesztők szerint a tudományos közösség által általában félreismert vagy legalábbis nem eléggé (el)ismert médiáról van szó. Az *Hermès* szerzői a főként mediaként, illetve társadalmi gyakorlatként értett képregény szempontjából nem elsősorban egy művészképregényes elitkánon alkotásait tüntetik ki figyelemükkel, hanem például az olyan hibrid médiumokat és médiaműfajokat, mint a képregényriport (Le Foulgoc 2009, illetve Dabitch 2009), a képregényes videojáték (Chevaldonné – Lafrance 2009, illetve Fastrez–Campion 2009), a képregényblog (Rouquette 2009). Vagy e médiának némely afrikai kulturális változatait, melyeknek sokan még az önálló létezését sem ismerték el (erről bővebben Lumbala 2009). Továbbá a mediakultúra-kutató nézőpontjából különösen fontossá válnak az ismeretterjesztő, politikai, reklám- és szervezeti kommunikációs dinamikába helyezhető képregények is (erről pl. Jalenques-Vigouroux–Espuny 2009). Annál is inkább, mert a cikkgyűjteményben a bande dessinée társadalmi funkcióit tekintve is teljes értékű mediaként jelenik meg: betölti az informálás, szórakoztatás és ismeretközvetítés három klasszikus médiafunkcióját. A szerkesztő, Eric Dacheux ráadásul a képregénymédiát az azt vizsgálata tárgyává tevő kommunikáció- és médiatudománnyal állítja párhuzamba (Dacheux 2009. 13.). Ha ez talán kissé erőltetettnek tűnik is, abból a szempontból mindenképpen különös média a képregény, hogy közege nemegyszer metamédiává válik, színre visz médiahasználatokat és mediatiszus reprezentálásokat, amelyekhez valahogy viszonyul is (Maksa 2010. 113–124.). Ezzel összefüggésbe hozható Dacheux egy másik gondolata, miszerint a BD tekinthető

olyan reprezentálási módnak, amely kulcsot ad ahhoz, hogy megértsük világunkat, amely a reprezentációk világa (Dacheux 2009. 11.).

Belgiumban, illetve Svájcban izgalmasak azok a mediaticus hibridizációk is, amelyeket a francia *Hermès* folyóirat korábban említett száma nem idéz: a képregény megjelenése az utcán képregényplakátokon (*affiche BD*) és képregényfreskókon (*fresques BD*). A vallon és brüsszeli képregénykultuszok megtestesülései e képregényalfestmények, amelyek nagyrészt egy fősodorbeli belga bande dessinée kánon alkotásaihoz kapcsolódnak, egyúttal szimbólumai is annak a (franciaajkú) belga közösségi identitásképzésnek, amely olyan, a magaskulturális intézményrendszerek által korábban általában marginalizált alkotásokat használ, mint a fotóregény, a bűnügyi regény vagy a rajzolt képregény. A cultural studies és egy onnan inspirálódó médiakultúra-kutatás számára talán még érdekesebbek lehetnek a genfi képregényplakátok, amelyeket a svájci (fél)közvetlen demokratikus politikai berendezkedés gyakori népszavazásainak plakátigénye hívott elő, ugyanakkor elterjedésükben közrejátszott a nagy frankofón képregényes kiadói központoktól való távolság és az ebből következő margóra helyezettség is. (Erről bővebben Herbez 1991, 1996, 2005; magyarul Maksa 2010. 95–102.)

A média kulturális tanulmányozása felé forduló szemléletváltás nyomai a képregényalapú mediaticus hibridizációkra kevésbé figyelő irodalmi magazinok és művészeti folyóiratok egy részében is tetten érhetőek. Az utóbbi pár évben érzékelhetően fontosabbakká váltak a társadalmi-politikai kontextusokra reflektáló, az autentifikáló befogadói stratégiára fokozottan építő képregények: a képregényriport és az önéletrajzolás. Mindkettő, de különösen az utóbbi összefügg annak a graphic novel műfajnak a sikerével, mely az amerikai egyesült államokbeli képregényben Will Eisner és Art Spiegelman munkássága nyomán terjedt el. A frankofón képregényben is jelen vannak hasonló törekvések. Magyarul is megjelent Marjane Satrapi *Persepolis*a, amely bár nagyrészt iráni tematikájú, bande dessinée-nek tekinthető. Főként a graphic novel hagyományból építkeznek a legnevesebb képregényriporter, a máltai származású amerikai egyesült államokbeli Joe Sacco alkotásai is, amelyek tudósítások a Közel-Keletről és a délszláv háborúról. Sacco munkái nagyon elismertek francia nyelvterületen, ahol egyébként az ezredforduló után megjelentek a képregényriportokra specializált folyóiratok is: *La Lunette* (2003–2006) és a *XXI* (2008-tól). Ugyanitt a képregényriport különös fejleménye az afganisztáni témájú és a fotó-, valamint rajzolt képregény megoldásait ötvöző *Le Photographe* (Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre és Frédéric Lemerrier műve), amelyben a fotóriporter munkáit rajzolt irodalmi közeg keretezi. Mind az önéletrajzolással, mind a képregényriporttal összefüggésbe hozhatóak a szír származású francia Riad Sattouf munkái (különösen a *No Sex in New York*, *Retour au collège*, *La vie secrète des jeunes*). Nem az én-elbeszélések hitelesítő eljárásaival, hanem elsősorban sokféle paratextusával hívja fel olvasóját autentifikáló stratégia szerinti befogadásra Marguerite Abouet és Clément Oubrerie graphic novelekből álló, ám nyitott kérdéseivel *serial*ként szerveződő sorozata, amely az 1970-es évek Elefántcsontpartján játszódik (*Aya de Yopougon*).

Magyar képregény: következtetések és lehetőségek

■ A képregény filmhez való viszonyának kérdésköre, illetve a keletkezés/eredet problematikája megjelenik magyar értekező szövegekben is, mint ahogy magyar nyelven lehet olvasni e művészet, illetve médium jellegzetességeiről, megkülönböztető egyediségéről is (pl. Dunai 2007a, 2007b, Maksa 2010, Peeters 2004, Sváb 1991, Tóth 1996, Varró 2004). A franciaéhoz képest nagyságrendekkel kisebb számú magyar

nyelvű szakirodalomban nagyobb a képregény történetével foglalkozó munkák aránya, és olvasható több olyan, egy viszonylag széles közönséghez szóló, részben ismeretterjesztő funkciójú írás is, amely elsősorban a magyar képregény történetére fókuszál. (Például Kertész 2007, Kiss 2005, és ide sorolható az a tanulmány is, amely a magyar képregény 20. századi történetét elsősorban e kulturális szövegtípussal kapcsolatos negatív előítéletek történeteként írja meg: Kiss–Szabó 2005.) A 2000-es évek magyar szakirodalmában az egyenjogúsításra törekvés jellemzi a médium megnyilatkozás-alakító eljárásaira koncentráló, de a történeti érdekeltségű munkákat is.

Bár voltak előzményei (főként Rubovszky 1998, 1989, illetve Kertész 1991), Magyarországon a képregény önálló művészeti ágként való elfogadtatása a francia nyelvű közegehez képest jóval gyorsabban, az ezredforduló után mindössze egy bő fél évtized alatt történt meg. A kulturális-közéleti sajtó, valamint az irodalmi, film- és képzőművészeti intézményrendszer alakulásának némely fejleménye is segítette a képregény kulturális legitimitációját, noha az önállósulásnak ez nem minden esetben kedvezett. A képregényes filmadaptációk sikere, a könyvesboltos terjesztés előretérése, képregényes aukciók és kiállítások, publikációk a napi és heti politikai-közéleti sajtóban jelezték a képregények iránti érdeklődés fokozódását. Az utóbbi pár évben olyan humántudományos, illetve kulturális folyóiratok jelentettek meg cikkeket képregényekről, mint például az *Alföld*, *Beszélő*, *Debreceni Disputa*, *Filmvilág*, *Kalligram*, *Mediárium*, *Médiakutató*, *Mozinet*, *Műút* stb. Az online kulturális sajtónak is egyre inkább részévé válik a képregénykritika és a képregényes vonatkozású eseményekről való tudósítás. Friss példája ennek a pár hónapja indult online kulturális folyóirat, a *Kulter.hu*, ahol érzékelhetően más, már korábban is jobban intézményesült művészetekkel egyenrangúként tekintenek a képregényre. Az utóbbi bő fél évtized intézményes önállósulására utalnak specializált folyóiratok (*Buborékhámozó*, *Nero Blanco Comix*, *Panel*, *Pinkhell*, *Roham*), kiadók, fesztiválok, képregényboltok, honlapok,² az Alfabéta-díj vagy az olyan szerveződések, mint a Magyar Képregény Szövetség³ és a Magyar Képregény Akadémia.⁴

Nem lehetetlen, hogy a Kádár-kori adaptációs képregény jelenségeinek újraértékeléséhez is hozzásegíthet minket a képregénykutatás „kulturális fordulata”. A korszakban meghatározó adaptációs képregény a művészképregényekre fókuszáló és a képregényes szövegalkítás sajátosságait szem előtt tartó megközelítés számára valószínűleg érdektelen vagy értéktelen. Vagy legalábbis túlírt, nem képregényszerű. Annak következtében, hogy többféle értelemben is függő helyzetben volt: olyan irodalmi adaptációkról van szó, amelyek igyekeztek, amennyire lehetséges, kevésbé elszakadni a megképregényesített szövegektől, és a kultúrpolitika is erősen megkötötte a képregénykészítők kezét. Viszont: médiakulturális szempontból érdekes lehet ez az alárendelt, kulturálisan marginalizált elő- vagy peremmédia, amely ugyanakkor széles körben nagy népszerűségnek örvendett (több tíz-, sőt akár százezres példányszámban jelent meg), és – különösen a nyolcvanas években – jelentős gazdasági erő és érdek állt a háttérben.

A magyarországi képregény irodalmi adaptációs hagyományának (nem önazonos módon) továbbélését nemcsak az újrakiadások jelzik (és az, hogy az újabb fordítások között is szép számmal vannak adaptációk), hanem olykor a hazai új képregények is. Különleges ebből a szempontból a *Reneszánsz év – 2008* keretei között meghirdetett képregény pályázathoz⁵ kapcsolódó, államilag is támogatott, 2009-es *Mátyás, a király* című antológia. Ebben bár adaptációkat olvashatunk, azok többnyire merészebbek és képregényszerűbbek, mint a Kádár-kor adaptációi, és a kortárs bande dessinében is megszokott módon adják meg a tiszteletet a címszereplőnek. Az alkotók szabadon, a saját grafikai stílusukkal sokféle viszonyulást és aktualizálást fejeznek ki a képregényes közegben. Egyúttal jelzik a kortárs magyar képregény sokszínűségét és

többfelé tájékozódását is, hiszen a kötetben az észak-amerikai, a keleti és az európai képregények megoldásaival, mint ahogy populárisabb és kevésbé populáris műfajok felidézésével egyaránt találkozhatunk.

A kortárs magyar képregény nem adaptációs vonulata is élénk, különösen a „szerzői”, „művész” vagy „underground” jelzőkkel illetett képregény, amely helyet kap folyóiratokban, de önálló kötetekben is. A mai magyar képregényre tekintve nagy példányszámú sikerkönyvekről nem beszélhetünk, pedig jelen vannak a populáris műfajok (pl. Bayer Antal – Fazekas Attila: *A Gemini-jelentés*, Pilcz Roland: *Kalyber Joe*), van példa nagy külföldi piacon való megjelenésre (Futaki Attila – Nikolényi Gergely: *Spirál*) és a képregényes színtéren kívüli elismerésre is (pl. Lakatos István *Lencsilánya*, Gróf Balázs Marabu alkotásai kapcsán).

Ahhoz, hogy teljes értékű médiának tekinthessük a magyar kultúrában a képregényt, egyrészt szükség lenne arra is, hogy az ismeretterjesztő, illetve a reklám- és a politikai kommunikáció egyik meghatározó közegévé váljon. Másrészt olyan, autentifikáló befogadói stratégiát kívánó műfajoknak, mint a képregényriport és az önéletrajzi képregény, kívánatos volna meghonosodni. A magyar piacon a fentebb már említett Art Spiegelman és Marjane Satrapi könyvein kívül a szerb Alexander Zograf, valamint a finn Kati Kovács kötetei is önéletrajzolás érdekeltségűek. Képregényriport ugyan nincsen, de sikeres közéleti vagy akár a médiakulturális aktualitásokra reflektáló képregény létezik (ilyenek *A fekete macska* blogképregény vagy Gróf Balázs bizonyos sorozatai is). Ráadásul e képregénytípusnak vannak jelentős magyar médiatörténeti előzményei, elég, ha a két világháború közötti időszakra tekintve Mühlbeck Károlynak az *Új Idők*ben megjelent fejleceire gondolunk. A kortárs populáris és médiakultúra, illetve olykor a politikai közélet aktualitásait is ironikus, parodisztikus távlatba helyezte a legendássá vált, másfél évtizeden keresztül rendszeresen kiadott *Kretén* magazin, amelynek 2009-es megszűnése nemcsak a lap metamediatikus érzékenysége és teljesítménye miatt volt nagy veszteség, hanem azért is, mert olyan, nagyon fontos magyarországi és külföldi eredetű sorozatok futottak a lapban, amelyeknek máig nincs magyar nyelvű albumkiadásuk.

Egyáltalán nem lehetetlen, hogy a magyar képregénykultúra számára is fontosabbá váljanak majd bizonyos hibrid mediális közegek. Már látszik, hogy a *web-comics* például ilyen. Ami azért is izgalmas, mert szemben a nyomtatott bande dessinée nagy részével, nem ellenőrizheti könnyen sem a nyomtatott sajtó, sem a befolyásos könyvkiadók és terjesztők, sem egy államilag finanszírozott kulturális intézményrendszer.

Ha kulturális gyakorlatként értjük a magyar képregényt, akkor a (poszt)szubkulturák szakirodalmi háttére felől nézve is érdemes volna gondolkodni róla. Dunai Tamásnak pár éve már volt olyan kezdeményezése, amely ebbe az irányba mutatott (Dunai 2007a). Manapság különösen a keleti típusú képregény magyar kultúrája lehet ebből a szempontból érdekes. Fesztiválokon, blogokban, fórumokon, egyesületekben mutatkozik a közönségek részéről olyan kulturális aktivitás, amely figyelemre méltó. Többek között a magyar nyelvű *Boys Love-manga* körüli viták vagy a *cosplay*-jelenség vizsgálata sem csak a társadalom- és kultúrakutatók érdeklődésére számíthatna.

Végül, ha valóban médiaként tekintünk a képregényre, célszerű lenne foglalkozni a gazdaságtanával is. E tekintetben – legalábbis tudtommal – a francia és a magyar nyelvű szakirodalom is jórészt adós marad. Pedig éppen a több képregényközpontból érkező, akár országhatárokon átívelő transzkulturális áramlatokat, de akár egy-egy nyelvi piac többközpontúságát is érdemes lenne kutatni a gazdaságtani és a kulturális tanulmányozás szempontjait egyaránt érvényesítve.

■ JEGYZETEK

1. komikon.hu (letöltve: 2010. december 12.)
2. [Pl. www.kepregeny.net](http://www.kepregeny.net) (letöltve: 2010. december 12.)
3. kepregeny.info (letöltve: 2010. december 12.)
4. kepregenyakademia.blogspot.com (letöltve: 2010. december 12.)
5. Bővebben erről: www.matyaskepregeny.hu (letöltve: 2010. december 12.)

■ IRODALOM

- Baetens, Jan: Hergé écrivain. Flammarion, h.n. [Paris], 2006.
- Baetens, Jan: Une nouvelle définition de la „culture.” Oublier Arnold? Recherches en Communication 2009. 31. 7–11.
- Bayer Antal: Milyen képregényt olvasnak ma Magyarországon? In: A média hatása a gyermekekre és fiatalokra IV. (Szerk. Gabos Erika) Nemzetközi Gyermekmentő Szolgálat, Bp., 2008. 143–148.
- Bayer Antal: La BD franco-belge en Hongrie. [lepetitjournal.com](http://www.lepetitjournal.com/culture-budapest/63938-culture-le-bd-franco-belge-en-hongrie.html) 2010. <http://www.lepetitjournal.com/culture-budapest/63938-culture-le-bd-franco-belge-en-hongrie.html> (letöltve: 2010. december 12.)
- Chevaldonné, Yves – Jean-Paul Lafrance: BD, dessins animés et jeux vidéo, même combat! Hermès 2009. 54. 107–115.
- Ciment, Gilles: Spectacles du siècle. CinémAction 1990. été (hors-série Cinéma et bande dessinée). 10–13.
- Dabitch, Christophe: Reportage et bande dessinée. Hermès 2009. 54. 91–98.
- Dacheux, Eric: Introduction générale. Hermès 54. 11–17.
- Dunai Tamás: Képregény Magyarországon. Médiakutató 2007a. 1. 17–30.
- Dunai Tamás: A kilencedik művészet reneszánsza. Műút 2007b. 1. 83–85.
- Dupuis, Dominique: Au début était le jaune... Une histoire subjective de la bande dessinée. P.L.G., Montrouge, 2005.
- Fastrez, Pierre – Campion, Baptiste: L'hybridation BD/jeu vidéo: émulsion impossible? Hermès 2009. 54. 117–118.
- Fondanèche, Daniel: Paralittératures. Vuibert, Paris, 2005.
- Gaudreault, André – Marion, Philippe: Un média naît toujours deux fois. S&R 2000. avril. 21–36.
- Groensteen, Thierry: Du 7e au 9e art: l'inventaire des singularités. CinémAction 1990. été (hors-série Cinéma et bande dessinée). 16–28.
- Groensteen, Thierry: Système de la bande dessinée. PUF, Paris, 1999.
- Groensteen, Thierry – Benoît Peeters: Töpffer: L'invention de la bande dessinée. Hermann, Paris, 1994.
- Havasréti József: A kaleidoszkópon kívül/belül – A kritikai kultúrákutató Magyarországon. Helikon 2005. 1–2. 149–164.
- Herbez, Ariel: Affiche politique. La BD entre en scène. Dossiers Publics (Périodique de documentation genevoise) 1991. 77. 34–42.
- Herbez, Ariel: Affiche BD. Vingt-cinq ans de création genevoise. Slatkine, Genève, 1996.
- Herbez, Ariel: Exem à tout vent. AGPI – Vertige Graphic, Genève – Paris, 2005.
- Jalenques-Vigouroux, Béatrice – Pascual Espuny, Céline: Des bulles pour le développement durable. Hermès 2009. 54. 133–139.
- Kertész Sándor: Szuperhősök Magyarországon. Akvarell, Nyíregyháza, 1991.
- Kertész Sándor: Comics szocialista álruhában. Kertész Nyomda és Kiadó, Nyíregyháza, 2007.
- Kiss Ferenc: A képregény születése és halála Magyarországon. Beszélő 2005. 1. 114–119.
- Kiss Ferenc – Szabó Zoltán Ádám: Melyik a többi nyolc? Beszélő 2005. 12. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/melyik-a-tobb-nyolc> (letöltve: 2010. december 12.)
- Le Foulgoc, Aurélien: La BD de Reportage: Le cas Davodeau. Hermès 2009. 54. 83–90.
- Lits, Marc: Culture et communication. Recherches en Communication 2009. 31. 7–11.
- Mbiye Lumbala, Hilaire: La bande dessinée en Afrique francophone. Hermès 2009. 54. 147–153.
- Maksa Gyula: Változatok képregényre. Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest – Pécs, 2010.
- Morgan, Harry: Principes des littératures dessinées. Éditions de l'An 2, Angoulême, 2003.
- Peeters, Benoît: Lire la bande dessinée. Flammarion, Paris, 1998.
- Peeters, Benoît: A képregény. Egy sajátos nyelv. Enigma 2004. 40. 90–95.
- Rafoni, Béatrice: Le néo-japonisme en France: une alter-mondialisation culturelle. In: Francophonie et Globalisation Culturelle. Politique, Médias, Littératures. (Éds. Ute Fendler – Hans-Jürgen Lüsebrink – Christoph Vatter) IKO (Verlag für Interkulturelle Kommunikation), Frankfurt am Main – London, 2008. 255–274.
- Rouquette, Sébastien: Les blogs BD, entre blog et bande dessinée. Hermès 2009. 54. 119–124.
- Rubovszky Kálmán: Apropó, comics! Művelődéskutató Intézet, Bp., 1988.
- Rubovszky Kálmán: A képregény. Gondolat Kiadó, Bp., 1989.
- Sváb József: Képregényiskola. Akvarell, Nyíregyháza, 1991.
- Tóth András György: A film nyelvokona. Filmvilág 1996. 7. 42–45.
- Varró Attila: A térré vált idő. Filmszerző ábrázolásmód a képregényekben. Enigma 2004. 40. 118–135.
- Ware, Chris: Aux origines, un Genevois nommé Töpffer. (Trad. Johan-Frederik Hel Guedj) Books 2010. hors-série 2 (avril-mai 2010). 12–14.

TÓTH ZOLTÁN JÁNOS

ISTENEK ALKONYA

A szuperhősképregény változó paradigmái

(H)őskép – a műfajiség problémái

■ A *Trainspotting* című film főszereplője elégikusan jegyzi meg: „Változnak a diszkók, változnak a drogok.” Egy másik szubkultúrában, a képregényfogyasztókéban ez a mondat így hangozhatna: „Változnak a szuperhősök, változnak a képregények.” A szuperhősképregény változó természetét azonban eltakarja, hogy az egyik legrégebbi és legnépszerűbb műfajként van jelen a képregény univerzumában, és ez a tény azt sejteti, hogy kritériumai semmit sem változtak a kezdetektől, hiszen a műfaj melléknévi jelzője szavatolja az erősen kodifikált tartalmat. A fogalom időbeli állandósága azonban nem jelent műfaji mozdulatlanságot. Ezt az érzetet tovább erősíti, hogy a populáris kultúra kritikájában a variancia, a cezúrák kiemelése mindig háttérbe szorul annak hangsúlyozásához képest, hogy a tömegkultúra (szemben az elittel) olyan recycling-kultúra, mely saját magát termeli újra. Ezzel együtt a jungiánus popkultúra-elméletek archetipikus kultúráról beszélnek, mely a folklórhoz hasonlóan a generációk alatt felhalmozódott motívum- és témakészletet variálja, csak sokkal intenzívebben, mint azt a folklór tradicionális, erősebb belső cenzúrával rendelkező világa megengedi.¹ Ugyanakkor fontos, hogy mindkettő témakészlete a kollektív tudattalan által raktározott közös élményekhez, figurációkhoz igazodik. Ezeknek az ősképeknek a modernizált formációit nyújtja a tömegkultúra. Superman vagy Pókember az archaikus kultúrák hőszainak urbanizált le származottai, akik abból nyerik népszerűségüket, hogy az elidegenedett 20. századi individuumot a



...a „fogyatékkal élő”
szuperhősök korát éljük.

mítosz világmagyarázó erejével vezetik vissza a közös emberi tapasztalatokhoz, illetve segítik át az ősképek erejével a hétköznapiak. Ennek megfelelően a műfaj ezeknek az ősképeknek a standardizált és tematikusan elrendeződő csoportjait jelenti. Csak-hogy ez a fajta felfogás azzal a veszteséggel jár, hogy kényszerűen lemondunk a változások és a változatok követéséről a popkulturális termékek esetében. Rick Altman *Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat* című, klasszikusnak számító tanulmányában az ősképek korlátozó kritikai hasznáról ír: „a műfaj terminushoz az elmúlt évtizedekben társuló presztízs abból a hitünkéből fakad, hogy a műfajfogalom – Alice nyúlüregének mintájára – mágikus kapcsolatot teremt esendő világunk és az archetípus, illetve a mítosz kielégítőbb, szilárdabb birodalma között. Most a műfaj tölti be az emberiség és az örökkévalóság között azt a közvetítő szerepet, melyet egykor az imádság. Röviden: ha azt akarjuk, hogy a műfajok elvégezzék a rájuk kirótt feladatot, akkor stabilnak kell tekintenünk őket. A műfaji szilárdság túlhangsúlyozásával – amely elkerülhetetlen, ha részesülni akarunk az archetípuselvű kritikai elmélet jótéteményeiből – két generációnyi műfajkritikus tett erőszakot a műfajiság történeti dimenzióin.”²

Az altmani műfajkritika szellemében a következőkben azt vizsgálom, hogy milyen tematikus és egyéb változásokat takar el a szuperhősképregény látszólag homogén fogalma, sőt beszélhetünk-e egyáltalán egységes műfajról. Ha igen, ennek biztosítására elegendő-e a műfaj főnevesült jelzőjének a jelenléte: a szuperhős?³ Milyen kritériumok alapján nevezhetjük hősünket szupernek? Vagy ami még ennél is lényegesebb, hogyan permutálódik a szó használata a képregény története során?

A műfaji film elméletében elfogadott nézet, hogy egy zsáner legfeljebb tíz-húsz évig tekinthető virulensnek, majd hibernálódik egy időre, esetleg örökre eltűnik a műfaji palettáról, ahogyan az például a burleszkkal vagy a kolhozmusicallal történt. Az ilyen átrendeződéseknek számos oka lehet. A generációk váltakozása, az apparátus átalakulása, a befogadási szokások, a társadalmi valóság megváltozása. A szuperhősképregény hasonló gravitációs mezőben mégis legalább nyolcvan éve a legnépszerűbb és a legkiterjedtebb képregénytípus. A modern fikciós formák vegetációs rendjében ez páratlan karrier. A szuperhősképregény annak köszönheti sikerét, hogy kettős könyvelést vezet. Egyszerre tükre az ősképeknek, a vágyaknak és a psziché bizonyos aspektusainak, ugyanakkor hihetetlenül adaptív, amit a piaci orientáltság tesz konkrétá. A két legnagyobb amerikai képregénykiadó, a Marvel és a DC műhelyeiben az utóbbi fél évszázadban több ezer szuperhős került a képregényoldalakra, ám ezeknek csak töredékrésze ért meg pár sorozatnál többet. A szuperhős piaci értelemben is mindig megteszi azt, amit kell. Superman és Amerika kapitány harcol Hitlerrel a második világháború idején, Pókembernek van indiai változata, a poszt-apokaliptikus trend előszeleként a Marvel elindítja a *Marvel Zombies* című sorozatát. A műfaj flexibilitása abból is következik, hogy egy viszonylag gyöngén kodifikált képregénytípusról van szó. Kiegészítve az előljáróban mondottakat, a szuperhősképregény nem nevezhető a hagyományos értelemben műfajnak, hiszen a szuperhős karakterén kívül nem találunk olyan tematikus állandót, formanyelvi megoldást, semmit, ami segítene a metszetképzés elve alapján létrehozni egy egységes műfaji portrét. A szuperhős alapvetően a fantasztikum világához tartozik, de éppúgy találkozzunk a sci-fi vagy a fantasy műfajából részesülő képregényekkel (*Superman, Hellboy*), mint olyan lehetséges világokkal, amelyek modalitásai könnyebben transzformálhatók vissza a való világ történéseire (Frank Miller: *Batman. Year One*). A stílus és a megformálás lehet clear line (Hal Foster: *Tarzan*), expresszionista (Frank Miller: *Sin City*), pszichedelikus (Grant Morrison – Dave McKean: *Arkham Asylum*), barokkosan kidolgozott (Frank Miller – Juan Jose Ryp: *Robotzsarú*). A folyamatos változás másik oka, hogy ezek a szuperhősök és franchise-ok bizonyos értelemben nyílt

forráskódúnak nevezhetők, ami elsősorban a szerző vagy a mítosz kommunikátorának az elit művészeitől eltérő autoritásából ered. „A tömegkultúra neves alkotói, a tömegfilm sztárrendezői korántsem az esztétista elit értelmében vett individuális alkotóművészek. A tömegkultúra naiv befogadója ismeri a mitikus alakokat (Superman, Batman, Conan, Tarzan), a műfajokat (western, krimi), a sztárokat (Schwarzenegger, Madonna), de nem ismeri az író és a rendező nevét.”⁴ A populáris kultúra termékei ezért inkább tekinthetők a szoros értelemben közkinccsnek. A kollektívá váló kulturális javak könnyen alakulnak nyitott forráskódúvá, és távolodnak el alkotójuktól. Tom Stoppard kiemeli Rosencrantzt és Guildensteynt a *Hamlethől*, és továbbépíti azt. A *Star Wars* franchise médiumokon át képregényekben, videojátékokban, spin off-alkotásokban épül tovább, az egyre erősebb befogadói aktivitásról nem is beszélve (fan made filmek). A képregény történetében az első képregénykarakter, mely levált alkotójáról, Outcault 1896-ban indított és hatalmas népszerűségre szert tett comic strip-főhőse, a Yellow Kid. A kor két leghatalmasabb médiacézára, Hearst és Pulitzer egymással versengve próbálta megszerezni magának az amerikai bevándorlók életét megrajzoló Outcaultot. Hearstnek sikerült is átcsábítani a rajzoló, de a jogokat továbbra is birtokló Pulitzer George Luksra bízta a strip folytatását, így New Yorkban egyszerre két orgánus közölte a Yellow Kid kalandjait. Egy karakter önállósodásának adott esetben a szerzői akarat sem szabhat gátat. Frank Miller legkedvesebb női karakterét, a nindzsa bérgyilkosnőt, Elektrát kifejezetten a szerző személyes tiltakozása ellenére keltette életre a Marvel, és azóta is az egyik legkedveltebb amazon a szuperhős-társadalomban. A nyitottá váló franchise-ok variabilitásának semmi sem szabhat határt. Ha csupán Superman karakterére fókuszálunk, és a számtalan crossovert nem számítjuk (például *Superman vs. the Amazing Spider-Man*, 1976), akkor is nyilvánvalóvá válik, hogy egy szuperhős legfőbb képessége nem a spontán regeneráció, a röntgenlátás vagy a kinetikus energia, hanem az archetipikus eredetet folyamatosan újraszínező adaptációs készség. Superman a *Nation Divided*-ben (Roger Stern – Eduardo Barreto) nemcsak hogy kőkeményen harcol az északiak oldalán az amerikai polgárháborúban, de megröpteti Abraham Lincolnt, sőt felülírva a történelmet megmenti az elnököt John Wilkes Booth merénylő gyilkos golyójától. Az H. G. Wells klasszikus science-fictionjét adaptáló *Superman: War of the Worlds*-ben (Ray Thomas – Michael Lark) Superman lesz az, aki felveszi a harcot a tripodokkal, és halála árán is megakadályozza a föld invázióját. Más szerzők ironizálva és relativizálva a Superman-mitológiát egészen új kontextusba helyezik Krypton utolsó fiának történetét. A Mark Millar által jegyzett *Red Son*-ban Superman úrhajója nem Kansasban, hanem Ukrajnában landol, hogy a hidegháborúban felnövekvő szuperhős védje a Varsói szerződést és a szocializmust. Az Angliában 2004-ben megjelent *Superman. True Brit* című szarkasztikus kiadványban John Cleese és Kim Johnson Supermant brit néplélekkel ruházzák fel. A teáját hőlátással melegíti, krikettezik, és összességében sztereotipabb képet ad az angol kisémberről, mint Mr. Bean.

A populáris kultúra szerzője tehát egy adott licenc, műfaj, mítosz másodlagos megmunkálója, de ez a másodlagos folyamat nem jelenti az alkotói invenció kizárását. Ennek az invenciónak a mértéke változó, de a szuperhősök evolúcióját mindig is meghatározta az előző alkotóktól való hatásiszony. A hatásiszony fogalmát Harold Bloom dolgozta ki *The Anxiety of Influence* című 1973-as könyvében. Bloom alapvetően a magas irodalmat vizsgálva fejt ki a freudi Ödipusz-komplexus logikáját ismétlő gondolatot, mely szerint ahhoz, hogy egy alkotó identikusként fogadja el és fogadtassa el magát, radikálisan újra kell értelmeznie a korábbi művészeti kijelentéseket. A képregény rajzolója és/vagy szerzője elsősorban mesterember, de professzionalizmusát nemcsak a piaci elvárások és az új esztétikája alakítja, hanem saját ha-

tásiszonya is a korábbi alkotóktól. Frank Miller *The Dark Knight Returnse* egy realiztikusabb Batmant fogalmaz meg, John Byrne 1986-ban *Superman: Az Acélember* című képregényében a korábbi alkotókhoz képest felülírja Superman mitológiáját: nála a Kryptonról származó kis Kal-El szülei tovább élnek Superman felnőttkorában is, és Lana Lang az egyetlen, aki Kentéken kívül ismeri Superman kettős identitását. Az igazi szerzőiség kérdése ezért mindig neuralgikus pont a comic dom neves alkotói körében. A szuperhősök története hemzseg a botránykrónikáktól, hiszen a rajzoló és az író személye sem ugyanaz minden esetben. Steve Ditko és Stan Lee bábáskodása Pókember körül éppúgy hordozott feszültségeket, mint Bill Finger és Bob Kane együttműködése a Sötét Lovag profilírozásában. Az individuális teljesítmények azonban csak akkor rögzülhetnek hosszabb időre, ha megváltozik a kultúra fogalma, vagy egy popkulturális termék a magasművészet részévé válik.

A változó attribútumrendszer

■ Korábban arról beszéltem, hogy a szuperhősképregényben, a szuperhős karakterén kívül nincs semmi, ami kielégítően igazítana el a képregény típusát illetően. Önmagában ez sem üdvöztető nézőpont, hiszen a szuperhős attribútumai széles spektrumon változnak. Az első és legfontosabb ilyen attribútum a szuperképesség. Nem arról van szó, hogy melyik hősöz sebezhetetlen, és képes csontnövesztésre, lézerlátásra, hanem hogy egyáltalán rendelkezik-e bármilyen emberfeletti tulajdonsággal. Jules Feiffer sokat idézett munkájában, a *Great Comic Book Heroes*ban két nagy csoportot különít el a szuperhősök birodalmában. Az első a születés jogán emberfelettinek nevezhető szuperhősök csoportja, melynek prototípusát egyértelműen a Habsburg-állú félisten, Superman alkotja. Kevésbé arisztokratikus származású a másik csoport, melynél az emberfeletti képességek forrása valamilyen idegen erő, baleset, szerencsétlenség hatására válik hőssé. Pókember egy radioaktív póknak köszönheti képességeit, a Fantasztikus Négyes tagjai egy űrbéli kaland során elszenvedett kozmikus sugárzás eredményeképpen szereznek olyan kivételes képességeket, mint az elasztikusság, a láthatatlanság, sebezhetetlenség vagy a pirokinézis. Ennél lényegesebb, amit Varró Attila emel ki a szuperhősök osztályozásában: „A másik oldalon Batman és követői állnak, akik nem lottón nyerték a megtisztelő státuszt: irracionális adottságok híján saját testük, szellemük megszállott képzésével válnak emberfelettivé, a csodát legfeljebb technikai találmányok képviselik arzenáljukban. A Sötét Lovag, Daredevil (a Fenegyerek), Megtorló vagy Vasember a hét minden napján választás előtt áll, marad-e szuperhős, vagy lemond az állandó hercehurcákról, visszavonul, családot alapít, elhízik, és nyolcvanévesen jobblétre szenderül egy kandalló mellett. Ebben a csoportban a szuperhős-tevékenység lelki kényszer – többnyire traumatikus érzelmi élmény lappangó, emésztő utóhatása, amolyan pszichés sugárzennyezetség. A Pókembert és a Denevérembert egyaránt sérülés teszi hőrosszá, de utóbbi esetében ez a sérülés egyenesen fogyatékként, hiányként jelenik meg a karakterben: Daredevilnek meg kell vakulnia, hogy ösztönei, érzékei elképesztően kifinomuljanak, a Hollónak meg kell halnia, hogy pár napos purgatóriuma során bosszút állhasson.”⁵ Noha a született szuperhősök és a defektusaik, frusztrációik által kiteljesedő szuperhősök karrierje szinte egy időben indul – a Jerry Siegel és Joe Schuster által megalkotott Superman 1938-ban debütál az *Action Comics* első számában, Batman pedig a *Detective Comics*ban egy évvel később –, ha a képregényfilmes megjelenéseket a szuperhősök tetszési indexeként vizsgáljuk, akkor nyilvánvalónak tűnik, hogy a „fogyatékkal élő” szuperhősök korát éljük. Alan Moore *Watchmenje* (1986), mely a felsorolt szuperhőstípusok értékelő felsorolásaként és metaszinten a szuperhősképregény történeteként is olvasható, különösen nyilvánvalóvá teszi ezt.

Az *Őrzők* mindenható, jövőbelátó Dr. Manhattanje a régi korok supermanszerű figurájaként is csak játékszer a megváltó-komplexusos Veidt kezében, és a történet végén kényszerűen elhagyja a földet, hogy egy másik galaxisba költözzön. Ugyanakkor maga a herosz fogalma, illetve maga a megváltó-komplexus is kompromittálódik az ikonográfiailag görög–egyiptomi félistenként fellépő Veidt karakterén keresztül. A narcisztikus, ideáltipikus istenek helyébe az olvasó számára az azonosulás más formáit kínáló hősök lépnek. Minden népszerű szuperhős a maga nemében egyfajta Bigyó felügyelőként (Inspector Gadget) tűnik fel, a gadgetekkel felfegyverkező hétköznapi fogyasztó nagyra növesztett és heroizált allegóriájaként. Ezek a hősök technikai szempontból protetikusan testet használnak, képességeiket pedig kíméletlenül erős szublimációs kényszernek köszönhetik. A psziché, ha valamely traumának vagy más természetű gátlásnak betudhatóan nem tud beteljesüléshez jutni, kerülőutakat, (akár a protézis értelmében vett) túlkompenzáló pótlásokat választ. Batman bűnösnek érzi magát szülei halálában, ezért minden erejét arra használja, hogy bűnözőket fogjon el. Boldogságunk érdekében mindannyian folyamatosan szublimálunk, és ez sokkal testközelibb élményt jelent a fogyasztó számára, mint a kryptonium származás.

A szublimáció meghatározza a szuperhős külsejét is. Sokat hangoztatott mondat, hogy nem a ruha teszi az embert, de a szuperhőst igen. „Ebben az élgárdában a fizikai megjelenést nem elsősorban a dizájn határozza meg, legyen a kapcsolat szimbolikus (Superman, Amerika Kapitány), magától értetődő (Pókember, Macskanő) vagy indokolatlan (Hulk). A posztmodern képregényben és comicsfilmben a Batman-kommandó öltözéke rendre a belső fogyatékos vizuális reprezentációjaként jelenik meg. Nem véletlenül csavargatja a *Batman: Kezdődik* története a főhős erőszakolt de-nevérfóbiáját addig a pontig, hogy konkrét kauzális kapcsolatba hozza a szülők meggyilkolásával (a kis Bruce egy denevéres operaelőadás elől kéredzkedik ki a sikátorba, így áttételesen felelőssé válik a kettős gyilkosságért, és ez a bűntudat is szerepet kap az elrettentő bőregérimázs későbbi kialakításában). Nolan Sötét Lovagja már legalább annyira stigmaként hordja jelmezét, mint vizuális fegyverként, akárcsak az Alan Moore-féle modern Joker-koncepciót felhasználó nemezistükörképek a bohóccarcukat.”⁶

Az öltözék stratégiaileg legfontosabb pontja a szuperhős identifikációját, felismerhetőségét garantáló jelvény. Ennek három formáját különböztethetjük meg. Az S betű Superman mellkasán vagy a dupla DD Daredevil öltözékén jeleméleti szempontból szimbólum. A szimbólum akkor is képviseli az ábrázoltat, ha az nincs feltétlenül jelen, mint a Zorro által maga után hagyott Z betű. A második típus a totem. Ez a szuperhős magán hordja eredettörténetét. Pókember mellkasán a pók vagy a Zöld Lámpást (Green Lantern) jelképező zöld gyűrű egyértelműen az eredetre utal. Macskanő jelmeze egészében a totemállattal való teljes azonosulást emeli ki. Hungler Tímea szerint a totem a reális érzelmi kötődéseket pótolja: „Batman, a Pókember és szuperhős kollégájuk, az orosz illetőségű Kételtű Ember [Cselovek-Amfibija] – mindannyian újjávilági heroszok, akiknek állatemberi léte a sanyarú gyermekkor következménye. A Denevérember kisfiúként szülei meggyilkolását nézte végig, akárcsak segítőtársa, a vörösbegy jellemvonásaival azonosuló Robin (*Mindörök-ké Batman, Batman és Robin*), a Pókembert idős rokonai nevelték fel, az iskolában a többi tinédzser gúnyolódásának állandó céltáblája volt, a Kételtű Embert korai éveiben titokzatos tüdőbaj támadta meg, és tudós papája, hogy az életét megmentse, egy cápa kopolyúját operálta a fiába. A heroszok életében a totemállat valamiféle szülőpótlékként jelenik meg, azonosulásuk egy állatfajtaival annak deklarálása, hogy az elvesztett emberi kötődések helyett egy új, szerető családra leltek; befogadta, elfogadta őket egy másik közösség, amelyhez tartozhatnak.”⁷ Batman esetében azonban nem beszélhetünk tisztán totemizmusról. Freud a következőket írja a totemről mint szak-

rális és szociális szerveződésről: „A totemisztikus kultúra mindenütt előző foka volt a későbbi fejlődésnek, és átmeneti fokozat a kezdetleges ember állapota s a hősök és istenek korszaka között.”⁸ Bob Kane előbb alkotja meg Batman külső megjelenését, mint eredettörténetét, ám a nolani és a milleri interpretációban nem egyszerűen valamilyen regresszív azonosulásról van szó. A denevér képe a trauma fedőemlékeként jelenik meg, ennyiben pedig sokkal közelebb áll a fétis működéséhez, ahogyan azt Freud leírja, semmint a toteméhez. Freud szerint a fétis nemcsak valami olyan, amihez az élvezet fixálódhat, sokkal inkább a potencia, a cselekvőképesség előfeltételeként jelenik meg. A szó eredeti értelmében vett védőfunkciókkal rendelkező tárgy, entitás. A fétis az, ami elfedi a hiányt, a traumát. A fétis logikáját Freud egy didaktikus történettel szemlélteti. Amikor a kisfiú alulról először tekint az anyja szoknyája alá, és szembesül azzal, hogy az anyának nincs pénisz (az apa kasztrálta), akkor a trauma előtti első kép lesz az, ami ezt a sérülést elfedi. Freud szerint tulajdonképpen bármi működhet fétisként. A harisnyafetisisztát és Batmant igazából semmi sem különbözteti meg. A fétis lesz az, ami feloldja, pozitívvá fordítja az eredeti sérülésből fakadó impotenciát. A szublimáló, defektusokkal rendelkező szuperhős válik az ezredforduló uralkodó paradigmájává, olyannyira, hogy a *Watchmen* beszélő nevű Rorschachjának folyamatosan változó, absztrakt maszkja nem más, mint egy Rorschach-teszt.

A *Kill Bill* második részének zárlatában az Übermenschről gondolkodó Bill Superman igazi természetéről beszél. Azt mondja, hogy Superman akkor visel igazából jelmezt, amikor Clark Kentként elrejtí szuperhős mivoltát, hogy elvegyülhessen a hétköznapi emberek között: „Superman Clark Kenteknek lát minket. És mik Clark Kent főbb jellemzői? Bizalomhiányos és gyáva. Clark Kent Superman kritikája az egész emberi fajról.” Azt a paradigmát, amelyről Bill beszél, a szuperhősképregény történetében aranykornak hívják, mely az 1930-as évektől az ötvenes évek elejéig tartott. Ez az istenek korszaka. A rövid atomkorszakot követően viszont beköszönt az ezüstkor, melyet a szuperhősök jellemfejlődésének legintenzívebb korszaka gyanánt tarthatunk számon. Új hősök serege jelenik meg (Vasember, Thor, Fenegyerek). Az új hős már nem a Bill által emlegetett Übermensch, hanem közülünk való. A szuperhős elkezd humanizálódni, tökéletlen, a hétköznapi gondjai gyötrik. Pókember megfullad a számláktól, esténként csöndben oson fel a főbérlője ajtaja előtt, hogy elkerülje a számonkérést. A Jack Kirby és Stan Lee által megalkotott Fantasztikus Négyes tagjai számára pedig nem az jelenti az elsődleges problémát, hogy miként kerekedjenek felül identitászavaraikon, hanem a mindennapok nyúga. „Mr. Fantastic és Invisible Girl bimbózó románca intergalaktikus vizsályokon és apokaliptikus összeesküvéseken keresztül zajlik váltakozó intenzitással az 1965-ös esztendő korábban példátlan esküvői különszámáig (hősnőnk onnantól Invisible Girl helyett Invisible Woman), a fantasztikus szülőpáros kapcsolata azonban kezdettől nem olyan felhőtlen, ahogy ezt két eszményképtől elvárnánk: előbb féltékenységi jelenetekkel tarkított (a gaz csábító Namor herceg, alias Submariner), majd jönnek az ismerős házastársi civódások a megosztott teherviselés vagy a család kontra karrier témakörökben. Ezalatt Human Torch felelőtlen kamaszfiúból lázadó fiatalemberré érik (szerelmi csalódások, egyetemi évek), a jóvágású vasgyúróból narancsszín kórakássá deformálódott The Thing infantilis nagybácsi-figurája pedig azután sem képes megbékélni riasztó külsejével, hogy szerető társra talál egy vak szobrászlány (!) oldalán.”⁹

Paradox módon tehát a hetvenes években azáltal sikerül kinőnie a gyerekcipőt a szuperhősképregénynek, hogy felmutatja a maszk mögött a szorongó kisembert.

■ A képregényt intermedialis keretek között vizsgáló elméletek legtöbbször a film konkurenciájára koncentrálnak. Ha a film kölcsönhatásában vizsgáljuk, akkor a képregény története – McCay *Little Nemójától* Lee és Loeb *Batman: Hush-jáig* – valóban harc a mozgás illúziójának kiteljesítéséért. A képregény saját eszköztárának és mediális tulajdonságainak figyelembevételével ezt a hátrányt folyamatosan és sikeresen dolgozta le. Miller például a filmes hatások átültetése terén igazi stílusbeli és formanyelvi forradalmat hajt végre *The Dark Knight Returns* című képregénye 1986-os kiadásával. A képregény formanyelvi szempontból dinamikus marad, de karakterkészletében és tematikusan enerválttá válik az ezüstkorszak végére, ugyanakkor reagálnia kell Hollywood radikalizálódására. A tömegfilm világában még az erősen kodifikált és konzervatív ideológiájú western is sikeresen köszön le a hetvenes évek végén az italo- és a revizionista western merészebb vállalásaival.

Az ezüstkorszakhoz hasonló új lendületet a kilencvenes évek végén kap a szuperhősképregény. A „brit invázió” alkotói, Alan Moore, Neil Gaiman, Grant Morrison, Mark Millar igazi vérátömlesztést adnak a zsánernek. Beépítik a sokszor blaszfemikus, szarkasztikus amerikai underground fejleményeit, de puhítanak annak anarchizmusán, és létrehozzák a szuperhősképregények midcult formáját. A midcult filmet így határozza meg Király Jenő: „A masscult-filmben az archetípus játszik velünk, a midcult-filmben mi játszunk az archetípussal, mert vonz is, de hinni sem tudunk benne, nyugtalanít, de az életet már nem vezeti.”¹⁰ Ez a leírás, az alkotás puha elve, mely egyszerre tekint az artistikum problematizáltsága felé, és marad a tömegkultúra iránti nosztalgia foglya, igaznak tekinthető a kilencvenes évekbeli szuperhősképregények kiemelkedő alkotásaira is. Ezek a midcult alkotók egyszerre készítik cselekménydús történeteket, és ironizálják a műfaji szabályokat. Már nem hisznek a hősök patinájában, de lemondani sem tudnak róluk. Ez az egyszerre ironizáló, máskor nosztalgikus hozzáállás végül olyan meggyőző, sokszor a szó jó értelmében vett artistikus alkotásokhoz vezet, melyek a képregényfogyasztók eredeti közösségén kívül is elismertséget szereznek a műfajnak.

A régi istenek helyett démonok születnek a kilencvenes években. Mignola 1994-es *Hellboy*át náci okkultisták szabadítják a világra. Pokolbéli származását jelző tulajdonságain túl (lefűrészelt szarvak és a pörölyként használatos amorf ököl) mégis az Amerikai Egyesült Államok egyik paranormális divíziójának a tagjaként menti meg a világot. Todd McFarlane *Spawn*ja szintén a Pokol szőkevénye. Karaktere minden szempontból kilóg az eminens szuperhősök sorából: élőhalott és afroamerikai. Emellett az új szuperhősök becsületkódexe már csóppet sem Superman kertvárosi morálja. Még a képregény ezüstkorában is elmondható, hogy a szuperhős morális lény. A világhoz való viszonya egyszerűnek tekinthető, amennyiben egy dichotomikus rendbe illeszkedik bele. A világ leírható a hősök és az antihősök harcával, de ez a harc alapvetően a kozmikus egyensúly garanciája. Ha megszületik a gonosz, ahogy azt Shyamalan *A sebezhetetlen* című, keveset méltatott filmje (*Unbreakable*, 2000) illusztrálja, létével életre hívja a másik pólust is. A kilencvenes években a világnak ez a mitikus felfogása átalakul. Eltűnik az idealizmus és vele együtt a szuperhős messiánisztikus, megváltó missziója is. A rossz még rosszabbat szül, a szuperhős senkit nem tud és nem is akar megmenteni. A szuperhősnek ebben a káoszban az erőszak a békéje, és a bosszú a rendeltetése (például Nemesis, Punisher vagy a Holló esetében). A hitehagyott, vérben gázoló megtorlók mellett ugyanakkor feltűnnek a névtelen „senkik”. Nem idолоk, és maguk is saját jelentéktelenségüktől szenvednek. Így válnak az olvasó szerethető alteregóivá. Millar és Romita *Kick/Ass*ének főhőse arról

siránkozik, hogy nincs igazi traumája, ami miatt maszkot kellene viselnie, és szuperhős próbálkozásai is balul sülnek el. Vonzza a gravitáció, és könnyedén megkéselik az első sarkon. Ilyen kisrealisztikus környezetben nem főhősünk, hanem az archetipikus kép és a rá való vágyakozásunk válik nevetségessé.

A realizmus növelése más szempontból is felismerhető tendencia. A szuperhős-tematika olyan elhanyagolt dimenziói, mint a szexualitás, kitörési pontot jelentenek a szuperhős humanizálásában. A cenzúra szorításában az arany- és az ezüstkor szuperhőse egyértelműen aszexuális. A másodlagos nemi jellegek aránytalan hangsúlyozása (roppant izomzat, férfias megjelenés) csupán a különböző ideák (igazság, bátorság, erő) allegorizálásához szolgáltatnak esztétikai muníciót. „A vámpírt a hazai föld tartja életben, Supermant a hazai föld bénítja, mert ereje az elszakadás. Az ott-hon egy darabja tehetetlen csecsemővé teszi őt. Spiderman nagynénjénél él, Batman öreg lakájjal osztja meg magányát. Superman anyja aggódik: fia egyedül lesz egy primitív világban. [...] A szuperhősfilmek férfi-nő viszonya izgalmasan megoldatlan. A *Batman*beli Kim Basinger az első éjszaka odaadja magát. Reggel a férfi zavartan hebeg. »Tudod, az emberek személyiségének több oldala van.« Kim Basinger félreérti. »Na, te szent ég! Szóval nős vagy.« Nem nős. A baj nagyobb. Férfi és nő: furcsa pár. Superman civilben ügyetlenkedik, Stan Laurel megfelelője, mellette a nő a fejcsóváló Oliver Hardy.”¹¹ A kilencvenes évek egyik legnagyobb újítása, hogy a szexualitást beemeli a szuperhős-tematikába. A *Watchmen*ben Dr. Manhattan fázisosztódás segítségével részesíti a gruppensex gyönyöreiben barátnőjét, Éjjeli Bagoly impotenciája pedig nem pszichoanalitikus elemzések által kitalálható rejtett motiváció, hanem kimondott tény.

A műfaji dekonstrukció tehát az ezredvégen elérte a szuperhősképregényt is, de mint minden revizionista korszakot, manapság ezt is újbóli megalapozás követi. Az istenek alkonya újak hajnalát jelenti.

■ JEGYZETEK

1. Király Jenő: Mágikus mozi. Műfajok, mítoszok, archetipusok a filmkultúrában. Korona, Bp., 1998. 150.
2. Rick Altman: Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat. Metropolis 1999. 3. 12–34.
3. Altman a műfajok születését részben a főnevesülés folyamatával írja le. Az új műfaj a részleges tulajdonságát mutató jelzője szerint kanonizálódik.
4. Király Jenő: i. m. 149.
5. Varró Attila: Finom vonal, tiszta vonal. Filmvilág 2008. 7. 6.
6. Uo.
7. Hungler Tímea: Emberállatok, állatemberek. Animal Planet. Filmvilág 2002. 8. 15.
8. Sigmund Freud: Totem és tabu. (Ford. Pártos Zoltán) Göncöl Kiadó, Bp., 1990. 94–95.
9. Varró Attila: Kult-comics. Mozinet Kft., Bp., 2007. 26–27.
10. Király Jenő: i. m. 232.
11. Uó: Superman. Erotikus ideálok. Filmvilág 1992. 9. 9.

VISKY ZSOLT

Hogy megtörténjen az ütközés

Ha valaki, én biztosan. Fiatalabb,
mint most, néhány hajszállal voltam
csupán, a feltételezés alapja pedig,
bár pontosan nem emlékszem rá,
logikusnak tűnt.

S lám, ahogyan akkor sem,
most sem tudom, miért visznek
reflexeink, ha egymással
szembe megyünk,
ugyanarra.

(*Elnézését/Semmi/Pardon!*
Különösen az utcasarkon.)

Ha erről gondolkodom, valaki
mintha mellém. *Hogy megtörténjen
az ütközés* – javasolja válaszképpen,
ezt tartja valószínűnek. De igazából:
tudni én sem, tudni ő sem.
Csak úgy ülünk tünődősen.

(Az utcasarkon, különösen.)

Időjárásjelentés

Várható volt a csapadék.
Arcodon egy csapat ég.

*

Kicsempézett éj ha vagyok:
neked, kedves, én havazok.

*

Egymásba ha fagy két fényes
tekintet, az jégérvényes.

MARK W. MACWILLIAMS

A KORTÁRS JAPÁN VIZUÁLIS KULTÚRA



„Régen az volt a kérdés:
Mi a zen? Ma azt
kérdézik: Mi az, hogy
otaku?”

A mangák (képregények) olvasása és az animék (rajzfilmek) nézése sok millió japán mindennapi életének fontos része. Japán alfabetizáltsági foka, sajtóforgalma és televíziónézési rátája a legmagasabbak között van a világon, tömegmédiája (*maszu komi*) egy történetektől hemzsegő közeget tart fenn. A modern Japán – Michel de Certeau kifejezésével élve – egy „elbeszélte társadalom”, ahol az emberek „olyan narratívák sűrűjében bolyonganak nap-hosszat, az újságoktól a reklámokig és a televízióig, amelyeknek még a lefekvéshez való készülődés közben is sikerül búcsúzóul néhány üzenetet az álom küszöbén átcsempészniük”.¹ Emellett Japán olyasmi is, amit Susan Sontag „képi világnak” nevez, a japán tömegmédiáé ugyanis olyan képek termelésére és fogyasztására épül, melyeknek „rendkívüli hatalmuk van az emberek valósággal szemben támasztott igényeinek alakításában, és amelyekre vágyaik a közvetlen tapasztalat helyettesítőiként irányulnak”.² A képernyőn pislákoló és a képregénymagazinok oldalait kitöltő képek az egyik fő forrását képezik a manapság nem csupán a japánok, hanem egy mindinkább globális közönség által fogyasztott történeteknek.

A manga és az anime egyetemes jelenlétének remek példája Haszegava Macsiko (1920–1992) mangája, a *Szazae-szan*, mely az *Aszahi simbun* című napilapban, négy képkockás formátumban való megjelenése óta (1946) a háború utáni élet szerves tartozéka Japánban. A képregényes közlés

Részlet a szerző bevezetőjéből a *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime* című, általa szerkesztett tanulmánykötethez (M. E. Sharpe, Armond, NY – London, 2008. 3–17).

1974-ben megszűnt, animált változata azonban Japán legrégebben futó sorozataként a Fudzsi TV-n 1969 óta minden vasárnap látható. A *Szazae-szan* nosztalgikus visszatekintés egy naivabb korbá; főszereplője, Szazae fiatalasszony a szülőkkel, egy három nemzedéket felölelő, hagyományos háztartásban él, alkalmilag szívesen hord kimonót, és sohasem használ mobiltelefont, személyi számítógépet vagy mp3-lejátszót. Iszono Szazae ennek ellenére modern középosztálybeli nő is, akinek a lakása – a műsor régi támogatója, a Toshiba vállalat jóvoltából – zsúfolásig tele van a legújabb elektronikus háztartási cikkekkel. A hetente sugárzott részek egy hétköznapi japán család mindennapi megpróbáltatásait övező, könnyed humorral vannak fűszerezve.³ Ahogy a sorozat egyik rajongója megfogalmazza: „életük minden egyes szakaszán mosolyogva látjuk őket keresztülmenni.”⁴

A *Szazae-szan* nézettségi aránya következetesen magas, a műsor a családi televíziózás alaptermékének számít. 2006 novemberének utolsó hetében például 20,9 százalékos piaci részesedéssel a Fudzsi TV legnépszerűbb heti műsora volt, csaknem rituális státussal a japán nézők körében. Közönségét a *Szazae-szan* szindrómaként ismert vasárnap esti hangulatbetegség kínozza, az a mélabú, amely olyankor áll be, amikor a filmvégi felirat fut, jelezvén, hogy ennyi volt a hétvége.⁵ A sorozat sikere kiválóan jelzi, hogy a manga és az anime szórakoztató médiumai mennyire fontos szerepet játszanak a japánok mindennapi életében.

Ám az olyan klasszikus sorozatok, mint a *Szazae-szan*, egy hatalmas narratív univerzum töredékrészét képezik csupán. Több ezer manga, anime és videojáték létezik, az *otaku* néven ismert, mohó rajongók pedig, akiknek a száma Japánban 2,4 millióra tehető, mindezekre évente 2,5 milliárd dollárnál többet költenek.⁶ Az ilyenfajta termékek népszerűségét a belvárosi Tokió Sibuja negyedében épült, Mandarake nevű megaboltba tett látogatás képes a legjobban szemléltetni. A végtelen polcokon sorakozó, színpompás borítójú mangakötetek tízezreinek látványa lehengerlő. Hasonló tapasztalatban lehet azonban részünk virtuálisan is: a „manga” és az „anime” keresőszókra a Google például 180 700 000 találatot ad, amely megközelíti az *eiga* (mozifilm) találati eredményeit (201 000 000). Egy ilyen internetes keresés figyelemre méltó eredményei között szerepel az Anime News Network (www.animenewsnetwork.com). Ez az újonnan megjelenő animékkal kapcsolatos alapvető elektronikus forrás több mint 4354 címet tartalmaz a tévésorozatoktól az OVA-kig,⁷ köztük olyan provokatív címekkel, mint a *Death Note*, *Samurai X Trust and Betrayal* vagy a *Fullmetal Alchemist*, és az egész estés rajzfilmekig, mint Mijazaki Hajao Oscar-díjas alkotása, a *Spirited Away* (*Chihiro Szellemországban*, 2001). Honnan is kezdhethetnénk hozzá egy a japán képregényművészethez, vizuális művészetekhez és animációhoz hasonlóan ijesztően parttalanannak tűnő és egzotikus terület feltérképezéséhez? Kik az alkotók? Milyen történeteket mesélnek, és vajon miért olyan szórakoztatóak ezek a történetek annyi ember számára?

Az utóbbi években egyre több angol nyelvű munka foglalkozik ezekkel a kérdésekkel a nagyközönségnek szánt bevezető művektől az igényesebb szaktudományos tanulmányokig.⁸ Ez a kiadói fellendülés részben a manga és az anime rohamosan növekvő nyugati népszerűségének köszönhető. Mint Ueno Tosija megjegyzi: „Régen az volt a kérdés: Mi a zen? Ma azt kérdezik: Mi az, hogy otaku?” Más szóval a múltban Japán magaskultúrája, a zen buddhizmus és a szépművészetek voltak a Nyugat rögeszmés vonzalmának a tárgyai. Ez a hagyomány olyan korai műértőktől ered, mint Ernest Fenollosa, aki először népszerűsítette azt az eszmét, mely alapján a japán művészet bizonyos „ápolat kifinomultságot” tükröz, amely „mélyebb betekintést enged a Kelet titkaiba”.⁹ Az említett szellemi fogékonyság egzotikusnak tűnhetett azok számára, akik a Nyugatot Fenollosához hasonlóan a materializmus mocsarában elmerültek látták. Hovatovább azonban a csendes teakertben sétáló gesztusát felváltotta a

csészealjsemű, hiperszexi hősnő, posztapokaliptikus háttérrel. Fenollosa alighanem az alacsony-kultúra mélypontját látta volna a ma uralkodó esztétikában, és döbben-ten tekintett volna rá. A manga és az anime nem múzeumi művészet, hanem a televízió, a mozi, a sarki könyvesbolt és a mangakávézó (*mangakissza*) iparosított, vállalati és kapitalista kultúrája által létrehozott populáris művészeti formák. Ennek ellenére mindkét médium művészi elismerést nyert, mint azt a kiállításuknak szentelt új típusú múzeumok is szemléltetik, köztük a Tezuka Oszamu Manga Múzeum Oszakától északnyugatra, Takarazukában, a Ghibli Stúdió múzeuma a Tokió mellett Mitakában és az új Kiotói Nemzetközi Manga Múzeum.

A manga és az anime nem a természettel való összhang valamiféle misztikus keleti érzése miatt vonzza mind a japán, mind pedig a nyugati rajongókat, hanem annak köszönhetően, amit Jean-Marie Bouissou „a túlzás, az összecsapás, a kiegyensúlyozatlanság és a nyílt érzékiség esztétikájának” nevez. Különösen azért ennyire vonzóak, mert „tiszán élvezeti cikkek”, vagyis olyan jutányos árú szórakoztatási formák, amelyeket csupán élvezni kell.¹⁰ Ez mégsem jelenti azt, hogy csupán a mindennapi élet nyomásától való szabadulást szolgáló olcsó gyönyörforrások. Mint Frederik Schodt megállapítja, az anime és a manga az emberek reményeit és félelmeit is képes kifejezni. Emberi álmoképek médiaprojekciói, „amelyek segítségével a stresszes modern városlakók naponta a neurózisaikon és a frusztrációikon dolgoznak. Az iparág által termelt történetek hatalmas összessége a kollektív tudattalan folyamatos csacsogására emlékeztet, és egy álomvilágot körvonalaz.”¹¹

[...]

Ily módon a manga és az anime két okból is tanulmányozásra érdemes: egyrészt a kortárs japán vizuális tömegkultúra lényegi részei, másrészt egyre fontosabb szerepet töltenek be az elektronikus és a nyomtatott globális médiában, amely a kollektív képzeletet, az emberi tapasztalatokat és érzéseket világszerte alakítja.

A manga és az anime mint kortárs japán vizuális kultúra

■ A manga és az anime egyfajta keverék vagy hibrid jellegben osztozik. Először is mindkettő egységes egészbe vegyíti a vizuálist és a szóbelit – a manga a szöveg és a kép, az anime pedig a dialógus és a mozgó látvány szintézise által.¹² Másodszor mindkettő Japánnak a modern Nyugattal való találkozásából született kulturális hibrid – a nyugati stílusú vizuális kultúra ihlette, ám a japán karikatúra és szekvenciális művészet gazdag hagyományaira is épít.¹³ Harmadszor mint kortárs művészeti formák egyszer s mindenkorra eltörlik a „nagy (magas) művészet” és a „populáris művészet” közötti, egyesek által átjárhatatlannak vélt határvonalat – a csúcsteljesítményeiket ma már lehetetlen bármilyen szempontból alacsonyabb rendűként kezelni annál, amit „szépművészetként” csodálunk.¹⁴ Negyedszer a szórakoztatás egy olyasfajta hibrid médiumának (*mixed media*) a szerves részeit alkotják, amely Japán rohamosan globalizálódó kultúraiparának talán a legfontosabb piaci szegmense. A „hibrid médiummal” arra a mostani piacon megmutatkozó jelenségre utalok, hogy egyetlen vállalati konglomerátum a médiatermékek széles skálájának előállítására és forgalmazására révén kerül domináns helyzetbe.¹⁵

Jó példa erre a *Deep Love: Aju no monogatari* című Josi-regény mangaváltozata, egy tokiói kamasz prostituált, Aju története, akinek erőszakkal, nemi betegségekkel és anorexiával átszótt rövid élete során ideiglenesen mégiscsak sikerül rátalálnia a szerelemre. A fiatal felnőtteknek szánt Harlequin füzetekre emlékeztető történet 2001-ben, a Bandai vezeték nélküli hálózatán debütált mobiltelefonos regényként. Az eredetileg „mobilirodalomnak” szánt sztoriból valósággal egy egész multimédiás iparág nőtt ki, mozifilmmel, televíziós sorozattal, kétkötetes mangaváltozattal

(2003–2004), sőt az Aju kutyusáról, Paórról szóló legújabb képregénnyel, akit az a veszély fenyeget, hogy elaltatják a sintértelepen, ha nem akad megmentőre.¹⁶ A jellemzőbb eset az, hogy a multimédiás forgatógót a manga indítja be, mely anime, regények, videojátékok és más fogyasztói javak formájában gyűrűzik tovább, mint például Óba Cugumi friss bestseller mangája, a *Death Note* esetében. Ami a leginkább figyelemre méltó mindebben, az a manga és az anime közötti multimédiás összhang: az animék több mint 90 százalékának a forrása manga.¹⁷

A manga és az anime mint tömegművészet

■ A manga és az anime fontos példái annak, amit Noël Carroll filozófus tömegművészetnek (*mass art*) nevezett. Ezen Carroll az olyan tévéműsorokat és mozifilmeket érti, melyek milliókat szórakoztatnak. A „populáris kultúra” terminus szerinte ez esetben történetietlensége folytán megtévesztő volna: a tömegművészet az urbánus, ipari és kapitalista társadalomban kibontakozott, legújabb művészeti formákra utal. Ezt a mechanikus és digitális technológiák segítségével sokszorosított és terjesztett művészetet eleve úgy tervezték, hogy tömeges közönséget vonzzon. Ily módon különbözik az avantgárd művészetől, mert sikerének kulcsa a műértő helyett az átlagos fogyasztóra méretezett, exoterikus hozzáférhetősége, melynek folytán inkább tükrözi, mintsem hogy áthágja az uralkodó ízlést.¹⁸ Carroll a történeteiket képekben elbeszélő képregényekből és mozifilmekből meríti példáit. Bármely gyermek képes felismerni, hogy a kép mit ábrázol, ha ismeri a valós tárgyat, melyre utal. Ahhoz, hogy Tapsi Hapsit mint nyulat felismerd, nem szükségesek további, elmélyült kutatások „a kód vagy a nyelv kapcsán, sem olyan következtetési folyamatok, melyek az egyszerű tárgyfelismerést meghaladják”.¹⁹ A tömegművészeti alkotások élvezetéhez csupán az szükséges, hogy a fogyasztónak konvencionális, mindennapi tudása legyen a modern világról.

Különösen érvényes mindez a mangára és az animére. Ha valaki nem érti is a manga szó buborékait vagy az anime japán dialógusát, a lényegét azért le lehet szűrni a történetet továbbgördítő képek sorozatából. Scott McCloud a képregényművészetet a képek olyan sorozatba való rendezésének tekinti, mely az információközlés mellett a közönségben esztétikai, érzelmi és kognitív hatást hivatott kiváltani.²⁰ A mangában és az animében a képek folyama az, ami lényeges. Aarnoud Rommens elemzése szerint a történet elbeszélése ez esetben az „analitikus montázs” alapul: a rugalmas oldalbeosztásnak köszönhetően a képsor több kockára szabdalja a narratív cselekményt, és nem egy-egy kép-szöveg egységet rendelnek hozzá a történet minden egyes mozzanatához. Emellett az olyan fogásai által, mint a változó „kameraállások” vagy az előtérbe helyezés és háttérben hagyás játéka, a manga utánozni tudja a filmes stílust, és olyan folyamatos látványösszefüggést teremt, mely képek végigpásztázásává alakítja az olvasást.²¹ Mivel a manga kevesebb szöveget tartalmaz a nyugati képregénynél, nagyon könnyen olvasható: az olvasószemlélő akár húsz perc alatt is elfogyaszthat egy háromszázötven oldalas képregénykötetet, azaz mintegy 3,75 másodpercenként végigpásztázhat egy oldalt.²² Az anime képkockafolyamában mindezt filmes technikákkal valósítja meg, és animált elbeszélést tár a közönség elé.

Tezuka Oszamu mangaremeke műve, a *Hi no tori* (*The Phoenix*) kitűnő példája a képsor ilyenszerű használatának, a cselekmény kibontása során ugyanis alig hagyatkozik szövegre. A manga egyik oldalán Tezuka a legendás Keikó császár portrészorozatát valósítja meg, folyamatos perspektíva-váltást alkalmazva. Torzításai során a császár fenséges uralkodóból a gúny tárgyává alakul át: Hitler-képmás, Picasso stílusában készült arckép és ádáz karikatúrák követik egymást gyors ütemben. A montázs voltaképpen azokat a portrékat rendeli egymás mellé, amiket a hízelgő művészek

festettek az öntelt császárrol. Egyszersmind keretet szolgáltat a történethez, a festők ugyanis éppen a munkáikkal járultak a szeszélyes császár színe elé. Az oldalterv mesterien szemlélteti a mondanivalót: Keikó valódi, a zsarnok pojacát ábrázoló portréja nem maradt fenn a hivatalos történelemkönyvekben. A képsor tehát nem csupán alkalmilag gördíti tovább a cselekményt: maró szatírája az előadásra kerülő történetet készíti elő. A montázs „olvasása” bizonyos fokú kulturális jártasságot követel meg; Tezuka idősebb rajongói számára még Picasso is, jóllehet avantgárd, a popkultúra könnyen felismerhető eleme.

Hogyan működik a manga és az anime – könnyű érthetősége révén is – mint tömegszórakoztató eszköz? A kritikusok gyakran üres giccznek vélik a tömegművészetet. Theodor Adorno például úgy gondolta, hogy az egyszerűen a monolitikus „kultúraipar” által előállított árucikk. Mivel kimondottan a haszon növelését szem előtt tartva készülnek, a tömegművészet termékei rendszerint a legalantasabb ízlést célozzák meg. Miközben megerősíti az előállításáért felelős kapitalista rendszer által hirdetett értékeket, a tömegművészet a „gépies standardizálás” közhelyességével és sívárságával tompítja az elmét, és megfosztja „a gondolat és a tagadás” erejétől. A tömegművészet az emberek szabadidejét a polgári ideológia kellemes, de „romlott romantikáján” alapuló eszképiista fantáziákkal tölti ki. A fogyasztói passzivitást és a status quo elfogadását támogatja, szemben a valódi művészettel, mely szellemileg arra ösztönzi a befogadókat, hogy kritikailag reflektáljanak a saját életükre, oly módon, hogy az egyenesen forradalmi változást szülhet a társadalomban.²³

Carroll a valódi tömegművészet és annak befogadói tapasztalata karikatúrájaként utasítja el az ilyen kritikákat. Ami azt illeti, a manga és az anime csakugyan nagy üzlet, olyan iparóriásokkal, mint a Kódansa és a Sógakukan könyvkiadó, valamint a Gainax és a Ghibli rajzfilmstúdió. Ám mind a manga, mind az anime eleve távol áll attól, hogy tartalmát, szereplőit, témáit és jelentéseit tekintve homogén legyen – tekintettel arra, hogy igen eltérő szubkultúrákat, korosztályokat és nemi csoportokat szólítanak meg, ráadásul egy folyamatosan változó társadalmi és történelmi kontextusban születnek. Egyáltalán nem homogének azok a fantáziák sem, melyeket megidéznak, se nem közvetítenek a befogadók felé mindközönségesen valamiféle uralgó elbeszélést vagy a kapitalista értékek transzcendens rendszerét. Mint Itó Mizuko antropológus kifejti, televíziós sorozatokkal, videojátékokkal és műanyag figurákkal zsúfolásig benépesített médiabirodalmában a manga és az anime „igen sokrétű és mindent átható imaginárius közeget teremt, mely változatos anyagi formában testesül meg; egy roppant tömegű, de nem tömegszerű képzelettartományban” – legalábbis nem a tömegszerűség pejoratív adornói értelmében véve.²⁴

Ez korántsem jelenti azt, hogy a konzumkapitalizmus és az árufetiszizmus mögöttes tartalomként vagy tudatos marketingstratégiaként hiányzik a manga és az anime világából. Jó példa erre az 1992-ben indult, hatalmas sikerű manga és anime, a *Sailor Moon*. Diáklány hősnője, Cukino Uszagi az ideális tinédzser fogyasztót testesíti meg: mágikus ereje mindazokból a kellékekből származik, amelyekre szert tesz – ékszerekből, sminkjéből, varázsprizmájából. A sorozat a japán Bandai játékgár számára igazi fejtőstehénnek bizonyult, amellyel két év alatt több mint négyszázmillió dollár értékű árut sikerült eladni.²⁵ Emellett a *Sailor Moon* figurái is le vannak védve jogilag, ami lehetővé teszi, hogy a ruháktól a gyorsételekig mindenféle termék márkaneként szerepeljenek. A termék bejegyzése alapján működő ilyenfajta teljes kiárusítás a képregénygyártásnak kezdettől fogva része volt: aki valaha is hordott Buster Brown lábbelit – mely a reklám alapján „a világ egyik legnépszerűbb gyermekcipőmárkája” –, tudni fogja, hogy nevét Richard Outcault 1902-ben kitalált figurájáról kapta. Ugyanígy Japánban az olyan mangahősök, mint *Sailor Moon* vagy a Tezuka által kitalált *Astro Boy* az immár mindenhol jelen lévő képi alapú reklám örökös sztárjai.²⁶

Más esetekben inkább a történet, mintsem a szereplő védjeggyé válása képvisel marketingert. A jelenleg népszerű *Kami no szizuku* (*Les Gouttes de Dieu*) című mangasorozat például a pincészeti rejtélyek nyomában zajló kutatás során az európai borokkal ismerteti meg az olvasót. A történetesen borimádó szerző- és testvérpáros, Kibajasi Sin és Kibajasi Júko a mangájukban szereplő italokat a kedvező áron hozzáférhető ízletes borok körében végzett önálló kutatásaik alapján választják ki. A sorozat hatására, habár nincsenek borkereskedő támogatói, a szerepeltetett borok eladási mutatói harminc százalékot ugrottak az első kötet óta.²⁷

Nemrégiben a Subaru autógyár emelte új magaslatokra a médium áruvá tételét a 2008-as Impreza WRX tízmillió dolláros reklámkampányával. Weboldalukon (Subaru.com/legend) három reklámfilm szerepel, mely „háromrészes történeté” áll össze *The Legend is Reborn* címmel. A háromszor harminc másodperces anime egy olyan férfiről szól, aki „a rejtett titkok országában” él (Japánban), és felfedezi „sorsa kulcsát” (az autót), sőt kalandja során „magához vonz egy imádót is” (a szexi új barátját). A sorozat egyes részei a száguldó autó képeit a mangák és az animék imaginárius környezetébe helyezik át. Például a második filmben (*The Meeting*) a jármű egy olyan futurisztikus városképet szel át, mely az olyan mozifilmek mellett, mint a *The Fast and the Furious: Tokyo Drift* vagy a *Blade Runner*, egyes animelágerekre is emlékeztet, például a *Ghost in the Shell* című sorozatra.²⁸ Itt a történet formátuma és a kifinomult hiperrealista animegrafika segít a Subaru autót a fiatal felnőttekből álló célcsoportnak eladni. Más szóval a manga, az anime és a marketing általában kölcsönösen támogatja egymást.

Habár a manga és az anime valóban formulaszerűek, ez korántsem jelenti azt, hogy nélkülöznek a kifejezőerőt és a mélységet. Ez csupán annyit tesz, hogy könnyen átlátható reprezentációs sémákon, világos cselekményszövevény és a befogadónak a történet hőseivel való azonosulásán alapulnak. A szabványos cselekmény és a stílárns konvenciók hatékony kommunikációs rendszerre szerveződnek, mivel a közönség az ismételt találkozások során elsajátítja azokat a kódokat, amelyekre épülnek. A bensőséges viszony itt nem szül megvetést, hanem a megértést könnyíti. A történetek ily módon olyan erős indulatokat válthatnak ki a nézőkből, mint a feszültség, a rémület vagy akár a szexuális izgalom.

Az egyik legjobb példa a fentiekre Anno Hideaki méltán elismert *Neon Genesis Evangelionja* (1995). A 2015-ben játszódó posztapokaliptikus történet olyan különleges gyerekekről szól, akik az Evangelionoknak (Eváknak) nevezett biomechanikus robotóriásokat irányítják az Angyalokkal folytatott háborúban, mely titokzatos földön kívüli szörnyek nem csupán Tokyo-3-at fenyegetik pusztulással, hanem a teljes emberiséget. A tévésorozatban Ikari Sindzsi, a főhős, valamint a többi kiskorú pilóta hétről hétre egy újabb, számozott Angyallal veszi fel a harcot, és azt a csapat összetartásának köszönhetően mind a huszonhat folytatásban rendre le is győzi. Aki a nyolcvanas-kilencvenes évek japán gyermekmúsorai terén valamelyest jártas, rögtön felismeri az óriásrobotokat, a *mechákat* irányító hősök toposzát. Ezt az elkoptott ötletet azonban Anno felkavaróan újszerű kérdések vizsgálatára használja fel, különösen Sindzsi rideg és távolságtartó apjához fűződő viszonya kapcsán, akit az ENSZ különleges ügynöksége, a NERV irányítójaként egyedül a Földnek a pusztító Angyaloktól való megmentése foglalkoztat. A sorozat folytatásai a gyermekkori magányról festenek koromsötét képet egy olyan, minden eresztékében meglazult társadalommal a háttérben, ahol az apa megállás nélkül dolgozik. A kilencvenes évek Japánjában a buborékgazdaság kidurranása előtt felcseperedett fiatalokat ez a kép nem véletlenül érinti ilyen érzékenyen.

A manga és az anime célja tehát okvetlenül a szórakoztatás, ám ez nem jelenti azt, hogy pusztán a bódulat eszközei lennének a mindennapi élet unalma ellen. Nem

csupán a képzeletbeli menekülés lehetőségeivel kereskednek, hanem a politikai, az erkölcsi és a kritikai-egzisztenciális reflexió lehetséges forrásai is, annak köszönhetően, hogy „új erőforrásokat és kereteket kínálnak az újabb imaginárius ének és a képzeletbeli világok kiépítéséhez”, sőt „nemcsak a valóságból kivezető egérutat, hanem kibontakozási terepet is a cselekvés számára”.²⁹ Az ilyen művek egyike Akijama Jódzsi klasszikus mangája, a *Zeni geba* (1970), mely címe alapján a „pénzdühről”, konkrétan a Futaro nevű gonosz kapitalistáról szól, aki szerencsétlen gyermekkor után elhatározza, hogy mindent meg fog tenni a pénzért. Futarót a profit hatalma olyannyira rögeszmésen foglalkoztatja, hogy végül beleőrül. Akijama képregénye minden, csak nem óda a kapitalizmushoz – a „pénzörület” könyörtelen kritikájaként sokkal inkább arra készíti az olvasókat, hogy megkérdőjelezzék az uralkodó vállalati rendszer rögeszmés kapzsiságát és az emberi értékek cinikus semmibe vételét.

A manga, az anime és a tömegművészet

■ A carrolli értelemben vett tömegművészet második ismérve alapján szoros összefüggésben áll a modern ipari tömegkommunikációs eszközök térhódításával, amin az információ áramoltatásának olyan rendszerei értendők, melyek segítségével egyszerre több helyszínre lehet különféle tartalmakat közvetíteni.³⁰ Ilyen tömegművészet például a képregény, amely Nyugaton az alfabetizáció terjedésével párhuzamosan jelent meg, az újonnan olvasni tudóknak szóló újságokban.³¹ A „Sárga Kölyökről” szóló, első amerikai képregénycsík 1895-ben indult folytatásos közlése a *New York World*-ben rögtön megemelte a Joseph Pulitzer tulajdonában lévő napilap forgalmát.³² 1895 és 1901 között a figura kitalálója, Richard Outcault a kor más népszerű művészeivel együtt a szóbuborékok, a képsorok és a panel alapú oldalbeosztás már előzőleg létező technikái alapján alakította ki a máig fennmaradt alapvető képregényes konvenciókat.³³ A képregénycsíkok hamarosan az amerikai nyomtatott sajtó elengedhetetlen tartozékai lettek: 1908-ban több mint nyolcvanhárom napilapban szerepeltek mintegy ötven különböző városban. A húszas évekre pedig már naponta milliók olvasták az olyan képregényeket, mint a *New York Herald*-ben megjelenő *Buster Brown*, és azok hovatovább a mindennapi élet részei lettek.³⁴ Az újságok és a magazinok közvetítésével a képregény hamarosan az amerikai nemzeti kultúra új jelképe lett, olyan vizuális szimbólum, melyen Amerika egész „imaginárius közössége” osztozni tudott.

Mi a helyzet a japán képregénnyel? A manga a nyugati médiakultúra 19. század végi gyors beáramlásának hatására alakult ki Japánban. Az egyik nagy úttörő, Kitazava Rakuten (1876–1955) a nyugati karikatúraművészetből, különösen Outcault munkáiból, valamint Rudolph Dirks (1877–1968) *The Katzenjammer Kids* című sorozatából indult ki, mely 1897-ben látott napvilágot a *New York Journal* heti mellékletében, az *American Humorist*-ben. Kitazava 1902-ben rukkolt elő saját képregényeivel a vasárnapi *Dzsidzsi mangá*-ban, Fukuzava Jukicsi országos terjesztésű napilapja, a *Dzsidzsi simpó* mellékletében. Egy másik úttörő *mangakára*, Okamoto Ippeire (1886–1968), akinek politikai karikatúrái 1912-ben jelentek meg az *Aszahi simbun*-ban, szintén az amerikai képregénymellékletek hatottak, többek között George McManus *Bringing Up Father* című sorozata, melyet a japán újságok is átvettek.³⁵ 1917-ben Okamoto már a saját sorozatát, az *Eiga sószezu: onna hjakumenszót* (*Moziregény, avagy az ezerarcú nő*) rajzolta a *Fudzso kai* (*Hölgyvilág*) című női magazinnak.³⁶

Mindebből az derül ki, hogy az új nyomtatási technológiák villámgyors terjedése új vizuális műfajok megjelenésével esett egybe Japánban, amelynek modern ipari nemzetállammá válását a nyugati sajtóval társított műfajok, a politikai karikatúrák, a képregénycsíkok és a mangasorozatok rajzai szegélyezték. Ily módon ezek a japán

kollektív identitás fontos új forrásai lettek. Ugyanakkor hasonló folyamat játszódott le az anime esetében.³⁷

A manga- és az animeipar tehát egyaránt a képek tömeges forgalmazását megvalósító globális média helyi megnyilvánulásai Japánban, eredetileg az újságokban, a folyóiratokban és a képregénymagazinokban, manapság pedig már a videojátékok, az internet és a mobiltelefonok elektronikus médiumaiban is.³⁸ Minthogy a japánok több mint kétharmada (legalább nyolcvanmillió ember) rendelkezik mobiltelefonnal, „a mobilmanga és a mobilanime” a vizuális tartalmak online terjesztésének legújabb csatornáját szolgáltatja az olyan vállalatoknak, mint a Softbank Creative Corporation, a Sony Pictures Entertainment, a Bandai Networks, a Sincsósa kiadó és az NTT Solmare Corporation. Az utóbbi társaság az egyedül 2006 májusában hárommilliónál több letöltött mangával az élen jár a terjesztők között. Törzsvevői jelentős részét azok az ingázók teszik ki, akik kényelmesebbnek találják a mobiljuk folyékonykristályos képernyőjének a nézegetését, mintsem hogy vaskos mangakötetet vagy magazint cipeljenek magukkal.³⁹

A manga és az anime tömegközönsége

■ A tömegművészet harmadik ismérve szerint hatalmas közönséghez jut el. Tezuka Ozamu 1947-es debütálása a *Sintakaradzima (Új kincses sziget)* című mangával ilyen szempontból mérföldkőnek számít. Tezuka úgynevezett „piros fedeles könyv” (*akahon*) formájában jelentette meg, ahogyan azokat a gyerekeknek szóló, olcsón előállított képregényköteteket nevezték, melyek a harmincas évek napilapjainak mangarovatából nőttek ki. A „piros könyv” tökéletes formátumnak bizonyult Tezuka újszerű stílusa számára, és több százezer eladott példányával olyan elsőprő sikert aratott, mely a háború utáni Japánra olyannyira jellemző mangamániá beköszöntét jelezte.⁴⁰

Ebben az időszakban ugrásszerűen megnőtt az olyan havi képregénymagazinok száma, mint a *Nakajosi (Jóbarát)* – alapítási éve 1954, 2006-ban 418 500 eladott példány), és a heti mangalapoké is, mint amilyen a *Súkan sónen magadzsin (Fiúk hetilapja)* – alapítási éve 1959, 2006-ban 2 839 792 eladott példány). Am a mangalapok piaca csak a hetvenes-nyolcvanas években érett be igazán, a médium iránt felnőttként is változatlan lelkesedést tanúsító olvasók érdeklődési körei alapján rétegződven. Ilyen új réteglap volt a Sógakukan kiadó 1980-ban indított hetilapja, mely a húszas éveikben járó *sararimanókat*⁴¹ célozta meg, a *Biggu komikku supiriccu (Nagy képregényszellemek)*; 2006-ban 394 042 eladott példány) vagy a szerelmi témájú, fiatal felnőtt nőknek szóló képregények közül a Súeisa kiadónál megjelenő *Young You*, mely 1986-ban indult, és 2005-ös megszűnése óta átadta helyét nővér lapjainak (*YOU* – 2006-ban 202 750 eladott példány; *Office YOU* – 2006-ban 120 000 eladott példány; *Kóraszu* – 2006-ban 164 583 eladott példány). A képregénypiac rohamos fejlődését olyan állomások jelzik, mint a *Súkan sónen dzsampu* 1988-as újrakiadása, melyet a tíz és tizenöt év közötti fiúk hetven százaléka vásárolt meg Japánban. Habár a szóban forgó magazin eddigi eladásai 1995-ben tetőztek 6,53 millió példánnyal, jelenlegi 2,78 millió eladott példányával továbbra is Japán legnagyobb hetilapja.⁴² A kilencvenes évekre tizenkét mangafolyóirat eladásai lépték át az egymillió határt, és mintegy ötven a százötvenezres szinten mozogott.⁴³

Az önálló kötetben (*tankóbon*) kiadott mangák ugyanilyen tekintélyes eladási számokkal dicsekedhetnek. Óba Cugumi *Death Note* című mangájából, amely eredetileg a *Súkan sónen dzsampungban* jelent meg száznolc folytatásban 2003 decembertől 2006 májusáig, egy hónappal később tizenegy kötetes sorozatként tizennyolc millió példány kelt el.⁴⁴ A manga kiemelkedő helyet tudhat a magáénak a nyomtatott sajtó piacán: 2004-ben Japánban az eladott könyvek és folyóiratok 22,5 százalé-

kát, illetve az eladott kötetek 37,2 százalékát teszi ki; a tizenegy éve csökkenő eladások dacára 2006-ban pedig egyedül Japánban 481 milliárd jenes bevételt hozott.⁴⁵

Ugyanez érvényes az animére. A japán háztartásokban található tévékészülékek számának ötvenes évekbeli megugrásával párhuzamosan az animációs filmek a televíziós műsor állandó részei lettek. Ez esetben is Tezuka volt a nagy kezdeményező *Tecuvan Atomu* (*Vasöklő Atom*, angolul *Astro Boy*) című mangasorozatával, amelyből 1963-ban az első, szinte azonnal szinkronizált és exportált televíziós anime született.⁴⁶ A DVD-eladások valamelyes megcsappanása ellenére a 27 milliárd dolláros értéket meghaladó rajzfilmpiac mindmáig tartja magát Japánban,⁴⁷ és több mint nyolcvan animesorozat a nézők tízmillióit vonzza rendszeresen a képernyők elé. A manga és az anime kultúráipara tehát meghatározó erőt képvisel a kortárs japán tömegmédiában. Csaknem minden japán egyén a fogyasztója (legalább élete valamely szakaszában), korra, nemre, iskolázottságra és társadalmi osztályra való tekintet nélkül. A manga és az anime alapvető része a japán populáris kultúra főáramának.

A manga és az anime globalizációja

■ A manga és az anime egyre fontosabb szerepet játszik a globális kultúraiparon belül. A popkultúra ezen exporttermékeit mohón fogyasztják nemcsak Ázsia jelentős részében, hanem Európában és Észak-Amerikában is. Ueno Tosija meglátása alapján az otakuk kultúrája iránti nyugati érdeklődést a globalizáció és az információs kapitalizmus újabb hulláma hozta magával. Amikor még Disney birtokolta a szórakoztatóipar nemzetközi monopóliumát, a „globalizáció” valójában „amerikanizálódást” jelentett, míg manapság a „japanimáció” (vagy „japanime”) olyan nemzetek fölötti, domináns gazdasági és kulturális erőt képvisel, mely a japán populáris kultúra tágabb globális áramlatának része. Ez utóbbi olyannyira különböző formákban jelentkezik, mint a szusi- és a karaokebárok, a Hello Kitty mütyűrök vagy az amerikai Cartoon Networkön futó *Inujasa* című animesorozat.⁴⁸ Ivabucsi Koicsi szerint ez az új globális Japán-kultusz („J-cult”) mindössze néhány nemzetek feletti mediakonglomerátumnak köszönhető.⁴⁹ Ezek egyike a Bandai Visual, a japán animeszcéna 1983-ban alapított úttörője. 2005-ben a Bandai megalapította amerikai leányvállalatát, a Bandai Visual USA-t, amely hazai és nemzetközi kampányait hivatott összehangolni. A vállalat jelenleg olyan független amerikai cégeken keresztül forgalmazza széles animeválasztékát, mint az Image Entertainment és a Geneon Entertainment. Az eredmény bármely videoboltban, ahol a polcok az animéktől roskadoznak, szemmel látható.

Az animét Tezuka Oszamu *Astro Boy* című sorozata (1963), valamint a *Speed Racer* (1967) ismertette meg az amerikai tévénézőkkel. A videokazetta bevezetésével a nyolcvanas években az amerikai rajongóknak közvetlen hozzáférési lehetősége nyílt az importált animékhez. Mára a kezdetben nagyrészt az egyetemista fiúkra szorítkozó piac olyan dinamikus fejlődő közeggé változott, melyben a vásárlók jelentős részét a mindkét nemhez tartozó tinédzserek és fiatal felnőttek teszik ki.⁵⁰ 2003-ban az anime ötmilliárd dolláros üzlet volt, ami az Egyesült Államokba érkező japán acélexport értékének a háromszorosa. A piac jelenleg is folyamatosan bővül: a Japán Külkereskedelmi Szervezet (JETRO) beszámolója szerint az amerikai DVD-export a 2000-es évi 2,1 millió eladott egységről 12 millió egységre módosult 2005-re, a nagy népszerűségnek örvendő pornografikus animéknek is köszönhetően.⁵¹ A Japan Information Network információi alapján Japán exportpiaca a 60 milliárd dollárhoz közelít. Jelenleg a televízióban világszerte sugárzott rajzfilmek hatvan százaléka Japánban készül.⁵²

Hasonló tendenciát mutat a manga nemzetközi piaca is. Az Egyesült Államok esetében a japán képregényeladások 1999 óta rohamos növekedést mutatnak: ez

esetben az anime készítette elő az eredetileg ihletforrásául szolgáló manga sikerét.⁵³ A mangákat forgalmazó kiadók – többek között a Viz Media, a Tokyopop és a Dark Horse – rohamos üzleti növekedést értek el. A több mint húszéves tapasztalattal rendelkező úttörő terjesztő, a Viz Media annak idején néhány füzettel kezdte, 2007-re pedig már a két legnagyobb japán kiadóvállalat, a Súeisa és a Sógakukan amerikai terjesztője volt. A Víznel jelenik meg többek között a Súeisa vezértermék folyóiratának angol nyelvű kiadása, a *Shonen Jump* (2007-ben 180 000 eladott példány az Egyesült Államokban), valamint több mint 350 további kötet, többek között olyan bestsellerek, mint a *Naruto* és a *Death Note*.⁵⁴ A manga átkerülését az amerikai kultúra főáramába kitűnően jelzi, hogy a hazai könyvkiadók is beszálltak az üzletbe – például a Random House leányvállalata, a Del Rey –, sőt az egyik hagyományos amerikai képregényvállalat, a DC Comics licencszerződéseket kötött a japán cégekkel, melyek alapján saját kiadványokat jelentet meg a külföldi tartalommal.⁵⁵ A mangakötetek egyesült államokbeli összeladásai a 2005-ös 7,8 millióról 9,5 millió példányra (vagyis 22 százalékkal) nőttek 2006-ra.⁵⁶ Összességében a könyvüzletekben és a *comic shop*okban eladott képregénykötetek 44 százaléka manga.⁵⁷ Kiskereskedelmi szinten a forgalom a 2002-es 60 millió dollárról nagyjából 170–200 millióra nőtt 2006-ra.⁵⁸ Jómagam nemrég a fayetteville-i plázában, Noth Carolinában láttam a tősgyökeres sci-fi részleg méreteivel vetekedő mangagyűjteményt: olyan helyen, ahol az ember utoljára keresne japán képregényt! Ha pedig valakit a Viz Media bestsellere, az angol nyelvű *Naruto* érdekelne, csupán a legközelebbi Wal-mart hipermarketig kell legrania érte – a manga hovatovább Amerikában is tömegpiaci áru.

Az anime és a manga amerikai *mainstream* státusát jelzik az utóbbi években országszerte egyre gyakoribb rajongói fesztiválok és a gomba módra szaporodó helyi klubok is. Az előbbieik közül csupán a 2006-os évből említést érdemel a kaliforniai Millbrae városban rendezett Yaoi-Con, a New York-i Comic Con, a baltimore-i Otakon és az anaheimi Anime Expo, amelyet éppen Disneyland tőzsomszédságában szerveztek, és 41 000 látogatót vonzott.⁵⁹ Helyi szinten pedig még az én kisvárosi könyvtáramban, a New York állambeli Cantonban is két manga- és animeklub működik, egy a gyerekek és egy a tizenhárom év feletti fiatalok számára. Japán imidzsét a mai amerikai fiatalok szemében nem Pearl Harbor, a kamikazék és a zen, hanem a *Naruto*, a *Cowboy Bebop* és más animék határozzák meg.

Sajátosan „japán” vagy kulturálisan szagtalan?

■ A manga és az anime globális népszerűségét egyesek a japán művészek sajátos „kifejezőerejének” tulajdonítják.⁶⁰ A nemzeti identitás kulturális meghatározásának egyébként is nagy múltja van Japánban. Először a korai 20. században történtek ilyen jellegű kísérletek a modernizáció és a nyugatosítás kihívásaira adott válaszként. A „japánságot” ennek során olyan magaskulturális jelképekkel azonosították, mint a zen, a teaceremónia vagy az *ukijoe* metszetek. A nyolcvanas években ehhez a Honda Civic gépkocsik és a Sony Walkmanek társultak Japán csúcstechnológiára épülő ipari hatalmának hathatós szimbólumaiként. A buborékgazdaság kilencvenes évek eleji kipukkanása és a Japán-kultusz agresszív ipari népszerűsítése idején aztán egyre inkább a szoftver kezdte helyettesíteni a szépművészeteket és az ultramodern hardvert a japán identitás legújabb jelképe gyanánt, az Ivabucsi és mások által „szoft” nacionalizmusnak nevezett korszakban.⁶¹

Vajon a manga, az anime és a japán videojátékok hogyan fejezik ki ezt a bizonyos „szoft nacionalizmust”? Ez a nyolcvanas évekre visszanyúló történet részben a japán „kulturális egyediség” kereséséről szól a többi nemzeti kultúrával szemben, a japán nemzeti mivolt értelmét firtató kollektív lelkiismereti vizsgálat, az úgynevezett

nihondzsinnron („japánságvita”) keretében. 1994-ben a manga, az anime és a nacionalizmus kapcsolata az *Oroszlánkirály*-botrány kapcsán került előtérbe. Ekkor ugyanis számos japán képregényrajzoló és olvasó azzal vádolta meg Disney-t, hogy a Tezuka Oszamu-tól, a *Dzsanguru taitei* (*A dzsungelkirály*) című mangából lopta a *Lion King* történetét. Az eset hamarosan a japán nemzeti büszkeség gyújtópontjába került.⁶² A japán kormány azóta az ország legfontosabb kulturális exportterméke gyanánt hivatalos rangra igyekszik emelni az animét.⁶³ A politikusok – köztük a saját bevallása szerint mangabolond külügyminiszter, Aszó Taró – Japán globális médiakultúráját a diplomácia hatékony eszközeként igyekeznek kihasználni. „A szofthatalom az országimázs szempontjából ugyanolyan értékes, mint a hardverhatalom”, mert „a japán érzésvilágot és gondolkodást tükrözi”.

A japán „szoft nacionalizmus” működésének remek példája a népszerű anime-sorozat, a *Captain Tsubasa*, mely arab szinkronnal *Mádzsed kapitány*ként hódította meg a Közép-Keletet még a kilencvenes években. Az egyik legelismertebb japán animemagazin, az *Animage* által minden idők száz legjobb animéje között számon tartott sorozat címszereplője, Ózora Cubasza arról álmodik, hogy felnőttként híres focista lesz. Az iraki háború óta a Japan Foundation kulturális diplomáciai stratégiájának prioritásai között szerepel a 2001/2002-es folytatás szerepeltetése az iraki nemzeti televízió műsorán. A sorozat vetítése idején a gazdasági együttműködést szorgalmazó japán vállalati koalíció a Súeisa kiadó engedélyével Cubasza-levonókat ragasztott a teherautóira.⁶⁴ A japán külügyminisztérium kulturális osztályának képviselője a következő magyarázatot fűzte az akcióhoz: „Úgy gondoljuk, hogy a gyerekek szívébe, akik Irak jövőjét alakítani fogják, álmokat és reményeket olt majd ez a sorozat, még inkább támogatva a japánbarát érzelmeket.”⁶⁵ Cubasza kapitány *Mádzsed*ként a japán kormány újjáépítési törekvéseit népszerűsítő PR-kampány alapfigurájává lépett elő, és annak a napfényes jövőnek a jelképe lett, amelyet Japán segít megteremteni a távoli nemzedéktársaikhoz hasonlóan focirajongó iraki ifjúságnak.⁶⁶

A japanime ez esetben tehát a japán identitás kódjaként működik: a *Cubasza kapitány* Japán valódi, békeszerető és focirajongó, az irakiakon önzetlenül segítő szellemét testesíti meg. Az ország „márkaimázsát” közvetíti a külföldi fogyasztóknak, akik a Japánról alkotott pozitív képük elemeként szemlélik Cubaszát. A manga és az anime tehát a saját (ön)orientalista ikonográfiájával áll elő „Japán cin-kos egzotizálása során”.⁶⁷

Ugyanakkor Ivabucsi és mások bizonyos „ambivalenciára” hívják fel a figyelmet a „szoft nacionalizmuson” belül. A japanime végső soron tömeges nemzetközi fogyasztásra szánt termék. Sokak szerint a Japán-kultusz globális térhódításával egyre nehezebb bármilyen kulturális sajátosságot felfedezni benne, mivel „egyszerre artikulálja a japán kulturális termékek egyetemes vonzerejét és minden »japán sajtóság« eltűnését.”⁶⁸ Például azok az irakiak, akik *Mádzsed kapitány*ként nézik a *Cubaszát*, nem feltétlenül látnak rá összefüggéseire a japán kultúrával. A sorozat korántsem hirdeti a japán mivoltot olyan harsányan, mint a McDonalds és Disney az amerikai-ságot; Cubasza kapitány identitása van annyira képlékeny, hogy a szereplő arab nevet kapjon, míg Ronald McDonald és Donald kacsa sohasem kaphatna.⁶⁹ A japanimáció ebben a beállításban „kulturálisan szagtalan” (*mukokuszeki*, szó szerint „hazátlan”), amin Ivabucsi „a faji, etnikai és kulturális beágyazatlanságot, illetve a nemzeti-kulturális sajátosságot eltörlését” érti.⁷⁰

A J-cult „kulturális szagtalanságának” másik példája Siró Maszamune legújabb, számítógépes képeken („computer-generated imagery”, CGI) alapuló munkája, az *Appleseed* (*Appurusido*, 2004). A Kr. u. 2131-ben játszódó posztapokaliptikus történet főszereplője Deunan Knute zsoldosnő, a helyszín pedig a Gaia nevű szuperkom-

puter által uralt, Olümposz nevű város. Az *Appleseed* egyes hőseinek japán neve van, mint például a Hitomi és a Josicune, mások görög mitológiai alakok, például Athéné és Hadész nevét viselik. A japán–görög pasztis John W. Treat tézisének támasztja alá, mely alapján „ma már lehetetlen a »japán« populáris kultúráról oly módon beszélni, hogy a világ többi részét ne említenénk”.⁷¹ A szóban forgó anime kulturális utalásai, habár eléggé sokszínűek, meglehetősen felszínesek is: a figurákban és a helyszínekben nincs semmi, ami különösebben japán vagy, ami azt illeti, görög lenne. Ivabucsi szerint az anime és a manga világsikerének éppen az a titka, hogy „használati értékét a Japánon kívüli fogyasztói ízlésre és kulturális hagyományokra bízta”,⁷² azaz hagyja magát a helyi ízlésnek megfelelően elsajátítani.⁷³ Az *Appleseed* kulturálisan szagtalan – és éppen ennek köszönhetően a világon bárhol fogyasztható.

Ez a kulturális szagtalanság átragadt magára a médiumra is. A mangák és az animék származáshelye többé nem kizárólag Japán. A manga esetében például megjelent koreai változat, a *manhwa*, és a médium honosítása az Egyesült Államokban is elkezdődött, többek között Svetlana Chmakova *The Adventures of CG* című képregényével, a *CosmoGIRL!* 2005. augusztusi lapszámában. Ez a TokyoPop kiadóval közösen megjelentetett, folytatásos amerikai manga az Ohio Állami Egyetem másodéves hallgatója, becenevén CG, egy „rámenős hétköznapi csaj” tokiói kalandjait követi nyomon. A főszereplő arcát a manga konvenciói szerint túlméretezett szemekkel rajzolták, a történet maga azonban egy amerikai cserediákról szól, akit az amerikai lánymagazin olvasóközönségére való tekintettel mintáztak meg.⁷⁴

Manapság a kötetben megjelenő angol nyelvű mangák („original English-language” vagy OEL manga) is egyre gyakoribbak. Fred Gallagher amerikai művész *Megatokyo* című online mangája (www.megatokyo.com) például a DC Comics leányvállalatánál, a CMX kiadónál jelenik meg papíron.⁷⁵ A TokyoPop huszonnyolc OEL mangát jelentetett meg 2005-ben, és a következő évre a dupláját tervezte.⁷⁶ A Viz Media kiadó aligazgatója, Alvin Lu szerint „egyre nagyobb a konvergencia között, amit »comics«-nak, és amit »mangá«-nak hívunk. Nem hiszem, hogy a két terminus továbbra is tartható lesz...”⁷⁷ A TokyoPop igazgatója, Jeremy Ross pedig a következőket teszi hozzá: „a manga a vizuális történetmesélés nemzetközivé vált stílusa, amely meghaladja a maga nemzeti eredetét. Jelenleg a manga globalizációjának lehetünk tanúi.”⁷⁸

Rigán Lóránd fordítása

■ JEGYZETEK

1. Michel de Certeau: *The Practice of Everyday Life*. (Trans. Steven Rendall) University of California Press, Berkeley, 1984. 186.
2. Susan Sontag: *The Image World*. In: *Visual Culture: The Reader*. (Eds. Jessica Evans and Stuart Hall) Sage, London, 2003. 80–94. 80.
3. William Lee: *From Sazae-san to Crayon Shin-chan: Family Anime, Social Change, and Nostalgia in Japan*. In: *Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture*. (Ed. Timothy J. Craig) M. E. Sharpe, Armonk, NY, 2000. 186–206. 189–190.
4. Mari: *A Happy Anime Makes Us Blue*. http://smt.blogs.com/mari_diary/2004/08/a_happy_anime_m.html (letöltve: 2006. október 30.)
5. Uo.
6. Catherine Makino: *Japanese Anime Fans Gain Economic Power*. *Voice of America News* 2007. január 17.
7. „Original video animation”: eleve valamilyen adathordozón történő kiadásra – régebben VHS-re, újabban DVD-re – készített anime, moziban való vetítés vagy televíziós sugárzás helyett.
8. A mangáról szóló fontosabb kötetek: Frederik Schodt: *Manga! Manga! The World of Japanese Comics* (1983); *Dreamland Japan: Writings on Modern Manga* (1996); Sharon Kinsella: *Adult Manga* (2000); Paul Gravett: *Manga: Sixty Years of Japanese Comics* (2004); Jaqueline Berndt – Steffi Richter: *Reading Manga: Local and Global Perceptions of Japanese Comics* (2006); Frederik Schodt: *Astro Boy Essays: Osamu Tezuka, Mighty Atom, and the Manga/Anime Revolution* (2007). Az animéhez lásd Antonia Levi: *Samurai from Outer Space: Understanding Japanese Animation* (1996); Gilles Poitras: *The Anime Companion: What's Japanese about Japanese Animation* (1999); Helen McCarthy: *Hayao Miyazaki: Master of Japanese Animation* (1999); Patrick Drazen: *Anime Explosion: The What? Why? and Wow! of Japanese Animation* (2002); Susan Napier: *Anime from Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Animation* (2005). Emel-

- lett a japán populáris kultúráról szóló antológiák is fontos tanulmányokat közölnek a mangáról és az animéről: John Whittier Treat: *Contemporary Japan and Popular Culture* (1996); Timothy Craig: *Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture* (2000); John Lent: *Illustrating Asia* (2001); Timothy Craig – Richard King: *Global Goes Local: Popular Culture in Asia* (2002), valamint Steven Brown: *Cinema Anime* (2006).
9. Lawrence Chisolm: *Fenollosa: The Far East and American Culture*. Yale University Press, New Haven, CT, 1963. 96.
 10. Jean-Marie Bouissou: *Japan's Growing Cultural Power: Manga in France*. In: *Reading Manga: Local and Global Perceptions of Japanese Comic*. (Eds. Jaqueline Berndt – Steffi Richter) Leipziger Universitätsverlag, Leipzig, 2006. 149–165. 149–155; Jaqueline Berndt: *Permeability and Othering: The Relevance of 'Art' in Contemporary Manga Discourse*. In: *Approches critiques de la pensée japonaise du XXe siècle*. (Ed. Livia Monnet) Les Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2001. 349–375. 351.
 11. Frederik L. Schodt: *Dreamland Japan: Writings on Modern Manga*. Stone Bridge Press, Berkeley, CA, 1996.
 - 31; lásd még Susan Napier: *The Problem of Existence in Japanese Animation*. *Proceedings of the American Philosophical Society* 2005. 149. 72–79. 73–74.
 12. David Carrier: *The Aesthetics of Comics*. Pennsylvania State University Press, University Park, 2000. 69.
 13. *Japan Pop! Inside the World of Japanese Popular Culture*. (Ed. Timothy Craig) M. E. Sharpe, Armonk, NY, 2000. 7; Ichiya Nakamura: *Japanese Pop Industry*. Stanford Japan Center, Kyoto, 2003. 10.
 14. Jaqueline Berndt: i. m. 352.
 15. Koichi Iwabuchi: *'Soft' Nationalism and Narcissism: Japanese Popular Culture Goes Global*. *Asian Studies Review* 2002. 26. 447–469. 456; Mizuko Ito: *Technologies of the Childhood Imagination: Media Mixes, Hypersociality, and Recombinant Cultural Form*. *Items and Issues* 2003–2004. 4. 31–34. 31–32.
 16. *Cell Phones Put to Novel Use*. *Wired News* 2007. január 12. www.wired.com/news/gizmos/0,1452,66950,00.html (letöltve: 2007. január 21.)
 17. Steve Trautlein: *Tokyo International Anime Fair Returns with Global Interest in Japanese Animation Soaring*. *Japan Today* 2006. március 16. www.japantoday.com/jp/feature/1068. (letöltve: 2006. október 30.)
 18. Noël Carroll: *A Philosophy of Mass Art*. Oxford University Press, New York, 1998. 184–186.
 19. Uo. 192.
 20. Scott McCloud: *Understanding Comics: The Invisible Art*. Kitchen Sink Press, Northampton, MA, 1993. 9.
 21. Aarmoud Rommens: *Manga story-telling/showing. Image and Narrative* 2000. 1. 1–10. 1–3. www.imageandnarrative.be/narratology/aanoudrommens.htm (letöltve: 2006. október 21.)
 22. Frederik L. Schodt: *Dreamland Japan*. 26.
 23. Noël Carroll: i. m. 72–76; Theodor Adorno: *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*. (Ed. J. M. Bernstein) Routledge, London, 1991. 11, 67; Robert W. Witkin: *Adorno on Popular Culture*. Routledge, New York, 2003. 138.
 24. Mizuko Ito: i. m. 34.
 25. Mary Grigsby: *Sailormoon: Manga (Comics) and anime (Cartoon) Superheroine Meets Barbie: Global Entertainment Commodity Comes to the United States*. *Journal of Popular Culture* 1998. 32. 59–80.
 26. Ian Gordon: *Comic Strips and Consumer Culture, 1890–1945*. Smithsonian Institution Press, Washington, DC, 1998. 37–38.
 27. Sophie Hardach: *Japanese Comic Boosts Wine Sales: Manga Series Spins Vino Mystery and Helps Readers Impress Their Friends*. *Globe and Mail* 2007. június 6.
 28. Stuart Elliot: *Subaru Turns to the Land of Forbidden Secrets*. *The New York Times* 2007. július 10.
 29. Arjun Appadurai: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996. 3, 7; John Treat: *Yoshimoto Banana Writes Home: Shōjo Culture and the Nostalgic Subject*. *Journal of Japanese Studies* 1993. 19. 353–387. 365–366; Mizuko Ito: i. m.
 30. Noël Carroll: i. m. 202.
 31. David Carrier: i. m. 108.
 32. Ian Gordon: i. m. 14.
 33. David Carrier: i. m. 108.
 34. Ian Gordon: i. m. 37.
 35. Rei Okamoto: *Images of the Enemy in the Wartime Manga Magazine*. In: *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines and Picture Books*. (Ed. John Lent) University of Hawai'i Press, Honolulu, 2001. 204–220. 207.
 36. Shimizu Isao: *Red Comic Books: The Origins of Modern Japanese Manga*. In: *Illustrating Asia: Comics, Humor Magazines and Picture Books*. (Ed. John Lent) University of Hawai'i Press, Honolulu, 2001. 137–150. 137.
 37. Keiko McDonald: *Reading a Japanese Film: Cinema in Context*. University of Hawai'i Press, Honolulu, 2006. 76–77.
 38. Arjun Appadurai: i. m. 35.
 39. Ken'ichi Sato: *Manga Migrating to New Medium: Will Pixels Pummel Paper? The Daily Yomiuri* 2006. május 20.; *J-CAST Business News* 2006. május 9. *Comics on Mobiles? Enjoy Women's Popularity*. <http://en.j-cast.com/2006/05/09001258.html>. (letöltve: 2006. október 21.); Richard Taylor: *Japanese Comics Go Mobile*. *BBC News International Version* 2006 március 24. http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/click_online/4840436.stm (letöltve: 2006. október 21.)
 40. Frederik L. Schodt: *Manga! Manga! The World of Japanese Comics*. Kodansha International, New York, 1983. 62.
 41. Az angol salary man japánosítása: hivatalnok.
 42. Fumie Kumagai: *The Impact of Traditional Values on Modern Japanese Society*. Praeger, Westport, CT, 1996. 74.

43. Sharon Kinsella: Pro-Establishment Manga: Pop-culture and the Balance of Power in Japan. *Media, Culture, and Society* 1999. 21. 567–572. 567.
44. Death Note Puts Life into Japanese Manga Scene. *Mainichi Daily News* 2006. június 18.
45. A mangafolyóiratok csökkenő eladásainak számos oka van Japánban, többek között a romló születési arány, a gazdasági hanyatlás, a sarki könyvesboltok eltűnése, a videojátékok növekvő népszerűsége, a kötetformátum előnyben részesítése a fogyasztók által és az olyan új médiumok térhódítása, mint az internet vagy a mobiltelefon. Ken'ichi Sato – Miho Sakanari: In *Steep Decline, Comic Magazine Biz Needs Overhaul*. *The Daily Yomiuri* 2007. június 10; *Komikku*. Tokyo: Zenkoku shuppan kyokai/Shuppan kagaku kenkyujo. Shuppan shihyo nenpo 2005. 236–253.
46. Leith Morton: *Modern Japanese Culture: The Insider's View*. Oxford University Press, Oxford, 2003. 243.
47. Jan Krikke: Computer Graphics Advances the Art of Anime. *IEEE Computer Graphics and Applications* 2006. 26. 14–19. 15.
48. Toshiya Ueno: *Japanimation and Techno-Orientalism, Media Tribes and Rave Culture*. In: *Aliens R Us: The Other in Science Fiction Cinema*. (Eds. Ziauddin Sardar – Sean Cubitt) Pluto, London, 2002. 94–110; Brian Moeran: *Soft Sell, Hard Cash: Marketing J-Cult in Asia*. Working Paper #76, Copenhagen Business School, 2004. 1.
49. Koichi Iwabuchi: i. m. 457.
50. Steve Trautlein: i. m.
51. Jun Hongo: Porn 'Anime' Boasts Big U.S. Beachhead. *Japan Times Online* 2006. július 11. <http://search.japantimes.co.jp/member/member.html?appURL=nn20> (letöltve: 2006. október 30.)
52. Jan Krikke: i. m. 15.
53. Steve Trautlein: i. m.
54. Kai-Ming Cha: *Viz Media and Manga in the US*. *PW Comics Week* 2007. április 3. www.publishersweekly.com/article/CA6430330.html (letöltve: 2007. július 29.)
55. Calvin Reed: *Fast Growth at Del Ray Manga*. *Publishers Weekly* 2007. február 12; Uő: *DC Invests in Japanese Manga Startup*. *Publishers Weekly* 2007. június 18. www.publishersweekly.com/article/CA6452850.html (letöltve: 2007. július 29.)
56. Matt Phillips: *Comics Court Girls Inspired by Japanese Manga*. *The Wall Street Journal* 2007. június 8.
57. *Graphic Novels by the Numbers*. *Publishers Weekly* 2007. március 5. www.publishersweekly.com/article/CA6421266.html (letöltve: 2007. július 29.)
58. Uo. Lásd még Martin Webb: *Manga by Any Other Name Is...* *Japan Times Online* 2006. május 28. <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/f120060528x1.html> (letöltve: 2006. október 30.)
59. Solvej Schou: *Future of Japanese Anime and Manga Looking Bright in US*. *The Associated Press State and Local Wire* 2006. július 18.
60. Anne Allison: *Millennial Monsters: Japanese Toys and Global Imagination*. University of California Press, Berkeley, 2006. 224–225.
61. Koichi Iwabuchi: i. m. 451, 459; Ichiya Nakamura: i. m. 1–2.
62. Yasue Kuwahara: *Japanese Culture and Popular Consciousness: Disney's The Lion King vs. Tezuka's Jungle Emperor*. *Journal of Popular Culture* 1997. 31. 37–48. 44.
63. Sharon Kinsella: *Adult Manga: Culture and Power in Contemporary Japanese Society*. University of Hawai'i Press, Honolulu, 2000. 91–93.
64. 'Captain Tsubasa' to Aid Reconstruction in Iraq. *The Daily Yomiuri* 2006. március 5.
65. *Anime Transcending Borders*. *The Daily Yomiuri* 2006. október 4.
66. May Masangkay: *Pop Culture Takes Center Stage in Japanese Diplomacy*. *Japan Today* 2006. december 22
67. *Reading Manga: Local and Global Perceptions of Japanese Comics*. (Eds. Jaqueline Berndt – Steffi Richter) *Leipziger Universitätsverlag, Leipzig*, 2006. 207.
68. Koichi Iwabuchi: i. m. 456.
69. Brian Moeran: i. m. 8.
70. Koichi Iwabuchi: i. m. 455.
71. *Contemporary Japan and Popular Culture*. (Ed. John Treat) University of Hawai'i Press, Honolulu, 1996. 13.
72. Koichi Iwabuchi: i. m. 463.
73. Lásd Anne Allison: i. m. 192–233.
74. Carol Memmott: *Japanese Manga Takes a Humongous Step*. *USA Today* 2005. július 5.
75. Bill Agular: *Fred Gallagher and Megatokyo Vol. 5*. *PW Comics Week* 2007. május 15. www.publishersweekly.com/article/CA6442270.html (letöltve: 2007. július 29.)
76. Kai-Ming Cha – Calvin Reed: *Manga in English: Born in the USA – American Style Manga Challenges the Purists*. *Publishers Weekly* 2005. október 17.
77. Kai-Ming Cha: i. m.
78. Kai-Ming Cha – Calvin Reed: i. m.

JEAN-MARIE BOUISSOU

MIÉRT VÁLT KULTURÁLIS VILÁGTERMÉKKÉ A MANGA?



Jóllehet olcsó
tömegtermeléssel
előállított termék, a
manga kiváló minőségű
fogyasztási cikk.

Paradoxonok

■ Több paradoxon övezi a manga és a belőle kinőtt műfajok – az anime (japán rajzfilm), egyes tévésorozatok és videojátékok – franciaországi, olaszországi és egyesült államokbeli, illetve általános nyugati térhódítását, mely a hetvenes évek óta tart.

Az első paradoxon az, hogy a nyugati országokkal szemben, amelyek mindig is egyetemesnek képzelték, és – még ha csak birodalmi becsvágyuk leplezésére is – terjeszteni törekedtek értékeiket és kultúrájukat, Japánnak mindig is kételyei voltak azzal kapcsolatban, hogy kultúráját a világgal megossza. A sintó vallás például alighanem egyedülálló módon szigorúan „nemzeti”: egy „sintoista” külföldi gondolata a japánok számára képtelenségnek tűnne.

A második paradoxon abban nyilvánul meg, hogy 1945 óta kialakult formájában a mangát sajátosan japán történelmi tapasztalat hatja át. Egy olyan nemzet traumáját fejezi ki, amelyet Matthew Perry sorhajókapitány „fekete hajói” 1853-ban kényszerítettek „megnyílni”, majd a modernitásba vonszoltak, és Hiroshima holokausztjában végződő versengésre bírtak a Nyugattal. Egy ilyen nemzet gyermekeiből lettek az első *mangakák* (japán képregényalkotók) – nevezhetnénk őket a „Tezuka-nemzedéknek”¹ –, akik tanúi voltak annak, hogy városaiket letarolják az amerikai bombázógépek, apáikat térdre kényszerítik, császárukat megfosztják isteni mivoltától, iskolai tankönyveik és a beléjük foglalt értékrend pedig a történelem szemétkosarában kötnek ki.

1 A szöveg eredeti változata az Esprit 2008. júliusi számában jelent meg.

A legyőzött nemzet önfeláldozó erőfeszítések árán újraépült, és alig húsz év alatt a szabad világ második gazdasági hatalmává küzdötte fel magát. Ennek ellenére sem elismerésben nem lett része – a nyolcvanas évek a „Japán-gyalázás” éveit voltak Nyugaton –, sem ama biztonságban, amelyre vágyott, és újonnan visszanyert büszkeségét nemsokára a kilencvenes évek hosszúra nyúlt válsága tiporta el ismét. Ez a sajátosan szaggatott, drámai fordulatokkal teli és a faji megkülönböztetés által beárnyékolta pályagörbe gyökeresen eltér mind a régi európai nagyhatalmak, mind pedig az ifjú, diadalmas Amerika történetétől. Annál is inkább meghökkenítő tehát, hogy a japán kollektív képzelet „univerzális” szintre emelkedni képes populáris kultúrát szült.

A 21. század elejére Japán a világ második legnagyobb kulturális exportőre lett. A manga elfoglalta a francia képregénypiac 45 százalékát, és megjelent a *Shonen Jump* – a japán tinédzserek körében legnépszerűbb heti képregényantológia, mely a kilencvenes évek közepére hatmillió példányszámot ért el – amerikai változata. A sokáig csak gyerekek és tanulatlan fiatalok kedvenceként elkönyvelt manga hovatöbb elcsábította a harmincas éveikben járó franciák egy sokkal kifinomultabb nemzedékét is.

Ez a jelenség magyarázatra szorul.

A francia baby-boomer képregényrajongó (ön)arcképe

■ A hetvenes években felferdült baby-boomer nemzedék Franciaországban, akár csak Japánban, gyermekkorától képregényt olvasott. Kisiskolás korunkban heti olvasmányszámba ment a *Coeurs vaillants* és a *Vaillant* – előbbi a kommunista, utóbbi a katolikus családokban (mint amilyen az enyém volt). Ahogy felsősök lettünk, megjelent a *Tintin* és a *Spirou*, a középiskolásokról és a főiskolásokról meg a *Pilote* gondoskodott. Aztán... semmi. Ezzel szemben Japánban a felnőtt baby-boomerek számára a mangai par kitalálta a *szainen mangát* (a húsz év felettieknek), illetve a dolgozóknak szóló mangákat (különösen a „fehérgallérosoknak”: *salaryman manga*), megállás nélkül ontván az újabbnál újabb műfajokat: science fiction, horror, *gag manga*, sportról, történelemtől, gazdaságról és társadalomról szóló sorozatok, nem utolsósorban pornográfia.²

Franciaországban felnőtt nemzedékemnek be kellett érnie egy olyan sajátos szubkultúrának szánt képregényekkel, mely egyszerre volt elitista, férfiközpontú, intellektuális, diákos és többé-kevésbé lázadó. Ezek a képregények a *Concombre masqué* bohó abszurditásán, az *Achille Talon* ádáz szójátékain, valamint a *Jodelle* és a *Pravda*³ hűvös erotikáján alapultak, és túlságosan is kifinomultak voltak a tömegcikk piacára számára. Ezt az intellektuális keveréket a *Charlie Mensuel* egy csipetnyi *Peanutsszal*, *Krazy Kattal* és *Andy Cap*-pel élénkítette, illetve olyan olasz rajzoló munkáival, mint Buzzelli és Crepax. Ha a francia cenzorok el is túrték az értelmiségi sarjnak való művelt erotikájával a *Charlie Mensuel*t, az Elvipress népszerű *fumetti*jével⁴ szemben, mely fülledt álmokra csábíthatta volna a tömegolvasókat, már kérlelhetetlenül felléptek. Jungla, Jacula, Isabella, Jolanda de Almagora és lenge öltözetű kalandornő-társaik nem kerülhettek közszemlére, hanem a pult alatti rejtőkódésre ítéltettek.

Egyetemi éveim alatt a *Pilote* hűséges olvasója voltam a legutolsó lapszámig, és rendszeresen követtem a *Charlie Mensuel*t is, nővéreim azonban, akikkel iskolás korunkban minden szerdán hajba kaptunk a *Spirou* és a *Tintin* új lapszámán, már jóval azelőtt lemondtak róla, hogy olyan sorozatot találjanak, mely a legcsekélyebb figyelmet tanúsítaná a fiatal nők gondjai iránt. Ezalatt a világ másik felén a Year 24 Flower Group [„24. évi virágcsokor”]⁵ a hasonló korú japán lányok számára fiatal nők

által fiatal nőknek kitalált és rajzolt mangákat kínált, melyeket sajátos esztétika, a nem-erőszakhoz és a nem kívánt terhességhez hasonló témákkal való számot vetés és a szerelem, valamint a szex női szempontú ábrázolása jellemezte. A velejéig macsó japán társadalomban, ahol a lányok nehezen tudtak egyenlőség alapú kapcsolatot elképzelni egy fiúval, ezek a művészek kiválóan értettek az olyan fogások alkalmazásához, mint a fiúruhába bújtatott hősnő (Ikeda Rijoko Lady Oscarja mintájára a *Rose of Versailles*-ből) vagy a kamasz fiúk közötti szerelem (*sónen-ai*), mely alkalmat adott rá, hogy a nő olvasó a férfiasabb vagy a nőiesebb féllel azonosuljon. Miután olvasóik felnőttek és munkába álltak, a kiadók kitalálták az *OL mangát* (*office lady manga*), fiatalasszonyként pedig rózsaszínű romantikával megspékelt, hölgyeknek szóló képregényt (*dzsószei manga*) vagy meglehetősen nyers *sónen-ait* olvashattak felszusszánásként a háztartási munka szüneteiben.

A francia nők időközben lemondtak a képregényről, ami pedig a fiúkat illeti, amikor olvasói elhagyták az egyetemet, a *Pilote* magaskultúrája is eltűnt. A nyolcvanas években a *Pilote*, a *Charlie Mensuel* és a *Hara Kiri/Charlie Hebdo* hanyatlásnak indult, majd eltűnt. A kiadók ezután „mindenkinek való” sorozatokra összpontosítottak „hétévestől hetvenhét éves korig”, melyek közül a lankadatlan *Lucky Luke* és az *Asterix* emelkedett ki: se ló, se számár képregények, se nem csak gyerekeknek, se nem igazán felnőtteknek, melyek a gyerekes történeteket a felnőtt közönségnek szánt rejtett humorral vastagon fűszerezték.

Aki csak nyomon követte ezt a folyamatot, rögtön megérti, miért vált világtermékké a manga: egyaránt volt mit nyújtania különböző korú, nemű és ízlésű egyének számára. Hasonló sokszínűséget sem a francia, sem az amerikai képregény nem tudott nyújtani. Nővérem, akivel valaha a *Tintin*ért verekedtünk, ma a *Say Hello to Black Jack*-ért rajong (Szato Sjuho sorozata egy fiatal segédorvos szemével láttatja a japán kórházi világ sötét oldalait); ami legalábbis jó kiindulópont a világpiac ostromához.

Egy ipari termék hatalma

■ Ám ez a hallatlan sokszínűség csupán egyike a mangák számos előnyének a nemzetközi versenytársakkal szemben. A manga az ipari tömegtermelés által is dominál, mely alacsony egységárat eredményez. A hetvenes években, a gyermekeknek szóló televíziós rajzfilmsorozatok iránti globális kereslet hirtelen megugrásakor a japán stúdiók percenként három ezer dollárnál kevesebbet voltak képesek előállítani az *UFO Robot Grendizer* (Franciaországban *Goldorak*) című világsikerrel szemben. A japán stúdiók percenkénti ötezer és az amerikai rajzfilmsorozatok négyezer dolláros előállítási költségeivel szemben. A japán stúdiók már ekkoriban négyszer annyi részt gyártottak, mint a franciák (évente ezernyolcszázat a négyszázötvennel szemben).⁶ Emellett tekintélyes korpust tudhattak magukénak visszamenőleg is: a japán televízió a Meidzsi csokoládéóriás által támogatott *Astro Boy*⁷ (Tezuka Oszamu alkotása) óta, amely 1963-ban törte meg a jeget, folyamatosan műsorán tartotta a gyermekeknek szóló animéket. A nemzeti adó, az NHK mellett kezdettől fogva sugárzó magán-tévécatornákat a szponzorok eleve arra biztatták, hogy gondoskodjanak a fiatal nézőközönségről, és nem voltak semmilyen cenzúrának sem alávetve. Japán televíziós piaca sokkal gazdagabb, szabadabb, találékonyabb és aktívabb volt, mint Franciaországé, ahol a nézők 1984-ig a nemzeti tévéadókra voltak korlátozva. Az Egyesült Államokban pedig, habár magánkézben volt minden, a mccarthyizmus és a politikai korrektség szigorú öncenzúrát diktált. A tévécsatornák által élvezett szabadság, a szponzorok által rendelkezésre bocsátott összegek és a stúdiók hatékonysága folytán Japánnak tehát a hetvenes években sikerült betörnie a gyermek-televíziós világpiacára.

A japán popkultúra ezen első betörése a nyugati piacra meghatározó volt a továbbiakra nézve. A *Goldorak* és a *Candy Candy* – a hetvenes évek végén a francia gyerekek körében legnépszerűbb japán televíziós rajzfilmsorozatok – egykori rajongói fogják megnyitni a mangák előtt a francia piacot az *Akira*⁸ világhódító fordításával 1989–90-ben. Ez a nemzedék alkotja ma a rajongók legkifinomultabb csoportját, mely az utóbbi években lehetővé tette a francia kiadók számára, hogy művelt felnőtteknek szánt, minőségi sorozatokat dobjanak piacra, köztük a *gekigákat* („drámai képek”: népszerűségük csúcsára 1950–1970 között ért felnőttmangák), Tezuka felnőtteknek szóló sorozatait, valamint a női rajzoló új nemzedékének⁹ munkáit, akik az 1990–2000-es években léptek színre, és akiknek munkáit ma már az eredeti megjelenéssel majdnem egy időben fordítják franciára.

Jóllehet olcsó tömegtermeléssel előállított termék, a manga kiváló minőségű fogyasztási cikk. A Súeisa vagy a Kódansa kiadó világsikere ilyen értelemben semmiiben sem különbözik a Toyotától vagy a Sonyétól. Kiváló minőségű termék gyanánt hat alapvető lelki szükséglet kielégítésével gyönyörködteti az elmét: egyszerre képes a hatalom, a teljesítmény, a biztonság, az izgalom, a menekülés és az egyediség iránti vágyainkat szolgálni.¹⁰ Sikere ebben a tekintetben annak a példátlan szabadságnak köszönhető, melynek a második világháború vége óta örvend, valamint a japán kultúra néhány sajátosságának.

(Szinte) cenzúrázatlan bujaság

■ A sztereotip elképzelések ellenére a japán kultúra sokkal kevésbé represszív, mint a nyugati kultúrák, melyeket a zsidó-keresztény szellemiség és a politikai korrektség korlátoz. Jóval kevésbé gátlásos például a szex kapcsán.¹¹ Emellett a modernitásba való kései bekapcsolódásnak, a karteziánus filozófia elmaradt hatásának és az intoleráns monoteizmus hiányának köszönhetően a japán kollektív tudattalanban máig tovább élt mindenféle szellem, babonáság, démon és (barátságos vagy barátságtalan) szörnyeteg. Azt a kedélyes bujaságot, amely Franciaországban közönségesnek számítana vagy egyenesen sértőnek, Japánban eltűrik; a nyilvános részegséggel nemigen jár a nyugati megbélyegzés, és a televíziós poérok között gyakran szerepel a szellentés és a bőföggés. A könnyek és a szerencsétlen hősök¹² iránti vonzalom olyan mélyen gyökerezik a kultúrában, hogy még a miniszterelnökök is – köztük Nakaszono Jaszuhiro (1982–1987), Hasimoto Rjutaró (1996–1998) és Koizumi Junicsiro (2001–2005), akik különben elismerten kemény férfiak – fenntartás nélkül sírtak már nyilvánosan. Mindennek megvan a helye a mangában is, amely következőképpen sokkal elevenebb, mint francia megfelelője. A franciák kedvence, a szelíd (bár kicsit rögeszmés) *Titeuf*¹³ össze sem hasonlítható a züllött vénember által kiképzett, szupersonikus felhőjén egy malac és egy törpe szerzetes társaságában száguldozó, majomfarkú kisfiúval, akinek számtalan ellenféllel kell megküzdenie – köztük olyanokkal is, akik hatalmasakat szellentenek vegyi fegyver gyanánt; aki más bolygókkal együtt rendszeresen megmenti a Földet, százával számolva le a cselszövőkkel; akinek a szeme láttára halnak meg barátai, majd ő maga is meghal, hogy velük együtt feltámadjon, és újra meghaljon; aki Istennel cseveg, és többek között rájön, hogy az illető nem valami nagy szám; aki apa, sőt nagypapa lesz anélkül, hogy valaha is felnőne, és így tovább, mintegy tízezer oldalon át, a manga összes súlycsoportjában világbajnok *Dragon Ball* (Torijama Akira) szövevényes cselekménye alapján. Amilyen nagy riadalmat keltett ez a kulturális ufó a nyugati szülők és tanárok körében, éppolyan szilárd gyökeret vert mára az ifjonti képzeletben szerte a világon; nem korlátozta ugyanis a felvilágosodás racionális öröksége, mely egyaránt idegen a gyerekektől és a japán képregényrajzolóktól.

A manga fantáziáit sohasem korlátozták a kiadók és a hatóságok – vagy legalábbis lényegesen kevésbé, mint Nyugaton. Amerikában például a képregényeket az 1954-es Comics Code nevű szabályzat verte béklyóba, Franciaországban pedig a gyerekeknek és fiatalokúaknak szóló kiadványokat felügyelő bizottság fertőtlenítette szakadatlanul a képregények világát, és korlátozta 1949 óta az importot, mielőtt a nyolcvanas évek végére lassacskán elszenderült volna. Ezzel szemben a gyűlölt katonai rezsim elnyomó túlkapásaival szembeni ellenállásként a japán hatóságok nem merték korlátozni a szólásszabadságot. Mi több, a kormányzat fokozottan óvatos volt, mivel a mangákat a legbefolyásosabb kiadók jelentették meg.

A cenzúra igénye a hatvanas években főleg a közkeletű szülői és tanári szövetségek részéről jelentkezett, nem sok eredménnyel. E tekintetben Nagai Gó esete jellemző. Nagai Nyugaton Goldorak és más harci robotóriások megalkotójaként ismert, Japánban azonban 1968-ban indított, vaskosan közönséges, trágár és tabudöngető, *Harencsi gakuen* című sorozatáról híres. Ez a címben emlegetett „szemérmetlen iskolában” játszódik, ahol mind a fiúk, mind pedig a tanárok fő elfoglaltsága – amikor éppen nem részegeskednek, szerveznek csalárd szerencsejátékokat, vagy defekálnak a folyosón – a lányok szoknyájának emelgetése, anyaszült meztelenre vetkőztetése és elnászpápolása (sokszor az áldozat teljes beleegyezésével), valamint a (nem is annyira) „gyengébb nem” méltó bosszújának tűrése. A nagy hatalmú Súeisa kiadó, mely a (kiskamasz fiúknak szánt!) sorozatot sztárkiadványában, a heti *Shonen Jump*-ban futtatta, négy éven át volt képes ellenállni a felháborodott szülői szövetségek panaszainak. A hatóságok nem mertek beavatkozni. Nagai végül maga zárta le a sorozatot 1972-ben a szülők és a különféle ívású konzervatívok által a „szemérmetlen iskola” ellen intézett, tömeggyilkosságba torkolló, szimbolikus katonai támadással. Franciaországban vagy az Egyesült Államokban persze már az első résznél megfojtotta volna a cenzúra.

A manga előállítása szerkezetileg támogatja az efféle játékos bujaságot. Az önálló képregényes kötetek előtti rendszeres sorozatszerű közlés és a kiadvány népszerűségének folyamatos ellenőrzése a *dokusa kado* (a heti magazinokba beillesztett, a visszajelzést lehetővé tevő űrlapok) segítségével arra kötelezi a mangakát, hogy valamilyen módon „megragadjon” olvasói emlékezetében. Márpedig ez az olvasóközönség nagyrészt olyan tinédzserekből áll, akik minden kétségen felül világszerte sokkal élénkebben érdeklődnek a csajozás és a pasizás, továbbá a szüzesség elvesztésének változatos módszerei, mint Asterix poénos kalandjai iránt. Emellett a mangák közötti folyamatos verseny a McDonald's egykori „nagy adag” stratégiáját leképező fegyverkezési versenyre kényszeríti őket: a fogyasztó azonban itt nem extra sült krumplit, hanem extra adag érzelmet, cselekményt, burleszkkomikumot és természetfölöttit, sőt extra szexet kap – sok esetben egyszerre.

Igaz ugyan, hogy a *Dragon Ball* hőse a társadalmi renddel teljes összhangban házasodik és nemz, a *Great Teacher Onizuka*,¹⁴ Fudzsizava Tóru nemzetközi sikerének a címszereplője, ez az arany szívű csirkefogó pedig nagylelkűen visszautasítja a szüzességüket felajánló diáklányokat, bármennyit is álmodozik róluk egyébként. Ne tévedjünk, a mangának megvan a maga erkölcs! A *Shonen Jump* mottója egyenesen a „barátság, igyekvés, győzelem”. Ám az ilyen szlogenek túl általánosak ahhoz, hogy valóban hatással legyenek az olvasóra. Igaz ugyanakkor az is, hogy – mint Sharon Kinsella rámutatott¹⁵ – a manga iránti tolerancia a nyolcvanas évek óta megcsappanni látszik. Továbbra sem szívesen korlátozzák a szólásszabadságot, a hatóságok a káros mangák (*jugai manga*) felügyeletét tapintatosan rábízták a szülők és a családanyak helyi egyesületeire. A manga azonban még így is sok olyasmit mutat meg, amit egy francia vagy amerikai képregénynek sohasem szabadna. Ami (aggályosko-

dó szülők és tanárok, kérem, jegyezzék meg!) semmivel sem járult hozzá a japán bűnözési mutatók növekedéséhez.

A világ posztindusztriális ifjúságának esztétikája (1):

Akira, vagy a lendületes kiábrándulás

■ A piac szegmentációja, a termékfejlesztési és a termelési hatékonyság, a cenzúra hiánya, az egyetemes témák tárgyalása és a kamasz képzeletre gyakorolt vonzerő még mindig nem szolgál kellő magyarázattal a manga világsikerére. Ha figyelembe vesszük, hogy pontosan *mikor* is globalizálódott a manga, valamint azokat a témákat és karaktereket, amelyek kiemelkedő sikert értek el a nyugati piacon, fény derül arra a kulturális igényre, melyet képesek voltak kielégíteni. Hogyan vált egyetemessé a háború utáni Japán közösségi képzetét tápláló sajátos történelmi tapasztalat? Pontosabban szólva, miként tehetett szert bizonyos „egyetemességre” a posztindusztriális kapitalizmus fejlett nemzeteinél? Az alábbiakban a századforduló mangáinak három jellemző témáját tekintem át. Sorrendben ezek az apokalipszis, a tudomány és az egyén.

A modern manga Hirosima lángjaiban született, amit Siraisi Szaja a manga „eredeti tapasztalatának”¹⁶ nevez. A fiatal, árván maradt túlélők története ez, akiket a barátság és az élni akarás köt össze egymással, és a posztapokaliptikus világban töretlenül harcolnak az új hajnal eljöveteleig. A traumának ez a képlete megannyi formában köszön vissza a mangában és az animében. Egyik korai példájában, Nakazava Keidzsi *Barefoot Gen*jében (1972) a hősi fiatalok hihetetlen optimizmussal és patyolattiszta lelkiismerettel küzdenek egy jobb világért. Amikor a nyolcvanas években külföldön is megjelent, ez a változat visszhang nélkül maradt Nyugaton, ahol a háború utáni fellendülés tapasztalata és a világalalom illúziója volt jellemző. A mélyebb magyarázat alapján pedig a zsidó-keresztény világban az apokalipszis Isten, nem az emberi beavatkozás dolga. A *Gen* összes fordítási kísérlete tehát keserű kudarcban végződött.¹⁷

A nyolcvanas években aztán a posztapokaliptikus japán képregény a mangakák egy új generációjának a kezei alatt új alakot öltött. A még az ötvenes években született, utolsó baby-boomereket nevezhetnénk az *Akira* alkotója nyomán „Ótomonemzedéknek”. Az ő tapasztalataik az előző nemzedék életérzésétől merőben különböznek. Ótomo nemzedékének nem voltak közvetlen emlékei a háborúról, és a szüleik sem szívesen beszéltek nekik ilyesmiről. Továbbá majdnem semmit sem tapasztaltak első kézből a hatvanas évek társadalmi és politikai felfordulásából, és a háború utáni újjáépítés is alig volt rájuk hatással. Legélénkebb gyermekkori emlékeik a hatvannyolcas mozgalomhoz fűződtek, melynek élén idősebb testvéreik álltak, és amely teljes vereséggel végződött. Míg Franciaországban a hatvannyolcas aktivisták azt hihették, hogy sikerült közvetlen és döntő társadalmi változást elérniük, a sokkal erőszakosabb és tovább elhúzódó japán mozgalom nem változtatta meg a status quót, hanem véres, önpusztító terrorizmusba torkollott. Mindezzel összefüggésben az „Ótomo-nemzedék” az „eredeti tapasztalat” egészen más értelmezését nyújtotta, mint Nakazaváék. Ótomo verziójában a posztapokaliptikus univerzum értelmetlen, a hősök a káoszban téblábolnak, a bizonyosságok megszűnnek, a jó és rossz közötti határvonalak elmosódnak, és a lezárás nem hordozza egy szebb világ ígérését.

A szóban forgó metamorfózis archetípusát Ótomo Kacuhiro *Akirája* testesíti meg. Kaneda, a Neo-Tokió romjai között csavargó javítóintézeti szökevény a korai mangák pozitív hőseinek halvány árnyéka csupán, aki az apokalipszissel dacolva mindvégig saját kicsinyes érdekeit követi (társai bosszúját, akiket a legjobb barátjából mutánsná lett Tecuó ölt meg, és az ifjú Kai szerelmét). Ebben a világban a csoportok elpusztul-

nak, beleértve Kaneda saját motoros bandáját, a baráti kötelékeket pedig elárulják. Tecuó, az öldöklő mutáns, akinek az egész bolygó elpusztításához megvan a hatalma, a szíve mélyén csupán egy szerencsétlen kölyök, aki arra vágyik, hogy odasimuljon hűtlen anyjához. Tudattalan szinten az éretlen Kaneda osztozik ebben a vágyban, ha az olyan női szereplőkhöz fűződő viszonyát tekintjük, akik szorult helyzetben mindig erősebbnek és józanabbnak bizonyulnak nála (az ifjú Kai, Mijako asszony és Csjjoko, a harcos anyafigura). A világ újjáépítésének minden igyekezete kudarcba fullad (például Mijako asszony közösségszervező kísérlete), a Nagy Tokiói Birodalom részéről a nemzetközi közösség ellen intézett végső kihívás pedig csupán afféle kamaszcsinnynek tűnik. Az új világ ígérete az utolsó képkockáig csupán ábránd marad.

A manga az *Akirá*val tört be a francia képregénypiacra. Lehet, hogy ennek egyik oka járulékos: ez volt az első hozzáférhető teljes sorozat az egykori *Goldorak*-rajongók számára, akik az összesen tizenhárom kötetért ki tudták pengetni az 1247 frankot. Sikerének valódi magyarázata ellenben az, hogy kiábrándultsága mély visszhangra talált a „*Goldorak*-generáció” körében Franciaországban. A kései hatvanas évek szülőteiként a szóban forgó nemzedék tagjai kételyekkel és általános csalódottsággal körülvéve nőttek fel. Az utópiák kora lejárt, a kommunizmus álma szertefoszlott, s a François Mitterand szocialista elnöksége (1981–1995) alatt táplált számtalan remény meghiúsult. A háború utáni gazdasági fellendülés immár legfeljebb emlék volt; Európát a globalizáció kezdte nyugtalanítani. A sajtó és az entelektüelek a bizonyosságok végét hirdető posztmodern varázsa alatt voltak. A hatvanas évek nemzedékének utolsó lázadó, utópista képregénymagazinja, a *Pilote* jellemző módon 1989-ben szenved ki: éppen amikor az akkor még közepesnek számító Glenat kiadó, melyet a manga hoz fel az első helyre, a francia *Akirát* készíti elő. A *Pilote*-ot olvasó baby-boomer képregényrajongókat leváltja a kiábrándultak nemzedéke („Bőf generation”).

Az *Akira* táplálta a kiábrándult nemzedék *Goldorak* iránti nosztalgiáját, ugyanakkor megfelelt új világnézetének. Ez a kettős vonzás ellenállhatatlannak bizonyult. A japán kiábrándultságnak jóval mélyebbre nyúló és tragikusabb gyökerei voltak, mint a francia fiatalok csalódottságának, s az úgynevezett *otaku*, a megrögzött mangarajongó típus születéséhez vezetett, melynek fogyasztási szenvedélye nem mindig összeegyeztethető a teljes értékű (vagy akár a normálisnak tekinthető) társadalmi élettel. Ez az esetenként minden jel szerint patológikus jelenség csupán a 21. század elején kerül újra összhangba a társadalommal. Ha a bőf-ök életérzése eleinte csupán az elkényeztetett csemeték álmodozó eszképzimusára emlékeztetett is, a kiábrándultságra fényes jövő várt Nyugaton, melyet az utópiák halála, a környezetmozgalmak és a terrorizmus példátlan fenyegetései, valamint az erőviszonyoknak az öreg Európa rovására való általános átrendeződése egyaránt támogatott. Márpedig a manga legfőbb előnyeként mindezt az egzotikum varázsán túlmenően anélkül dramatizálta, hogy passzívan vagy demoralizáltan viszonyult volna hozzá. Sőt, paradox módon nagyon is dinamikus volt. Az *Akira* mindvégig úgy pörög, mint a forgószél. Ótomo a vágatató cselekménnyel és a felkínált értelmezési lehetőségek tömkelegével (antiamerikanizmus és antimilitarizmus, humanitárius-buddhista vallásosság) álcázza az értelmetlenséget és a reménytelenséget, valamint egy zagyva, ám annál inkább magával ragadó New Age eszmeiség megidézésével egy olyan különös, új dimenzióban, ahol a DNS és az emberiség rejtélyei magasabb rendű formákat öltöttek (habár mindezek részben „vörös heringnek” bizonyulnak, kiválóan alkalmasak arra, hogy lefoglalják az olvasót). A posztapokaliptikus műfaj Nyugaton a mangák által meghonosított különböző változatai nem egy olyan ifjúságot képviselnek, amely – mint a *Barefoot Gen* esetében – elutasítja a kétségbeesést, hanem egy szórakozni és kiábrándultságát a dinamizmussal összeegyeztetni vágyó nemzedéket.

A posztapokaliptikus műfaj a francia piacon borusból koromsötétre váltott az olyan sorozatokkal, mint Ōtomo *The Legend of Mother Sarah*-ja, melyet a *Dragon Head*, a *She, the Ultimate Weapon* és a *Drifting Classroom* követett.¹⁸ Az elsőben a világ újjáépítésének még az álma is kiveszett. Az utóbbi háromban a sors értelmetlensége és a szereplők tehetetlensége maradéktalan. Mostantól fogva az apokaliptikus okait senki sem ismeri, és a főszereplőkre csupán a halál vár. Mindezen sorozatok franciaországi sikereit nem kell azonban semmi olyasmire utaló jelnek tekinteni, hogy a mangák rajongóin általános kétségbeesés lett volna úrrá. Ez inkább arra utal, hogy a kedvenc műfajok többféle árnyalatára egyre inkább érzékeny, művelt befogadókká váltak.

A világ posztindusztriális ifjúságának esztétikája (2): Búcsú *Astro Boy*tól

■ Az apokaliptikus Hirosima örökségének csupán egyik a japán közösségi emlékezetből a mangába bevonult eleme. A nukleáris poklot a tudomány idézte elő, melyet az amerikaiaknak a japánoknál jobban sikerült kihasználniuk, és amely ellen a japánok minden bátorsága hatástalannak bizonyult. Mindebből a japánok azt a következtetést vonták le, hogy csupán a tudomány uralása által nyerhetik vissza helyüket a világban. Így a háború utáni Japánban a tudomány valódi kultusza alakult ki. A szülők elvesztették a háborút, úgyhogy a jövő immár a gyermekeik kezében volt, hogy a tudomány által minden eddiginél szebbé varázsolják.

Tezuka Osamu *Astro Boy* című sorozata – minden idők legünnepeltebb mangája¹⁹ – tipikusan ezt a mentalitást jeleníti meg. Az 1952-ben kitalált, kis atommeghajtású robot azt a „tudományos ifjúságot” képviseli, amelynek küldetése egy igazságos világrend létrehozása, Japánnal az élen. *Astro* a világ minden sarkában, még az Egyesült Államokban is rendet teremt. Az elkövetkező fél évszázad azonban a posztapokaliptikus rekonstrukció utópiája kapcsán történt változáshoz hasonlótt hozott a tudomány kultuszát illetően is. Japán már a hatvanas évek végén, a Nyugatnál előbb komolyan szembesült a környezetszennyezés problémájával. Tezuka maga is kiábrándult volt, amikor két évtizeddel az *Astro Boy* után a *Black Jacket* megalkotta.²⁰ Új hőse, a virtuóz sebészorvos, csodákat művel, a társadalom mégis számkivetetté teszi. Habár életeket és nemegyszer lelkeket is képes megmenteni, az *Astro Boy* ifjú olvasóinak ígért radikális jövőt elsikkasztja az ember kicsinyes, mohó és rosszindulatú természete. A kilencvenes években, amikor a manga világhódító útjának nekivág, a tudomány immár egyre inkább gonosz és veszélyes. Az újabb sorozatok a természet vagy a természetfeletti hatalmak bosszúját ábrázolják a környezetszennyezés és a genetikai mérnökség, valamint a veszélyes vírusok manipulációja ellen.²¹ A tudomány minden veszély ősforrásaként tűnik fel, mely az emberiség rabszolgáskorba döntésével vagy elpusztításával fenyeget. Ez a francia képregények által a posztapokaliptikus kiábrándultsághoz hasonlóan jobbára mellőzött téma manapság, a környezetszennyezés és a globális felmelegedés korában világszerte egyre több olvasót foglalkoztat. A rossz útra tért tudomány, ahogyan azt először Japánban ábrázolták drámai formában, összeméri problémává nőtte ki magát.

A „poszt tudományos” manga ugyanakkor – az Ōtomo által újraírt posztapokaliptikus műfajhoz hasonlóan – anélkül képes tárgyalni az ámokfutóvá lett tudomány és a világot elpusztító szennyezés témáit, hogy kétségbeesésben feneklene meg. Az *Inugami*-ban például a környezetszennyezés a növényzet olyan szélsőséges burjánzását váltja ki a természetben, hogy az csaknem eltörli a föld színéről a japánokat. Egy kamasz szerelmespár azonban egyesül az élet fájával, mely a katasztrófát okozta, és nászukból olyan új típusú lények születnek, melyek képesek az egyre édenibb kör-

nyezetben való túlélésre. Ehhez hasonlóan a *Parasite*-ban is a bolygó szennyezését megtorolni jött kannibál lények végül kereszteződnek az emberi fajjal. Ugyanaz a New Age szellemi egyveleg ez, mint amit Ótomo az *Akira* utolsó kötetében idéz meg: az emberiség felemelkedése egy másik dimenzióba; felsőbbrendű DNS-sel bíró emberek; a természet szerepe egy újfajta spiritualitás kibontakozásában. Nem számít, hogy mindez csak esztétikai trópus; az a fontos, hogy remekül talál a 21. század eleji nyugati fiatalok hangulatához: az Ész bizonyosságaitól és a modernitás utópikus „nagy elbeszélései” által forgalmazott struktúráktól megfosztott világ újravarázsolása iránti sóvárgásukat tükrözi.

A manga a nyugati *comics*hoz képest sokkal jobban rá tudott hangolódni a kor-személyre, és így eleget tudott tenni az új jelentések iránti – bármennyire is kelekótya – igénynek. A *kamik*, *onik*, *jókaik* és *jurék* (szellemek, démonok, szörnyek és kísértetek) megmenekültek az intoleráns monoteizmus pusztításától, amely nyugati rokonaikat kiirtotta. Világuk határait csak későn vonta szűkebbre a Japánt mindössze a 19. század derekán elérő modernitás. Így még a modern Japán is őriz valamit abból, amit Anne Allison „animista tudattalannak”²² nevez, és ez utóbbi oly módon hatja át a mangát, hogy csak az alkalomra vár a New Age témáival való kereszteződéshez. Paradox fordulat ez is. Éppen a Japánt a Nyugattól legélesebben megkülönböztető vonások – a monoteizmus és a modernitás megkésettisége – biztosítottak számára előkelő helyet azon a „posztmodern univerzalizmuson” belül, mely jelenleg a felvilágosodás 18. századi racionalitásával verseng. A japán mangában semmilyen racionalitás nem gátolja, hogy két kamasz egyesüljön az „élet fájával”, hogy egy paraszt démoni lényekkel fusson össze bármelyik utcasarkon, hogy a falu istenei feltámadjanak, és megfutamítsák a szennyezéséért felelős gengsztereket és korrupt politikusokat, hogy a becsületes utazó egyszer csak egy olyan városkában találja magát, amelynek összes lakosa – beleértve a fej nélküli nőket – örömet szeretkezik bárkivel, vagy hogy a mesterséges elmék kivívják a szabadságot, és maguk irányítják a saját sorsukat.²³ Ha nem is képes újra elvarázsolni a posztindusztriális kapitalizmus által értelmétől megfosztott világot, ez a bolond kavalkád mégiscsak kielégít egy azon belül jelentkező latens szükségletet. A végső paradoxon az, hogy a manga olyan kulturális termék, amely éppen ennek a posztindusztriális kapitalizmusnak a javára termel jelentős profitot.

R. L. fordítása

■ JEGYZETEK

1. A manga no kamisamaként [„a manga istene”] emlegetett Tezuka Osamu (1928–1989) neve alapján. Sin takaradzsima [„Új kincses sziget”] című képregénye megjelenésétől (1947) számítják a kortárs manga kezdetét.
2. Salaryman manga: Hirokane Kensi: Section Chief Kosaku Shima (Kodansha, 2000); politikai: Kavagucsi Kaidzsi: Eagle. The Making of an Asian-American President (VIZ Media, 2000); gazdasági: Isinomori Sótáró: Japan Inc. (Lanchaster Press, 1996); társadalmi: Aoki Júdzsi: Naniva kinjúdó [„Az oszakai uzsorás módszerek”].
3. Le Concombre masqué – Nikita Mandryka 1965-ben indított képregénysorozata; Achille Talon – Greg (Michel Regnier) alkotása 1963-ból. Az Adventures de Jodelle (1966) és a Pravda la survivreuse (1968) Guy Pellaert munkái.
4. A képregény olasz megnevezése; a „füstöcske” itt a szóbuborékokra utal.
5. A Sóva korszak 24. éve: 1947. A csoportosulás tagjai: Ikeda Rijoko, Igarasi Jumiko és Jamagisi Rioko (mindhárman 1947-es születésűek), Hagio Moto (sz. 1949), Ósima Jumiko (sz. 1950).
6. Anne Baron-Carvais: La Bande dessinée. PUF, Paris, 1985. 108.
7. A képregénysorozat angol fordításban a Dark Horse kiadónál jelent meg a kétezres években.
8. Ótomo Kacuhiro alkotása. Az első, francia nyelvre teljes egészében lefordított, tizenhárom kötetes mangasorozat. Angol fordítás: Dark Horse, 2000.
9. Okazaki Mari, Anno Mojoko, Szakurazava Erika, Ogava Jajoi, Nananan Kiriko, Jamadzsi Ebine, Mínamí Q-ta.
10. Jean-Marie Bouissou: Japan’s Growing Cultural Power: The Case of Manga in France. In: Reading Manga from Multiple Perspectives. (Ed. Jaqueline Berndt) Leipzig Universitätsverlag, Leipzig, 2006.

11. Lásd Nicholas Bornoff: *Pink Samurai: An Erotic Exploration of Japanese Society*. Grafton Books, London, 1991; továbbá John Sinclair: *Pink Box: Inside Japan's Sex Clubs*. Harry N. Abrams, New York, 2006.
12. Lásd Ian Buruma: *A Japanese Mirror: Heroes and Villains of Japanese Culture*. Jonathan Cape Ltd., London, 1984.
13. Zep (Philippe Chappuis) képregénye. 1993 óta tizenegy kötete jelent meg a Glénat kiadónál.
14. Angol fordítás: TokyoPop.
15. Sharon Kinsella: *Adult Manga: Culture and Power in Contemporary Japanese Society*. Routledge Curzon, Richmond, London, 2000.
16. Saya Shiraishi: *Doraemon goes to Asia*. In: *Network Power: Japan and Asia*. (Eds. T. Shiraishi – P. Katzenstein) Cornell University Press, Ithaca, 1997.
17. A Project Gen elnevezésű amerikai pacifista csoport önkéntes fordítási kísérlete két kötet után folytatás nélkül maradt, és a francia *Les Humanoides Associés* (1983), illetve a brit *Penguin Books* (1989) kiadási tervai sem jártak sikerrel. A francia fordítást végül a *Vertige Graphics*nak sikerült befejeznie (2003–2007), a teljes angol nyelvű fordítás pedig folyamatban van.
18. Nagajaszu Takumi (rajz), Mocsizuki Minetaro, Takahasi Sin, valamint Umezu Kazuo alkotásai. Angol fordítás: *Dark Horse*, *VIZ Media*, *Carlsen Verlag* és *TokyoPop*.
19. Tizenhat francia, japán és amerikai mangaenciklopédia és szakkönyv összesített hivatkozási indexében az *Astro Boy* szerepelt első helyen.
20. Angol nyelven 2008 óta a *Vertical* kiadónál jelenik meg.
21. A természet bosszúja: *Hokazono Maszaja*; *Inugami*; *Ivaaki Hitosi*: *Parasite*. *Génmanipuláció*: *Szórjó Fujumi*; *ES: Eternal Sabbath*. *Halálos vírusok*: *Endó Hiroki*; *Eden*; *Uraszava Naoki*: *20th Century Boys*. Franciaországban mindegyik bestseller, ám angol nyelven eddig csak az *ES* és az *Eden* jelent meg a *Del Rey*, illetve a *Dark Horse* kiadónál.
22. *Anne Allison*: *Millennial Monsters: Japanese Toys and the Global Imagination*. University of California Press, Berkeley, 2006.
23. Sorrendben: *Mizuki Sigeru*: *NonNonBa*; *Mori Jinpaci* – *Josikai Kandzsi*: *Tajikarao, l'esprit de mon village*; *Fukujama Jódzsi*: *The Story of Uroshima*; *Maszamune Siró*: *Ghost in the Shell* (angol fordítás: *Dark Horse*).



FARKAS NOÉMI TÜNDE

CAPULET-SORSÚ ERDÉLYI LÁNY A 18–19. SZÁZAD FORDULÓJÁN

■ A fiatal lány kiejtette kezéből a poharat, melynek oldalán az arzénpor egy feloldatlan csíkot húzott, és a szőnyegre zuhant. Szeme előtt végigpörögtek az elmúlt tavasz és nyár eseményei: kolozsvári tartózkodása, titkos találkozások és levélváltások, és gúnyos mosollyal üdvözölte a halál szelét. Egy pillanatra látta a Mikeszászára sereglett rokonság és meghívottak arcán a megdöbbenést és az apja gyászpompájával együtt a saját temetését, amelyre annyira vágyott. Ebben a minutumban sikoly vetett véget a halált váró kellemes gondolatának, belépett a szobába édesanyja és megpillantotta az életének véget vető lányt a földön.

A lány, Radák Polyxénia még csak tizenhét éves volt, amikor a nála jóval idősebb, megözvegyült Bánffy György feleségül kérte. A családi levelezésből kiderül, hogy édesapja, Radák (II.) Ádám a lánykérőt az anyához utasította: „A leány az anyjáié, az én feleletem utolsó”.¹ Így az anyára hárult a válaszadás, és mint a levelekből kitűnik, a Polyxéna döntése is számított. Az anya azt írja lányának, hogy a házasság ügyében kérjen tanácsot rokontól, a sokat megélt Daniel Istvánnétól,² és fontolja meg a házasság gondolatát: „Tehát, édes Léányom, [...] meg rágd ezen dolgot jól, és minden terheit a házasságnak, mellyeket te képzelhetsz az életben, jól hányd vesd [...] higgyed, édes Leányom, ha képes volna, hogy Ferentz Tsászár felesége légy, mégis soha el nem érnéd azt a nyugodalmat, amit szegény, és szerentsétlen anyád házábanál el hagyasz.”³

Írásunk ötletét a marosvásárhelyi Telleki Tékában megőrzött és általunk fel-lelt, *Radák Polikséna haláláról készített versek* című nyomtatvány adta. Ez az

1804-ben, Kolozsvárott megjelent füzet, mely mint a későbbi kutatásokból kiderült, a búcsúvers második kiadása, állít emléket Radák Polyxéna halálának. A nyomtatványon és a megért hat kiadás egyikén sem szerepel a sorok írójának neve, a szerző kilétét a Kővári László által papírra vetett erdélyi nevezetesebb családok leírásából vélik tudni a kutatók.⁴ Ő az akkor még kolozsvári diák, később berecztelki (beresztelki) református papnak, Kis Istvánnak tulajdonítja a sorokat. Ezek szerint Kis a református kollégium diákjaként írta a verset, megtartva a kor hagyományát, miszerint a kollégisták paréntáló verseket mondanak az erdélyi arisztokrácia elhunyt tagjai felett.

Valóban, az elhunyt státusa, társadalmi helye és szerepe meghatározta a halál és temetés körüli szertartásokat és a jól megkonstruált rituálékat, valamint fordítva, a megkoreografált, ünnepélyes búcsúzás során az arisztokrácia reprezentált a nagy tömegek előtt, így erősítve meg családjá, házastársa, gyermekei pozícióját, és ugyanakkor példát statuált az alsóbb rétegeknek. A búcsú előre megtervezett és hagyományozott volt, a temetés és a halotti beszédekben elhangzott orációk és laudációk mind a reprezentáció részei. Fontos kiemelni, hogy a halotti orátor mozgásteret többnyire igen szűk volt. A szónoknak egész beszédét a családi reprezentáció igényei szerint kellett megalkotnia: tájékozódnia kellett a genealógiáról, vázolni a halott életútját, neves tetteit, jó cselekedeteit.⁵

Esetünkben a családi reprezentáció nem valószínű, hiszen a Radákok bizonyára elfátyolozni próbálták Polyxéna⁶ történetét. A 18–19. század fordulóján

öngyilkos lány egy olyan arisztokrata családsarja, melynek közvetetten, kiterjedt rokonsága révén kapcsolatai vannak Béccsel és Pesttel egyaránt. Erdélyben mindenképpen meghatározó szerepet játszanak a politikai-társadalmi életben, ősi erdélyi családnak számítanak, amelynek tagjai már a 16. században a fejedelem oldalán állnak: 1562-ben János Zsigmond Pekry Gábor és Radák László vezette lovascsapatot küldött a felkelt székely csapatok ellen. A Pekry és Radák családok rokonságban is álltak.⁷

Petrőczy Kata Szidónia, 1681 nyarán ment férjhez Petrovinai Pekry Lőrinchez, egyik lányuk, Pekry Erzsébet Terézia Radák (I.) Ádám felesége volt, általa jutott a család a Pekry–Petrőczy-javak egy részéhez és a magyarórdi kastélyhoz, valamint a könyvtárhoz, ahol később gróf Rhédey Klára báró Radák Istvánné talált rá a Petrőczy Kata verseire.⁸ A Radákok az elsősorban egymás között házasodó erdélyi főúri családok majd mindegyikével rokonságban álltak; Polyxéna feltehetően anyai nagyanyjától, báró Wesselényi Polyxénától örökölte mitológiai eredetű nevét, de apai ágon is előfordult a keresztnév a családban, hiszen Petrőczy Kata egyik unokája, Daniel Polyxéna, Wesselényi Istvánné is e nevet viselte.

Státusukból eredően valószínűleg próbálták elfojtani a leányuk halála körüli mendemondákat, találgatásokat, tény, hogy a rokonok rövid genealógiai feljegyzései szerint a lányt halála után három nappal el is temették, és végtisztességet nem szenteltek neki később sem.⁹ Számunkra érdekes, hogy a nyomtatvány hogyan kerülhetett a Teleki Téka halotti beszédek gyűjteményébe, hiszen a fennmaradt, Kis Istvánnak tulajdonított búcsúvers nem tekinthető a halotti búcsúelemének: nem tartalmaz genealógiai leírást, bibliai hasonlattal sem él, nem lelhető fel benne a prédikáció elemei, a világi oráció szerinti laudáció sem, még az alapinformációk terén is szűkszavú a forrás, hiszen a kiadvány fedőlapja nem tartalmazza a szerző nevét és a temetés időpontját, csak feltételezhetően a vers szü-

letésének dátumát. Így a kutató szinte biztosra veheti, hogy a fennmaradt vers nem a család rendelkezéséből készült, erre utal a szerző kilétének palástolása és a szövegben felbukkanó – feltehetően a szülőket – vádló rész is.

Mivel nem lehetünk biztosak a szerző kilétében, nem tudhatjuk, hogy milyen kapcsolatban állt a családdal, mennyire volt beavatott a történeteket illetően, vagy csak hallomásból verselte meg a fiatal lány halálát. Ismét kérdések, amelyekre forrás hiányában nem tudunk kielégítő választ adni. Annyit a fennmaradt levelezésből¹⁰ bizonyosra vehetünk, hogy Polyxéna a halálát megelőző két évben több időt, egy-egy alkalommal akár hónapokat is töltött Kolozsváron, ahol az arisztokrácia társadalmi életének szereplője volt, például bálokban is megfordult, tehát ismert alakja lehetett az eladósorban lévő főúri kisasszonyok táborának. Talán épp a vers szerzőjének tulajdonított Kis István is ismerte.

Abban azonban biztosak lehetünk, hogy az egy év alatt ugyanabban a városban négy kiadást megért, Polyxéna haláláról egyetlen fennmaradt nyomtatványt a család nem saját költségén állíttatta elő újra és újra. Ráadásul mivel e kolozsvári kiadványok után még két, a nyomdakép szerint feltételezhetően későbbi kiadás is fellelhető, immár Nagyváradról, bizonyos, hogy ez a történet misztikus voltának és kelendőségének tudható be. Mint azt már említettük, a Radák család rokonságban állt szinte az összes erdélyi főúri családdal, így a hír az öngyilkos Polyxénáról és annak feltételezett okairól gyorsan terjedhetett. A családnak volt birtoka Erdélyen kívül is, tehát még inkább „fenyegethette” őket a tragédia hírének futótűzként való terjedése és országos ismertsége. A rokonok és ismerősök feltehetően kíváncsiak voltak a történetekre, hiszen a halotti beszédek hatását leíró kutatásokból is tudjuk, hogy az arisztokrata udvarokban megszülető udvari kultúra részévé vált a temetési ceremónia is, ez a közéletiség különböző megnyilvánulási formáit jelenítette meg. A jól megko-

reografált, ünnepélyes és a nemi értelemben demokratikus búcsúzás során sikeresen reprezentált az arisztokrácia a nagy tömegek előtt, így megvalósította célját, ellátta a „jó emlékezés” feladatát az emlékezésed. Mivel a szokás szerint nemcsak az elhunyt élete válik megfigyeltté, hanem annak mikro- és makrokörnyezete, hiszen láthatóvá lesznek a családtagok, barátok, kapcsolatok, pozíciók, az elhunyt egész élete, a haláleset kellemetlenségei miatt Radák Polyxéna felett nem lehetett célszerű megvalósítani a rituálét. Polyxéna tehát, ha engedte is magát megfigyelni, ha hozzájárult is ahhoz, hogy megfigyeljék, hiszen, mint már utaltunk rá, úgy időzítette öngyilkosságát, hogy édesapja végtisztességének napján ragadja el a halál, az egyetlen elmondott beszédből¹¹ arra következtethetünk, hogy családja nem vállalta a ceremóniát, csendes, családi temetést tarthattak.

A feltételezett szerző, Kis István azzal magyarázza a lány öngyilkosságát, hogy az emberi szív és ész néha összeegyeztethetetlenül cselekszik, ezáltal Polyxéna nem tudta kordában tartani az indulatait, és „szívre ereszté” azokat. Megengedőleg azt mondja, ha az emberek „indulatok nélkül születnének / mozgó hus bubák lennének”. Ismét felmerülhet az olvasóban, hogy a református kollégiumban tanuló diák, később református lelkész vallhatott-e hasonlókat az öngyilkosságról, hiszen köztudott az a protestáns álláspont, mely szerint „a maguk erőszakos elpusztításával boldogtalan és szerencsétlen a szabadulás, amely ideig való keserűségből vég nélküli valóba merít! Hiszen aki a maga életének gyilkosa, az bűnben és kétségbeesésben hal meg, és azért nem lehet, hogy a pokol gyötrelmeibe ne essék.”¹² E helyütt célunk nem az, hogy bizonyítsuk, nem Kis István a vers szerzője, vagy ha ő írta, akkor egy nagyon „liberális” vallási norma képviselője lehetett, hanem hogy forrásaink alapján vázoljuk a korabeli mentalitást az öngyilkosságot illetően. Tény, hogy a református tanok azt állítják, aki öngyilkosságban keresi a kiutat, egyenesen a pokolba vezető bűnt követ el.

Köztudott, hogy az öngyilkosságnál enyhébb „bűnök” elkövetőjét vagyis azt, aki nem látogatta a templomot, vagy nem tudta a Miatyánkot, fegyelmi büntetésül avval szankcionálták, hogy szamarétemetésben részesítették. Ez azt jelentette, hogy pap nem temette el, nem harangoztak neki, temetőbe sem temethették, emberek sem kísérték ki. Természetesen a magasabb státusú elhunyt esetében a Consistorium összegyűlt, és meghatározták, milyen elemet engedélyeznek a temetési rituáléból: csak harangszót vagy csak prédikációt, halotti alkalmaztatás nélkül.¹³ Mindezzel földi helytartókként az elhunytat akarták büntetni, ám tulajdonképpen a halott családtagjainak megítélését befolyásolták.

Ha egy gyülekezet a maga erőszakos elpusztításánál enyhébb bűnre a társadalmi hagyományokból való kizasítással járó büntetéssel reagált, elképzelhetjük, hogyan vélekedhetett egy főúri, művelt, tanított sarjadék öngyilkosságát illetően. Kevésbé valószínű, hogy a vers szerzőjéhez hasonlóan: megengedően és empátiával.

Nem célunk megfejteni a lány döntését, ám továbbgondolva a korabeli társadalmi viszonyokat, Polyxéna részéről tetének időzítése talán fricska lehetett közvetlen családjával szemben, vagy annak is betudható, hogy csak így mutathatta meg, van, amiben ő dönt, és ami saját akaratából történik. Fialat lányként vezérelhetette az exhibicionizmus is, ekképpen felhívhatta magára a figyelmet, hiszen édesapjának végső pompája napján oltotta ki életét. Meglátásunk szerint mindhárom esetben kulcsfontosságú lehetett az alkalom és a végtisztességre érkezők jelenléte. Polyxéna terve, mindegyik felvett elgondolás alapján, akkor valósult volna meg, ha a gyászszertartás elkezdése előtt tudódik ki távozása az élők sorából. A kutató még két lehetőséggel is számolhat: talán apján akart ekképpen bosszút állni a lány, akit idős kéréjéhez kényszerítettek. Célja az volt, hogy elvegye apjától az őt megillető végtisztességi pompát, és hogy így vessen fényt a történetekre,

amit igazságtalannak érzett? Vagy tán apja haláláért érzett lelkiismeret-furdalást, és ez imígyen jutott benne kifejezésre? Egy sor talány és racionális érvelés, amelyre a történetet kutatók egyike sem tudja a pontos választ, ezért bármelyik fennállhat, ám feltételezve az egy fiatal lány öngyilkosságát tervező elhatározása mögötti feldúlt lelkiállapotot, talán nem kell feltétlenül puzzle-szerű logikus magyarázatot keresnünk.

Ennyi talány és misztikus vonal felvonultatása után röviden ismerkedjünk meg a verssel és annak újszerűségével.

A sorok szerzője nem árul el sokat a történekről, de a több kiadás miatt arra következtethetünk, elegendőt az esemény népszerűvé válásához és az érdeklődés felcsigázásához.

A vers és a megtalált levelek együtt adnak teljesebb képet a történekről, hiszen a levelekből derül ki a jóval idősebb, megözvegyült Bánffy György leánykérése.

A búcsúvers más információkhoz jut, de egyikből sem, másiból sem derül fény a teljes történetre. A búcsúversből tudjuk meg, hogy Polyxéna fiatal szíve foglalt volt, de nem viszonzatlan, hanem tiltott szerelemről van szó, amit a 18. századi értelemben vett ambitio akadályoz meg. Bizonyosak lehetünk, hogy rangon aluli férfiért lobogott a szíve, és az előbbiek alapján feltételezhetjük, hogy szülei vagy csak édesanyja ellenezte a kapcsolatot, tiltotta a lányt egy ilyen szerelemtől.

A Radák család a nagy erdélyi református családok közé tartozott, ezért joggal feltételezhetjük, hogy a korabeli, 18. század végi protestáns imakönyveket és illemkönyveket, valamint az életvezetési tanácsadó könyveket, azaz ezek tanításait ismerték, a bennük fellelhető viselkedési normákat az asszonyok, más arisztokrata családokhoz hasonlóan, generációról generációra átadták.¹⁴ Tudjuk, hogy Kemény Drusiána verseket írt, Radák (II.) Ádám a nagyenyedi Református Kollégiumban kezdte, majd a göttingai egyetemen folytatta tanulmányait,¹⁵ mindketten művelt protestáns családból származtak, és a bibliotékát nemzedékről nemze-

dékre örökítették és gyarapították. Radák (II.) Ádám, akárcsak leszármazottai, pártolta a tudományokat, sógora, Kemény Simon hű barátjának, Bolyai Farkasnak felajánlotta, hogy a maga költségén küldi az „Ingenieur Akadémiába”. István fia és annak felesége számos iskola- és templomépítéshez és felújításhoz járult hozzá, valamint könyveket és festményeket adományozott az Erdélyi Múzeum-Egyesületnek és bibliotékáknak.

A vegyes közönség számára írt magyar nyelvű protestáns imakönyvek szinte mindegyike taglalja a férjhezmenetel, párválasztás, leánykérés és házasság körüli „helyes” viselkedési formákat és normákat. Polyxéna is tudatában lehetett annak, hogy „a hajadon leánynak nem is szabad, nem is illik férjet keresni magának”.¹⁶ Az is ismeretes lehetett számára, hogy a nem férjes nő, azaz a hajadon újszólván átmeneti stádiumban volt a gyermekkor és asszonyi lét között. Amíg férjhez nem ment, a lány a szülői háztartás része volt, és itt kötelességei voltak, többek között apja döntéseinek alá kellett vetnie magát. A századfordulón (18–19. század) még ez az álláspont tükröződik az imakönyvekből, de ezt támasztják alá a naplók, önéletírások és levelek is. A század közepén színre lépett egy a szentimentalizmus és racionalizmus jegyében álló irányzat, mely a teológiai liberalizmus elveit képviselte. Ez egybeesett Magyarországon és – feltehetően – kis késéssel, de Erdélyben is azzal a korszakkal, amikor a rendi normák helyét lassan polgári normák vették át. Témánkból adódóan a házasság alapja körüli változás érdekes. A 19. század közepén született imakönyvekben egyre inkább a másik fél iránt érzett kötődés és a szerelem jellemezte a házastársi viszonyt. Ezek a művek azt vallották, hogy a szerelem Isten akaratának jele.¹⁷ Polyxéna korában tehát társadalmi elvárásként és habitusként is leginkább még a szülők akaratának való alárendeltség volt érvényben a párválasztást illetően, ezért szinte biztosak lehetünk benne, hogy a változást hozó majd fél százados „szelek” még nem érvénye-

sülhetnek a 19. század legelején a közép-erdélyi birtokon.

A 18. századi tanácsadás a prédikáció formai kereteiből kilépett műfaj ugyan, de a művek még az egyháziak tollából születnek. Témájuk leginkább a nők, lányok és kisgyermek nevelésének szükségessége, a vallási és erkölcsi nevelés, az anyai, asszonyi, gazdasszonyi és hajadoni szerepek taglalása, az illemre való oktatás és a házasságra lépés körüli tudnivalók.¹⁸ Ez utóbbi témakörben a nyugat-európai szerző,¹⁹ noha a magyar fordítás is megjelent még a 18. században, rendkívül „liberális” módon a házasulandók döntéseként tekint a párválasztásra. Ezek szerint a lánynak meg kell vizsgálni férjhezmeneteli szándékát, de utána ki kell kérnie a tapasztalt szülők véleményét, azaz tanácsot kell kérnie tőlük és nem engedélyt. Ez már elmozdulás az imádságoskönyvek még szülői akarathoz kötött teljes alárendeltségi állapotától, ám még nem éri el a 19. századi érzelemből való párválasztási normát. A szülők itt még jelen vannak, igaz, már csak tapasztalt tanácsadókként, nem döntéshozókként.

Polyxéna esetében előbbi, a tapasztalt tanácsosztogatás és tanácskérés jelen volt a levelezés szerint, hiszen édesanyja javasolta neki, hogy kérje ki a házassági ajánlat ügyében a tapasztalt özvegy, Mikés Anna véleményét. A források ismeretében a felmerült másik kérdésben nem lehetünk biztosak, hiszen a levelezés szerint Polyxéna „liberális” elvek szerint maga dönthetett férjhezmeneteléről kérdésében, legalábbis a fennmaradt levelek azt sugallják, hogy szülei meghallgathatták véleményét. A búcsúvers szerint azonban „POLIKÁnn erőszakot tevének”, ami olvasatunkban nem a lány erkölcsét ért gyaláztatásról, hanem a Polyxéna akaratán erőszakot tevő szülő(k)ről szól.

Polyxéna tisztában lehetett a nőket megillető jogokkal is, miszerint „ha nemes nő nem nemeshez, polgárhoz vagy honoráciorhoz ment feleségül, nemességét nem veszítette el, feltéve, ha a családja beleegyezésével házasodott, sőt a férj státusát is emelte”.²⁰

A búcsúvers szerzője, miután vázolta Polyxéna szomorú történetét, éles kritikával ír a kor társadalmi elvárásairól, a szülők ranghajhászó eszlenen világgépéről, és az újonnan megfogalmazódott leánynevelési elvekre hívja fel a szülők figyelmét a vers – értelmezésünk szerinti – második részében. A szerző élesen bírálja, sőt esztelennek titulálja azt, aki a rangot tekinti a legfontosabb ismérvnek, és az embert nem emberi mivoltában ítéli meg. Bírálja azt, aki a bársonygúnyástól elnézi a vétket, de a rongyosabb öltözékűt csupán származása miatt lebecsüli.

Ész nélkülinek tartja azt a házasságot, melyet a szülők kézfogással kötnek, hogy ellenkezőket kössenek össze, és ezáltal „mindenik mátká úgy néz a’ párjára / Mint a’ két szín Júdás tanító Urára.” A szerzőnek az a véleménye, hogy egy ilyen házasság nem is lehet boldog, ilyen kapcsolatból, ilyen szülőktől az utód sem lehet, csak boldogtalan. Feltételezhetően Polyxéna szüleinek bírálatként jelennek meg e sorok. A szülői döntések és attitűdök felelősségére hívja fel a figyelmet. A szerző is a tanácsadó könyvekhez hasonlóan felvilágosult álláspontot képvisel, és a tanácsadás, és nem az önkényes parancsolás vagy kényszerítés mellett teszi le a voksát. Rettentő fontosnak ítéli meg, akárcsak az imádságos-, tanácsadó és illemkönyvek szerzői-fordítói, a nők, kiváltképp leányok neveltetését, taníttatását, annak érdekében, hogy elkerülhessék a Polyxénához hasonló helyzeteket.

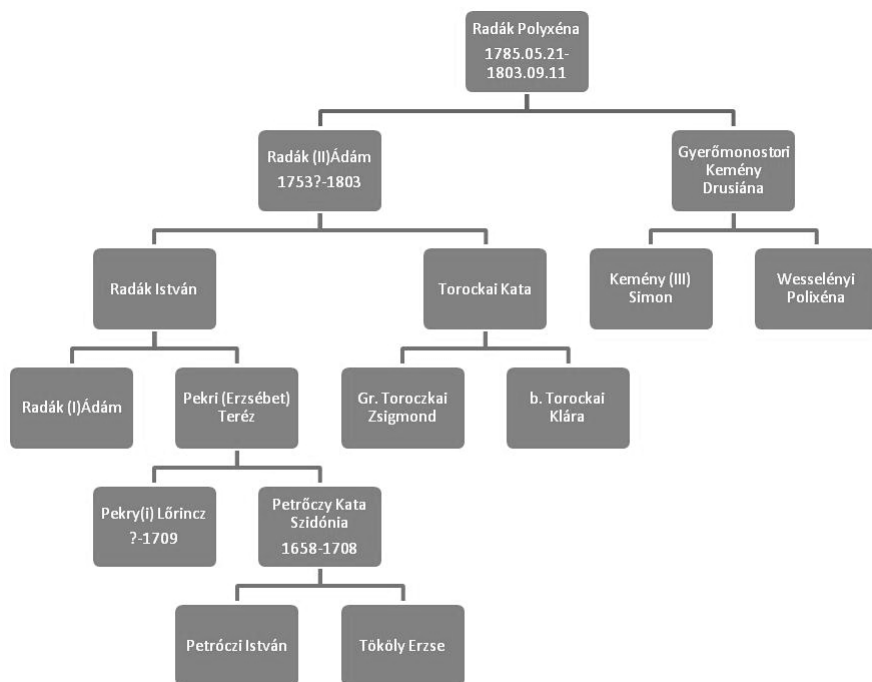
Mivel a *Radák Polikésna haláláról készített versek* leginkább a családot és az arisztokrácia világgépét ostorozzák, őket teszik felelőssé nemcsak Polyxéna haláláért, hanem a nemesi származásúak életmódjáért, mentalitásáért, levonhatjuk a következtetést, hogy a vers nem a család megrendeléséből született, azaz biztosak lehetünk benne, hogy nem felel meg a reprezentációelméletnek. A búcsúvers arra hivatott, hogy meghatározza és fenntartsa a nemesi család helyét a társadalomban, és kiemelve az elhunyt erényeit, jó tulajdonságait, emléket állítson életéről és haláláról, azaz követendő példa-

ként tüntesse fel jótetteit, nemes tulajdonságait. Ehhez képest e vers élesen bírálja azt a mentalitást, miszerint házassággal oldják meg a rivalizáló családok közötti viszályokat, elutasítja azt a magatartást, mely szerint csak a rang és presztízs számít, és ennek fenntartásáért akár gyermekeik boldogságát is feláldozzák, és ifjaik akaratát semmibe véve hoznak az életüket befolyásoló döntéseket.

Polyxéna történetét nem állt szándékunkban kinyomozni, sem adalékokat találni hozzá. A forrás azért keltette fel érdeklődésünket, mert a halotti beszédekre nem jellemző képet nyerhettünk belőle a Radák család által képviselt mentalitásról, értékrendről, gondolkodásmódról, amely hasonló, ha nem azonos lehetett a kor közép-erdélyi főnemesi családtagjainak életvezetési szokásaival. Szándékosan nem próbáltuk meghatározni, hogy ki lehetett a lány titkos, rangon aluli szerelme, ki lehetett a Polyxénához leveleket író, magát keresztnevének meg nem nevezett Haller ifjú, nem tértünk ki a feltehetően a történetet feldolgozó, a halálesetet

követő évben megjelent verses regény és a század közepi „beszély” elemzésére.²¹

Annyit megállapíthatunk, hogy Polyxéna tette szerencsétlen időzítés lehetett a család részére, hiszen a családfő, Radák (II.) Ádám pár hónappal azelőtt hunyt el, nem volt, aki megőrizze a család jó hírnevét. Polyxéna két fiútestvére még akadémián tanult: István Marosvásárhelyen, Ádám Bécsben, tehát az ő pályájukat is érinthették a történetek és a felkapott pletykák, valamint Kemény Drusiána özvegyi létét, társadalmi megítélését is befolyásolhatta a keringő talány és a versből is áradó vád, miszerint felelősséggel tartozik leánya haláláért. Noha Polyxéna tette feltehetően kihatott családjá megítélésére, a fennmaradt adatokból tudhatjuk, hogy fiverei sikeresen végezték el a katonai akadémiákat, és szép életpályát futottak be: (III.) Ádám katonai karriert épített, családot nem alapított, István gróf Rhédey Klárát vette feleségül. Fiuk, (IV.) Ádám, az 1897-ben elhunyt utolsó férfi Radák-leszármazott főrendiház báró tagjai között van nyilvántartva.



■ JEGYZETEK

1. Hivatkozik rá S. Sárdi Margit 2004. 99. és Knapp 2003. 29; kifényképezett levélrészlet: Knapp 2003. 31.
2. Daniel Istvánné Mikes Anna, kétszeresen özvegy, első férje báró Bornemissza Pál, második férje Benczúr Gyula.
3. Knapp 2003. 29
4. Kővári 1854. 209–10. Hivatkozik rá Knapp 2003. 34; átveszi S. Sárdi 2004. 97. és Nagy 2004. 95.
5. Kecskeméti 1998. 162–209.
6. Azt a névváltozatot használom, amelyet a levélíró lány aláírásában alkalmazott, és nem a korabeli változatokat, vagy a búcsúversben előforduló Polikát, amely kicsinyítő képzős alakja miatt empátiát sugall, és amelyet a szerző feltehetően a felvállalt együttérzésből használ.
7. Lásd a fejezet végéhez csatolt családfán.
8. Knapp 2003. 187, valamint számos Petrőczy Katáról szóló mű.
9. Knapp 2003. 21.
10. Knapp 2003. 24–28.
11. A szerencsétlen b. Radák Polyxena címmel. Szinnyei IV. 752–754.
12. Szikszay György imádságoskönyvét idézi Brandt 2006. 105.
13. Kecskeméti 1998. 211.
14. Az erdélyi arisztokrata családokban előforduló viselkedési minták és életvezetési praktikák átörökítését tárgyalja három generáción keresztül Bellágh Rózsa 2006. 94–105.
15. Egyed [s.n.]
16. Szikszay György tanításait idézi Brandt 2006. 98.
17. Brandt 2006. 96–120.
18. László 2007. 241–242.
19. Meyer Barátságos oktatás című, 1783-ban megjelent munkájáról (Szerentsi Nagy István fordításában) van szó.
20. Gáspár Gabriella idézi Fügedi Eriket: Gáspár 2007. 65.
21. Molnár Borbára regényfeldolgozása és Dózsa Dániel történeti beszélye Radák Polyxénáról. Knapp 2003. 52–60.

■ IRODALOM

- Báró Radák Polikséna haláláról készített versek. Kolo'svárárt, 1804.
- Brandt 2006 – Juliane Brandt: „egy és ugyanazon felséges czélra vagyunk mindnyájan teremtvé”. A 19. századi protestáns imakönyvek nőképe. In: *Nők a modernizálódó magyar társadalomban*. (Szerk. Gyáni Gábor és Nagy Beáta) Csokonai Kiadó, Bp., 96–127.
- Egyed [s.n.] – Egyed Péter: A nemzeti filozófia kezdetei. Filozófiaoktatás a protestáns gimnáziumokban Erdélyben a XVIII–XIX. század fordulóján. Megjelenés alatt. <http://adatbank.transindex.ro/vendeg/htmlk/pdf6442.pdf> (Letöltés: 2010. július 21.)
- Gáspár 2007 – Gáspár Gabriella: A női jogok a magyar rendi társadalomtól a Horthy-korszak végéig. In: *A nő és a politikum. A nők politikai szerepvállalása Magyarországon*. (Szerk. Palasik Mária) Napvilág Kiadó, Bp., 65–79.
- Kecskeméti 1998 – Kecskeméti Gábor: Prédikáció, retorika, irodalomtörténet. A magyar nyelvű halotti beszéd a 17. században. Universitas, Bp.
- Knapp 2003 – Knapp Éva: Az elfátyolozott arckép. Kis István Báró Radák Polikséna haláláról készített verseinek életrajzi és irodalomtörténeti háttéréhez. Borda Antikvárium, Zebegény.
- Kővári 1854 – Kővári László: Erdély nevezetesebb családai. Kolozsvárárt. 1854.
- László 2007 – László Zsófia: „Aszszony-népnek meg-kivántató tudomány...” Női életvezetési tanácsadó könyvek a 18. századi Magyarországon. In: *A nők világa*. (Szerk. Fábri Anna – Várkonyi Gábor) Argumentum, Bp., 227–245.
- Nagy 2004 – Nagy Zsófia Borbála: Erdély Júliája. Történet a 19. századból. Erdélyi Múzeum 2004. 1–2. 95–97.
- S. Sárdi Margit 2004 – S. Sárdi Margit: Az elfátyolozott arckép. Báró Radák Polyxéna kisasszony emlékezete (Szemle). *Magyar Könyvszemle* 120. évf. 1. 97–100.
- Szinnyei – Szinnyei József: Magyar írók élete és munkái. Bp., 1980–1981.

HORVÁTH ANDOR

HÉT SZÍNHÁZI EST

Tizenkét nap, közel húsz előadás, továbbá könyvbemutatók, műhelybeszélgetések, kiállítások – az Interferenciák című színházi fesztivál (2010, december 1–12.) igen rangos nemzetközi esemény színhelyévé tette a Kolozsvári Állami Magyar Színházat. Tompa Gábor és munkatársai úgy állították össze hazai és külföldi együttesek részvételével a fesztivál programját, hogy az színvonalas, reprezentatív körképét nyújtotta napjaink színházművészetének.

Az alábbi jegyzetek eredetileg a fesztiválújság szerkesztője, Zsigmond Andrea felkérésére íródtak.

**(Georg Büchner: Leonce és Lena.
A Kolozsvári Állami Magyar
Színház előadása. Rendező
Tompa Gábor. Bemutató)**

■ Fehér páróka, fehér harisnya, nagyjából korhűen szabott viselet – kosztümjeiben (és színeiben: fehér, vörös, szürke, kivételesen: zöld) az előadás 18. századi mesevilágot kreál, ahol a rokokó külsőség mögött a romantika beszéde kérdőjelezi meg a világ értelmét. Az emberek unatkoznak, mondja az ifjú herceg, ez a betegségük. Számára, akinek menyasszonyt szánnak, hogy immár házasemberként átvegye apjától a trónt, csupa kérdés a világ. Ismeri Kant filozófiáját, legalábbis hivatkozik rá, tudni szeretné, mi igaz mindabból, amit a bölcsek tanítanak, mennyire szabad vagy nem szabad az ember, mire való a nősülés, ha nem is ismeri jövődöbelijét, ezért hát útra kel világot látni. Miközben pedig szabadon bolyong a nagyvilágban, épp az történik vele, amit el akart kerülni: találkozik egy szép hajadonnal, s csak amikor kimondják kettejük házasságát, derül ki, hogy éppen az egymásnak szánt fiatalok keltek egybe. A szabadságban a véletlen, a véletlenben a szabadság játéka – ha minden úgy történik, ahogy kell és jó, akkor mi igaz abból, hogy az ember nem leli helyét a világban?

Tompa Gábor rendezése olyan mesejátékot teremt, amelyben a könnyed is

súlyos, és fordítva, a nehéz is súlytalan, s ezzel Büchner színművét úgy helyezi el egy Shakespeare-től máig terjedő színháztörténeti tengelyen, hogy azt érzékelteti: a rövid életű német költő (1813–1837) nemcsak a nagy angol utóda, hanem elődje is Beckettnek és Ionescónak, mert szövege ugyanolyan elmésen játékos, mint a *Szentivánéji álmom*, de olykor, kérdéseiben és hangsúlyaiban ugyanolyan nyugtalanító is, mint a 20. századi leszármazottaké. Ezért a sok csesz tánc és jól megkomponált testjáték, önfeledt pajkosság és poénos látványművelet, de a szavak és gesztusok vastagabb, triviálisba átcsapó vagy az értelmetlenre és képtelenre nyitó felhangjai is, hogy a két regiszter együtt fusson mindvégig az előadásban, mint az igazban a hamist, a hamisban az igazat tükröztető megértés és tapasztalat látványa. Ha az „eredeti” Büchner minden bizonnyal ironikus színezetű, az előadás hangszerelése elmozdulást idéz elő az abszurd irányában, s ezzel úgy közelíti a művet világunkhoz, hogy nemcsak napjaink színházi kultúrája működik benne otthonosan, hanem mozgósítja a film és a televízió nézőjének élményérzékenységét is: a látszatba vetettséggel viaskodó tudatot.

Mit keres az ember, és mit talál, hogyan neveli őt a világ, és hogyan neveli saját magát – Schiller és Goethe óta ismétlődő kérdése ez a német irodalomnak.

„Építsünk színházat” – hangzik fel most is a színpadon, s a mondat egyszerre komoly és ironikus csengésű, olyan, mintha a végszó egyúttal nyitány is lenne: kezdődjék újból a színpadi játék, ha ugyan építenek még manapság színházat, noha persze napjainkban, eltérően a német klasszicizmus korától, szó sincs fejlődésregényről és erkölcsi nemesedésről, a színház rég kinőtte a felvilágosodás projektjét, maradt a játék az értelemmel és az értelmetlennel, a mozgalmas, tulajdon lényét jel-képekben villogtató világgal. Ha egykor az volt a színház fogadalma, hogy tükröt tart a világ elé, miért ne lehetne fordítva (is): a világ tart tükröt a színház elé?

**(Wallace Shawn: Láz. Előadta
Simona Măicănescu. Rendező
Lars Norén. Koprodukció
Tours/Besançon)**

■ A színpadon még sötét van, amikor bejön. Felgyúl a villany. Egy nő áll a nézőtér széksorai előtt, közepén, onnan el sem mozdul az előadás végéig. Térdig érő fekete ruhát visel, amely elől gombolódik. Az utolsó percekben leveti, és világoszürke alsóruhában marad. Élénk gesztusokkal és arcjátékkal kíséri szavait. Válla időnként megrándul, testén végigfut a remegés. Másfél órán át beszél nagy önuralommal, némelykor derűsen, humorral, de hangja olykor felcsattan, egyenletes beszéde szinte kisiklik. Ki ez a nő, és mit kell feltétlenül közölnie velünk egy hosszú monológban?

Nem élete történetét, noha szövegében állandóan elhangzanak utalások arra nézve, hogy kicsoda, és mivel telnek napjai. Kortársunk, aki a világ nyugatinak mondott tételén jött világra, és ott is él. Volt része élete során örömben is, gondban is. Nyugodt gyermekkorra tisztos polgári létre készítette elő. Ám egy idő után kérdései és kétségei támadtak. Miért vannak gazdagok, és miért vannak szegények? Mennyire érdemli meg ő a számára biztosított jómódot, és miért élnek attól megfosztva mások? Milyen szegénynek lenni, és milyenek a szegény orszá-

gok? Mit akart Marx, és érthető-e ma még egyáltalán *A tőke*? Mit tegyen az, aki látja, hogy a világban bajok vannak, és talán mindennek másként kellene lennie? Néтан legyen újra forradalom? Érzük el saját erőnkkel, hogy a világ megváltozzék, amihez persze az kell, hogy előbb mi magunk megváltozzunk?

Egymást követik a kérdések és a dilemmák, s egy idő után világossá válik, hogy valamennyi egyetlen nagy kérdésbe torkollik: Ki beszél? Vagyis: aki beszél, az mennyire alkalmas arra is, hogy válaszokat találjon a kérdéseire. Ebben pedig sarkosan fogalmazott, ismételten visszatérő válaszai igazítanak el. Azok közül is különösen kettő. Az egyik úgy szól, hogy azért, amiye van, ő igenis megoldozott. A második azt emeli ki, hogy az erőszak (tehát a forradalom) véres, kegyetlen, ennél fogva elfogadhatatlan. A politikai diagnózis két sarktétele ezek szerint: a fennálló egyenlőtlenség bántó ugyan, de indokolt és érthető, megváltoztatása pedig forradalom útján nem kívánatos, mert az embertelen. Akkor pedig marad a rossz közérzet morális kényszerállapota, vállalható programként pedig a változtatás igénye, amely célként nemes ugyan, csak éppen az eredményessége bizonytalan.

Ez korunk nyugati lelkiismereti diagnózisa: háborgó elmével tanúskodni arról, hogy baj van, hogy a tisztos polgár rosszul érzi magát a bőrében (bár ő, mint mondja, „jó ember”), hogy a világot felforgatni nem szabad, miközben azért úgy sem maradhat, ahogy van.

A kérdések súlyosak, a válaszok – megkínlódottságuk ellenére – inkább könnyűek. Korunk egyik jelentős filozófusa, Peter Sloterdijk arról beszél, hogy napjaink világméretű háborújának tétje a világ súlyának megítélése. A súly és a súlytalanság újraosztása a történelemben. A baloldali ideológia hagyományos jel-szava: levenni a súlyokat, könnyíteni az emberre nehezedő terheken. A súlyos – nyomasztó és embertelen. Ez volt eleinte, a 18. századtól kezdődően a nagy baloldali projekt: minél több ember számára megkönnyíteni a létet. A jobboldali gon-

dolkodás viszont elutasította a könnyítés stratégiáját, mert annak úgymond határai vannak, mivel akadnak a világban dolgok, amelyeket nem lehet sem meghaladni, sem kiiktatni. A világ keményebb, konokabb, sőt komorabb, mint első látásra tetszik. Kiváltságok, értékek? Nem is annyira azokat kell megőrizni, mint inkább magát a világ súlyát. Ezért az önfeláldozás inkább jobboldali eszmény, míg az erőfeszítés, a törekvés baloldali, akárcsak a felháborodás.

Vannak-e ma még frontok, és vannak-e választási lehetőségek? Talán csak monológok vannak, amilyen ez is. Inkább idegesség, mint láz.

(Cyrano de Bergerac: A másik világ, avagy a Hold államai és birodalmi. Előadta Benjamin Lazar és a La Rêveuse együttes. Rendező Benjamin Lazar. Théâtre de l'Incrédule)

■ A színpad előterében gyertyák égnek. Azok világítják meg gyér fénnel magát a színpadot is. A kellékek: egy szék, létra, írópult – ezeket mozgatja, használja, forgatja előadás közben a színész. Egyedül adja elő a szöveget, két zenész kíséretében, akik korabeli muzsikát szolgáltatnak a produkcióhoz.

Nem színpadra írt művet látunk, hanem Cyrano de Bergerac (1619–1655) „tudományos-fantasztikus” prózai írásának (*A Hold és a Nap államainak komikus története*) monológga szerkesztett részletét.

Arról szól a történet, hogy miután hősünk egy nap különös látogatóiban földönkívüli lényeket vélt felismerni, elhatározta, hogy végére jár a dolognak, és kideríti: vannak-e értelmes lények a Holdon. Furfangos manőverekkel sikerül is eljutnia a Holdra, ahol csakugyan értelmes, ám fölöttébb különös lényeket talál: az embernél jóval nagyobb termetűek, illatokkal táplálkoznak, beszédük pedig taglejtésekből vagy zenei hangokból áll. Kiléte súlyos fejtörés elé állítja vendéglátóit, akik amolyan egzotikus állatként kezelik, de viszonylag jól bánnak vele. Ren-

geteg tapasztalattal gazdagodva végül sikerül visszatérnie a Földre.

Cyrano szövege a naiv tudományos fantázia és saját korában rendkívüli szellemi merészség keveréke. A világok sokféleségének tanítása Giordano Brunótól eredeztethető, aki forradalmasította kozmológiai tudásunkat. A 17–18. század e hipotézis vitájától hangos, a tét ugyanis óriási, mert magát a Teremtés bibliai tanítását érinti: ha az első ember megalkotásának helyszíne a Föld, lehet-e rajta kívül is értelmes lény a világegyetemben? Cyrano igennel válaszol a kérdésre, és korra képzeletjátékának megfelelően feltételezi, hogy a Holdat benépesítő élőlények értelmesek ugyan, de mind alkatukban, mind szokásaikban eltérő máasai az emberi lényeknek. Ebből az elgondolásból adódik, hogy a kétféle – földi és holdbéli – lény találkozása jó alkalom a sajátosan emberi lét viszonylagosságának bemutatására: a szokások, az erkölcs, a gondolkodás, de még a hit is lehet egészen más, mint ahogyan az a mi számunkra természetes. Az idegenség tükrében saját azonosságunk elveszti abszolút, kivételes jellegét, s ezzel valójában minden tekintetben megkérdőjelezhetővé válik. Nem véletlen, hogy Swift, a Gulliver írója sokat tanult Cyránótól.

A francia irodalmi kánon mostohán bánt Cyranóval. Hírneve Rostand színművének köszönhetően felragyogott ugyan a múlt századfordulón (1898), a klasszicizmus esztétikájától annyira elütő – lekicsinylően „groteszknak” titulált – életműve azonban nem illeszkedett a század fő áramába. Újrafelfedezése megérdemelt tisztelgés e különös tehetség előtt, a közönség számára pedig olyan, mint az irodalmi múlt nem várt ajándéka. Ezt az érzést csak fokozza, hogy a szöveg azon a francia nyelven hangzik el, amelyet az író korában beszéltek: hallani a többes szám azóta elnémult „s” jelét, s a magánhangzók ejtése is a maitól eltérő. Ez ugyanúgy antik zeneiséget kölcsönöz a szövegnek, ahogyan a korhű zene is századokon átívelve részesít a 17. század művészetének örömeiben.

**(William Shakespeare nyomán:
Pyramus & Thisbe 4 You.
A bukaresti Odeon Színház
előadása. Rendező Alexandru
Dabija)**

■ Pyramus és Thisbe története a *Szentivánéji álom* betétdarabja, „színház a színházban”: a színműben szereplő mesteremberek adják elő a hercegi pár – Theseus és Hippolyta – mulattatására az ókori szerelmesek szomorú véget érő történetét. A vígjátékba való beiktatása több funkciót teljesít. Ráébreszt arra, hogy a színházi játék olyan szakma, amely megfelelő mesterségbeli jártasságot igényel. Már a prólógus elmondásakor kiderül, hogy előadója nem ismeri a színházi beszéd törvényeit: rosszul ejti ki a mondatokat, leereszti a hangját ott, ahol nem kell, ami mondókáját eltorzítja és kiforgatja. A jó szándékú amatőrök produkciója eképpen az igazi tragikus előadás paródiája. Maga a játék azonban azt érzékelteti, hogy a színházi átlényegítés ereje szinte határtalan: ha valaki Falnak nevezi magát, és ujjával rést formál, akkor az akként is működik, mint ahogyan másvalaki éppoly sikeresen alakítja a Holdat vagy az Oroszlánt. Annak pedig, hogy a színházi látvány megegyezik a valósággal, azért van különösen nagy jelentősége, mert bevezet a vígjátéki tévedés és megtévesztés színházi logikájába.

Az előadás egyetlen termékeny rendezői alapötlet felnagyítása és variálása. Ha egyszer a jelenet már eleve a játékon belüli játékról szól, mi történik akkor, ha fölerősítjük és megsokszorozzuk ezt a jellegét? Ebből kiindulva a rendező négy külön szereplőgárdával, négyszer egymás után adja elő a történetet. Amit látunk, ugyanannak az ismétlése, ennél fogva részben ugyanaz – Pyramus és Thisbe szerelmének története –, közben mégis egészen más. Azért más, mert egyféleképpen jeleníti meg a polgárosszonyok lelkes csapata, a szakmai zsargont nagyképpűen fitogtató színinövendékek agresszív csoportja, a magyar–román (moldvai) vegyes páros és társasága, illetőleg a végül magukat produkáló színházi munkások együtt-

tese. A sok poéma, a hatásos színházi mozgás erős ritmusú produkciót eredményez, s rendre fölfokozza a nézőnek azt az érzését, hogy a történet átszíneződése és elkülönböztetése olyan velejárája a (poszt)modern színháztudásnak, amely nagyobb figyelmet igényel maguknak a színházi játék eszközeinek, mint az eredeti történetnek. Nincs „darab”, csak előadás van. Annyira így van, hogy már Shakespeare-re vonatkozóan jogos a kérdés: vajon tragikus esemény-e vígjátékában Pyramus és Thisbe halála? Önmagában véve igen, de a műben megtörténő előadás körülményeit – a színészi játékot – tekintve már kevésbé. Ezért mondja Theseus a még hátralevő epilógus előtt: „Csak epilógust ne! kérlek; egy ilyen játék nem szorul mentésre. Semmi mentés! Hiszen, ha minden szereplő meghal, egyiket sem illő gáncsolni. De, isten engem! ha az, ki e darabot írta, Pyramust játssza, s végül Thisbe harisnyakötőjére felakasztja magát; úgy ez felséges egy tragédia lett volna; de így is nagyon hű és remek volt az előadás.” A darabbeli nézők egyébként végig észrevételeikkel kísérik az előadást, vagyis a hangsúly már Shakespeare-nél azon van, hogy a játék értelme a nézői átélésben tetszés szerint átiródik.

A mostani rendezői átírás végig a paródia regiszterében zajlik. Kérdés, hogy van-e „haladás” e paródia intenzitásában. Jómagam úgy érzékelttem, hogy igen. Mintha az előadás azt sugallná, hogy a színházi játék korábbi, klasszikus ideje (a polgárosszonyok előadása) ártatlanabb, spontánabb, örömtelibb lett volna. Mihelyt átlépünk azonban a magunk korabeli térbe, egyre erősebb az erőszakos, alpári, olykor hisztérikus magamutogatás, a játék immár önmaga paródiájává fajul, szinte nem is szól egyébről, mint a tárgyától független, önmaga céljává lett nevetetéséről.

Shakespeare-nél a jelenet befejeztével előbb tánc következik, majd elhangzik az epilógus:

*E kézzelfogható vaskos darab
Jól megcsalá a lomhalábu estét. –*

*Barátim, ágyba. – Két hétig legyen
Mulatság, dáridó völgyön-hegyen.*
(Arany János fordítása)

Az előadás végén ezúttal is aludni küldik a nézőket. Mulatságnak vagy dáridónak azonban se híre, se hamva. Nem vidámság vár ránk, amikor távozzunk.

**(Arisztophanész: Lüsizisztraté.
A Kolozsvári Állami Magyar
Színház előadása. Rendező
Dominique Serrand)**

■ Ha kíváncsi valaki, könnyen utána-nézhet, a görögök éppen melyik beháborúja váltotta ki a *Lüsizisztraté* születését. E tény nem is egészen mellékes, mert hiszen öröktől fogva egy dolog a most folyó háború ellen mozgósítani, és egészen más elutasítani magát a háborút mint az emberek közötti kegyetlen öldöklést. Jelen előadás kétségtelenül a második változatot részesíti előnyben, erről szól a befejezés patetikus felhívása: szűnjék meg egyszer s mindenkorra a gyilkos viszályok sorozata. Pedig az iskolában azt tanítják: vannak igazságos és igazságtalan háborúk, és ugyanezt hangoztatják mindmáig a politikusok is.

Arisztophanész komédiájának forradalmi alapötlete: a háborúnak úgy kell véget vetni, hogy a nők összefognak, és megtagadják férjeiktől a szerelmet. Nem könnyű áldozat ez részükről sem, de ha van erejük, és tervüket valóra váltják, a győzelem nem maradhat el. Ezt az alaphelyzetet a mai olvasat óhatatlanul úgy látatja, mint a feminizmus gondolatának ókori világra jöttét egy férficentrikus társadalomban: a mellőzött, hallgatásra ítélt női fellépése felborítja nemcsak a társadalom egyensúlyát, hanem azzal együtt a sorsdöntő kérdések szemléletének perspektíváját is. Kiderül: nem egyedül a férfiak dolga határozni az élet és a halál kérdésében – már csak azért sem, mert a kérdés közvetlenül érinti a szerelmet és a családot, a női sors alakulását. Ha a háború mint erőszakos cselekvés elementáris megnyilvánulása a férfitársadalomnak, ugyanilyen elemi erővel mozgó-

sítható ellene a szerelmi vágy és a nőiség hatalma is, hogy megmutatkozzék: a két elv küzdelméből győztesen azért kell a másodiknak kikerülnie, mert emberibb és örömtelibb, mondhatni egyetemesebb az elsőnél.

Régóta tudtuk, hogy Arany János fordítása megszelídítette az eredeti vaskos szókimondását, mivel századának polgári ízlése ezt követelte. A fordítás jegyzeteiben ő maga is utalt rá, hogy a nyersebb kifejezéseket enyhébb fordulatokra cserélte. A most elhangzó szöveg úgy használja a szexuális élet szókincsét, hogy az ókori komédia nyelvét mintegy a korunkbeli szókimondás előfutáraként tünteti fel, de ez ma már alig borzolja az emberek érzékenységét. Ám ez mégsem bordélyházi pornográfia, nem is alpári szabadszájúság, sokkal inkább úgy értendő, mint egy kendőzetlen beszédében is egyenes világ nyelve. Elvégre a komédia hősnői a családi élet örömeinek nevében folytatják harcukat a háború ellen.

Nem utolsósorban ez is az ókori mű alapötletének érdekessége, mármint annak felismerése, hogy a háború elleni fellépés maga is harc, amely ugyanúgy ideológiát, táborokba való szerveződést, végső soron győzelemmel végződő összecsapást igényel, mint maga a háború. Amit látunk, az nem passzív ellenállás, nem „polgári engedetlenség” – ezek a nők rendesen megharcolnak azért, hogy béke legyen. Azóta is örök paradoxona ez a háború elutasításának: „harcolni” kell-e a békéért, és ha igen, akkor milyen eszközökkel. Két és fél évezrede nincs válasz arra a kérdésre: ki állíthatja le a katonákat.

Alighanem az előadás leghatásosabb jelenete a békekötést megelőző találkozás a szerelemre éhes, ám elhatározásuk mellett kitaró nők és az őket megkönyező férfiak között. Az ölelésre vágyakozó, egymást kereső és egymástól menekülő testek koreográfiája a helyzet komikumán messze túlmutatva érzékelteti a nemek kölcsönös vonzódásának, a férfi és a nő találkozásának erejét és törekény szépségét.

(Valère Novarina: Képzletbeli operett. A Debreceni Csokonai Színház előadása. Rendező Valère Novarina)

■ A háttérben színpompás, háromszögű függöny, olykor felemelkedik, majd ismét leeresztik. A színpad közepén nagy kocka, időnként abból bújnak elő a játszó személyek. Van még egy kórházi hordágy, begördül, majd újra kiviszik, rajta fekszik a hulla, aki él, felkel, és dalra fakad.

Mindenki – nyolcan-tízzen vannak – beszél, táncol és énekel. Két és fél óra, szünettel. A második részben több a tánc és az ének, a játék elevenebb, sodróbb erejű.

Monológ vagy dialógus – csupa olyan mondat, amely nem vonatkozik semmire. Nincs színpadi helyzet, nincsenek szereplők: van ugyan nevük (A Késdobáló, A Leszögező munkás, Anasztázia, A Pánagónia stb.), de színpadi identitásuk nincs (menet közben át is változnak). A mondatoknak, miután van bennük alany és állítmány, van jelentésük, de nincs értelmük: lebegő gondolatok, meg nem történő cselekvések.

Vénember: Váljunk Káinná és véregezzünk.

Másik: Íme a bátyád: vágd le a fejét!

Vénember: Ó nem nem nem!

Másik: Te vagy a bátyám: levágom a fejed.

Akik beszélnek, nem is testvérek, nem is vágja le egyik a másik fejét. Amit hallunk, az maga az önmagát termelő nyelv, állandó, csapongó, üres mozgásban a jelentés és az értelem között.

Ez a beszéd folytatja a nagy nyelvrontók és nyelvbontók illusztris sorát: Lautréamont, Jarry, Ionesco, Beckett költői-színpadi forradalmát. Kitérés a nyelvből, amelyet az emberek másra sem használnak, mint hogy meséljenek és gondolkodjanak, holott a nyelv ennél többre is alkalmas. Csak hagyni kell, hogy megmutassa, mennyire önálló és önfejű (így is hívják az egyik szereplőt), hogyan szórja, ragozza, pazarolja önmagát – teljesen mindegy, hogy gügye dadogás, lapos szellemesség, sületlen élc vagy komolynak

szánt aforizma formájában. A nyelv – akár köznapi, akár emelkedett, akár érzelmes, akár hajmeresztő – állandóan reális és állandóan szürreális, éppen azért, mert saját magán kívül nincs köze az égvilágon semmihez, sem a valósághoz, sem a cselekvéshez, sem az emberi jellemhez.

Hát ezért „képzletbeli operett”. Nem paródia, inkább négyzetre vagy köbre emelt operett: kinagyítás olyan fokon, hogy az elemek nem össze-, hanem szét-tartanak, minden részeire hull, és semmi mást nem érzékelünk, mint a gyorsan száguldó hangatomokat.

A rendszer működik, és többnyire mulattató is. Két megszorítással.

Az egyik a médiumok egymás mellett futó pályáit érinti, a másik a kultúraközi átjárást.

Nem ugyanúgy hajtható végre ugyanaz az eljárás a (költői) beszéd, az ének és a tánc közegében. A nyelv át- és kiforgatásának megvan a maga irodalmi hagyománya, bejáratott technikai olajozottan működnek. De lehet-e énekelni az ének ellen, táncolni a tánc ellen? A zenei avantgárd más utakat tört magának a 20. században, mint az irodalmi, és a balett-művészet is másként lépett ki klasszikus formakincseiből. Emiatt az előadás ének- és táncbetétei a nyelvi közegtől eltérő módon rohamozzák meg és bontják le e két művészet eszközhasználatát: az áriák lehetnek képtelenek, de attól még hangzó mivoltukban szépek, a táncok is töredezetek és karikírozók, ám mégis szemet gyönyörködtető. A nyelv síkján kidobott operett az énekben és a táncban alattomosan, noha persze kiforgatva, visszalopózik.

Ami pedig a kultúrák közötti átjárást illeti: egyet jelent az operett fogalma a francia kultúrában és egészen mást a magyarban. A franciáknak nincs operettjük, lévén az osztrák–magyar specifikum. Ha operettre kíváncsiak, ők is a *Cigánybárót*, a *mosoly országát* vagy a *Marica grófnőt* állítják színpadra. Egyszerűbb feladat franciák számára „képzletbeli operettet” alkotni, mint a magyar közönségnek. Ez a mű a „szürrealista operett” műfajával kí-

sérletezik. Nyelvi anyagában a költői és a színházi avantgárd, a sanzon, a külvárosi argó stilisztikai lehetőségeit kamatoztatja, regisztereiben elegendik a műveltségelemből szőtt igényes ötletesség, a kültekki kiszólás és az abszurdoid blöff. Ezek nagyobb része át is jön a fordításban, amely kreatívan és szabadon „magyarít”, de azért sok minden el is vész a vámon. A magyar szöveg színesebb és szimplább, mint a francia, amely csupán színleli a bugyutaságot, anélkül, hogy belesnék:

*Hogy én vajon mit kedvelek belőled,
Elmondom szép sorjában énelőtted.
A szívem benned legjobban mit kedvel,
elmondom, hallgasd csak meg tiszta kedvvel.*

(P. S. A francia szövegről a feliratozásnak köszönhetően alkottam fogalmat magamnak.)

(Ruins True. Kollektív táncszínházi előadás Samuel Beckett szellemében. A San Diegó-i Sushi Center for the Urban Arts és a Kolozsvári Állami Magyar Színház koprodukciója. Rendező Tompa Gábor)

■ A színpadon redőzött szürke vászonnal vannak bevonva. A színen kétágú létra és tolószék, továbbá más tárgyak: egy pár bakancs, veder, kalapács. Mind szerephez jutnak a színpadi játékban.

Mozgásművészetet látunk. Megelevenedik az élettelenül fekvő nő, a létra tetején tehetetlenül elnyúlt férfi, később a tolószékben ülő, lepellel letakart második nő is. Mozdulataik a modern táncművészet kifejezőerejét kiaknázva olyan drámai kompozícióvá állnak össze, amely mindvégig nyugtalanító, rejtélyes, minden részletében kidolgozott jelentés felé mutat. Mi ez a jelentés?

Az előadást szinte kezdettől végig zenei hangok kísérik: érdes, száraz zörej, könnyedebb, szinte melodikus vagy kellemesen ütemes zene. A szótlannal zajló mozgás vége felé angol nyelven felhangzik Samuel Beckett néhány mondata. Fo-

galmi olvasatként mintegy rávetülnek a testbeszédre: komor szölamuk olyan, mint a rejtélyes látvány jelentésének kulcsa.

Azonban a mozgó testek látványa maga is jelentés. Anélkül, hogy tiszta fogalmi megfelelőkre lehetne fordítani, a mozgás három emberi lény helyét jeleníti meg a létezésben. Talán történetüket is, bár mozgásukban nem könnyű egyértelműen kirajzolódó történetet felfedezni. Szakaszok vagy epizódok vannak ugyan az előadásban, noha azt nem tagolják éles szünetek. A néző érzékelése ilyenformán öt vagy hat szakaszt különít el. A testek előbb teljesen önállóan, egymásról tudomást nem véve pörögnek, forognak a színen, mintha egyfajta kapkodó, kilátástalan keresés hajtaná őket. Utóbb felfedezik egymást, közösen, párosan összefonódva járnak táncukat, mint akik egymásban találják meg a keresett értelmet. Egy újabb színben ellenségesen egymásnak feszülnek, majd mozdulataik, tevés-vevésük amolyan hasznos együttműködés érzetét kelti, hogy azután újra konfliktust sugalljon száguldó hármasuk. Ezen epizódok végeztével az előadás visszatér a nyitójelelenséghez, majd rövidesen a befejezés képsorai következnek. A színen megjelenik egy kisfiú, ő irányítja egy képernyő előtt a színpad fényjátékát. A sötétben lángok csapnak fel, a szereplők mozdulatlanul követik az ijesztő jelenést. Végül a szín hátterében, egymáshoz közel megállnak, a férfi a létra mögül keresztet formázva széttárja két karját.

Ha egyszerűen mozgásgyakorlatok jól megtervezett, kivételes művészettel előadott sorozatának tekintem, akkor az előadás igen szép etűd az emberi test kifejezőerejéről. Ha az epizódok sorát a beckett-i világ látványszerű fordításaként fogom fel, akkor azért érdemel elismerést, mert a testmozgás látványa azt, ami az írói szövegben nyelvi voltánál fogva konkrét és kijelentő, az elvontság egyszerre légiesebb és rettentőbb élményévé változtatja. A megnyugvást alig ismerő, alapvetően reménytelen, kietlen világ szótlannal ijesztőbb, mint emberi szótól kísértlen, le-

gyen az a beszéd mégoly töredezett, fájdalmas, kiüresedett is.

Ha az előadás végén fellobbanó lángok a végítélet eseményével keretezik a látottakat, akkor a szereplők olyan történet részeseiként értelmezhetők, amely az emberi létet a Biblia szövegének perspektívájába állítja. Az ember szenvedésre ítéltetett bűneiért, és lángokban kell végül megtisztulnia. Ez több, radikálisabb még a reménytől megfosztott, végromlásra ítélt világ beckettí viziójánál is, mivel hozzáadja a prófétai szó apokaliptikus jósolatát. Azt szűri ki első számú világértelmezésként a történelmi pillanatból, amelyben élünk, ami abban évtizedek óta folyamatosan jelen van, sőt az emberiség bizonyos hányada számára a meghatározó életérzések egyike. Magán viseli a 20. század pusztításainak bélyegét, mind-

azon fenyegetések tudatával tetézve, amelyek azóta is nyomasztóan körülveszik korunk emberét.

Ez az életérzés ugyanakkor nem háríthatja el a kérdést: belederm-e az emberiség a történelem 20. századi tapasztalatába? Azt kell-e szüntelenül látnunk, ha előretekintünk? Kötelező-e a földgolyóra kiterjedő emberiség jövőjének látomását a nyugati (keresztény) civilizáció válságtudatára szűkíteni? A bibliai Lót felesége, mint ismeretes, hátrafordult, és sóbálvánnyá változott. Ez is a Szentírás tanítása. Az emberiség számára az, ami előtte áll, mindig más, mint ami mögötte tornyosul. Ez akkor is így van, ha éppen nem a történelmi optimizmus korát éljük. Van új a Nap alatt. Ez egymagában nem megnyugtató, de nem is mellőzhető.

POLITIKUM ÉS ESZTÉTIKUM

Színház a totalitarizmus markában (1945–1989)

1960–1971. A mítosz genezise

■ Furcsa, paradoxális korszak, amelyben színháztörténeti fordulat megy végbe, Bukarest valósággal Európa egyik színházi fővárosává válik, ezalatt a közéletben megalapozódik a kelet-európai totalitarizmusok egyik legkeményebb változata: az a román nacionálkommunizmus, amely azután kulturális genocídiummá fajul. Kialakítják a rendszer kettős arculatát: a szabad, demokratikus világ felé egyrészt a függetlenségét, szuverenitását őrző országét, másrészt a belpolitikában a totalitarista-etnokrata gyakorlatot. Gheorghiu-Dej a pártja és a maga számára ügyesen használta ki a szovjet kommunista párt XX. kongresszusa után kialakult történelmi helyzetet.¹

Az 1962-es évet követően a román művészeti életet döntően meghatározó

cenzúra is folyamatos átalakuláson megy át. Átszervezik a Művészetügyi Bizottságot, új neve: Művelődési és Művészeti Állami Bizottság, ez gyakorolja szakapparátusával, folyóiratai kritikai anyagán keresztül a pártpolitika megvalósítását a művészet terén. 1964-ben a Sajtó- és Nyomtatványok Főigazgatóságának (a továbbiakban SNYF) feladatkörét újraértékelik, hogy összhangba kerüljön az állami és társadalmi élet változásaival.²

Az 1967-ben létrehozott Ideológiai Bizottság feladata ismét ráerőszakolni a művészetre az ideológiai dogmatizmust. A Román Kommunista Párt X. kongresszusa 1969-ben a „sokoldalúan fejlett szocializmus” ideológiája nevében a párt általi irányítást jelölte meg modellként, ami azt jelentette, hogy a hatalom kizárólagos birtokosaként a párt ellenőrzi és irá-

nyítja az egész társadalmat. Rövidesen tetőfokára ért a személyi kultuszra és a nacionalista mítoszokra épülő parancsuralmi rendszer intézményes kiépítése.

A korszakzáró 1971-es évhez kapcsolódik a 17 pontból álló „Tézisek” elfogadása, amelyek a kultúrában is bevezetik a parancsuralmi rendszert. Kidolgozásukban szerepet játszott a pártvezető kínai látogatása, az ottani „kultúrforradalom” hatása. Ezzel Romániában elkezdődik a művészet élet-halál harca a totalitarizmussal.

Míndeközben a hetedik évtized folyamán a „reteatralizálás” jegyében a romániai színházi világháza egyik kiemelkedően fontos műhelyévé válik. A főiskolai oktatást irányító rendezők nemzedéke kialakítja a román „rendezőiskolát”. Szemléletükben a teatralitás szembe fordul az irodalommal és az irodalmisággal. Szakítanak a szocialista realizmus naturalizmusával, a hangsúlyt a vizuális megjelenítésre, a nem verbális elemekre helyezik.³

Szembeállítják az artaud-i értelemben vett „vegytiszta” színházat az irodalmi színházzal. A korabeli szakirodalom mindenekelőtt Meyerhold, Brecht, Copeau, Artaud vagy Piscator örökségét jelölte meg a kor színháza számára forrásként. Az első iránymutató és korokon átívelő, értéket teremtő alkotása ennek a színházi szemléletnek 1961-ben Shakespeare *Ahogy tetszik* című vígjátékának előadása Bukarestben, a Lucia Sturdza Bulandra Színházban. Az előadást rendező Liviu Ciulei igazgatóként itt hozta létre az egyetemes színházi szemlélet egyik jelentős alkotóműhelyét. Amikor megkérdezték az önfeltárási interjúktól és tanulmányoktól irtózó művészt: „Van-e Ciulei-stílus?”, ő azt felelte: „Az én stílusom állandó változásban van, hogy jobban tapadhasson arra, ami a világban történik.” Valóban, ha egymás mellett vizsgáljuk a Bulandra színházbéli főbb rendezéseit,⁴ megállapíthatjuk, hogy a hivatalos ideológia erősödő torzulásait tükrözték sajátos *művészi válasz* formájában. Ha közös stílusjegyeket kutatunk: a hagyományos és a kortárs kultúra arcainak harmonizálását

fedezhetjük fel bennük. Ebben a vonatkozásban talán legbeszédesebb Shakespeare *Viharjának* színrevitele (1978).⁵

A Bulandra-szellemiség „iskolává válását” példázza az 1951-ben létesült Piatra Neamți-i társulat (1967-től Ifjúsági Színház) működése. Itt bontakozott ki az „új hullám” jegyében nevelt rendezők munkássága: Andrei Șerban, Alexandru Dabija,⁶ Iulian Vișa,⁷ Silviu Purcărete,⁸ Victor Ioan Frunză⁹ – belőlük alakult ki a kortárs színház derékhadja.

Ha e korszak rendezői felfogásainak és előadásainak közös üzenetét elemezzük, kitűnik, hogy a művészeket elsősorban az abszolút hatalom szorításában élő emberi személyiség és az értékrendjét vesztett kor viszonyának zavarai, a szabad gondolkodás és az alkotói szabadság kérdése foglalkoztatta.

Hiteles vallomás erről Sütő András a kor credójának is beillő írása, melyet 1967-ben, a kolozsvári színház megalapításának 175. évfordulójára küldött: „A színpadon beszélni annyit jelent, mint cselekedni. A 175 éves Színház ezért volt s lehetett buzdító cselekedet – cselekvésképtelen időkben”.¹⁰

Élve a szabadabb műsorválasztás jogával, a társulatok egyre több világirodalmi művet vittek színre, az együtteseket a korokon átívelő filozófiai tanulságok segítették, az így született rendezések ezáltal parabolisztikus tartalmukkal példázatokká váltak.

Az erdélyi magyar színház átvette a kor művészetének sajátos jegyeit. A könnyebb áttekinthetőség kedvéért e folyamat három vonatkozását emelnénk ki:

a) Rendezői egyéni pályák alakulása

A korszakot meghatározó két, kiemelkedő tehetségű rendező – Harag György és Taub János – művészetének kibontakozása az addig kötelező sablonokból való kitöréssel valósulhatott meg.

Jelképesnek érezzük, hogy a tárgyalt időszak legelején Kolozsvárt a hagyományos dramaturgiai és színpadi kánonokat leginkább feszegető előadás, Pavel Kohout *Ilyen nagy szerelem* című drámájának színrevitele e két rendező közös alkotása.

Kettejük közül a hatvanas évekre elsősorban Taub János kísérletező kedve nyomja rá a bélyeget. A „reteatralizált” színház eszközeinek bátor használata jellemezte Brecht *Koldusoperájának* színrevitelét a Kolozsvári Színházban (1964); ugyancsak az ő rendezése a hatvanas évek legjelentősebb kísérlete a korszerű színházi nyelv Erdélybe plántálására: Harold Pinter *A gondnok* című művének temesvári előadása (1969).¹¹

Évtizedünk másik, parabolisztikus tartalmakat hordozó fontos előadása Illyés Gyula *Kegyencének* színrevitele Kolozsvárt 1968-ban, Szabó József rendezésében, aki az említettek mellett az évtized jelentős alkotója. Az előadás a korszak emberének alapvető dilemmájáról szól: meddig lehet szolgálni egy abszolutista rendszer fejét, aki nem a köz javát szolgálja. Akinek nem az ember az eszménye, hanem csak *egy* ember – önmaga. A *Kegyenc* a hatalom elvont, kortól és időtől független kritikáját tartalmazza.

Kiemelkedő előadásokról szólva meg kell említenünk Sławomir Mrożek *Strip-tease*-ének kolozsvári bemutatóját (1968), amelyet világszínházi rangúnak minősített a kritika. Szombati Gille Ottó a látványszínház híveként kísérletezett (Dürrenmatt: *Fizikusok*, Nagyvárad, 1964), Rappaport Ottó nevéhez egész sor gondolatébresztő előadás megrendezése fűződik.

b) Színházi műhelyek

Két olyan együttesről kell szólnunk ebben az évtizedben, amely műsorrendje, játékstílusa révén sajátos profilt alakított ki. A fiatal szatmári színház azzal vonta magára kulturális életünk közfigyelmét, hogy olyan rangos szellemi műhelyt alakított ki, amely Pilinszky értelmezését követve formálta a színház sorsát: megbeszélhettük önmagunk kérdéseit önmagunkkal.¹²

A kezdeti népszínházi sablonokat levetkőzve merész mondanivalójú kísérletező előadásokat valósított meg a sepsiszentgyörgyi színház társulata.¹³

c) Az erdélyi magyar dráma a korszakban

A tárgyalt évtized az eredeti drámaírás szárba szökkenését is jelenti. Ennek a korszaknak meghatározó drámaírói egyénisége a lassan feledésbe merülő Deák Tamás, akinek drámaírói tevékenysége a gondolati dráma jegyében bontakozott ki. Öntörvényű alkotó, akinél a gondolat logikája teremt stílust – a stílus dramaturgiát. A gondolati dráma úttörői között tartjuk számon Földes Máriát is, aki az átmeneti műfajok korában megpróbálkozik a tiszta, hamisítatlan tragédia helyét tragi-komédiával betölteni humanista, etikus indíttatású, az egyetemes emberi létről szóló műveivel. A korszak legsikeresebb szerzője Méhes György. Vígjátékai kitűnően hasznosítják a francia tézisdrámák technikáját; a magyar klasszikus drámairodalom korszerű színpadra alkalmazásával sikeresen állította szembe anyanyelvű kultúránk feledésbe merülő értékeit a hivatalos nacionalista kurzussal; parabola drámáinak példázatszerű történetei a világ jobbításának szándékát fejezték ki. A hatvanas évek végén jelennek meg Páskándi Géza első művei erdélyi színpadokon: *Külső zajok* (Szatmár, 1968); *A király köve* (Kolozsvár, 1969), és ugyancsak ekkor kerül színre Kocsis István *A korona aranyból van* című darabja (Kolozsvár, 1970).

1971–1983. Önvédelmi színház

■ A korszak nyitánya a már említett 1971-es „júliusi tézisek”, amelyek a nacionalista mítosz, a neoproletkultus „kulturális forradalom” és a személyi kultusz irányába terelték a hatalmi propagandát. A tézisek szellemében a párt Végrehajtó Bizottsága előírta a művelődési és oktatási intézmények fokozott ellenőrzését. (Létrehozták e célból a Szocialista Művelődési és Nevelési Tanácsot; a továbbiakban: SZMNT). A színházi alkotómunkát döntő módon befolyásolta az a tény, hogy immár a cenzúra is felismerte: a szöveg nem egyenlő a látvánnyal. Az ellenőrzés a továbbiakban a színházi produkció egészét górcső alá vonta, és kezdetét vette a színházak totális felügyeletének korszaka. Ennek első jelzése volt, és egyben ezt

a gyakorlatot is jól példázta Lucian Pintilie *Revizor*-rendezésének sorsa 1972-ben. A „cenzorháború” immár a szövegen túlmutató színpadi jelrendszer miatt tört ki, amely egyértelműen kimozdította az orosz klasszikus szöveget saját korából, és beemelte azt a kortársi világba. A megtorlás felvonultatta a parancsuralmi rendszer eszköztárát: az előadást betiltották, a bukaresti Bulandra Színház teljes vezérkarát elbocsátották, kezdve Liviu Ciulei igazgatóval. A totális ellenőrzés totális háborúhoz vezetett hatalom és kultúra között. Átfedések, párhuzamos cenzúra-rendszert hoztak létre, megteremtve ezáltal a többszörös ellenőrzés lehetőségét. Ugyanazt a területet, eseményt felügyelték a SNYF helyi és központi irodái, a pártbizottságok szervei és a SZMNT apparátusa is. A háború csatateri az úgynevezett *vizionálás* voltak. De milyen is volt egy „vizionálás”?

Az előadások sorsáról az említett szervek küldötteiből, képviselőiből és megbízható „értelmiségiekből” álló bizottságok döntöttek a főpróbák megtekintése után. Ezeket az alkalmakat a kortársak „csonkoló sebészet”-nek nevezték. Kivétették, átrendeztették az olyan részleteket, amelyek bármilyen, a jelenkor valóságával vagy eseményeivel való asszociációra alkalmat adhattak, e célból akár újraöltöztették a szereplőket. Ha még arra is gondolunk, hogy a bizottságnak nem minden tagja volt „csúcserőtelmes”, elképzelhető az a karkai világ, amelyben az alkotóknak élniük kellett. Egyértelműen körvonalazódott, hogy a színházi kultúra Romániában a diktatúrával szembenállók fórumává vált, a háború másik vonulata ennek a szellemi entitást képező tömbnek a szétverése lett: a román színházi iskola vezéralakjai alkotási feltételeinek, akár nyilvános létüknek is az ellehetetlenítésével.

Ilyen értelemben beszédes adalékként említjük, hogy előkerült az SZMNT egyik 1977-es keltezésű dokumentuma, amely tartalmazza az indexre tett neveket, akiket tilos volt „népszerűsíteni”. (A listán ott található Radu Penciulescu, Andrei Șerban, Dan Nemțeanu, David

Esrig neve.) Az egyik módszer az volt, hogy a nonkonformista alkotók útlevelet kaptak külföldi utakra, amelyekről – mindenki tudta – amúgy sem fognak hazatérni. Így Ciulei (az egyedüli, aki időnként hazatért, hazatérhetett egy-egy vendégrendezésre), Penciulescu, Șerban, Esrig, Pintilie, Vlad Mugur rendre külföldön telepedtek le. A hatalom azonban nem tudott megnyugodni. Nem sikerült a színházi kultúra lefejezése. Az elűzött alkotók ekkorra megalapozták iskolájukat, s színházzséméiket, a személyiségük sugallta alkotói modell olyan mélyen meggyökereszt a színházi világban, hogy a főiskola tovább ontotta a nonkonformizmusnak elkötelezett új rendezőket, színészeket. Az itthon maradt alkotók tovább dolgoztak, ily módon a cenzorháború újabb és újabb eseményekben, új csatatereken folytatódott. Ha a színházi világ atomizálódott is, önvédelmi szellemi műhelyek jöttek létre, amelyek megpróbálkoztak a „méltóságát őrző” lét megóvásával. Kialakult az úgynevezett „l’homme libre” alkotó típusa: Alexa Visarion,¹⁴ Alexandru Dabija, Alexandru Darie,¹⁵ Tompa Gábor testesítették meg ezt a típust. A hatalom ellenőrző-elynyomó apparátusának tökéletesítésével párhuzamosan az erdélyi magyar kisebbségi kultúra tere is fokozatosan beszűkült. Nicolae Ceaușescunak a XI. pártkongresszuson 1974-ben mondott beszéde „mélyreható politikai, gazdasági és társadalmi programot” indított el „a sokoldalúan fejlett szocialista társadalom megvalósítására”.

Az ekkor elfogadott pártprogram történelmi áttekintéssel kezdődik, amelynek főbb alkotó elemei, a román nép területi folytonossága a Kárpát-medencében és a nemzeti egység kötelező alapot képeznek a történészek számára. Ezekből az elemekből kiindulva jelenik meg a protokronizmus tézise, amely a kulturális nacionalizmus alapján a román nép múltjának idealizált leírását emeli törvényerőre. A protokronizmus szemléletébe nem illeszkedett a kisebbségi kulturális örökség és identitástudat. Így a nemzetállami ideológiát megteremtő Nicolae Ceaușescu ebben

a korszakban a teljes körű és totális asszimilációhoz látott hozzá. A szocialista román nemzet eszméje megkövetelte, hogy az „együtt élő nemzetiségek” fogalmát a „magyar nemzetiségű román” kifejezés váltsa fel. Látjuk, tárgyalt korszakunkban az alkotók mindennapjaikban alapvető emberi jogaik ellehetetlenítésébe ütköztek. Különösen nagy szigorral üldözték az olyan tiltott témákat, mint a kommunizmusellenesség, a magyar történelem, a vallásos tartalom, az emberi szabadság eszméje. A hatalom az „új embertípus” kialakításának szolgálatát követelte meg a kultúrától, ahogyan azt a Szocialista Kultúra és Politikai Nevelés 1976-ban megtartott kongresszusán megfogalmazták. 1977-ben határozat született a Sajtóigazgatóság (ez volt a cenzúra hivatalos neve) felszámolásáról, de ez a látszatintézkedés a cenzúra még rafináltabb formáinak bevezetését jelentette. A cenzorok beépültek a párt- és állami szervekbe, és testközelből, még nagyobb rálátással tevékenykedtek. A tisztességes alkotók védelmi apparátust igyekeztek kifejleszteni, amely kiakadhatatlanná tette a születő értéket, és így módon a hamisítatlan művészet példái nyújthatják a nézőknek.¹⁶

Ezt a korszakot az erdélyi magyar színjátszás vonatkozásában Harag György fémjelezte. Kettős választás alatt alakult pályája. Egyrészt a román színjátszás világszínvonalú teljesítményével szembe-sülve érzekelte, hogy a magyar színház irodalom- és szóközpontúsága, természet-elvű kifejezőmódja aszinkronitásban van a színházművészet korszerűségével, fejlődésével, ezért szükség van stílusváltásra.

Másrészt Haragot nem valamiféle „kozmpolita” divatmajmoló akarat hajtotta, hanem mint hiteles, minden ideg-szálával a korban élő művész saját gyökereinkből kívánt megújulni: „[...] a stílus-váltásnak minden országban a szülőföld élő történeti képét kell tükröznie a maga sajátosságainak megfelelően; a mi feladatunk pedig, hogy a magunkét teremtsük meg itt és most”.¹⁷

Visszanyúlt tehát a Németh Antal-i örökséghez (amely szinte egyedülálló

módon a reteatralizált rendezői színházat próbálta beépíteni a magyar színi mozgalomba), felhasználta a hagyományos erdélyi lélektani realizmus eszköztárát, így teremtette meg „itt és most” a maga sajátos stílusát. Mint a saját korában élő művész ugyanakkor „önvédelmi színházat” művelt, autonóm látványszínháza nem csupán szöveggözvetítő, hanem létértelmező, gondolkodtató és mozgósító intézmény kívánt lenni.

Harag nagy alkotói korszaka Nagy István *Özönvíz előtt* című drámájának színrevitelével kezdődött 1971-ben. Ez az előadás a rég várt korszerűséget honosította meg színpadainkon. Már ebben a rendezésében tetten érhetjük Harag rendezői ars poeticájának lényeges jegyeit.¹⁸

Ha sorra vesszük az immár tragikusan korán lezárult életmű főbb opusait, akkor elmondhatjuk, Harag művészetének egyik fő eszköze térkezelése volt. Madách *Az ember tragédiája* színrevitelekor (1975) nyitott teret teremtett, mert értelmezésében a mű főszereplője a tömeg (több mint száz fős statisztéria mozgott a színpadon, mintegy ellenpontozva a szöveget, a londoni színbén például vak, tapogatózó koldusokként megjelenítve); Sütő András *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (1975) meglevenítésében a tronkai várfal beomlása lett a megingathatatlan-nak tartott hatalom sebezhetőségének metaforája; Makszim Gorkij *Éjjeli menedékhelyének látomásában* (1979) a nézőtér első sorait befedő domború földgömb-szelet alkotta a játékeret, amelyet kiegészített templomfalak képzetét keltő keret övezett, s Szatyin magasztos humanista eszméket tartalmazó monológját a több mint száz fős statisztéria részeg hortyogása kísérette, az itallal négykézlábra kényszerített Báró jelenetében pedig a tömeg, az elembertelenedés jelképeként ugyancsak négykézláb, ugatva mászik a színpadra; Csehov *Cseresznyeskertjének* színpadra állításakor (1985) a színpadtér tölcse-rszerrű kiképzése, egy végtelenbe vesző időalagút a pillanat tűnékenységének, a múltó időnek a metaforája. A képek sugallata csupa költészet, csupa metafizika.

Rendezői pályafutásának legfontosabb állomásait a hazai drámákkal való találkozása jelentette. *Tornyot választok*-rendezése (1983) avatta Páskándi Gézát ismert drámaíróvá.¹⁹

Színháztörténeti jelentőségű Harag György együttműködése Sütő Andrással. Sütőnek négy drámáját vitte színre Kolozsváron 1975 és 1981 között. Mindketten a totalitarista kulturális és etnikai genocídium ellen küzdöttek. Harag is vállalta Sütő szabadsághimnuszát: „Ott kezdődik az ember! Amikor összetéveszti magát azzal, amitől megfosztották.” Együttműködésük a nagelschmidt hitvallás megelevenítése volt: a lázadás megtestesülése. Felmutatták a nagy példát: hogyan járhat kéz a kézben politikum és esztétikum. A Sütő-drámák Harag olvasatában belevesték a köztudatba a „felemelt fő” ethoszát, s a szókapcsolat a közösségi megmaradásért folyó küzdelem metaforájává vált. A Sütő-tetralógia harmadik bemutatójánál tartott a Kolozsvári Színház, amikor a *Korunkban* 1978-ban kirobbant a „Csipkerózsika-vita” a népszolgálatról ódzkodók és a népban gondolkodó, az erőszakos beolvasztás ellen küzdők között. Sütő így fogalmazott: „A szemüket életre nyitó új mondanók sokaságában egyetlen Csipkerózsika alussza még álmát: a sajátosság méltósága. Vagyis mindaz, ami e nemzetiségi létünkre alkalmazott kategóriák alkotóeleme.”²⁰ A „sajátosság méltóságá”-nak vezéreszméje körül a második világháború után először került sor egy kisebbségi ideológia megfogalmazására, amely egyben a Trianon óta kibontakozott ideológiák folytonosságát is bizonyította.

Cs. Gyimesi Éva írta ezzel kapcsolatban: „Az előzményei ott vannak a két világháború közötti transzszilvanizmusban, az Imre Lajos és Tavasz Sándor által kifejtett kisebbségi ethosz szellemi hagyományaiban.”²¹ Miközben a kor ideológiájával felelve ilyen aktuális politikai tartalmakkal is feltöltődtek az előadások, egyben az egyetemes magyar színjátászás kiemelkedő művészi értékeit is megteremtették.

Ahogy a Sütő-drámák ciklussá álltak össze, ugyanúgy külön ciklust alkotnak Harag életművében a hazai drámák: a közelmúlt és a kortárs szerzők bemutatói (Asztalos István: *Fekete macska*, 1975; Csiki László: *Öreg ház*, 1978; Lőrinczi László: *A szerető*, 1982; Tomcsa Sándor: *A műtét*, 1983).

Harag olvasatában, valami szöveg mögötti örvénylésben, ezekből a partitúrákból egy szürrealista látomás bomlott ki az erdélyi létről. A totalitarizmus azonban nem szégyenlős. Vak dühvel szedték ízekre Harag opusait, mint mindent, amiben önálló gondolatot véltek felfedezni. Módosítani kellett a szövegen, amikor Nagelschmidt elmeséli Lisbeth halálát Kolhaasnak, mivel a fejedelem érkezését leíró rész a cerberusokat a Ceauşescu látogatásokat jellemző rituáléra emlékeztette. A *Szúzai menyegző* dialógusait is gyomlálták, nehogy valamelyik replika a tetőfokra hágott asszimilációra utaljon. A bemutatón a kakasülön ott ült a cenzor, elemlámpával követve a szövegekönvet, nehogy a színészek elmondják valamely kihúzott replikát. Mindezek igazolják Kányádi Sándor találó szólásának igazát, aki „égő szekértábornak” nevezte a kort. Beteljesedni látszott Dinu Cernescu 1974-es jóslata, aki a bukaresti Nottara Színházban rendezett *Hamlet*-előadásának olvasatát a „Fortinbrasé lesz az ország” gondolatra hegyezte ki. A Kolozsvári Színház műhelyében, a Harag György által megpezdített belső szellemi életben, témánk szempontjából emlékeztetes a *Sánta angyalok utcája* bemutatása Szabó József rendezésében (1972), amely Bálint Tibor *Zokogó majom* című regényének színpadi adaptációjából született. Miközben egy sor nagyszerű színeszi alkotás nyomán rangos produkció is született, az előadás szervesen kapcsolódott a kort elemző szellemi áramlathoz is, mivel azt érzékeltette, hogy annak a munkásosztálynak a sorsában, akiért a kommunista harang szólt, gyakorlatilag semmilyen fordulat nem állt be, ugyanolyan peremlétre ítélték, mint amilyenek voltak.²²

Az önvédelmi színházi modell jegyében ebben a korban jelentős volt a közönségsikerrel működő Nagyváradi Színház tevékenysége. Szabó József rendezői opusai: Madách: *Az ember tragédiája* – a szövegére koncentráló, végletekig puritán térben és puritán eszközökkel kidolgozott előadás – beiktatta a játékba a szerző alakjának életre keltését is (1974); Sütő *Anyám könnyű álmot ígér* című szociográfiai regényének dramatizálása hamisítatlan életigazságával hatott (1975); ősbemutatóként vitte színre Tamási Áron *Ősvigasztalását*, s ez a kultúránk távoli rege- és mítoszvilágát megszólaltató előadás is maradandó művészi élményt jelentett (1982). Ezek az előadások egyben a partiumi színházi műhely művészi értékét is fémjelezték.

A szóban forgó korszakban a szatmári színház, hagyományaihoz híven, a színházi élet katalizátoraként a hazai dráma műhelyévé kívánt válni. Házi szerzőjükké avatták Kocsis Istvánt, aki színházi életünkben eredményesen kísérletezett a gondolati tartalom és a színszerűség harmóniájának megteremtésével. A Kocsis-sorozat megvalósítása Gyöngyösi Gábor nevéhez fűződik: *Bolyai János estéje* (1971); *Tárlat az utcán* (1976); *Árva Bethlen Kata* (1977).

1971-ben a szatmári társulat mutatta be Kányádi Sándor *Ünnepek háza* című drámáját Kovács Ferenc rendezésében. A mű keletkezésében is tetten érhető a kor alkotóinak egyik stratégiai eljárása: kihasználva a pártdokumentumok bizonyos kitételeit, a színre vitt életrajzokkal hiteles híradást próbáltak közvetíteni a korról. A Román Írószövetség 1965-ös konferenciájának tézisei között szerepelt például az a felhívás, hogy az írók fordítanak kellő figyelmet a hiteles konfliktusok, a valóság alapvető kérdéseinek ábrázolására, s ennek érdekében alkalmazzanak változatos stíluseszközöket. Ilyen eszköz lehet a dokumentum szerint a „realista szimbólum” használata, amely nagy általánosító erővel képes döntő történelmi folyamatokat megeleveníteni. Ezzel a lehetőséggel élt Kányádi, amikor re-

vízió alá vette a „forradalmi” örökséggel való sáfárkodás folyamatát. Ezt mondja: „A szavak már régen nem fedik a valóságot. Állandó jelentésváltozásban élnek, és mindig bizonyos érdekek szolgálatában... Jobban bepiszkolódtak, mint az emberek, mert hosszabb életűek. A szavak maguk a legjellemtelenebbek. Legtöbbjük olyan jellemtelen, mint Julius Caesar. Csak hatalmuk nincs olyan, mint Caesarnak. Különben már rég kinyírták volna egymást. Föl kellene, a szavakat kellene végre fölszabadítani, visszaadni kinek-kinek a maga jelentését, jellemét.”²³

A színháznak ez a szellemisége vezetett el Kincses Elemér *Ég a nap Seneca felett* című drámájának felvállalásához (1978), amely egy tébolyult hatalom időszzerű példázata volt. Az előadás a színeszi előadóművészet témáját bemutató országos színházi fesztiválon díjat nyert. A tény az értékmentő kulturális stratégiák egy másik módszerére mutat rá. A román színházi szakszövetség különböző témák jegyében számos országos fesztivált rendezett, s ilyen alkalmakkor rendszerint a cenzúra által üldözött, de kiváló előadásokat tüntették ki, mintegy védőhálót vonva köréjük.

Ám a cenzúra egy idő után már nem tűrte a szatmári színház „erődemonstrációit”. 1983-ban betiltották Kós Károly *Budai Nagy Antal* című drámájának bemutatóját, mintegy a nacionalista kurzus betetőzéseként is, hisz akkor vetették máglyára Kós életművét mint a sajátos magyar transzszilván kultúra jelképét.

A korról alkotott kép nem lenne teljes, ha nem szólnánk két 1979-es Székely János-bemutatóról: Nagyváradon Farkas István vitte színre az *Irgalmas hazuságot*, Szatmáron Kovács Ferenc állította színpadra a *Hugenottákat*. A rendezők többször megpróbálkoztak, hogy színre kerülhessen a korszak nagy művészi erejű krónikája, az 1972-ben megjelent *Caligula helytartója* (a Sütő-parabolák mellett legjelentősebb drámánk), de erre már csak a rendszerváltás után kerülhetett sor.²⁴

■ JEGYZETEK

1. 1958-ban kivonják a szovjet csapatokat Romániából, és az RMP III. kongresszusán cselekvő programmá válik az új ideológia: a nemzeti érdekek érvényesítését előtérbe helyezve igyekszik tömegalapot teremteni hatalma megszilárdítására. Kettős játékot űznek kisebbségi vonatkozásban is: elérik, hogy 1958-ban Kádár János marosvásárhelyi nyilatkozatában az erdélyi magyar közösség sorsát román belügynek nyilvánítja, s a nacionál-szocializmus formálását, az asszimilációs politika elmélyítését a Korunk újraindulásával (1957), a Napsugár, a NYIRK, a Bánsági Üzenet folyóiratok megalapításával, a kisebbségeknek tett engedelményekkel leplezi. 1961-ben az SZKP XXII. kongresszusán elfogadott hruscsovi tézisek nyomán (a desztalinizáció folytatása, a sztálini szocializmus és a terror közé tett egyenlőségjel) Románia, hogy növelhesse mozgásterét, egyre nyilvánvalóbbá teszi szovjetellenességét: közvetítő szerepet vállal 1962/63-ban a szovjet–kínai konfliktusban, erősíti kapcsolatait a szovjetekkel szemben álló Kínával, Albániával, 1963-ban a KGST gazdasági koncepciójával szembeszállva visszautasítja a szovjet hegemoniát. Mindezek elvezetnek az 1964-es függetlenségi nyilatkozathoz, amelyben megfogalmazódik az RMP politikájának új filozófiája: a szocialista internacionalizmus szovjet változatának elutasítása, a függetlenségre, szuverenitásra és egyenlőségre alapozott külpolitika, a szovjet megújulás reformizmusnak és revizionizmusnak bélyegzése, a nemzeti szocializmus kiépítése. Gh. Gheorhiu-Dej halála után 1965-ben hatalomra kerül Nicolae Ceaușescu, az elődje által megapozott filozófia kiteljesítője, a mítosszá növesztett nacionalizmus, a nemzeti jellegű szocializmus modelljének gyakorlatba ültetője. 1965-ben az RKP IX. kongresszusán mondott beszédében pontosan körvonalazza a szuverén, szocialista nemzet fogalmának, az iparosítás stratégiájának, valamint a párt nemzeti és hazafias irányultságának a meghirdetésére alapozott modellt. A kisebbség számára elkezdődött a genocídium, mivel a szocialista nemzet gyakorlatba homogenizációt jelentett. Ceaușescu nemcsak elődje filozófiáját teljesítette ki, hanem a kétarcúság taktikáját is továbbfejlesztette. Kultusza előkészítésének folyamatában 1965 és 1971 között színellett változások következtek be, úgymond a szocialista törvényesség és liberalizáció jegyében. 1968-ban a szuverén nemzetek önrendelkezési joga alapján elutasítja a csehszlovákiai beavatkozást.

2. Egy tervezet születik, amelyet alkalmaznak, de soha nem emelkedik törvényerőre, ebben az SNYP előzetes ellenőrzésének megszüntetését irányozták elő a színdarabok és színházi produkciók, operaelőadások, esztrádműsorok, képzőművészeti kiállítások esetében. Az ellenőrzés a színházakban működő Dolgozók Tanácsára és a párt helyi szervezeteire hárult.

3. Az előadás nem a valóság természetessé illúzióját kívánja nyújtani: „az előadást kizárólag a játékle foglalt fikció körvonalazta valóságban tárja elénk”. Roland Barthes nyomán az előadás szemiotikáját jelek hazmazából (érzéki hatáseffektusok, gesztusok, hangszínek, távolságok, anyagok, fények) alakítják ki.

4. Büchner: Danton halála (1966); Shakespeare: Macbeth (1968); Büchner: Leonce és Lena (1970); Caragiale: Az elvesztett levél (1972); Gorkij: Éjjeli menedékhely (1960); Forster: I. Erzsébet (1974).

5. Hogy élővé, maivá, mához szólóvá tegye az előadást, Nina Cassiannal újrarendítette a szöveget a klasszikusok korszerű láttatása jegyében: „hogy jobban tapadhasson arra, ami a világban történik”. Az előadás az emberi alapértékek helye kijelölésének esszéjévé vált. Prospero alakján keresztül a művészet helyét kutatta egy olyan világban, ahol a humanizmus iránti hűség folyamatosan erodálódik. Mekkora befolyással bír az emberi tudatra egy művész-tudós-filozófus? Változtathat a tudaton? Hol van hatásának a határa? Mikor válik a művészet elkerülhetetlenül tehetatlenné? Mikor lesz a „kulturális vakság” uralkodóvá? Hozzájárulhat a művészet az Ember nagyszerűségének visszaszerzéséhez? – tette fel a kérdéseket Ciulei az előadásban, s mindezt Caliban szörnyességével ellenpontozta. A Ciulei-iskolában alkotott Lucian Pintilie – Caragiale: Farsang (1966), Csehov: Cseresznyés kert (1968), Andrei Șerban – Shakespeare: Julius Caesar (1968), David Esrig – Diderot: Rameau úr unokaöccse (1968) előadásai a korszak emblemikus produkcióivá váltak itthon és külföldön. A Bulandra Színház stílusremény értékeit a Szovjetunióban, Olaszországban, Franciaországban, Németországban megvalósult külföldi turnék, az edinburghi-i fesztiválon és a BITEF-en való fellépések beépítették a korszerű színház eszköztárába. Végül is Ciulei stílusa megteremtette a Bulandra kulturális identitását, amelynek lényege: „kihangsúlyozott szemléleti pluralizmus, amelyet az előadás képszerűsége foglalt keretbe.”

6. Alexandru Dabija (1955–). Rendezői pályáját 1976-ban kezdte a Piatra Neamți-i Ifjúsági Színházban, és mindössze huszonegy évesen ezzel a munkájával elnyerte az év rendezője címet. Ugyancsak az Ifjúsági Színházban Shakeapeare- és Caragiale-műveket rendez nagy sikerrel. Átszerződött Bukarestbe a C. I. Nottara Színházba, ahol színpadra viszi Molière Scapen furfangjai című művét is, amit tizenöt évig tartott műsoron a színház. Alig több mint három évtized alatt több mint negyven rendezést jegyzett.

7. Iulian Vișa (1949–1993). A szakirodalom rendezéseiben elsőrendűen a játék elementáris örömét vélte felfedezni, hátat fordítva ezáltal a politikai retorikának, így tiltakozva kora kötelező „politikai színháza” ellen.

8. Silviu Purcărete (1952–) munkásságát a kritika tömören, egy mondatba sűrítve így jellemezte: „az irodalmi színházról a képesség”. Hazájában és külföldön egyaránt elismert rendező.

9. Victor Ioan Frunză (1957–) színházi és televíziós rendező, 1981-ben végezte a Bukaresti Színházi és Film Főiskolát, 1990–1993 között a Kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója, egyetemi tanár. Rendezései konvenciókat felrúgó olvasatain alapszanak, gazdagon burjánzó képi fantáziája kivételként monumentális tereiben zajlanak. Vitákat kiváltó munkássága színházújító elemeket szül, többször nyerte el az év előadásának járó díjat.

10. A kolozsvári Állami Magyar Színház ünnepi műsorfüzete, 1967.

11. Földes Mária írta: „Az embernek az az érzése, hogy rendező és színész egyaránt stopperórával a kezében mérte ki a másodperc töredékeit, azért, hogy a pillanatba foglalt szituáció egyedeire bomoljon, mint ahogyan egyedeire bomlott a huszadik században az embereket egymáshoz fűző kapcsolatrendszer.” Alig egy évvel később Taub Sztamárón vitte színpadra Ionesco A király halódik című művét, rendezésében ugyanúgy, mint egy évvel ezelőtt, a széthullt világ feletti kétségbeesésének adva hangot, fenség és nevetségesség jegyeket keverő groteszk stílusban.

12. Osborne: Nézz vissza haraggal (1965); Anouilh: Pacsirta (1961); Anouilh: Becket (1968); Camus: Caligula (1969); és a már említett A király halódik című előadásokkal.

13. Saul Levitt: Parancsra tettem (1968) a politikai színház felé nyitott; Tamási Áron Énekes madara (1968), Veress Dániel Négy tél című színműve a transzszilván sajátos létről szóló meditációs alkotásoknak teremtettek alkalmat, Németh László megjelenítése a sepsiszentgyörgyi színpadon az egyetemes magyar szellemi körforgásba való bekapcsolódás szándékát jelezte.
14. Lucian Giurghescu (1930–) 1953-ban végezte a Bukaresti Főiskola rendezői szakát. 1969–1979 és 1990–1994 között a Teatrul de Comedie igazgatója, de vendégrendezett a Bukaresti Nemzeti Színházban, a Lucia Sturdza-Bulandra Színházban, a Giulești Színházban, a C. I. Nottara Színházban, a Karácsonykői Ifjúsági Színházban, valamint külföldön Dániában, Bulgáriában, Svédországban, Németországban, Finnországban. Pályafutása során tíz Brecht-darabot vitt színre.
15. Alexandru Darie (1959–). 1983-ban végez a Bukaresti Színház- és Filmművészeti Egyetem rendezői szakán. Pályáján kiemelkedő mozzanat Peter Shaffer Amadeusának színrevitele Nagyváradon. Fontos állomás pályáján Heiner Müller Shakespeare parafrázisának, a Titus Andronicusnak a színrevitele, amelyben az artaud-i kegyetlen színház eszközeivel kísérletezett. Ezért a munkájáért az év legjobb rendezése díjat nyerte el. 1989-ben a Bukaresti Vigszínházhoz szerződött. 1991-ben meghívják a Londoni LIFT-re a Szentivánéji Álommal. Az előadásról a Guardian azt írta, hogy Brook rendezése óta a legjobb Nagy-Britanniai Szentivánéji Álom. Külföldön is dolgozott (Molière: Mizantrop – Performing Arts Center, New York; Peter Weiss: Marat Sade – Kammerpiele Im E-Werk, Freiburg im Breisgau; Shakepeare: Macbeth – Ginza Season Theatre, Tokió).
16. Ha be akarunk pillantani az „önvédelmi színház” eszköztárába, idézzük meg a brassói színház 1980-as kálváriáját Dumitru Radu Popescu Az avar lovas című darabjának bemutatása kapcsán, Mircea Marin rendezésében. Mindjárt a szerző személye rámutat a korszak tudathasadós állapotára: a szerző a Román Írószövetség elnöke, az párt KB-tagja, tehát a hatalom gyakorlója, mégis nyolcszor vizionáltak a mű színpadi verzióját, míg alaposan átdolgozott formában közönség elé kerülhetett. Alkotóként a szerző nagy tehetségű, a groteszk, ironikus műfaj kiváló művelője volt. Ebben a drámában egymásra csúsztatott képekben, a lineáris kronológiát nem tartva figyelembe, nemzete történetét tekintti át mítoszalanel (már a cím ironizálja a szent révülettel kezelt nemzeti történelmet: a román nyelvben az avar szó egyszerre jelent ősi vándor népet és fősvényt). Az író reális, önvizsgálatra épülő képet kívánt nyújtani, ami ebben a korban szentségtörésnek számított. Ezt a rendezés is tetézte: például minden új korszak beköszöntét egy autó megjelenése jelezte, ugyanazon a gépkocsin érkeztek a gastapók és a kommuniszták is. Minden néző érezte: a totalitarizmusok közé egyenlőségjelet lehet tenni.
17. Harag György: A korban élni. In: Harag György színháza. (Szerk. Nánay István) Pesti Szalon Könyvkiadó, Bp., 1992. 162.
18. Az eredeti szöveg naturalista közegben egy deklasszáldott család sorsáról szól, de Harag ebből a vergődés, a kiüttlanság drámáját bontotta ki, saját közérzetének sugallatára hallgatva egy karkai világ abszurdumát fogalmazta színpadra. Fehér falakból álló labirintus képezte a játékeret, érzékeltetve a kommunikáció lehetetlenségét, a kiszolgáltatottságot. Falak helyett fehér függönyökkel hasonló játékeret képezett ki 1973-ban a következő kiugró teljesítményének, Barta Lajos Szerelem című színjátékának színrevitelekor.
19. Például toronyjelenetében Apáczai a Haragtól megszokott szabad térkezeléssel lecsupaszított színpadon, haranglábakat jelképező leeresztett trégerok között botladozik, s végzi el önelemzését, mondja el tépelődését: lehet-e az igazmondás megkerülésével, alakoskodással a népet, a haladást szolgálni? Harag így emeli saját kortársi gondolatait az általánosítás magaslatára.
20. Sütő András: Csipekérszika. Korunk 1978. 6. 444–446. 446.
21. Cs. Gyimesi Éva: Premisszák a vitához. Alföld 1991. 2.
22. 1974-ben került sor Kolozsvárt Bornemisza Péter 16. századi Elektra-magyarításának erdélyi ősbemutatójára, Horváth Béla rendezésében. A reformáció korában született átdolgozás szemlélete lehetővé tette, hogy az ókori zsarnok úgy elevenedjék meg, hogy alakjában kortársi típusokra is rá lehessen ismerni. A tény, hogy egy négyezerötvenhat éves magyar dráma a maga eredeti formájában először került színre Erdélyben a magunk megőrzésének szándékát is jelezte, hiszen még nem ültek el az 1968-as „kettős kötéldérsről” szóló viták utóregzései, s a színház ezzel az egyetemes magyar szellemkörhöz való csatlakozás szándékáról voksolt. A bemutató kettős üzenetét a cenzúra világosan értette, s a mű szabadtéri előadásait betiltotta. Az identitáshoz való ragaszkodás másik példája Kolozsvárt Csep Sándor: Mi, Bethlen Gábor című történelmi drámájának színrevitele a nacionálkommunizmus tobzódásának kellős közepén.
23. Idézet Kányádi Sándor: Ünnepek háza című drámájából
24. Az önvédelmi színházi modell palackposta-üzeneteinek sorában, amikor az esztétikum úrrá tudott lenni a politikumon. és nem ideológiai szócső volt, hanem kulturális fórum, említünk kell Taub János 1973-as temesvári rendezését, Csehov Ivánovjának színrevitelét. Művészeti eszközeiben az előadás a Pinter-bemutató folytatása.

„A BORÍTÓLAP CSEH GUSZTÁV MUNKÁJA”

■ Ezzel a szokásos, a könyv belső címlapjának másik oldalára nyomtatott mondattal az olvasók három évvel azután találkoztak először, hogy tanulmányait befejezte a kolozsvári Óvárban, Mátyás király szülőházában.

A kezdet „jó kezű, a technikában járatos grafikus ígért [...]”. A tördelészerkesztői munka egy képeslap szerkesztőségében [azonban] csupán annyiban jelentette az előrelépés fel-tételét, hogy közel hozta a fiatal grafikus az

Fejezet a szerző Cseh Gusztáv című, a Pallas-Akadémia Könyvkiadónál megjelenés előtt álló könyvéből.

írói világhoz, ahonnan majd – úgy is, mint bedolgozó könyvillusztrátor – fontos impulzusokat kap.”¹

Az irodalomban, a szép könyvek univerzumában már közel egy évtizede otthon volt, mégis „belülről”: a kézzel is megfogható, olvasni és nézegetni való könyv két kötéstáblája közül indult, az illusztrációkkal, és csak lassan haladt, néha egyszerre két irányban is „kifelé”: előre és hátra, a könyv első, olykor hátsó borítójáig. Miként Bajor Andor híres meseregényében, Majtényi Erik bevezetője és a hősnek, Cincogó Feliciánnak a kis olvasókhöz intézett levele előtt még csak ennyi állt a címoldal után: „A rajzok ifj. CSEH GUSZTÁV munkái”,² és csak később rajzolt külső borítókat, tervezett könyvet.

Mint a gyermekirodalom ismert képes közvetítőjét a *Napsugarban* megjelent rajzai után a lap olvasói szerették; amikor bemutatkozott, Csángóföldről Temesvárig jártában mindenfelé „napsugaras művész úrnak” szólították szülők, ismeretlenek. A kortárs és világirodalmi művek illusztrálásában a sajtóban szerzett gyakorlata az írók és olvasók között tették ismertté a nevét; „a nagyközönséggel való kapcsolatot a könyvgrafika biztosítja – nagyon sokan csakis erről az oldaláról ismernek”.³

Hamarosan nemcsak a borítólapok megrajzolását bízták rá, hanem egész könyvsorozatok arculatának, emblémájának megtervezését (a *Forrás* új sorozatáét a Kriterionnál, a *Kismonográfiákat* és a *Tanulók Könyvtárát* a Dacia, a *Mesetarisznyát* és a *Nagyapó mesefáját* a Ion Creangă Könyvkiadónál), és nemegyszer, mint *A helység kalapácsának* jubileumi kiadásánál, a könyv teljes megformálását is. „Az rajzolom, ami megragad az olvasott műben – vallotta 1971-ben. – Főleg a pszichológiai történések belső ritmusa iránt vagyok érzékeny, feszültségek és feloldódások vonalát követem. Az illusztráció hozzásimul a szöveghez, de önmagában is érték.”⁴

Könyvműhely

■ Amint az új grafikusnemzedék szinte valamennyi tagjának, az ötvenes évek vé-

gétől neki is előbb a nyomdák és a lapok, az irodalmi folyóiratok szerkesztőségei szolgáltak jó előiskolául, aztán a kiadók mint rendszeres munkát adó könyvműhelyek, évtizedeken keresztül, ahol tág tere nyílt a művészi invenciónak. Az erdélyi magyar irodalom egyre szaporodó nagy teljesítményeit a már nevet szerzett, alkotótárs képzőművészek ábrázolásai kísérték, így a könyvek java, még ha kötésükkel, vegyes papírjukkal nem is minden esetben, esztétikai szempontból európainak mondható küllemükkel méltán keltettek feltűnést.

„A Kriterion kolozsvári könyvműhelye (a magyar nyelvű kiadványok nagy többsége itt készült) korántsem amolyan vidéki barkácsoló hely, hanem szakemberek és jó nevű grafikusok találkozóhelye. Az alapot még az ötvenes-hatvanas években a rendkívül szigorú és igényes Tóth Samu rakta le, akinek emlékét nemcsak az ő technikai szerkesztésében megjelent könyvek s az egykor keze alatt dolgozó tanítványai őrzik, hanem *A nyomtatott betű* című összefoglaló mű is (Benkő Samu írta hozzá bevezetőt).⁵ Amiről viszont kevesebben tudnak: Tóth Samu ahhoz is értett, hogy tehetséges ifjú grafikusokat gyűjtsön a kiadó köré, feladatokkal lássa el őket, s mind magasabbra állítsa a mércét. Deák Ferenc, Cseh Gusztáv a megmondható, hogyan szerettette meg velük ezt a sokszorosan nehéz grafikai műfajt, a fedőlapkészítést, a könyvillusztrálást.”⁶ A nagy hírnévnek örvendő szerkesztő és nyomdászati szakíró igazi iskolateremtő könyvtervező volt, az általa a hatvanas évek elején egybegyűjtött fiatal művészek az erdélyi magyar könyvgrafika megújítói lettek.

Cseh Gusztáv első ilyen munkái tudományos-technikai ismeretterjesztő ifjúsági könyvek címlapjai és belső vonalas rajzai,⁷ gyermek- és ifjúsági irodalmi művek színes, vidám tusrajz-, olykor pasztell illusztrációi voltak.⁸ Gyermekeknek készült ábrázolásai változatosak, könnyedek és érthetőek, természetesek, szeretetreméltó mesefigurákkal, akik megszeppenve sem keltenek félelmet, akik közül még a gonosz is legföljebb homlokát rán-

colva dohog, fűrődökádiban álldogáló tétova krokodillal, aki meglepődik a gyerekek láttán, a kisfiú repülőjével varázsszönyegen versenyt száguldó, karját összefonó mérges törpével, láncos medvét táncoltató, mosolygó legénnyel, kisbáránnyal, aranyalmával, pompás királyfiakkal és világszép királylányokkal. Ezek a csodás ábrázolások, amelyeken a szövegben mesélt és fel is olvasott történet mellett a mese mély, meleg és otthonos, igaz valósága is kézzelfogható, mint „(például az *Egy bátor egér viszontagságaihoz* készült sorozat), olyanok, mint a valódi gyermekrajzok, anélkül, hogy örökké felénk vágna a szemével: Nézzétek ezt a rafinériát!”⁹

A nagy sikert arató humoros meseképeket Bajor Andor másik, nem kevésbé elhíresült munkája, a *Répa, retek, mogoró* borítója és illusztrációi követték,¹⁰ majd a *Napiparancs a hegedűhöz* karikatúraszerű borítólapja,¹¹ aztán Bálint Tibor *Csendes utca* című első novelláskönyvének alig néhány tollvonással, tussal megszerkesztett címlapja, amely még a régi Forrás-sorozatban jelent meg.¹² Bajor Andorhoz később is társult: A *csodálatos esernyő* című meseregényhez másfél évtizeddel később készített illusztrációkat.¹³

„Művészetemben évekkkel ezelőtt másodrangú helyre helyeztem a könyvgrafikát – mondta a hetvenes évek elején. – Megvan a magyarázata. Elvem volt: a könyvgrafika, reklámgrafika csak eltávolítja a művészt a nagy kérdésektől. Első illusztrációim visszhangja döbrentett rá arra, mennyire komoly művészet, s mennyi lehetőség van rajta keresztül művészi ízlésre, szemléletre nevelni százezreket egyszerre.”¹⁴

1968-ban hetvenöt illusztrált kötet állt mögötte, 1972-ben már kétszáznál több könyvgrafikát számolhatott össze; az erdélyi magyar olvasók kezébe került, évek alatt sok százezer megjelent könyv java részének ő adott arcot.¹⁵ Egyre többen ismerték a nevét, hiszen bár igaz, hogy például Páskándi Géza *Üvegek* című novelláskönyve az ő zseniális fekete-sárga tollrajz-borítójával csak 4130 példányban jelent meg,¹⁶ Salinger *Zabhegyezőjét*¹⁷ 19 160, Dickens

*Copperfield Dávidját*¹⁸ 46 000 példányban adták ki. Panek Zoltán elbeszéléseit, az *Emberbolondokat*¹⁹ például 5445 példányban nyomtatták ki.

Azokat a magyar klasszikusokat, korés nemzedéktársait, a világirodalom holt és élő nagyságait, akiknek sokféle művét közel harminc esztendőn keresztül grafikáival végigkísérte, tételesen felsorolja a könyvészet műveikkel együtt. Közülük a legfontosabbak: a régebbi magyar szerzők sorából Arany László, Benedek Elek, Jókai Mór, Karinthy Frigyes, Kuncz Aladár, Markovits Rodion, Mikszáth Kálmán, Móricz Zsigmond, Németh László, Petőfi Sándor, Szabédi László, Tamási Áron és Tompa László.

Az erdélyi élő irodalom (a nagy öregek, a derékhad, saját generációs társai és az akkori legfiatalabbak, akik az irodalomtörténet, a történet- és a természettudomány, néprajz néhány jelesével együtt népesebb gárdát alkotnak): Bagdi Sándor, Bajor Andor, Balla Zsófia, Balogh Edgár, Bácsi György, Bálint Tibor, Beke György, Bodor Ádám, Bodor Pál, Bretter György, Csehi Gyula, Cseke Gábor, Dáné Tibor, Dános Miklós, Dávid Gyula, Deák Tamás, Domokos Géza, Egyed Péter, Faragó József, Farkas Árpád, Ferencz Zsuzsanna, Fodor Sándor, Franyó Zoltán, Hajdu Zoltán, Halász Gyula, Hornyák József, Horváth Imre, Huszár Sándor, Jánky Béla, K. Jakab Antal, Kádár János, Kántor Lajos, Kányádi Sándor, Kenéz Ferenc, Király László, Kocsis István, László Ferenc, Lászlóffy Aladár, Lászlóffy Csaba, Majtényi Erik, Marosi Péter, Marton Lili, Márki Zoltán, Mester Zsolt, Mózes Attila, Nagy Olga, Ónódi Sándor, Palocsay Zsigmond, Panek Zoltán, Papp Ferenc, Páll Lajos, Páskándi Géza, Sóni Pál, Sütő András, Szabó Gyula, Szász János, Szemlér Ferenc, Székely János, Szilágyi Domokos, Szilágyi István, Szócs Géza, Szócs István, Váradi B. László, Vásárhelyi Géza, Vita Zsigmond, Xántus János, Zágonyi Attila.

Cseh Gusztáv „inkább sejtet, mint ábrázol, szabadon él a szöveg kínálta hanglejtéssel, motívumokkal. Két-három újabb munkáját idézném: Páskándi Géza *Üve-*

gek című elbeszéléskötetének, valamint a Horizont-sorozatban megjelent két regénynek (Somerset Maugham: *Az ördög sarkantyúja*²⁰ és J. D. Salinger: *Zabhegyező*) a címlapját. Az előbbin rejtélyes tárgyak és idomok, lazán körvonalazott figurák és épületszárnyak hűvös és mégis nyugtalanító fegyelemben illeszkednek szürrealista kompozícióvá, vékony keretbe foglalva, mintha nyitott ablakon át pillantanánk be egy-egy novella világába. A *Zabhegyező* borítóján Cseh Gusztáv pompás példát kínál arra, hogyan lehet egy magát programatikusan öncélúnak kikiáltó technikát, az op-artot, helyzetet, atmoszférát sugalló funkcióval ellátni.²¹

A hatvanas évtized megannyi érdekes és felkavaró, elmélyülésre készítő vagy éppen szórakoztató olvasmányélményt hozott számára. A sok könyv és megbízás rengeteg munkát jelentett, az örömmel végzett munka pedig rövidesen meghozta a maga káprázatosan gazdag termését. Bajor Andor, Bálint Tibor említett művei mellett az évtized első feléből Szász János *Szerelmes könyv* című verseskötetének²² „játékosan nagyvonalú, mégis lírai címrajza”,²³ Csehi Gyula *Klió és Kalliopé*jának klasszikus egyszerűségű, Periklész szoborképével kombinált címlapja²⁴ számított meglepetésnek (ő tervezte Csehi *Modern Kalliopé*jának borítóját is a gondolkodó Zola arcképével).²⁵

Kortársai, barátai közül a Páskándi által felfedezett Kányádi Sándor *Kikapcsolódás*,²⁶ Kenéz Ferenc *Fekete hanglemek* című verseskötetükhöz²⁷ tervezett borítót Kocsis István novellái és drámái, az *Örömteremtés* mellett. Ennek az időnek külön „alfejezetét” képezik a Szilágyi Domokos új verseihez készített vonalas, fekete-fehér címlapok, a *Szerelmek tánca*,²⁸ *A láz enciklopédiája*²⁹ és a *Történetek húsz éven felülieknek* könyvborítói.³⁰

A klasszikusnak számító szerzők sorából Kuncz Aladár *Fekete kolostor*,³¹ továbbá Németh László *Iszony* című regényeit gondozta.³² A világirodalomból elég csak Aragon, Cusack, Dickens, Dos Passos, Dreiser, Goethe, Lee Harper, Maugham, Salinger, Sartre, Steinbeck, E. M. Re-

marque és H. G. Wells nevét említeni, akiknek jobbára a régi vagy újabb magyarországi kiadások nyomán megjelent műveikhez készített címlapot. Salinger *Zabhegyezője* mellett legszebb világirodalmi könyvborítói közül Dymphna Cusack *Ketten a halál ellen*,³³ Theodore Dreiser *Carrie drágám*,³⁴ Lee Harper *Ne bántsátok a feketerigót!*,³⁵ Nikosz Kazantzakis *Zorbász, a görög*,³⁶ Goethe *Vonzások és választások*,³⁷ John Dos Passos *Manhattani kalauz* című regényei,³⁸ valamint Jean-Paul Sartre *A szavak és más elbeszélések* című válogatása,³⁹ a későbbi időből H. G. Wells *Bealbyje* emelhető ki.⁴⁰

A „mellék-életmű”

■ A könyvművész Cseh Gusztáv fő alapelve ez volt: „nem illusztrálni, hanem kifejezni akarom a gondolatot a grafika eszközeivel [...]. A sorok mögöttit kell éreztetni, nem pedig a szöveghez készíteni szemléltető ábrát. Különbözőleg szívesebben a groteszk beállítottságú írók műveihez és a népmesékhez készítek illusztrációkat, ezek megmozgatják a képzeletemet.”⁴¹

Noha éppen a gyermekkönyv-illusztráció terén sokra tartotta Reich Károly, Würtz Ádám és mások munkáit, az irodalmi alkotás látványos, ám invenciózus értelmezése, a mögöttesen rálelő különös ábrázolása, a gondolat találékony tolmácsolása a hatvanas évek magyarországi könyvművészetének szinte kizárólag Kass János reprezentálta vonalával mutatott közeli rokonságot.

Ez az évtized Magyarországon Haiman György és Szántó Tibor művészetének kiteljesedését hozta magával, a modern magyar könyvgrafika klasszikus és formabontó törekvéseit mintegy ötvözve. Haiman inkább a Kner Izidor-féle hagyományt folytatta, Szántó pedig főként Bortnyik Sándor klasszicizálódott modern elveit követte. Dekoratív, mégis intím képi világának megalkotásában Kass egyszerre élt a posztmodern és a klasszikum grafikai eszközeivel, Cseh Gusztáv azonban nemegyszer túllépett ezen a látvány tekintetében majdnem mindig klasz-

szikus szépségű „gondolati” ábrázoláson. A groteszkhez, az abszurdhoz való vonzódása már legelső fanyar, eredeti humorú, a sajtóból ismert rajzai után nyilvánvaló volt, csakúgy, mint az irodalmi illusztrációkban, miközben a lélek és a tárgyak különleges világát megjelenítve nem szakadt el a népi formavilágtól sem.⁴²

Fantáziájának a „tárgymű” keltette képzettársításai nyomán sokszor egymástól igen távoli alkotórészekből, ezek szokatlan (groteszk) láncolatából építette fel az illusztrációt, a szöveg kép-társát úgy jelenítve meg, hogy a kettő együttes hatása lesz a gondolati-esztétikai élmény forrása. Így leli meg, tárja föl azt a „valamit”, ami a nézőt előbb megfogja, aztán „rádöbent”, az élményt kiváltja.⁴³

„A rajz már eszközeiben is »érzékenységet« feltételez és követel a művésztől – mondta a hetvenes évek elején. – A grafit-, toll-, krétarajzok technikája, ami egy festő vagy szobrász számára jobbára előzetes vázlat – a grafikus számára elsődleges kifejezési mód, önálló grafikai lap igényét jelenti. A vonal a rajzolóművész egyedüli eszköze, amellyel világát kifejezheti, ezért is hordozza elsősorban az illető művész ismertetőjegyeit. Egy Degas-, Klee-, Wols- vagy Picasso-rajz mindig félreismerhetetlen... A grafika tehát, más képzőművészeti ágakhoz viszonyított, körülhatároltabb, egyszerűbb eszközei miatt leghamarabb képes reagálni aktuális kérdésekre, gondolatokra. A grafikus egyfajta riporterhez hasonlítanám, aki jegyzetfüzet helyett rajzblokkal járja valóságunk és tudatunk tájait [...]”⁴⁴

S ha nem illusztrációkat készít, hanem borítólapot rajzol, a könyvgrafikusnak egyetlen lehetősége van. A kötetet kézbe véve, a címlapkép grafikája láttán ugyanis az olvasó nemcsak azt dönti el, megvásárolja-e például Panek Zoltán *Tűbe fűzött villám* című novelláskönyvét,⁴⁵ hanem azt is, hogy számára Cseh Gusztáv elegáns, mégis drámai, megkapóan szép vörös-fekete-fehér rajza csak egy szép és talán emlékezetes kép, vagy az író szándékának nemes cégére, a gondolat tolmácsolója.

Az író és a grafikusművész régi jó barátok voltak. Már *Minden külön értesítés helyett* című regényét⁴⁶ így dedikálta neki: „Az én »örökifjú« Cseh Gusztáv barátomnak (mellesleg legjobb barátom-öcsémnek), akivel annyi jót és rosszat megértünk, és vidáman tudjuk, hogy még előtünk az élet... – azzal, hogy hátha végigolvassa majd e könyvemet, melyet az 55. oldalon valamikor betűrt. Baráti szeretettel Panek Zoltán. Kolozsvár, 1959. IX. 20.”

Cseh Gusztáv Panek számos könyvének rajzolt borító-arcot: melankolikus a *Mélyrepülés* című verseskötethez,⁴⁷ arcképpel kombinált montázst a *Mellékes csodákhoz*,⁴⁸ vészjóslóan sárgát a *Hiúzszermet fogok viselni* novelláihoz.⁴⁹ Megkapóan komor tollrajzot *A földig már lépésben* „tudatregényéhez”,⁵⁰ kék háttérbe helyezett tusrajzán díszes középkori (Krakkót, Nagyszebent, a Hanza-városokat idéző) házakat az *Emberbolondokhoz*, óriásbálnás „abszurdoidot” az *Elmozdult képek* novelláihoz,⁵¹ filozofikus a *Pilátus a konyhában* „konyha-show”-jához,⁵² rejtelmetes a *Boszorkánygyűrű* kispórázaihoz,⁵³ bizonytalan a *Függő játzmákhoz* (*Tárcák és tárca nélküli írások*).⁵⁴ Amikor már néhány polcnyi olyan (dedikált) könyve volt, amelyeknek ő rajzolt címlapot, író barátja visszaadta a kölcsönt, és mint Páskándi néhány évvel később, nekifogott illusztrálni a grafikus.

Panek gyorsfényképét, alkotói habitus, jellemrajz, munkamódszer, elismerés, sőt a nemzetközi siker találoán pontos, mindkettejükre jellemző Cseh Gusztáv-bemutatását érdemes teljes egészében idézni:

„Riportot egy fedőlapkészítőről? Miért ne? Hangzik ez legalább olyan jól, mint teszem azt: Riport egy fődémkésztőről. Valahol még rokon is a két foglalkozás. Mindkettő borítólapokkal dolgozik – de hagyjuk a tréfát. A Kolozsváron élő fiatal Cseh Gusztáv grafikusművész neve eléggé ismert ugyan, de a céhbelleken kívül kevesen tudnak a műhelyében folyó munkáról. Munka – tehát helyben vagyunk. Bármely munka – különösen, ha kiváló munka – a szakmai érdekessége-

ken túlmenően értékes és általánosítható emberi tapasztalatot dajkál és sugároz. A munka az ember legnagyobb győzelme a magány fölött. Kapocs és kapcsolat, szomját oltó és szomjúságot okozó. »Lássam, embertársam, a küzdelmed, táruul ki előttem, te hogyan tudsz a munkában önmagad lenni, hogy az enyémben én is egyre inkább önmagam lehessek, azután hallgasd meg az én üzenetemet is, hátha hasznát veszed.« Ezért találkozhatnak a mindennapi emberré fegyelmződés gondolatközpontjában egymást személyesen talán soha meg sem ismerő egyedek. Sőt, természetünknel fogva a távoli mindig hamarabb ébreszt kíváncsiságot bennünk, míg a közvetlen környezetünkben csak sokára ismerjük el és fel, hogy valaki »megnőtt a munkában«, mert rendszerint észrevétlenül nő meg. Úgy gondoljuk, úgy könyveljük el, hogy »őt ismerjük«.

Ismerem-e én Cseh Gusztávot, akit idestova tizenöt esztendeje ismerek? Ott voltam, amikor az *Utunkhoz* behoza az első munkát, amivel megbízták: egy természetből másolt falevel rajzát és két-három humoros rajtot: »képtelen szóképek« szellemes tükrét. Még főiskolás diák volt akkoriban. Mire elvégezte a képzőművészeti főiskolát, illusztrációival már valamelyes nevet is szerzett magának. Később dolgoztam vele egy szerkesztőségben [a *Dolgozó Nőnél* – CS. M.], majdnem hét évig. Néha elnéztem, milyen bámulatos türelemmel és másokra is kiható örömmel írja szabadkézből, szinte kapásból a legcsinosabb, legötletesebb címbetűket, akár valami kódexíró szerzetes, de mint akinek a hagyomány éppúgy a kisujjában van, mint a még ki sem talált modern. Sohasem válogatott a munkában: a névtelent ugyanolyan fegyelemmel vállalta, mint a nevet-szerzőt. A takarítónő réme: ő szemetel a legtöbbit, de neki hivatalból szabad, és miközben szemetel – kész munkája mindig elragadóan tiszta. (Gyöngyösi Gábor írta róla a Szatmári Hírlapban nemrég: »Míves, gondos... képein a hanyagságnak, a manír slendriánságának nyoma sincs, úgyannyira,

hogy az alkotások – iskolásan szólva – külalakja, tisztasága külön is meglep bennünket. De ezen túl mutatja azt is, hogy Cseh Gusztáv nemcsak csinálja a művészetet, de szép munkájában felfedezhetően tiszteli is.«)⁵

Többször láttam otthon is íróasztala fölé hajolni. Nem zajos-munkás munka közben, később pedig, a kész alkotás előtt egyenesen zavarba ejtően szerény. Folyton időzavarban van, nem egy tollrajzában is felvette már a versenyt az idő témájával, ám hiába: mindig mindenünnen elkésik, pedig folyton rohan, mégsem lehet olyan időpontot kitzüzni, amelyről ő végül is ne késne le – az az érzésem, hogy a mindenüvé magával cipelt bőrröndnyi aktatáskája miatt, amiben az egész műhelye elfér. Csak arról nem késik le soha, amiből tanulni lehet, amire figyelmezni érdemes, mert új és izgalmas. Valahol ő már tud valamit arról, amit »korszerű időáldozatnak« nevezhetnénk: honnan lehet és honnan nem szabad elkésni. Mert közben olyan bravúros rohamunkára is képes, mint például az Augustin Buzura *De ce zboară vulturul?* [*Miért repül a sas?*] című könyvének borítója esetében. A munkával eredetileg megbízott művész talán a kilencedik borítólap-változat után feladta a további küzdelmet, a kiadó és a szerző már a haját tépte, minden »úszott« a késés miatt – ekkor következett Cseh Gusztáv: egyetlen éjszaka elkészítette – és milyen jól – a munkát. A folyton időzavarral küszködő az öreg órák szerelmes gyűjtője. És az öreg órák pontosan járnak.

Mindezt tudtam róla, de nem tűnt fel – talán mert túl közéről figyeltem a munka folyamatosságát –, hogy abban a bőrröndnyi aktatáskában lassan egy »mellékéletmű« gyűl fel: a hazai magyar könyvek jó részének a borítólapjai. A minap meglepődve hallottam egy társaságban: »De hiszen Cseh Gusztá már a hetvenötödik könyvön is túl van.« De hiszen hetvenöt könyv, az már egy kis könyvtár, abból már akár egyéni könyvkiállítást is lehet rendezni. Kérdem tőle, hogy is állnak a dolgok. Mire ő: »Tulajdonképpen az úgy

van, én még nem számoltam össze, de van már vagy két ölnyi könyvem.« Nem fagattam tovább, hanem leszedtük a polcról a szóban forgó műveket, kiraktunk velük egy szobányi szőnyeget, amolyan ad hoc tárlatszerűen – és maga Cseh Gusztáv lepődött meg a legjobban. Hát bizony ez nem kevés. Igaz, hogy főiskolás korában kapta az első megbízást, a könyörtelen igényességű Tóth Samutól, Kányádi első verseskötetét. A bemutatkozás nem sikerült, a könyv végül az övénél kevésbé naturalista borítóval jelent meg,⁵⁶ akkor még ott tartottunk, de Tóth Samu megsejtette Cseh Gusztávban a gazdag skálájú lehetőséget, »felvette« szeretettel kínzottjai közé, egyből a legmagasabbra állította előtte is a mércét, akár a többi fiatal grafikus előtt, újabb munkákat bízott rá: elkezdődött rendszeres foglalkoztatása. Most már viszonylag könnyű dolga van Cseh Gusztávval a könyvtervezés és illusztrálás terén ugyancsak Tóth-tanítvány Deák Ferenc grafikusnak és Bálint Lajos műszaki szerkesztőnek.

Ma már tudjuk: a könyv nemcsak művészi termék, hanem áru is, főleg »csoomagolását«, a borítót tekintve, amellyel azután, különösen úgy 1964 tájától kezdve, ismét visszakanyarodik a művészet szférájába. Egyre több az olyan könyvünk, amely ízléses, ízlésnevelő, változatos eszközökkel, serkentő gonddal elkészült borítólap-köntösben kerül az olvasók kezébe. Több mint hetvenöt mű előzékén ez a szöveg olvasható: »A borítólap CSEH GUSZTÁV munkája«. Van közöttük verses-, novellás és kritikai kötet, regény – a *Forrás*-sorozattól a *Horizont*ig, tollrajz és betűs fedél, festészeti eljárással és kollázsos módszerrel készült.

Cseh Gusztáv a tizenkét, belső illusztrációkkal is ellátott könyv esetében egyenrangú társszerzővé tudott előlépni – nemegyszer a szerzők elragadtatott elismerése is tanúskodik erről. Kiemelkedően szépen illusztrált munkái ezek és ezek kezében forognak, mint a *Fehérlófia* (magyar népmese gyűjtemény), Jókai Mór *A királykisasszony babái*,⁵⁷ Bajor Andor *Egy bátor egér viszontagságai* vagy Arany

László *A kis ködmön* című könyve.⁵⁸ Ő viszont – egyik-másik munkájára mai szemmel nézve már csóválja a fejét: hogy mik voltak. Ezzel szemben szereti a Horizont-sorozatnak készítették közül W. Somerset Maugham *Az ördög sarkantyúja* c. regényéhez készült borítólapot,⁵⁹ Páskándi Géza *Üvegek* című novelláskötetének fedőlapját.⁶⁰

De legfőképpen mégis a könyvek sugallta kötött és mégis szabad képzelet-játékot szereti, amíg a fedőlap ujjai hegyén kirajzolódik. Ami olyan, mintha váratlanul eléje tennének egy könyvet: nincs kedve megvenni? Nekem viszont az tetszik a munkáiban, hogy noha mindegyik ugyanannak a kéznek a műve, mindegyik mégis más, több az előzőnél, teltebb, a változatok lehetőségéből újabb vonalakat hódít meg – olyan minden újabb könyvborító, mintha az előzőket tökéletesen elfelejtette volna. Egyszóval: igényes, örök-ké elégedetlen művész alkotása. Halász Gyula, *A századik év küszöbén szerzője* (Picasso »udvari fényképésze«), Brassainak az édesapja – ezt különben csak azért kell megemlíteni, mert Cseh Gusztáv azt remélte, hogy ez a borítólap Picasso kezébe is eljut) – ezt írta neki: »Igen tisztelt művész elvtárs, fogadja, kérem, hálás köszönetemet az önéletrajzom borítólapjára varázsolt eredeti, ötletes rajzáért. Könyvem váratlan sikerében bizonyára jelentős része van a szellemes beállításnak – meleg üdvözléssel tisztelő híve.«⁶¹ Egyébként valóban ő a humorban leggazdagabb hazai magyar grafikusművészünk, ha nem az egyetlen. Meseillusztrációi gyöngéd bájt és sziporkázóan szellemes humort árasztanak.

Hetvenötödik (?) borítólapja jelentős állomás könyvművészi munkásságában – egyben az első nemzetközi siker is. Történt, hogy a Horizont-sorozatban kiadásra került J. D. Salinger *Zabhegyező* című regénye – csak hogy ez nem ment olyan simán, mint azt az olvasó elképzelné. A kiadás jogának megszerzésén túlmenően a szerzőnek bizonyos kikötései voltak (ahány íróasztal, annyi szokás), éspedig: fényképet a hátlapon, sem másutt a

könyvben nem enged közölni, kiragadott szöveget úgyszintén nem, ezenfelül látni akarja a borítólapot, mely csak az ő jóváhagyásával kerülhet a könyv fedelére, arról már nem is beszélve, hogy a mű címe fölött a neve feltétlenül kisebb betűkből nyomattassék, mint a mű címe.

Cseh Gusztáv elvállalta a borítólapot, napokig robbanásig fokozódó feszültségben rohangált a városban bőröndnyi akatatkájával, amíg végül csak nekigyürkőzött a munkának, méghozzá sikeresen – legalábbis remélte. Ami egyelőre csak arra vonatkozott, hogy elkészült vele. Két példányban készítette el, az egyiket a kiadó nyomban postázta a szerzőnek: New Yorkba – ahonnan nemsokára megjött a válasz, Salinger szerint ez az első sikerült fedőlap több nyelven számtalan kiadást megért könyvéhez. A gratulációt Bodor Pál azonnal továbbította Cseh Gusztávnak.

Kinyitok egy könyvet, amelynek borítólapját ugyancsak ő készítette, a dedikáció így hangzik: »A világ legjobb fedőlapkészítőjének – befejezhetetlen barátsággal, 1963. X. 3.«, alatta pedig – eláruljam? – az én nevem. Ha már az én szerénységemen csorba esik, az övét nem féltsem: kiváló humorérzéke a továbbiakban is megmenti attól, hogy elbizsa magát. Küzdelemre termett művész, kemény munkára termett ember.¹⁶²

A hetvenes évek

■ Ez a hétköznapi mondat nemcsak Lászlóffy Aladár egyik, korántsem szürke, inkább felvillanyozó verseskötetének címe volt (1971), hanem Cseh Gusztávnak is második, termékeny, igazán nagy művekben gazdag évtizedét jelenti, amit a könyvdíjak mellett méltán növekvő hírneve kísért.

A legelső nagy meglepetést a *Fehér Virág és Fehér Virágszál* című magyardécei népmesegyűteménnyel⁶³ szerezte. „E tartalmilag legeredetibb és nyomdai kivitelben is talán a legszebb és legstílusosabb mesekiadványunk számomra illusztrációival egy teljesen új Cseh Gusztávot mutatott be – írta Szócs István. – Nemcsak azért,

mert a hagyományos meseillusztráció és a modern grafikai látásmód egyik irányban sem megalkuvó ötvözetét állította elő, hanem a népi kedély és fantáziavilág olyan szellemű s mégis teljesen egyéni megragadását érte el benne, mint a Harsányi–Paulini–Kodály-féle *Háry János*. Különösen elkápráztatott, hogy egyrészt a népmesék nyelvezetének minden játékát (a hagyományos parasztnyelvi formulák és a mai fogalomvilág és kifejezőmód ellentétei között) tükrözni tudta, másrészt hogy milyen kevés, minimális rajzbeli »adattal« is hajszálpontosan visszaadta annak a tájéknak embertani, néprajzi, néplélektani jellegzetességeit.

Ettől kezdve láttam be, hogy nem elég őt úgy elkönyvelni mint termékeny, a feladathoz mindég kiválóan alkalmazkodó, megbízható és ügyes grafikust; hanem mély intuíción, bonyolult lelki és tudatalapotokat is szájbarágás nélkül megértetni, elemezni tudó, önállóan ítélő, »felelős művész« ő.¹⁶⁴

A décei mesék különös, mégis ráismerésszerű képi megjelenítésének, még inkább a szemléleti megközelítésnek invenciózus, szellemesen egyszerű titka volt: „Egy művészi illusztráció elkészítéséhez éppannyira szükséges a dokumentálódás, a valóság megismerése, a vele való állandó kapcsolat, mint ahogy előbb említettem a tájképek elkészítésénél. Nem elegendő csak a szöveg ismerete. A szöveg alapján, képzeletből a *Fehér Virág és Fehér Virágszál* cirešoiai [magyardécei] mesegyűteményt egészen más formában oldottam volna meg. A helyszíni dokumentálódás vezetett ahhoz a falvédőszerű megoldáshoz. Kihalt a faluban a népművészet; ami minden háznál megtalálható, így a helyi hangulatot idézi: az a falvédő.¹⁶⁵

Számára a „helyszíni dokumentálódás” nemcsak néhány kellemes kirándulást jelentett, hanem hogy vállalt munkája, egy mesegyűtemény illusztrálása kedvéért, a múlt és a mesék még eleven világába való beleérzésért egy teljes hónapra kiköltözött Magyardécsére, járta a falut és környékét, elkísérte a mezőre a falusiakat, akik között lakott, esténként pedig elbeszélgetett az

öregebbekkel. Sokat dolgozott együtt a népmesegyűjtő Nagy Olgával is, aki segítette a szakirodalmi tájékozódásban, közben éveken keresztül együtt járták Széket és a Kolozsvár környéki falvakat; *A Nap húga meg a pakulár* című mesegyűjtemény illusztrációi 1973-ban láttak napvilágot.⁶⁶

A román Munka Érdemrend (1970) után *Az év legszebb könyvének* díját a Kriterion *Forrás*-sorozatának grafikai tervezésével nyerte el a Bukaresti Könyvszalon 1971. évi kiállításán. 1973-ban ugyanezt a díjat Petőfi Sándor *A helység kalapácsának* tervezéséért és illusztrálásáért kapta meg; a négy énekből álló hősköltemény-paródia „Készült Kolozsvárt a Dacia Könyvkiadónál a költő születésének 150. évfordulójára MCMLXXIII.” Fölényes rajztudása ezekből az illusztrációiból is kiderül – írta róla Ladányi Mihály. – „Petőfi *A helység kalapácsa* illusztrációin a *Borsszem Jankó*, a népmesegyűjtemény grafikáiban a népi naiv stílusát követi, szép egységet teremtve ezzel a könyv tartalma és külseje között.”⁶⁷

A színezett és fekete-fehér tusrajzok, régi könyvmotív ábrázolások hatását keltő, a hőseposz-paródia ironikusan torzított alakjait ábrázoló vonalas grafikák legjobb irodalmi gúnyrajzait idézték. A könyv tipográfiája mellett nagy gondot fordított a borító korhű betűtípusára, az énekek végén elhelyezett könyvdísz és az egyes oldalakat keretező ornamentika korabeli nyomatai után hetekig kutatott. „Ritkán ad kiadó és nyomda ennyire szabad kezét a grafikusművésznek a könyv létrehozásában. Cseh Gusztáv azonban nem élt vele vissza, hanem magát élte vissza e komikus hősköltemény korába, s önmagához hű pedantériával újrateremtette Petőfi alakjait. Négy színes táblán s tizenyolc szövegközi rajzon követi végig a *Helység* estébe nyúló délutáni idilljét, kínosan ügyelve a jellemek és helyzetek pontos megfeleltetésére.

A grafikus azonban álruhában maga is jelen van a helység kalapácsa, szemérmes Erzsók és a lágyszívű kántor szerelmi háromszög-paródiájának a bonyolításában, s mindig úgy rendezzi a dolgokat, hogy a kiemelések (a rajzi megjelenítésre kíváncsozó

részletek) sohasem vagy csak olykor-olykor esnek egybe az olvasó számára, tehát [az] olvasmányélményként leghumorosabbnak ható csattanókkal. Cseh Gusztáv nem a cselekményt rajzolja el, hogy rajza még egyszer felhívja a figyelmet a helyzet vagy a megfogalmazás komikumára, hanem »mellé rajzol«, továbbpergeti a filmet, s ott állítja meg, ahol kizárólag a vonal, a grafikai nyelv eszközei révén sejlík fel a költői szöveg mérhetetlen gazdagsága.

Végül is persze minden illusztrációnak ez a hivatása: érzékelhetővé tenni a szöveg többértékűségét, szövegmozgóját, asszociatív lehetőségeit. Fölösleges tehát különösképpen megünnepelni Cseh Gusztáv kötelező szakmai felelősségtudatát, ez esetben az indokolja, hogy mégiscsak megálltunk egy pillanatra e könyv lapozgatásában (tördelése is oly szép, mintha minden oldal önálló grafikai kompozícióként készült volna), mert egyik legérettebb kézjegyű és legeredetibb látásmódú grafikusművésznünk illusztrátori tevékenységének a következetessége ezúttal arra figyelmeztet: mennyire összeforrott a romániai magyar grafika és az irodalom sorsa az elmúlt két évtized magyar nyelvű könyvkiadásában, – s hogy mennyire elhanyagoltuk könyvgrafikánk eredményeinek, a művészi köztudat és közízlés alakulására gyakorolt hatásának az elemzését...⁶⁸

1972 nyarán, miközben *A helység kalapácsán* dolgozott, Arany János-rajzfilmre kapott megbízást. „Az *Animafilm* felkérésére a Toldi-diafilm elkészítésének terve foglalkoztat, ez azonban egészen új, számomra eddig még ismeretlen feladatok megoldása elé fog állítani.”⁶⁹ Noha Arany János és László munkáihoz is készített illusztrációkat, a tervezett Toldi-film képeit idő híján nem rajzolta meg.

A kérdésre, mit ábrázolna egy a Földről szóló könyvben 1972-ben, ezzel válaszolt: „E képzeletbeli könyvkiadói megrendelés minden bizonnyal a '72-es év legkeményebb feladata lenne. Lapjait telerajzolnám olyanokkal, mint: ember, ház, virág, autó, daru, gömb, furulya, gőzgép, holdkomp, és ezeket olyan összefüggésekben ábrázolnám, hogy abból a jámbor Mars-lakó meg-

értse bolygónk hétköznapjait. Képeskönyvet örömet dedikálnám is...⁷⁰

Újabb könyvborítói, köztük John Steinbeck *Kedves csirkefogók* című regénye,⁷¹ újabb elismeréseket hoztak. Bretter György nagy hatású filozófiai esszéinek két gyűjteményét is ő tervezte meg, a *Vágyak, emberek, istenek*⁷² és a *Párbeszéd a jelenel*⁷³ címlapját; kevéssel halála előtt megrajzolta Bretter posztumuszának, *A kortudat kritikájának* címlapját.⁷⁴

Nagyméretű tusrajzai eközben már a beérett nagy művészt mutatták. *Most öt illusztráljuk* címmel Páskándi Géza így írt akkori táblakép-grafikáiról: „Cseh Gusztáv rajaiban, grafikáiban az elnéptelenedésnek kitett ember látásmódja ráz meg. És itt nem csupán a marxai értelemben vett »elidegenedésről« van szó, nem is a divatosan használt szójelentésről, hanem valami olyanról is, ami hasonlít az ember árvaságához a tárgyak, fétisek népesedő birodalmában. Bár – dicséretére legyen mondva – ez az érzés Cseh művészetében nem hangsúlyozódik – annál megrázóbb a hatás. Aki örökösen sír a maga árvaságán, azzal vagy együtt sírunk, vagy unjuk. Aki viszont – mint Cseh – szinte racionális és hideg víziben jeleníti meg ezt: arra odafigyelünk, azzal együtt borzongunk, vele tépelődünk. Így válik bennünk Cseh Gusztáv grafikáinak »hideg tere«, a tárgyak viszonylagos népesége s eluralkodása – pozitív emberi tartalommal, felszólítással, hogy az ember ne túrje kiszolgáltatottságát. Cseh Gusztáv humanista művész a szónak legmaibb értelmében, aki magasrendű művészi eszközökkel az olcsó derűlátás ellenében küzd – az ember rangjának megővéseért.”⁷⁵

A hetvenes évek első felének további kiemelkedő munkái Páskándi Géza *A vegytisztító becsülete* című prózai művének⁷⁶ és Fejes Endre *Rozsdatemető* és *Jó estét nyár, jó estét szerelem* című regényeinek fotómontázzsal készült címlapjai,⁷⁷ Dumitru Radu Popescu *Ők ketten, vagy akik csak az erdőt látták* című történelmi regényének,⁷⁸ Bajor Andor *Az éjjeliőr nem tud aludni* című karcolatainak illusztrációi voltak⁷⁹ (Bajor *A csodálatos esemény* című könyve az évtized végén jelent meg).⁸⁰

*Az Egy kis madárka ül vala (Es saß ein klein Waldvögelein. Siebenbürgisch-sächsische Volkslieder übertragen von Sándor Kányádi. Erdélyi szász népköltészet Kányádi Sándor fordításában)*⁸¹ népdalához, mondókáihoz olyan rajzos nyomtatokat készített, amelyek a kései rajnai barokk művészetéből merítő szász hímzések, faragványok finom díszítményeire utaltak. „Kitűnően oldotta meg feladatát a könyvet illusztráló Cseh Gusztáv, amikor díszítőjegein a hazai szász iparművészet sajátos motívumvilágát idézte meg.”⁸²

Kántor Lajos: *Szárny és gyökér* című modern művészeti kalandozásaihoz nemcsak grafikai montázs-borítólapot, hanem hat emlékezetes rézmetszetet is készített a kolozsvári Farkas utcáról, Amszterdamból, Budapestről, Bécsről, Kölnről, Leningrádról, Londonról.⁸³ Ezek a lapok a *Hatvan főember* születése idején készültek. Mint az ábrázolt városok történelmi, szellemi és hangulati esszenciáit Cseh Gusztáv ex librisei között őrizte.

Nagy képek kis könyvön

■ Panek Zoltán híres regénye, *A földig már lépésben* 1977 végén látott napvilágot (Cseh Gusztáv az író repülő csészealjából alászálló alakjának gúnyrajzát ekkor készítette). A közel négyszáz oldalas tudatregényhez nem tervezett újabb borítót, hanem egyik legszebb, nagyméretű táblakép-grafikáját, a *Teret* (1967) bontotta két részre. A tollrajzon a képmező kétharmadát jobb felől kitöltő, finoman megrajzolt sűrű vonalhálózat látszik, mely a szögletesek térbeli mélységét puhán egybemossa a sík vízszintes áramlásával. „1965-ben találtam rá erre a kifejezési módra – mondta vonalhálós rajztechnikájáról –, célom a bonyolult térképzetet keltő síkszerkesztés, amely a nézőtől összetett érzelmi-gondolati közelítést kíván.”⁸⁴

Középen egy ugyancsak vonalhálós ábrázolt, álló helyzetében vergődve röpdős madár figurája látszik, amit a teste vonalat követő vonalak, mint a hullámok, vízként körülfolynak, tőle távolodva kivegyesednek.

A táblagrafika harmadik, a kép terét jobb felől kitöltő, függőleges síkjában, szemmagasságban, törékeny üvegbura alatt mives régi óra szerkezete látszik mutatókkal, fogaskerekekkel, apró súlyokkal, lágy lengőrugókkal, ráaggatott díszes kulcsokkal. Örök vagy elmúló idő, szabadság és rabság élet-halál kérdéseinek ábrázolása hétköznapien otthonos tárgyi metaforákkal.

Az óra az üvegburával Panek könyvének fekete-faközöld-fehér tónusú hátlapjára került, hasonlóan szögletes, komor keretbe, a címlapkép mintegy középre súlyosított térbeli mélyére vagy egy bezárt szoba szemközti falára, úgy, mint a vonalak által rabul ejtett madár az első oldalra. Eredeti tollrajzát a művész barátjának ajándékozta, aki később verset is írt róla.⁸⁵

Madár-sikoly

(Cseh Gusztáv tollrajza alá)

*Micsoda kalicka:
térítő terek,
tér-idő rácsa,
(repül a madár),
hullámzó síkok,
sikolyok hulláma,
megkövült pillanat,
(repül a madár),
nem üt az óra,
kiált a madár:
szabadulni készül,
(szárnyal a gondolat),
falon függ, falat vág,
örvénylő vonalak
hálójában ráng,
(repül a madár),
rács már maga is:
fogoly cipel börtönt,
sikolt a kintől,
(repül a madár),
elszállna, nem tud:
küzdés a szabadság –
halálig érte
repül a madár.*

A földig már... dedikációja: „Katinak és Gusztáinak – olyan régi barátaimnak, hogy már majdnem elfelejtették: ki e könyv

szerzője⁸⁶ – ajánlom e művet – csak szerepettel: Panek Zoltán. 1978. I. 6.”

Panek elbeszélése, *Az óriásbálna* (1967) jóval később *Elmozdult képek* című gyűjteményében is megjelent (1978).⁸⁷ Ihletésére Cseh Gusztáv még megszületésekor nagyméretű tollrajzot készített, utóbb ez a grafika került Panek új válogatásának borítójára.

A novella még hosszú ideig várta megjelenését, közben a keretezett táblagrafika az író gyűjteményének egyik ékessége lett. Barátjának Panek a kép megszületésekor írta ezt a levelet.⁸⁸

Kedves aranytízujjú barátom,

megkaptam reklám-leveled, valamint az Utunkban kiváló (bele- és velem érző) rajzodat. Gratulációd – a novellához – meghatott; úgy látszik, csak te értesz engem igazán. Mások ugyanis húzták az orrukattól az írástól, miközben én kénytelen vagyok véleményedet osztani.

Siess ezzel a rajzzal; nemsokára, otthon, megbeszéljük a legalább huszonöt, már biztos témámat, dolgozhatsz előre, hogy legyen egy kis nyugalmunk. Repródat még nem kaptam meg. Ígérem, hogy szebbet és jobbat írok majd hozzájuk, mint az eddig olvashatók ebben a furcsa lapban.

Nemsokára ölel is,

óriásbálnai szeretettel:

Panek Zoltán

Szatmár, 1970. XI. 2.

Az óriásbálna abszurd fantáziával rajzolt architektúrája a novella szerkezetét, hétköznapi külső cselekményét és drámai belső monológját követi, s noha szokatlan, mégis egyszerű látvány. Furcsa, fából összeácsolt állványzat tetején, platón kiterítve hever a jónási nagy hal, miközben uszonyos teste oldalából, mint egy oldalzsebből, a Cseh Gusztáv régi szövegekőzi sajtórajzairól ismert, mutatóujjával irányt jelző bal kéz mered ki, a néző figyelmét legelőször ez vonja magára.

Alul, a magasra emelt padozat cölöp-erdejében arctalan bolyongó, enyhén elő-

rehajló, körvonalalaiban is egybemosódó sokaság, akik közül csak egyvalakinek (a novella elbeszélő hősének) van mégis profilból némileg látható arca. A figura tekintete a „bálna ujjának” irányába mered, vonalhálós belseje a sokaságéval azonos. A kép vázát a lábazat fölmagaslító, statikus oszlopoi adják, a közöttük áramló tömeg lefojtott dinamikája bizonytalan fenyegetést sugall.

Cseh Gusztávnak sem sajtóillusztrátori, sem könyvgrafikus tevékenysége nem a művészpálya emelkedő ívének egyik korai vagy épp közbenső, meghaladott és lezárt szakasza, amit fejlődésének, újabb törekvéseinek felfedezésekben gazdag másik korszaka követett.

Ahogy az irodalom, úgy a gondolat képi tolmácsolásának önmagát kutató kísérletei is végigkísérték egész életét, miközben a meserajz, a táblagrafika, toll-

rajz, pasztell, rézmetszet és kollázs, az ex libris művészi tapasztalatai állandóan ösztönözték, áthatották egymást.

Ebben az időben ő maga úgy látta: „Sokat köszönhetek könyvgrafikai munkásságomnak. Évekkel ezelőtt, amikor először vállaltam el ilyen feladatot, amolyan másodrendű művészetként könyveltem el a táblakép-grafika mellett. Aztán rádöbbentem, hogy a könyvgrafika segített művészi utam megtalálásában. Itt kezdtem el használni a kollázst.”⁸⁹

Második egyéni kiállítása idején, a művészi személyiség önfelfedező útjára, addigi pályaszakaszára visszatekintve művészettörténész tanára ezt írta róla: „Ha Cseh Gusztáv egyénisége, különös humora fel-felcsillant későbbi illusztrációiban, könyvborítóin – állványgrafikáján annál kevesebb tükröződött még belőle.”⁹⁰

Csapody Miklós

■ JEGYZETEK

1. Kántor Lajos: Cseh Gusztáv időgépe. Művészet 1984. 5.
2. Egy bátor egér viszontagságai. Paródia. Ifjúsági Könyvkiadó, Buk., 1960.
3. Muzsnay Árpád: Cseh Gusztáv műtermében. Előre 1972. augusztus 6.
4. Ágopcsa Marianna: Látogatás Cseh Gusztáv műtermében. Utunk 1971. augusztus 6.
5. Tóth Samu (1918–1967) posztumusz művét sajtó alá rendezte és előszóval ellátta Benkő Samu. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1969.
6. Kántor Lajos: Hazatérő képek Barcsaytól Vinczeffiyig. Komp-Press Kiadó – Korunk, Kvár, 2009. 73.
7. Tóth Piroska – Pap Géza: Tudom-e? Kérdések és feleletek a természettudományok és a technika köréből. Tudományos és Enciklopédiai Könyvkiadó, Buk., 1960; Fülöp Géza – Szabó Lajos: Az ezerarcú műanyag. Ifjúsági Könyvkiadó, Buk., 1960.
8. Tamás Mária: Reggeltől – estig. Ifjúsági Könyvkiadó, Buk., 1961; Majtényi Erik: Betűtér. Versek (Uo. 1962.) stb.
9. Banner Zoltán: Az építész lakót keres. Utunk 1984. június 5.
10. Paródiák, szatírák, humoreszkek. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1962.
11. Publicisztikai írások. Uo. 1963.
12. Novellák, karcolatok. Uo. 1963.
13. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1980.
14. Muzsnay Árpád: Cseh Gusztáv műtermében. Előre 1972. augusztus 6.
15. Számunk képzőművésze: Cseh Gusztáv. Megyei Tükör 1972. április 16.
16. Elbeszélések. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1968.
17. Fordította Gyepes Judit. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1968.
18. Fordította Szinnai Tivadar. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1977.
19. Dacia Könyvkiadó, Kvár, 1978.
20. Fordította Devecseriné Guthi Erzsébet. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1968.
21. Szilágyi Júlia: Grafikusok dicsérete. Előre 1969. január 5.
22. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1963.
23. Soós Péter [Szócs István]: A könyv művészete. Utunk 1963. december 27.
24. A történelem és az irodalom határairol. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1965.
25. Regény és valóság. Uo. 1969.
26. Irodalmi és Művészeti Könyvkiadó, Buk., 1966.
27. Az előszót írta Balogh Edgár. Uo. 1968.
28. Uo. 1965.
29. Uo. 1967.
30. Ifjúsági Könyvkiadó, Buk., 1967.
31. Feljegyzések a francia internáltságából. Irodalmi és Művészeti Könyvkiadó, Buk., 1967.
32. Uo. 1967.
33. Fordította Vásárhelyi Miklós. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1968.
34. Fordította Vajda Gábor, Vajda Miklós. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1971.

35. Fordította Máthé Elek. Irodalmi és Művészeti Könyvkiadó, Buk., 1969.
36. Fordította Papp Árpád, Szabó Kálmán. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1971.
37. Fordította Vas István. Az utószót írta Deák Tamás. Uo. 1974.
38. Fordította Bartos Tibor. Az utószót írta Szász János. Uo. 1973.
39. Fordította Justus Pál. Uo. 1967.
40. Fordította Szinnai Tivadar. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1972.
41. Ferencz Zsuzsanna: „A sorok mögöttit éreztetni”. A Hét 1978. április 19.
42. Kántor Lajos: Hazatérő képek Barcsaytól Vinczeffyig. 73.
43. Borghida István: Cseh Gusztáv grafikája. Korunk 1968. 5.
44. Banner Zoltán: Életvonalak (4 kérdés 4 grafikushoz). In: Utunk évkönyv 72. Kvár, 1971. 77.
45. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1963.
46. A borítót és az illusztrációkat Feszt László rajzolta. Állami Irodalmi és Művészeti Kiadó, Buk., 1959.
47. (1967 február – 1969 április). Dacia Könyvkiadó, Kvár, 1970.
48. Novellák. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1974.
49. Dacia Könyvkiadó, Kvár, 1971.
50. (Egy szöveg története, több kísérletben). Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1977.
51. (1957–1977). Válogatta és az előszót írta Lászlóffy Aladár. Uo. 1978.
52. Dacia Könyvkiadó, Kvár-Napoca, 1980.
53. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1982.
54. Dacia Könyvkiadó, Kvár-Napoca, 1983.
55. „Képein nyoma sincs a hanyagságnak, úgyannyira, hogy az alkotások – iskolásan szólva – külalakja, tisztasága külön is meglep.” Gyöngyösi Gábor: Cseh Gusztáv kiállítása. Szatmári Hírlap 1968. október 21.
56. Virágzik a cseresznyefa. Versek. Irodalmi és Művészeti Kiadó, Buk., 1955.
57. Mesék és regék. Ifjúsági Kiadó, Buk., 1967.
58. Uo. 1964.
59. Fordította Devecseriné Guthi Erzsébet. Uo. 1968.
60. Elbeszélések. Uo. 1968.
61. Emlékek. Irodalmi és Művészeti Könyvkiadó, Buk., 1967.
62. „ – Ríport – Írta: Gusztiról és -nak Panek Zoltán. 1968. XI. 9-én, Kolozsváron.” „A borítólapp CSEH GUSZTÁV munkája”. Előre 1968. december 15.
63. Mesélte Balla János. Gyűjtötte Balla Tamás. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta Faragó József. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1970.
64. Cseh Gusztáv rézkarcai – és arany metszései. Előre 1978. április 19.
65. Muzsnay Árpád: Cseh Gusztáv műtermében. Előre 1972. augusztus 6.
66. Dacia Könyvkiadó, Kvár, 1973.
67. Cseh Gusztáv. A Szép Szó Galériája. Népszava 1973. február 24.
68. Banner Zoltán: Petőfi Sándor: A helység kalapácsa. Utunk 1973. március 16.
69. Muzsnay Árpád: Cseh Gusztáv műtermében. Előre 1972. augusztus 6.
70. Banner Zoltán: Életvonalak (4 kérdés 4 grafikushoz). 80.
71. Fordította Gál Zsuzsa. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1973.
72. Tanulmányok, esszék. Uo. 1970.
73. Esszék, tanulmányok. Uo. 1973.
74. Az utószót Molnár Gusztáv írta. Uo. 1984.
75. Igaz Szó 1972. 11.
76. Novellák, párbeszéddek. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1973.
77. Rozsdatemető. Két regény. Az utószót írta Zirkuli Péter. Uo. 1974.
78. Dacia Könyvkiadó, Kvár, 1974.
79. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1976.
80. Elbeszélések. Uo. 1980.
81. Uo. 1977.
82. Művelődés 1977. 3.
83. Utazás A-tól Z-ig. Dacia Könyvkiadó, Kvár-Napoca, 1979.
84. Ágopcsa Marianna: Látogatás Cseh Gusztáv műtermében. Utunk 1971. augusztus 6.
85. Kolozsvár, 1972. VI. 9. Gépirat a szerző saját kezű ajánlásával. Cseh Gusztáv hagyatékában.
86. Panek arra utal, hogy Hétfőn és kedden nagyon szerettem című, Paulovics László illusztrálta novelláskönyvének (Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1968.), benne a könyvcímmé emelt elbeszélésnek a címe Cseh Gusztávnétól való. A könyv ajánlása: „Cseh Katalinnak és Cseh Gusztávnak szünni nem akaró barátságunk nevében és reményében, hogy még sokáig örülhessünk egymásnak – szeretettel Panek Zoltán. Kolozsvár, 1968. VI. 29.”
87. Válogatott novellák (1957–1977). Válogatta és az előszót írta Lászlóffy Aladár. Kriterion Könyvkiadó, Buk.
88. Gépirat a szerző saját kezű aláírásával. Cseh Gusztáv hagyatékában.
89. Lázár László: Cseh Gusztáv grafikusnál. Műhely. Ifjúságunk 1969. szeptember 25.
90. Borghida István: Cseh Gusztáv grafikája. Korunk 1968. 5.

ZSIGMOND ANDREA

A SZÍNHÁZ ÉS A SZAVAK 1.

Körbe fesztivál

■ Az elmúlt néhány évben sok színházi fesztiválon felbukkantam. Elsősorban magyar nyelvterületen. Ez érdekelt. Feltekerkezni, milyen ez a mi terepünk. Milyen színházat csinálunk, és azok köré milyen fesztivált.

Először a Szegei *Alternatív Színházi Szemlén* néztem körül, ami akkoriban még egybeesett a Thealterrel – mindkettő alternatív/független társulatok szemléje, a SzASzSz a magyaroké, a Thealter a külföldieké. A szegei magyar szemle a támogatások megcsappanásával előbb Debrecenbe, majd Budapestre költözött. Hasonlóan járt a dunaujvárosi *Monotánc Fesztivál*, ahol kortárs táncelőadásokat lehetett látni, szülő-koreográfiákat. A vidéki városok nehezen tartják meg fesztiváljaikat... Kivétel Debrecen, ahová évek óta visszajárok. Volt egy nagyszerű JEL-fesztiváljuk, de mostanság a *DESZKA-fesztiválok* otthonaként ismert. A Deszkán a kortárs magyar drámaírók aktuális bemutatóiból szemléznek évente egyszer, február-márciusban. Ez a Drámaírói Kerekasztalból kinőtt fesztivál is évekig kereste a helyét, amíg megállapodott Debrecenben.

A *Kortárs Drámafesztivált* Pesten szervezik, és csak nevében hasonlít a debrecenihez, valójában semmi köze az írott darabokhoz, sőt a nagyon másféle, nagyon korszerű előadások szemléje és külföldre ajánlója akar lenni. Elsősorban a meghívott külföldi előadásokért nézzük. Pesten még *Bárka (mini)Fesztivál*on voltam, ahol nagyon kevés, de nagyon jó külföldi előadás volt jelen – míg volt rá pénz... Erős külföldi rendezéseket mutat

fel a magyarok mellett a *Gyulai Shakespeare Fesztivál* is. Van ezeken kívül a tízéves *POSZT*, azaz a Pécsi Országos Színházi Találkozó, ahová válogatás útján kerülnek be az évad legjobb magyar előadásai, és a díjai miatt is nagy figyelem vetül rá. Utolsóként említem a számunkra legfontosabb *Kisvárdát*, ahol a Magyarország határain kívüli társulatok „kapnak” „bemutakozási” „lehetőséget”.

Nem minden magyarországi fesztivált soroltam itt fel, gyermekszínházi szemlékre például csak ritkán vetődtem el. Ugyanígy adós vagyok vajdasági fesztiválokkal, pl. a *Desirével* szemben, amit a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház rendez meg pár éve.

De következzenek az erdélyi színházi fesztiválok felsorolása, s velük már szívroghat lassan egy kis minősítés. Itt sem sorolok fel mindent, csak azokat, ahová eljutottam, mert valamiért (például a felhozatal miatt) érdemesnek tűnt. Hiszen csak ezekről a fesztiválokról tudok véleményt alkotni.

Kolozsváron előbb *Harag György Em-léknapokat* rendeztek, kettőt is, majd *Interferenciák Fesztivált*, három év alatt szintén kettőt, a második nemrég ért véget, 2010. december közepén. A két – köznapi nevén – „Interferi” között volt egy *UTE-* vagy *UP-feszt*, azaz az Európai Színházi Unió fesztiválja, ami abban különbözött az Interferiktől, hogy mindegyik meghívott színház az ESZU tagja volt, és hogy Bukarest volt a társszervező, legtöbb előadás csak ott volt látható. Székelyföldön a fentiekhez hasonló fesztivált volt a sepsiszentgyörgyi *Reflex*, amelynek

a második kiadását idénre várjuk, biza-
kodva. Annyiban különbözött a kolozsvá-
riaktól, hogy igyekezett a válogatási
szempontjait láthatóvá tenni (az adott or-
szágokban a szakma által a „legjobb” jel-
zővel kitüntetett előadást hívta meg), és
elsőként valódi nagyágyúkat is elhozott a
magyar nézőknek, például a német
Michael Thalheimer és a lengyel Jan
Klata rendezőket.

Szentgyörgyön a román színháznak is
volt korábban egy roppant szimpatikus
kezdeményezése: a *TAMper2* találkozó. A
TAM (a Teatrul Andrei Mureșanu), abból
indulva ki, hogy kevés a román néző
Szentgyörgyön, a város magyar lakossága
meg nem kíváncsi rájuk, meg akarta mu-
tatni, hogy olyan izgalmakat generál, mint
még senki. És lőn, és vertük le egymást az
ajtók előtt. Mert két nagynevű színházi al-
kotó köré szervezte a rendezvényét, egy-
egy neves fiatal magyar és román rendező
köré, akiknek az előadásaiért emberek hó-
napokig próbálkoznak a helyfoglalással,
és kilométereket utaznak boldogan. Schil-
ling Árpád volt az egyik ilyen figura – a
Krétakör-előadásokra Pesten is nehéz volt
jegyet szerezni, és egyszer csak itt termet-
tek Székelyföldön! Ugyanez a helyzet
Bodó Viktorral és első nagy sikerű előadá-
sával, a *Ledarálnak-eltűntemmel* például.
Schilling Radu Afrimmal, Bodó Gianina
Cărbunariuval volt párbajra híva, ők
ugyanannyira izgalmas és Székelyföldön
elérhetetlen figurái a román színháznak,
mint az előzőek a magyarnak. Egyszóval
sikeres kezdeményezés volt, ilyenből kel-
lene még jó néhány.

Gyergyószentmikós hasonlóképpen
minden második évben csodálkozásra
készítet a *dance.movement.theater* fesztí-
váljával. Hogyan tudja ez a tudvalevőleg
keves pénzű színház mindig elhozni Pin-
tér Bélát és társulatát, Bozsik Yvette-et, és
még arra is jó szimata van, hogy a
nálunkfelé alig ismert Szabó Réka és tár-
sulata is helyet kapjon a repertoárjában?
Gyergyó másik fesztiválja viszont egé-
szesen más jellegű: jó pár éve (Sepsiszent-
györgytől véve át a stafétát) ők szervezik
szintén két évente a *Romániai Kisebbségi*

Színházak Kollokviumát is. A kollokvium
seregszemle-jellegű, vagyis minden egyes
romániai, nem román nyelven játszó
színház alanyi jogon részt vehet rajta (a
magyarok mellett két német – Szeben, Te-
mesvár – és egy zsidó színház – Buka-
rest). Az ilyen típusú fesztiválnak is van
haszna, hiszen áttekintést nyújt egy évad-
ról, az ember képbe kerül a gyengébb
színházakkal is, ami fontos ahhoz, hogy
reálisan lásson. A gyergyói kollokvium
társfesztiválja az *Interetnikai Színházi
Fesztivál* – ez vándorfesztivál, minden
második évben rendezik meg, és mindig
máshol, legutóbb az Aradi Kamaraszín-
ház adott neki helyszínt. Különbö-
nyan ugyanolyan, mint a kollokvium.

Hasonló típusú a kisvárdai fesztivál
is, ahol, bár válogatás van, szintén min-
den társulat bekerül egy-egy előadásával
a versenyprogramba – ritka az, hogy csak
a szórakoztató programba fogadjanak va-
lakit. Kisvárdában azt szeretjük nagyon
erdélyiekként, hogy megismerhetjük a
szabadkai, újvidéki, beregszászi, komáro-
mi társulatok munkáját. Velük az évek so-
rán így sokkal szorosabb kötelék alakult
ki, mint a magyarországi vagy a romániai
román vidéki társulatokkal. Hasonlóan
seregszemle-jellegű fesztivál a *Deszka*,
ahol, előre tudjuk, a kortárs drámának
nemcsak a színe-java lesz ott. De hát így
vagyunk rá kíváncsiak.

Temesváron rendezik meg pár éve,
évad végén az *Eurorégiós Színházi Talál-
kozót*. Ennek az az érdekessége, hogy fel-
mutatja a Bánságban jelen lévő színházi
kapcsolódásokat: Temesvárnak évek óta
szorosabb a kapcsolata Szabadkával vagy
Újvidékkel, mint mondjuk a hozzá vi-
szonylag közel levő Nagyváraddal. A
fesztivál kapcsán egy harmadik válogatá-
si aspektusra figyelhetünk fel: arra, hogy
a házigazdának többnyire nem egy elő-
adása szerepel a fesztivál repertoárján.
Azaz egy minievad van a találkozóba rej-
tve. Ami nem baj: többnyire kíváncsiak is
vagyunk a fesztivált szervező színházra,
és meg is szoktuk már ezt, mind Kolozs-
vár, mind Debrecen, mind Gyergyó, illet-
ve a legtöbb helyszínről részéről.

Láthatjuk tehát, hogy a fesztiválok többnyire háromfélék a válogatás szempontjából. A legsikeresebb (és legköltségesebb a szervezőknek) az az út, ha a régió nézőinek friss, különös, korszerű előadásokat hozunk külföldről. Ezzel tiszteljük meg leginkább a nézőt. Másodsorban fontos, hogy legyen stabil koncepciója egy fesztiválnak; akár lehet seregszemle-jellegű is, de nagy/teljes lefedettséget ígérjen. Legjobb az első kettő együtt, akár sorozatokban, és ezt tudta volna a TAMper2, ha életben marad. A harmadik elemet, a helyi előadásokat nehéz úgy belopni a találkozó repertoárjába, hogy ne lógiának ki belőle – néha arra gyanakszik a néző, hogy szándékosan gyenge a válogatás, hogy jól pozicionálódjanak a saját produkciók. Ez viszont veszélyes: egyszer még elmegyek egy szimatom szerint közepes vagy gyenge előadásokat felvonultató fesztiválra, de a következő évben már lovakkal sem tudnak odavontatni...

Nagyon fontos tehát, hogy bizalom alakuljon ki a nézőben, elsősorban a kínálat, a válogatás alapján. Ne azt érezze, hogy ő csak egy eszköz, díszletelem, aki azt szolgálja, hogy az igazgató, a társulat a fesztiválra odagyűlő szakma előtt vil-

loghasson, illetve jól kamatozó külföldi kapcsolatokat alakítson ki magának. Azt kell éreznie, hogy érte, a nézőért van ez a fesztivál, minden jó akar lenni, és neki akar jó lenni.

Érvényes ez a fesztivál egyéb területeire is. Mert az nemcsak előadásokból áll, sőt! Hallatlanul érdekes szelete a fesztiváloknak például a színházról való beszéd. Megteremtődnek benne a beszéd terepei. Az előadások kielemezése nyilvános szakmai beszélgetéseken vagy a fesztiválújság cikkeiben. Roppant izgalmas lehetőségek vannak ebben, és találkoztam is felszabadult, őszinte vitákkal, jellemzően inkább kis, családiasabb fesztiválokon: Temesváron, Gyergyóban, Debrecenben, Szegeden, Szentgyörgyön, Kiszárdán. A lapban bemutatkozhatnak ifjú tollforgató titánok, a vitán egymásnak feszülhetnek különböző pozíciókból érkező megközelítések...

Találkozási terek, bulik, beszélgetések, kísérő rendezvények (workshopok, konferenciák) – mindez legyen színes, barátságos, egy kívánatos burok, amibe elvonulhat az egyszerű néző, és ahol mindegyre kiteljesedhet a színházzal való újszerű találkozása.

MŰVÉSZET (?), A KILENCEDIK

Maksa Gyula: *Változatok képregényre*

■ Kérdések tucatját vethetjük fel a kilencedik művészetként is ismeretes műfaj kapcsán. A hetedikként emlegetett film és a nyolcadikként rangsorolt televízió után saját múzsát kapott a képregény is. A sajtós képelbeszélések izgalmas világából nyújt ízelítőt Maksa Gyula *Változatok képregényre* címmel megjelent könyve. Mitől képregény a képregény? Hozzáállásunkban irodalomként, művészetként vagy önálló médiumként kezeljük? Mióta

tartjuk számon létezését? Melyik célcsoport megszólítására alkalmas igazán, és hogyan kapcsolódik össze más műfajokkal? Ezekon túl igencsak nagy változatoságot tapasztalhatunk, ha a képregényt eltérő kulturális közegben vizsgáljuk.

Érdekes játékra kap meghívást az értő olvasó még mielőtt a könyvbe belelapozott volna: a könyvborító metaforikusan sűríti azt a metakommunikációs helyzetet, amelynek kontextusát a tanulmánykö-

tet megteremti. Harmadik szintű vizsgálódás veszi ezzel kezdetét – egyszerre három befogadó egyetlen fedőlapon: az olvasó egy nyomtatványt tartó kéz körvonalait látja, ez utóbbinak címlapján pedig Hergé' riportere, Tintin kontúrja sejlik fel, amint ő is egy könyvet/újságot olvas. Paradox módon az objektivizáló távolítást hangsúlyozó borító képregényes megoldása egyúttal a téma hangsúlyozottan szubjektív voltára is rájátszik.

A szerző előszava a befogadói hozzáállást igyekszik meghatározni. A könyv a képregény bizonyos kulturális változatairól és mediatisztikus hibridizációról szól. Első felében a szerző történeti és kulturális sajátosságok alapján műfajmeghatározási kísérletet tesz a médianarratológia és a médiakultúra kutatási szempontjait figyelembe véve. A második rész a belga és a francia ajkú svájci képregénykultúra néhány aspektusára világít rá. A kulturális kontextus sajátos hibrid műfajokat teremt az egyes területeken. A záró tanulmányok elmozdulási irányokat vázolnak Titeuf,² illetve Riad Sattouf munkáiból kiindulva.

Maksa Gyula médiakutató, a *Mediárium* című folyóirat szerkesztője, a Debreceni Egyetem Kommunikáció- és Média-tudományi Tanszékének adjunktusa. A tanulmánykötet kiindulópontját a szerző doktori dolgozata jelenti.³ A szerző doktori értekezésének következtetéseit alakította át és egészítette ki – így jött létre a szóban forgó kötet. A tanulmányok nem specifikusan a kötet számára készültek, konferenciák, szakmai folyóiratok, kutatószemináriumok közönségének ismerősek lehetnek.⁴

A képregény hovatartozása igencsak vitatott, bármely aspektusát vesszük is górcső alá – jelzi a szerző. A szépirodalom valahol a perifériáján fogadja be, a politika legfeljebb a karikatúrizálás eszközeként ismeri el, művészeti ágazatokban most már kilencedik művészetként emlegetik, sőt önálló médiumként is felfogható, hiszen a képregény – bár megjelenése nem valamely új technológiával magyarázható, egy már meglévő technika

újszerű felhasználásával sajátos hordozóra adaptálva különálló műfajt teremtett. Az oldal mint a történetmesélés alapegysége kap szerepet, és egyszerre működhet benne a lineáris és a tabuláris (oldalirányú) olvasat, ezáltal a korábbi lánca szedett képelrendezés (pl. mozi) mellett egy hálózatos struktúra is létrejön. Bár jelrendszerét a filmekkel és a fotográfiával rokonítják, az eltérő keretezési lehetőségek sokasága a korábbiakhoz képest teljesen megváltozott helyzetet teremt. A műfaj történetének kezdőpontja vitatott. Egyesek a névtelen képpel operáló primitív kép-elbeszélő barlangrajzokat is elődnek tekintik, mások az aláírt, szóbuborékos kép nélkül nem beszélnek képregényről. További vélemények szerint a szóbuborék nem a képregény identitásjegye. A tanulmányokban többször is hangsúlyosan jelenik meg a képregény önazonosságának lényege: a hangsúlyozott szubjektivitás műfaja lenne, s attól különleges, hogy nem a tárgyszerűség határozza meg (mint a fotót például, ahol valós tárgy leképezésének metódusáról beszélhetünk), hanem a vizuonszerűség, a rajzoló ceruzájának vonala nem szakad el az őt körvonalazó alanytól. Pontosan ennek következményeként a képregény nagyfokú befogadói aktivitást igényel, ezért vitatottá válik, hogy kiket is céloz meg: egyszerű „kölyökképregény” lenne, vagy pedig egy olyan elit szubkultúra kitermelője, mely képes e sajátos formanyelv kódrendszerét, intertextusait megfejteni a kép-szóveg dialógus mentén.

Képregényes témaként a szerző az ismeretterjesztéssel összekapcsolt képregény-besorolást tárgyalja mint a történetiség meghatározó elemét az Európai Unió intézményeinek működését bemutató *Zavaros vizek*⁵ és a világháborús zsidó szemléletet tükröző *A teljes Maus*⁶ példáján. A képregényipiacra viszont nagymértékben hatnak a könyvkereskedelem kulturális jellemzői is. A *comics*, a *manga*, és a *bande dessinée* három nagyban eltérő képregényes hagyományra vonatkozik. Maksa Gyula a magyar nyelvterületen későbbé elterjedt frankofón képregényre he-

lyezi a hangsúlyt, az előbbi kettőről csak említést tesz.

A belga hagyományból a kultúrával, turizmussal való sajátos viszonyt emeli ki Maksa, itt a képregényfreskók és -útkönyvek hibrid műfajai igazán népszerűek. Láthatjuk, hogyan képes városimázs-alakító pillérré előlépni a képregény, mitől lehet nemzeti identitást meghatározó elem, mitől lehet elfogadott a *Le Soir* címlapján egy képregény húszéves évfordulójáról hipersturktúrában tett megemlékezés, sőt ezzel egy időben az iraki háborúról való beszámoló ugyanott, hasonlóképp képregényes kiserelésben.

A politikai kommunikációval való egyedi összefonódásból létrejövő izgalmas eredményeket látunk, a „rajzolt politika” eseteivel találkozhatunk Svájc esetében: a közszolgálati televízió beszámolóiban képregényes stílusú illusztrációkat mutat be, a politikai intézményeket bemutató könyvet képregényes formában adják ki, a képregényplakátok pedig az egyéb plakátstílusoknál messze sikeresebbnek bizonyulnak, olyan fokú közelséget létrehozva a befogadókkal, amely már nem enged meg közömbös viszonyulást a társadalmi problémákhoz.

Továbbgondolásra a *Titeuf* karnevalisztikussága, metamédiumszerű működése és a képregényriportok mindennapokat archiváló szerepe ad keretet. Ebben az aspektusban lehet fontos az internettel való viszony alakulása is: az intermedialitás a szerző szerint lehet a történeti átalakulás része vagy akár egy újabb médium létrejöttének csírája is.

A *Változatok képregényre* a médiaelemzés szemszögéből irányítja a figyelmet az izgalmas médiumművészet felé, felvonultat néhány nagy rajzolt (Töpffer, Exem, Zep, Hergé, Spiegelman), weboldalakat ajánl a kíváncsi olvasó figyelmébe, amelyeken a könyvben szereplő néhány illusztrációhoz bőséges kiegészítés található (megjegyzem, bár friss a kiadás, már nem működik minden ajánlott internetes oldal). Érdekes lenne a vezérfonalon gyakrabban Magyarországra kalandozni, a manga népszerűségének okait vizsgálni, a magyar képregény-kultúra kevésbé népszerű voltára bővebben reflektálni. Azt gondolom, rövidesen az internet képregény-megújító hatásairól is terjedelmes értekezéseket várhatunk.

Madaras Szidónia

■ JEGYZETEK

1. Georges Prosper Remi (1907–1983) belga képregényillusztrátor neve.
2. Zep képregényillusztrátor által kitalált karakter.
3. <http://ganymedes.lib.unideb.hu:8080/dea/bitstream/2437/4045/6/MGYtezisfuzet.pdf> (letöltés: 2011. január 2)
4. Maksa Gyula: Ismeretterjesztés és képregény. Médiakutató 2007. tavasz. http://www.mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavaszi/01_ismeretterjesztés_es_kepregeny/; kommunikacio.unideb.hu/wordpress/wp.../mgy_kuifatoszem_osz10.doc (letöltés: 2011. január 2)
5. Cristina Cuadra – Rudi Miel – Dominique David: Zavaros vizek. Európai Parlament, 2002.
6. Art Spiegelman: A teljes Maus. (Ford. Feig András.) Ulpius, Bp., 2005.

CIGÁNYOK SÍKBAN

Cigány Festészet, Magyarország 1969–2009 – Gypsy Painting, Hungary 1969–2009

■ A budapesti Cigány Ház, cigány nevén *Romano Kher* rendhagyó kötettel jelentkezett 2009 decemberében, a közönség számára látható módon pedig inkább a Budapesti Könyvfesztivál 2010-es kiadására. A kis híján hatszáz oldalas, vaskos album a Cigány Ház közgyűjteményének válogatott darabjait tárja az olvasók-befogadók elé. A hatalmas, súlyos kötet több szempontból is kisebbségtörténeti aktus: a felsorakoztatott hetvennégy cigány származású festő (tágabb értelemben inkább képzőművész – mivel az album nem csupán festők, de grafikusok, fotóművészek, valamint fafaragók munkáit is bemutatja) művei a Romano Kher huszonhárom két év alatt (kétezeröt-száz alkotással) gyarapodott képzőművészeti gyűjteményének színe-javát tárja most a szélesebb közönség elé.

Mindazonáltal az impozáns album inkább szubjektív válogatása annak, ami a magyarországi cigány festészetben reprezentációként felmutatható: sejtethetően inkább kisebbségpolitikai aktus a kiadvány, mintsem pusztán a többségi művészettörténeti kánonhoz való csatlakozás. Alátámasztja ezt a tézist, hogy a kötet konceptorai nem törekednek besorolni a felsorakoztatott alkotókat semmiféle csoporton kívüli szakmai hierarchiába. A terjedelmes munka mintegy katalógus-szerűen hozakodik elő mindazzal a kép- anyaggal, amije a magyarországi cigány kisebbségnek festészet témában *van*, ami egyszersemind reprezentációként működhet – valamint nem kevésbé a magyarországi cigány identitás reprodukciójaként. Fő célja a megismertetés, a Cigány Ház gyűjteményének a tágabb (akár teljes

mértékben laikus) közönség elé tárása – egy másik világ, mondhatni kisebbségi „magyar” valóság feltárása az érdeklődő szemek, lelkek előtt. Ezért művészeit is egyformán kezeli, nem hierarchizál, az alkotókat minden minőségi vagy „hírességi” megkülönböztetés nélkül, ábécé-sorrendben sorakoztatja fel. Feltehetőleg emiatt nélkülözi a terjedelmes munka a művészettörténész hozzájárulását (pedig vélhetően saját művészettörténészüket is lenne hozzá, Junghaus Tímea személyében, aki tudvalevőleg dolgozott már a Cigány Ház képzőművészeti anyagával): a képzőművészeti alkotások nincsenek benne irányzatok, stílusok szerint strukturálva. Nyilvánvaló ezért, hogy az album sokkal inkább csoporton kívüli közönséget céloz meg, akik felé az alkotók *cigánysága* az egyetlen kiemelendő attribútum, fölöttes fogalom vagy rendezőelv, bárhogy is neveznénk; az alkotók által elért eredmények nem játszanak szerepet a beválogatásban. Az album tehát leginkább egy gyűjtemény mustrája: a magyarországi cigány festészet negyven évét mutatja be, anélkül, hogy bárkit is előtérbe helyezne – az album szerkesztői számára nyilvánvaló módon minden cigány festő egyformán fontos, ezért is azonosítható a munka inkább kisebbségpolitikai aktusként.

„A cigány festészet a szemünk előtt született meg” – írja az album bevezető ajánlójában Zsigó Jenő, a könyv főszerkesztője. A Cigány Ház méltóképpen „bábáskodott” e születésnél, hiszen nem csupán megbecsülte és gyűjteménybe rendezte, valamint most album formájában kiadta eme műveket, de nyári alkotótábo-

rok, sok száz kiállítás szervezésével, egyebekkel létrejöttüket is szorgalmazta, elősegítette, az alkotás folyamatát támogatta – morálisan és anyagilag egyaránt, a szubjektív hangú főszerkesztői előszó tanúsága szerint.

Magyarországon a 20. század hatvanas éveivel kezdődött el a cigány művészet reprezentációjának időszaka, és napjaink modernizmusáig folyamatos *crescendó*val jellemezhető – magyarul ekkortól érlelődik meg a társadalom színterén, hogy a cigányok önkifejeződése nem csak a cigánymuzsika, ekkor kezd teret hódítani a másféle önkifejezés. A festészet nem csupán újjászületése a cigány kultúrának, de valamiképpen átértelmezése is. Nem tradicionálisan cigány foglalkozás, nincsenek a régmúltba nyúló hagyományai, mint mondjuk a romantika korában a „magyar nóta” kifejlődésének és nemzetközi tündöklésének, vagy általában szólva a cigány zenének.

Van-e cigány festészet? Jelen albumot akár csupán felületesen is átlapozva még a laikus is igennel válaszolna erre a kérdésre, habár a cigány festészet története éppen eme album által alakul: mindeddig szinte láthatatlan volt a nagyközönség számára. Változott a világ, ha a kelet-európai társadalmi feltételek ugyan annyira még nem is – és ezáltal változott az önkifejeződés, mindez logikus. Azonban ha mélyebben belemegyünk az elemzésbe, feltétlenül szükséges kiemelnünk bizonyos jellemzőket, amelyek híven bizonyítják, hogy nem csupán játékos kedvű alkotók önkifejeződéséről, nem pusztán sporadikus jelenségekről van szó: a cigány festészetnek megfogalmazhatók általános vonásai is, tehát a cigány festészet létező művészettörténeti entitás. Kelet-Európában, jelen esetben Magyarországon a mindenkori politikum által visszaszorított, elnyomott, szegregált cigány kultúra nem csupán az alkotásban, de a befogadással kiteljesítve, annak segítségével születik újjá – azaz talál rá „modern és egyetemes formáira”, Zsigó szavaival élve. A festményalbum ezért nem csupán önmagáért való, szemet gyönyörködtető

esztétikai érték, hanem újrafogalmazódik benne és általa a magyarországi cigányok kultúrája is – egyszersmind képileg „archiválódik” a magyarhoni cigányok kultúrtörténete.

Mindenek okán az album nem csak a cigány etnikum saját, elkövetkezendő generációi számára nyújt betekintést a cigányok kultúrtörténetébe, mint már előbb is szó volt erről, de a külső, az együtt élő etnikai csoportok felé is tudósít, jelen esetben főként a magyar többségi társadalom felé. Hiszen segélykiáltás ez az album: a képeket nézegetve sok mindenre fény derül, történetileg is. Nem pusztán *endokulturális termék*, ezt bizonyítja kényelvűsége is (magyar és angol – s még véletlenül sem cigány) – a festők tömörített életútja, festészeti stílusuk érdekességei, fontosabb kiállításaik mindkét nyelven elősoroltnak – legalább olyan mértékben megelőzván a külső reprezentációt, mint a belsőt, a csoport saját következő generációi felé való: azaz a hagyományápolást. A cigányok kirekesztésének alapja a kelet-európai (maradjunk csupán ennél a régiónál) társadalmakban az a bélyeg, miszerint cigányok „kultúranélküliek”: jelen album azonban éles cáfolata eme amúgy is hevenyészett tézisnek. Megjelenése sorsdöntő, hiszen általa kap helyet a cigány festészet a magyarországi művészeti hierarchiában – még úgy is, hogy a kötetnek nincsen igazi, szakmabeli kurátora, még úgy is, hogy emiatt feltehetőleg nem szakmai, hanem többnyire szubjektív szempontok diktáltak a művek beavogatásában.

Mit látunk a képeken? A beharangozó szöveg tanúsága szerint: „Álmokat és vágyakat. Sírást, bánatot és örömet. Humort, erotikát, bölcsességet, emlékezetet és elvonatkoztatást.” És még sok minden, nyilván. A műveket nem elég csupán létrehozni: a befogadás teljesíti ki létüket. Mi, „képpolvasók” hívjuk életre a cigány festészetet, befogadásunk által vagyunk részesei születésének. E cigány festészeti album képes-színes krónikája a cigányok kitaláltóságának, ugyanakkor

mindenek ellenére való életvidámságának is. Ha általános vonásokat kellene kiemelnünk a terjedelmes kötet lapozgatva, először is szükséges megemlítenünk, hogy az összegyűjtött műalkotások általában véve *etnocentrikusak* – gyakoriak köztük a cigányábrázolások, zsánerképek, jelenetek a cigányok életéből, köztük az egykori (és részben mostani) cigány foglalkozásokat megőrkítő alkotások (drótosokat, kosárfonókat, teknővájókat, szegkovácsokat, cigányzenészeket ábrázoló képek stb.). Megelevenedik némelyikükön ugyanakkor a cigány szokásvilág (táncosok és átkosok), valamint olyan mai, a cigánysággal összefüggésbe hozható „szokások”, illetve sztereotípiák is, amelyek felett az alkotó mintegy valamiféle ítéletet alkot (például zsenge korú cigarettázó cigánygyerekek); ugyanakkor ábrázoltatnak a kilakoltatások, még a „molotovkocktélózás” meg egy baseball-ütős bőrféjű-támadás is. A cigány nők, férfiak, illetve gyerekek portréi is igen csak gyakoriak – és itt külön ki kell emelnünk a cigány festők portréit, akik szintén nem ritkán örökítik meg egymást, bizonyítja az album.

A festmények lényege valamiképpen a *kontinuitás*, nem csupán a múlt, de a jövő ábrázolása is teret kap (például Oláh Zoltán enkibilali világokat idéző, futurisztikus, (kép)regényes grafikáiban, de megtalálhatók benne például a legmodernebb nemzetközi technikákat alkalmazó fotómontázsok is, Lakatos Erika által). Az alkotók többsége feltehetőleg hiszi és vallja, hogy a műalkotás folyamata a felemelkedés útját jelenti egyben – netán az integrációt is? Ez a része azonban már nem rajtuk áll. Az alkotók életrajzát olvasgatva látható, nagy részük autodidakta festő, legalábbis akként kezdte – onnan sok esetben képzőművészeti egyetemeken folytatva tanulmányait, nem csupán Magyarországon, de külföldön is. A festők között jó néhány állami gondozott is van, itt főként a tiszadobi festők csoportját emelném ki, akiről még szó lesz.

A képek nagy része a naiv festészet körébe sorolható, és általában véve is az

élénk, sőt harsányan kiáltó színek jellemzik. Természetesen ez nem törvény – de a művek alkotói hatni akarnak, felhívni a figyelmet, észrevetetni létezésüket, és sok esetben ezt színek által érik el, kézenfekvő módon. Ugyanakkor szinte minden képben benne foglaltatik a szorongás is valamiképpen – de elhitetik nézőikkel egyszersmind azt is, hogy a nap mindig, mindig süt. Az élénk színek esetén elszabadulása a képeken (olykor csak egy-egy piros folt vagy élénk színű tárgy jelenlétével szürke alaptónusú közegben, mint például Dilinkó Gábor megdöböntő erejű képein) kompenzálás is valamiképpen: az alkotók éppen megélik oly szűk mezsgyére szorult szabadságukat – segélykiáltások ezek, akárcsak az album csupakapitál-szövege, amely feltehetőleg nem tudatosan, de szintén a figyelmet akarja felhívni, mintegy kiabálva (s talán nem számolva azzal a ténnyel, hogy a nyomtatott nagybetűs szöveg sokkal nehezebben olvasható, nagyobb erőbedobást kíván).

A figyelmes szemlélőnek elsősorban feltűnhet az is, hogy a festmények nagy részének térhasználatja kezdetleges, gyermekrajzszerű – gyakran nincsen tér, az alkotók olykor csupán síkbeli ábrázolással dolgoznak. A perspektíva hiánya azonban metaforikus: tehát ezen írás címe, hogy visszacsatolván magyarázkodik, nem művészetkritika, hanem a kelet-európai régió egészére jellemző, adott társadalmi helyzet metaforája. Mert, logikus módon, ezek a cigány festmények metaforái valamiképpen a kirekesztettségnek, a perifériára sodortságnak: megdöböntő megfigyelni, hogy míg a környezet, a házak, fák térben ábrázoltatnak, a cigányember-ábrázolás nagyon gyakran csupán síkban marad, ugyanannak a képnek a keretein belül. A térben és síkban való láttatás tehát egy festményen belül is váltakozik, és ez valószínűleg szintén nem tudatos: az álmok vetítívászna ez, nem a valóság; a realitás elemei rendszeresen a szűrreálissal keverednek.

Az etnocentrikus világgéphez hozzá tartozik, hogy a cigány festők az istenüket

is saját képükre teremtik: az albumban gyakori a bibliai témák feldolgozása, akár első pillantásra azonosítható antropológiájú cigány Krisztusok, cigány Máriák, cigány Ádámok és Évák köszönnek vissza a színes könyv lapjairól. Úgyszintén ismétlődő motívum az ábrázolások közt a keresztre feszítés – ez azonban már túlmutat biblikus mivoltán, egy nép áldozatosságát hivatott hangsúlyozni (akárcsak a gyűjtemény gyakori láger-festményei), egyszersmind a mitológiai negyedik szög-re való utalások is. (De vannak itt igen érdekes keresztrefeszítés-értelmezések is, például egyik ilyen crucifix-festményen Marx, sőt Sztálin maga is felismerhető.)

Az album alkotói között nők és férfiak egyaránt szerepelnek, sőt a nők részvételi aránya meglepetésszerűen (és örömtelien) magas. A teljesség igénye nélkül említtem meg néhány alkotó nevét: Balázs János (akivel a cigány festészet tulajdonképpen elkezdődött), Szentandrás-sy István, Mocsár Gyula (tájképei sajátos derű hordozói), Orsós Jakab (néhai beás fafaragó, író), Balogh Balázs András, Bari Janó (érdekes Dalí-utánérzésekkel szerepel), Dilinkó Gábor (*Téli gyász* című festménye például sokkoló, kitűnő alkotás), Csányi János, Nyári Sárkány Péter, David Berry (alias Károly Beri Pongor, aki felnőttarcú, cigarettázó gyerekábrázolásaival ejti rabul a befogadót), Péli Tamás, Rudi Balázs Lajos; a festőnők közül Oláh Jolán („csil-

lagszemű” női portréi kedvenceim), Oláh Mara, Szécsi Magda (*Vágy* című grafikája zseniális tömörségű), Csámpai Rozi, Nagy Ibolya, Lakatos Erika, Bódi Katalin, Illés-Bódi Barbara munkáit sorolom elő hirtelen, ez a felsorolás azonban szigorúan szubjektív véleményt tükröz.

Utoljára hagytam egy sikertörténetet, nevezetesen a Balogh Tiborét, aki a tiszadobi állami intézetben, a Gyermekvárosban nevelkedett, ott határozta el sok évvel ezelőtt két másik társával, akik szintén szerepelnek ebben az albumban, Káli-Horváth Kálmánnal (akit a magyar átlagközönség eddig inkább csak a Duna Televízió bemondójaként ismert), valamint Vári Zsolttal, hogy létrehozzák festő-önképző körüket – ahonnan egyenes út vezetett számára a Magyar Képzőművészeti Egyetemre, aztán pedig, több fontos stáción át, egészen a 2007-es Velencei Biennálé Roma PAVILONJÁIG. Sok munkáját ismerem, írtam már kiállításáról, de ebben az albumban ismét tudott újat nyújtani, egy 2009-es kis tusrajz lett mostani kedvencem, a *Mozgásban* című: egy piros kiméra útját állja a vágatató ló szilaj szabadságának, megrekesztve őt, olyan módon, hogy a szörny valósággal összeolvad vele (keresztül-kasul, mintegy „szétválogathatatlanul”) – mi más lenne ez, mint helyzetmetafora, amely éppen a mozgás ellentétéről beszél?

Kali Kinga

COLLIGITE FRAGMENTA! ÖRÖKSÉGVÉDELEM ERDÉLYBEN

■ A múlt történései az emlékezetben – ahogyan a tárgyak is a valóságban – rendszerint összetöredeznek, ezért van szükség a „fragmentumok” összegyűjtésére, ami egyben a művészettörténet alapvető feladata.

Ezekkel a gondolatokkal találkozunk, ha felnyitjuk a *Colligite fragmenta! Örökségvédelem Erdélyben* tanulmánykötetet, és erre a feladatra utal a címben megfogalmazott felszólítás is. Hasonló címmel került sor egy örökségvédelmi konferenciára

2008 áprilisában az Eötvös Loránd Tudományegyetem Művészettörténeti Intézete és a Kulturális Örökségvédelmi Hivatal szervezésében, azzal a kinyilvánított szándékkal, hogy az erdélyi kutatás legújabb eredményeiről a szélesebb közönség is tudomást szerezhesen. Ugyanezt a célt szolgálja az előadások anyagából válogatott tanulmánykötet is.

A kötetben olyan értékekről olvashatunk, melyek – akár történelmi kertek, ötvöstárgyak, modern épületek vagy hagyományos faluképek – eddig különböző okokból méltánytalanul kevés figyelmet kaptak, és jelenleg elhanyagolva vagy lassan pusztulva intő jelként, esetleg épségben megőrizve jó példaként állnak előttünk. Értesülhetünk ugyanakkor az értékek megőrzésére irányuló törekvésekről, így az átfogó helyzetkép kialakítása érdekében végzett felmérésekről és a további tennivalókról.

A huszonhét tanulmány a művészettörténeti, régészeti és restaurátori kutatás, az inventarizáció, műemlékvédelem, népi építészet és kerttörténet szakterületei szerint oszlik meg, az egyes írásokhoz illusztrációként szolgáló színes képanyagot a kötet végén találjuk.

Magyar(országi) művészettörténet-régiók művészettörténete című bevezető tanulmányában Marosi Ernő rávilágít arra, milyen kritériumok alapján mit tekintettek az idők folyamán és mi tekinthető egyáltalán „magyar” művészettörténetnek. A meghatározást egyaránt problematikussá teszik az ország történelmi fejlődésének sajátosságai és a műalkotások alapvetően egyetemes volta. Ha egy képzetbeli térkép szemléltetné a magyar művészettörténet-írás és műemlékvédelem korai működését, kiterjedt fehér foltokat fedeznénk fel rajta, melyek a jelen viszonyait a múltba vetítők, a korizálás által behatárolt megközelítések eredményei. Emiatt is időszerű lenne a magyarországi – és ehhez kapcsolódóan az erdélyi – művészettörténet kidolgozása, szem előtt tartva a központok, perifériák és régiók viszonyának állandó változásából adódó összetettséget, illetve a jelenlegi határokok-

tól független történelmi valóságot. E szemlélet számára irányadó a középkori művészettel foglalkozó szerző saját szakterületének vizsgálati módszere, mely a középkoron túlmutatató összefüggésekre is rávilágít.

A határon túli örökségvédelem elméleti és gyakorlati kérdéseit tárgyaló szerzők közül Diószegi László a *Határainkon túli magyar vonatkozású épített örökség kutatása és felújítása* program során szerzett tapasztalatairól számol be. Szó esik az emléktárgy állapotáról, sajátos veszélyeztetettség tényezőiről és – amint a problematizáló (*Kinek az öröksége?*) cím is előre jelzi – a felmerülő nehézségekről és ellentmondásokról. Mindezek ellenére jelentős, a sikerek között könyvelhető el az állami felelősségvállalás biztató ténye, a megnyugtató tudat, hogy a „gótika legkeletibb értékeit” is magában foglaló emléktárgy nemcsak a magyarság számára fontos, valamint hogy a határon túli örökségvédelem sem jellegzetesen „magyar” kérdés, ugyanúgy lengyel vagy német is, ami talán a jövőben elősegítheti a hatékonyság növelését.

A továbbiakban az örökségvédelemben tevékeny szerepet vállaló erdélyi intézményekről olvashatunk: a Székely Nemzeti Múzeum sokoldalú tevékenységének egy tanulságokban gazdag évszázadáról, valamint a Maros Megyei Múzeum céljairól és terveiről, melyekben az örökségvédelemhez való hozzájárulás elsőként is a saját műemléképületei felújításában áll.

Bálint Ágnes *Örökségvédelem a brasói Fekete templomban* című tanulmánya az itteni száz evangélikus egyházközség gyűjteményei közül a textíliákkal foglalkozik. A sérülékeny tárgyak – közöttük a protestáns utóéletüket élő középkori miseruhák és újkori darabok, valamint a hazájukon kívül legnagyobb számban egybegyűjtött oszmán-török szőnyegek – őrzésének története néhol fordulatokban is bővelkedik, a gondozás, tárolás és kiállítás már megoldott vagy megoldásra váró kérdései pedig megannyi kihívásként merülnek fel.

Az építészeti témájú tanulmányok között a Szőke Balázsé a dél-erdélyi téglabordás boltozatokat vizsgálja. A 15. századvég „csúcstechnikájának” átvétele látványos eredményekhez vezetett, a vidék európai viszonylatban is kiemelkedik a boltozatok számát és változatosságát tekintve. A korban mégis szerényebbnek számító építkezések esetében felmerül a mintaadó kérdése, melyre a szerző lehetséges válaszokat keres, egyben kijelölve az erdélyi elterjedés idejét is. Az egységes technikájú és szerkesztési elvű csillag- és hálóboltozatok a közép-európai késő gótika változatos formáiban tűnnek fel; a szerző az ismert boltozatokat bordavázuk szerint huszonegy – táblázatban szemléltetett – típusba sorolja, előfordulásait is ismertetve.

Egy már töredékében sem összegyűjthető „fragmentum”, a balázsfalvi kastély egykori kápolnájának építészeti kialakítását, formajegyeit tervrajzok és fényképek alapján mutatja be a szerző, Terdik Szilveszter. Az egyedi megoldású bástyakápolna források alapján végigkövetett szomorú kimenetelű története a 18. századi átalakítástól végleges eltűnéséig, állapotának leromlása és a felújítási tervek zátonyra futása a különböző érdekeken és érdektelenségen szemléletes példa rá, hogyan pusztulhatnak el értékek.

Keserü Katalin meglátásában az új művészettörténeti fogalmak bevezetése új megőrzésre érdemes értékeket jelenthet a műemlékvédelem számára. Tanulmánya három fogalmat követ nyomon a magyar és nemzetközi művészettörténet-írásban azzal a kifejezett szándékkal, hogy felhívja a figyelmet egy arra méltó épületcsoportra. A századforduló jelenségei – Arts and Crafts, vernakularizmus, regionalizmus – a kor művészetében is jelen levő szemlélet felé mutatnak, mely a centrum és periféria helyett egyenértékű, egymással rokon jegyeket mutató régiókban gondolkozik. Ezenkívül közelebb vihetnek a korszakban problematikus stíluskérdés megválaszolásához, a különböző ellentmondások

feloldásához – elsősorban az Arts and Crafts mozgalom, melynek Magyarországon is meghatározó szerepét eddig nem fogadta el a szakirodalom. A szerző e jelenségek segítségével hazai és nemzetközi kontextusba illeszti Torockai Wiggand Ede erdélyi munkásságát, az elméleti fejtegetéseken túl pedig gyakorlati javaslatot tesz a gondolatiságukban ma is érvényes művek megővésére.

A festészettel foglalkozó szerzők közül Jékely Zsombor a nemrég feltárt bádoki falfestmények elemzése kapcsán egyúttal az itáliai trecento festészethez köthető erdélyi emlékcsoport újbóli szemügyre vételét is célszerűnek tartja. Minthogy az itteni együttesek nem köthetők közvetlenül sem az itáliai, sem a jelentős magyarországi emlékekhez, az erdélyi központokkal és egymással való kapcsolataikat vizsgálja, egyben pedig a bádoki falképek ikonográfiájával is alátámasztja a trecento hagyományú erdélyi falfestészet egyre későbbi datálása felé mutató feltételezéseket. Végül egy későbbi falkép, a középkori Magyarország területén eddig egyedülálló ún. *Vasárnapi Krisztus* ismertetésével szemlélteti a különböző ábrázolástípusok részben még ismeretlen gazdagságát.

Régészeti feltárások eredményeiről számol be Bakonyi Regina, aki egy alig ismert épülettípusra hívja fel a figyelmet a disznajói késő középkori udvarház bemutatásával, valamint Botár István, aki a csikménasági templomot vizsgálta a tervezést végző Benczédi Sándorral együtt. Tanulmányaikban a templom középkori építési periódusait és újkori történetét körvonalazzák; bár megválaszolatlan kérdéseket is hagy maga után, az addig feltételezettnél messzebbre nyúló, sajátos építéstörténet rávilágít az írott adatok elégtelenségére és a régészeti nyomok információértékére a kézenfekvő általánosításokkal szemben.

Az inventarizáció a hatékony védelem föltehetően legfőbb eszköze; ennek megfelelően a kötet nyolc tanulmánya foglalkozik épületekre vagy egyházi gyűjteményekre vonatkozó felmérésekkel és azok tanulságaival.

Lángi József egy több mint háromszázötven templomra, kastélyra és kúriára kiterjedő program eredményeiről számol be. A felmérés hiánypótló jellege abban áll, hogy az idők folyamán igencsak sérülékenynek bizonyult falképeket és faberendezéseket restaurátori szempontból vizsgálja, megállapítva, milyen állapotban és mi maradt meg a szakirodalomból ismert emlékanyagból, egyúttal pedig javaslatokat téve a konzerválásra. Mint kiderül, kirívó aránytalanság áll fenn a meglevő festett értékek és a rájuk fordított gond és szakértelem között, így a minél szélesebb körű tájékoztatás a látható és a még feltáratlan értékek jövője miatt is egyaránt fontos.

Nagy Gergely Domonkos *Erdélyi centrális barokk templomai. Egy műemlékfelmérés tanulmányai* című tanulmányában a térformálás alapján vizsgálja a kor templomépítészetét, kiemelve azokat a hatásokat, amelyek a helyi hagyományokból vagy általában a barokk felfogásból következnek. Amint válogatásából is kiderül, a centrális térképzés sajátosságait többnyire nem a tisztán központos épületek példázzák; a szerző egyúttal kitér azokra a történelmi tényezőkre, amelyek a történeti Erdély, Partium, Temesköz és a mai Magyarország esetében tapasztalható hasonlóságokat és eltéréseket, a centrális, hosszhasas és átmeneti alaprajzi megoldások különböző mértékű elterjedtségét előidézték.

Több tanulmány kapcsolódik a Gyulafehérvári Római Katolikus Egyházmegye és az Erdélyi Református Egyházkerület ingóságainak felméréseihez, melyek egyik kitűzött célja a gyakran az egyház és a művészettörténetesek számára is ismeretlen – „lappangó” – darabok felkutatása, leltározása volt. A liturgikus tárgyakkal foglalkozó három kutató a megvizsgált háromezer műtárgy értékű darab alapján különböző időszakok sajátos kérdéseit tárgyalja. H. Kolba Judit a Gyulafehérvári Egyházmegye legkorábbi, 15–17. századi tárgyaiból válogat; amint rámutat, a gazdag díszítésű pompás kelyhek, talpas kereszttek és úrmutatók az ismeret-

len mesterek nagyfokú hozzáértését és egyben a gótikus ötvösművészet Erdélyre is kiterjedő virágzását tanúsítják. Lovag Zsuzsa statisztikai megközelítésből vizsgálja a 17–18. századi helyi és importmunkák származását, vándorlását és készítőit, míg Németh Annamária a 19. századi és 20. század eleji ötvöstárgyakkal és fémjelzésekkel foglalkozik. A fogyasztói szokások változása, a gépesítés és sorozatgyártás jelenségei általános érdeklenséget váltottak ki az utóbbi kor ötvösmunkái iránt, így a szerző a forrásokban és a szakirodalomban is föllelhető hiányokat igyekszik áthidalni.

Kovács Mária Márta tanulmányában a Hunyad-Zarándi Református Egyházmegye változatos, részben az egyházközségek elnéptelenedése folytán egy helyre koncentrált emlékanyagának nyolc reprezentatív darabja kerül bemutatásra; a szakirodalom számára jórészt ismeretlen tárgyak új fényt vetnek az egyes 17–18. századi ötvösmesterek munkásságára. Barabás Hajnalka a szakma egyik „mostohagyermekének” bizonyult önművességre vonatkozó szélesebb kitekintés után a kézdiszéki egyházközségek értékes emlékanyagára hívja fel a figyelmet, a tárgyakat típusok szerint bemutatva, formáik fejlődésének felvázolásával.

A kerttörténeti témájú írások a történeti kertek iránt tanúsított mérsékelt érdeklődéssel és ennek megfelelő állapottal az egykor meghatározó – kulturális, ökológiai és gazdasági – jelentőségüket állítják szembe. A kert nem csupán dísz, hanem a történelmet más módon is meghatározó személyiségek élettere, igényeik és ízlésük mellett gyakran a nemzeti identitás kifejezője is. Fekete Albert az erdélyi emléanyag jelentős részét kitevő Maros menti kertekről ír, míg a következő tanulmányban a geryeszegi kastély kertjéről esik szó; megtudhatjuk, hogyan alakították az egymást követő Telekiek az egykori kastélyparkot, mi az, ami megmaradt, és mi semmisült meg elrendezéséből, építészeti, szobrászati és növényi díszreiből, valamint hogy milyen kilátással nézhet a jövő elé.

Az erdélyi népi építészeti sajátos színfoltja a Székelyföld és Szászföld határán elhelyezkedő Vécse-völgy. A megvizsgált öt település hagyományos faluképe és épületállománya a még jó állapotban meglévő értéket példázza, mely a szerzők javaslatait megszívulva a jövő számára is megtartható. Másfajta kérdés foglalkoztatta a szentendrei Szabadtéri Néprajzi Múzeum szakembereit: hogyan lehet a néprajzi vonatkozásaiban is sokszínű Erdélyt hitelesen és szemléletesen bemutatni egy a szentendrei skanzenbe tervezett épületegyüttes adott korlátai között. Megtudhatjuk, milyen megfontolások vezették az erdélyi épületegyüttes telepítési koncepciójának kialakítását, és hogy hogyan járult hozzá a tájegységenként eltérő változók – a reprezentatív tevékenység vagy a háztípus – kiválasztása az árnyos, újszerű és a sztereotípiákat kiküszöbölő bemutatáshoz.

A tanulmányok szerzői az erdélyiek mellett nagyrészt magyarországi szakemberek, akik számára a határon túli örökségvédelem sajátos kihívást jelent. Az írásaikban visszatérő kérdéskörök között szerepel a művészet regionális tagolódása, Erdély mint összetett régió, emlékhelyének jelentősége és más régiókhoz való viszonya. Az erdélyi művészet általános képe, mint megtudjuk, a közelmúltban talán a legtisztábbabbnak tűnhetett, az egyre bővülő, rendszerezésre váró ismeretanyag azonban számos tekintetben új eredményeket ígér.

A kötet írásai rávilágítanak arra, hogy a korábban egy egész részét képező fragmentumokat összegyűjteni, egységes képbe rendezni és megővni rendkívül összetett feladat, egyben meggyőznek ennek fontosságáról és tanúskodnak az eddigi hozzájárulások biztató sokszínűségéről.

Kónya Anna

A GŐZMOZDONY DIADALA A KÁRPÁT-MEDENCÉBEN

Majdán János: *Modernizáció – vasút – társadalom. Tanulmányok a vasútépítés hatásáról a 19–20. században*

■ A közlekedés történetében korszakhatárt jelentett az 1829-ben megrendezett első mozdonyverseny. Először a történelemben nem emberi vagy állati erő mérte össze gyorsaságát, hanem ember által szerkesztett, megépített gépi erő. A zakkoló, pöfögő mozdonyoknak köszönhetően átalakult a tér- és időbeli távolság. Több száz kilométert lehetett utazni egy nap alatt, függetlenül az időjárási körülményektől. A vasútnak köszönhetően a tér összezsugorodott.

A vasút társadalmi és gazdasági fejlődést gerjesztett, civilizációs mintákat terjesztett, hatással volt az érintett település építkezési, háztartási szokásaira. Az állomás épülete melléképületeivel, a sínpálya bevágásaival, alagútjaival, hídjaival átalakította környezetét. Vasút nélkül már el sem lehetett képzelni egy várost.

A vasútnak köszönhetően az árak egyégesebbé, állandóbbá és könnyebben meghatározhatókká váltak, megnőtt a javak forgalmaképessége. A szállítási

költségek és az időtartam csökkenésével olyan termékek, amelyek nagy tömegük, raktározási vagy más problémák miatt addig alig voltak szállíthatók, most a vasúti árufogalom legfontosabb cikkeivé váltak. Ilyen például a kőszén, a különböző ércek vagy akár az olyan gyorsan romló élelmiszerek, mint a tojás. A vasút hozzájárult a termelés szélesítéséhez és növeléséhez.

Majdán János, a pécsi Egyetem Modern kori Tanszékének tanára és a bajai főiskola rektora közel három évtizede vizsgálja a Kárpát-medencei vasútvonalak történeti múltját. A szerző újabb kötetében az elmúlt két évtizedben megjelent tanulmányait fűzi csokorba, végigvezetve az olvasót a magyar vasúttörténet másfél évszázados múltján.

A korai magyar vasúttörténet meghatározó személyisége Széchenyi István, aki 1832-es angliai utazása során elsőként tapasztalta meg a vasút előnyeit. Hazatérve a vasútépítés lelkes támogatója lett, közreműködésének köszönhetően épültek meg az első magyar vasútvonalak Pest–Vác (1846) és Pest–Szolnok (1847) között.

A könyv első tanulmánya a vasútügyek alakulását követi végig 1848-ban. Az 1848 tavaszán megalakult első felelős magyar kormányban Széchenyi a közmunka- és közlekedési ügyekkel foglalkozó minisztérium élére került. Rövid ideig tartó minisztersége alatt tervek készültek a legfontosabb magyar vasútvonalak kiépítésére, így többek között vonalbejárásra került sor Szolnok–Debrecen–Szatmár, Szatmár–Kolozsvár, illetve Szolnok–Arad–Gyulafehérvár között. Széchenyi tervbe vette egy Budapest központú magyar állami vasúthálózat kiépítését. A magyar forradalom bukása miatt tervezetének megvalósítására csak az osztrák-magyar kiegyezést követően kerülhetett sor. A 19. század második felében épült ki a történelmi Magyarország fővasútvonal-hálózata.

A kötet következő tanulmánya az 1895-ben Edvi Illés Sándor vezetésével közreadott vasútforgalmi adatfelvétel se-

gítségével Kelet-Magyarország vasútállomásainak forgalmát vizsgálja. Az Edvi Illés Sándor által készített kereskedelmi monográfia (*A magyar királyi államvasutak és az üzemükben lévő helyi érdekű vasutak forgalmi viszonyai*. Kereskedelmi monográfia. I–II. Bp., 1896.) forrásértékű adatokat tartalmaz a gazdaságtörténetek számára: bemutatja a vasútvonal menti területek természetföldrajzi helyzetét, népességi adatait, birtokosait, ipari létesítményeket, mezőgazdasági tevékenységek típusát. A sokrétű munkából megtudhatjuk, hogy az adott állomásokon milyen termékeket adtak fel, megismerjük a célállomásokat, illetve azt is, hogy milyen termékek érkeztek az illető állomásra és honnan.

Majdán János a fent említett forrás segítségével külön tanulmányokban elemzi a Nagyvárad–Belényes–Vaskóh helyi érdekű vasút állomásainak áruforgalmát és vonzási körzetét, illetve a Murány-völgyi és a Csetnek-völgyi helyi érdekű vasutak jelentőségét. Mindkét írás rámutat, hogy a vasútvonalak nemcsak közvetlen környezetükre, hanem a jó minőségű közutak esetében több kilométer távolságban található települések gazdasági életére is komoly hatással voltak.

A helyi érdekű vasutak kiépülése a Felvidéken című tanulmányban egy történelmi régió helyi érdekű vasútvonalainak megépülését követi végig. Hosszú ideig gyakorlat volt, hogy minden vaspálya egyforma minőségű alépitménnyel és sínrel rendelkezett. Idővel olyan térségek is vasúthoz kívántak jutni, amelyek nem estek a fővonalak útjában, és nem rendelkeztek elegendő tőkével elsőrangú vaspályák építéséhez. Skóciai és francia tapasztalatok alapján Hollán Ernő vasúti mérnök megalkotta a helyi érdekű vasutak fogalmát. Ezek a mellékvonalak kis tőkével, helyi erőre támaszkodva épültek, és egy-egy térség személy- és áruforgalmát továbbították a fővonalakra. A helyi érdekű vasútvonalak építését az 1880-ban és 1888-ban elfogadott vasúti törvények tették lehetővé. A következő évtizedekben Magyarország minden régiójá-

ban, így Erdélyben is jelentős helyi érdekű vasútépítkezésekre került sor.

A magyar közlekedéstörténet meghatározó alakja Széchenyi István mellett Baross Gábor közlekedési miniszter. A mindössze negyvennégy évet élt politikus munkáját követi végig a *Baross Gábor győri tevékenysége* című tanulmány, és Baross Gábor valamint Győr város kapcsolatán keresztül mutatja be, hogyan sikerült a miniszternek Győrt visszaemlíteni a pezsgő gazdaságú városok sorába.

Az 1904-ben kirobbant vasutassztrájk az egész magyar közvéleményt meglepte. Az *első vasúti sztrájk és hatása* a címe annak az írásnak, amely részletesen bemutatja a sztrájk kiváltó okait, az eseményeket és azok hatásait. Az első vasúti sztrájkot erőszakos módon letörték, de a résztvevőknek jogi úton igazságot szolgáltatottak. Az 1904-es sztrájk hatására engedélyezték a vasutasok közti szervezkedést, ekkor létesült a napjainkban is meglévő szakszervezeti hálózat. Az új vasúti fizetésrendszert úgy alakították ki, hogy figyelembe vették az inflációt. A sztrájk hatással volt a vasutasok 20. században lezajlott további szervezkedéseire és mozgalmaira is.

A vasúttörténet kevésbé kutatott része a vasút hatása a mindennapok történéseire. A *vasút polgárosító hatása* című, elsősorban társadalomtörténeti módszerekkel készült írásban a szerző a vasút építésétől a vasúti forgalom beindulásáig követi végig, hogy a vasút milyen hatással volt a korabeli polgárok életmódjára, szemléletére, utazási szokásaira. A vasútnak nemcsak gazdasági haszna volt, hanem polgári, civilizációs értékeket is terjesztett. A vasúti utazás szükségessé tette a pontos idő mérését, az óra használatát. A vasúti vendéglőkön keresztül a vidéki polgárok új ételeket-italokat és szokásokat ismertek meg. A restik terjesztették el a bécsi szeletet, a frissen csapolt sört, a szódával hígított különféle szörpöket, a röviditalok közül a Zwack Unicumot stb. A vasútállomások térgazdálkodása, berendezése, illemhelyrendszere, az állomások virágoskertjei modellként álltak a

helyi polgárok előtt, akik az új módszereket, szokásokat beépítették a saját életükbe. A következő generációhoz tartozók sokan már a vasút nyújtotta munkalehetőséget használták ki, és váltak sokáig irigyelt vasúti dolgozókká.

A következő tanulmányban – *Államhatárok és vasutak* – a szerző a vasúthálózat és az államhatárok közti kapcsolatot elemzi. Az első világháború előtti időszakban az európai államok többségében a vasútfejlesztéseknél az elsődleges szempont a vasút piacszerző hatása volt, ugyanakkor minden állam fontosnak tartotta a vasutak államhatárokig való kiépítését. Állambiztonsági okokból Oroszország, Portugália és Spanyolország széles nyomtávú vasúthálózatot épít ki. Az első világháborút követő határ-megállapításoknál fontos szerepet tölt be a vasút, erre jó példa az új román–magyar és csehszlovák–magyar határ. A két világháború között Románia, Csehszlovákia vagy Jugoszlávia az újonnan megszerzett területek szorosabb összekapcsolására használja fel a vasutat. A második világháború idején az újabb határváltozások új vonalak építését teszik szükségessé, mint például a Szeretfalva–Déda vasútvonal megépítése, amely biztosította Észak-Erdély és a Székelyföld közti kapcsolatot az új magyar állam keretei közt.

A második világháború utáni vasúti helyreállítások és építések a Szovjetunió esetében a terjeszkedési szándékot jelezték. A széles nyomtávú vasútnak Csapig történő kiépítése még a háború idején a Kárpátaljára tartott igényt mutatta. A széles nyomtávú vasút kiépítése a lengyel és csehszlovák nehézipari központokig vagy a keletnémet Potsdamig szintén a szovjet nagyhatalmi érdek érvényesülését jelentette. Az 1990 után átalakult politikai határok újabb közlekedési problémákat vetettek fel; erre jó példa Alsólendva vasúti elszigeteltsége vagy az, hogy Szlovénia csak valamelyik szomszédos ország területén át tarthatott fent vasúti kapcsolatot Magyarországgal.

Mindenki hallott a regényekből vagy filmekből híres Orient Expresszről.

Majdán János egy kisebb tanulmányban – *Az Orient Expressz: a kelet–nyugati kapcsolat* – követi végig a híres vasútvonal megvalósulásának körülményeit, illetve a 20. század utolsó évtizedéig tartó történetét. Az Európa nyugati és középső részét a Balkánnal, pontosabban Isztambullal összekötő vasútvonal az eredményes magyar lobbinak, illetve a Budapest–Belgrád vasútvonal megépítésének köszönhetően Magyarországon, Budapesten keresztül haladt át. Az Orient Expressz fénykorát 1889–1914 között élte, és a Párizs–München–Bécs–Budapest–Belgrád–Szófia–Isztambul vonalon közlekedett. A 20. század eseményei több esetben módosították menetirányát, vagy átmenetileg egy-egy vonalszakasz lezárására került sor. A 20. század végére az Orient Expresszt ismét közlekedtették, gazdag úti társak múltatták idejüket a többnapos út alatt. A híres vonat fontosságát elveszítette, de történeti emlékként megmaradt.

A kötetet *A magyar határ két oldalán 1918–1996 között* című tanulmány zárja. A magyar állam területén az első világháborúig több mint huszonnégyezer kilométeren zajlott vasúti forgalom. A trianoni szerződés aláírása után 7255 km pálya maradt Magyarország területén. A kijelölt új határok ötvenegy ponton metszették a korábbi vasútvonalakat. Majdán János tanulmányában végigköveti a határ menti

és a határokon átvélő vasúti forgalom alakulását. A 20. század folyamán a fővasútvonalakon és határátkelőhelyeken fejlesztések indultak be, ezzel párhuzamosan azonban több határ menti mellékvonal megszűnt. Az 1990-es évektől szemléletváltás következett be. A vasút mint környezetbarát közlekedési eszköz a határ menti térségek fejlesztésének és a határ két oldalán élők napi kapcsolattartásának lehetőségét nyújtja.

Majdán János tanulmánykötete a magyar vasúttörténet elmúlt százötven évének kevésbé ismert részleteivel ismerteti meg az olvasót. Széchenyi vasúthálózat-terve, a magyar vasútvonalak forgalom-szervező képessége, a vasútvonalak polgárosító hatása, az első vasúti sztrájk, az Orient Expressz vagy a határok által elválasztott vasútvonalak ismertetése hozzásegít a vasút gazdaság-szervező, civilizációs modelleket közvetítő és államok közti kapcsolaterősítő szerepének megismeréséhez.

A vasút a 21. század energiaválságában ismét reneszánszát élheti, megoldást kínálhat egy környezetbarát közlekedési rendszer kialakítására. A vasút jelenének, jövőbeli szerepének megértéséhez kínál megkerülhetetlen támpontot a Majdán János által közreadott tanulmánykötet.

Gidó Csaba

„HOGYAN NE ÍRJUNK RECENZIÓT?” Láng Zsolt: *Tója vagy tottja?*

■ Általános tanács: szerezzük be a könyvet, és egy szeles, fűtetlen téli estén nézzünk alaposan szembe vele. Tűnődjünk keveset a cím és alcím nyelvi-formai rejtvényén, majd lapozzuk fel, és kutassunk a lehetséges kulcsok után. Ha megtaláltuk, ne feledjük idemásolni a cím megfejtését: „Hát gyarmatosítója vagy tottja leszek én

a romániai magyar irodalomnak?”. Ő. Mármint Láng Zsolt. Hegyezzünk ceruzát, és vizsgáljuk meg a tartalomjegyzéket. Ne kerülje el figyelmünket a könyv két szerkezeti egysége, a kisebb *Tója?* meg a nagy *Tottja?*, és mulasszuk el felvázolni koraszülött megfigyeléseinket. Vegyük ekkor észre, hogy az első írás a könyv alcímét

viseli, így: „A” „romániai” „magyar” „irodalom” „története”. Miért került minden egyes szó idézőjelbe, még a névelő is? És vajon itt valóban minden romániai lesz? És magyar? És történet? E kérdésekre ne akarjunk választ adni a recenzió elején, hiszen még nem tudjuk. Lássuk be alázattal, hogy nem ismerünk minden szerzőt, kiknek kötetéről vizsgálat folyik majd, művet meg talán annál is kevesebbet. Fedezzük fel viszont Umberto Eco vendégszereplését a magyar nevű szerzők között. Mint kakukktojásra, lapozzunk rá, és valljuk itt be, hogy a lángszoltai nyelvezetből ezt az esszét, főként ennek zárókérdését választottuk recenzióindítóknak, a kötet hangulatának csipetnyi mintájául. Nyugtázzuk beismerőleg, hogy nemigen sikerült, ezzel még nem lettünk lángszoltok, és tulajdonképpen nekünk is inkább megfelelné idemásolni a könyvet elejétől a végéig, csak ne kelljen kihagyni belőle semmit, de ezt gyorsan elvetjük, hisz mint azt maga a szerző is vallja, a tökéletes recenzió egy halmazelméleti paradoxon, szintiszta lehetetlenség.

Mélán nyálazzunk egyet a ceruzán, és olvassuk hát elejétől.

Azazhogy előbb számoljuk össze. Az első fejezet hét terjedelmes esszét sorjáz, a második negyvenkilenc rövidet, és összesen hetvenhárom lábjegyzetre hárul a körkép kiteljesítésének feladata. Első megjelenésük időrendjében bekerült írások ezek, látszólag véletlenszerűen, de korántsem céltalanul szerkesztett sorrendben. Így, az egyelőre megíratlan romániai magyar irodalom történetének vázlatán és számos kortárs szerző kötetének kritikáján, ismertetőjén, recenzióján túl találunk itt két, konferencián elhangzott előadást is a történelmi művek, historizáló néprajzi munkák, egy képeskönyv-, színmű-, memoárkötet- és két drámaelemzés szomszédságában. Tulajdonképpen, de nem kimondottan: esszéket.

Mert bár egyik-másik tökéletesen beválna a tárgyalt kötet előszavának, utóhangjának, kritikájának, könyvbemutatós felkonferáló beszélyének (amiként néme-lyikük az is volt egykoron, a könyvek ele-

jén-végén, folyóiratokban, irodalmi teadélutánok alkalmával), a művek elé tartott lángszoltai tükör meglepő játékká válik. Hozzászólásaiban (néhány pillanatig e semleges műfajálcával kísérleteztek) nemegyszer vérprofin tárgyilagossítja a „menni-megmaradni” transzszilván kérdéskört bebolyongó hajdani szerzők emelkedett hangulatát, majd ezzel összhangban elemzés alá vonja némely kortársnak a felelősségvállalás és kollektivitás irodalmába való visszamenekvését, rögtön utána pedig a legszigorúbban patetikus vagy meredten pályakezdői tekintet mellől is kicsal pár vidám szarkalábat. Képes bármikor átnyúlni a magyar és a világirodalom valamely klasszikus vagy kortárs írójának életművébe az éppen perzsára hívott szerző egy tollcsúszását mérlegelendő. Máshol összevont szemöldökkel fejeli vissza az író mondatát, hogy röviddel azután egy másikat csúsztasson mosolygós-büszkén mielőnk. És megint máshol egyszerűen egymás mellé teszi az idézeteket, érezzünk csak róluk belátásunk szerint.

A bőséggel zavarában, a nemzedékek és irodalmi rétegek kavalkádjában kapaszkodókra van szükségünk, a mű egészén végigszaladó biztos pontokra, melyeken recenzensi kifehéredett ujjakkal tapogatózva partra érhetünk. A szerző szerencsénkre e tekintetben eligazítást tart nekünk „A” „romániai” „magyar” „irodalom” „történeté”-ben, ahol egy laza, fordított irodalmi revizionizmussal Erdélyhez csatolja a Partiumot és Bukarestet, megtalálva a magyar-magyar, magyar-német és magyar-román egymás mellett alkotás csatlakozási pontjait, de egyben le is mondva róluk a műfordítások és együttműködések dacára. Mindezt hetven évben, hisz ezt az irodalmat romániai magyarnak csupán 1920 és 1990 között volt szokás nevezni, azóta erdélyi magyar, és az teljesen más. Látja továbbá, amint a kisebbségi létben születnek nagy művek, ahogyan azt is érzékeli, hogy a Magyarországra kitelepültek görcsösen hazáinak, nem találván helyüket az anyaországi kánonban. Bejárja ezt a korszakot a kollek-

tív történelmi élmény meghatározta hősök lábnyomán, miközben az anekdotizáló hajlam és líraiság forrásait keresi a transzszilván elcsuklásban. „Divat Erdélyt a novella hazájának nevezni, mert hogy geopoétikailag ez a dombok és vizek által »kicsiny tájegységekre« szabdalt fennsík, a maga emelkedettségével és lefojtott tektonikájával a rövid lélegzetű »drámai-lírai formának« kedvez. – mondja, és szinte el is hisszük neki, ha nem tenné rögtön hozzá – Ez marhaság.” Majd Szilágyi István és Bodor Ádám regényeivel ellenpéldáz, bár belátja, regényből tényleg kevés van. Végül a romániai magyar szenvedéstörténet magasságai és mélységei vizsgálatánál a kíméletlenség hiányát veti a megideologizált szenvedéstörténet szemére, hisz ami kiszámított célszerűségében patetikus, nem szelíd és nem szigorú, az ritkán szenvedélyes, részvétet sem szül, marad hát a simulékony önsajnálát, ami önmagában sebezhető, és ettől szükségtelen. A felvetett kérdésektől itt nem búcsúzik, később is szembesít velük Komoróczy Géza *Bezárkózás a nemzeti hagyományba*, a *Lehet – nem lehet. Kisebbségi létértelmezések 1937–1987–1995*, Hajdú-Farkas Zoltán *Az idegenség dicsérete*, valamint a Cs. Szabó László kettős könyvbemutatása kapcsán. Talán az egymás mellett élés vonulatát érezzük kontúrösebbnek a Horváth Andor fordításában összegyűjtött román memoárok, Hajdú-Farkas Zoltán *Székelyek és szászok*, a Csirák Csaba szerkesztette *Szatmári zsidó emlékek* és Szávai Géza *Székelv Jeruzsálem* című köteteiről szóló értekezések mennyisége miatt, ám nem tudjuk nem felfedezni ebben is a lángzolt arányérzék és teljességre való törekvés bűbáját.

Elemző kollégái között is névsorolvást tart, a '90-es és 2000-es évek irodalomkritikusainak értelmezési paradigmáit latolgatja, nemzedéki és szakavatottsági megkülönböztetés nélkül. Értelmezéseiket gyakran az időtállás szempontjából vizsgálja (mint Vallasek Júlia és Szilágyi Júlia esetében), máshol a költői precizitást és stílusos ambivalenciát dicséri (Ba-

lázs Imre Józsefnél), odébb Selyem Zsuzsa fegyelmezett pontosságára és alázatos szigorára hívja fel a figyelmet. Cs. Gyimesi Éva meg nem alkuvasát, tehetőségfelismerését, egy bizonyos történelmi múlttal szembenő álláspontját nem csupán a *Kritikai mozaik* kapcsán emlegeti fel, de sokszor idézi szépirodalmi vesézéseiben is. És tud ráérősen metaforikus képet festeni lábjegyzetben, ha úgy érzi, az ember Szilágyi Júliáról nem mondott el mindent: „SziJúban van valami indiános, az arcában, a tartásában, a szívósságában, abban, ahogy beleillik a szobájába, ahogy macskájával, bútoraival összhangot alkot, ahogy a könyvek eledellé válnak a kezében: mintha szárított bölényhúst osztogatna a törzs tagjainak, bölcs asszony, a főnök felesége, aki a főnöknél is többet tud, de nem mondja, viszont minden mozdulatában benne van (...)”

A szépirodalmi vagy azt leginkább megközelítő kötetek fölényes győzelme a könyv írásai között érthető, hisz Láng Zsolt maga is elsősorban prózaíró. Ettől kevés viszont a verseskötet-bemutató, éppannyira mint a dráma- vagy színműelemzés. Elsősorban közeli ismerősei lírájáról értekezik, mindig távolságtartóan, de mindig érezhető melegséggel. Kovács András Ferenc „szertelen szerepjátszása” már nem meglepő, meglepő tud lenni viszont minden egyes újabb sora, és nevetető az a „karneválián szitkozódó”, mégis emelkedett hangú verselés, amelyhez KAF a Tompa Gáborral közösen írt kétbalkezeseiből merít merészséget. Visky András lírája viszont „mély és intenzív”, merészsége is más természetű, „a csönd őrködik felette”. Balázs Imre József mítoszteremtő *Vidrakönyvére* rögtönzött, legendás hangulatú szentenciákkal sumáz: „a lehetetlen keresése örület, a lehetségesé költészet” vagy „a konvencionálisból kilépve, átlélhető a rátalálás igazi öröme”.

Figyelmét leginkább prózaíró társaira fordítja, ismét nemzedéki megkülönböztetés nélkül, viszonyulásában a gyakorlotthoz és pályakezdőhöz nem érezni sem

kollegiálisan hátbaveregetős, sem öregapósan fejcsóválós attitűdváltást. Molnár Vilmos „okos író”, tehát mellette „nem szabad elbutulnunk”, Kisgyörgy Réka novelláiban az ösztönök felületének „szálaira szedhető” perzsaszőnyege fölött is ösztönök vannak, Vári Attila adhatott volna más címet, és ha nem képzetlen, akkor miért közhelyes, bár háborzongatóan szép? És ha Bálint Tibor a Babits szerint „elkényeztetett magyar olvasóközönség” igényeit igyekszik messzemenően kielégíteni, miért sülyed regényének szövege a pepita raffiaszatyrok szintjére, vagy lám-lám, Szilágyi István ki tud lépni a „fullasztóan szűkös történelmi időből, és a játék boltozata alatt mesélni el történetét”. Zsidó Ferenc például sokszor felcsigáz, csillogást hív az olvasó szemébe, majd mikor mesélni kezd, hagyja, hogy lankadjon a figyelem, mert számára „a történetmondás nem könnyű feladat”, vagy „mert szégyelli, hogy ennyire tehetőség”. Aztán meg Szabó Róbert Csabánál bár „túl sok *akiamiaholamikoramiért*” és „*azon*” van, „a szőnyegre vonatkozó betoldás viszont fontos, és sokatmondóan pontos is”. Bartis Attilának írói réműlete, hogy „valami (a regény) elvész!” „...szokatlanul felizzít részeket, és ez az izzás képes összetartani az egészet. Ha van széthullás, az a maga során csak látványosabbá teszi az összeforrást.”

A kétszerzős kötetekre terelt figyelme stílusosan kétpólusú feleselő játék. És nem csupán az írók hangjára adott válaszaiban érezni e kettősséget, a műfajhoz és az írások jellegéhez egyaránt simuló hatásokat kelt vélekedéseiben. KAF és Tompa Gábor négykezese, a *Depressio Transsylvaniae* ironiáját ekként mutatja

meg: „[...] fergeteges párviadal zajlik. Meseterek tornája! Rímrehívás, szóferdítési vetélkedő, szédítő üldözések, elfűrészelt palók, falevelekkel álcázott vermek, kelepcek és hálók, altató koktélok, tüsszentőporok, talányos üzenetek, tréfák – megunhatatlan játék...” Demény Péter és Papp Sándor Zsigmond egybegyűjtött publicisztikái, a *Meghívás minden keddre* előszavában érzékletes prózai lépegetéssel tolmácsolja az egymáshoz hasonlatos szemléletek, de eltérő írói magatartások sakkjátszmáját: „Demény a feltúrt ujjú, Papsi a pantallós. Előbbi a megmondó, utóbbi a kimondó. [...] Papsi a szatmári jampi, Demény a kolozsvári jasz. Egyikük cukorral issza a teát, másikuk a mézet is megsózza. [...] Demény az irodalmi, Papsi a társadalmi, mégis: előbbi a népi, utóbbi az urbánus. Aztán meg cserélnek...”

Ha recenzióinkban nem resteltük magasnak kiemelni a lángzsolti humort, kiemethetlensége folytán zárjuk is azzal. A *Kincses Képeskönyvről* való értekezése olyan, mint a rajzok: historikusan gügyögő, kérdésfeltevő, helyenként anakronisztikus, mesefás. Gyerekkorából, a Zsoltika korszakból emlékszik, hogy nagyanyja „szobájában állt egy asztalka, azon volt egy lávakőből faragott fekete szobrocška, mégpedig egy fiúcska, mellette egy kutyácska, az a szájában tartott egy csontocskát”. Nem kell hát csodálkozni, ha a felnőtt Láng Zsolt olvasmányi beközelítéseiben nem csak az asztal sarka válik hihetetlen részletgazdagságában fontossá, de a fiúcska mellett álló kutyácska szájában tartott csontocška is. Éppúgy, mint az idézőjelek öleléséből kikacsintó névelő.

Ferenczi Szilárd

ORVOSI PSZICHOLÓGIA – A KÉNYES KÉRDÉSEIVEL EGYÜTT...

Doina Cosman: *Psihologie medicală*

■ Elég sok szó esik az utóbbi időben társadalmunk, világunk, életünk úgynevezett medikalizációjáról. Ilyenkor nemcsak a civilizáció által kifejlesztett és kiterjesztett orvosi ellátásra, hanem arra is gondolnak, hogy a mindenféle egészségügyi-orvosi megfontolások, meglátások – és persze a divatok meg az üzletek is – egyre inkább és egyre több ember életének a mindennapjait hatják át, illetve egyenesen szervezik. Így aztán az emberiség egy része egyre hosszabbodó életre meg arra számít, hogy – a sok s az egyre több elhagyatott vagy „intézményi gondozásba vett” magatehetetlen mellett – a végén az ő holttestét majd mégiscsak jó karban helyezhetik a koporsóba vagy a krematórium hamvasztójába.

A világ s az élet azonban nemcsak „medikalizálódik”, hanem gyorsul meg rángatózik is közben. Az egyre gyorsabban és sűrűbben érkező „jövő sokkja”, amelyről Alvin Toffler már a múlt század hetvenes éveinek a legelején beszélt,¹ azt is jelentette – és jelenti persze most is –, hogy egyre kevesebb lesz vagy marad már az előle való emberi, emberarcú menedék. Hiszen a gyorsulást meg a rángatózást nem akárhogyan, hanem – ráadásul – éppen hogy sikeresen meg jövedelmezően kell, illik és érdemes csinálni. Meg nyilván kibírni is. Úgyhogy a világ s az élet medikalizációjával együtt ugyancsak sok szó esik manapság annak „pszichiatrizációjáról” is² mint a medikalizáción „belüli”, persze ugyancsak medikalizált, de esetleg azért mégiscsak lehetségesnek mutatkozó valamiféle „empatikus” menedékről.

„Medikalizáción” és „pszichiatrizáción” többnyire és ezenfelül egyfajta „professzionizációt” is értenek, ami maga is egyre szélesedő-terjedő jelenség és folyamat. Olyannyira, hogy már profi művészetéről, költészetéről, de mondjuk „profi filozófiáról” is folyik a mindenféle szóbeszéd. A „professzionizálódás” – amely bizonyára mit sem tud többnyire sem a neve eredetéről, sem pedig arról, hogy az a köztudat mostani becsületébe valójában a sportpályákról került – mindig valamilyen eredményteljes szabályszerűséget s mint ilyen valamiféle „sikerkodifikációra” való beállítódást meg törekvést is jelent; mely a mindenféle „deontológiai” (szakmai etikai) „kódexe-ket” is nyilván kitermeli a velük persze rögvest kapcsolatos úgynevezett „alkalmazott etikákkal” együtt – megint csak anélkül, hogy közben alaposabban is elgondolkodnánk azon, hogy egyáltalán vajon miféle „etika” lenne vagy lehetne az, amely szerint mondjuk nem élnek, az az amelyet nem is „alkalmaznának” valamiképpen.

A pszichiáter Doina Cosmannak az orvosi pszichológiát tárgyaló traktátus-szerű könyve közvetlenül nem foglalkozik ezekkel a tendenciákkal és kérdésekkel. Ennek ellenére, legalábbis szerintem, mégiscsak kapcsolódik hozzájuk, és pedig – s pontosan ez az, ami engem ennek a recenzióknak a megírására sarkallt – ki-mondottan az értelmek meg az értelem-horizontok újrakérdező, azokat újra is fogalmazó összetetlalkoztatásában.

Nyilván egyáltalán az orvoslás – a mindenféle (szak)orvoslás – egyfelől

mindegyre eredendő és szétterülő értelmeiről, másfelől azonban azoknak az ugyancsak mindegyre sematizálódó és kodifikálódó hasznáról és káráról lenne szó. Mind az orvos s az orvoslás, mind pedig a beteg ember vonatkozásában, illetve ezek szakmai, intézményi, valamint emberi kapcsolataiban. Hiszen, bár a könyv elsősorban bizonyára az orvosoknak, illetve orvostanhallgatóknak íródott, az mégsem csak hozzájuk szól, hanem a betegekhez és az egészségesekhez – pontosabban az éppen nem vagy a még nem betegekhez – is. Azaz egyáltalán az emberekhez. Mert bizonyára nemigen létezik olyan halandó, aki születésétől fogva egészen életének a bevezetéséig nem szenvedne valamilyen – bármilyen! – betegségben. A betegség esetén valójában olyan emberi tapasztalatról, illetve egyenesen olyan lét- és létlehetőség-veszedelméről meg kimondott *létmódról* van tehát szó, amely alól sohasem és senkinek nem volt, nincsen, és nem is lesz semmiféle ontológiai vagy egzisztenciális felmentése.

Úgyhogy – a leghitelesebb hippokratészi hagyomány szellemében – már Arisztotelész is tisztázta annak idején, hogy az orvostudomány s az orvoslás nem pusztán a betegséggel, hanem éppannyira az egészséggel is foglalkozik. Időközben azonban az is kiderült, hogy nemcsak ezekkel foglalkozik az egyre elágazottabban szakosodó orvostudomány, és az egészséggel meg persze a betegséggel is egyaránt kapcsolatos, hanem a halállal és a meghalással is, ami alól megint csak nemigen van felmentés.

Az embernek tehát valahogyan meg kell értenie úgy az egészségét, akárcsak a betegségét meg persze a halálát, a meghalását is. Mindezt az orvostudomány maga nyilván nem biztosíthatja – a sok elágazódásában sem – egyedül, de támpontokat, „adatokat”, információkat, ismereteket meg talán segítséget mégiscsak nyújthat a dologban. Főként ha valóban igyekszik újrakérdezni és újra meg is érteni a saját voltaképpeni – egyaránt ontológiai és egzisztenciális-történelmi – eredetét és lényegét.

Az „orvosi lélektan” ugyanis pontosan annak a tudatnak a kimondott és tudományos felvállalásából született, hogy *lényegét* illetően az orvosi hivatás gyakorlása, azaz a szenvedő emberek megfigyelő, megismerő, gyógyító-segítő gondozása – egyáltalán és mindig is – meghatározott emberi kapcsolatok létesítését és fenntartását-működtetését jelenti. Ez persze a *kommunikációs kapcsolatokat* is tartalmazza, amelyek azonban többnyire a lélektan „területének” számítanak. Ez persze nem vezethet bennünket félre a dolgok lényegét illetően. Hiszen valójában a kommunikáció az orvoslás s az orvostudomány dolgait mindenkor és mindegyre eredendő módon hatja át, még akkor is, ha az erre való kimondott és tematizáló rálátás „új keletű”.

Mégis mindez abból a még mostanra sem általánossá vált szemléletváltásból indult, amely szerint az orvostudomány és az orvoslás hivatása nem pusztán a betegségre összpontosít, melynek azután az éppen előtte levő beteg (a „páciens”) nem is egyebe, mint valamiféle személytelen, illetve példányszerű hordozója vagy az „esete”³ lenne, hanem egyre hangsúlyosabban a betegre, a beteg emberre (persze a betegségekkel s a velük kapcsolatos ismeretek és értelmezések-szemléletek történelmi változásaival egyetemben). Arra a belátásra alapoz tehát, hogy a betegség olyan egyensúlyvesztés, illetve ennek olyan kifejeződése, mely – közvetlenül vagy közvetve – a beteg ember személyiségének, létezésének, létlehetőségeinek és világának egészét, az összességét érinti.⁴ Az ilyesmivel összefüggő emberi kapcsolatoknak és kommunikációknak ezért nagyon is sajátos egzisztenciális súlyuk és jelentésük, jelentőségük van.

Azzal a pontosítással, hogy – ha kimondatlanul is – itt a „kommunikáció” nem a „hírközlés” vagy a „tudósítás”, illetve a „tájékoztatás” vagy az úgynevezett orvosi „felvilágosítás”, hanem a *communio* eredeti értelmében van véve. Úgyhogy az nem csupán az orvos s az orvossal kapcsolatos társadalmi struktúrák, hanem a beteg (s a környezete) számára is

külön kihívást jelent. Azt a kihívást tehát, hogy ő és ők is lehetőleg tevékenyen vegyenek részt a bajoknak s a szenvedéseknek az orvosi erőfeszítésekkel összefonódó gyógyításában, kezelésében, enyhítésében vagy csak a viselésében. Ezért nagyon is fontos annak az alaposabb vizsgálata, hogy milyen emberi kommunikációs kapcsolatrendszer alakul, illetve épül ki nem csupán az orvos és a beteg között, hanem a beteg ember és a saját maga betegsége, valamint annak a „környezete”, a világa „között” és közepette is. Hogy tehát mennyire képes, illetve tud és tudhat például a beteg – beteg ember lenni. Azzal együtt persze, hogy mennyire képes, illetve tud és tudhat az orvos vagy a terapeuta „orvos-ember” lenni.

Mint említettem, mindezek a vonatkozások Doina Cosman kötetében egyfelől valóban tudományos gyökerességgel, rendszerességgel és saját tapasztalatokkal dúsított és nemesített tájékozottsággal meg részletességgel, másfelől kérdező és kommunikáló nyitottsággal merülnek fel és kerülnek elemzésre. Így és ezért található a könyvben olyan kimondottan alapkérdéseket feszegető fejezetek, mint például *A normalitás határai*, amelyben – többek között – a normalitásról s az abnormalitásról, valamint az egészségről és a betegségről vagy a pszichikum normális működéséről s ennek az összetevőiről, illetve jellemzőiről, valamint azoknak a tudományos felméréséről-értékeléséről szól az elemzés. Mindezek persze az emberi személyiség s annak – megint csak tudományos – értékelése és a különböző tipológiai kérdéseibe torkoltnak, majd – kiszélesülve – átvezetnek a nemek s az életkorok pszichológiájába.

Nyilván szerves összefüggésben a kötet második részének fejezeteivel, melyek az orvostudomány és a betegség, valamint az orvos és a „páciense” közötti kapcsolatokról értekeznek. Csakhogy oly módon, hogy az elemzések éppen hogy a beteg ember lélektanával, lehetséges lelkiállapotainak a leírásával, elemzésével indítanak, hiszen, mint említettem, épp ez – tehát a beteg maga – lenne az, amire az

orvoslás ma is folyamatban levő szemléletváltása összpontosít, és amire az itt recenzált kötet is buzdít. Azzal együtt persze, hogy ugye az orvos is ember, s mint ilyenek az ő egzisztenciájának – meg a hivatásának – is vannak komolyan számba veendő lelki-lélektani vonatkozásai. Hiszen csakis ezeken az alapokon tárgyalhatók valóban az orvos és a beteg közötti kapcsolatoknak a kommunikációs-lélektani aspektusai is. Arról nem is beszélve, hogy az „orvos-embernek” sincsen semmiféle felmentése a betegsége tapasztalata alól. Még akkor sem, ha – ahogyan ugyancsak Arisztotelésznek az egyik példája szól – a beteg orvos esetleg éppen a saját maga „betege” vagy „páciense”.

Egy beteg ember gyógyító kezelése az ő részéről mindenképpen magatartásváltoztatást (esetleg életmódváltoztatást) is feltételez, legalább abban a tekintetben, hogy megfelelően és következetesen követi az orvosi előírásokat és javallatokat, miközben a legkívánatosabb az, hogy az orvos s a betege között egyfajta kezelési (terápiás) szövetség alakuljon ki. A könyv persze nem pusztán, sőt nem is elsősorban ezekről a „kívánatos” vagy ideális helyzetekről, kapcsolatokról értekezik, hanem inkább azokról a sokféle *akadályokról*, melyek ennek a kiépítését éppen hogy gátolják, és amelyeket az orvosnak – a gyógyítás, a kezelés, a segítség érdekében – mégiscsak meg kell tanulni a maga eszközeivel legyőzni. Így és ezért szól az „orvosi pszichológia” elsősorban pontosan az... orvosokhoz, akiknek tehát a kezelés során és érdekében meg kell győzniük betegeiket arról, hogy az orvossal való rendszeres kommunikáció közepette a lehető legszigorúbban be is tartsák a kezelés néha kínzó, illetve kitartó türelmet igénylő – esetleg változó – előírásait.

Ebben a kontextusban szentelődik azonban külön fejezet az úgynevezett iatrogéniáknak, vagyis azoknak a patológiáknak, amelyeket pontosan a beteg eredeti betegségének a nem megfelelő, illetve előre nem látott, váratlan hatásokat kiváltó orvosi kezelése okoz. Ide tartoznak

persze a pszichológiai vagy a kapcsolati iatrogéniák is, melyeket a nem megfelelő orvosi kommunikációs magatartás válthat ki. Nincsenek azonban megke-
rülve az orvosi hibák, a malpraxis stb. egyaránt súlyos meg kényes szakmai, etikai és jogi problémái sem, melyeknek a horizontjában azután ismét olyan kérdések merülnek fel, mint a stressz és az egészség, valamint a betegség kapcsolatai vagy az egészséget megőrző életmód szorgalmazása.

A kötet harmadik része az úgynevezett orvosi határok és a határhelyzetek pszichológiájáról szól. A válságokról s azok különböző típusairól, valamint az emberi s a természeti katasztrófák okozta közösségi és személyes traumák lélektanáról, illetve ezeknek a lehetséges „kezeléséről”, ahonnan külön fejezet lép azután tovább az úgynevezett thanatopszichológia irányába. Ez persze nemcsak a halál orvosi „meghatározásának” és a kritériumainak az orvostudomány fejlődése, valamint az orvosi gyakorlat – az újraélesztési technikák forradalma és a szervátültetés egyre szélesedő lehetőségei – által újrafogalmazandó kérdéseket illeti, hanem azokat is, amelyek kimondottan az éppen meghaló embereknek, valamint azok környezetének (családjának) az egyaránt orvosi és lélektani (lehetséges) gondozásával és megsegítésével kapcsolatosak, ideértve a rákövetkező gyász megpróbáltatásainak a lélektani – mondjuk a tanácsadási, de akár a kezelési – vonatkozásait is.

Ezután külön fejezet foglalkozik az úgynevezett onkopszichológiával, valamint a fájdalom lélektanával. Mintegy szakmai kommunikációs példaként ezt a fejezetet nem is Doina Cosman, hanem – vendégszerzőként – Oana Dobrescu írta.⁵ Hiszen a rákbetegség még ma is a legfőbb – és sok esetben a legkínzóbb – haláloknak számít,⁶ amely mind a beteg, mind az orvos számára kritikus problémákat vet fel, hiszen a vele társuló lelki szenvedéssel együtt a beteg számára mindenképpen nyomasztó közelségbe hozza a (saját) halál lehetőségét, gondolatait és témáit.

Amelyekhez ráadásul a betegség kezelésének a drasztikus mivolta – a kemo- és a sugárterápia, illetve a sebészeti beavatkozások – által okozott kínok és szenvedések társulnak. Ezért kap helyet épp ebben a fejezetben néhány a fájdalom mibenlétéről s a vele kapcsolatos szenvedés lélektanáról szóló alfejezet, melyet egy immár ismét Doina Cosman által írt és az öngyilkosságról értekező zárófejezet követ.

Doina Cosman nemzetközi mércével is az öngyilkosság kérdésének és ügyének elismert szakértőjének számít. Doktori értekezése is erről szól,⁷ de a témáról azután egy külön traktátusban⁸ is folytatta, illetve a most recenzált könyvben tovább folytatja elágazó kutatásait,⁹ amelyeket az a kritikai álláspont vezérel, hogy a pszichiáterek túl szűken kezelik a kérdést akkor, amikor minden öngyilkosságot valamilyen kimondott pszichikai betegségre vezetnek vissza. Úgyhogy a zárófejezet egyaránt beszél az úgynevezett racionális, illetve nem patológikus, és a patológikus, tehát bizonyos betegségekre visszavezethető öngyilkosságokról. Anélkül természetesen, hogy ezzel az öngyilkosságot magát valamiféle normalitásként – és még kevésbé valamiféle „normaként” – tüntetné fel.

A könyv tehát a kommunikációt hangsúlyozza, illetve a kommunikációra kérdez rá az orvoslásban meg az orvostudományban. A kommunikáció azonban minden irányban, minden vonatkozásban – és valójában mindenkor – áthatja az orvoslást meg annak tudományát is, és pedig azok értelmének a vonatkozásaiban. Úgyhogy az értelmekre való kérdezés itt is egyben mindig is a lényegre kérdez. A lényegre való kérdezés pedig eleve az eredetekre is irányul. Az orvoslás, illetve a mindenkori orvosi tudás voltaképeni eredete azonban pontosan annak a specifikumában áll, ahogyan mi, emberek egyáltalán a betegségekhez, ezen belül pedig főként az emberi betegségekhez létmódszerűen viszonyulunk – tehát azoknak a mindenkori lehetséges megfigyelése-tanulmányozása, lehetséges megelőzése és gyógyítása, valamint az általuk ki-

váltott deficienciák és szenvedések lehetséges kiküszöbölése, enyhítése vagy elviselése szempontjából. Ennek a mindenkori tagolódása az, amit – inkább csak a felületeken – az orvostudomány történetének szoktak nevezni, a sámánikus orvoslástól egészen a legfrissebb orvosi ismeretekig és technikákig.

Az orvosi kommunikációra kérdezvén Doina Cosman könyve tehát egyfelől egyáltalán az orvostudomány, illetve az orvoslás eredeteit problematizálja újra, másfelől pedig ezáltal távolról sem csak azokhoz szól, akikhez elsősorban címezték, hanem mindenkihez, aki – legalább

néha-néha – hajlandó alaposabban is elgondolkodni azon, hogy egyáltalán van, illetve hogy úgy él-létezik, hogy a léte, az élete halandóan véges, s mint ilyen a betegség ugyancsak és kikerülhetetlen tapasztalatának is „ki van téve”. Mert előbb vagy utóbb az ezzel való tisztázó számvetés – ügyis és „egyszerűen” – elodázhatalanná válik. Ezért is hangsúlyoznám ki mintegy személyes benyomásként azt is, hogy számomra a kötet mondataiból, fejezeteiből mindegyre valahogyan tiszta és tisztázó „levegő” árad.

Király V. István

■ JEGYZETEK

1. Lásd Alvin Toffler: *Şocul viitorului*. Editura Politică, Buc., 1973. 23; valamint Király V. István: *A jövő, avagy kérdezőn lakozik a halandó ember... Kérdés-pontok az időhöz*. In: *Uő: Halandóan lakozik szabadságában az ember...* Kalligram, Pozsony, 2007. 207–309.
2. Lásd Kovács József: *Pszichiátria és medikalizáció. A pszichiatriázálás okai című tanulmányát, amelyben már egyenesen „pszichiátriai és pszichoterapeutikai birodalomépítésről” van szó.* <http://www.lam.hu/folyoiratok/lam/0407/11.htm> (letöltve: 2010. augusztus 30.)
3. Lásd Michel Foucault: *Naissance de la clinique*. Presse Universitaire de France, Paris, 1963. 9–13. 58–61. Megjegyzendő, hogy Foucault itteni kutatásainak és meditációinak az alapintenciója pontosan az, hogy a 18. századtól egészen a 20. század közepéig végigkövesse azoknak az orvostudományi, valamint egészségügyi aprioriknak a csomópontokba sűrűsödő változásait, amelyekkel az orvostudomány meg az orvoslás gyakorlata és politikája – mindenkoron és már eleve, tehát mintegy transzcendentálisan – a betegség(ek)hez meg a beteg emberekhez közeledik.
4. Lásd Doina Cosman: *Psihologie medicală*. 19.
5. Lásd *uo.* 374–394.
6. Lásd még Sherwin B. Nuland: *How We Die. Reflexions on Life's Final Chapter*. Vintage Books, New York. 1995. 279; valamint Thomas Macho: *Sterben Heute. Aus Politik und Zeitgeschichte*. 2008. 4. 3–4.
7. Lásd Doina Cosman: *Sinuciderea. Studiu în perspectivă biopsihosocială*. Editura Risoprint, Cluj-Napoca, 2000. 229.
8. Lásd *Uő: Compendiu de suicidologie*. Editura Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca, 2006. 318.
9. Egyébként Doina Cosma az öngyilkosság kérdéseivel foglalkozó számos nemzetközi bizottság tagja, és ő alapította azt a kolozsvári, illetve romániai társaságot is, melynek célja az öngyilkosságok megelőzése.



RIGÁN LÓRÁND AJÁNlja

■ Az irodalom utáni kultúra szellemi hozadéka: a már-már elveszettnek hitt írástudatlanságát visszafoglaló homo legens, az olvasó ember újra látni tanul. A civilizált olvasás állítólag inherens erkölcsi értékéből kiábrándultan, amelynek kéretlen ajándékát csupán ideig-óráig élvezte, Mauglivá lesz ismét a képekbe játszó szavak dzsungelében. Ez a fogyasztói tapasztalat vad és hedonista, úgyhogy a róla írt beszámolók elkerülhetetlenül unalmasabbak és sivárabbak. A popkultúra és a tömegművészet valódi specialistái, az alkotók és a befogadók mindeközben pedig egyaránt úgy vannak vele, mint az egyszeri proletárok a történelemmel: nem tudják, de teszik – mígnem minden alternatíva elfogadott üzletág és kutatási tárgy lesz.

■ *Robot Ghosts and Wired Dreams: Japanese Science Fiction from Origins to Anime.* (Eds. Bolton, Christopher – Csicsery-Ronai Jr., Istvan – Tatsumi, Takayuki) University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2007.

■ Cavallaro, Dani: *Anime Intersections: Tradition and Innovation in Theme and Technique.* McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, NC – London, 2007.

■ Kertész Sándor: *Comics szocialista áruhában. A magyar képregény ötven éve.* Kertész Nyomda és Kiadó, Nyíregyháza, 2007.

■ *Japanese Visual Culture: Explorations in the World of Manga and Anime.* (Ed. MacWilliams, Mark W.) M. E. Sharpe, Armond, NY – London, 2008.

■ Maksa Gyula: *Változatok képregényre.* Gondolat Kiadó – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest – Pécs, 2010.

■ McCloud, Scott: *A képregény felfedezése.* Nyitott Könyvműhely, Bp., 2009.

■ Napier, Susan J.: *From Impressionism to Anime: Japan as Fantasy and Fan Cult in the Mind of the West.* Palgrave Macmillan, New York – Basingstoke, 2007.

■ Sabin, Roger: *Comics, Comix & Graphic Novels: A History of Comic Art.* Phaidon Press, London, 2005.

■ Schodt, Frederik L.: *The Astro Boy Essays: Osamu Tezuka, Mighty Atom, and the Manga/Anime Revolution.* Stone Bridge Press, Berkeley, CA, 2007.

■ Smidt, Jérôme – Delpierre, Hervé: *Manga.* (Ford. Hajós Katalin) Józsoveg Műhely Kiadó, Bp., 2007.

■ Varró Attila: *Kult-comics. Válogatott képregényes írások.* Mozinet Kft., Bp., 2007.

■ Wolk, Douglas: *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean.* Da Capo Press, Cambridge, MA, 2007.

TOLNAI KÉPREGÉL

■ Van bennem némi előítélet az illusztrációkkal szemben. Meséskönyvbe, gyerekverses kötetbe jöhet, de a komoly literatúrához kimondottan nem igénylem. Érveim teljesen közönségesek: van fantáziám, nekem ne mondja meg senki, hogy mit és hogyan lássak. Némileg igazam lehet. Elég gyakran találkozom olyan illusztrációkkal könyvekben, folyóiratokban, melyek teljességgel dekoratívak, semmitmondóak, szükségtelenek. Semmi más funkciójuk nincs azon kívül, hogy töltik az üresen maradt helyeket. A *Symposion* folyóirat legújabb tematikus száma Tolnai Ottó vajdasági költő, író válogatott műveit képregényesíti, úgyhogy most örömmel vizsgálom felül előítéleteimet.

A költő prózai, lírai, sőt dramatikusan írásából közöl válogatást az újvidéki folyóirat, huszonhárom különféle nemzetiségű képzőművész (Stark Attila, Szajkó István, Szöllősi Géza, Miroslav Lazendić, Damir Rijović Originalov, Ricz Géza, Zabos Csaba, Antal László, Utcai Dávid, Kanyó Ervin, Aleksandar Zograf, Sirály Dóri, Johanna Marcade, Bruno Tolić, Tijana Luković, Ábrahám István, Damir Pavić, Radovan Popović, Sagmeister Peity Laura, Fodor Tibor, Daniela Mamuzić, Vidák Zsolt, Vastag Róbert) alkotásaival karöltve. Az írásokat „szárazon” is el lehet olvasni a képregényes adaptáció mellett, némelyhez azonban képregény helyett csupán illusztráció jár. Az illusztrátorok szabadon értelmezik nemcsak Tolnai műveit, de a képregényt mint műfajt is. A szóbuborékos, grafikus vagy pop-artos stílusún túl festmények, graffitijellegű alkotások, helyenként a hagyományos képregénytől igencsak elrugaszkodott művek is megjelennek. A képeken gépelt vagy kézzel írott – néhol alig olvasható –

szöveg, a szerb alkotóknál rendszerint fordításban. Egyébként a lap kétnyelvű: minden szöveg magyarul és szerbül is olvasható, kivételt képez a *Miquel Barceló árnyéka* két verse, melyhez francia fordítás jár.

Bár több évtized válogatása ez, lényegében egységes és önmagában helytálló egészet képez. Tolnai beszédmódja, a különféle stílusváltások ellenére, mintegy kozmikus mondatként körvonalazódik, mely egyidejűleg folytatódik énbennem (vagyis az olvasóban) és egyik-másik, talán még meg sem született írásban. Ez a nyitottság – esetenként az alkotással mint önkifejezési és önmegteremtési lehetőséggel kapcsolatos bizonytalanság és hitetlenség – konkrétan a szövegben is jelölt: gyakoriak a központosítás nélkül, kisbetűvel indított, egymásba mosódó, véget nem érő mondatok. Nemegyszer érezni, hogy egy-egy vers vége kényszeres elhallgatás, megszakítása a folyamatosan pörgő gondolatsornak. Ezek az alkotások foszlányok Tolnaiból, de nem csupán a Tolnai-életműből, hanem magából a Tolnai Ottó-féle életből. Mondatok, melyek benne születnek, és vele organikusan léteznek, ugyanakkor itt lélegeznek a kezemben. Közelsége nem toladó, inkább ismerősen kellemes, hiszen ezek az írások is teli vannak ismerősökkel. Létező vagy kitálatott személyek (lúke fiú, Tristan Tzara, Teri néném, Demis Roussos, Szent Sebestyén, az öreg Jonatán stb.) bukkannak fel, akik aztán a képregények szereplői lesznek, különleges szuperhősei ennek a költői univerzumnak. A képregényből irodalom lesz, az irodalom pedig megszabadul a popkultúrát nagystílusúen lenéző, elitista gőnceitől, és szabadon szuszog. Felszabadító az a bátorság, ahogyan vizuálissá lesznek Tolnai művei. Ezek a képzőmű-

vészek, akik többnyire alkalmazott grafi-kával, murál festészettel, street arttal, képregényrajzolással stb. foglalkoznak, felvállalt vaskossággal nyúlnak az ügy-höz, a textust dobantóként használva önmagukat jelenítik meg. Őszinteségük megnyugtat afelől, hogy nem kell magamévá tennem ezeket a képeket, nem kell őket találatnom az eredeti szöveggel, hanem inkább ugyanilyen bátran és talán teljesen más úton-módon kell megteremtenem saját adaptációmát. Sok részletet tartalmaz a kötet, leginkább a prózai és drámai alkotások jelennek meg fozslá-nyokban, úgymond „a teljesség igénye nélkül”. Minden egyes írás újabb próbál-kozás, újabb ugrás, és valóban, így lehet a legjobban olvasni ezeket a szövegeket: mindig újrakezdve, körbe-körbe. Erre utalnak például azok az „elrontott” raj-

zok, ahol egymásba ütköznek a figurák, sorok kihúzva, rendszertelenül támolyog-
nak, akárcsak egy unalomból telefirkált
füzet hátsó lapján.

Banksy, korunk egyik legizgalmasabb street artosának egyik graffitijén éppen azt láthatjuk, hogyan egy ember fehér festéssel fújja le az őskori barlangrajzo-
kat. Mert tudniillik a graffiti innen ere-
dezteti önmagát, s harsányan tiltakozik a
„vandalizmus” bélyege ellen. A gyárok,
tömházak fala még hagyján, az egyéb
épületeinket azonban mi is védjük a fal-
firkásoktól, ahogy az irodalmat, művészet-
et a popos hatásoktól, behunytt szemmel
tiltakozva ellene. Pedig irigyelnivalóan
jól lehet ezt csinálni, itt a példa! Frissen,
bátran, őszintén. (*Symposion*, 2010. 59.)

Adorjáni Panna

LIICEANU

■ Az 1989 utáni évek sokféle újdonságot hoztak a román filozófiai, történelmi, poli-
tikai gondolkodásban. Közéjük tartozik az
a vonulat is, amelyet röviden nemzetkri-
tikának lehet nevezni. Egyféle visszahatás
volt ez a nemzet magasztalásának az előző
évtizedek során túltengő szolamaira. Kijó-
zanodásként hatott a tévképzetek és
ferde illúziók világából. Igazságkeresést
fejezett ki, de a közelmúlt szégyenének
lecsapódásaként olykor harag és önvád is
fűtötte. Hatását tekintve ez a nemzetkri-
ka egyrészt helyreigazította a történelmi
tudat torzulásait, másrészt megingatta
vagy lerombolta a nemzettel kapcsolatos
képzetek tabujellegét, hamis szentségét.
Hozzáteszem: hasonló nemzetkritikára
minden társadalomnak szüksége van,
hiszen az voltaképpen nem más, mint
igazmondó, őszinte beszéd a közösségről,
amelyben élünk, annak múltbeli tévedé-
seiről és jelenlegi dilemmáiról.

Gabriel Liiceanu *Întâlnire cu un
necunoscut* („Találkozás egy ismeretlen-

nel”) című könyve valójában napló.
Fiatalkori emlékek, olvasmányélmények,
mindennapi tapasztalatok lenyomata,
ahogyan azokat a bölcselet irodalmában
járatos értelmiségi átéli és papírra veti.
Gondolatai között természetesen többször
visszatér a román történelem, a románság
mint nemzet témája. Egyik szövegrész
kifejezetten a románok hibáit veszi célba.
Pontosabban azt, ami szerzőnk szerint
nekik különösen nehezen megy. Négyet
sorol fel és értelmez röviden. Először:
nem tudják saját maguknak szegezni a
kérdést, inkább másra mutogatnak. Más-
odsor: nem ragaszkodnak az adott
szóhoz. Harmadszor: erőfeszítéseikben
nem kitartóak. Negyedszer: kudarcuk
eredetét nem saját magukban keresik. A
következményeket pedig így foglalja
össze: nem tudnak előrelépni, mivel nem
saját magukon kívánnak változtatni, nem
teremtik meg az emberek közötti
szereződéses viszony alapjait, nehezen
birkóznak meg az elkezdett művelet

véghezvitelével, és végül hajlanak arra, hogy sikertelenségüket az ellenük szótt ármánynak tulajdonítsák.

Régóta tudjuk: a nemzetkarakterológia alapvető gyengéje, hogy emberek igen eltérő csoportjának azonos jellem- és viselkedésbeli vonásokat tulajdonít. A közösségek nehezen definiálhatóak a jellem, a vérmérséklet, a viselkedés hasonlósága alapján. Ezen túlmenően minden társadalom tagjai az adott történelmi körülmények közepette viselkednek így

vagy amúgy. Éppen ezért az ilyen típusú kritika alkalmas talán arra, hogy megrázzon és meggondolkoztasson, de nem helyettesítheti a történelmi elemzést. Minden nemzet saját történelmének és a maga alkotta kultúrájának a terméke. Ezeket kell alaposan megvizsgálnia, ha sorsa alakulását érteni akarja. (Gabriel Liiceanu: *Întâlnire cu un necunoscut*. Humanitas, Buc., 2010.)

H. A.



Jean-Marie Bouissou

■ ***Why Has Manga Become a Global Cultural Product?***

Keywords: *Japan, Hiroshima, globalization, economy, culture, manga, anime, censorship, post-apocalyptic aesthetic, psychological needs, Akira, Astro Boy*

In the West, manga has become a key part of the cultural accompaniment to economic globalization. No mere side effect of Japan's economic power, manga is ideally suited to the cultural obsessions of the early twenty-first century. It may be cheaply mass-produced, but manga is also a high quality consumer good. As a product of exceptional quality, it brings pleasure by satisfying fundamental psychological needs. Manga's success in this respect is due to the exceptional freedom allowed to it since the end of the Second World War, in conjunction with a number of peculiarities of Japanese culture, such as its (almost) uncensored exuberance and its aesthetic of dynamic disillusionment that it proposes for global post-industrial youth.

Noémi Tünde Farkas

■ ***A Capulet-Fate for a Transylvanian Girl at the Turn of the 19th Century***

Keywords: *Polyxéna Radák, Radák family, aristocracy, Kolozsvár/Cluj, Transylvania, views on education and marriage, suicide, funeral oration, poem*

The young aristocrat girl named Polyxéna Radák committed suicide at the early age of seventeen, presumably because of a broken heart. The poem which tells a part of her story must have been very popular at the time, since it was published four times during only one year in Kolozsvár/Cluj. We can be sure that the poem was not ordered by the family as it is not a funeral oration and there is no author indicated on it (though his identity is speculated upon based on fragmented descriptions). The poem tackles instead the protestant views on education, motherhood and marriage in a liberal manner. Since the Radáks were a learned protestant family, they were most

probably familiar with the prayer and advisory books and the rules of conduct in such matters, as the father attended the University of Göttingen, the mother wrote poems, while the brothers and their descendants all patronized the fine arts in Transylvania.

Mark W. MacWilliams

■ ***Contemporary Japanese Visual Culture***

Keywords: *Japan, anime, manga, mass media, digital reproduction, capitalism, popular culture, mass art*

Reading manga and watching anime is a significant part of daily life for millions of Japanese. Japan's literacy, newspaper circulation, and TV viewing rates are among the world's highest, and its mass media creates an environment that is replete with stories. Manga and anime are perhaps the most important contemporary examples of mass art. Calling these "popular culture" is misleading, because it is ahistorical; mass art refers to forms of art that have emerged recently in urban, industrial, capitalistic society. This art, which is reproduced and distributed by mechanical and digital reproduction technologies, is intentionally designed to attract a mass audience. As such, it is different from avant-garde art since the key to its success is accessibility which is exoteric rather than esoteric, for the average consumer rather than the connoisseur, and often reflects rather than transgresses conventional tastes.

Maksa Gyula

■ ***Hungarian Comics and the Recent Experience of the Bande Dessinée: Approaches, Shifts, and Prospects***

Keywords: *Hungary, Europe, comics, bande dessinée, comics criticism*

The currently evolving institutional system, means of circulation and characteristic media of Hungarian comics are vastly influenced by the global centers of comics culture. What possibilities arise for Hungarian comics and the critical-scientific study of comics in Hungarian culture, considered in their European context? In order

to provide an answer, it appears to be useful to take into account the recent experience of the French, Belgian, and Swiss bande dessinée, and its critical study, with the longest and perhaps most illustrious tradition in Europe. Several Hungarian cultural journals are currently beginning to include regular reviews of comics, and to publish theoretical texts on the subject. What are the ways in which comics seem to become interesting recently? Which subjects and fields of study draw most attention?

Orsolya Szilágyi

■ ***What Is Your Name? The Search for Identity in the Graffiti Culture of Kolozsvár/Cluj***

Keywords: *graffiti culture, Kolozsvár/Cluj, tags, body, portraits, Graff Zoo, 4DZ Crew, Kero*

Language and the written word have

become a legitimate medium of conceptual art since the early seventies at the latest. Words, especially the name of the artist, also represent the raw material of modern graffiti, the birth of which dates to this same period. The study offers arguments based on the graffiti culture of Kolozsvár/Cluj in support of the thesis that the graffiti representation of the writer's name (the tag) is, essentially, a self-portrait, though without any reference to the body. The lack of any physical manifestation of the author's body further confirms the idea that portraits must not be conceived as exclusively based on external characteristics, but rather objectify inner experiences, which are considered essential. However, the graffiti production Graff Zoo on the walls of the Romanian Academy Library of Cluj can be interpreted as an ironic deconstruction of the graffiti tag as a means of self-representation.



SZÁMUNK SZERZŐI

- Adorjáni Panna** (1990) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
- Bouissou, Jean-Marie** (1950) – történész, Sciences Po, CERI-CNRS, Párizs
- Bucs Bernadett** (1986) – egyetemi hallgató, Pécsi Tudományegyetem
- Csapody Miklós** (1955) – irodalomtörténész, PhD, az MTA Történettudományi Intézetének munkatársa, Budapest
- Farkas Noémi Tünde** (1978) – történész, doktorandus, ELTE, Budapest
- Ferenczi Szilárd** (1977) – mesterképzős hallgató, BBTE, Kolozsvár
- Gidó Csaba** (1973) – tanár, Csíkszereda, doktorandus, Pécsi Tudományegyetem
- Horváth Andor** (1944) – esszéíró, egyetemi docens, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár
- Kali Kinga** (1972) – antropológus, Budapest
- Király V. István** (1952) – filozófus, egyetemi docens, BBTE, Kolozsvár
- Kónya Andrea** (1990) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
- Kötő József** (1939) – színháztörténész, PhD, Kolozsvár
- Madaras Szidónia** (1989) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
- MacWilliams, Mark W.** (1952) – valláskutató, egyetemi adjunktus, St. Lawrence University, Canton, New York
- Maksa Gyula** (1975) – médiakutató, egyetemi adjunktus, Debreceni Tudományegyetem
- Rigán Lóránd** (1980) – filozófiatörténész, PhD, szerkesztő, Korunk, Kolozsvár
- Szilágyi Orsolya** (1979) – művészet-történész, MA, Kolozsvár
- Tóth Zoltán János** (1980) – filmesztéta, doktorandus, Szegedi Tudományegyetem
- Turczi István** (1957) – költő, főszerkesztő, Parnasszus, Budapest
- Szentes Zágon** (1976) – fotóművész, Kolozsvár
- Visky Zsolt** (1988) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
- Zsigmond Andrea** (1978) – kritikus, tanársegéd, BBTE, Kolozsvár

Támogatók



nka
Nemzeti Kulturális Alap



MINISTERUL
CULTURII ȘI PATRIMONIULUI
NAȚIONAL

„A »populáris kultúra« terminus ez esetben történetietlensége folytán megtévesztő volna: a tömegművészet az urbánus, ipari és kapitalista társadalomban kibontakozott, legújabb művészeti formákra utal. Ezt a mechanikus és digitális technológiák segítségével sokszorosított és terjesztett művészetet eleve úgy tervezték, hogy tömeges közönséget vonzzon. Ily módon különbözik az avantgárd művészettől, mert sikerének kulcsa a műértő helyett az átlagos fogyasztóra méretezett, exoterikus hozzáférhetősége, melynek folytán inkább tükrözi, mintsem hogy áthágja az uralkodó ízlést.”

(Mark W. MacWilliams)

ISSN 1222 8338



9 771222 283304 1 1 0 2

4 LEI • 500 FT

COMICS, ANIME, STREET ART
BENZI DESENATE, ANIME, STREET ART