

XII

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



GEORGES BAAL
BACSÓ BÉLA
BALÁZS IMRE JÓZSEF
DARIDA VERONIKA
GÉCZI JÁNOS
HORKAY HÖRCHER FERENC
HORVÁTH GIZELLA
KESERŰ KATALIN
KISS LAJOS ANDRÁS
MADARAS SZIDÓNIA
MIHAI MATEIU
PAKSI ENDRE LEHEL
PÁL JUDIT
PETHŐ SÁNDOR
PIROSKA KATALIN
SZALMA ANNA-MÁRIA
SZILÁGYI ORSOLYA
TORDAI ZÁDOR
UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

9

ARCTÉR

III. FOLYAM
2012.
SZEPTEMBER

XXIII

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXIII/9. • 2012. SZEPTEMBER

TARTALOM

SZALMA ANNA-MÁRIA • Fénykép – énkép A családi fényképhasználat margójára	3
MIHAI MATEIU • Nagymama meghal (<i>próza – Papp Attila Zsolt fordítása</i>)	11
BACSÓ BÉLA • A portré destruálása. Francis Bacon	13
HORVÁTH GIZELLA • Tükröm, tükröm... Az önarckép lehetőségei a kortárs képzőművészetben	19
KESERŰ KATALIN • Álarc nélküli bál	29
SZILÁGYI ORSOLYA • A szemlélő lehetősége Szabó András <i>Waldorf</i> című portrészorozatáról	46
GÉCZI JÁNOS • A szír (<i>próza</i>)	50
DARIDA VERONIKA • Arcok olvasása	54
UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ • Az arckép bennünk van	60
PAKSI ENDRE LEHEL • Új emberközpontúság – egy ötlet és példák	66
Az irodalmat nem lehet hazudni (<i>Kolozsvári beszélgetés</i> <i>Horkay Hörcher Ferencsel. Kérdezett Balázs Imre József</i>)	74
HORKAY HÖRCHER FERENC • Fekete-fehér kép, Végjáték, Farkasrét, Karácsony (<i>versek</i>)	80
■ HISTÓRIA	
PÁL JUDIT • Ünnepek és emlékezet. A dualizmus korának koronázási ünnepségei és a koronázási domb szimbolikája (I.)	85
■ MŰ ÉS VILÁGA	
TORDAI ZÁDOR • À la recherche du corps perdés	92
PETHŐ SÁNDOR • Egy polgártárs jegyzetel... ..	99
■ KÖZELKÉP	
PIROSKA KATALIN • „A példaadás megtörtént...” Nevezetes magyar operaelőadások Aradon	107





■ TÉKA

MADARAS SZIDÓNIA • Képtelen kép (<i>Mozgó könyv</i>)	113
KISS LAJOS ANDRÁS • A fenomenológia és az analitikus filozófia metszéspontjain	115
TAPODI ZSUZSA • A határhelyzet mint létélmény	119
BODÓ MÁRTA • Olvasatok és értelmezések szimbolikus terekről, valódi nyilvánosságról	122
PAP-MIKE ÁGNES • Anélkül, hogy tudnád, merre és miért	124
BALÁZS IMRE JÓZSEF • Mint akit belülről festettek ki	126
A Korunk könyvajánlata (<i>Rigán Lóránd ajánlja</i>)	127

■ ABSTRACTS	128
-------------	-----

■ KÉP

SZABÓ ANDRÁS



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
A szerkesztői munka irányítását 2012-ben hármas tanács végzi: Horváth Andor, Kántor Lajos, Kovács Kiss Gyöngy.

■ **Grafikai arculat:** KÖNCZEY ELEMÉR ■ **Titkárság:** BALÁZS JÚLIA, SASS GYÖNGYI, SÓLYOM ANNAMÁRIA
■ **A Korunk – Budapesti Porta grémiuma:** DERÉKY PÁL, ILJA MIHÁLY, POMOGÁTS BÉLA, POSZLER GYÖRGY, ROMSICS IGNÁC, TETTAMANTI BÉLA, ZALÁN TIBOR

■ **Állandó munkatársak:** EGYED PÉTER, HAJDÚ FARKAS-ZOLTÁN (Heidelberg), JAKABFFY TAMÁS, KOVALSZKI PÉTER (Detroit), PETI LEHEL, SZENTES ZÁGON, ZELEI MIKLÓS (Budapest)

■ A megjelenéshez támogatást nyújt a Romániai Magyar Demokrata Szövetség és a Communitas Alapítvány, a Bethlen Gábor Alap, a Nemzeti Kulturális Alap, a Kolozsvári Városi Tanács, a Román Művelődésügyi és Örökségvédelmi Minisztérium, a Román Nemzeti Kulturális Alap és az Új Budapest Filmstúdió.

■ **SZERKESZTŐSÉG:** Kolozsvár, Str. Gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefón: 0264-375-035; Fax: 0264-375-093 ■ **POSTACÍM:** 400750 Cluj, OP.1. cp. 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 Sajtóhid 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 și Administrației Fondului Cultural Național

■ Proiect realizat cu sprijinul Primăriei și Consiliului Local Cluj-Napoca

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

Cod fiscal 5149284) • Proiect realizat cu sprijinul ■ **ISSN: 1222-8338**

SZALMA ANNA-MÁRIA

FÉNYKÉP – ÉNKÉP

A családi fényképhasználat margójára

A fényképezésről, fényképhasználatról beszélni, írni nem túl ritkán vállalt, mégsem könnyű feladat. Mindjárt az elején leszögezném, hogy a fényképezés megannyi területe közül csupán egyet kanyarítok ki, a családi fényképhasználatot. A megközeleltések közül is egyet jelölök ki, a (tágra értelmezett) társadalomtudományos igényűt, melyre képzettségem (néprajzkutató) és korábbi kutatásaim (a családi fényképhasználatot elemző doktori kutatás) talán feljogosítanak.

A fénykép és a társadalom, a fénykép és az egyén

■ A családi fényképhasználat mintegy másfél százados történelemre tekinthet vissza. Ez idő alatt bizonyos aspektusaiban teljesen újraszerveződött, más aspektusaiban sajátos alakulástörténetet tudhat magáénak. Az ember (testének, arcának) fényképi úton történő megörökítése el nem avuló, bár kétségtelenül folyamatosan alakuló szegmensét képezi a teljes fotótörténetnek, mely a kezdetektől fogva beszédesnek számít egy sor más tudományterület (főként a történettudományok, társadalomtudományok) számára is. Míg bizonyos értelemben a fényképes képmás előzmények nélküli (mint az első, technikai úton előállított képmás), addig más vetületeiben előzmények soraira tekinthet vissza. A fényképes arckép esete e tekintetben árnyalt. Egyfelől a portrékészítés megannyi történeti formájára vezethető vissza. Másfelől a fényképezés társadalmi értelemben vett megszületésével az emberi portré is újjászületett. A 19. száz-



...a fényképgyűjtemény,
kontextusában
értelmezve, ugyancsak
olvasható portréként,
ahol az arc képét nem
egyetlen fotó
képpontjai adják ki,
hanem a korpusz
elemei: az egyes
fényképek, a hozzájuk
tartozó történetekkel és
más tartalmakkal.

zad első feléig a portré kevesek kiváltsága volt. A fénykép technikai értelemben vett megszületése (1839) ebben ugyan még nem hozott radikális változást (a dagerrotípia még nem volt sem olcsó, sem gyors, sem széles körben elterjedt), azonban néhány évtizeddel később, a fénykép(ezés) demokratizálódásával egy időben értelemszerűen ment végbe a portré demokratizálódása. Régióinkban a 20. század első évtizedeitől már minden családban találunk fényképeket, túlnyomó többségükben¹ portrékat. A magyar paraszti családokban az első világháború kapcsán készülnek el az első családi fotók az otthonmaradókról, az első egész alakos portrék vagy arcképek, katonaképek a frontra vonuló férfiakra.

A fénykép demokratizálódásának, majd informalizálódásának immár kerekké vált története mellett a néprajztudomány és a fényképek mint sajátos forrástípus kapcsolatának alakulását is érdemes pár szóban megemlíteni. A magyar néprajz tudománytörténetét szigorúan jelen témánkra szűkítve (szükségszerűen sarkítva) ismét a fénykép előzmény nélkülisége lesz szembeűnő. A néprajztudomány egyik korábbi, alapvető (sokáig uralkodó) paradigmája szerint a tárgyi és szellemi alkotások közösségi jellegűek. Természetesen „a nép” után/mellett az individuum, az alkotó egyén is színre lépett (lásd egyéniségkutatás a néprajztudományban), ugyancsak meghatározó és sokáig fennmaradó paradigmát teremtve. A néprajzi tárgyak, a folkloralkotások alkotóit, fenntartóit, ún. specialistáit ismerhettük meg név és arc szerint a 20. század derekától kezdődően.

A 20. század első évtizedeiben a paraszti közösségek, családok idő- és térhasználatába is belekerül a fénykép. Ezt megelőzően ezekben a közösségekben – az amúgy nem túlságosan gyakori – emberábrázolások „sematikusak, jelszerűek, inkább tipizálók, mint individualizálók” voltak.² Ehhez képest (is) változást hozott a fénykép elterjedése (bár nyilván nem kell ezt pálfordulásként értelmeznünk). Elegendő csak a fényképezéstechnika korai időszakában készült felvételekre gondolnunk, ahol részben technikai, részben viszont társadalmi okokból továbbra is inkább a fotózott személyek különböző csoportokhoz való tartozása domborodott ki, mintsem egyéni jellemzőik, egyediségük (lásd pl. az egymás között igencsak hasonlító katonaportrék esetét vagy azokat a családi csoportképeket, ahol a viselet az adott család regionális kötődéseit mutatja meg). Az individualizáció és a fénykép demokratizálódásának folyamata megállíthatatlanul haladt tovább, s e cikk kereteit túllépne az egymásra hatások fejtegetése vagy a két szál szétfejtése. Mindenesetre az biztos állítható, hogy a fényképpel a társadalomtudományoknak már a kezdetektől számolnia kellett. Így érkezőnk el végül bevezető fejtegetésünk zárógondolatához, mely sommásan tekinti át azokat a folyamatokat, melyek során a fénykép rendre a néprajztudomány kísérőjéből, társából annak tárgyává vált.

A fényképezés kezdeti szakaszában, a technikai feltételek szűk keretei között mozogva, de helyet kapott a korabeli néprajzkutatásban, elsősorban illusztratív funkcióval. Ahogyan a néprajztudományos vizsgálódás homlokterében álló közösségek magukévá tették a fényképet tárgyként, a fényképezést tevékenységként, a kutatásnak is szükségszerűen fel kellett figyelnie rá forrásként, kutatási témaként. Mindemellett ezzel párhuzamosan mindvégig ott volt a kutatásmódmódszertani palettán a fénykép(ezés) mint a kultúrákutatás egyik, vizuális módozata. A fényképnek tehát megannyi mondanivalója lehet a társadalomtudományok számára. Ezen belül a családi, privát fényképhasználat vizsgálatát különösen beszédesnek tartom, úgy vélem, hogy a privát használatú vizuális médiumok (s így a családi fényképek) elemzésének nem csupán az elméleti keretben van helye, hanem metodológiai jelentősége sem alábecsülendő.

Korábbi kutatásaimban három családi fényképkorpusz vizsgálatára támaszkodva olyan kérdéseket tárgyaltam, mint: hogyan illeszkedik a családi fénykép az

egyén/család biografikus beszédmódjába;³ az egyéni, családi idő- és térhasználat mely szegmenseiben kap helyet a fénykép, a fényképezés (mint ritualizált tevékenység); hogyan működik a családon belül, a mindennapokban a családi fénykép intézménye, sajátos forrástípusa? A kényszerűen, de bevallottan önkényes mintavétel ellenére megállapításaim általánosabb szinten is relevánsak maradhatnak, ha elfogadjuk Richard Chalfen nyomán, hogy a privát fénykép(ezés) egy globalizálódott, sajátos szabály- és kódrendszerrel operáló, időben viszonylag állandó, ún. Kodak-kultúrát⁴ hozott létre és tart(ott) fenn.⁵ Ezen a ponton ismét beszűkül a kutatási terület, az elemzett forrásból fakadóan: a vizsgálatba vont három fényképkorpusz mindegyike nagy vonalakban a 20. század során jött létre, analóg fényképezési technikával. Azaz a javarészt minden korábbi, a fényképezésről a társadalomtudományokban megfogalmazott megállapítást felforgató digitális fordulatot megelőzően. Ennek a kutatásnak a terepét/terét a vizsgált családok lakása, a fényképalbumok és a cipősdobozok, a (hangszalagra) elbeszélte/megírt élettörténetek jelentették, és nem kellett számolnia egy a digitális képrögzítéshez igazodó virtualizált tereppel (társoldal profilokkal, merevlemezekkel vagy fényképezésre is alkalmas kütyűkkel). A címben jelzett fogalmak mögé tehát elsősorban ezeket a kézzelfogható, tárgyként (is) funkcionáló, megsárgult, fekete-fehér vagy színes, feliratos, megkímélt vagy elhasználódott, kiállított vagy elraktározott fényképeket kell elképzelni. Csupán néhány felvetés erejéig merészkedem az új (digitális) fénykép felségterületére, s csak azokon a pontokon, amelyeken a kettő egymásba érve itt felvetett kérdésem kapcsán beszédes háttérmezsgyét képez.

Nem újdonsült kijelentés tehát, hogy a családi fényképnek mondanivalója van a társadalomkutató számára. Azt is mondhatnánk, hogy talán még sohasem állt a társadalomkutató rendelkezésére annyi(ra) beszédes forrás, mint a fényképezés korszakában. A családi fényképek elsődleges forrásként, direkt, azaz maga a vizsgált közösség által megfogalmazott kijelentéseként értelmezhetőek – hiszen a fényképeket maguk hozták/hozatták létre, a maguk igényére és használatára. Ugyanakkor éppen e belterjes létjogosultság miatt válik problematikus forrássá ugyanaz a fényképkorpusz. A fényképről ránk néző személyeket, arcokat talán még sohasem lehetett ennyire aprólékosan és időbeli mélységében kutatni a társadalomtudományokban. És ez meg is mutatkozik a témába vágó kiadványok mennyiségében: rendszeresen jelennek meg helytörténeti érdekeltű fényképes albumok, az öltözködést, tárgykultúrát érintő történeti változásokat fényképekkel dokumentáló kiadványok. Ezek a személyek, arcok azonban – a rétegzett vizuális felületen túl – magukra hagyottan, elsődleges kontextusukból kiragadva némák maradnak, rosszabb esetben ingoványos talajra vezetik a kívülálló értelmezőt. A privát fénykép a családi szférában és használatban van otthon, egy összefüggő egészben megvan a maga ideje, helye. Eből kiragadva egy-egy fényképgyűjtemény szilánkjaira bontja a (valakik számára) egykor kerek világot. A beleértési tartományok, a tartalmat adó kontextusok több eszközt és módszert megmozgató feltárása során a társadalomkutató hihetetlenül izgalmas terepen találja magát. A fényképek mögött megelevenedő élettörténetek, családi legendák, az ily módon megszólaló fényképek, portrék valódi távlatokat és mélységeket nyithatnak meg. Az egyénhez köthető fénykép(gyűjtemény)ek az adott személy biografikus kontextusában/kontextusáról másként fel nem deríthető, releváns tartalmakat hozhatnak felszínre.

Fénykép – énkép

■ A fényképezésnek az emberi arc/test megörökítésére való alkalmazása a fényképezéssel egyidős. Bár a legeslegelső felvételek – a technikai korlátokból, a hosszú ex-

pozíciós időből fakadóan – élettelen tárgyakat, tájakat ábrázoltak, hamarosan megszülettek az első portrék is. A 19. század derekának polgársága nyitott volt/igényt formált a gyorsan elkészíthető, pontos, hű portré befogadására. A nemritkán portréfestőkből lett fotográfusok pedig azonnal felismerték a polgárság ezen igényét.⁶ Innen az út töretlenül vezetett a korlátlan népszerűséghez, mely alig néhány évtized alatt nem csupán egy sor technikai, de legalább ugyanannyi társadalmi korlátot is felszámolt. További néhány évtized alatt a fényképezés megszűnt előbb a hivatásosok, majd a műkedvelő amatőrök kiváltsága lenni, a könnyen kezelhető, elérhető áron forgalmazott fényképezőgépek bekerültek a családok mindennapi (pontosabban jeles napi) tárgy-, idő- és térhasználatába. A 20. század során analóg technikával létrehozott, ma is létező családi fényképgyűjtemények jellemző tartalmi elemzését nem áll módomban itt részletekbe menően előadni, az azonban empirikus tapasztalatainkra támaszkodva is megállapítható, hogy a fényképek zömének tárgyát maguk a családtagok képezik (egyénenként vagy csoportosan, csak az arcra vagy az egész alakra, netalán egy tágabb keretre vagy éppen a háttérre⁷ koncentrálva). A családi fényképgyűjtemények a szűkebb és tágabb család tagjairól őriznek felvételeket diakrón kiterjesztésben. „A fénykép lehetővé teszi, hogy maradandóbb formában lássuk magunkat, mint Narcissus tavában vagy Hófehérke tükreben, és lehetővé teszi, hogy ellenőrizzük saját arcmásunknak a forgalomba hozatalát oly módon, ahogy azt soha nem álmodták az önszeretet és az öntudat archetipikus történetei” – írja Julia Hirsch.⁸ Az egyéni, a családi arculattervezésben, -forgalmazásban a fényképnek döntő szerep jutott a 20. században – akár öntudatlanul is. A családi érintettségű fényképek egyenként vagy együttesen, rendezett vagy halmozott gyűjteményként teljes mértékben beleágyazódtak az egyéni biografikus kontextusba, beszédmódba. Nem csupán egyik sajátos, vizuális formáját képezik annak, hanem a többi forrással (az írott vagy elbeszélte élettörténetekkel, családi történetekkel, egyéb személyes jellegű tárgyakkal) is kapcsolatban állnak. A digitális képfordulat nem csupán a fénykép technikátörténetét tekintve számít mérföldkőnek, hanem a privát fényképhasználat habitusait is gyökeresen megváltoztatta. A privát fénykép ebben a tekintetben az egymásnak feszülő individualizáció és globalizáció, valamint a privát és a publikus szféra ütközési felületének iskolapéldája. Miközben a külső tekintet a családi fényképkorpuszokat egyöntetű, a Kodak-kultúrába simuló, globalizált médiumnak (a fényképen látható személyt gyermeknek, nőnek, idős férfinak stb.) látja, addig az adott családok a maguk fényképes arcképcsarnokát nagyon is sajátjának, egyedinek (vagyis a fényképen látható személyt a kis *Annus*nak, *Édesanyámnak* vagy *Feri tatának*) látják és érzik.⁹ A képek mögött élmények, emlékek, történetek, érzelmek vannak, melyeket az avatott tekintet mozgósít.

Ugyanakkor azt is meg kell hagynunk, hogy a családi fénykép – a portré különösen! – mindig is számolt némiképpen a nyilvánosság bizonyos fokával. A rólunk készülő fényképek, a falra akasztott, keretbe foglalt fotók, a megszerkesztett fényképalbumok mind kötődnek a külvilág felé forgalmazott arc(ulat)unkhoz. A fényképes arc(ulat) megtervezése egyidős a portréfényképezéssel. A gondosan kiválasztott ruha, a póz, a retus¹⁰ (majd a photoshop), illetve a lakótérben kiállításra szánt fotók megválogatása minden időben ugyanazt hivatott szolgálni: (legjobb) arcunkat mutatni mind a nyilvánosságnak, mind a (szűkebb-tágabb) családi körben, mind pedig magunknak. Úgy vélem, hogy nem csupán az egyedi fénykép, arckép beszédes az egyénre vonatkozóan. A maga rendjén nem csupán aprólékosan rögzíti arcunk/tesztünk minden egyedi vonását, hanem családi kötődéseinkre is rávilágít. Ki ne fedezte volna fel egyik-másik fényképen/arcon egy másik családtag vonásait? Ki ne hallott volna arra vonatkozó tanakodást egy fénykép fölött, hogy kire hasonlít a fényképen látható arc? Az egyén, család birtokában levő fényképkorpusz is értelmezhető az

adott személyről, családról forgalmazott képként. A következőkben három eset bemutatásával próbálok alátámasztani és példázni állításomat.

Esetek. Portrékonstrukciók

■ **1. Családi arcképcsarnok a cipősdobozban – B.I. esete.** B.I. 1925-ben született Gyergyószentmiklóson, szegény iparoscsaládban. A családba testvérbátyja révén került először fényképezőgép, ő hozta magával a frontról. Néhány éven keresztül lelkesen fényképezte a családot, főként jeles napok, kirándulások alkalmával, közel 200 felvételt készített. A család másik fényképező személye a Magyarországra települt értelmiségi anyai nagybácsi, aki saját fényképezőgéppel rendszeresen készített fényképeket a családról az 1950-es évek végéig. B.I. 1944-es házasságkötése után a családi fényképgyűjtemény rá eső részét (az őt is ábrázoló és/vagy számára kedves fotókat) magával vitte, s ezt a korpuszt gyarapította folyamatosan, kisebb-nagyobb intenzitással, napjainkig. A korábbi időszakban alakítója volt a családi fényképgyűjteménynek (fényképek megrendelőjeként, fotók megszerezése, albumba szerkesztése révén). Később – kora előrehaladtával, egészségi állapotának romlásával, életerének beszűkülésével párhuzamosan – egyre passzívabb befogodójává vált a felé irányuló fényképeknek (bár a konyhai szentsarokban továbbra is kiállította a legaktuálisabb, legkedvesebb felvételeket az unokákról, dédunokákról). A szétszóródott család egyik kommunikációs formájává vált az évek során a fénykép. A házhoz kötött, idős B.I.-nek időről időre fényképeket küldenek/adnak a messze került/otthon maradt családtagok. B.I. éveken át csak fényképen láthatta Ausztriába került unokáját, ott született dédunokái közül hárommal személyesen soha nem is találkozott. Több fénykép látható azonban róluk a konyhaszekrény üveglapjai közé csúsztatva.

B.I. anyai nagymamám. Kézenfekvő volt tehát, hogy egyetemi terepgyakorlatom gyanánt kutatásom kezdetén éppen vele vétessem elő a családi fényképgyűjteményt tartalmazó cipősdobozt, akkor mintegy 700 fényképpel. Akkori kérdésem az volt: el tudják-e mesélni az élet történetét a fényképek? Mint kiderült: el. Csakhogy ennél sokkal izgalmasabb kérdéseket vetett fel végül az „elbeszélés” hogyanja. Így lettem a családi fényképgyűjtemény módszeres vizsgálója. A lehető legtöbb forrás feltárása (elbeszélés és írott élettörténetek, interjúk, családi történetek gyűjtése) során az élettörténet több olvasata is felszínre került: ezek egyenként, de egymáshoz viszonyítva is beszédesnek bizonyultak. Az egyéni fényképkorpusz, a 20. századi ember biografikus beszédmódjába illeszkedve, vizuális entitásként annak egy speciális területét képezi, sajátos viszonyban állva a biografikus beszédmód más területeivel. A privát fénykép(korpusz) két szinten is kapcsolódik a biografikus beszédmódhoz. Az egyéni/családi fényképek külön-külön is, de még hangsúlyosabban együttesen az egyén/család élettörténetének egy – vizuális – változatát adják (melyek a maguk rendjén összevethetők más élettörténetekkel). A fényképek – használatukban, értelmezésük során – rögtönzött vagy kidolgozott biografikus jellegű/tartalmú szövegeket hoznak felszínre és tartanak fenn.¹¹ A fényképek által felszínre hozott, a fényképekről leolvasható élettörténet egyszerre lehet több (vizualitásából fakadóan) vagy kevesebb (töredékessége, szelektív jellege folytán) az elbeszélés/írott élettörténeteknél. Mint bármely más élettörténet, úgy a fényképek mentén létrehozott élettörténet is csupán egy újabb konstrukció, s így értelemszerűen sarkított lesz. A sarkítási pontok, felületek kitapintása és értelmezése (az élet ünnepi, ceremóniális, nyilvános, vállalható aspektusainak kidomborítása egyfelől, a hétköznapi, mindennapi, negatív töltetű, intim szféra iránti érzéketlenség másfelől) az adott korpuszra és kontextusaira vonatkoztatva lesznek különösen beszédesek. Azon túl tehát, hogy B.I. arca mennyi fényképen látható, fel- és megismerhető, a fényképgyűjtemény, kontextusában

értelmezve, ugyancsak olvasható portréként, ahol az arc képét nem egyetlen fotó képpontjai adják ki, hanem a korpusz elemei: az egyes fényképek, a hozzájuk tartozó történetekkel és más tartalmakkal. Ezekből a fényképpontokból, a B.I. számára folyamatosan küldött, családtagokat ábrázoló fényképekből B.I. portréja épül ki, melyen B.I.-t a családi kötelek szoros hálójában, a család központi (szeretett) személyeként látjuk. És látjuk őt akkor is, ha valójában – az idő előrehaladtával, egészségi állapotának romlásával¹² – évtizedek óta nem készült róla fénykép.

2. A fényképkorpusz mint az arcualatteremtés eszköze – H.E. esete. H.E. 1938-ban született Mezőkeszűben (Chesáu, Mocs község, Kolozs megye), paraszti család első és egyetlen gyermekeként. 1957-ben ment férjhez, két gyermek édesanyja. Már egészen korán, 1956-ban ismeretséget kötött Kallós Zoltán népzene- és néprajzkutatóval, aki az évben Mezőkeszűben járva a helyi népviseletről készített fényképfelvételeket. Néhányat közülük H.E. viselt. Nem sokkal ezután lettek férjével a helyi néptáncsoport tagjai. Férje 2003-ban bekövetkezett haláláig folyamatosan képviselték falujukát viseletükkel és táncukkal hazai és magyarországi népzene- és néptáncseményeken. Özvegyként táncolásra ritkán sikerült rávenni H.E.-t, de énekelni, viseletet varrni, mesélni, lakodalmakban segédkezni szívesen eljár napjainkban is. A közösség ismert és elismert tagjaként lassan a helyi hagyományok specialistájaként¹³ kezdtek rá tekinteni.

Gyermek- és leánykorában, fiatalasszony korában kevés alkalma adódott fényképezésre. Főként a helyi és környékbeli vásárok alkalmával állhatott vásári fotográfus lencséje elé, vagy a faluba látogató értelmiségiek (néprajzkutatók, ide helyezett óvónő) készítettek fényképet róla és családjáról. A családba csak egészen későn, 2000 körül került fényképezőgép, az ekkor már tőle külön élő leánya révén. Ennek ellenére a H.E. birtokában levő fényképgyűjtemény szépen és folyamatosan gyarapodott (a kutatáskor, 2011-ben mintegy 750 fényképet tartalmazott). Az ide érkező, a helyi hagyományokra kíváncsi látogatók hagytak itt, küldtek fényképeket, H.E. több utazása, fellépése alkalmából is készültek fotók. Szándékosan nem neveztem a korpuszt családi fényképgyűjteménynek. A H.E. háztartásában található gyűjteményben elenyészően kevés családi fénykép található (amely a családtagokat együtt vagy külön-külön ábrázolja), s egyetlen olyan sem, mely a szűk, de teljes családot (H.E.-t férjével és két gyermekével együtt) örökítené meg. Ez nem jelenti azt, hogy ilyen felvételek nem is készültek (családot alapított fia, külön háztartásba költözött leánya magához vette a családi képek egy részét). Ha azonban H.E.-t fényképei révén próbáljuk megismerni, kevés információhoz jutunk családját illetően, annál jobban ki-domborodik specialista volta. Az arcualatépítés viszonylag tudatos megnyilvánulását tapasztalhatjuk, ha erre rá is kérdezzük. Annak ellenére, hogy H.E. bensőséges és intenzív kapcsolatot tart fenn a családtagokkal, rokonokkal, a faluközösséggel, ha fényképein keresztül rajzoljuk meg a portréját, abban a helyi hagyományoknak (népviseletnek, táncnak, énekeknek, népszokásoknak) lesz nagy szerepe. A családi fényképek egyik legszembeütőbb általános sajátossága, hogy a forgalmazott képet szándékosan pozitívrá hangolja. H.E. esetében ez különösen szemléletesen jelen van: a fényképek túlnyomó többségén H.E. népviseletben (de mindenképpen ünneplőben), gondosan kiválasztott (szép) háttér előtt/tárgyak között látható. Az így forgalmazott kép kifejezetten egy „külső” tekintethez igazodik. Az ettől való eltérés különösen beszédes lehet. Erre példa egy a konyhában, étkezés közben, leánya által készített pilanatfelvétel, melyen H.E. hétköznapi ruhában ül az asztalnál, és grimaszol.¹⁴ A fénykép H.E. általi értelmezésekor nyilvánvalóvá válik: a grimasz egyfelől helyénvaló abban a kontextusban (szűk családi körben, a konyhában), másfelől tiltakozásként értelmezendő a fényképezésre nem alkalmas kontextus ellen.

A privát fénykép ebben az esetben másféle kiterjesztett portrét ad ki az egyénről: identitásának egyik szegmensére helyezve a hangsúlyt, nem elsősorban az élettörténetbe és a családi kontextusba enged bepillantást, hanem a kidomborított identitás-szegmens kapcsolatrendszerébe.

3. Ráarakódó történetek – S.A. esete a dédnagypapával. Az 57 éves, Kolozsváron született S.A. esete azáltal válik sajátossá, hogy szakmabeli, évtizedeken keresztül dolgozott hivatásos fényképészként több kolozsvári műteremben és terepen (rendezvényeken). Vizsgálatom elsődleges forrását ennek ellenére (vagy éppen ezért) ez esetben is a családi fényképgyűjtemény képezte (és nem a korpusz ún. „szakmai” rétege). A fényképkorpusz elemzése a kutatási hipotézist igazolta: a privát fénykép médiuma sajátos forráscsoportot képez, ahol a téma, a mondanivaló felülkerekedik a formán. Így lehetővé válik, hogy az egyébként szakmailag elismert („jó szakemberként” számon tartott, foglalkoztatott) S.A. családi fényképgyűjteménye és privát fényképezési habitusa ne vagy csak nagyon kevésben térjen el az „általánostól” (ahol általánosként hivatkozunk ismételten a chalfeni Kodak-kultúrára), csupán néhány ponton (kevés fénykép esetében) viselve határozott „szakmai” jegyeket.¹⁵ Főként a családi viszonyokból fakadóan, de részben S.A. fényképekhez való kötődése okán ő lett a családi fényképek kijelölt megőrzője, rendszerezője. Erre már gyerekkorában mutatott hajlandóságot, a fényképekkel szívesen foglalatokodó anyai nagynénjét gyakran kérte közös fényképnézegetésre s a hozzájuk fűződő történetek elbeszélésére. Így aztán a fényképekkel együtt a történeteket is megőrizte, s a kutatás kontextusában szívesen meg is osztotta. Az egyik legnagyobb becsben tartott fényképalbum közös lapozásakor elmesélte dédnagypapája mozgalmas élettörténetét, egy idős, szakállas férfi portréjára mutatva. Egy újabb találkozásakor, immár kutatói rákérdezésre elemezni kezdtük a fényképet, a feliratokat. S.A.-nak módfelett csodálkozva sikerült kibetűznie a fénykép előlapján a nevet: Kocsis Laci. S.A. dédnagypapját nem így hívták. Évtizedeken keresztül tartozott össze szétválaszthatatlanul ez az arckép a dédnagypapa élettörténetével, s ott, a kutató szeme láttára derült fény erre a „tévedésre”.

A családi arcképekhez való viszonyunk elsősorban érzelmi, másodsorban tárgyilagos és csak esetlegesen kritika jellegű. Egy-egy arckép nem attól válik egyedivé és megismételhetetlenné, hogy egy egyedi arcot tökéletesen reprodukál, hanem attól, hogy egyedi és megismételhetetlen beleértési tartományokat hordoz. Az arckép sohasem egyszerűen egy arc képe, hanem annál sokkal több. Ez a többlet pedig legtöbbször intenzív érzelmi töltetű.¹⁶ Legyen bár számos társadalomtudományos magyarázat a családi fénykép létjogosultságára és működésére, a lényeg legtöbb esetben az elsődleges közegben, valamint a fényképfelületen kívül sejlik fel.

Összegezve e három eset tanulságait elmondható, hogy nem csupán az egyes fényképek (arcképek) értelmezhetőek az egyénre vonatkozó állításokként, hanem az egyéni tulajdonban található fényképek összessége is. Egy fotóra nézve az ábrázolt személy külső tulajdonságaira vonatkozó megállapítások hosszú sorát fogalmazhatjuk meg. Egy egyén/család privát fényképgyűjteményét végignézve (nemcsak nyitott szemmel, de nyitott füllel is) a megfogalmazható állítások sora jelentősen hosszabbra nyúlik.

A fényképezés gyakorlata mindennapivá válik. Egy-egy fénykép elkészülte már nem technikai, anyagi feltételek s főként nem idő kérdése. A fénykép az élettérben gyakorivá s így mozgékonyabbá, bármikor lecserélhetővé válik. A kiállítás mellett az archiválás, az őrzés kérdése is felvetődik. A fényképkészítés pillanatát követő idő jelentőségteljessé válik. A fénykép a társadalmi kapcsolattartásban, a narratív identitás szervezésében, a kommunikálásban keresi és találja meg helyét.

■ JEGYZETEK

1. Erre vonatkozó konkrét számadat nem áll rendelkezésünkre, de az empirikus tapasztalatok (családi fényképgyűjteményeink) mellett a fényképezés technikátörténetére is hivatkozhatunk (ebben a korszakban a hivatásos, műtemi fényképek tették ki az elkészült családi érintettségű felvételek zömét).
2. Kunt Ernő: *Az antropológia keresése*. Válogatott tanulmányok. Documentatio Ethnographica 20. Könyvpont Nyomda Kft., Bp., 2003. 93.
3. Lásd erről Keszeg Vilmos: *A történetmondás funkciói a 20. században*. Korunk 2011. 3. sz. 22–27.
4. Richard Chalfen: *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio, 1987.
5. Bán András tapasztalása a chalfeni Kodak-kultúrára hivatkozva: „Akárhol is lapoztam fel olyan kiadványt, amelyben családi fotó fordul elő, megerősödött bennem a gondolat, hogy létezik valamiféle globális »Kodak-kultúra«. Azok a Polaroid-emberek, akik családi életük, családi memóriájuk és legendáriumuk integráns részének tekintik a fényképet, meglehetősen hasonló forgatókönyv szerint készítik, készíttetnek felvételeket a számukra kitüntetett, jelentős eseményekről.” Bán András: *Búcsú a privát fotótól*. In: Bán Zsófia – Turai Hedvig (szerk.): *Exponált emlék. Családi képek a magán- és közösségi emlékezetben*. Műkritikusok Nemzetközi Szövetsége AICA Magyar Tagozata, Bp., 2008. 108–109.
6. Lásd erről Rónay Gabriella: *A portré- és zsánerfényképezés fotótörténeti áttekintése. Száz év – a festői pózoktól a tiszta fényképig*. GDF Oktatótechnológiai Tanszék, Bp., 2005. (http://mek.oszk.hu/09600/09694/html/portretort_kerete.html) (letöltés: 2012.07.18.)
7. Lásd a jelentőséggel bíró hátterekről, előtér-háttér viszonyáról pl. Gayer Zoltán: *Fényképtaktsok. Amatőrképek a rendszerváltás előtt és után*. Replika 1998. 33–34. sz. 77–79. vagy Béres István: *Egy családi fényképgyűjtemény vizuális antropológiai elemzése*. JPTE, Pécs, 1992. 90.
8. Julia Hirsch: *Családi képek. Tartalom, jelentés, értelem*. In: R. Nagy József (szerk.): *Családi album. Vizuális antropológiai szövegyűjtemény I.* Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 2000. 73. Vö. „A fénykép feltalálása [...] azt adta az emberi nemnek, hogy tudója lehessen saját magának, testének, arcvonásainak, mozdulatainak, hogy magát – más – a világ bármely részecskéjét kiszakítva az időfolyamból, korlátlan ideig tanulmányozhassa. Mindaddig az ember nem rendelkezett önmaga arcáról több ismerettel, mint ami jelenidejűleg látszott, mindennap aznap arca volt, nem tudta összehasonlítani saját egy-öt-ötven évvel ezelőtti arcával, nem tudta, milyen volt ugyanannyi idős korában apja, nagyapja.” Kincses Károly: *Pózkatalógus. Kultúra, kapcsolatok és a társadalmi helyzet tükröződése a 19. századi fényképezésben*. Magyar Fotográfiai Múzeum, Bp., 2006. 10.
9. Erre szemléletes példa Amy Kotkin tanulmányának mottója, egy fürdő csecsemőt ábrázoló fénykép kapcsán: „Nekem is van egy ilyen képem, csak egy másik gyerek van rajta!” Amy Kotkin: *Családi fényképezés, családi albumok*. In: Bán András – Forgács Péter (szerk.): *Vizuális antropológiai tanulmányok. Munkafüzetek II.* Művelődéskutató Intézet, Bp., 1984. 71.
10. Lásd erről pl. Stemlerné Balog Ilona: *Történelem és fotográfia*. Osiris Kiadó – Magyar Nemzeti Múzeum, Bp., 2009. 205; illetve Kincses: i. m.
11. Amy Kotkin a családi fényképalbumra a folklór egyik megnyilvánulási formájaként tekint. „Habár minden folklórműfaj kézzelfogható vagy szemmel látható tartalma alapvetően különbözhet egymástól, a családi fényképek a családi történetek tükröképei. Amíg a családi történetekben a családok verbálisan »festik le« önmagukat, a családi fotók ugyanezt vizuális úton teszik. De csupán a családi képek által felidézett történetek megvilágosító ereje révén kezdjük megérteni, hogyan viszonyulnak a vizuális képek a család szájhagyományához.” Amy Kotkin: *A családi fotóalbum mint a folklór egyik megnyilvánulási formája*. In: R. Nagy József (szerk.): i. m. 130.
12. Ez összefügg a családi fényképezési gyakorlat sarkító jellegével: az öreg(edő), a beteg test nem vagy csak ritkán képezi fényképek témáját. Visszatérő terepélményem, amint a gondosan (ünneplőbe) öltözött, legtöbbször mosolygó személyeket ábrázoló fényképek apropóján az élet(ek) árnyoldalai kerülnek elbeszélésre.
13. Keszeg Vilmos szerint „a népi specialista a lokális-regionális társadalom tagja, aki a lokális-regionális kultúra valamelyik területén kiemelkedő tudással és készségekkel rendelkezik, kiemelkedő teljesítményt mutat fel, s aki a mindennapi élet valamely területén szolgáltatásokat biztosít környezetének.” Keszeg Vilmos: *Népi specialisták* szócikk. Adatbank. Erdélyi Magyar Elektronikus Könyvtár, é.n. (<http://lexikon.adatbank.ro/tematikus/szocikk.php?id=96>) (letöltés: 2012.07.20.)
14. A fényképeken való grimaszolásról érdekes adalékokat közöl Kincses: i. m.
15. Vö. „Amikor egy családi albumot nézegetünk, az első, ami szembetűnő, hogy a stílus vagy az esztétikai normák kérdése szóba se kerül: a családi fénykép jellegzetes vonása, hogy a téma leképezésére koncentrálnak [...]” Jaap Boerdam – Warna Oosterbaan Martinius: *Családi fényképek – szociológiai megközelítésben*. In: R. Nagy József (szerk.): i. m. 169.
16. Chantal de Linares írja: „A család eltávozott tagjainak semmiféle szóbeli felidézése nem zaklat fel annyira, mint a fényképekkel való szembesülés.” Majd lábjegyzetben hozzáteszi: „Ennél hevesebb felindulás csak az eltávozott személy hangjának visszajátszásakor keletkezik.” Chantal de Linares: *A család játéka. Családi képzeletvilág a családi fényképekben és albumokban*. In: R. Nagy József (szerk.): i. m. 128. Ugyanő írja, Barthes terminológiájára építkezve: „A barthes-i fogalmakkal úgy fejezhetném ki, hogy én mindig többé-kevésbé a punctum állapotába kerülök, amikor a családi fényképeimet nézegetem: ez a legfájdalmasabb punctum, amikor látom a kezdetet és a véget, hogy honnan jövök, és hogy »egész testemmel« meg fogok halni (ugyancsak Barthes szavai). Egyedül a stúdium a maga megnyugtató változataival (kulturális képjel felismerések, tudás: »látod, ez a háború alatt történt... figyeled, mikben jártak?«) képes valamelyest kiragadni ez alól a heves, szinte erőszakos ráhatás alól, amelyet a fotók gyakorolnak rám, és a támpont nyújtotta nyugalomban részésteni, egyfajta rendet teremtve térben és időben.” Linares: i. m. 124. Vagy lásd Julia Hirsch megállapítását: „De végül is sokkal többet adunk a családi fényképekhez, mint a tekintetünket. Hozzáadjuk mindazt, amiről tudjuk, hogy a kép mögött húzódik.” Hirsch: i. m. 109.

MIHAI MATEIU

Nagymama meghal

■ Számítottam rá, hogy vége lesz, ezért jöttem haza két nappal korábban – egyetemista voltam Kolozsváron, arról álmodoztam, hogy író leszek, egy folyóirat közölte az első szövegemet. Tudtam, hogy nincs mit tenni. Az előző napot nagymama ágyánál töltöttem, láttam, ahogy lassan elmegy; este hazamentem aludni, és biztos voltam benne, hogy többé nem találom életben. De élt még, amikor reggel visszatértem. Anya egész éjszaka ott ült mellette, feldúltnak tűnt, akárcsak a bátyám. Mindössze ennyien maradtunk a családból.

Reggel nyolcra értem oda, az orvosnő éppen beadta a morfiuminjekciót. Maradt még néhány percig, aztán elment, mondván, hogy nincs már sok hátra – meghatottnak tűnt, pedig alig egy éve ismerte nagymamát, amióta odaköltözött a szomszédba, Iszlai néni házába. Elkísértem a kapuig, szép nap volt. Addigra visszanyerte önuralmát, azt mondta, nem tehet többé semmit, már csak a halál megállapítása végett hívjam. Köszönetet mondtam, és visszatértem nagymamához.

Egy nappal korábban még kinyitotta a szemeit; egy alkalommal pedig kifejezetten úgy tűnt, mintha megismerne, mosolygott. Most mintha a szemhéjai összeragadtak volna. Az utóbbi héten csúnyán lefogyott, legalábbis lesoványodott arcából, beesett ajkából és mélyen ülő szemeiből ítélve. A teste azonban ugyanolyan nagy maradt. Két évvel korábban láttam először meztelenül, a műtét után, amikor lemostam néhányszor egy szivaccsal – nehezen tette túl magát ezen a szégyenen. Megdöbentett ez a hatalmas, puha test, hihetetlenül fehér és finom bőrével: termékenység-szoborra hasonlított, pedig egyetlen gyermeket szült. Akkor a fia kedvéért tért magához és fogadta el, hogy éljen még egy ideig. Nem tudta, hogy neki kell majd eltemetnie – ez megrendítette a hitét, hallottam, amint azt mondja a papnak, kertelés nélkül, hogy ilyesmit nem lehet csinálni. Istenre értette.

Fel-alá járkáltam a házban. Néhány éve már nem olyan volt, mint régen, valami elszakadt, egy láthatatlan kötelék. Beletelt egy kis időbe, amíg rájöttem, hogy nagymama és a ház: ugyanaz. A régi bútorok, a ruhák és ágyneműk a szekrényekben, a kamrában sorakozó befőttesüvegek, a teknő a fürdőszobában, a konyhai edények, a régi kályha a főzőlappal – a tárgyak az ő testének meghosszabbításai voltak, ezt jelenti voltaképpen a „háziasszony” fogalma. És amíg volt ereje, nagymama megőrizte tökéletesen tisztának ezt a nagy testet. Most rendetlenség volt, sőt piszok; az edények összevissza, az üres befőttesüvegekben vastagon állt a por, a ruhák szanaszét. Az egyetlen, ami változatlan maradt, az ebédlőszekrény szaga – itt tartotta a poharakat és néhány rólunk készült fényképet. Fahéj, szegfűszeg illata és még valamié, amit sosem tudtam beazonosítani – valami régi és zsíros dologra emlékeztetett, amilyenek az ott őrzött magyar kártyák voltak. Kinyitottam a vitrint, és erősen belélegeztem azt az illatot, hogy mélyen belém ivódjon – mint úrvacsoraosztáskor: test a nagymama testéből.

Kilenc körül hörögni kezdett – hátborzongató hang, mintha valami az agyadon kaparászna. Megijedtünk. Főleg a bátyám, nem bírta elviselni, hogy kínok között lássa. Csak nézte őt, és egységében ezt ismételte: „Ó, a drága!” Bele volt bolondulva: nagymama nevelte. Anya sem bírta abbahagyni a sírást – szerette, tisztelte egész életében, függetlenül a válástól és mindattól a szartól, ami követte. Engem nyugtalanított a gon-

dolat, hogy elvész az összes történet, amit már nem tudott nekem elmondani – úgy éreztem, mintha elmetszenék a gyökereimet.

Felhúztam a redőnyt, és résnyire nyitottam az ablakot, hogy beáradjon a fény és a körtefák illata. Aztán kimentem az udvarra. Leültem a kis padra, rágyújtottam. Nem találtam a helyem; a kertbe mentem, és néztem egy ideig az üres ágyásokat, aztán kinyitottam a kiskaput, átvágtam az elhagyatott tyúkudvaron, és beléptem a fészerbe. Egy nagy, kövér pók szötte hálóját mindjárt az ajtó sarkában. Nagytata paradicsoma – a gyalu, fűrészek, egy óriási, fából készült satu, vésők, kalapácsok. Amikor még kicsi voltam, nem engedte, hogy belépjek, képes lett volna kicserzeni a bőröm, ha elmozdítok valamit a helyéről. Rögeszméi voltak. Egyszeriben eszembe jutottak az idegrohamai, és rám tört a nevetés. Röhögtem a fészerben, mint egy hülye, nem tudtam leállni. Nagymama haldoklott a házban. Végül visszamentem.

Utolsó alkalommal a háborúról mesélt, amikor Magyarországon éltek. Elvonult a front, az oroszok rosszabbul bántak velük, mint a németek. Nagytata még munkában volt, amikor megjöttek a katonák, és összegyűjtöttek néhány asszonyt, hogy mossák ki a ruháikat. Semmi egyéb, legfennebb nevetgéltek rajtuk. Néhány óra múltán, amikor hazatért, nagymama tájékozva találta otthon az urát: „Hol voltál? Kivel? Mutasd meg!” Ács volt, vitte magával a szekercéjét. Nagymama elvezette néhány utcával odébb, ahhoz a házhoz, amelynek a padlásán kiterítették száradni a ruhákat. Ott volt egy katona, de elbújt az ajtó mögé, így nagytata nem vette észre. Eszét vesztette: kitepte a madzagokat, a fehérenműket beleverte a porba és nagy istenkáromlások közepette összetaposta. Aztán elkapta a felesége karját, és hazamentek. Útközben szembetalálták magukat egy orosz tiszttel, nagytata pedig megkérte az egyik szomszédasszonyt, fordítaná le, hogy szájbabassza őt is meg az egész szarházi pereputtyát, akik nem képesek magukra kimosni az alsógatyájukat. Nem történt semmi, elképzelhető, hogy az asszony mást mondott a tisztnek. Már nem emlékeztem, mióta tartott a hörgés. Egy órája, kettő – örökkévalóságnak tűnt, mintha a dobhártyánkat fúrnák. Egy idő után az a képzet kerített hatalmába, mintha szexuális aktus hangjait hallanám, és ez a gondolat nem hagyott nyugodni. Aztán hirtelen abbahagyta – egy elnyújtott nyögés és kész, csend. A bátyám felkiáltott, és zokogva rohant nagymamához. Láttam, hogy meghallotta – rettenetes erőfeszítéssel megfordult, mellkasa sípólva emelkedett. Ismét hörögni kezdett. Nem bírtam tovább. Kimentem a szobából a konyhába, de ott is hallatszott. Bementem a fürdőszobába, és becsuktam az ajtót magam mögött.

Leültem a kád melletti padlórácsra, és cigarettára gyújtottam. Mintha még mindig hallottam volna a hörgést. Elvettem a fürdőszobaszekrényről egy golyóstollat meg egy kék borítékot, és írni kezdtem. Ez jutott eszembe: *„A halál ráült nagymamára, és rendesen meglovagolta, nem bírtam elviselni, hogy halljam a nyöszörgését, ahogyan még sosem hallottam, úgy nyögött, mint nők a teljes elragadtatásban, bemenekültem a fürdőbe, de ott sem szabadultam tőle, úgyhogy dohányoztam, és néztem egy csordogáló vízfonalat a mosdókagylóban, mindaddig, amíg el nem csitultak ama pokoli szerelem hangjai, a halál elengedte, anélkül hogy megtermékenyítette volna a nagymama lelkének méhét, amely most már a föld volt, néztem nyitott száját, mézskőszerű nyelvét – mint egy vályú, amelyen remegve emelkedik egyetlen vízcsepp, egy gömbölyű gyémánt, amely elvált a földtől, és csillogva gurult felfelé, hogy elmerüljön abban a tengerben, ott fönt...”*

Miután befejeztem, elszívtam még egy cigarettát. Egyszeriben megnyugodtam, a hörgés már nem zavart. Zsebre vágtam a borítékot, és visszatértem a szobába. Odatettem egy széket az ágy mellé, és néztem a nagymamát, amíg vége nem lett. A bátyám megint odaugrott, de átöleltem, arcát a vállamhoz nyomtam, és azt mondtam neki szelíden: „Hagyd! Hagyd, hogy menjen, ne kínozd tovább!” Elsírta magát, de nagy nehezen kivittem a szobából, anyát is húztam a karjánál fogva. Mindketten zokogtak, de én még mindig hallottam nagymama megkönnyebbült sóhaját.

BACSÓ BÉLA

A PORTRÉ DESTRUÁLÁSA

Francis Bacon

*...megragadni az elevenet kiélezett értelemben, úgy,
ahogy a tátongó sebről beszélünk...
Különösen a portréknál, ahol a kivitelezés elszabadul,
Bacon paroxisztikus realizmusa robbanásoktól
megrendített...*

MICHEL LEIRIS: FRANCIS BACON MA

■ 2005 végén mutatta be a hamburgi Kunsthalle Bacon portréit. Mint ismeretes, életművében majd ötszáz tételt tesz ki azoknak a képeknek a száma, amelyekben test és arc vagy testies arc kerül bemutatásra. Ám aki valaha is látott már Bacon-portrét, az tudja, hogy művében valami módon éppen ennek lehetetlenségét teszi nyilvánvalóvá. Bacon portréi egy meghatározott módon szakítanak a portréfestéssel, elutasítva azt, hogy az arcon keresztül tisztán be- és megmutatható az ember, legyen szó akár olyan képekről, amelyeken a művész *ön*maga képét festi meg. Sőt éppen az *ön*maga bemutatásának lehetetlensége a kép vagy másként fogalmazva ennek az *ön*magának a nem szűnő változásban-léte és destruálása a képen jelenti Bacon választát a portréfestés problémájára. Mondhatjuk tehát azt is, hogy Bacon éppen ilyen módon kívánt közelebb jutni ahhoz, ami az *ön*maga, ami bemutatathatlan az arc *fiziognómiáján* keresztül. Az 1996-os párizsi életmű-kiállításához kiadott tanulmányok egyikében rögzítette Fabrice Hergott,¹ hogy *a saját kép, az ön-arc-kép destrukcióját* a legerőteljesebben éppen magával szemben érvényesítette. Eljárása szakít a karakterképző fiziognomikus arc-képpel, mivel kérdése valójában arra irányult, hogy miként képződik a karakter a megfestett képen, miként fejezhető ki az a nem szűnő változásban-lét,



**...az örültek arcán
a karakternek csak a
látszata jelenik meg,
tehát olvasni az arcból
bizony elég kétséges
vállalkozás.**

ami az embert viszonylatok között és a portré esetében *önmaga viszonylatában* mutatja meg.

A fiziognómia ellenpontja a *patognómia*, ami nem jelenti a torz vagy pusztán deformált képalkotást, sokkal inkább fejezi ki *a lélek szenvedélyét a test kifejező megjelenítésén keresztül*. A fiziognómia századában egyik pontos aforizmájában erre a következőképpen hívta fel a figyelmet Füssli: „A test csontos és porcokkal teli részei képezik a fiziognómia alapját, míg az izomrostok képezte részek a patognómiáét; míg az előbbi nyugalmi állapotban vizsgálja az élőlényt, addig ez utóbbi a tevékenység során. A patognómia a karaktert kiegészíti a kifejezéssel.”² Ezzel persze nem azt mondjuk, hogy Bacon ott folytatja, ahol a modern fiziológiai gondolkodás először kísérelte meg az embert kinézete alapján megítélni, az ember kilétét megjelenésében tetten érni. Nem, hiszen ez már születése pillanatában komoly kritikának esett áldozatul, Lichtenberg³ Lavatert kritizálva utalt *az affektusok szemiotikájára, s merő képzelenségnek tartotta, hogy a külső egyszerű lenyomata lenne a bensőnek*, vagyis a megjelenő és megjelenített ember arca, sőt egész fiziognómiája csak egy *beállításban* lehetne kifejező, s ennyiben kiiktatná azt, ami a mozgásban-lét és változás közepette az értelemváltozást és a többértelműséget hordozza. Persze ne feledjük, hogy a modern fiziognómiai gondolkodás nagy hatású elméletírója, Lavater⁴ éppen arra hívta fel a figyelmet, hogy midőn *őrültek házába látogatott*, megfigyelhette, hogy az őrültek arcán a karakternek csak a *látszata* jelenik meg, tehát olvasni az arcból bizony elég kétséges vállalkozás.

A patognomikus formálás tehát a változásban és viszonylatok közt lévő ember pozicionálását választja, hiszen tudja, az arc szinte *élettelen* módon és *imitálva* mutatja a karaktert, a karakter nem „ül ki az arcra”, hanem az adott helyzetben hirtelen megjelenik. Éppen *az arcra kiülő karaktert* kerülte Bacon, és kerülte minden olyan gondolkodó is, aki számot vetett a *portréfestés élettelenítő és dermesztő hatásával*. Ezt fejezte ki megvilágítóan a fiziognómiai gondolkodás egyik utolsó képviselője, Max Picard: „Az emberi arcot illetően a legnagyobb veszély, hogy nem válik képpé önmagában, azaz emlék-képpé lesz. Az ilyen arc kimerevedik.”⁵ Kérdés tehát, hogy az arc, azaz a portrévá vált emberi vonás miként őrizhető meg eleveenségében, miként őrizheti meg testies hatásának erejét és eleveenségét. Ezt a sokrétű és az élethelyzet felől az arcot újragondoló *portretírozást* legpontosabban Deleuze és Guattari⁶ fogalmazták meg: *a fej a test része, de nem úgy az arc. Az arc felszínként jelenik meg, s ennek rajzolata, a vonások, a kirajzolódó forma stb. lassan előidéznek azt, hogy maga az arc elváljon a fejtől, s a fej helyén az arc szinte testetlenül jelenik meg. Ez a leválás és testet vesztes nemcsak maszkszerűvé dermeszti az arcot, hanem jó esetben külön életre kelti, aminek persze lehet igen erős művészi hatása, miként erre Bacon fontos filmpéldájával utalhatunk* (Eisenstein Patyomkin-filmjének lépcsőjelenete!), *ahol az arcon átüt a tisztán testi jelenlét. Azt is helyesen állapították meg, hogy maga az arc nem animális, ám bizonyos vonásaiban inhumán*. Úgy értsük, nem takarja el vagy ki testi meghatározottságát és a fenti értelemben vett *patognomikus* viszonyát és magatartását ahhoz a helyzethez, amiben fellép és megjelenik.

Röviden azt bemutatni a képen, hogy testi valójában miként érintett az ember, hogy testi megjelenésében az emberi alak és arc *érintettsége* sokkal erőteljesebb, mint minden olyan portretírozás során, ahol az arc mintegy kitakarja a testet – ez volt Bacon számtalan portréjának nagy kérdése. A testi mivoltában *érintett és megérintett ember bemutatása* meglepő módon szinte személytelenít, és megeremti azt a közös alapot, amiben az embert látjuk újra magunk előtt, aki a *testével és testében* is válaszol. Ahogy Füssli írta: a karaktert olyan *patognomikus* erőkként játékkerébe vonja, ahol éppen ez a kiállított és karakteres reprezentáció rendül meg, átadva helyét az erők terében képződő-kifejeződő fejnek, ahol nincs végleges arcvonás és arckife-

jezés. Tegyük hozzá azért, mert egyszerre és egyidejűleg mindig is *több ilyen van*. Ezt nevezte Condillac⁷ a *tapintás és tapintóérzék* térképző erejének, vagyis Bacon képeire alkalmazva, legyen bármennyire is az az érzetünk, hogy ezek az alakok egy semmibe térbe vannak kivetve, mégis a megjelenő alak *destrukciója* (az adott viszonylatban, legyen az akár önmagára vonatkozás) vagy a csontokon elmozdult izomzat szétmállása egy olyan tértapasztalatot közvetít, amit fent érintettségnak neveztünk, ami által a test kiterjedése, térben állása megmutatkozik. Azt is világossá tette Condillac *az érzetekről szóló értekezésében*, hogy az ember éppen a tapintásban van a legközelebb ahhoz, ami ő maga, itt nincs mód a látás irrealizáló és illúziókeltő hatására, a tapintás egyfelől ellenállás vagy leginkább az erők terébe kivetett ember legfőbb módja arra, hogy testét tapasztalja, és ekként váljék tapasztalhatóvá. Ezért írta helyesen Hans Jonas, hogy *a látás a legkevésbé „realisztikus” érzés*. „A realitás elsősorban az ellenállásban mutatkozik meg, s ez a tapintási tapasztalat alkotórésze [...] a tapintási érzék olyan érzék – és ebben egyedülálló –, amelynél a minőség észlelése normatív esetben az erő tapasztalatával vegyül; és mivel az erő kölcsönös, ezért nincsen lehetősége a szubjektumnak arra, hogy passzív maradjon. Így a tapintás az az érzék, amelynél az eredendő találkozás a valósággal mint *hatásként* jelentkező valósággal történik meg (mit der Wirklichkeit qua Wirklichkeit).”⁸

Ennek a *hatásnak* mint a nem látható erők terében képződő testi jelenlétnek a gondolata első lényeges megfogalmazását Herder művében⁹ kapta meg – vagyis fogalmazhatunk úgy, hogy a kép *plasztikus* megalkotása lebegett Bacon szeme előtt. Herder szerint *a látás hatása síkszerű, vagyis éppen a felszínt és felszínit érinti, és a képen egymás mellé helyezett képelemek közti viszonyt igyekszik kitapintani*, ám mivel oly sok mindent próbál *egybefogni*, ezért sohasem éri el végső alapjait. S még ha az ember Argosz módjára *teljesen szemmé is válna*, akkor sem lenne képes arra, hogy – mint egykoron – éppen a kéz érintésével és önmaga érintése által a formát az érintett „tárgyon” tapasztalja. Herdernél a forma tapasztalata *a test érintésében, abban a taktilis viszonyban ébred, amit a festő éppen az elevenesség eltérő eszközökkel való megjelenítése által igyekszik utánozni. A szobrászat az egymásban (in einander) módján dolgozik*, ezzel alkotva meg és idézve fel az érintő kéz tapasztalatát, ahol az elemek nem különülnek el, s nem is egymásra következnek, hanem *együttességük* képezi a *plasztikus forma* alapját. Igazsága és bölcsessége éppen *testi igazság (leibhafte Wahrheit)*, vagyis ez a testi/hús-vér igazság tagadja az absztrakciót, éppen az anyag ellenállása folytán vet véget a festői „álomnak”, és kényszerít vissza *a kézzel fogható, tapintható igazsághoz*. Vagyis közelebb van a realitáshoz, ennyiben éppen nem pusztá *re-prezentáció*, hanem *a prezencia ígérete*,¹⁰ *ami a kiváltott vagy kikényszerített erőhatás tapasztalatában éri el a szemlélt.*

Miként építhet az alapvetően a látásra mint érzékelésre építő festészet a tapintás tapasztalatára? Bacon számos megjegyzéséből kitűnik, nem csak arra reflektált, hogy az ember bemutatása nem történhet a *szép* formán keresztül, nem lehet a *figuratív, sem pedig az absztrakt* festés technikáit alkalmazni; így fordult egy olyan *plasztikus hatás kiváltása* felé, ami érvényre juttatja azt az erőszakot, amivel a szemlélő szinte *testközelben* válik az esemény részesévé és tanújává: „It’s an attempt to bring the figurative thing up onto the nervous system more violently and more poignantly.”¹¹ Ahogy azt is joggal jegyezte meg, hogy nem valamiféle *illusztratív/valóságghű festés* volt a célja – hiszen a kép valósága abban az erőterben képződik, amibe alakjait *kiállítja*, azaz alakjai, azok testi *valósága* nem feleltethető meg semminek, a kép terében vannak *jelen*. Elemzők¹² rámutattak arra, hogy Bacon nemcsak fotókat (pl. Eadweard Muybridge: *Birkózók*, 1887) használt, amelyekben a testi fragmentáltság mellett a megmutatkozás pillanatának kifejezőereje is lenyűgözte. Egyik megjegyzésével aztán a már fent is említett *testi/patognomikus megjelenítésre is kitért*, mégpe-

dig Poussin *A betlehemi gyermeknézés* című képére, amely véleménye szerint *the best human cry*, vagyis az ember itt a teljességgel *kiáltássá vált ember*, aki ebben a reakciójában az elszenvedettre a legegységelműbben válaszol – s Bacon hasonlóan nyitja meg az ember *térbe állítását az effajta pátoszti választak, miközben minden ikonológiai sémát eltöröl*. Alkalmazhatjuk Waldenfels¹³ figyelemre méltó ötletét, amelynek előzménye persze Herderre, Warburgra vagy éppen Jonasra nyúlik vissza, nevezetesen hogy itt egyfajta *ikonopatheiával* van dolgunk, azaz a kép olyan *erővel tud fellépni, olyan hatást képes kiváltani, ami értelmét éppen a pátoszti megjelenítésen keresztül közvetíti*. Kétségtelen a *logosz pátosza*, mely a képet olyan *kinetikus térré formálja*, ahol – mint Waldenfels írja – nem pusztán mozgásérzetről beszélünk, hanem az érzet nem szűnő és váltakozó erejű mozgásban-létéről van szó. Bacon képein nem a pátoszformulák jelennek meg, hanem *az el-szenvedés mozgásalakzatai* kérlelhetetlenül kiteszik az embert, a szemlélőt annak a hatásnak, ami érzetet vált ki – egy látszólag közegtelen térben olyan *sensatio* részévé teszik az embert, aminek teljes felfejtése lehetetlen, hiszen a figurák kinézete alapján a rajtuk végbemenő erőhatást látjuk úgy, hogy egy soha le nem záruló mozgás részeként mutatkoznak meg. Ebben játszik különös szerepet az, hogy a hangsúly vagy éppen a tagolás vagy a kiemelés eszközével él, amikor a teret olyan belső térképző vonalakkal metszi fel, ami az alak/alakok testi jelenvalóságát fokozza.

Bacon festészetének máig legjelentősebb elemzését Gilles Deleuze-nek köszönhetjük, aki ebben a kérdésben is egyértelműen fogalmazott: nemcsak azt emelte ki, hogy az effajta *sensatio* nem egyszerűen érzékelés, hanem egyfajta *elszenvedés*, együtt-elszenvedése annak, ami a figura megjelenésében láthatatlan erőként hat, *amit szinte összeprésel és de-formál, és ami ennek folytán szinte magába zuhan, magába fordul, vagy éppen önmagából kifordul*. Ez a *spazmikus torzítóerő* a test deformációját váltja ki, s így joggal beszélt Deleuze¹⁴ a *sensatio phatikus (nem reprezentatív) mozzanatról*, arról a váltakozó erejű mozgásban-létről, ami a kitett alakot a térben érinti. Az érintettség éppen ez a pátosz által és annak mentén képződő értelem, ami nem egy reprezentációs logika keretei között alakítja ki a képet. Deleuze éles elméjű magyarázata szerint olyan *diagramról*¹⁵ van szó, ami *az egymáshoz rendelhető elemek, azaz a képet megteremtő elemek sorát állandóan olyan új viszonylatba rendezi, strukturálja, ami nem adhat ki egy végső értéket, csak eltérő módokon közelít hozzá*. Így kerülnek egymás mellé triptichonként egy és ugyanazon alak destruált portréi, nem engedve a végső alakváltozat kialakulásának, az arc rögzülésének. Az sem véletlen, hogy a Bacon számára oly fontos Cézanne-kép, a *Nagy fürdőzők*¹⁶ éppen annak a megszállott kísérlete volt, hogy minden illusztratív és narratív elemet nélkülözve az alakokat egymás viszonylatában mutassa be, azaz pusztán a test, a szín és a tér konstrukciója által teremtsen művet, a ki nem számítható ritmikus hatás közepette hívja elő a kép hatását.

Deleuze irodalmi példával is élt Bacon elemző művében, amikor Moritz *Anton Reiser* című regényét említette – s aki ismeri ezt a valóban rendkívüli írásművet, azt is tudja, hogy miért került szóba ez a regény: Moritz első ízben mutatott be egy alakot úgy, hogy a rá ható erők eredőjeként viselkedik a hős, eljutva – miként Deleuze fogalmazott – az állati és emberi közti zónába, ahol minden kiszámíthatatlanul és előre nem látható módon képzi az alakot. Ahogy a regény egy helyén írta Moritz: „Testünk szétrombolhatósága és testisége csak bizonyos rohamokban (Anfälle) válik eleve néni – és előidézi, hogy megrettenünk saját magunktól, azáltal, hogy hirtelen érezzük, valami olyasminek véltük magunkat, ami valójában nem vagyunk, ám eheylett valami olyasmik vagyunk, aminek lenni iszonyodunk.”¹⁷

A kérdés tehát az, ami körül Deleuze Bacon-elemzése forog: *miként tehetők a láthatatlan erők láthatóvá?* A kérdést úgy is megfogalmazhatjuk, hogy miként válhat ki-

fejzőbbé és plasztikusabbá az ember képe, ha és amennyiben ennek eltörlésén keresztül jut érvényre a mozgásban-lét ereje.

Deleuze válasza egyfelől az, hogy a testi humán/inhumán viszonylatai közé visszavetett ember, mint az irodalmi példa is mutatja, magán és magában éppen az elszenvedett (*pátosz*) hatására mutatkozik meg *szinte váratlanul önmagának*; ezt nevezte Bacon olyan véletlennek (*accident*), ami az elszenvedésben születő értelmet magán a képen engedi jelenvalóvá lenni. Így kerül maga elé a festő mint idegen, s magát a képen ebben az idegenségben ismeri fel, mint amitől tán maga is meglepődik, vagy amin éppen megütközik. Abba a térbe vetve, amit maga körül ismerni vélt, magára tekint mint fel nem ismertre. Ezt szolgálja a látszólag semleges tér és annak külső beavatkozással előállított tagolása, ami *olykor kinagyítja* a deformálódott testies létező erők által nyomás alá helyezett részeit. Hasonlóképpen realitásszorzó elemnek tekinthetjük a nem valóság-hű *árnyékolást*, ami az alak egy más helyzetéből nyeri el formáját, s ennyiben megnehezíti, sőt megakasztja a kiállított ember körül kialakult térben történő orientációt. „A tér a figurának nem enged kitérőt, nincs mód a menekésre. Az alak vitális mozgása nem teremt kapcsolatot az inkább statikus térrel. Ez a diszkrepancia az alak és tér között a térbeli koordináció elvesztéséhez vezet.”¹⁸

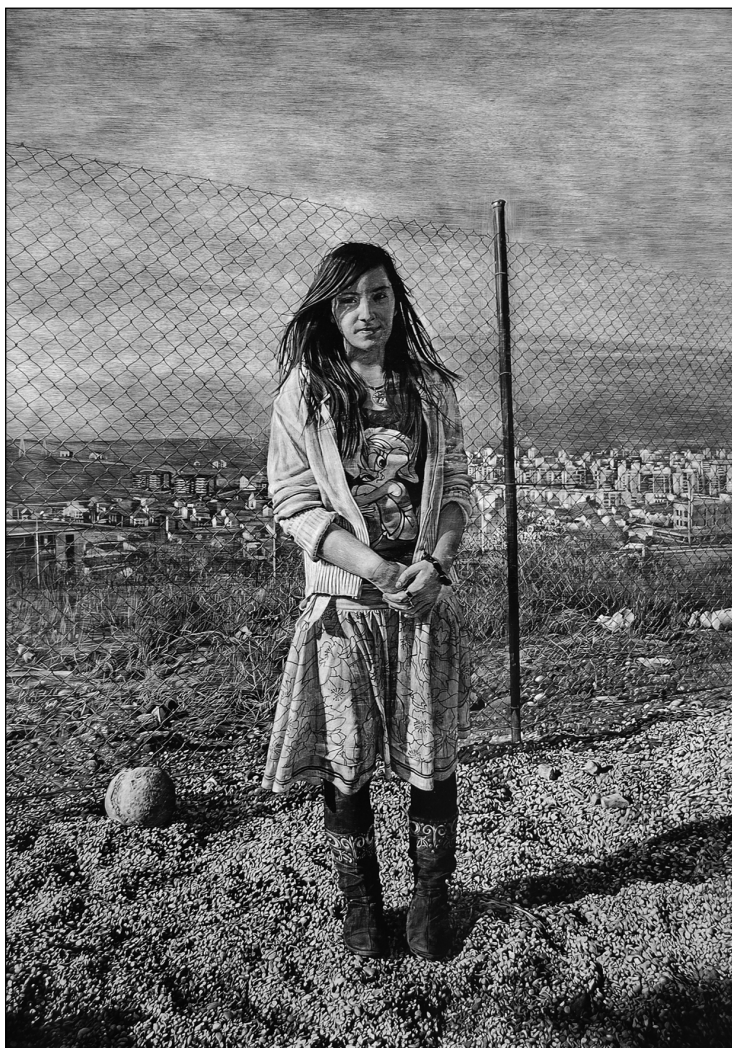
Félreérténénk, ha itt egyszerűen az alak *izolációjáról* beszélünk, ez az izoláció éppen a bemutathatóságban, azaz a portré eredeti szándékában rejlett. Itt sokkal inkább arról van szó, hogy maga elé kerüljön, amit a kép tektonikája és az alakban és az alakon munkáló erők idéznek elő, míg minden *védekezés* lehetetlenné válik.

A destruált portrén az ember képe úgy tűnik ki, mintha az ember maga elől igyekezne kitérni, ám állandóan és elkerülhetetlenül önmaga foglya marad, újra és újra maga előtt válik védtelenné és kiszolgáltatottá, hiszen már nem védi az arc.

■ JEGYZETEK

1. Fabrice Hergott: *Face to face*. Beaux Arts Magazine, Centre Georges Pompidou, 1996. 147. 56.
2. Johann Heinrich Füssli: *Aphorismen über die Kunst*. Hrsg. E. C. Mason. Schwabe Verlag, Basel, 2012. 113.
3. Vö. Georg Christoph Lichtenberg: *Über Physiognomik* (1778). In: *Lichtenbergs Werke in einem Band*. Hrsg. H. Friederici. Aufbau Verlag, Berlin, 1982. 251. skk
4. Vö. Johann Caspar Lavater: *Von der Physiognomik*. Hrsg. K. Riha – C. Zelle. Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1991. 34.
5. Max Picard: *Die Grenzen der Physiognomik*. Eugen Rentsch Verlag, Erlenbach-Zürich, 1937. 71.
6. Vö. Gilles Deleuze – Félix Guattari: *Das Jahr Null – Gesichtlichkeit*. In: *Bildlichkeit*. Hrsg. Volker Bohn. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990. 430. skk. (Részlet a *Mille Plateaux*-ból.)
7. „...a tapintás képes felfedezni ezt a teret, és meg tudja tanítani a többi érzékszervet arra, hogy érzeteit az e térben lévő testekre vonatkoztassa.” Étienne Bonnot de Condillac: *Értekezés az érzetekről*. (Ford. Erdélyi Ágnes) Magyar Helikon, Bp., 1976. 88.
8. Hans Jonas: *A látás nemessége. Érzékfenomenológiai vizsgálódás*. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. (Ford. Menyes Csaba) Kijarat Kiadó, Bp., 2002. 119.
9. Vö. Johann Gottfried Herder: *Plastik* (1778). In: *Klassik und Klassizismus*. Hrsg. Helmut Pfotenhauer. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main, 1995. 11. skk. „Raum, Winkel, Form, Rundung lerne ich als solche in leibhafter Wahrheit nicht durchs *Gesicht* erkennen; geschweige das Wesen dieser Kunst, *schöne* Form, *schöne* Bildung, die nicht Farbe, nicht Spiel der Proportion, der Symmetrie, des Lichtes uns Schattens, sondern *dargestellte, tastbare Wahrheit* ist.” I. m. 21. Herder esztétikai jelentőségének újraértékeléséhez lásd Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008, valamint N. Largier: *The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience*. Modern Language Notes 2010. 3. 536–551.
10. Ennek a *prezencia* iránti igénynek és vágyakozásnak szószólója – főként Nancyt értelmezve – Hans Ulrich Gumbrecht: *Präsenz*. Suhrkamp, Berlin, 2012, különösen 240–260, valamint 332–351.
11. „A figuratív tárgynak az idegenszerhez való áthatóbb és erőszakosabb közelítésére tett kísérlet.” David Sylvester: *Interviews with Francis Bacon*. In: *Porträt*. Hrsg. R. Preimesberger et al. Reimer Verlag, Berlin, 1999. 440.
12. Vö. Harry Bellet: *Life on the Edge*, valamint Heinz Peter Schwerfel: *Of Flesh and Blood*. Beaux Arts Magazine, Centre Georges Pompidou, 1996. 147. 6–44.
13. Vö. Bernhard Waldenfels: *Von der Wirkmacht und Wirkkraft der Bilder*. In: *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. Hrsg. G. Boehm et al. Wilhelm Fink Verlag, München, 2008. 56–57.
14. Vö. Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Logik der Sensation*. (Übers. J. Vogl) Fink Verlag, München, 1995. 31.
15. Vö. uo. 62. skk.

16. Ennek kapcsán fogalmazta Oskar Bätschmann: „Das neue Problem kreist um Bewegungen, um aufeinander abgestimmte Schwingungen, um den Rhythmus als die verbindende Einheit für Körper, Farben, Fläche und Raum. Entsprechend wird *die Raumbildung durch die Körper* [kiemelés tőlem – B. B.] reduziert und die Fläche als Trägerin der rhythmischen Bewegung aufgewertet.“ *Scheitern am Meisterwerk*. Neue Zürcher Zeitung, 2000. jan. 24. (a zürichi Svájci Művészettudományi Intézetben tartott előadás szerkesztett változata), valamint Deleuze: i. m. 46.
17. Karl Philipp Moritz: *Anton Reiser*. In: *Uő: Werke in zwei Bänden*. Hrsg. Jürgen Jahn. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1981. 261.
18. Invar Hollaus: *Francis Bacons Selbstbildnisse: Der Rausch der Vitalität*. Zeitschrift für Kunstgeschichte 2003. 3. 418.



HORVÁTH GIZELLA

TÜKRÖM, TÜKRÖM...

Az önarckép lehetőségei a kortárs képzőművészetben

A költők állítása szerint a virággá változott Narcissus volt a festészet feltalálója; és minthogy a festészet minden művészet virágává vált, az egész Narcissusról szóló történet éppen ide illik. Mit mondasz, mi egyéb a festészet, mint magunkhoz ölelni a forrás vizének tükkrét?

LEON BATTISTA ALBERTY: A FESTÉSZETRŐL

Leon Battista Alberti, amikor 1436-ban a reneszánsz gondolkodók közül elsőként könyvet ír a festészetéről, visszatér egy ősrégi, Platóntól származó hasonlathoz: a festészet nem más, mint tükör. Platónnál a tükörhasonlat nyilvánvalóan a festészet mesterségének lealacsonyítását szolgálja: Szókratész igyekszik lehűteni Glaukón lelkesedését a művészetek iránt azzal, hogy felveti, ő maga, Glaukón is képes lenne mindazt létrehozni, amit a mesterek, egy tükör segítségével: „ha egy tükröt veszel, és azt mindenfelé körülhordozod: így egykettőre alkothatsz napot, mindent, ami az égen van, földet, sőt nagyon hamar madarat, a többi élőlényt, használati tárgyat, növényeket s minden egyebet is megalkothatsz, amiről az imént szóltunk.”¹

A tükörhasonlat tökéletesen megfelel Platón szándékának: rámutatni arra, hogy a művészetek termékei nem valós dolgok, nincs valódi létük, ahogyan a tükörben megjelenő képeknek sem, így ontológiailag kevesek, a megismerés szempontjából pedig hasztalanok. Ebből is következik Platón szigorú ítélete a művészetek fölött: az utánzó művészeteknek nincs helyük az ideális államban.

Alberti a tükörhasonlatot egy teljesen ellentétes szándékú szövegben használja. 1436-ban a későbbi képzőművészetek státusza még nem volt eléggé szilárd. A festészet, szobrászat, építészet a



**Amit látunk: egy arc.
Önnön arcunk, amit
nem ismerünk fel,
amibe beleszeretünk, és
amibe belepusztulunk.**

középkorra jellemző felosztás szerint valahol a szabad művészetek és a közönséges (vagy mechanikus) művészetek között lebegtek: nem voltak egészen szabad emberhez méltóak, mert fizikai erőfeszítést igényeltek, de nem voltak eléggé közönségesek sem, nem lévén hasznos tevékenységek, mint az ebbe a kategóriába sorolt többi mesterség. Ezekben az években zajlott a képzőművészetek függetlenségi háborúja, amelynek eredményeként a képzőművészetek leszakadtak a mesterségekről, és a következő évtizedekben a tudományokkal és a filozófiával egyenrangú megbecsülésben lett részük. Ennek a háborúnak egyik hőstette Alberti írása a festészetéről, aki a következőképpen fogalmazza meg írásának célját: „bebizonyítom itt, hogy a festészet mennyire méltó arra, hogy ráfordítsuk minden igyekezetünket és fáradságunkat.”² Alberti olyan érveket hoz fel a festészet értékét alátámasztandó, amelyekkel később is találkozni fogunk más, a festészetéről szóló, nem kevésbé apologetikus írásokban: a festészetnek isteni ereje van, képes a távol lévőt jelen levővé, a halottat pedig élővé tenni, a festészet által minden érték még értékesebbé válik, így a megfestett arany többet ér, mint az eredeti aranyból készült tárgy, a festészet a műveltnak és műveletlennek egyaránt örömet okoz, minden más művészetnek ékessége. Ezen kijelentések poros pátosza már rég nem hangzik túl meggyőzően. Ezek az érvek színes lufiknak tűnnek, ha szembeeresztjük őket Platón nehéztüzérségével.

Ellenben az a gondolat, hogy a festészet eredete Narkisszosz történetéhez kötődik, így a tükör a festészet metaforája, gazdag jelentésekkel terhes, amelyeket Alberti en passant megjegyzése nem fejt ki. Az egyik nyilvánvaló jelentés folytatja azt az ókori felfogást, amely a művészetet utánzó tevékenységként írja le. A művészet utánozza a valóságot, tükröt tart a valóságnak, ahogyan Platón rosszmájúan sugallja. Viszont Albertinél a tükörben már nem napot, földet, madarat látunk. Amit látunk: egy arc. Önnön arcunk, amit nem ismerünk fel, amibe beleszeretünk, és amibe belepusztulunk.

Nézzünk bele ebbe a tükörbe.

Elsősorban az olvasható ki a tükörhasonlatból, hogy a festménynek hasonlítani kell a reprezentált tárgyra, ahogyan a tükörkép hasonlít a tükrözött tárgyra. A reneszánsz tovább élteti a mimézis követelményét, sőt festészeti technikákat dolgoz ki arra, hogy a festészet az illúzióig hasonlítson a reprezentált valóságra. Azt kell lefestenünk, amit látunk, állítja Alberti; a festmény ablak a világra.³ A tükörhasonlat első jelentése: *hasonmás*.

Alberti tükre lényeges ponton különbözik Platón körbehordozott tükrétől: Platón tükre a külső világot tükrözi, a tükör hordozóját nem. Alberti tükrében egyetlen dolgot látunk, pontosabban egyetlen személyt. Aki a tükörbe néz, önnönmagát látja. Ez az, amit másképp nem láthatunk meg, csakis a tükörben. A napot, a madarakat, a növényeket és a használati tárgyakat megismerhetjük tükör nélkül is. Saját arcunk viszont közvetlenül, tükör nélkül számunkra láthatatlan marad. Éppen ezért válik a művészet az önismeret elengedhetetlen eszközévé. Még ha Platónnak igaza lenne is abban, hogy fölösleges létrehozni a világ duplázó látványát, az ember látványával kapcsolatban nincs igaza: saját arcunk csak a tükör segítségével ismerhető meg. A tükörhasonlat második jelentése: *önismeret*.

Figyelembe kell venni viszont azt is, hogy ez nem bármilyen tükör, hanem annak a forrásnak a tükre, amelyben Narkisszosz meglátta saját arcát, és végzetesen szerelmes lett az arc szépségébe. Nem térek ki annak jelentőségére, hogy a tükörben látott arc *szép*, és hogy az általa inspirált szerelem *végzetes*. Inkább annak jelentőségét emelném ki, hogy az arc egy *másik* arc vagy legalábbis egy másikként felismert arc. Narkisszosz nyilván nem önmagát ismerte fel a víz tükrében, hanem egy szép fiatal idegen arcába lett szerelmes.⁴ Narkisszosz tükrének üzenete úgy is megfogalmazha-

tó, hogy önmagunkhoz a másikon keresztül vezet az út, önnönmagunkat legtisztábban a másik arcának tükrében fogjuk felismerni. A tükörhasonlat harmadik jelentése: *a Másik fölöttébb szükséges volta.*

Alberti tükörmetaforája nyilván elsősorban a portréra alkalmazható, de kitágítható a festészet (művészet) bármelyik műfajára. Tágabban vagy szorosabban értelmezve minden festmény tükör, amelyben az ember önmagát látja.

Nem meglepő, hogy a festészet egyik legfontosabb témája az *arckép*. Elsősorban a megrendelő arcképe vagy a megrendelő számára fontos emberek arcképe. Talán nem is azzal az elsődleges szándékkal készültek ezek az arcképek, hogy a megrendelő önnönmagát felismerje a megfestett arcban. A világi és egyházi hatalmasságok sokszor reprezentációs célokkal festették meg saját képüket, nem azért, hogy mélyebb önismeretre tegyenek szert, ahogy az előbbiek után gondolnánk, hanem azért, hogy a többiek – a *Másik* – bizonyos módon lássák és/vagy emlékezzenek rájuk. Természetesen ez nem zárja ki, hogy egy nagyon jó festő képe nem olyasmit mutat a megrendelőnek, amit látni szeretne, hanem azt, amit a kép nélkül nem látna önmagáról – így Velázquez X. Ince pápáról készített portréja felvillantja a pápa hűvös, kegyetlen intelligenciáját, Francisco Goya pedig megfesti Spanyolország királynője, Luisa Maria karakteres, akaratos, de szépnek nem nevezhető arcát. A fent említett megrendelők dicséretére legyen mondva, voltak elég intelligensek ahhoz, hogy elfogadják és értékeljék ezeket a legkevésbé sem hízelgő portrékat egy olyan környezetben, amely a bókoló hazugságot sokkal természetesebbnek tartotta, mint a csupasz igazság felmutatását.

Az a kijelentés, hogy a festészet tükör, amiben önmagunkat látjuk, a legközvetlenebbül az *önarckép* esetét idézi fel. Ha Narkisszosz „találta fel” a festészetet, akkor Narkisszosz az első festő, és az önarckép a festészet első műfaja. Persze ez a tétel sem történetileg, sem logikailag nem állja meg a helyét: az önarckép nem előzte meg a többi műfajt, és nem jelentősebb a festészet többi műfajánál. A festők néha beépítettek saját portréjukat egy-egy többalakos képbe, ahogyan ezt Raffaello tette *Az athéni iskola* című képén. Máskor az önarckép mitológiai ábrázolásba bújtatott. Ennek az eljárásnak a bajnoka Caravaggio, akinek önarcképét bibliai és görög mitológiai témájú képeken egyaránt megtaláljuk: mint feláldozandó Izsákot, Keresztelő Jánost vagy Bakkhoszt. Ezek a portrék azért is felkavaróak, mert alig akad Caravaggiónál ellentmondásosabb személyiség, akinek erényei és bűnei ily mértékben keverednének – így a nagyon eltérő szerepek mögött egyaránt igaznak érezzük arcát. Két önarcképe különösen megrázó: az egyik az önfelismerésben megőrült Medúzaként ábrázolja, a másik pedig győztes Dávidként, aki cipeli az idős Góliát levágott, vérző fejét – amelyben szintén Caravaggiót ismerjük fel. Az erőszakkal, a halállal és a szenvedéssel szövetkezett önpusztítás borzalmát Caravaggio világosan felismeri saját életében, és ily módon tematizálja. A néző pedig nem csupán azzal szembesül, hogy létezik ilyen mértéktelen erőszak, hanem azzal a kérdéssel is, hogy önnönmaga mennyire ismerhető fel Caravaggio képében. Vajon a tükröződő arc nem éppen a tükörbe néző Narkisszosz arca? Minden bizonnyal igaza van Gadamernek, amikor megállapítja, hogy a művészet tapasztalatában „valódi tapasztalat működik, mely azt, aki szert tesz rá, megváltoztatja”.⁵ Az autentikus találkozás a művészettel életesemény: nem hagyja változatlanul a befogadót. Narkisszosz mítoszát úgy is értelmezhetjük mint a személy újjászületését a művészet által.

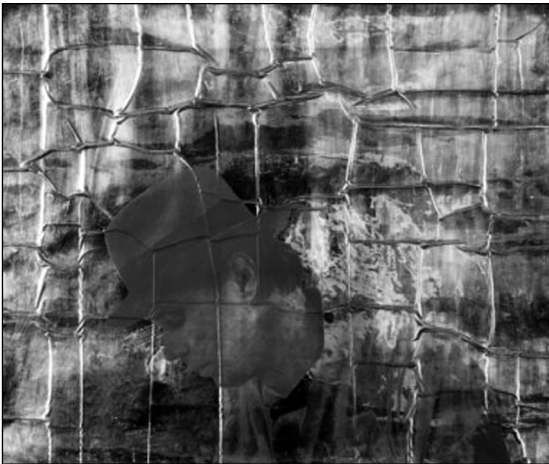
Amikor az önarckép kendőzetlenül jelenik meg, a festőt festőként mutatja be. Akár Tiziano idősebb kori önarcképre gondolunk, akár Velázquez majdnem pimasz jelenlétére az *Udvarhölgyek* című képben, a festő ecsettel felfegyverkezve mutatja

meg magát. Olcsó magyarázat lenne azt gondolni, hogy ez azért történik, mert tükör segítségével festették meg arcképüket, és a tükörben festés közben óhatatlanul látszott az esetet is. A portré vagy az önarckép az örökkévalóságnak készül: nem véletlen pillanatot örökít meg, hanem jellemző, lényeges vonásokat. A festők számára nem accidentális körülmény az, hogy festenek – a festészet személyiségük gravitációs pontját képezi. Hasonlítsuk össze ezt a büszke professzionális öntudatot Frida Kahlo több mint ötven önarcképével, ahol Frida nem elsősorban festőként áll előttünk, hanem nőként. Az (ön)arckép sohasem egy tény vagy állapot rögzítése, mindig már egy értelmezés. Az önarckép a festő önértelmezése. Úgy tűnik, az önarckép esetében a fentebb említett festmény-tükör metafora három jelentése (*hasonmás, önismeret, a Másik fölöttébb szükséges volta*) közül az utolsó mégsem érvényesül: az önarckép a festő közvetlen önábrázolása, a néző (a Másik) legfeljebb utólag és elhanyagolható módon csatlakozik.

A mimetikus művészet feladása a 19. század folyamán új helyzetet teremtett a portré és az önarckép számára. Azt a természetessé vált elvárást, hogy a festmény hasonlítson az ábrázoltra, a romantika átértelmezte, és a látható helyett a láthatatlan belső ábrázolását kísérte meg. Ezzel megtört azt a hagyomány, amely a perspektíva, az árnyékolás, az arányok szigorú kiszámítása segítségével az ábrázoltat majdnem tapinthatóvá tette. A romantikában a reprezentált „valóságot” erősen árnyalják az érzelmek, torzítják a szubjektív perspektívák, ködösíti az emlékezet és a misztikum. Ennek ellenére a romantikus művészet még mindig reprezentációs – figuratív, felismerhető alakokat ábrázol, portréi felismerhető, jellegzetes arcokat mutatnak.

Az „utánzás” több évszázados pályáját a fényképezés technikája törte ketté, előidézve a festészet mint műfaj válságát: értelmetlenné vált utánozni a valóságot, ha már a technika képes volt létrehozni erőfeszítés nélkül egy sokkal pontosabb képet róla. A modern festészet a 19. század utolsó évtizedeitől kezdve éppen ezt a leckét mondta fel: „a kétdimenziós hordozón rögzített kép megszabadult a mimézis kényszerétől”,⁶ Cézanne már feladja a perspektíva kényszerét, és a festészet elmozdul az absztrakció irányába, követve azt a meggyőződést, amely Kandinszkijt és Paul Kleet egyaránt motiválta, mely szerint a festészet a láthatatlant kell hogy láthatóvá tegye.

Működik-e még a tükörmetafora a mimetikus keret felszámolása után? Hogyan lehetséges az önarckép, miközben semlegesítődik első jelentése (*hasonmás*) és harmadik jelentése (*a Másik fölöttébb szükséges volta*)? Belenézve a kortárs művészet tükrébe, három képet emelek ki, amelyek segíthetnek a válasz megfogalmazásában.



1. *Hasonmás. Joseph Beuys: Incontro con Beuys (Találkozás Beuyszal), 1974.*

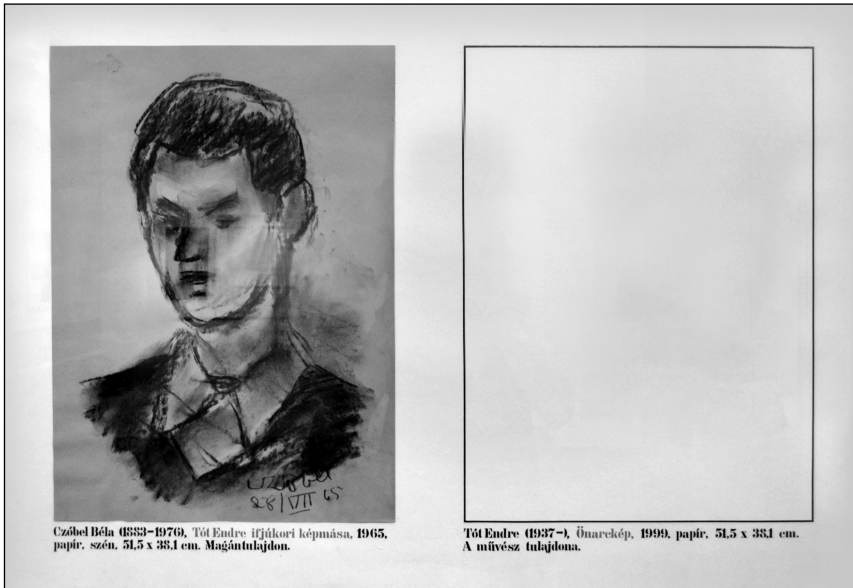
Joseph Beuys már nem festményben vagy szoborban gondolkozik. Beuys – amellett, hogy a performansz egyik legismertebb művelője – tárgyakat és installációkat állít ki: nagy kőtömböket, lenyűgöző zsírtömböket, krétával teleírt táblákat, filcöltönyt, filcbe burkolt zongorát. Beuys tárgyait leginkább körül kell járni, az installációk körülveszik, magukba zárják a nézőt. Ezért gondolom nem tipikusnak azt a képet, amellyel a debreceni MODEM egyik kiállításán találkoztam, és amely nem tartozik Beuys legismertebb, legidézettebb munkái közé. A kép címe: *Találkozás Beuyszal (Incontro con Beuys)*, és 1974-ben készült. Azonos néven ismert egy fekete-fehér poszter Beuysról, amelyen ülve, kalappal a fején éppen egy tárgyat bütyköl. Egy 1974-es kiállításra készült ez a fotó, amely Beuyst a tradíciónak megfelelően művészi szakmája gyakorlása közben mutatja.

A MODEM-ben bemutatott kép viszont nem fotó, hanem szitanyomat ezüstözött papíron (egyedi példány). A munka alapja az előbb említett fotó, életlenül megjelenítve. Mintha itt Beuys a fotó realisztikus médiumához folyamodna a precíz reprodukció érdekében, miközben éppen ennek előnyéről mond le. A találkozás Beuyszal a következőképpen zajlik: messziről alig látszik több, mint egy nagyon fényes, ezüstös felület, középen egy kalapos arc kontúrjaival. A fényes felület diszkrétan modulált: a felületet kitüremkedett gyűrődések szabálytalan négyzetekre osztják, az ezüstös szín néhol kékbe hajlik. Természetesen a nézőt a portré, Beuys önarcképe érdekli, amit sötétté és kivehetetlenné tesz a fényes környezet. Ezért a néző (a Másik) jobban megközelíti a portrét, amennyire lehet: ott áll a néző (a Másik) a portré közvetlen közelében, és meglátja a kép közepén az arcot: a saját arcát, amint tükröződik az ezüstös környezet és a védőüveg miatt, kiszorítva ily módon Beuys továbbá is rejtőzködő arcát.

A *Találkozás Beuyszal* több helyen is felrúgja az önarckép hagyományos elvárásait. Egyrészt maga a téma, Beuys arca, habár többé-kevésbé központi helyet foglal el a képen, nem látszik, annak ellenére, hogy a kép felülete fényes keretbe foglalja. Egyfajta ellenszentkép: az arcot auraként veszi körül az ezüstös felület, amelynek csillogását véletlenszerű gyűrődések törik meg, és amely ahelyett hogy kiemelné az arc vonalait, és tisztán mutatná fel azt, teljes ragyogásában, rákényszeríti a sötétszürke árnyalatokat, amelyek csak sejtetik, de nem mutatják meg az arcot. Másrészt kiderül, hogy itt a téma nem Beuys önarcképe, hanem a néző találkozási Beuyszal, aminek nem kevesebb a tétje, mint az, hogy a néző meglássa önmagát. A néző itt önmagával találkozik, a Másik (Beuys) által közvetítve. Mintha életre kelne Gadamer dialogikus művészetmodellje: íme, egy műalkotás, egy önarckép, amely rejtőzködő jellegénél fogva nyugtalanítja a nézőt, aki szeretné felfogni az arc vonásait. A kép közelebb hívja a nézőt, azzal kecsegtetve őt, hogy fényt derít az arc titkára. A kép viszont nem úgy válaszol, ahogyan a néző feltételezné: az idegen arcban (Beuyséban) a saját arcát fedezi fel. A nézőt most már nem az érdekli, milyen az arc, hanem az, hogy az arc ilyen megjelenítése mit jelent.

A hagyományos önarcképeken a festő büszkén jelenítette meg önmagát mint (társadalmilag elismert) személyiséget, és egyben a kivitelezés tökéletességével bizonyította mesterségbeli tudását. Tartalom és forma egyaránt a festő dicsőségét hivatott megmutatni: lám, ez vagyok én, és erre vagyok képes. Beuys képe sem tartalmilag, sem formailag nem követi ezt a mintát. Felismerjük Beuyst, leginkább a kalapjának köszönhetően – de nem látjuk átható tekintetét, felsőbbrendű/bölcs/keserű mosolyát stb. Nem látjuk arcát. Másrészt ebben a munkában Beuys nyilván nem festészeti tehetségét csillogtatja, és nem is technikai tudását. Nem azt mondja: íme, ez vagyok én, és erre vagyok képes. Inkább azt mondja: íme, ez vagy te, és én erre vagyok képes – megmutatni önnönmagad magadnak. Milyen emberként ismerjük meg magun-

kat a Másikon (Beuyson) keresztül? Olyan emberként, akit hajt a kíváncsiság a másik arca felé, szeretné látni a másik arcát, úgy, hogy ő maga kívül marad az üvegen/ablakon, pusztán néző, aki nem akar beavatkozni, nem akar részt venni, pusztán szemlélni, látni akar. Mít értünk meg önmagunkról Beuys segítségével? Hogy az arc megismerése sohasem szenttelen és veszélytelen, mindig önmagunkat is látjuk a másik arcában, és ha kíváncsiak vagyunk a másik arcára, a sajátunkat is fel kell fednünk. És nemcsak a mi arcunk válik láthatóvá a Másik arca által, hanem a Másik arca is csak akkor él, az alkotás csak akkor működik, ha a Néző közel lép hozzá. A forrás vizének tükre csak Narkisszossal együtt művészet, különben csak a művészeti tapasztalat pusztán lehetősége. Hasonmás, önismeret, a Másik fölöttébb szükséges volta – mindhárom elemmel találkozunk, amikor Beuyszal találkozunk.



Czobor Béla (1883–1976), Tót Endre ifjúkori képmása, 1965. papír, szén, 51,5 x 33,1 cm. Magántulajdon.

Tót Endre (1937–), Önarckép, 1999, papír, 51,5 x 33,1 cm. A művész tulajdona.

2. Önismeret. Tót Endre: Önarckép, 1999. Tót Endre munkássága olyan művészeti áramlatokkal rokon, mint a Fluxus és a konceptművészet. 1970-ben abbahagyta a festést, és nulla állapotot hirdetett. Az 1978-ban Németországba emigrált művész kísérletei még Magyarországon születtek, és általuk már emigrációja előtt ismertté vált. 1989 után a külföldi múzeumok és galériák nyomán a magyar művészeti intézmények is gyűjteni kezdték Tót Endre munkáit.

2012-ben a debreceni Modern és Kortárs Művészeti Központ (MODEM) retrospektív Tót Endre kiállítást szervezett, összegyűjtve az 1971–2011 között született reprezentatív munkákat. Megjelennek itt Tót Endre kedvenc műfajai (pl. mail art, stamp art, fotók akciókról, művészkönyv) és kedvenc témái. Az egyik a kiállítás címadója: a „nagyon speciális örömök” az „örülök, hogy...” sorozatra utal. A másik két téma, amelyekhez önarcképe is tartozik, a nulla és a hiány témája. A nulla a semmi matematikai képe, amit Tót saját nevében is felfedez, és amire az alkotások sorozata épül. Egyrészt alkot egy sorozatot óriás nullákból, valamilyen szöveg kíséretében: „ez nem egy nulla”, „itt van nektek négy nulla (fOur zerOs fOR yOU)”, „örülök, hogy láthatsz egy eltűnő nullát”, „nesze neked egy nagy nulla”. Másrészt semmire cseréli le a hagyományos festészetet. Kiállít egy üres vásznat, amire ráírja, hogy „ez az általam 1971 júniusában meg nem festett vászon, 125 x 200 cm”, vagy összegzi az éjszakai látogatást a Nemzeti Galériában, felfestve öt üres négyzetet és megelégedve

ezeket egy-egy ismert festménynek.

Ebbe a sorozatba tartozik az 1999-ből származó önarcképe is. A kép tulajdonképpen dupla portré. Egyetlen keretbe foglalja Czóbel Béla 1965-ös rajzát és Tót Endre 1999-es önarcképét. Czóbel Béla rajzának címe: *Tót Endre ifjúkori képmása*. Ez egy hagyományos, szénnel rajzolt portré (51,5 × 38,1 cm), amely nem sok meglepetést okoz, hacsak nem annak tekintjük a művész derűs, majdhogynem naiv arckifejezését. A kép jobb oldalán egy azonos méretű (51,5X38,1 cm) üres téglalapot látunk Tót Endre: *Önarckép* címmel, 1999-ből.

Első látásra ez bármi, csak nem önarckép. Nem a forrás vizében tükröződő arc. Egyáltalán nem arc. Ez egy négyszög, egy üres, semmitmondó négyszög. Nem ismerhető fel rajta a festő, nem tudunk meg róla semmit sem. Nincs sem derűs, sem naiv pillantása. Másrészt nem szükséges Czóbel Béla rajztudása ahhoz, hogy az ember rajzoljon egy négyszöget. Nincs a képen semmi. Pontosabban: a képen a semmi van.

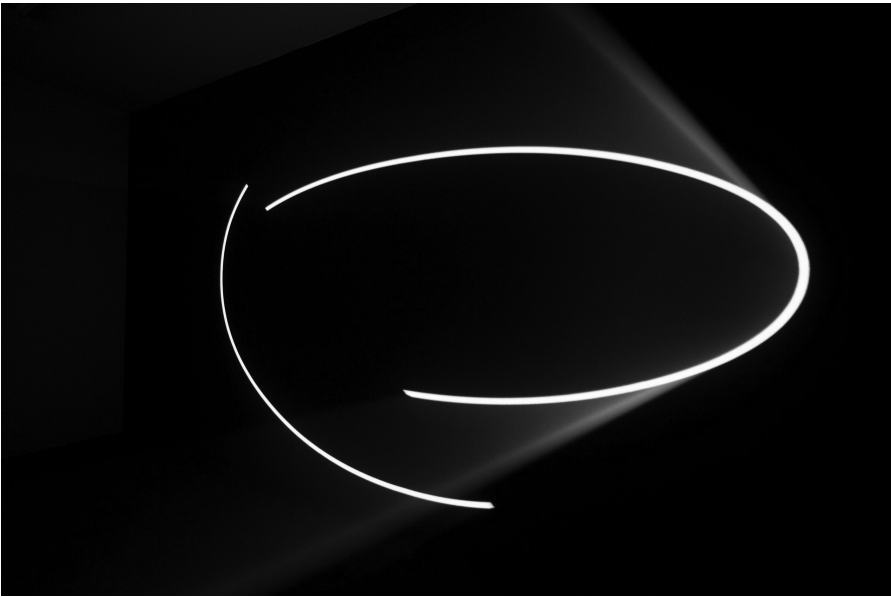
Tót Endre egyik jól ismert mondata: semmi sem semmi. Ez a paradox kijelentés itt is beigazolódik: a semmi, amivel az üres négyszögben találkozunk, nem semmi. Többrétegű, gazdag jelentése van. Elsősorban nyilván nem egy bármilyen semmi, hanem egy olyan semmi, ami a bekeretezett festményekhez viszonyul. A semmit bezáró négyszög világosan utal a hagyományos festészet keretbe zárt létmódjára. Sőt a keret méreteinek pontos egyezése Czóbel Béla portréjával tovább konkretizálja a viszonyulási rendszert: ez a semmi nem másról, mint Czóbel Béla portréjáról szól, azt tagadja a maga módján.

Ez a tagadás egyrészt szakítás a hagyományos festészeti elképzelésekkel, technikákkal. Tót Endre nem hajlandó önarcképét a szén, a ceruza, a festék segítségével alakítani. Az ő felfogásában a művészet továbblépett, a vászonra, kartonra stb. a festő gesztusával felvitt nyom már nem a művészet szükségszerű tartozéka. Czóbel Béla portréja még ahhoz a hagyományhoz tartozik, amit Tót Endre önarcképe semmissé tesz.

A szakítás itt sokkal személyesebb jelentéssel is bír. Tót Endre nemcsak egy művészeti hagyománnyal szakít, hanem fiatal önmagával is, aki ehhez a hagyományhoz tartozott. Önarcképe nemcsak azt üzeni, hogy „nem így kell egy arcképet megrajzolni/megfesteni”, hanem azt is: „én már nem az vagyok, akit Czóbel Béla megfestett”. Itt elsősorban nem az autobiografikus tagadás kerül előtérbe, nem tudjuk/nem érdekes az, hogy a fiatal Tót Endre milyen cselekedeteivel, személyiségi vonásaival, történéseivel nem vállal közösséget az akkor hatvankét éves művész. Amiről ez a bekeretezett semmi szól, az a művész újjászületése, ami abban mutatkozott meg, hogy abahagyta az addig gyakorolt festészetet.

Így kiderül, hogy a bekeretezett semmi igenis Tót Endre önarcképe: azé a művészé, aki az avantgárdot választotta a hagyományos művészet helyett, aki a konceptuális művészet híve, aki egy egész merész, játékos, ironikus, néha szemtelen világot konstruált a nulla, a semmi, az üres, a hiány köré. Mi lenne jellemzőbb rá, mi fejezné ki jobban őt, a hagyománnyal radikálisan szakító művészt, mint a bekeretezett semmi?

A tükörmetafora három jelentéséből – hasonmás, önismeret, a Másik fölöttébb szükséges volta –, úgy tűnik, alig maradt valami. A hasonmás elutasítva, a Másik kizárva a fölöttébb önreflexív arcképből. És mégis: mindezek a jelentésrétegek nem működnek, ha nincs mellettük Czóbel Béla portréja. A másik művész, aki lerajzolta Tót Endre arcát, a másik Tót Endre, aki még annak idején informellel, pop arttal és minimal arttal kísérletezett. A Másik fölöttébb szükséges volta akkor is beigazolódik, amikor marad a semmi: a semmi a megtagadott, lenullázott, meghaladott Másiktól nyert értelmet.



3. A Másik fölöttébb szükséges volta. Anthony McCall: *Meeting You Halfway* (Találkozás veled félúton), 2009. Anthony McCall munkáit nehéz besorolni. Fénnyel dolgozik, fényszobrokat készít, amelyek ugyanakkor mozgóképek. Éppen ezért szokták azt mondani, hogy fényinstallációi a szobrászat, film és rajz határán mozognak. Mindebből egy nagyon feszes, intenzív, minimalista formavilág bontakozik ki. 2003 után készült munkáiból 2012-ben nyílt egy nagyszabású kiállítás a berlini Hamburger Bahnhofban, ahol hét fényinstallációját állították ki egyszerre, ugyanabban a térben. Egy ezer négyzetméteres termet alakítottak át zárt, fekete dobozzá, ahol az egyetlen fényforrás McCall szobrainak digitálisan vetített fehér fénye volt, amit egyetlen, a fallal szemben lévő vagy a tíz méter magas mennyezetből induló pontból hatalmas kúp zárt be. A fénykúp bent tartotta a fényt, amit a ködgépek mattá és puhává tettek. Viszont az intenzíven fekete vetítési felületen, legyen az a függőleges fal vagy a vízszintes padló, a fény hihetetlenül éléssé és tisztává vált. A fény rendkívül éles, néhány centi vastag, lassan változó vonalakká alakult a fekete felületen. Minden installációban két vonal változott lassan egy közös térben.

A kiállítás különleges élményének leírásában ki szokták emelni, hogy McCallnak sikerült egy közös teret kialakítania, ahol a látogatók együtt tapasztalhatják a fényinstallációkat, nemcsak körbejárhatják őket, hanem átléphetik a szolidnak tűnő fényfelületet, és bekerülhetnek a szobor belsejébe. Valóban, sok látogató kipróbálta a fényvel való játékot, saját testével megszakította a vetített fényt, belépett a fénysugárba, a kontempláció helyett a könnyed együtt játszást választva. Ez rendben is van napjainkban, amikor mind a művészet, mind a múzeum igyekszik a nézőt aktív együttműködésre sarkallni. Látogatóként mégis úgy éreztem, hogy a fényinstallációk játékos megközelítése megbontja a művek szigorú matematikáját, és veszélyezteti annak az esztétikai értéknek az átélését, ami annyira ritkán van jelen manapság a művészetben: a fenségesét.

A bemutatott munkákról McCall azt nyilatkozta, hogy lényegében a szobrok absztrakt munkák, de őt az emberi test reprezentálása érdekli. Ezt a kapcsolatot olyan címekkel éri el, mint *Te, Én horizontálisan, Köztünk*. Ezek a címek a testre vonatkoznak, de a munkák nem reprezentálják a testet piktoriális értelemben.⁷

A bemutatott munkák közül a *Találkozás veled félúton (Meeting You Halfway)* című 2009-es munkája éppen végletekig vitt letisztultsága miatt emlékezetes. A fényinstalláció két változó vonala itt két, egymással szemben álló körív, amelyek nagyon lassan és folyamatosan nyitottabbá vagy zártabbá válnak. Banálisnak tűnhet, de nem lehet leírni a tökéletes és egyszerű geometriai formák éles szépségét. Határozott körvonalai szolid egzisztenciával ruházzák fel az immateriális fényt, lassú, kiszámított mozgásuk megállíthatatlanná, sorsszerűvé teszi változásukat. A körívek mozgása nincs egymáshoz idomítva, habár nyilván egységes térben zajlik. Csak egy-egy pillanatra találkoznak a körívek végei, egyetlen pillanatnyi finom érintésben, félúton, csodálatos, teljes ellipszist alakítva. Majd a körívek szétnyílnak, összehúzódnak, és ami együvé tartozónak mutatkozott egy pillanatra, két különálló formára bomlik.

Mi állhat messzebb egy arc bonyolult rajzától, mint a geometriai forma, egy fehér körív? Ha nem lennének a címek, talán eszünkbe sem jutna, hogy a lassan tekerődő, többnyire hajlított, organikus formák valahogyan „testeket” reprezentálnak. A cím viszont nyilvánvalóvá teszi, hogy itt két, egymáshoz kapcsolódó személyről (arcról) van szó. Sőt, rólam és rólad van szó, rólam és a Másikról, akik egy térben élünk, amit saját magunk alakítunk ki, és ahol a találkozás mégis kivételes és tünékeny. McCallnak sikerül hűvös, csillogóan fehér, immateriális geometrikus vonalait súlyosan megterhelni érzelmileg, és absztrakt eszközökkel közölni egy emberi, nagyon is emberi tartalmat. Hasonmásról már nehezen beszélhetünk ezeknél a fényszobroknál, amelyek mégiscsak önarcképek, a művész szubjektív önreflexiói. Mint minden más önarckép, ezek is az önismeretről szólnak. Amit viszont megismertetnek/felismertetnek velünk, az immár nem a Másik tükörfunkciója, episztemológiai szerepe, hanem a Másik egzisztenciális nélkülözhetetlensége: a Másik nélkül az Én csak egy céltalanul sodródó vonal, csupán a Másik közelsége nyitja meg számára az egység, a strukturált szépség (a kozmosz) lehetőségét. Amit felismerünk McCall fényszobrai láttán: a Másik felettebb szükséges volta nem csupán önismeretünk, hanem életalkításunk szempontjából is; a Másikkal való találkozás csodálatos és ritka pillanatának szépsége. Félúton.

A művészet tükre ma egészen mást mutathat, mint Alberti idejében. Az elmúlt század lendületes kísérletei merőben megváltoztatták a művészet arcát. Alig hasonlít már arra az arcra, amit Alberti láthatott Narkisszosz forrásának tükrében. Mivel az arckép kitüntetett módon hasonmás, úgy látszhatott, hogy a mimézisről való lemondás elsősorban az arcképet, az önarcképet fogja eltörölni – Foucault jóslata nyomán az emberrel együtt „úgy eltűnik, mint a tengerparti fövenybe rajzolt arc”.⁸

Ha jobban megvizsgáljuk a helyzetet, kiderül, hogy nincsen még vége, csak mássá alakul. Az arckép, sőt az önarckép a hasonmás feltételének feladása után is új eszközöket talál ahhoz, hogy az önismeret eszköze maradjon. Talán a tükörben látott arc nem olyan jól kidolgozott, részleteiben nem határozott, bizonytalan, ködös. Talán nem is akarja világosan és büszkén megmutatni saját magát, inkább rejtőzködne, eltűnne a tükörben, tükör által még homályosabban szeretné látni/látatni magát. Már nem a büszke individuum, aki önmagából képes a megismerés és az erkölcs szolid várát felépíteni, önnönmagát és társait kihúzni a társadalmi mocsárból az ész erejénél fogva.

Másrészt a művészet megtanulta az önarckép segítségével megmutatni valamilyen formában a Másikat is, világossá tenni azt, hogy az én csak a Másik által konstituálódik. Ez nem újdonság, elég világosan fogalmazta meg két évszázada Hegel, aki amúgy nem a világos stílusáról híres. Ennek az ismeretnek/önismeretnek a megmutatására a kortárs művészet olyan eszközöket talál, amelyek képesek a gondolat

elvonat és egyetemes, ugyanakkor személyes oldalát egyszerre kifejezni. Így a kortárs művészet megváltozott (kődös, üres, absztrakt, minimalista) arcából tovább is kiolvasható az önismeret (szükségessége, lehetősége, eredménye) és az ehhez fölöttébb szükséges Másik.

■ **JEGYZETEK**

1. Platón: *Állam*. In: *Platón válogatott művei*. (Ford. Szabó Miklós) Európa Könyvkiadó, Bp., 1983. 454.
2. Leon Battista Alberti: *A festészetről (Della Pittura, 1436)*. (Ford. Hajnóczy Gábor) Balassi Kiadó, Bp. 1997. 93.
3. Itt nem szeretnék bővebben kitérni arra, hogy Alberti szövegében a tükör- és ablakmetafora mellett szerepel a velük konkurens „kompozíció”-elvárás. A „tükör” és az „ablak” metafora azt sugallja, hogy a festmény annál jobb, minél inkább hasonlít a reprezentált tárgyra. Ezzel szemben a kompozíció követelménye azt feltételezi, hogy a festő beavatkozik a látványba, annak érdekében, hogy megszerkessze azt, esztétikai elvárások alapján.
4. Talán éppen azért volt végzetes a szerelem, mert félreértésen alapult: Narkisszosznak a látottakat nem sikerült visszacsatolni és önmagára vonatkoztatni.
5. Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer*. Osiris Könyvkiadó, Bp., 2003. 131.
6. Matthias Bunge: *Képkategóriák a huszadik század művészetében. Fogalmi behatárolás-kísérletek a határait veszített kép láttán*. (Ford. Adamik Lajos) Balkon 2003. 10. sz. 4–15. 4.
7. Lásd Irina Makarova: *Anthony McCall – Five Minutes of Pure Sculpture*. Wonderland Magazine 2012. 04. 23. (<http://www.wonderlandmagazine.com/2012/04/anthony-mccall-five-minutes-of-pure-sculpture>) (letöltés: 2012.07.23.)
8. Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Osiris Könyvkiadó, Bp., 2000. 434.



KESERÜ KATALIN

ÁLARC NÉLKÜLI BÁL

Makovecz Imre emlékére, halálának évfordulóján

Makovecz Imre az építészet, de különösen a saját építészete mibenlétének meghatározásához a stílustörténeti (művészettörténeti), funkcionális, valamint a mérnöki leírásoknál fontosabb szempontokat határozott meg, az előbbieket pedig megtagadta abban az interjúban, melyet Rozgonyi Iván készített vele, *Spiritusz* címmel, 1967-ben.¹ Szempontjai mind az építész szándékait, mind a „befogadó” érzékelését figyelembe veszik.

1. Az építészet nem „szolgálja” a civilizációt (a máig érvényben lévő és csupán gyakorlatias építészeti funkció-felfogás értelmében).

2. Mivel viszont „az ember szellemében és nem testében egzisztál”, az építészet szellemi alkotás. (E sarkítottan szembeállító megfogalmazás szerint a testiség az ember negatív tartománya lenne, azonban mind az interjú további részei, mind az építész házai, mind a körülbelül egy évtizeddel később kristálytisztán megfogalmazott világfelfogása² ennek ellentmond. A sarkításra a „szellemi” jelentőségének kihangsúlyozása érdekében volt – retorikailag – szükség az építészetben is, a szellemi munkát és munkásokat eltemető ötvenes évek után.)

3. Az épület mérhető tényeinek érzékelése helyett az átélésére van szükség.

4. Az épület nem (csak) látvány, hanem ennek folytonos újrendezése/rendeződése az idő- és térbeli bejárások („járkálás”) tapasztalatai szerint.

5. Az épületbe beleépül a hellyel való konkrét kapcsolata,



**Az épületleírásoknál
általánosan előforduló,
a(z emberi) testrészek
neveit átvevő
szakszavak építészettől
független és
feltehetően eredeti
jelentésére az építészek
korábban
nem gondoltak.**

6. az építész saját szellemi egzisztenciájának problematikája.

7. Az épület valóság tartalma az elevenisége.

Ez utóbbi fogalom Rozgonyi enyhén bíráló szavai nyomán merült fel, melyekkel Makovecz akkori épületeit illette. (A *berhidai vendéglő* és a velencei *Cápa étterem* [1963–64] óta új megoldásairól ismert építész „házai” közül addigra készen állt a szekszárdi *Sió csárda* [1964–65], a balatonszepezi *SZÖVOSZ-üdülő borozója* [1965–67] is – az első kivételével mindegyik arcszerű főhomlokzattal.) Kérdésében Rozgonyi figuratívként jellemezte Makovecz építészeti fogalmazását, s „túl erős” analógiáknak tartotta élőlényzerű formáit. Makovecz nem erre reagált válaszában, azaz nem adott magyarázatot az arcokra, a figurativitásra, hanem az eleveniséget hangsúlyozta, melyen tényleges (a már adott ismereteken, megoldásokon túllépő) gondolkodást és cselekvést, valamint konkrét életélvezetet értett.³ A külső szemlélő (Rozgonyi) szempontja ez esetben formaközpontú, modernista volt; az alkotó válassza az építészti alkotófolyamat és az alkotás összetettségre és kontextusaira utalt.

A pályakezdés évein (1959–62) már túljutott Makovecz szempontrendszere érett, határozott és független. Ennek és mintegy másfél évtized írásai, interjúi, épületei alapján kísérlem meg körüljárni építészti gondolkodásának egy különös „termékét”: az arcszerű épületet, előzményeitől kezdve a komplexebb rendszerekben való megjelenéséig. Az arc maga nem volt témája, önállóan még nem is tették vizsgálat tárgyává, konkrétan az „arcaira” nem kérdeztek rá a publikált interjúkban sem, holott jól meghatározható a felbukkanásuk, s elég szokatlan jelenség is egy ilyen épület ahhoz, hogy a törzsi kultúráktól távoli európai civilizációban feltűnést keltsen, akár elriassza az embert, ma is. Ezért is érdemes megkeresni azokat a szálakat, melyek mentén az arc-épülethez eljuthatunk, s amik e dolgot tárgyát képezik, annál inkább, mivel problematikájuk ma is létezik. Talán ennek is köszönhető, hogy nemrégiben megjelent egy képes katalógus az itt kiemelt korszaknál későbbi, de arccal is rendelkező Makovecz-épületekről.⁴

Dolgozatomban megkísérlem felépíteni ezt a „tárgyat”, aszerint, ahogy kortársa, Michel Foucault meghatározta a tárgyképzés módszerét.⁵ Beépítetlen, természeti környezetben, vidéken, ott is a perifériákon jelentek meg arc-épületei, távol az (elit)kultúra színhelyeitől, általános tetszést aratva a közönség körében. Ismertetésük szokás szerint megjelent az építészeti szaklapban. Megbízója a SZÖVTERV (1962–71), majd a Pilisi Állami Parkerdőgazdaság (1977–81). Mindkét munkahelye különbözött a kor szocialista nagyiparához hasonlóan működő, elsősorban városi és nagyberuházásokkal foglalkozó állami tervezővállalatoktól, mint amilyen első munkahelye, a BUVÁTI is volt, ahonnan éppen ezért kilépett. Részben a társadalom szélesebb köreivel, részben a természettel való együttműködést – az építészti munka két alapvetően lényeges területét – tette elérhetővé ez a két cég. Megbízásai összefüggtek a közúti közlekedés fejlesztésének megindulásával az 1960-as években, jöllehet maga az autó még luxus- (és hiány)cikknek s nem munkaeszköznek számított akkor. Másrészt a hetvenes évektől a turizmus fejlesztésével is, mely több politikai tényezőnek köszönhető a ki- és beutazások újraengedélyezésétől a szálláshelyek számának növeléséig, beleértve a lakosság életszínvonalának emelkedését és a továbbra is működő szociálturizmust. Funkcionális műfajukat tekintve az e fejlesztésekhez kapcsolódó épületek (út menti csárdák, turista- és szabadidőközpontok) korábban nem jelentettek tervezői (szellemi) feladatot, az ilyen házak – egy-két kivételtől eltekintve – az általános építési gyakorlat vagy az állami kisajátítások eredményei voltak. Makovecz arc-épületei többszörös vákuumban jelentek tehát meg, a kihaltak tűnt vidék (az ország) birtokbavétele és benépesülése, az élet megindulásának első jeleiként. Így nem egy folyamatos építészettörténet állomásaiként tekinthetjük őket, ha-

nem a hatvanas évek „eleven szellemisége”⁶ olyan megnyilvánulásainak, melyekre a közvetlen hagyomány nélküli szituáció és az ebben felfedezett szabadság ad lehetőséget. Éppen akkor, amikor a „folytonossághiányt” a folytonosságokat kreáló, hagyományos történetírással szemben Foucault az új tudományos gondolkodás egyik pillérévé tette.

Ha az ő nyomában próbálnánk megnevezni tárgyunkat, kijelentéseknek mondhatnánk az arc-épületeket, abban az értelemben, ahogy Foucault nem struktúráként, hanem létfunkcióként határozta meg ezt a nyelvi jelenséget 1969-ben.⁷ Kijelentés- (illetve kijelentéstevés-) meghatározása közel áll Makovecz jelenlétfogalmához, s nem csak a magyar nyelvből adódó lényegi azonosságuk miatt. Makovecz fogalma ugyanis nem más, mint az egzisztencia „előállítás” személyes cselekvéssel. Erre napjaink gondolkodásában mutatkozik ismét olyan erős igény, mint amilyen Makoveczet is jellemezte az 1960-as években.⁸ Jóllehet Foucault szerint a kijelentés nem (nyelvi) egység, amint Makovecz épületei azok, mégis azért, hogy konkrét tartalommal megjeleníti az egységeket és struktúrákat, átszelve „lehetséges struktúrák és egységek egész területét”,⁹ olyan aktivitásról tesz bizonyosságot, mely a tervező építész munkáiból is kielemezhető, aki maga is vizsgálta – olykor évtizedeken át – az adott (talált) struktúrákat és egységeket. Sőt Makovecz sokszor emlegeti – Goethére hivatkozva – a szabad vegyértékek jelentőségét is, melyek ugyancsak az aktív elemet hangsúlyozzák a meglévő – a tervezőnél „kéznél lévő”, „adóó” – egységekben és struktúrákban. Egymásba kapcsolódásukkal váratlan jelenségek alakulhatnak ki, és ezzel mintha – a szubjektum helyett – az alannyá emelt kijelentés működését igazolná a dolgok és ideák aktuális, értelmes összeállításában. Ezen a ponton azonban a mindkettejüket jellemző radikális gondolkodás közössége megszakad. Makovecz írásából és tevékenységéből ugyanis kiolvasható az ember mibenléte újradefiniálásának határozott igénye:

- a) a mindenkori ember *személyes* megismerő tevékenységével,
- b) mely *megismerés* átélt (fizikai és szellemi, lelki),
- c) önmagára, a konkrét helyre, anyagaira, a *térre*, dimenzióira és a bennük-létre irányul,
- d) ez a tevékenység azonos a *valóság* (az egzisztencia és dimenzióinak) létrehozásával.

Ezt a tapasztalatot véve kiindulópontként megvizsgáljuk azokat a „struktúrákat és egységeket”, melyekkel (mint a nyelv szavai, a szimmetria, az elevenség) ő maga is foglalkozott. Részben ezek jelentik épületei szellemi kontextusait, egyúttal az arccal is összefüggenek. Rávilágítanak arra, hogy az említett vákuumban megjelent Makovecz-épület miben tér el a megszokott építészeti környezettől.

„Gondolatok az építés szavairól”

■ Az említett, lehetséges összefüggésekre tényszerűen utalnak az épületekkel kapcsolatban használatos szavak.

Makovecz első, sokszorosított *Naplójának* (1974–78) nálam lévő másolatában van egy rész,¹⁰ mely a jelek értelmezéséhez kapcsolódva az épületrészek neveiről szól. A szavak – jelentéstartalmukat tekintve – az ember testrészeihez kötődnek, egymással testszerű összefüggésben állnak. „Összességük(ben) az épület egészét adják, de egymásra is utalnak.” Közülük az arccal-fejjel a következők hozhatók kapcsolatba: *homlok-zat, szem – ablak, szaru – szaru-zat, füles, álla, üstök, konty, haj(azat) – héjazat, bálvány, fej*. A *Napló II*. 1978–1980 közti anyagot tartalmaz, benne a *Gondolatok az építés szavairól* című, kétoldalas dolgozattal. E két kiadvány szerint Makovecz 1978 körül foglalkozott azzal, hogy az építészeti nyelvvel kapcsolatos tapasztalatait össze-

gezze, jóllehet az épületeit ismertette ezeket a szavakat – egy-két kivételtől eltekintve, melyek az általa akkor vizsgált paraszti kultúrából erednek – már jó évtizede használta.

Az épületleírásoknál általánosan előforduló, a(z emberi) testrészek neveit átvevő szakszavak építészettől független és feltehetően eredeti jelentésére az építésszek korábban nem gondoltak. Makovecznek az 1967-es balatonszepezi üdülőről szóló leírásában (1968) álltak össze arccá, s egyúttal a természeti környezet kontextusában nyertek értelmet. A lejtős területen, egymás fölött álló épületek karakterét „igyekeztünk a környezet sziklás, erdős formáinak megfelelően megtalálni. Az épületeknek »profilja« és »arca« van [...]. A falak lefelé szélesedő *talpukkal* sziklás és görgeteges talajon nyugszanak. [...] A zártság megszüntetését a tetőszerkezet *redőzetével* érzékeltettük. A használat egyszerű igényeit a természet elevenségének tágabb értelmű és értékű eszméivel igyekeztünk gazdagítani. Ezért törekedtünk természetes anyagok, kő, fa és kavics használatára.”¹¹ 1969-ben az előző évben befejezett épülethomlokzatát, a tatabányai *Csákányosi csárdáét* jellemezte arcszerűen, mint amelynek a tömegét „a kilátás felé eső oldalon két nagyméretű *szemöldök* nyitja fel”,¹² „az épület *orr-része*” pedig a tető súlyát vezeti a földre, „a *szarufák* alapjának tövébe vert farönknyalabon át. [...] Az épület *homloka* előtt kis terasz épült, amelyről áttekinthető a környék hegyes-dombos, erdővel borított vidéke.” (Kiemelések tőlem – K. K.)

A *Magyar Építőművészet* folyóirat új épületeket prezentáló, megszokott (és mérnöki típusú) leíró műfajában a kiemelték közt is feltűnik néhány szó, illetve toldalékaitól megfosztott szóalak: a tető *redőzete*, az épületek *orra*, *talpa* és *homloka*.¹³ Velük egyértelműen egy a hivatalos építészeti diskurzusban jelen nem lévő, őbenne azonban munkáló gondolatot jelzett az építész. Hasonló történet zajlott le egy évtized múlva Romániában, ahol egy művészettörténész gyűjtötte össze a hagyományos faépítéssel kapcsolatos kifejezéseket, és bennük, illetve az e szavakkal leírható házakban egy organikus társadalmi és világrend képét fedezte fel, az ókorig vezetve azt vissza, és egész Európában elterjedtnek mutatva be.¹⁴

Makovecz pár szóalakjával azonban megtörik az építészeti közbeszéd, előáll egy „folytonosságihiány”,¹⁵ több értelemben is. Makovecz maga hozott létre egyet, megszakítva a szövegek egyhangúságát, illetve ezzel egyúttal felhívta a figyelmet egy létező folytonosságihiányra (ti. a szavaknak megfelelő épületek hiányára).¹⁶ Makovecz rövid ismertetőiben egy másik beszéd kezd körvonalazódni, melyben kulcsfogalom az épületek arcszerűsége, ilyenformán élőlényzerű volta, s amely – az interjú logikája és a fentiek szerint – az elevenséggel függ össze. A gondolkodás és az élet elevensége az épületformáéval és –szerkezetével kerül összefüggésbe, ám a közömbösített szóbeliség nyilvánosságában (egyelőre) – a természetet uralni kívánó ipari Magyarországon ez is nagy szó! – mint a természet sajátossága jelenik meg. Ekként pedig két hagyományba is illeszkedhetett: Frank Lloyd Wright és Rudolf Steiner gondolataiba, épületeibe, melyek ugyan elhallgatottak voltak a szocialista magyarországi építészpolitika szerint, de melyekkel Makovecz – titokban – találkozhatott. Wright munkásságával már a Műegyetemen,¹⁷ Steiner építészetével pedig valóságosan is, első külföldi útján, 1964-ben.¹⁸ A modern építészet e két irányának eltüntetése a (szakmai) nyilvánosságból mesterségesen előállított folytonosságihiánynak tekinthető. Ennek is köszönhető Magyarországon a folytonosságihiányok irányában kimutatható érzékenység, mely részben (a hiányok pótlásával) a hagyományfolytonosságok rekonstruálására törekedett, másrészt merőben új struktúrák kialakítására, ezáltal a jelen(lét), a szellemi egzisztencia megteremtésére. Makoveczben mindkét irányban és a kettő különös ötvözésére is megvolt a hajlandóság.

■ Az 1980–81-es forrásszövegekben az építés eddig nem említett szavai: *gerinc, far, láb-fa, térd-fa, ajtó-szárny*.²⁰ A szavakból összeálló – elképzelhető – teljes lényeket szürreálisaknak találta Makovecz: ha csak ezekből a szavakból „próbálok képet alkotni egy épületről, akkor ebből egy szörnyeteg keletkezik. Egy egész különleges építmény”, amit ki is próbáltak egy Makovecz-féle magánpályázat keretében.²¹ „Egy félig emberi, félig állati, különös kreatúra-lény jött össze.” Makovecz egy szellemi észleletből (szavak) kiindulva, intuitív és kép(zet)alkotó gondolkodással ráébredt a fogalmak tartalmára, s – egyesítve őket – a(z) archaikus megismerési folyamatot cselekvőbe fordítva, épületein a szavak szükségképpen az eredeti (figuratív) s nem csak mérnöki értelmükben jelenhettek meg. Ebből sajátos formák, szerkezetek és terek születtek. Az alkotó típusú nyelvi archeológia (nevezhetjük az antropozófia megismeréslogikájának is) eredménye az „épületlény”, „kiben a család lakik, kinek szemében a tűz fénye világol, kinek szemén az ember lát ki, és tekinthet be egy lény belső világába”.²²

Ez a kreatúra szoros rokonságot mutat a tér fenomenológiájával nem sokkal korábban – a pszichoanalízis és költészet összevetése útján – foglalkozó francia filozófus, Gaston Bachelard tapasztalataival, aki a lelki (emlék-, álomképek) és költői térértelmezésekből arra a következtetésre jut, hogy a ház az ember számára természeti lény.²³ Makovecz építészként továbbment: az épületlényt egykor létező épülettípusnak tekintette, melyet a szavak megőriztek, miközben az építészetről szóló beszédben a feladat, a szerkezet, az anyag megnevezése uralkodott el, s ezáltal gondolat nélkülivé, üressé, egyoldalúan a technológia (vagy korábban a stílus) által meghatározottá vált. „Pedig éppen a belőlük kirabolt általánosabb értékű elvek vagy rendszerek alkalmazak az ember mesterséges környezetét megalkotni, annak veszélye nélkül, hogy gondolat híján az épített környezetben egy üres világ jelenjék meg.” Ezért a „Szentendrén épített szolgáltatóház fedelének hajló gerince, üstökös homlok, homlokán ülő két »naturalista« szeme, alul falakkal határolt, üres, csupa-üreg arca ezeket a szavakat éleszti építészeti valósággá újra.” (1973–76) „A megértés, a képzelet, a valóság határán a szavak épületlénnyé csoportosulnak, hogy egy új valóságot hozzanak létre.”²⁴ De csoportosul maga a megértés, a képzelet és a valóság is: nagyvillámi, a földből fokozatosan előkészítő építményét (1978) a terepviszonyokkal, az épület funkcióival és a „lényegével” magyarázta, „mely utat keres a megvalósulás felé”. Ez az ilyenformán élő és cselekvő lényeg,²⁵ az intuícióval született lényfogalom, mely vezeti a tervező kezét, nemcsak a lényyszerű épületnek, de a sokféleképpen definiált élő építészet egyik irányának is kulcsa. Elsősorban a képzelet szerepe révén kapcsolódik Bachelard gondolkodásához. Az előzmények, a szókészlet ismeretében azonban kevésbé látszik a tudattalanból fakadónak, mint inkább tudatos imaginációnak.

A folytonossághiányban tehát született egy váratlan építészet, mely – Foucault műmeghatározásával ellentétben – „közvetlenül adódó”, „biztos” és „egynemű”.²⁶ A teljes lényeket mutató épületek és tervek, melyekre 1980-ban visszatekinthetett (a már említettek kivételével): a Szeged melletti *Halászcserécsarda terve*, 1968, Kecskemét, a *Haladás Áfész autószerelője terve*, 1969, Sopron, *Nagytómalom szabadidőközpont strandépületének terve*, 1970, Sárospatak, *Művelődési Ház*, 1972–83, Velence, *Ifjúsági és szabadidőközpont terve* 1973–74, a *Visegrad-mogyoró-hegyi szabadidőközpont* egyes épületei 1977–80, Dobogókő, *Síház*, 1979–80. Mindegyiknek arca s elnyúló teste van. Ebben ludas volt a 19–20. század fordulójának építészete (Antoni Gaudí), melyet megtagadott a belőle is született modernizmus; a Frank Lloyd Wright-i (megszakított) hagyomány is, melynek kezdeményezője – Makovecz által tömörítve – úgy

fogalmazott: „az épület belülről kifelé valósul meg: a belső, a lényeg részleteire bomlik.”²⁷ A belső ebben a szövegösszefüggésben egyaránt vonatkoztatható az építész gondolataira, inspirációjára és a falak által közrefogott térre, ennek a magjára (Wrightnál a kandallóra) és a belőle kiinduló életre.

Vincent Scully amerikai építész és építészeti író is felfigyelt kor- és honfitársai munkáinak élőlénykarakterére a hatvanas évek általa új zsindeley stílusúnak nevezett építészetében.²⁸ Ezek a sík terepen álló, függőleges és magányos voltokkal feltűnő épületek nem csak az amerikai „ember és sorsa, a Természettel és az Idővel szembenálló emberi konstrukció problémájának” szimbólumai.²⁹ Azaz nemcsak a legenda amerikai identitás megfogalmazása miatt érdekesek (melyben természetesen szerepet játszik a nagy és üres táj is), hanem éppen ebből fakadó, álló emberszoborhoz hasonló megjelenésük miatt is. Jóllehet formáik nem emlékeztetnek az élőlényekére. Hozzátehetjük Bruce Goff extravagáns épületeit, illetve az épületeit kísérő funkcionális elemeket, melyeket szárnyas „lényekké” alakított (1970–71), a Corbusier *Unité d'habitation*jának tetején megjelenő szoborszerű, szellőző és egyéb rendszereket rejtő formák parafrázisaiként.

A lény- és szoborszerű Makovecz-épületek, a magányos amerikai épületalakok csak annyiban vethetők össze, amennyiben struktúráikkal az életre utalnak. A képzőművészeti mű szoborszerű létmódja eltér az épületétől, mely elsősorban praktikus funkciójáról „beszél”. A műalkotás – akár a bálvány – több és egyedibb annál, amit fogalmainkkal leírhatunk róla – állapítja meg a századvégen Jean-Luc Marion, a fenomenek egyikéként nevezve meg a bálványt.³⁰ Olyan többlettartalommal rendelkezik, mely nem objektív, s az embernek egy másik ember szemléletkor keletkező élményére hasonlít. A szobor- és egyúttal lényyszerű épületek tehát a létezését és a létezőt tematizálják, különböző szempontokból.

Bachelard úgy véli – a tudattalan működéséből –, hogy a házat függőleges lényként képzeljük el, a sötét pince irracionálisától a padlás/a tető világos racionalitásáig. A pince és a padlás ellentétében a mélység és magasság, kétféle kozmikus erő, az ember kétféle kötődése fogalmazódik meg és érvényesül. (A nagyvárosi, pince és padlás nélküli felhőkarcolókat, melyekben valójában a vertikális nem átélhető, hiszen minden otthon fölött vagy alatt ott egy másik, ezért bírálja.)

Makovecz lényeinek ekkor más a karaktere. Fekve nyújtóznak, az amerikaitól eltérő, lágy és barátságos természeti vagy kisvárosi tájban, mintha földplasztikák, a föld teremtményei vagy a szoros beépítésű kisvárosi civilizáció gyűrődő sűrítvényei lennének. Arcuk mindig különös, a föld síkjára helyezésük Wright építészetére,³¹ tessék Rudolf Steiner épületére rímel.

Az elevenség

■ A gondolkodóként Goethe természetfilozófiájából kiinduló Rudolf Steiner svájci, dornachi hegyen álló *Goethanuma* (1928) félig élőlénynek (hatalmas elefántnak), félig kövületnek tűnt Makovecz szemében; megpillantásakor „minden elképzelést fölülmúlt a látvány mint építészeti példa vagy táj” – ahogy 1980-ban mondta Beke Lászlónak adott interjújában.³² A (második) *Goethanum* szokatlan, stílusoktól független, leginkább az expresszionista építészet törekvéseivel rokonítható, monumentális tömegéből elsőre feltűnik az a „felnyíló” tető, melyet Makovecz még ’63-ban tervezett *Cápa vendéglőjéről* ismerünk.³³ Makovecz a tető első felének „felnyitásával” nemcsak hangsúlyos és mozgásban lévőnek tűnő formát-szerkezetet talált az épület megnyitásához³⁴ – amivel óriási feltűnést keltett, hisz épületeink kubusba zártak voltak akkoriban –, de ez a szerkezet egyúttal élőlényyszerű lett (cápaszáj),³⁵ és elevenségével is Steinerhez kapcsolható. Ez a fogalom mindkettejük szótárában fontos.

Steinernek az első (leégett) *Goetheanum* építéséről tartott, 1921-es előadását Makovecz ismerhette (a Rozgonyi-interjúban használta is a fogalmat), melyben az élettéliség az érzéki és érzék feletti világra és a megismerésre is vonatkozik. Az intellektuális megismerésnél többnek minősülő művészetben, vallásban – Steiner szerint – az eleven érzék feletti világ eleven, organikus formákban mutatkozhat meg.³⁶ Nem valamely meglévő utánzásával, hanem azáltal, hogy az ember beleéli magát a természet organikus teremtő princípiumába, formaalkotó erőibe. Makovecz a Rozgonyi-interjúban ezt úgy fogalmazta meg, hogy az épület és az építési alkotófolyamat hasonló a természeti erők által létrehozott eleven valósághoz.

Természetesen Steiner nem csak az élőlényyszerű és a tájhoz tartozó épülete miatt része Makovecz gondolkodásának, jóllehet Steiner első *Goetheanuma* egy új építészetet alapozott meg. A természetben: a mikro- és makrokozmoszban és az emberben is létező, azonos elemekről tartott Steiner-előadások éppúgy, mint magáról a gondolkodásról, a megismerésről, a művészetről és a kísérlet jelentőségéről szóló antropozófus tanítása, meghatározta Makovecz útját. Az 1960-as években a fiatal magyar építész a modern kor gondolkodás- és művészettörténetének elhallgatott, a nemzetközi művészettörténet-írásban is csak az 1980-as években felfedezett, spirituális alapú, széles folyamába tekintett bele.³⁷

A *Cápa vendéglő*t éppen tekinthetnénk egy kezdő lépésnek is afelé, hogy Steiner betonból épült *Goetheanum*ának elevensége meghonosodjék Magyarországon. Az elevenség azonban – másféleképpen is – áthatni látszott Makovecz korát, amit a monumentális (vasbeton) organikus építészet inkább ívelt formákkal felnyíló, ugyancsak szájszerű nyílásokat meghatározó, de egyúttal nagy téráthidalásokat is megvalósító tetőinek dinamikája mutat. Az az út azonban, melyet Amerikában Eero Saarinen kezdeményezett az ötvenes években (a *Yale Egyetem hokipályájával*, 1953–59), egyrészt a vasbeton-technológia fejlesztésének akkori lehetetlensége (szellemi fejlesztés- és pénzhiány) miatt követhetetlen volt, másrészt a saarineni dinamika úgy hatotta át az egész épületet (enyhén megemelve a tetőt a hátsó homlokzaton is, s így az a két megemelt szemöldökív közt homorúvá vált), hogy megszabadította a természeti formákhoz (teknősbéka) való közvetlen hasonlóságtól. Következő munkáját, a *TWA New York-i terminálját* is (1956–62), hatalmas betonkagyló-héjait és az ívükkel meghatározott ablakszárjakat, új, a madár testfelépítéséből ellesett megoldással kapcsolta organikus struktúrává, miközben a lényyszerű forma felszívódott az elvont struktúrában.

Magyarország egyszerűen más időben élt akkor s később is. Az addig lefojtott élet dinamikussá vált az alkotó művészek körül, a művészet minden területén, s ők jelentették Makovecz számára is az elevenséget, szellemi értelemben. Fényeknek nevezte őket később.³⁸ Építési gyakorlatát pedig – más tényezők – a természet elevenségéhez kötötték. Az indulásakor városokban építkező és városi tervekét készítő³⁹ építész újabb, vidéki és ott is a perifériákhoz fűződő tapasztalata nemcsak a természet mint környezet lehetett, hanem az ún. természetes építőanyagok (kő, fa, nád) is, melyekre a vasbeton híján „fanyalodott”.⁴⁰ A *Cápa vendéglő* még téglafalazással, vasbetonból, acélszerkezettel és cserépfedéssel készült. Következő *Sió csárdája* – megduplázva a népszerű cápaszájat – már náddal fedett, belül fával burkolt épület lett (igaz, pincelejárataánál az expresszionista építészet újabb, intenzív, kubisztikus formáinak példáját találjuk). A hagyományos anyagok, építési gyakorlatok nem voltak idegenek Makovecztől, hiszen a leégett, első *Goetheanum* is fából és kézműves módon készült. A fa mint élő anyag pedig vissza-visszatérő témája lett írásainak, állandó eleme épületeinek. A természetes anyagokból olyan házak születtek, amilyeneket „nem lehet betonból” létrehozni – s a *Sió csárdát* tekinthetjük egy saját stratégia első lépésének, a nádtető redőzését a hagyományok adta új lehetőségek felfedezésének.

Feltételezhetjük, hogy Makovecz az aktív világból kizárt kelet-közép-európai régióban perspektívát látott abban, ami itt adva van, s ezzel (a múlt, a jövő helyett) az egzisztencia, az emberi jelen(lét) társadalmi kiszélesítése iránti elkötelezettségéről tanúskodott. Megvoltak a párhuzamai. Ugyanekkor Amerikában feléledtek a 19. század végének sajátos, vidéki háztípusai, a fa- (*stick*) és a zszindelystílus, gazdasági, pszichológiai és szimbolikus okokból: az egyszerűséget, az amerikai-ságot, a vidéket preferálva.⁴¹ A korszaknak majd legjelentősebb építészeivé váló, akkori pályakezdők (Robert Venturi, Charles Moore és mások), igaz, saját koruk feszültségeiből, intellektualitásából fakadó „éles és feszes” formákkal, de olykor közvetlenül is arra a hagyományra és a vidékek építészeti anyanyelvére, a természetes építőanyagokra hagyatkoztak. A túlfellett modern kor, a túlnépesedett városok, a technológiaközpontúság, a „gyorsuló” idő és az anyagiasság alternatíváját keresték, melyben az élet átélése az elsődleges. Makovecznek pedig elkészült a majdnem kerek, vastag és szélesen elterülő, szinte földig érő nádtetővel fedett, kővel falazott *Csákányosi csárdája* Tatabánya mellett (1966–68), mely majdnem olyan volt, mint képzeletünk csárdája; része a hagyománynak, a vidéknek és a természetnek.

Kunyhóra emlékeztetett, védelmet és megpihenést kínált, fénye a várakozás szimbóluma, és a belsőt világította meg,⁴² mely – centrális alaprajzú lévén – a bensőségességet biztosította.⁴³ Tetején azonban a kis kéménydoboz és homlokán a két nagy szemüreg inkább egy tengeralattjáróé: titokzatos és ezért félelmes. Az épület kettős hatású volt, s mindkettő elementáris.⁴⁴ Holott lehet, hogy csak azért lett két szeme, mert nem lehetett beton, hanem csak fa a szemöldök, melyet középen alá kellett támasztani. S ha már így szemek lettek a nagy cápaszájból, hát fölöttük ráncolódik a homlok.

Am az üvegezetlen ablakszemek másra is utalnak. A kunyhó ősképe, azokból az időkből, amikor még üveg sem volt. Makovecz Goethe-re hivatkozott, amikor azt mondta, hogy „minden létrejött tárgynak ősképe van a világban”, s hogy a „szerves építészet [...] olyan tárgyakat akar létrehozni, amelyeken keresztül a tárgyak eredetére és önmagunk eredetére tudunk emlékezni”.⁴⁵ Ezzel egy különös helyzet keletkezik, hiszen az őskép megépített valósága merőben más, mint a képzelet, a legendák, az emlékek alkotta, a vándorra váró kunyhó, Bachelard elemzésében. Közelebb áll hozzá a Makovecz által sokszor idézett Rilke írása a magányos kunyhóról s Bachelard következtetése: a magány hipnotizál, az embert a magányos ház tekintete hipnotizálja.⁴⁶ A *Csákányosi csárda* mint őskép nemcsak magányos volt a pusztában, hanem pincszerű, sírboltra is utaló – noha emelt szinten megépített – üregeivel a civilizálhatatlan tudat alatti félelmet is előhívhatta.⁴⁷ Ezzel egy olyan kettősséget állított elő egyetlen fizikai egységben, szétválaszthatatlanul, melyből nem vezet tényleges kiút a ráció világába. A kiút befelé vezet: a hely próbáján, a tűz körüli nagy közös tér megtapasztalásán és a sötét és világos erők átélésén keresztül.

Másrészt az ablakszemüregek a *Goetheanum*-ra utalnak vissza. Ott tűnik fel kétoldalt a fő- és oldalhomlokzat nagy, üregerű kiképzése s köztük a széles, lapos „*orr*”, ha legömbölyített sarka felől nézünk az épületre. Makovecz fa- és nádátíratában ez jelent meg, az a monumentális és szobor-, illetve koponyaszerű „elefánt”-arc, melyet Dornachban megpillantott, s amely végig ott kísért arc/fej-épületeiben.

Steiner nem említ arcot épületeírásában, igaz, az első *Goetheanum* nem is volt arcszerű. Azt azonban kifejti, hogy a világegész és az ember közösségének bölcselése, az antropológia szellemtudománya az ember belső impulzusaira épít. „Az ember tehát ennek a szellemtudománynak a teljes létében benne él [...], szóval benne él és benne áll a dióbélben, és megvannak a belső törvényszerűségek ób benne magában, amelyek alapján a héjat, azaz az épületet meg kell formálni.”⁴⁸ Az építészeti dióbél/diőhéj-metaforájában az is benne van, hogy a gondolkodó ember kifejleszté-

sére irányuló mozgalom főiskolája mint épület a gondolkodás központjaként: fejként – vagy koponyaként – jelenhet meg.⁴⁹ S hogy ez ilyen monumentális, azt maga a filozófia indokolja, melynek elsajátításával az individuuum részt vehet „a mindenség történéseiben” s persze egyúttal – észleleteinek magára vonatkoztatásával – érzésvilágának (saját mivoltának) kialakításában is. (A gondolkodásban kulcsszerepet játszó fogalmak – mint amilyen az elevenség is – konkrét életet ugyanis csak az érzés, az átélés – által kapnak.⁵⁰)

Nyilvánvaló az eddigiek alapján, hogy a megnyíló épülettől az építészet átéléséig, a természet teremtő erején, a kortárs saarineni és az „intellektuális” kelet-amerikai dinamikán, a természeti környezet elevenségén és az építőanyag élő voltán, a steineri antropozófia elevenségfogalmán keresztül – hozzájuk téve a szobor-épületek élőlényyszerűségét és a vonzás-taszítás dinamikáját – mennyi összetevője volt Makovecz elevenségfogalmának, mely sajátos és egyéni módon nyilvánult meg, s amelyet volt bátorsága egyedül képviselni – tanítványait leszámítva – az építésztársadalomban. Ennek feltétele volt Steiner „megtanulása”. Hogy az őt körülvevő, bénító világon úrrá lehessen, megtanulta a gondolkodáson keresztül fenntartani az elevenséget. Annak fényében, hogy „csak a gondolkodás tevékenységében tudja magát az »én« a cselekvés minden vonatkozásában egynek a cselekvővel”,⁵¹ képzelhette el – alkalmazott építészként – személyes szabadságának kialakítását és megőrzését. Rudolf Steiner szerint ugyanis – a descartes-i gondolatból kiindulva – az ember a gondolkodásban tehet szert bizonyosságra, mert azt maga hozza létre, ellentétben minden más dologgal, melyek tőle függetlenül léteznek. Makovecz átfogalmazásában „a szabadság a teremtésben egy vadonatúj princípium. Ez az ember nélkül [...] nem jöhet létre.”⁵²

A mai „olvasónak” azonban egy másik, a képzeleten és a gondolkodáson, a szándékokon túlmutató elevenségre utaló jegyek is szembetűnnek ezeken az épületeken. Ahogy Makovecz rátalált a „homlok” redőzésére (vagy ahogy a redőzés lehetősége megtalálta őt), ahogy a vendéglő/kunyhó fénye „virrasztva” várja az embert, az nemcsak az épület ikonológiai többlete vagy élő lélekkel telítése, de a fenomenológiai elemzések szerint (mint amilyen Marioné a megadatásról és metaforája ennek elrejtettségéről „a lét felszínének ráncaiban”, majd ezek felnyílása; vagy Lévinas látásértelmezése, mely szerint a másik ember látása előhívja az érte való cselekvést)⁵³ olyan adományok az építésznek (és rajta, illetve épületén keresztül nekünk), melyek az előre eltervezettségénél (például kunyhószerű csárda) és saját tényszerű megjelenésüknél (lépcsőzetesen rakott nád, égő tűz) többet nyújtanak. Véletlen egybeesés, hogy Makovecz és Marion is épp a ránc szót használja, melyet az épület esetében hajlamosak lennünk például játéknak vagy a már említett „szabad vegyértékek” váratlan összekapcsolódásának tekinteni, amely a néző szemléletében apró ráadás-ként, ajándékként jelenik meg. Ám az addig „kimondhatatlan” jelenségek racionalizálására törekvő 20. századi filozófiában épp az ilyen eseményekben rejlik, nem objektív fenoménnek (mint például az ajándék „megadatása”, „adódása”) vizsgálata követhető nyomon. A tárgyként „nem megjelenő” metafizikája, fenomenológiája a foucault-i, a megnevezhető egységeket és rendszereket átszelő „kijelentés” mellett és másként racionalizálja az „adódás” eseményét. Eszerint az „adás” a világ lényege: külső oka nincsen, eleve és visszavonhatatlanul adott. Míg Foucault mellőzi a szubjektumot, Marion azt mondja: az Én a megadatás felől tárgyalandó. Létünk során kiépíthetünk magunknak (például antropozófiái alapokon) szellemi dimenziókat, de létünk eleve beletartozik a megadatás világába.

Ez – mondhatnánk – a klasszikus művészetfogalom egyik lényege. S noha sokszor találkozunk azzal, hogy a 20. századi művészet a klasszikus ellenében határoz-

za meg magát, tagadhatatlan, hogy egyik – a művészet eredetéről szóló legendák szerint épp az alapvető – műfaja: az arckép (ikon) a művészek hasonlóan mély kutatásairól tanúskodik, mint amilyenről a filozófia. Amennyiben a kép reprezentációból prezentációba (ábrázolásból megjelenítésbe) fordulása épp ebben a műfajban figyelhető meg. Makovecz arc-épületeinek megjelenése idején, 1970 körül Lévinas több könyvében is az arccal foglalkozott.

Arcok/fejek

■ A steineri inspirációra született emberfej/arc Makovecz építészetének egyik emb-lémájává vált. Mindig dolgozott vele olyan képzőművész vagy iparművész, akinek az arc (vagy az ember) témája volt. A hatvanas években a festő Lakner László és a textiles Szabó Marianne (a felesége). Lakner a sárospataki volt trinitárius kolostor szállodává alakításakor (1965–68) egy olyan reliefet készített az étterembe, melyen falszerű struktúrából kiváló/a falban elmerülő alakok hordozzák az étkeket, ahogy nevezetes ajándékadáskor (lásd háromkirályok) vagy a Jézusnak tulajdonított ajándék – az éték – megáldásakor szokás. E jelenetek hagyományos ábrázolásaihoz képest Lakner alakjai szembejönnek. Az arc-épületek is szembenézetre tervezettek. 1969-ben a kecskeméti autós csárda homlokzatának tervén együtt dolgoztak, úgy, hogy az hatalmas arccá váljon.⁵⁴ Az alaprajz szfinxszzerű elrendezést mutat, ami arra utal, hogy a szembenézet (és egyáltalán: a fej-épület) kialakulásánál a frontalitással jellemezhető egyiptomi szobrászat is szerepet játszott, azzal a tudással és sok titokkal együtt, mely az egyiptomi magaskultúrát övezi. Ezekre hivatkoztak a spirituális irányzatok, így az antropozófia is.

A sivatagi szfinx megjelenése a kecskeméti pusztán nem nagyobb képtelenség, mint az antropozófia főiskolájának vendéglővé vagy turistaházzá alakítása. De az ilyen „lehetetlenségek”⁵⁵ közül, melyeket kapcsolhatunk a szürrealitás és a szürrealizmus akkori kultuszához, mégis megvalósult egy-kettő. A *Csákányosi csárda* is a sziklás dornachi hegytető helyett a földhöz tartozik, „tájépület”; ahhoz képest meleg és befogadó, de ugyanazért csak egy fél fej (kupola), mely ugyanúgy félelmetes, mint Steineré. A fél arc közvetlenül a lábazon áll, így a test is hiányzik. Mókás, mint a gyerekek fej-láb emberkéi, s meglepő, mint a gyerekrajzokon elsőként megjelenő emberábrázolás, az ún. lépényember, mely csak fejből áll. Funkcionalista megfelelőjén, Venturi *Frug House projectjének* első modelljén (1967, a *Csákányosi csárdával* egyidejű), melynek homlokzata szintén nem áll másból, mint a mélyen lenyúló tető alatt két nagy ablakszemből s kicsi megismétlésükből a kéményen, ez egyértelműen játékos megoldás: a „takarékos házé”. De említhetjük az ötvenes-hatvanas években a magyar művészet menedékének számító szentendrei művészetet, nemcsak Korniss Dezső ház-arc metaforái, de Vajda Lajos ikonos és maszkos képi hagyatéka miatt is, akiről 1964-ben jelent meg Mándy Stefánia kismonográfiája, és akinek a műveiből 1966-ban rendezett kiállítást Passuth Krisztina Szentendrén.⁵⁶ Akkori, revelatív hatásuk szürreális voltuknak volt köszönhető, melynek pszichológiai mélységeit a negyvenes évek elején – a már idézett Bachelard és a pszichológiai szemlélet kiteljesedésekor – Kemény Katalin, a Makovecz által is emlegetett Hamvas Béla társta fel, a primitív, törzsi művészettel való kapcsolatát pedig majd később első monográfiája. Mindkét terület: a tudat alatti ősképek és a tényleges ősoket idéző fétisek és maszkok világa lényegében ismeretlen volt a hatvanas évek Magyarországon. Talán irracionális volt az állami ideológia számára, mert „a megnyílt tudat alatti rétegekben sorra merülnek fel az alásüllyedés lépcsői. Minden »természeti« lépcső egyúttal egy-egy maszk. [...] A sűrűbb, alsóbb rétegek gyér világossága ugyanonnan sugárzik, ahonnan a felsőké. [...] Emberi sorsunk egyetlen nehézsége éppen az, hogy a való-

sághoz, a legegyszerűbbhöz csak a bonyolultabb alsó körök teljes átélése után juthatunk el” – ahogy Kemény Katalin írta.⁵⁷

Makovecz pedig 1980-ban, már visszatekintve, azt írta: „A tatabányai csárda az emberi arc képének és a koponya zártságának szeretett volna építészeti példája lenni”, mint egy sisak és álarc. A koponyával, a sisakkal és az álarccal, merevségükkel merőben ellentétesen „a nádat a homlok ráncainak mintájára redőztük. [...] A Vértes gyönyörű tája az épület szemén át látható a tér belsejéből.”⁵⁸ Korábbi vendéglőit is hasonlóképpen jellemezte ekkor: velencei *Cápa vendéglője* „a kilátás felé nyílik fel, mint egy felhúzott sisakrostély, vagy mint a nyitott szem”,⁵⁹ s a szekszárdi *Sió csárda*, a balatonszepezdi *SZÖVOSZ-üdülő* „ugyanaz a képlet, mint Velencén”.⁶⁰ Ez időben tehát az arc keveredett a sisak és az álarc fogalmával, melyek ugyancsak az emberi arccal hozhatók kapcsolatba. (Lényszerű épületei nem antropomorfak.)

Különösen érvényes a sisakmetafora azokra az épületeire, melyek csupán fejből állnak, azaz nincs vagy nem elkülönített és jelentéktelen a hátsó traktusuk (az említettek közül a balatonszepezdi, a *Csákányosi csárda*, a tatabányai *csárdaterv*, 1971, a budapesti *Csipke utcai hétvégi ház*, 1972–74, a visegrád-mogyoróhegyi *gondnoki lak*).

Természetesen több kortárs építészeti gondolatnak is megnyilvánulásai e házak mellett, hogy arcszerűek: a centrális vagy ívelt térnek, mellyel Wright már a negyvenes években kinyilvánította a doboz- vagy kockatér uralmát leépítő szándékát;⁶¹ a „konténer-építészetnek”, azaz a lakóegységekből tetszőlegesen összerakható „ház”-nak, mint amilyen Moshe Safdie *Habitat 67*-je, s amiket Makovecz fából, a földön gondolt el; a válaszfalak nélküli térnek (Jaquelin T. Robertson *Seltzer-háza*, 1966–67). Makovecz azonban Goffot említi könyvében, mint akitől (és Wrighttól) tanulta „a szuverenitáshoz szükséges bátorságot. Szeretem poétikus tisztaságukat és gyermeki zsenialitásukat, mellyel akarva-akaratlanul ennek a világnak tudata alá építették meg épületeiket.”⁶²

Ez a bejegyzés egy több szempontból szimbolikus évszámhoz: 1968-hoz kötődik, mely Amerikában az ellenkultúra virágkorát jelentette. Goff egyes építményei akár oda is tartozhatnának. A Wright-tanítványként is emlegetett Bruce Goffnak ismernie kellett a taliesini, olykor viharos történetű Wright-iskola két világháború közti, sok szálon az európai mozgalmakhoz kötődő spiritualitását is.⁶³ Makovecz ezt megláthatta a munkáiban. Az amerikai ellenkultúrában jelentős szerepet játszottak a spirituális irányzatok, Makoveczet pedig – antropozófus spiritualizmusával, kézműves és furcsa építészetével – az ellenkultúra hazai részének tekinthetjük. Ha tetszik, ez az ellenkultúra az akkori „világ tudata alatti” kultúraként tört a felszínre.

Az „alatt” névutó használata ebben a szókapcsolatban különös, hiszen a spiritualitást inkább tekintenénk fent lévőnek, ám Makovecz nem véletlenül használta. Foglalkozott azzal, ami a látható világ alatt lehet. Dobos Lajosnak, az 1977-ben megjelent kis Makovecz-monográfia fotósának azt mondta a csákányosi pusztán: „Te, nézd csak meg ezt a házat úgy, hogy valaki idáig be van falazva a földbe. Szóval beásták, és ez áll ki belőle. Próbáld meg bemenni a szemén [...]. Nézz ki rajta, és úgy nézd meg.”⁶⁴ Azaz tíz évvel korábbi épületét úgy látta, mintha azzal tárgyiasított volna valamit, mely lehet a földbe rejtett, a múlt is.

Foucault szerint az általa beszédként tárgyalt művek feldolgozásának esetében le kell mondanunk a „titokzatos eredet” és a „valamely test nélküli beszéd”-ben már megfogalmazottnak a kutatásáról. Bachelard épp ellenkezőleg: a házról alkotott belső képeket rendezte. Az építés nyelvével is foglalkozó Makovecz mindkettőt megtette, csak másként: fizikailag jelenvaló valóságként megjelenítette magát a titokzatoságot. Kettős értelemben.

Mivel azon a nyelven „írott” építészetet nem látott, a távoli múltban is folytonossághiányt tételezett (a lineáris történelemszemlélet álláspontjával szemben), „egy

rendkívüli magas kultúra előzte meg az úgynevezett ősemberi állapotot” – jelentette ki, s egy mutáció, melynél eltűntek az emlékek, kivéve azokat, amelyeket „belső konstrukcióvá tettek”.⁶⁵ Ilyen lehet a gondolkodás-megismerés módja,⁶⁶ melynek az antropozófiában kitüntetett pontja a fogalomalkotás. A belső konstrukciók „olyan régmúltra vezetnek vissza, amely(ek)ről tulajdonképpen semmiféle konkrét tudásunk nincs”. A (figuratív) szavak és építészeti tartalmuk összefüggése belső konstrukción nyugszik. A fogalmat belülről kapjuk (!), s intuícióként jelenik meg, tartalmával együtt. Víziószerű, szavakból összeállt arc-épületeinek ezért „nem vízióknak kellene lennie, hanem ráismerésnek kellene lennie, rá kéne jönni, hogy milyen házakat építettek időszámításunk előtt húszezer évvel”. Ezt a fordított (nem a jövőt, hanem a múltat tekintő) „sci-fi”-t – tehát a maga építészetiét – Makovecz a gondolkodás-megismerés eredményének tartotta, amihez kutatásokat végzett az adott helyről, a környezetről, az emberekről. „Úgy vélem, az én munkám kísérlet arra, [...] hogy az épített környezetben az elűzött és elfelejtett általános, ha úgy tetszik, az archetípus, az Archaik világa megjelenjen.”⁶⁷

Alkotó képzelete alapvetően különbözteti meg gondolkodását kora intellektualizmusától. Az alkotófolyamat Steineren keresztül Goethére utal vissza: „Ez a szemlélet a múltat a jelenbe helyezi, [...] ez a szemlélet imagináció” – írta 2007-es kiállítása katalógusának címlapjára, melybe későbbi arc-épületeinek: templomoknak, házaknak, iskoláknak, faluházaknak, színpadi díszleteknek képeit rakta össze.⁶⁸ Imaginatív gondolkodását jelzi egy történet. Az volt az érzése, „hogy az olajmezők, amik a föld alatt vannak [...], egy régi kultúra összepréselt maradványai. Emberi és állati organizmusok tömege, amelyeket most elfüstölünk az autókban.”⁶⁹ A múlt számára jelenvaló volt, s megidézte-megmutatja az egykori embereket, a maiak között.⁷⁰ A sisak, a zártság, a formai redukció ennek köszönhető.⁷¹ Meg Steinernek, aki szerint „a holtak jelen vannak a világban”.⁷²

Kitérő: álarc nélküli bál, 1974

■ Téves dátummal ugyan, de az 1980-as Makovecz-könyv beszámol arról az építészbálról, mely *Álarc nélküli bál*ként vált ismertté.⁷³ Egy korábbi, a mozgásformák mérésére, a karakterizálásukra tett kísérlet egyik eredményeként született a gondolat Makovecz és munkatársai körében, hogy „az öltözet a legkisebb mesterséges ház”, amire „pályázatot” írtak ki báli meghívó formájában.⁷⁴ Eszerint az építészethez „olyan ellenőrizhető analógiákat (imaginációkat) keresünk, amelyek az ember komplex szükségleteire valamivel tartalmasabb és igazabb választ adnak, mint amilyen választ ma adni tudunk. Ilyen analógia a ruha, az öltözködés ma és a múltban.”

Funkcionális és anyagi jellemzőik mellett „a ruhák készítésénél, kiválasztásánál, viselésénél egyéb szempontok is érvényesülnek; e szempontok megfogalmazása ugyanolyan nehéz, mint épületeinknél. A ruhának [...] »különösnek« kell lennie.” Ez pedig „olyan homályos lelki és szociológiai területre tartozik, melyet általában nem figyelünk meg. [...] Nem ismerjük fel világosan [...] magunkat mint a mienkét minden más ember öltözetétől megkülönböztető »különösség« forrását. [...] Mint analógia ez az »elidegenített« felismerés az építészeti burokra alkalmazva ahhoz segíthet bennünket, hogy az építészeti tervezés és használat igazi összetevőit jobban felismerjük. [...] Hogy e felismerést és analógiát valósággá és konkrét tapasztalattá tegyük, meghívunk, vegyél részt ÁLARC NÉLKÜLI BÁLUNKON. [...] A bálra teljes öltözettel vagy a közvetlen környezet bármely megvalósított, ismeretelméleti értékű modelljével és a bemutatott modellhez tartozó, annak megértését szolgáló leírással lehet eljönni.”

Az akcióról fotóalbum készült, Makovecz utószavával, mely szerint a ruhák „önmaguknál magasabb rendű összefüggéseket” mutattak fel.⁷⁵ Az egyik Makoveczé volt, aki „térruhába” „öltözött”. Performanszában a mozgásnak mint folyamatot változásnak/átalakulásnak minden pillanata átélt és értelmezett volt⁷⁶ a mozdulatfázisok térbeli kiterjeszkedése szerint függőlegesen osztott, kockaszerű keretben. Térbe öltözése egy összegömbölyödött állapotból előrenyújtott karral felemelkedő, karját fokozatosan kitérő mozdulatsor volt (ezt mutatják a felvételek), de vissza is „vetkezett”, s a teret osztó föliákon ott maradtak a mozdulatsor nyomai. Mozgásának alapja a *Goetheanum* hagyománya: az euritmia (hangok és mozdulatok nyelvszerű egymásnak megfeleltetése), mellyel Dornachban Shakespeare-előadást is látott. Steiner szerint az euritmia képes megjeleníteni valamit, ami a szövegben nincs is benne, illetve „a szövegben benne van egy mozgástartalom is, azonkívül, hogy hangzókból és a magán- és mássalhangzóknak a konfliktusaiból, egymásra épüléséből áll”.⁷⁷ A szöveg pedig – előzetesen felolvasva – a következőket is tartalmazta: „Szimmetrikus, ember arcát mintázó házat tervezni és építeni: holtakat idézni. [...] Szimmetrikus, ember formájú házakat építeni: holtaknak kaput nyitni.” Makovecz a teret tekintette öltözetnek, mégpedig azt a teret, mely befogadja és magához öleli a holtak világát is. A megvalósult épületek az álarcok. „Az álarc védelem, megjelenési forma, testet öltés” – írta egykor Kemény Katalin.⁷⁸

Ettől pedig – a halottaktól – a kor eltávolodott. Éppúgy, ahogy akkoriban, amikor a bált rendezték, nem volt a házaknak mélyük, ahonnan a „nagy legendák” előjöhetnek, ahol a világ teljessé válhat.⁷⁹ Amikor fej-házai „ősi, sokszor komor hangulatokat idéznek, eltűnt emberek csevegése hallatszik a falakban, kupoláink az eget borítják fölénk [...], tudatunkból kiüldözött eleink tolonganak megszólalásért”,⁸⁰ tulajdonképpen a bachelard-i háromszintű „topoanalízis” eredményét realizálják. Csakhogy ennek konkrétsága meghökkenítő, még ha – vele együtt – számtalanszor idézzük is Pilinszky Jánost: „Isten látja, hogy kimeredek a földből.” Az embernek adódó mélység és magasság ilyen tömör megfogalmazásai a fej-épületek, azzal a furcsasággal, hogy a mélységet kívül, a magasságot pedig csak belül tapasztaljuk. Egyazon szinten és téren/térben, mely az otthon, a bensőségesség, az élet tere, a bachelard-i centrum, a ház sűrítménye.

Kitérő: jelek

■ A fent és lent egyetlen, osztatlan testben csak az önmagát a kozmikus dimenziókhoz kapcsoló emberben lehet meg. Amikor Makovecz 1977-ben Kaposvárt előadást tartott a jelekről, házai feltételeként a következőt határozta meg: „szükségszerű [...] a tudatosan megalkotott, *lényszerű szellem*, s nem a[z ...] ellentétek külső, kompenzatív megvalósulása.”⁸¹ Házai tehát ennek a megtestesülései: a dualitások szerves egységének emberfej forma jelei.

Venturi, amikor egy 19. századi zsindegy stílusú házat a maga számára átírt 1959-ben, a kéményt középre tette és megnövelte: „az első magas kémény, ami teljesen különbözik az amerikai családi házak kéményeitől, az egészet megváltoztatja, és megerősíti a szimbolikus hatást: nemcsak oromzatos ház most, de ház és tűz. Wright közép-nyugati kandallótüzeire gondolunk, amik a házak központjában égnek. Ez a kémény magasabbra nő, mint egy hirdetőoszlop.”⁸² A jeltudománnyal párhuzamosan kibontakozó jelművészet egyik építészeti kezdeményezője tehát Venturi, akinek munkássága „a szimbolikus kifejezés irányában zajlik”. *Takarékos házat* is ilyen kémény jelöli szimbolikus és térbeli gesztusként. Makovecz jelei, a fejek viszont azonosak a térrel, melyben az ember lakik. Jelölő és jelölt így egybeesik. Jel mivel tük zártságuknak, redukált formájuknak köszönhető. (E tekintetben a kéményekhez ha-

sonlók.) Hétvégi típusháza például sisakszerű, hatszögű faszerkezet, zsalus deszkával egyenletesen burkolt, hasonlóképp képzett ajtókkal, melyek egymás mellett nyílnak, mint korábban az ablakszemek. Íves keret (szemöldök) különbözteti meg őket.⁸³ Középen, az orrnál csak addig nyúlik le, ameddig a sisakoknál szokott. Fenn keskeny kis kémény, mint a sisakforgó tengelye. „A házaimat – alighanem egy Chagall-kép emléke nyomán – »látó házaknak« neveztem el, szemük van [...], szemöldökük, orrféljük is, ez az ablakköz. Mindezzel a belső lényeket szeretném kifejezni, azt, hogy az épület lény.”⁸⁴ A ház tehát egyúttal önmagát életként jelöli meg. Az élet viszont a dualitások szétválaszthatatlan egysége, amint ezt a népművészetet tanulmányozva felfedezte,⁸⁵ de ami már benne foglaltatott a *Csákányosi csárda* kettős egységében is. S ha ez az élet nézi az embert, akkor már nem is jelről, hanem ikonikus műről van szó, archaikus és primitív kultúrák mágikus tárgyairól vagy a mágiát⁸⁶ közénk idéző olyan képekről, mint Vajda Lajos *Ezüst gnómja* (1940) és Korniss Dezső *Kántálókja* (1946).⁸⁷

Kitérő: a szimmetria

■ A mágikus arcok e képeken aszimmetrikusak, ezért is tűnnek valóságoknak. Viszont alig találni olyan Makovecz-épületet, mely ne lenne szimmetrikus. Különösen áll ez arc/fej-épületeire. Aszimmetriájuk nem a síkban, hanem a belső tér és a külső héjzat már említett ellentétében nyilvánul meg. Miközben az egész modern, 20. századi építészet a homlokzatot is alakító aszimmetrián alapul. A kevés kivételhez a klasszicizáló építészek tartoznak, akár az 1910-es, akár az 1970–80-as éveket tekintjük. Néhány kortársa (Venturi, Moore) – amint ez a hatvanas évek elején már feltűnt – klasszicizálása is változatos és eklektikus maradt, és nem akart zárt rendszerré válni.

Makovecz sem klasszicista. A szimmetriát mégis több feljegyzésében is említette a hatvanas években. Első ilyen írásában szimmetrikusnak tételezte az emberi arcot, s a harmóniát a szimmetriával hozta összefüggésbe.⁸⁸ (Később ezt úgy pontosította, hogy „az ember arca, teste, szervezete szimmetrikusan szerveződik.”⁸⁹) Az 1969-es bejegyzés (*Az arc mint a kifejeződés modellje. A szimmetria*) alatt egy férfiarckép három változatát értelmező ábrát közölt. Az aszimmetrikus arcot mutató eredeti felvételt, melyet alatta kiegyensúlyozott arcként jellemez, középtengelyénél elvágvá és a félarcokat tükrözve állították össze a kétféle szimmetrikus arcot, a középsőnek „sötét és világos alternatíváit”, a megfelelő karaktervonásokkal.⁹⁰ E tapasztalat ellentmondani látszik az elsőnek, de megértjük később: „Az aszimmetria a szimmetriában foglal helyet [...], melynek entropikus változata.”⁹¹ Vagyis a szimmetriából születő egyik, véges jelenség, s eszerint a szimmetria a termékeny.⁹² Emiatt foglalkozhatott vele.

1980-ra már megtapasztalta nemcsak a szimmetria igazi erejét („a szimmetria energiák magasrendű rendszere”),⁹³ de szervezőképességét is: „a szimmetria mint lényegszerűség az én építészetemben önmagához szervezi az épület funkcióját és szerkezetét”,⁹⁴ és kimondhatta, hogy „az anyag szerveződésének alaptörvénye a szimmetria és az aszimmetria”. Sárospataki *művelődési házá*nak tervezése közben egy népvándorlás kori régészeti leletet, a szimmetrikus, arcszerű tápéi állcsatot vizsgálta, melynek keretet adó, kétíves formáját, szimmetriáját a jin-jang jelből szerkesztette ki. Ekkor úgy határozta meg a szimmetriát, hogy „a kozmikus-»alaktalan« eredetből antropomorf alkotó formákat hoz létre”.⁹⁵ A művelődési ház egész tömegformája a lelet monumentális felnagyítása,⁹⁶ homlokzatán pedig az állcsot változata: két szem és a szemöldökívek uralkodnak. 1981-ben Ekler Dezsőnek adott interjújában változatlanul, a maga értelmezése szerint szimmetrikusnak mondta az emberi arcot, „de a fa is szimmetrikus. Tengelyesen szimmetrikusan nő, sőt [...] lefelé ugyanakkorát akar nőni a fa, mint fölfelé [...], a sötétség világába és a fény világába.”⁹⁷

■ Az emberi arc szimmetriája a kozmosz teljességét és szimmetriáját leképező jing-jang jelnek megfelelő, kettős világ. Makovecz szigorúan szimmetrikus arc-építészete az arcban-fejben – azaz a külső és a belső térben – mutatta meg rendre a világ mindenben jelen lévő alapelvét: az ellentétek szimmetriáját. Ezt tekintette élőnek, s abban a különös korszakban, mely az elposványosodással kezdett fenyegetni, a hetvenes években ezekkel az esztétikumot nélkülöző, sokszor kegyetlen életvalóságokkal ültette be a tájat. A „nullából kell kiindulni” – mondta,⁹⁸ kétféleképpen is rímelve Foucault-nak (és másként Barthes-nak, Derridának) a történettudományról alkotott képére. Egyrészt ő is elvetette a folytonosságelvet: szakított az építészet bevett és belátható útjaival, másrészt azonban a történelem végtelenbe távolodó eredetéről, az üres pontról más véleménye volt: „a múlt egy ugyanolyan objektív dolog, mint amilyen objektív dolog – mondjuk – a jelen.” Számára lényekkel, arcokkal és jelekkel, elevenséggel teli, amivel szemben azt tapasztalta, hogy az ember elfelejtett jelen lenni. „Ezt a csaknem fizikai felejtést azonosnak érzem a pusztulással. Az önmagát elfelejtő emberiség képe azonos a kihalt Föld képével. [...] Aki felejt, nem a személyes élményeket felejt. De azt, hogy a gondolkodásban a világ azért válhat valósággá, mert a szellem eredetileg is egy kimondhatatlan egység élő része az emberben, azt felejtheti.”⁹⁹ Kettős természetű épület-arcai kikerülhetetlen emlékeztetők.

■ JEGYZETEK

1. Rozgonyi Iván: *Párbészéd műveivel. Interjúk 1955–1981*. MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Bp., 1988. Eszerint az interjú 1967-ben készült. Makovecz akkor harminckét éves volt. Az interjú közli *Makovecz Imre műhelye. Tervek, épületek, írások, interjúk*. (Szerk. Gerle János) Mundus Magyar Egyetemi Kiadói Kft., Bp., 1996. 18–21. (A továbbiakban Gerle 1996.) Az itt következő sorszámozás az interjúban nem szerepel.
2. Keserü Katalin: *Makovecz Imre és az ornamentika*. Kézirat Hoppál Mihály emlékkönyvébe, megjelenés alatt.
3. Ehhez támpontot a hatvanas évek fiatal generációjának dzsessz- és szexualitáskultusza adott.
4. *Makovecz Imre*. 2007. május 1.
5. Michel Foucault: *A tudás archeológiája* (1969). (Ford. Perczel István) Atlantisz Kiadó, Bp., 2001.
6. Joseph Beuys 1968-as kasseli szereplését (Documenta) nevezte így, s ugyanakkor a saját magán mesteriskolájának hangulatát „abszurd lelkesedéssel”, „lehetetlen és szélsőséges gondolatok felszínre jutásával” jellemezte. Gerle János interjúja Makovecz Imrével, 1994–95. In: *Makovecz Imre. Tervek, épületek, írások, 1959–2001*. (Szerk. Gerle János) Serdián Könyvkiadó, Bp., 2003. 237–249; 237. (A továbbiakban Gerle 2003.)
7. Foucault: i. m. 111.
8. Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítás* (2004). Ráció Kiadó, Bp., 2010.
9. Foucault: i. m. 112.
10. A naplóról lásd idézett kéziratomban. A hozzám később került *Napló*-változat e részletét (18–19.) a hivatalosan sokszorosított változat nem tartalmazza.
11. Idézi Gerle 1996. 16.
12. Idézi uo. 23. A csárda leégett, újabb – hasonló – terve (1980) nem valósult meg.
13. Vö. Zádor Anna: *Építészeti szakszótár*. Corvina Kiadó, Bp., 1984.
14. Andrei Panouiu *Din arhitectura lemnului în România* című művére (Editura Tehnică, Buc., 1977) Tjeerd Boersma és Dorothée Voet hívják fel a figyelmet *Makovecz Imre, magyar építés* című tanulmányukban. In: *Makovecz Imre kiállítás*. (Szerk. Hadik András) Országos Műemléki Felügyelőség Magyar Építészeti Múzeuma, Bp., 1990. 9–18. 10.
15. Vö. Foucault: i. m., valamint Uő: *A szavak és a dolgok. A társadalomtudományok archeológiája* (1966). (Ford. Romhányi Török Gábor) Osiris Kiadó, Bp., 2000.
16. A tagolatlan, illetve geometriai szabályok szerint tagolt, tetőszerkezetek nélküli, modernistának mondható korabeli épületek elterjedtségére gondolhatunk.
17. Gerle 2003. 10. Helyes Gábor kutatásai szerint ez egy 1910-es könyv lehetett (*A magyar szerves építészet Wright felől nézve*. Országépítő 2009. 3. sz. 5–9. 6.), másutt a *Testamentum* magyar, kéziratos fordítását említik.
18. Gerle 2003. 13.
19. A *Makovecz Imre* című könyvben Frank János bevezető interjú-tanulmányának címe *Az épület-lény* (Corvina Kiadó Vállalat, Bp., 1980), ezért ezzel a témával itt bővebben nem foglalkozom, csak olyan aspektusai-val, melyek Franknál nem merülnek fel.
20. Makovecz Imre: *Gondolatok az építés szavairól*. In: Uő: *Napló II. (jelekről, épületekről)*. Dr. Hamburger Jenő Művelődési Központ, Zalaszentgrót, 1980.
21. Beke László: *Makovecz Imre. Beke László beszélgetése Makovecz Imrével* (Szerk. Beke Pál) Népművelési Intézet, Bp., 1981. 8. A pályázatról egyelőre többet nem tudunk. Makovecz által kiírt más „pályázatok” a hetvenes években: *Minimáltér*, 1972, *Alarc nélküli bál*, 1974.

22. Makovecz: *Napló II.* (számozatlan oldalak)
23. Gaston Bachelard: *The Poetics of Space* (1958). (Trans. Maria Jolas) Beacon Press, Boston, 1994. 23.
24. Makovecz: *Napló II.* (számozatlan oldalak)
25. A magyar nyelvben a 'lény'-ből származó szó. Lásd *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*. II. Akadémiai Kiadó, Bp., 1970. 752.
26. Foucault: i. m.
27. Makovecz: *Napló II.* (számozatlan oldalak)
28. Charles Gwathmey sík és üres terepre állított, függőleges műtermét (1966–67), valamint Hardy, Holzman & Pfeiffer *Hadley-házát* (1968) emeli ki. Hasonlónak és figurálisnak nevezi Giovanni Pasanella *Grey-házát* (1967) és magányos élőlényeknek Venturi & Rauch híres, ugyancsak üres síkon álló két épületét (*Trubek és Wislocki házak*, 1971–72). Vincent Scully: *The Shingle Style Today or the Historian's Revenge*. G. Braziller, New York, 1974. Scully könyvének témája és a dobogókői síház, illetve a tokaji közösségi ház (1977–79) zsindeborítása közt kapcsolatot tételezek, részben ezért az amerikai párhuzam.
29. Uo. 41.
30. Harmati Gergely: *Útkeresés egy lehetséges fenomenológiához. Jean-Luc Marion filozófiája az ezredfordulón*. Helikon Irodalomtudományi Szemle 2007. 1–2. sz. 226–271. 263.
31. Tjeerd Boersma és Dorothee Voet interjúja Makovecz Imrével, 1988. In: Hadik (szerk.): i. m. 12.
32. Beke: i. m. 4.
33. Ekler Dezső az egyidejű, de az arc-épületektől különböző berhidai vendéglőt tartja Makovecz első, Steineréhez hasonlóan expresszív formálású művének. Gerle 2003. 12.
34. Kihangsúlyozom, hogy ezzel a ma egyszerűnek látszó gesztussal a vendéglő épülete kifejezetten népszerűvé vált.
35. Az arcszerűség vélelmének egyik forrása ez a velencei vendéglő volt, melyet a népnyelv keresztelt el cápának az üveghomlokzat szájképzete alapján, mely az evéssel és a cápával is összefügg, s majd ebből a játékos társításból eredt az arcszerűség feltételezése a közönség körében következő épületeinél is. Köszönöm Várlaki Erzsébetnek, Makovecz Imre tervei rajzolójának, hogy emlékeivel feltételezésemet igazolta.
36. Rudolf Steiner: *A Goetheanum építési gondolata*. Kari Papír 1983. 3–16.
37. *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*. (Eds. Maurice Tuchman – Judi Freeman – Carel Blokamp) Los Angeles County Museum of Art – Abbeville Press, Los Angeles – New York, 1986. A Magyarországon folyamatosan létező Antropozófiái Társaság titokban, lakásokon működött a hatvanas években, s noha Makovecz a körben meghatározó barátokra talált, szokásaiktól-szertartásaiktól – s később az ún. antropozófus építészettől is – idegenkedett. Gerle János interjúja Makovecz Imrével, 1994–95. Gerle 2003. 237.
38. Uo. 238.
39. Felsorolásukat lásd Gerle 1996. 11.
40. Beke: i. m. 5.
41. Scully: i. m.
42. Lásd 22. jegyzet.
43. Bachelard: i. m. 31–57.
44. Steiner kifejezése, lásd i. m.
45. Bozsik József: *Evidenciák. Beszélgetés Makovecz Imrével*. Igen 1992. 15. sz.
46. Bachelard: i. m. 36.
47. Vö. Bachelard elemzésével a pincéről: i. m. 17–23.
48. Steiner: i. m. 5.
49. A Goetheanum karakterében az utóbbit látja Helyes Gábor: *A magyar szerves építészlet Wright felől nézve*. Országépítő 2009. 3. sz. 5–9. 6.
50. Lásd Rudolf Steiner: *A szabadság filozófiájának* (Édesvíz Kiadó Kft., Bp., 1990) *A szabadság tudománya* című fejezetét.
51. Uo. 40.
52. Beke: i. m. 15.
53. Lásd Harmati: i. m., a jelzett témákhoz különösen 230, 242; valamint *Transzcendencia és megértés. Lévinas etikája és metafizikája*. (Szerk. Bokody Péter, Szegedi Nóra, Kenéz László) L'Harmattan Kiadó, Bp., 2008.
54. Makovecz Imre visszaemlékezései szerint. *Ekler Dezső beszélgetése Makovecz Imrével* (1981). In: Taksás i. m. 18–31. 20. Mivel az épület két előrenyúló kar csomkjával indul, s az arcszerű homlokzat tetejére (kéményként) még egy fejet is terveztek, az egész szfinxre emlékeztet.
55. Vö. 59. jegyzet.
56. Passuth Krisztina a hetvenes évek elején részt vett Makovecz egy oktatási kísérletében.
57. Kemény Katalin: *Barangolás egy szürrealista kiállításon 1943 őszén. Vajda Lajos tárlata*. In: Uő: *Maszk és valóság*. Ernst Múzeum, Bp., 2007. 5–23. 17.
58. Frank: i. m. 26.
59. Uo. 14.
60. Uo. 15–16. A szemöldök, a lábazat – egyébként általánosan használt – szavak az 1966-os Sió csárda ismeretében is szerepeltek. Gerle 1996. 14.
61. Makovecz csárdái, nagy belső terek, a rájuk boruló héj és e megoldás ismétlődése nyilvánvalóvá teszik, hogy épülettípusának kialakulását más szempontok is befolyásolták. Kívül az arc, belül a nagy, közös, centrális tér a lényegük. Utóbbi a közösség kialakulásának helye, amit – visszavetítve rá a később megfogalmazott gondolatait – a szétesett társadalomban élő emberek közösséggé kohezírozása feltételének tartott, s ami az ő részéről a közösségnek adott ajándék lehet, hiszen ez sehol nem tartozott a feladatai közé. Keserű Katalin: *Kunst und Volkskunst*. Archithese 1987. 3. sz. 21–23. 22.
62. Bejegyzés 1968-hoz. Frank: i. m. 30.

63. Roger Friedland – Harold Zellman: *The Fellowship. The Untold Story of Frank Lloyd Wright and the Taliesin Fellowship*. Harper Collins, New York, 2006.
64. Frank: i. m. 7. Az említett monográfiát a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata jelentette meg Budapesten.
65. Beke: i. m. 8.
66. Arnold Gehlen *Az ember* című művében az ember „belső termékeiként” a nyelvet, a gondolkodást, a fantáziát nevezi meg. Gondolat Kiadó, Bp., 1976.
67. Makovecz Imre: *Bevezető a rotterdami kiállításához*. In: Hadik (szerk.): i. m. 7–8; 7.
68. *Makovecz Imre*. 2007. május 1. (címloldal)
69. Beke: i. m. 9.
70. Ismeretes a dombóvári szállodájában (1968–71) felállított díszkút is, egy vízből kiemelkedő büszt, sisakszerű fejfel.
71. Talán az olyan, akkor megjelent könyveknek is, mint Siegfried Oertwig: *Elsüllyedt városok*. Gondolat Kiadó, Bp., 1966.
72. Makovecz Imre: *Kérdések és válaszok a szerves építészetéről* (1985). In: Gerle 2003. 120–121.
73. Frank: i. m. 42–46.
74. A többes szám első személyű fogalmazás több szerzőt feltételez. Ők – Gerle 2003. 52. szerint – Makovecz mellett – Sáros László és Gerle János. Az épület mint ruha tétele ekkor a strukturalista építészeti elmélet tétele volt.
75. Frank: i. m. 45.
76. Szöveg és képek uo. 44.
77. Beke: i. m. 10.
78. Lásd 57. jegyzet.
79. Bachelard: i. m. 23. A mai romkultuszról épp ezért is érdemes beszélni. Lásd Hannes Böhringer: *Romok a történelmen túli időben*.
http://www.c3.hu/~tillmann/forditasok/Bohringer_Kis%E9rletek/romok.html (letöltés: 2012.08.06.)
80. Makovecz Imre: *Előszó*. In: *A Magyar Élő Építészet kiállításának katalógusa*, 1985.
81. Uő: *Előadás Kaposvárott 1977-ben*. In: *Napló*. 3–16; 3.
82. Scully: i. m. 26.
83. A *Csipke utcai hétvégi ház* néven ismert modell a pilismaróti szabadidőközpont turistatelepe lakóegységének terve alapján készült.
84. Frank: i. m. 7.
85. Tudjuk például, hogy a hetvenes években foglalkoztatták a gömb (a teljességszimbólum) felezésének olyan módjai, melyekkel egyúttal a felek összetartozása is megnyilvánul. Ilyen a kettős (két ellentétes pontból kiinduló) spirál: „Sötét és világos kettős spiráljában és ezek szimmetrikus fonadékaiiban egy különös, emberhez hasonló arc jelenik meg számomra, aki mintegy előkészületben bennünk él.” Makovecz: *Napló*. 40. (Cím nélküli naplójegyzet.)
86. Uő: *Bauen bedeuten Magie*. Archithese 1987. 3. sz. 24–27.
87. Keserü Katalin: *Avantgardizmus és a primitív/népi művészet tradíciója*. *Ars Hungarica* 1988. 1. sz. 43–53.
88. Frank: i. m. 13; 25. Részletesen is foglalkozott akkor a témával, feltehetően az antropozófus körben, ez a dolgozata azonban még nem került elő.
89. Uo. 7.
90. Gerle 2003. 27.
91. Frank: i. m. 7.
92. További kísérletei: 1970-es Mozgásformák-akciója – többek közt – az emberi mozgások szimmetrikus voltának is próbája volt, amiről országsszerte előadásokat tartott a részt vevő építésszel. A hetvenes években a népművészeti mintákat vizsgálta, lásd erről idézett kéziratomat.
93. Makovecz: *Előadás Kaposvárott 1977-ben*. In: *Napló*. 13.
94. Frank: i. m. 7.
95. Makovecz Imre: *Sáropatak, Művelődési Ház*. In: Taksás (szerk.): i. m. 44–59; 44. Köszönöm Nagy Dénes matematikus hozzászólását, mely szerint „vannak olyan szimmetriák, például egy szabályos ötszög vagy nyolcszög forgásszimmetriái, amelyek nem fordulhatnak elő az ideális kristályszerkezetekben. Az élet keletkezésének lehet, hogy itt vagyon egy titka, hiszen az ilyen szimmetriák gyakoriak az élővilágban (pl. virágok, tengeri csillagok). Igaz, a kvázi-kristályok világában ezek a »tiltott szimmetriák« is előfordulnak, de ez olyan meglepő, hogy Dan Shechtman kémiai Nobel-díjat kapott érte 2011-ben. Azt azonban mégis állíthatjuk, hogy kristályosodó szerkezetekből kiválhattak pl. ötszöges alakzatok, és »önállósothattak« egy másfajta fejlődés irányába.”
96. Ekler Dezső: *Makovecz Imre építészetéről* (1983). In: Gerle 2003. 43.
97. *Ekler Dezső beszélgetése Makovecz Imrével*. Taksás (szerk.): i. m. 18–31. 25.
98. Beke: i. m. 9.
99. Makovecz Imre: *A jelenlévetszetről*. In: *Napló II*.

SZILÁGYI ORSOLYA

A SZEMLÉLŐ LEHETŐSÉGE

Szabó András *Waldorf* című portrészorozatáról



Az, amit keres, és amit nem láthat, a háta mögött van, maga a Waldorf, a sorozat címadója. Amit látni kellene, az kiszorul a látómezőből, és a helyét valami más foglalja el.

Látod? Szabó András művészetében minden e kérdés köré szerveződik. Zavarbajtően részletező grafikai egyrészt folytatják a hiperrealizmus hagyományos látást tematizáló vonulatát, másrészt ez ki egészül egy a kép szemlélőjének szánt lehetőséggel.

Mi a tartalma Szabó András realizmuskonceptiójának? Első ránézésre stilisztikailag tisztán alkalmazza a hiperrealista képrögzítési módot. Ez a képrögzítési mód érdemben nem változott a hatvanas évek eleje óta, a korai hiperrealisták ugyanezzel az analitikus figyelemmel, mindenre kiterjedő részletességgel örökítették meg a kép alanyát. Ebből adódóan kedvelték az erős, határozott körvonalakat, az őket előhívó könyörtelen megvilágítást. Szabó Andrásnál is megtaláljuk az erőteljes megvilágítást, az ebből adódó mély árnyékokat, akár a láthatóság határát súroló verőfényt is. Ha a grafikák technikai kivitelezése szempontjából közelítünk a művekhez, a fény a legfontosabb kifejezőeszközként jelenik meg. Szabó András feketére festett fehér műanyag lemezre karcolja rajzait, vagyis a képmező azon részeit munkálja meg, amelyeket fény ér.

A fény mindent láthatóvá tesz, márpedig ezen a képeken hemzsegnek a felületi részletek. A részletek egyenértékűek, a mélységelesség egyöntetű, ugyanakkora figyelmet fordít a képmező minden egyes négyzetcentiméterére. A precizitás, a boncolásra emlékeztető alaposág az ábrázolás jellegére tereli a figyelmet. Hiszen teljesen világos, hogy mi az, amit látunk, viszont nem tudjuk, hogyan látjuk. A hiperrealizmus számára az ábrázolás a legfontosabb, a téma, vagyis az ábrázolás ala-

nya mindig másodrendű szerepet tölt be, vagy éppen semleges a mű értelmezési szempontjából. A tartalmi neutralitás azonban a *Waldorf*-sorozat esetében nem érvényes. A képek egzisztencialista értelmezését maga a művész nyújtja, amikor a sorozat első, a kolozsvári Korunk Stúdiógalériában rendezett kiállításához kísérőszöveget ír. Eszerint a képek a kamasz figurája köré szerveződnek (még a tájkép is), mivel a kamasz az egyetlen érvényes emberi létmódot testesíti meg, a formálódás, az önke-resés és önvizsgálat bizonytalan és reményteli stádiumát. A portréalanyok a Waldorf-iskola növendékei, a művész egykori tanítványai.

Az egzisztencialista értelmezéssel párhuzamosan a sorozat egy másik értelmezési lehetőséget is kínál azáltal, hogy a képek – a hiperrealizmus hagyományához kapcsolódva – a látás folyamatát tematizálják. A két értelmezési szál találkozik, párhuzam vonható ugyanis a portréalanyok megközelíthetlensége és a látás különböző szinteken történő akadályoztatása között.

A sorozat hat képből áll, öt egész alakos portréból és egy tájképből. A kompozíciók statikusak, a modell mindig a képmező függőleges középtengelyében áll, nagyjából azonos háttér előtt. A látványrögzítés alapkoncepciója: a kép nézője vagy alkotója (hiszen ugyanabból a pozícióból szemlélik a képet) mindent lát. Ezt a hagyományos alapfeltevést látszik igazolni a képfelület minden egyes négyzetcentiméterére kiterjedő figyelem, a részletező ábrázolás, mely virtuóz kivitelezéssel párosul. Ez az egzakt képi világ azzal kecsegtet, hogy alkalmas az egész világot makettezni. Ráadásul esetünkben az emberi szem érzékelőképességét kiegészíti egy optikai médium, a fényképezőgép. Szabó András a témát fényképezőgéppel rögzíti, majd a tetszés szerint nagyítható elektronikus képet teszi a mű valódi modelljévé.* A hiperrealizmus egyik fő törekvése, hogy többet mutasson, mint amennyit az emberi szem látni képes.

A mindent látni akarás vágya és ennek akadályozása a sorozat egyik fő problémája. Ez akkor válik világossá, amikor egymás mellé helyezzük a hat táblát. Bár a látószög változik, a képmezők felépítése ugyanaz marad, a kerítés mindvégig szakadást okoz a képmezőben. A képek szemlélője szeretné tágítani a látómezejét, de be kell látnia, hogy egy helyben topog. Az, amit keres, és amit nem láthat, a háta mögött van, maga a Waldorf, a sorozat címadója. Amit látni kellene, az kiszorul a látómezőből, és a helyét valami más foglalja el. A Waldorf az összekötő elem, a kapocs, az értelem, amely mindvégig rejtve marad. A hat képet valójában az a feszültség tartja össze, ami aközött feszül, amit a cím ígér, és amit a képek (nem) ábrázolnak. Ez a feszültség a mű értelmezési kulcsa.

Vizsgáljuk meg a képek felépítését. A sorozat minden darabjának szerkezete egy sémára vezethető vissza. Ez az alapséma, mint látni fogjuk, egy ellentmondás képi kifejezése. Az egész alakos portrékon a modell tradicionálisan középen áll, a képkivágás a lehető legszélesebb látószöveget nyújtja – szem előtt tartva, hogy a modell dominanciája egyértelmű legyen. A modell környezetéről a lehető legteljesebb képünk lehetne, ha a háta mögött (a hat képből négyen közvetlenül a háta mögött) nem vágná ketté a teret egy dróthálós kerítés, mely a képmező teljes szélességében megakadályozza a pillantás szabad továbbfutását a város, majd a horizont irányába.

A kerítés a legnyilvánvalóbb látásakadályozó elem a sorozatban, de korántsem az egyedüli. A modellek beállítása tartózkodó vagy egyenesen ellenséges, a zárt pózok

* A hiperrealista festők, grafikusok gyakran veszik igénybe a fényképezőgép segítségét, mivel a választott téma fényképét használják modellként. A fényképezőgép objektívének az emberi szemétől eltérő az érzékenysége, a fényképezőgép olyan minőségeket látta, amelyeket az emberi szem nem érzékel. Ezzel éppen a mű realitástartalmát kérdőjelezi meg, ahogy Simon Hennessey fogalmaz: „a végeredmény egy hamis értelmű realizmus, a fotórealizmus.” Idézi John Russell Taylor: *Exactitude. Hyperrealist Art Today*. (Ed. Maggie Bollaert) Thames & Hudson, London – New York, 2009. 144.

gátat vetnek a művész/néző tekintetének. Sanyi összekulcsolt karjai, Meli egymásba kapaszkodó kezei és Denisa elfordulása a magába fordulás jegyét hordozzák magukon, ennek oka, hogy a modellt ugyanúgy ki van szolgáltatva a külvilágnak, mint a művész könyörtelenül fürkésző tekintetének. Még a legnyíltabban kitarulkozó, kezét kihívóan csípőre tevő Robi is kényelmetlenül érzi magát, nem fordul velünk szembe, mintha csak arra várna, hogy távozhasson. Ez az ő világuk, melyhez teljességgel hozzá tartoznak, már a ruházatuk hétköznapisága, sporttrikó, farmer, sportcipő is azt mutatja, semmi különös nincs az ő jelenlétükben. Itt vannak, és itt is maradnak. Ugyanakkor környezet és ember kapcsolata nem harmonikus, szemlátomást nem érzik jól magukat ennek a világnak a törvényei között. A feszültség feloldása nem lehetséges, a kamaszok menekülési kísérlete kudarcra ítéltetett, mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a hátuk mögött feszülő drótháló.

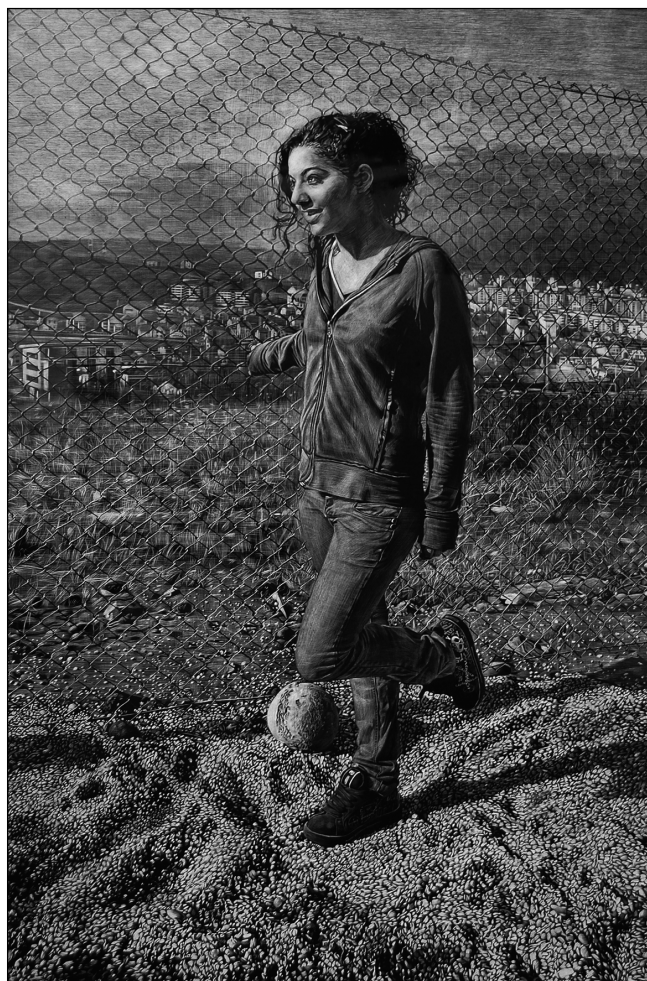
Az elutasított környező világ egyik privilegizált eleme maga a kép szemlélője. Az ő közeledése a kép világához mégsem teljesen reménytelen, az esélyt a tekintetek találkozása adja. Denisa kivételével mindegyik modell egyenesen a szemlélőre pillant, a nyílt tekintet pedig az összetartozás lehetőségét rejti magában. A tekintetek találkozása az egyetlen kommunikációs lehetőség, amit a *Waldorf*-sorozat felkínál az ábrázolt világ és a nézője között.

A *Waldorf* világa két szintre épül. A portréalany a kép előterében áll, mögötte a távolban egy város örvénylik. A két szintet élesen kettéválasztja a drótháló kerítés, mely ellehetetleníti az előtér és a háttér kommunikációját. Tovább növeli a kontrasztot az előtér kavicsrengetegének, illetve a háttér városának organikus káoszába beékelte háló mértani szigora. A drótháló törésvonal, mely szakadást idéz elő a képből. Nagyon fontos a kerítés pozicionálása. Mindazt, amit a város jelent, az épített és természetes elemeket leválasztja a modelltől, körülötte csak a semleges kavicssvatag marad. Az értelmezés szempontjából ez a képi elem kettős fontosságú, mindkét narrációban kulcselemként működik. Egyrészt az egzisztencialista értelmezést követve a drótkerítés elválaszt, elmélyíti a távolságot a modell és a külvilág között, végérvényesíti a köztük lévő szakadékot. Másrészt a tekintetet tematizáló értelmezés szerint eltakar, a külvilágról való tudásunkat alaposan megcsönkítja.

Ez a domináns képi elem két képen veszít az erejéből, az egyik Iunia portréja, a másik a tájkép. Iunia viselkedése eltér a többiekétől: bár testtartása tartózkodó, a kihívó tekintet és az elnyíló ajkak a kamasz ébredő szexualitásának feszültségével telítik a képet. Mozgástere – amit a kerítés számára kiszab – sokkal kiterjedtebb, nyoma sincs a többi portré klausztrófó ketrecének, a kerítés hátratulódik a szinte már alig látható tartományba. Olyannyira, hogy első pillantásra talán fel sem tűnik, köszönhetően annak is, hogy ennek a portrénak a legintenzívebbek a fényviszonyai: mindent elönt a verőfény, az előtérben lévő modellt, a hangsúlyosan hátratul kerítést, mely teljesen szétolvad, a várost és a dombokat. Sőt az eget is, a hatalmas fehér mező aureolaként veszi körül a lányt, kiürítve a képmező egyharmadát. Értelmezhetjük Iunia portréját ikonként? Még ha az analógiát nem találjuk is kellőképp megalapozottnak, egy lényegi vonás tekintetében érdemes párhuzamot keresni. Az ikon mindig egy találkozási pont, két világ határán lévő misztikus tárgy. Iunia portréja ugyanúgy a két világ találkozását készíti elő, a kamaszét az őt körülvevő ellenséges világgal, a gyermekkorét a felnőttkorral, a kép világát a szemlélőjével.

A találkozás helyszíne a sorozat azon darabja, melyen nem szerepel ember. A portretizált egy épülfélben levő épület, kamaszok közt egy félkész objektum. A tájelemek struktúrája a sorozat többi darabjait ismétli: kavicsrengeteg, kerítés, város. A főszereplő ezúttal a kerítés mögé kerül, mégsem esik nehezünkre szemügyre venni,

ugyanis a kerítés ezen a szakaszon csak oszlopokból áll. Már nem akadályoz, de nem is tűnt el, jelzésszerűen jelen van. Hasonlóképpen az épület is a maga befejezetlenségével hol elzárja, hol továbbengedi a tekintetet. Ezek – a látás szempontjából – kettős viselkedésű elemek átlátszóvá teszik a képet, megnyitják a szemlélő előtt. A szigorú képi világ megbontásának vagyunk tanúi. A sorozat milliméterről milliméterre megépített racionális rendszeréből ugyanis nincs logikus, az értelem számára elérhető kiút. Egyetlen lehetőség marad, a belső rend bomlásának megindítása. Az épület úgy jelenik meg a tájban, mint egy jel, melynek célja irányt mutatni az utazóknak.



A szír

■ Nem azt állítom, s éppen úgy emelem közben meg a vállamat, mint a kamaszkorba hamarosan belépő nyakigláb fiúgyermek, ha a tétovaságának ad nyomatékot, hogy ilyen helyre nem járok, s még csak azt sem, hogy ha be-betévedek, vendégek kíséretét vállalva, avagy csupán, amikor a városnézés során kellemesebb változata nincs az időtöltésnek, a zsúfolt képtárak, allék és kisvendéglők nyilvánosságát lecserélve arra a másfajta fórumra, amelybe bevinni hagytam magamat, nem érzem megfelelő időtöltésnek, de vélem, jól gondolom el, mert ötvenhét évesen már alaposan ismerem saját természetemet, hogy nem szeretem, ha akként figyelnek rám, ahogyan az ilyen helyeken megszokott. Mélyreható magyarázat és hosszás megfontolás nélkül sosem teszem, s pláne nem, ha alapos indíték adódik arra, hogy sejtsem, miféle élmény várokozik reám a bejáratától a kijáratig kanyargó, hosszan tartó ösvények labirintusában, amelyet nincs elegendő észérv, hogy elfogadjak, felfogjak, állítom tehát, magam jól felismert érdekéből nem térek be ilyesféle helyekre, hacsak nem a szeretet elháríthatatlan unszolására. Ámbár szerelmesen sosem andalogtam fókák előtt, nem fotóztam tátott fókaszájba, nem hajoltam át, csak hogy tessek annak a hosszú hajú és szőke lénynek, akinek valaha is kedvem mutatkozott bátorsággal imponálni, s kiflicsücsök-darabokat dobáljak a rózsaszínű torkokba, nem csudáltam a drótvastagságú sörteszálát a fókánóstény felső ajkán, ahol némely fajok esetében bajuszszerű szőrzet párnásodik, nem ámultam a tó mellé totyogó gázlómadarak hosszú, csuklós lábán, s trófea gyanánt nem gyűjtöttem szélhordta, kifakult, a fák között szabadon szállongó papagájtollakat sem, hogy aztán szétosztogassam ismerőseim viháncoló gyermekeinek; egyszerűen elkerültem az ilyen helyeket. A szír azonban elég indok arra, ha utólag is, hogy éppen belépjek ide, s járkáljak fel-alá s éppen itt, a külváros széli, egy hegyre és az alatta húzódó völgybe telepedett kertben. Áll a szíriai a talpnyi szigeten, egyenes derékkal, fölmagasodva, s a víz mocskából kiemelkedő, enyhén lejtős tetejű tufaszirt elégséges nagyságú ahhoz, hogy biztonsággal elférjen rajta a szükséges láb, nem nagyobb, nem kisebb ez a szilárd pont a talpak méreténél, tökéletes talpazat, szilárd lábazat, a talpakkal kitöltött mutatós talpkő. Deres: fakó barna színű, amelyet a papirosfehér, világos szőrszálak kiderítenek.

Sohase kóboroltam ilyen kertben, pláne nem adtam itt lehetőséget érzelmeim és indulataim megnyilvánulásaira, nem vállalkoztam a dróthálókra és ketrecekre föl erősített, zománcozott lapok szövegeinek silabizálására, nem nyaltam fagylaltot, s nem szorongattam izzadtra senkinek tenyerembe illő, puha tenyerét. Soha nem mondogattam az *Állatkerti útmutatót* Devecseri Gábortól, függesztettem tekintetemet eligazító térképekre, ahol piros keresztel jelölik meg azt a helyet, ahol éppen tartózkodom, s megnevezettek az égtájak, továbbá az erdei vendéglő, a kisállat-simogató, a toalett és a vészkiárat távolsága. A lebegő moszattól türkizzöld és átláthatatlan víz fölé néhány centiméterrel kiemelve álldogál a szír, mereven, embernagyként, oly kitaróan és mozdulatlanul, mint szobrok szokása az, ha a végleges helyükre illesztették őket, mondjuk a késő reneszánszban, valahol Velencében, s éppen a téglafalú klostrom kórháza előtti terecske minden sikátorból belátható pontjára vagy a szeles dombok szálfüves oldalára tűzött, örökös gyöngyperje-suhogáshoz és -hullámzáshoz szokott kopjafáknak. Soha nem engedtem magamat ketrecek közé vonszolni, mert fe-

gyelmezetten tudom, milyen azokban élni, még ha közülük csak egy is jutott valaha számomra, tudom, milyen a lakatkovács-, illetve a fegyverkovácsnék sorsa, s milyen lassan képes a rozsdá penésze bevonni a rácsok fémhúsát, ha napra nap mindig akad kéz, aki ezeknek a rácsoknak a rúdjaiba kapaszkodik, s tenyerével szüntelen kifényezi. S milyen ragyogást veszített a rácson túl látni már nem képes tekintet, amely függetlenül ingázik a faltól falig járkáló testtől, és elvesztesen hogyan kóvályog benne, ha ritkán belehull a Holdból és Napból egy-egy leeső fénypont. Persze mindez csak története a képzeletemnek, amely, ha képzelet szülte is, nyomasztó. Ennek a históriának nincs eleje, ettől aztán öröknek vélem, már ha az örökös időre vonatkozó kijelentésnek az ember számára juthat értelem. Hogy vége van-e, ugyan logikailag kizárható, de tapasztalatként ellenőrizhetetlen.

Bejárom a kert enciklopédiájának lapjaira rótt szövegmezőket, a margináliákat beborító idegen jeleket, ksililabizálom a paták, mancsok, lábak, körmök és karmok széljegyzeteit, hosszan tűnődöm a babér- és pisztáciafák kitette hangsúlyokon, átarszok az idézőjelek között kifeszített függőhídon, s alápillantok a szavanna tömegkedvelő kérődzőire, a zárójelbe tett csüngő hasú disznóval nem törődöm, a forrás-ként becitált ligetekben – Hénoch, Sirák fia Jézus, Rúth könyve – megpihenek, s élvezem a mondatok gallyai közé rekedt, a kérgekre fennakadt pókhálók szövevényének rendjét, a névmutató alapján barangolok a papiruszkevény levelű cserjék között, és keresem az okát a rózsás flamingó, a kőbe faragott óriás teknőc és az ullulázó fekete bőgőmajom ittlétének. Ha könyvben minden meg van írva, akkor rá kell annak forszára jönnöm, amelytől értelemhez jutnak benne ezek az állatok, miként a szövegek nyomába eredő sorstársaim is eljutnak a mondatok végéig, ha már belépnek a madárházba, s idővel a másik, ugyancsak jól zsilipelt ajtón elhagyják azt. Begöngyöldött levelek tekercsei hevernek a lábam alatt, öt-, hat- és nyolckarú, de mégis menőraszerű kaktuszok ottják magukból a híg zöld fényt, s elérhető magasságban, olyan felső harmadukban ott vannak a párban álló szentjánoskenyérfákból egybeálló ajtók ajtófélfáin a félérett termések mezuzái.

Az állatkert, amelynek név is jut, minden enciklopédiának létezik ugyanis neve, a Tisch Family Zoological Gardens, s a Betlehem felé vezető, végén katonai ellenőrzőponttal lezárt úthoz esik közel, s amelyben fürge, lomha, morgó, kölyökgondozó, éhes, csiripelő, dörmögő, nyüzsgő, komótos, ásító, sóvár, virgonc, nyerítő, tohonya, szomjas, párzó, serény, bömbölő, ráérős társaival együtt él a szír, hozzájuk hasonló okokból került lakóhelyére. Az állatkert kizárólagosan ama fajok egyedeit fogja be, gyűjti egybe, amelyek őshonosak Izraelben, s nem egy közülük kihalt erről a mediterrán s éppen ezért kevés fajú, elkopárosodott vidékről, s mivel felelmegetik őket a *Bibliában*, hegyi gazellaként a zsiráfot, Jeruzsálem és Júda törzsének jelképeként az oroszlánt, értékes csontként, mint az elefántot, behemótként a vízilovat, s azon nagyvadként, amellyel a pásztorkodó Dávid megküzdött, medveként, úgy hozták őket vissza és telepítették ketrecekbe és kifutókba, hogy tanúskodjanak egyszerre a Tisch család elkötelezetten vallásos buzgalma, a népi szórakozás és a tudományos ismeretterjesztés és ájtatosság egységbe tartozása, továbbá a Szentkönyv állításainak igazságai mellett. Bizonyítékok e megérdemelt módon ellátott és gondozott élőlények, a múlt és a jelen felajánlása, odaigérése a jövőnek, s a núbiai ibex hímje, amelyről vadkecskeként olvasunk, most még a koponyáján hordja 130 centiméterre is megnövő túlkét, amelyet lehasítva sófárként, ünnepi kürtként használnak. Számomra a szír önmagában lett merő ellentmondás, még ha a neve harmadnyi részeként barnának is nevezik, ugyan kakaósínű a szőre, s tizenhét percig mozdulatlanul képes állni az egy talpalatnyi szigeten, a jádezőld vizű betontó közepén, még ha nincs is birtokában annak a tudásnak, mellyel identifikálják élőhelye pontos helyét, maga az abszolút ellentmondás, mivel ha nem is ellentmondásos, de a zavart megokolja, hogy a

zsidó államban él, elvégre is: szír, s a valószínűsíthetően nem Jahve-ismerő barna medvét zsidó állatgondozók etetik, ámbár nevén kívül semmi nem utal másságára, mint annak a romának se, aki szász nagymamája után ugyan német állampolgár, de magyar névvel bír, s akit éppenséggel Tóthnak neveznek, ámbár egyszer nevet vált, s a továbbiakban azt viseli, amely a férjéé, és lesz Madame Syrien. A szír – kétségtelen, hogy egyszerűsége miatt joggal nevezem, egykori, egyszerű neve ellenére bonyolult sorsú barátom után, Tóthnak – melán tűri a sorsát, és talpalatnyi szigetén őrt állva bámulja a korláton túl lévő, őt is szemlélő lényeket, az ugyancsak álldogáló s az őt érdeklődően vizslató, ámbár ami az élete szövegét illeti, lábjegyzeteknél többre nem taksált állatkerti látogatókat.

Az állatkert gyűjtőpontjában föltornyosodik a szír. Számomra mindeddig nem volt jelentése, ez idő szerint körvonalazódik alakja, tömege, színe alapján a jelentése – most válik, érzem magamban a lázas forróságot, szóvá.

Másból sem vagyok, mint szavakból. Más sincs ezzel másként. A *Biblia* egyik és másik beszélő állatának, a kígyónak és a szárnak – bár ő, hogy koponyaként Sámson keze ügyébe kerül, ezer filiszteus halálában játszik közre – éppen egy-egy szó jutott. A szírnek azonban egyszerre három. A szavaknak, hogy van-e vére, arról nem tudósítanak kifejezetten a héber szövegek, de ha egy juhot húsként el lehet fogyasztani, s csakis azután, hogy kifolyt a jószágból a vér, akkor a szónak, amely a juhot jelöli, még ha nem is különülnek el szóként, illő, hogy létezzen lélekkel rendelkező és lélek nélküli változata is. Attól tartok, habár nem szeretném, hogy ez így is legyen, hogy én éppenséggel olyasforma szavakból történekm, amelyekben nem kering vér, ahogy bámulom a magányos szigeten álló, elhagyatott szír barna medvét (*Ursus arctos syriacus*), éppen ezért e jelenetet jó lenne filmnek tudni, olyannak, amelyben ugyan én vagyok a medvével együtt a szereplő, de mégiscsak saját magam lennék a néző is, sőt leginkább az. Az.

Az, aki hosszasan lehunyja a szemét, s nem látja, bal oldalon az Olajfák hegyével, jobb oldalon a Sionnal, miként száll be társaival együtt a leintett taxiba, jut el szövevényes módon a külvárosba, abba a magántulajdonú oktatási intézménybe, esztétikusan berendezett gyűjtőhelyre, amelynek kőből rakott s pénztárt, ürességtől kongó kávéházat, plüssállatokat, gyermekkönyveket és mágneses hűtőmatricákat áruló ajándékboltot magába foglaló kapuzata magasodik, s mögötte a kies hegyoldalra felhúzózó, embergyomor alakú park, s nem viseli magán a közép-európai vadászok olajzöld, sokzsebes, hangtalan anyagból szabott, erős szövetű, vízhatlan, tüske- és szélálló s mindezek ellenére könnyű nyári nadrágját, nem hordja felsőtestén a megfakult és alvadságában is vérszínű ingét, s derekát övező bőrszíján ne lennének azok a lukak, amelyekben lógnia kellene a rozsdamentes fémből készült, zsákmányjószágokba akasztható kampóknak. Az, aki tudja, egy iparág változtatta olyanná, amilyen, s azzal is tisztában van, hogy a szír ugyancsak ennek az iparnak a kelléke. Az, aki leginkább a tűző nap ellenére is fedetlen fejjel kóborolna, vállára terített puha pulóverrel, s levált talpú lábbelije sem zavarja a sétájában, sem abban, hogy megissza a frissen facsart gránátalma rubinként csillogó levét, elszívja a soron következő könnyű cigarettát, s a felhők között arra az egyre vadászik, amely a vadul vágatók között egyedül a mozdulatlan. Az, aki élete első állatkerti randevúján, amikor hiába várta, hogy megérkezzen az, akivel el szeretne volna tölteni az idejét a nagyvadak és hullók és majmok háza előtt, hezitál, s nem tud dönteni, várakozzon-e még, vagy már ne, s mivel nem dönt, valamikor tizenöt éves korában, és zsebében már a két jegy, izzadt öklével addig ütögeti a combját, mígnem a belépőjegyek papírpéppé változnak, s az anyja majd ezzel együtt rakja néhány nap múlva mosógépbe a ruhát, s amikor azt onnan kiemeli, trikókkal, gatyákkal, zoknikkal együtt, mindazt elborítja, mint nyelvet a lepedék, a puha cellulózfoszlány.

Az, aki végezetül ott áll egy mély gödör aljába takarosán elhelyezett, féltucatnyi medvét befogadó kifutó fölött, a korlátba kapaszkodik, s nézi alant azt a betonmedencét, amelyet a korláttal megkoronázott fal és a gödörmélyi kifutó közé helyeztek a látogatók biztonsága végett, s a medence jádezőld tükre fölé emelkedő medvetalparti szigetet figyeli, a szigeten két lábón mozdulatlanul álló medvét mustrálja, ahelyett, hogy balra fordulva igyekezne tovább, és silabizálja a medve életteréről, táplálkozásáról, szokásairól tudósító táblát, dermedten, mert óvatlanul, egy szempillantás alatt visszakerült élete egyik korábbi idejébe, korábbi helyszínére, amely ugyan az övé, amelyet azonban úgy lakott be, hogy sajátjaként nem élte meg, mivel az ifjú lány nem jött el, nem segítette hozzá, s körülötte hiába tolong a tömeg, magányos itt, és magányos abban a korábbi helyszínen is, és hagyja, hogy egyszerre mindkét idejébe belelásson a medve, akinek teljes figyelme rázúdul, és maga alá teperi.

Látom, milyen kicsi a medve szeme, nem akkora, amelyet a ragadozó nagyvadaknál megszoktam. A válla ejtett, mellső, vaskos végtagja alálóg, balja és jobbjja a hasa, a köldöke magasságában összeér. Nem az én medvém, nem az én életteremből való, nincs vele kapcsolatos kulturális emlékezetem. Idegen. Süti a nap, s éppen ott süti legjobban, a szigeten, amelyre állt, amelyre rajta kívül senki más egyéb nem fér, éppen annyi az a sziget, amennyit a kétmázsás tömegével pontosan kitölthet. Ha nehezebb lenne, magasabb lenne, szélesebb lenne, már nem lenne elegendő számára a tér. Ha másként pózolna. Nem férnék én se mellé, én, a jövevény, bár annyi mégis ott található, ott terpeszkedik belőlem, amennyit azzal a két apró szemével énrólam megtapasztal, azzal a futó ismerettel, ami saját magamról, a közép-európai, elképedt emberről hozzá átszarmazik, s ami talán mégiscsak súlyosabb. A figyelme révén ott állok benne, a szemében, lassan működő idegrendszerében, a benyomásaiban, részévé váltam magam is, talán ha grammnyival, de semmivel nem többel, mint amennyi egy látvány súlya lehet.



DARIDA VERONIKA

ARCOK OLVASÁSA



**...a homokbuckába
süllyedő nő arcán
azonban egyre
nehezebben
fenntartható a mosoly,
arcáról egyre többször
törlődik le a boldog
arckifejezés, azonban
nem adja fel, hihetetlen
erőfeszítéssel újra és
újra mosolyogni kezd.**

54

Szenvedélyelméletek

■ A 17. században komoly filozófiai problémát jelentett a szenvedélyek meghatározásának és ábrázolásának kérdése. Descartes szenvedélyelméletét (*A lélek szenvedélyei*, 1649) Charles Le Brun alkalmazta a festészet terén. XIV. Lajos udvari festője, a Királyi Festészeti és Szobrászati Akadémia megalapítója *Értekezés a szenvedélyekről* címmel 1668-ban megtartott (csak 1698-ban publikált) előadásában elsősorban azt kutatta, hogy az emberi arc kifejezőereje hogyan lehet képes a különböző szenvedélyek pontos leképezésére. Le Brun szerint – itt még híven követi a descartes-i tant – az első szenvedély a csodálkozás, mely „egyfajta meglepetés, amelynek eredményeképpen a lélek figyelmesen szemügyre veszi a számára ritkának és rendkívülinek látszó tárgyakat”. A csodálkozás azonnali megbecsüléssel vagy megvetéssel párosul. Azt mondhatnánk, hogy a csodálkozás leginkább egy kifejező arccal szemben álló néző alapozíciójaként értelmezhető, akiből ez az arc egyszerre válthat ki elismerést (hódolatot) vagy elutasítást (lenézést).

A csodálkozás, mint egyszerű szenvedély, tehát nyomban átalakul összetett szenvedélyekké. Le Brun a hat egyszerű szenvedély közé még a szeretetet és a gyűlöletet, a vágyat, az örömet és a szomorúságot sorolja. Minden más szenvedély már összetett, habár ezek felsorolásában a festő nem követi pontosan a descartes-i (jóval részletesebb és gazdagabb) mintát, de mindkét listában megjelenik pl. az elragadtatás, a remény, a féltékenység, a félelem, a harag, a kétségbeesés. Már most je-

gyezzük meg, hogy ugyanezek a szenvedélyek adták a 17. századi francia klasszikus színház (Molière, Corneille, Racine) legfontosabb témáit.

Le Brun rövid szövege annyiban is nagyon érzékletes, hogy képek kísérik – sőt voltaképp az egész értekezés felfogható a portrérajzok kommentárjaként. Ugyanakkor fontos megjegyeznünk, hogy a későbbi korokban együttesen közölt illusztrációk két különböző időpontban születtek: az első sorozatot a festő az Akadémián elhangzó előadásával egy időben (1668) készítette; ezek egyazon (kopasz, középkorú) férfi arcát ábrázoló, sematikus rajzok, melyek egy hálórácsba illeszkedve pontosan megmutatják, hogyan „rajzolják át” a szenvedélyek az arcot, megmozgatók az arc vonásait. Ezt az ábraszorozatot a későbbi kiadásokban kidolgozottabb (férfi és női) portrék kísérték: Le Brun festményeihez készült vázlatai. A teória így nem csupán illusztrációt kapott, hanem a gyakorlat (az elkészült festmények sora) is visszaigazolta.

Érdeemes felfigyelnünk a szöveg néhány érdekességére. Közhelyeszerű fordulat, hogy „a szem a lélek tükré”; ám ezzel szemben Le Brun azt állítja, hogy a szemöldök fejezi ki a legpontosabban a lélek szenvedélyeit. A szemöldök központi szerepét alátámasztja az elhelyezkedése is: a homlok alján található, legközelebb ahhoz az agy közepén elhelyezkedő mirigyhez (a híres descartes-i tobozmirigyhez), mely a lélek székhelye. Le Brun idézve, ez az a hely, ahol „a lélek befogadja a szenvedélyek képét”.

A szem fontosságát ugyan ez a teória is elismeri, mivel a szembogár (mozgása és tüze által) jól tükrözi a lélek izgalmi állapotait, azonban – és ebben áll Le Brun kritikájának lényege – nem tud számot adni ezen izgalmi állapotok jellegéről.

Az arcon állandó helyet elfoglaló szemmel ellentétben a szemöldök sokkal szabadabb mozgásra képes. A szemöldök felfelé vagy lefelé mozgatása utal a szenvedélyek magasztosabb (felfelé, az agy felé irányuló) vagy alantasabb (lefelé irányuló) jellegére. A felemelt szemöldök a szelíd és mérsékelt szenvedélyek jele, míg a leereszkedő szemöldök a vad és kegyetlen szenvedélyeké. Le Brun ugyanakkor azt is hozzáteszi, hogy a szemöldökmozgatás is lehet egyszerű vagy összetett, attól függően, hogy egyszerű vagy összetett szenvedélyeket fejez ki.

A szemöldökön kívül nem pusztán a szem, de az orr és a száj is fontos szerepet kap a szenvedélyek kifejezésében. Különösen a száj íve (felfelé vagy lefelé görbülése) utalhat a szív heves izalmára vagy levertségére.

Térjünk azonban vissza a szenvedélyek „origo pontjára”, a legsemlegesebb szenvedélyre: a csodálkozásra. Le Brun hangsúlyozza, hogy ez a legvisszafogottabb szenvedély, ennek során tükrözi az arc a legkevesebb változást: csupán a szemöldök íve emelkedik meg egy kissé, a szem nyílik tágabbra, és a száj válik egy cseppet nyitottabbá. A csodálkozás nem a lélek mozgását fejezi ki, hanem épp ellenkezőleg: a szenvedélyek mozgásának megállítását, felfüggesztését. A csodálkozásban a lélek többé nem túlhajszolt (agitált); időt kap arra, hogy alaposan és figyelmesen szemügyre vegye azt a tárgyat, amely csodálkozásra készítette.

Le Brun ábrái kapcsán még érdemes megjegyezni, hogy a sematikus rajzokon egy-egy érzelemről három „portrét” is ad: az elsőt szemben látjuk a kopasz férfi arcát, a középsőt balprofilból, a harmadikon pedig ismét szemből, de még közelebből (mintegy levágva a homlokát). Ahogy már említettük, ezek a sematikus „szenvedélyképletek” kidolgozottan is megjelentek Le Brun festményein és a klasszikus francia festészet más művészeinek (Poussin, Champagne) képein. A korszak alapkövetelménye ugyanis, hogy a festmények pontosan olvashatók legyenek, elsősorban az érzelmek kifejezésének tekintetében. Ezeket a szenvedélykódokat átvette a színház (mely részben ihlette is azokat). A 17. század során a képi alak és a színészi test egyaránt olyan összetett jelzetszisztemet alkot, melyet a vele szemben elhelyezkedő, figyelmesen (csodálkozással) viszonyuló néző pontosan értelmezni tud. A később szü-

letett diderot-i *Színészparadoxont* olvasva még mindig nyilvánvaló az az elképzelés, hogy a nagy színész nem átéli, hanem csupán pontosan megjeleníti az érzelmeket. Ahogy a festmények beállításai, úgy a színpadi jelenetek is az ideális szenvedélyek képét festik meg. Továbbá nemcsak a színész arca válik olvashatóvá, de ugyanígy minden gesztusa és mozdulata. Még ha (ad absurdum) nem hallanánk a színész deklamációját, arckifejezéséből és mozdulatából akkor is pontosan érthetnénk, milyen szenvedélyektől vezérelve beszél.

A festészet színházra gyakorolt erős hatását mi sem igazolja jobban, mint a 18. században elterjedt felvonásvégi tabló. Különösen a (Diderot által is művelt) polgári és középfajú drámák, szomorújátékok felvonásainak végén volt bevett szokás, hogy egy utolsó színpadkép mintegy összegezze a jelenet lényegét.

Joggal állíthatjuk tehát, hogy a 17–18. század során mindvégig megfigyelhető színház és festészet szoros összekapcsolódása: a festmények úgy épülnek fel, mint a színpadképek, csak egyetlen, szimultán pillanatba sűrítik a színpadi jelenetek legfontosabb eseményeit; a színpadi jelenetek pedig időnként megdermednek, és mozdulatlan zsánerképeket formáznak.

A 19. század történelmi (historicista) előadásai folytatják ezt a tendenciát, a naturalista drámára pedig úgy tekinthetünk mint egyfajta kukucskaszínpadra, megközelíthetetlen képtérre.

A legfontosabb változást a 19. század végén a színészi attitűd átalakulásában találjuk. Egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy az elterjedt mimika- és gesztuskézikönyvek már nem segítik egyértelműen az előadást. A könyvek nyomán pontosan ábrázolt szenvedély ugyanis – épp sematikus, szabályzott jellege miatt – kifejezéstelenné, lélektelenné válik. Az illusztrált szenvedély hű másolása nem lehet több, mint halott képmása a mozgó és heves, mindig változó szenvedélynek. A színészi játék és alakítás számára tehát a 20. század elején új utak nyílnak. Az egyik elképzelés szerint (mely egy mindig is jelen levő színészi attitűd, amelyet Diderot hevesen ellenzett) a színésznek át kell élnie a szerepét. A színésznek így nem egy elképzelt, ideális érzelmet, hanem saját, egykor megtapasztalt érzelmeit kell tükröznie (gondoljunk itt Sztanyiszlavszkij híres elméletére).

Egy másik – sokkal radikálisabb, bár még ősbibb, szakrálisabb színház-elképzelések-re visszavezethető – teória szerint a színésznek a teljes kifejezéstelenségre kell törekednie. Edward Gordon Craig szerint a színész arca akkor lehet a legkifejezőbb, ha egy mozdulatlan maszkhhoz hasonló. Az érzelemmentes tekintetbe (akár egy középkori faszobor faragott és merev arcába) ugyanis a néző végtelen sok érzelmet beeláthat.

A látszólag kifejezéstelen (szoborszerű, maszkszerű, bábuserű) arcban így mutatkozhat meg a kifejezés teljes jelentésgazdagsága. Továbbá így juthat újra fontos – többé már nem mechanikus, begyakorolt, automatikus – szerephez a nézői tekintet.

A szenvedélymentesség etikája

■ Hogyan hozható a nézőhöz közelebb a színész arca? Hogyan válhat a néző számára a színész tekintete őt megszólító, kérdőre vonó, saját felelősségére ráébresztő tekintetté?

A 20. század drámaírói közül kevesen szenteltek olyan kivételes figyelmet a színész arcának, mint Samuel Beckett. Beckett színházában mindig kitüntetett szerepet játszik az arc; sőt előfordul az is, hogy a színész minden játéklehetősége csupán az arcára korlátozódik. Ennek érdekében Beckett előszeretettel fosztja meg színészeit a mozgás lehetőségétől. Gondoljunk *A játszma* végében Hamm tolószékes alakjára, akinek első gesztusa a darab elején, hogy leveszi arcáról nagy és vérfoltos zsebkenődjét, melyet majd a darab végén, szintén utolsó gesztusként, visszahelyez az arcára. Ebben a drámában az előző generáció képviselői szintén mozgásképtelenek:

Hamm szülei (Negg és Nell) láb nélküli nyomorékok, akik egy-egy szemetesládában élnek, melyből csak a fejük emelkedik ki. Beckett színpadán nem ők az egyedüli bezárt szereplők: az *Ó, azok a szép napok* női főszereplője egy homokbuckában él, melyből az első felvonásban még derékig kiemelkedik, a második felvonásban viszont már nyakig belesüllyed, a *Játék* három szereplője pedig három egymás mellé felállított (kb. egy méter magas) szürke urnában áll. Az urnákból a szereplőknek csak a feje emelkedik ki, és minden egyes alkalommal, amikor megszólalnak, arcukra éles, szűrő hatású fény vetül. Olyan ez a megvilágítás, mint egy fájdalmas kínvallatás. Ha a szereplő arcára ráirányul a fény, nem hallgathat tovább, beszélnie kell; még akkor is, ha Beckett színpadán már rég nincs értelme semmilyen beszédnek. A beckett-i szereplők így változnak át látszólag összefüggéstelenül és értelmetlenül beszélő fejekké. Ugyanakkor ez a folytonos, fenntartott beszéd lesz a létezésük egyetlen biztos tanújele.

Kései drámáiban Beckett nem csupán a színpadon beszélő pozícióját faggatja, hanem még radikálisabb kísérlettel él: ezekben a rövid darabokban a szerző a BESZÉLŐ mellett a HALLGATÓT is színpadra állítja. A *Nem énben* a HALLGATÓ még a színpad hátsó felén, egy pódiumon áll, hosszú csuklyás ruhában, mely teljesen eltakarja az arcát. Így fordul feszült figyelemmel a színpad túloldaláról beszélő felé, akiből csupán egy hatalmas, megvilágított SZÁJ látszik (ennek a jelenetnek az ötletét Caravaggio lefejezés-képei adták, melyeken mindig különös hangsúlyt kap a száj). Az *Akkorban* viszont a HALLGATÓ arcára (egy sápadt, öreg arcra) irányul a fény, itt a három beszélő hang mögötti alak végig láthatatlan marad, nem véletlenül, hiszen valamennyi hang a HALLGATÓ egykori hangja. A HALLGATÓ arca egyébként – újabb döbbenetes beckett-i ötlet! – mintegy három méterrel a színpad felett lebegve jelenik meg. A darab kezdete itt a HALLGATÓ szemének kinyitása, a darab vége pedig a HALLGATÓ mosolya (ahogy Beckett megjegyzi: „fogatlan, ha lehet”). Álljunk meg egy pillanatra ennél a különös beckett-i mosolynál! Hiszen Beckett szereplőinek arcán többször is feltűnik egy-egy tűnékeny mosoly. Itt elsősorban az *Ó, azok a szép napok* mosolygó Winnie-jére gondolhatunk: a homokbuckába süllyedő nő arcán azonban egyre nehezebben fenntartható a mosoly, arcáról egyre többször törlődik le a boldog arckifejezés, azonban nem adja fel, hihetetlen erőfeszítéssel újra és újra mosolyogni kezd.

Meg kell jegyeznünk, hogy Beckett szinte lehetetlen kihívás elé állítja a színészeit, amikor csaknem minden színészi eszközüktől (mozdulatuktól, gesztusuktól) megfosztja őket. A csupasz színpadról valóban meztelen arcok néznek ránk. Ezek a – gyakran maszkyszerű – tekintetek elháríthatatlanok, kikerülhetetlenek. Ugyanakkor megfogalmazhatatlan, hogy mire is szólítanak fel. Beckett mindig elkerüli a nyílt, didaktikus üzenetek csapdáját. Egyetlen politikai jellegű darabot írt, már élete vége felé, a *Katasztrófát*. Ebben a bebörtönzött Václav Havel mellett állt ki úgy, hogy a darabban leírt próbafolyamat (melyben egy diktatórikus RENDEZŐ szemügyre veszi és kínvallatás alá veti az előtte álló nyomorék és nyomorult FŐSZEREPLŐJÉT) olvasható akár egy inkvizíciós per leírásaként is. A FŐSZEREPLŐ (a bíróság elé citált rab) mindvégig lehajtja a fejét, arca a nézők számára láthatatlan. Csak csupasz koponyáját látjuk, mely „kopasztott”, „cafatokban vedlik”, és a színe „hamu”. Azonban a kihallgatás utolsó pillanatában, mikor a RENDEZŐ már az eljövendő sikert vizionálja (képzeletében és a nézők számára is hallhatóan felhangzik a taps), a FŐSZEREPLŐ váratlanul felemeli fejét, és kifelé – a közönségre – néz. A taps ekkor akadozni kezd, majd elhal. A rákövetkező hosszú, szinte kibírhatatlan csendben pedig – Beckett utolsó szerzői utasítása szerint – „a fej lassan elmerül a sötétben”.

Azt mondhatnánk, hogy Beckettet ezekben a színpadi képekben leginkább az ARC váratlan felbukkanása és eltűnése érdekli. Az a folyamat, ahogy az ARC a sem-

miből előtűnve eljut a nézőhöz, szemtől szembe fordul vele, megszólítja és egyben felszólítja végtelen és átháríthatatlan felelősségére, majd ismét elmerül a semmiben.

Az sem véletlen, hogy Beckett hamar szűkösnek érzi a színház adta lehetőségeket, és érdeklődése a film, valamint az akkor még új médiának számító televízió felé fordul.

A *Film* – melynek főszereplője Beckett ideális színésze: a maszkarcú bohóc, Buster Keaton – a megfigyelt és a megfigyelő, a szereplő és a néző felcserélhető pozíciójára és végső soron lényegi azonosságára mutat rá. Az utolsó jelenetben a MEGFIGYELÉS TÁRGYA (T) felnéz az őt MEGFIGYELŐ SZEMRE (SZ), akiről ekkor láthatjuk az első közeli képet. Ekkor döbbenünk rá, hogy T és SZ arca azonos, habár mindkét arcon teljesen más az arckifejezés. SZ arckifejezése: „leírhatatlan, sem szigor, sem jóindulat, hanem leginkább feszült figyelem”.

Beckett legismertebb televíziójátékában, a *Mondd Joe*-ban a kamera lassú mozgással, kilenc alkalommal, mindig körülbelül tíz centit közelít az egyetlen – mindvégig néma – szereplő, Joe arcához. A megakadásokat az okozza, hogy a Joe által hallgatott, láthatatlan forrású – valószínűleg csak Joe fejében megszólaló – női hang időnként elhallgat, és ilyenkor a kamera megáll. A jelenetsor végén (melynek során csupán a kamera mozog, nem a szereplő) az ARCOT nagy plánban, közvetlen közlőrlől látjuk. A darab elején olvasható szerzői utasítás pontosan leírja az arc változatlan pozícióját:

AZ ARC: mindvégig jóformán mozdulatlan, a szem még a bekezdések közt sem hunyorog. Az érzéketlen arc csak a figyelem növekvő feszültségét tükrözheti.

Itt tehát ismét eljutottunk a szenvedélyek „nulla fokához”: a figyelemként megjelenő csodálkozáshoz. Beckett minden alkotása (legyen az próza, színmű, film vagy tévéjáték) szenvedélymentes írás. Az egyetlen megjelenített szenvedély bennük a csodálkozás.

A módszeresen tematizált figyelem problémája Beckett egyik folyton visszatérő, variációkban megjelenő alaptémája. Egyre statikusabbá váló színházában (valamint minden más médiában) néző és szereplő már nem különíthető el, egyaránt – gyakran egyazon személyben – a figyelem tárgya lesz, mialatt ő maga is valamit vagy valakit feszülten figyel.

Míndeközben Beckett maga is tökéletes megfigyelő. Kérlelhetetlen tekintete pontos objektivitással, aprólékos részletességgel térképez fel mindent. Azonban mindig csak felmutatja a jelenségeket, nem ítélkezik felettük. A szenvedélymentes tekintet mögött mégis ott él a szánalom és a részvét. Beckett szereplői szinte mindannyian szomorú bohócok, akik – hasonlóan Georges Rouault magányos és „sebzett bohócaihoz” – leginkább a test és a lélek össze nem illésétől szenvednek. A descartes-i harmónia, test és lélek egysége, réges-rég a múltba vesztett elképzelés. Rouault és Beckett bohócaiban a lélek egy számára nem megfelelő, rossz testbe lett bezárva, innen ered végtelen szomorúsága.

A testnél ezért válik sokkal lényegesebbé az arc, amely a maga mélyen kétségbeesett, ám szenttelen pillantásával a dolgok lényegi megváltoztathatatlanságát fejezi ki.

Végezetül meg kell említenünk, hogy ha Beckett – bármelyik életszakaszban készült – portréjára nézünk, az az érzésünk támad, mintha a 20. század minden keserű tapasztalatát átélte volna ez az arc. Ugyanakkor szigorúan ránk irányul, mintha ezáltal szólítana fel arra, hogy mi is szembesüljünk mindezzel a tapasztalattal.

Beckett sziklába vajt tekintete biztos – és tévedhetetlen, mert mozdulatlan – irányt mutatott a 20. század második felének minden zavaros és tisztázatlan korszakában. Vajon korunkban feltűnhetnek még ilyen figyelmes és figyelő, őrző tekintetek?

■ IRODALOM

Beckett, Samuel: *Összes drámái*. Európa, Bp., 1998.

Descartes, René: *A lélek szenvedélyei és más írások*. (Ford. Dékány András, Boros Gábor, Gulyás Péter, Bartha-Kovács Katalin) L'Harmattan, Bp., 2012.

Haynes, John – Knowlson, James: *Beckett képei*. Európa, Bp., 2006.

Le Brun, Charles: *L'Expression des passions et autres conférences. Correspondance*. Éditions Dédale, Maisonneuve et Larose, Paris, 1994.



UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

AZ ARCKÉP BENNÜNK VAN



Habár a színész testének legexpresszívabb és legnagyobb jelsűrűségű felülete az arc, a teatralizációt képviselő rendezőegéniségek munkájában nagyobb szerepet kapott a testmozgás, a test tárgyakhoz és környezethez való viszonya, mint az arcjáték.

Fél szemmel a képen

■ Conti, a festő két festményt hoz a Hercegnek Lessing *Emilia Galottijában*. Az egyik a megunt szerető, Orsina grófnő arcképe, a másik pedig Emilia Galotti, a gyönyörű polgárlány portréja. Az arcképnézés nem előzmény nélküli a drámairodalomban: a reneszánsz korban, a portréfestés széles körű elterjedésének idején az arckép annak az egyénnek az identitását segít kifejezni, aki ezáltal fel akarja mutatni időben és térben, valamint a közösségben elfoglalt helyét. Ebben az időben több drámában találkozunk ekphrasztikus¹ leírással: a szépség híre részletező módon (gyakran erénnyel társulva), akár egy festmény tárul a hallgatók elé, és nem hagyja nyugodni a hőst. Ilyen egyszerűbb esetekkel találkozunk Ben Jonson *Volponéjában*, Machiavelli *Mandagórájában* – az utóbbi esetben az arcmás a szóbeszéd által messze kerül az eredetitől, és ez az idegenség titokzatosságát és izgalmát is megteremti.² Ennél azonban bonyolultabb Shakespeare *Hamletjében* az a jelenet – bár nem női szépségről van szó, hanem az apa ideális képéről –, amikor Hamlet anyja hálószobájában összehasonlítja az öreg Hamlet és Claudius, a mostohaapa arcképét.³ Hasonlóképpen Lessingnél, egy bonyolultabb dramaturgiai helyzet elemeként is összevetésre kerül a két arckép: Conti előbb a grófnő arcmását mutatja, amelynek kissé cinikus leírását maga a Herceg végzi el, kettésben kommentálva a képet, majd Emilia portréját mutatja a festő, teljesen meglepve vele a Herceget, aki nemrég találkozott a lánnyal.

A reneszánsz képnézés a maga korában együtt jár egy látványgyakorlattal, amelynek alapja a

camera obscura modell, és amelynek a festészetben, de a való életben is a perspektíva fókuszáló látásmódja felel meg: betekinteni a világ bonyolult szövédékébe és a kép által meglátni a valóság eszményi képét.⁴ A világ e feltárulkozásával járó elragadtatás még ott van a 18. századi Lessing-szövegben: a festő, Conti ráérős összetett mondatokkal teremt fókuszáló szerkezetet, amelyet a két szemlélő látszólag zavartalanul használ. A valóságban azonban, míg a második portré a festőből az eszményi szépség iránti elragadtatást csalja ki (még mindig szépen kanyargó mondatokban) – „Ó, hogy nem festhetünk közvetlenül a szemünkkel! A hosszú úton a szemből a karon át az ecsetig mi minden megy veszendőbe!” –, addig a Hercegből olyan szavakat és a szerzői instrukciók szerint is olyan reakciókat, amelyek azt sejtetik: titka van, saját bensejében sejtethetően olyan eseményt és érzelmeket őriz, amelyeket nem akar megosztani („Igyekszik összeszedni magát, de fél szemét nem tudja a képről elfordítani”, vagy: „Még mindig a képre tapad szeme”).

Herder afölött polemizál Lessinggel, hogy a műben a hangsúlyt nem pusztán a pillanatra kell helyezni, hiszen ez a veszéllyel jár, hogy az intranzitorikus helyett a tranzitorikus, a pillanatban megörökített válik művé.⁵ Lessing azonban a *Laokoón*-ban amellet érvel, hogy a látás és az elgondolás át kell hassa egymást, és a pillanat pregnáns jellege abban áll, hogy nem enged nyugvópontot, örök mozgásban van az, ami látható vagy ábrázolásra méltó.⁶ Látás és gondolkodás itt a térbeli-időbeli, illetve festészet-költészet ellentétére utal. Az *Emilia Galotti*-ban a helyzet logikája szerint is a mulandóságot, a pillanatnyiságot Orsina grófnő portréjához kapcsolhatjuk, mint ahogy mulékony pillanatnak bizonyult az iránta való szerelem is. Ehhez képest Emilia a tiszta emberi lény szoborszerű szépségében, érinthetlenségében jelenik meg. Természetesen látnunk kell a két portré egymás mellé rendelésének ideológiai háttérét is – egy lecsúszó és egy feltörekvő társadalmi egzisztenciát helyezett egymás mellé Lessing. A jelenet különleges dialógustechnikájából az első, kezdetől szemrevételezett, „kitűnőnek” mondott képről szinte semmit nem tudunk meg; a legtöbbet abból a mondatból, mely szerint Conti a grófnő képén „a döllyföt méltóság-gá, a gúnyt mosollyá, a komor képzelődésre való hajlamot édes mélabúra változtatta”.⁷ A mondat azonban értesít a portré eredetijének, a grófnőnek a Hercegen élő mentális képéről. Az elmondásból kivehető kép mint fizikai tárgy fölött tehát a dialógusban egy ellenportré lebeg, amelyről amellet, hogy döllyfös, gúnyos, komor, azt is megtudjuk, hogy „nagy, kiálló, kancsal és merev medúza-szeme” van.⁸ Ezt az ekphrasztikus képet a Herceg szubjektív világa teremti meg. De ugyancsak az ő világában – pontosabban elméjében és szívében – él egy eszménykép is: erre akkor derül fény, amikor először látatlanul elutasítja a második portrét, „mert az eszményt itt (*ujjával a homlokára mutat*) – vagy még inkább itt (*ujjával a szívére*) – úgysem közelíti meg”. Ez arra való utalás, hogy a Herceg korábban már látta Emiliát a templomban, ahogy később beszámol róla, és azóta őrzí a képét. A jelenetben, miközben két kép részleges leírása történik, valójában két emlékkép rajzolódik ki a dialógusban: az első ellenkép, a második pedig, az Emiliáé, eszményi, és úgy tűnik, mintha meglepetésszerűen éppen egybeesne a festő által megalkotott képpel. „Istenemre, mint ha a tükörből lopta volna ki!” – mondja a Herceg. A tükör pedig hely nélküli hely Foucault szerint, ellen-szerkezeti hely, és egyszerre reális meg irreális – az eszmény érinthetetlen marad a látás megsokszorozódásában.

Szemmel festeni

■ Lessing idézett jelenetét Frank Wedekind újrahazsnoítja a *Pandora szelencéje* – *Egy szörnnytragédia* című, később *Lulu* címmel átirrt drámájának nyitójelenetében. Míg Lessingnél a képnézés a Herceg dolgozószobájában történik, itt a 19. század

végi művészvilág divatos helyszíne, a festő műterme a történések helyszíne. Az indítás is a technicizálódó századhoz méltó, hiszen már kezdetben két kép tárulkozik fel, egy festmény és egy fénykép. Egy dialógus kellős közepébe csöppen az olvasó, ahol a megrendelő, Schöning fotóval a kezében bizonygatja a festőnek, hogy a festmény nem hű az eredetihez, a meghalt feleséghez. Az elmarasztalt festmény a fotó halvány másolatának bizonyul, de Schwartz, a festő szerint maga a fotó után festés módszere sem elégséges az élethű festmény megalkotásához. Itt az első fotó eredetije tűnik eszményinek, nem eviláginak: „lehet, hogy az emléke túl eleven bennem” – mondja Schöning.⁹ Három kép szerepel kezdettől fogva: a fénykép, amelynek részleteit pontosan leírja Schöning, a festett kép, amely csak halványan rajzolódik ki a dialógusból, és az eszményi, amely összeolvadni látszik a fényképpel: „Schöning (*a fényképre mutat*): Nézze ezt a tekintetet – ezt a homlokot. – Képzelve, hogy szól magához – a szemöldöke felszalad – a feje előrehajlik – két csillagszeme kitérül: ez valami érzékfeletti, nem is e világi – olyan lény, akihez semmi alacsony, triviális dolog nem férhet közel. Nem lehet fölérni ésszel. – A fénytel telt szempár, a meghatározatlan nyugalommal összezárt ajak teszi.” A leírt arc lassan átsiklik a képzeletbelibe – a fotó mint ekphraszisz itt nem emlékképként, hanem fantáziaképként jelenik meg.

A második kép teljesen véletlenszerűen kerül elő: Schöning hátrál, és felborítja a festőállványnak témasztott, befelé fordított képet. Lessingnél a dolgozószoba a vizsgálódás, az elmélyült tanulmányozás helyszíne, és Conti is tanulmányozás céljából hozza a képet. Wedekindnél azonban az időközben megváltozott látási gyakorlatnak megfelelően a megfigyeléshez mozgás társul: a helyzet ettől is dinamikus.¹⁰ A képnézők itt nemcsak Lulu Pierrot-jelmezes alakját nézik elragadtatással és erotikus izgalmal, hanem a Schwartz által előhozott fehér atlaszruhát is, tapogatják, csodálják a pomponokat, fehér atlaszcipőket, fekete átlátszó selyemharisnyát. Lulu testét idézik meg a ruha által, és a megidézettet maskulin tekintetükkel eltárgyasítják. Közben vissza-visszatérnek a képhez, és így látási észleleteik összekeverednek a tárgyak tapasztalásával.

„Schwartz (*a ruhát a vállszalagnál fogva magasra tartja*): Még fűzőt sem visel alatta!

Schöning: Egy darabból van az egész!

Schwartz: Válltól bokáig!

Schöning: És sehol egy szalag.

Schwartz: Nincs rá szüksége.

Schöning: Akkor hogy bújik bele?

Schwartz: Földről!

Schöning: Persze.

Schwartz: Mást nem is visel a testén.

Schöning: Ha egyszer lecsúszna a válláról...

Schwartz: Legyen eszénél!”

A képet itt nem egy benső kép kettőzi – hiszen itt semmi sem marad elrejtve, a töredezett szövegből érzelmek, attitűdök szakadnak ki –, hanem egy virtuális test, amit az öltözék kapcsán alakítanak ki, kiegészítve az egész alakos portré részleteit: karon a „hupikék erecskék”, a szőr stb. Sem az ekphrasztikus test, sem pedig a kép nem eszményi: eleinte úgy tűnik, hogy lenyűgözi őket, azonban később ők tárgyiasítják el tekintetükkel, lerántják az erotikus tárgyak és fantáziaképek közé. Különleges kóruszerű dialógusuk nem igazi drámai replikákból áll: mintha együttesen a képről, tárgyról, illetve közös helyzetükről lamentálnának, és nem fogalmak vitáznak egymással, mint a Lessing-szövegben, hanem két olyan beszélőt látunk, aki nem ura saját magának, beszédének, mert lenyűgözte a látvány.¹¹ Lessing festőjének álma, a „szemmel festeni” ott csak ábránd volt, mert a szemlélő és a kép közé esztétikai tá-

volság ékelődik. Wedekindnél azonban lehetségessé válik, hiszen a fantáziaképek és a tapintási érzetek, valamint a lázas szemlélődés, ide-oda mozdulatok révén a tekintet felépíti azt, amit a festő ecsetje még nem alkotott meg.

A képek egymás közti játéka, a festmény felfedezésének véletlenszerűsége, kép és virtuális test egymásra hatása a pillanat, a tűnékenység és esetlegesség esztétikáját rajzolja elénk, ahol az ekphrasztikus részletek a látás és a mozgás köré szerveződnek. Bár a Lessing-jelenetben csupán a látás, pontosabban a megfigyelés és az arra (az instrukciók szerint) adott testi hatások működtetik a jelenetet, a két szövegben közös az, hogy az arckép valamilyen testi dimenziót hoz a helyzetbe, amelyben az arcképet vagy állóképet értelmezik (még ha a Lessing-szövegben ez nagyon rendszabályozottan történik is).¹² Úgy tűnik, a drámai helyzetben a lélektani dimenzió vagy az azt helyettesítő érzelmi-érzéki dimenzió bonyolultabb helyzetet teremt, mint az epikus szövegben. A lélektani dimenzió egyébként a Shakespeare-szövegben is jelen van, még akkor is, ha az ő színháza nem lélektani színház.

Bennünk a kép

■ Michael Thalheimer, a 21. század egyik kultuszrendezője kimozdítja a Lessing-szöveget muzeális méltóságából. Szövegkezelése posztdramatikusnak mondható, ilyen az első kép logikája is, amelyben Emilia tűz és jégeső közt sétál ki a kifutón. Az ezután következő kép is a hideg-meleg (lehmanni) sarkítással színre vitt találkozó Emilia és a Herceg között. A jelenet tulajdonképpen két drámabeli találkozás egymásba olvasztása: az előtörténetbeli, amely a dráma idejében nem vesz részt – ez a Herceg és Emilia találkozása a vegghián, a templomban és az arcképnézés jelene, amelyben itt a Herceg szerepel, Emilia pedig mint arckép. Emilia megjelenése, hetvenes évekbeli ruhája, a forma által fegyelmezett (catwalk) járása, hűvös arca szinte hideg, rajzolt arcnak tűnik – ívelt szemöldöke, grafikusan elrendezett haja, sminkje ezt a hatás keltik. Így pedig az arc, akárcsak egy képmás, titokzatos, mindent elrejtő.

A Herceg jelenléte azonban forró: kissé viseltes öltönyében elmegy Emilia mellett, döbbsenten bámulja, visszafordul hozzá, bal kezével meg akarja érinteni, és tenyerével mintha letapogatná Emilia arcát, anélkül azonban, hogy hozzáérne. A látás a majdnem-mozdulattal keveredik össze, és a Herceg bűvölten nézi tenyerét, amelybe belegyűjtötte Emilia arcát, majd szemét dörzsöli, mint aki látomást lát, arca verejtékezik (működik, dolgozik, kivétel a formájából), és szétpattintja mellén a gombokat, kitarja meztelen mellkasát. Emilia titokzatos arca nem tárulkozik fel, azonban a Herceg megnyilvánítja az arc istenítését. Az arckép testébe, tenyerébe íródik, és most saját arca is ezzel a megjelölt, részben felszabadított testtel összhangban működik. Itt nem a szem fest és alkot újra, hanem a gesztus, a test egésze: a gesztust az erős színészi állapot hajtja végre; nem a tekintet teremti az arcot, mert a Herceg kezével, testével lát, és ahogy tenyerét az arcához érinti, beszívja tenyere illatát – húzában érzi az arcot.

Lévinas szerint az arc titokzatossága a másik másságát sejteti.¹³ A Herceg találkozása az arcképpel olyan helyzet, amelyben meg kell elégednie a felülettel, amit az arc kínál. De titokzatosságával megszólít, ahogy Lévinas mondja, úgy, hogy felelni kell rá: a Herceg saját testiségének megnyilvánulásával felel rá. A testébe íródott arcot most már saját teherként cipeli, sajgó jelenlétként: lévinasi felelősségeként és ficinói kölcsönösségeként. Emilia által elvakított szeme őrzi a másikat, és a test felelete olyan intenzív pillanatot, amelybe a köznapi valóságok nagy találkozásai is beleférnek.

Arc az arckép után

■ Ahogy Sven Lehmann, a Herceget játszó színész feltépi mellén az inget, az nem csupán egy expresszionista gesztus, hanem nagyon is kéznél levő megoldás. A kortárs, többnyire nem realista színházban az arc a test egészével együtt értelmeződik, különösen mert a mai színház, akárcsak a mindennapi látványvilág, erőteljesen vizuális, és ekkor a felszabadított test látványa sokkal nagyobb közlési lehetőséget nyújt. Ellenben korábban, a realista színház formanyelvében a test kifejezésbeli korlátozottsága (ruha-, illetve testviselési etikettje) nagyobb jelentőséghez juttatta az arcot. A nagyobb hangsúly a lélektani logikát támogatta, és éppen ennek ellenében születtek a teatralizáció kísérletei, amelyek közül jó néhány el is tüntette az arcot. Habár a színész testének legexpresszívabb és legnagyobb jelsűrűségű felülete az arc, a teatralizációt képviselő rendezőegyeniségek munkájában nagyobb szerepet kapott a testmozgás, a test tárgyakkhoz és környezethez való viszonya, mint az arcjáték. Nézzünk néhány példát: Gordon Craig a 19–20. század fordulóján színészei arcát maszkkal, testüket köpennyel takarta el, így mozgásuk is felnagyított, elvont lett, Craig azon elvével egybehangzóan, miszerint a színésznek a Mozcás láthatatlan erőt kell megnyilvánítania. Vsevolod Mejerhold az 1910–1930-as években Craighoz hasonlóan nagyon pontosan koreografálta a színészei mozgását, és nagy tömegeket, látványosan mozgatott a színpadon, amitől óhatatlanul csökkent az arc kifejezési lehetősége. Bertolt Brecht, aki 1920 és 1930 között alkotott, szintén fontosnak tartotta a mozgást, gyakran használtatott maszkot a színészeivel, vagy fehérre mázoltatta arcukat. Jóval későbbre tevődik a különutas Jerzy Grotowski rendezői munkássága: az 1950-es évektől rendező művész szerint a színésznek egy szent, totális aktusban kell feláldoznia testét: a test munkaeszköz, és az arc mimikájának is mozgékonyan kell engedelmeskednie. Az arcon ekképpen teremtetett grimaszok torz karaktervonásokat rögzítettek, amelyek folytán az arc maszkká vált.

Ennek az arc képét visszaszorító vagy stilizáló tendenciának a különleges és markáns példáját látni Robert Wilson kortárs színházában, ahol köztudottan nem az arcok dominálnak a színészi kifejezésmódban, hanem a vizuálisan erősen megtervezett környezet, illetve a látványfragmentumok egymáshoz való viszonya. Ebben a környezetben dekonstruálódnak a szokványosan egységes elemek, így a test is, és a mimikai jelek sem jutnak nagy szerephez. Korábban is szenttelen arcokat láttunk rendezéseiben, nem utolsósorban azért, mert színészei erős sminket használnak, az ajak és szem festése túlzó, karikírozó. Egyik legutóbbi rendezésében, a *Shakespeare-sonettek*ben az arcokat úgy alakítja maszkká a smink segítségével, hogy egy-egy faragott bábarcra hasonlítsanak. Az arc így egy nagy összképbe beleilleszkedő rajzolat, és szintén nem individualizált.

A 20. század végén, a 21. század elején az arc képe egyrészt másodlagossá vált a kommunikációban és így a színházban is, nagyrészt az új médiaszközök elterjedésének köszönhetően, de például a színházban annak az újexpresszionista fényhasználatnak is az eredményeképpen, amely a színpadon fontosabbnak tartja a hol fénybe, hol árnyékba vont alakok látványát és ezeknek más tárgyakkal, látványokkal való interakcióját, mint az arcon végbemenő történéseket. Ha ezek az új színházi jelenségek nem is veszik át az új média technikáit, azok rejtett módon mégis irányítják mind az alkotók, mind a nagyközönség látási gyakorlatát, a látvány iránti igényét. Ezzel elmentéses folyamatként azonban a színház sietősen visszahozza egyrészt a stúdióelőadásokat, ahol intenzív kapcsolat létesíthető a közönséggel, ez pedig a testek közelségét, az arcok szembefordulását is jelenti. Másrészt pedig, ahogy a mindennapokat előntik a mobiltelefonon készült digitális portrék vagy a Facebook változatos és gyakran nem szokványos portréi, úgy a színház is használja a nagymére-

tű portrékat, többnyire vetített formában. Nagyközeli arcokat látunk legtöbb esetben a hátsó függönyre kivetítve vagy pedig hatalmas monitorokon Mănuțiu *Woyzeck*jében, Tompa *III. Richárd*jában, Bocsfárdi *Bánk bán*jában (vagy óriásplakát méretben kifüggesztve Frunză *Liliom*jában). Ezek a képek, azon túl, hogy az arc normál színházi körülmények közt nem jól látható részleteit mutatják a nézőnek, mindig valamilyen többletet is hoznak, például új látószöveget, az arc magányát, egy titkolt pillanatot.

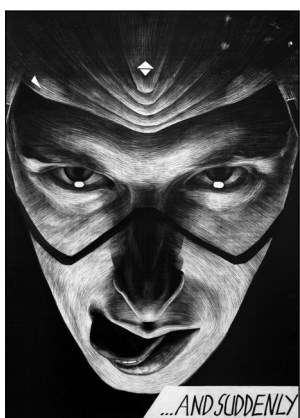
A klasszikus portrék ideje letűnt, a pózok világa leáldozott, és vele együtt a féltve őrzött képmásoké is. A színház kiemelkedő szakírója, Erika Fischer-Lichte szerint a test is eltűnőben a mindennapi életből, és ezzel veszélyezteti a színpadot.¹⁴ De bízunk kell benne, hogy amíg az ember veszekszik, verekszik, szoptat, sír, szeret – addig a színpad is mindig megtalálja majd, hogy miként adja vissza az arc tapasztalatát.

■ JEGYZETEK

1. Az ekphraszisz az irodalmi szövegben megjelenő vizuális alkotás (kép, festmény, szobor) grafikus leírása.
2. A *Mandragóra* idézett helye nem is kimondottan ekphraszisz, csak annak a képszerű tanúsága, hogy milyen hatást gyakorolnak a hallgatókra az elbeszélő szavai: „És megnevezte madonna Lucreziát, Nicia Calfucci mester feleségét, akinek annyira feldicsérte a szépségét meg modorát, hogy mindannyiunknak táva maradt a szája. [...] most pedig vágyra gyúltam iránta, hogy a helyemet sem találom.” (Machiavelli: *Mandragóra*. Ford. Honti Rezső. Irodalmi Könyvkiadó, Buk., 1965. 15–16.) Jonson *Volponé*jában egyértelmű az ekphraszitikus portré: „Ó, uram, Olaszország / Csodája és tündöklő csillaga! / Bimbózik, mint a szív, és mégis érett / Szépség, akár az aratás! A bőre / Fehérebb a hattyúnál, színezüstnél, / A hónál, liliomnál! Édes ajka / Örökké tartó csókra csábító, / S húsa egy érintésre vérbe olvad! / Mint aranyod, oly fénylő gyönyörűség!” (Ben Jonson: *Volpone*. Ford. Vas István. Kriterion Könyvkiadó, Buk., 1976. 36.)
3. Shakespeare: *Hamlet, dán királyfi*. (Ford. Arany János) Ikon Könyvkiadó, Bp., 1993. 155.
4. Vö. Jonathan Crary: *A megfigyelő módszerei*. Osiris Kiadó, Bp., 1999.
5. Herder és Lessing álláspontját kommentálja Bacsó Béla *Az ember mint önmaga képe* című tanulmányában. In: Uő: „Az eleven szép”. *Filozófiai és művészetelméleti írások*. Kijárat Kiadó, Bp., 2006.
6. Uo. Lessing: *Laokoön*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1963.
7. Uo. 248.
8. Uo.
9. Frank Wedekind: *Pandora szelencéje – Egy szörnytragédia*. A Színház című folyóirat 1998. novemberi számának melléklete. 3.
10. Crary szerint a 19–20. század fordulóján a látáshoz a nagy terek tapasztalata, valamint mozgás társul, hiszen a modernitás e szakaszában minden mozdíthatóvá válik, ami eddig hagyományosan helyhez kötött volt.
11. A kórusszerű beszéd a lírai megszólalás jellegzetessége: az antik kórussal eltűnik, majd újra megjelenik Maeterlincknél, később pedig pregnánsan Beckett *Godot-ra várva* című drámájában. Külön gondolatmenet tárgyát képezné tisztázni, hogy a modern kórusszerű beszédmód mennyiben tekinthető lírainak.
12. Erika Fischer-Lichte szerint az *Emilia Galott*iban a test nem az érzéki természete révén definiálódik, hanem jelek összességéeként: a testi jelek a lélek nyelvének jelei, az érzelmek „természetes” kifejeződései – a „természetes” itt a kor természetességfelfogására értendő (Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Jelenkor Kiadó, Bp., 2001).
13. Emmanuel Lévinas: *Teljesség és végtelen*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999.
14. A kutató szerint néhány alkotó, például Grotowski és Wilson kimondottan ellenszegül ennek a folyamatnak. Erika Fischer-Lichte: *A test megdicsőülése*. Vulgo 2003. 3. sz.

PAKSI ENDRE LEHEL

ÚJ EMBERKÖZPONTÚSÁG – EGY ÖTLET ÉS PÉLDÁK



...a „kritikai” fegyvertár
önreflektív rációjával
képesek kizárásos
jelleggel meghatározni
a „releváns” (azaz „jó”)
művészetet saját
korukban. Ez a
történelmi korok
egyikében sem igazán
volt jellemző.

■ Az alábbiakban egy bizonyos fő és további jellegzetességek alapján egymás mellé állított, kortárs képzőművészeti gyakorlatot űző alkotók csokrát állítom össze. Világos, hogy általam érdekesnek tartott produktumokat fölmutató illetők ők; így a fölállított specifikáció nem kizárólagos érvényű rájuk nézvést. Önmaguktól mozgalomba nem tömörültek, sőt meg is fognak lepődni, hogy rokonítom őket. Azért teszem mindezt, mert minimum egy évtizede egyáltalán nem tartom kielégítőnek mindazt a produktumot, amit az erre fölszentelt szakmabeliek kommunikálnak kortárs művészetként. Egy paradigma tarthatatlanságára, az erre épülő intézmény visszasságaira szeretnék rávilágítani elsőként, majd a keletkeztetett hiány kitöltésére van egy ötletem: az új emberközpontúság, amely voltaképpen egyáltalán nem új.

Föltevésem, hogy az új emberközpontúság alkotói *márpedig* kortárs művészek. Erre azért van szükség, mert az elmélet fősodra olyan szólamoktól hangos, amelyek mindenáron a saját értékpreferenciáiknak – és természetesen e mögött ideológiájuknak, amely a kezdetektől fogva a materializmus – megfelelő művészeti produktumnak akarják fönntartani a kitüntetést tett jogot, hogy alkotója egyáltalán kortársunk.

A „szűkebb értelemben vett” stb. kifejezésekkel önmagát az elméletben megkülönböztető kortárs gyakorlatok elnevezése a műkritikai diskurzus tovább éltetésének – és a zavar keltésének – megfelelően számos egyéb címkét rántott magára,¹ amelyek közül a legutóbbi a már nosztalgikus – sőt inkább gyászos – múlt idejű hangnemet megütő „ahogyan eddig ismertük” („what we have come to know as Contemporary Art”).²

Röviden fölidézve a bő tíz évnyi kalandos, egymásra rápirító, újabbnak és újabbnak tűnő, a szakmaiság létjogosultságát önigazoló indíttatású szempontrendszerek tűzijátékát, annyit állapíthatunk meg, hogy e beszédflowam mindenféleképpen tartogat számunkra tanulságokat. Annak ellenére, hogy a jóformán mindvégig mögötte meghúzódó világleírást eleve bőszen reduktívnek, egyenesen fojtogatónak gondolom. Azonban a mindenre gyógyír kritikai hozzáállás önüdvözítő és igazoló fölvállalásától tartózkodnék, s e mikrotörténelmi visszatekintésében csak a legnagyobbakat és a legkisebbeket idézem. E szűken vett kortárs művészetet a Former West is már művészettörténelmi kategóriaként kezelte.³

Miért nem számítanak tehát jelenleg (szűkebb értelemben) kortárs művészeknek azok, akik az új emberközpontúságot valósítják meg? Bourriaud vagy Kester szövegei fémjelzik az úgynevezett társadalmi fordulatot a művészetben, az etikai fordulatot⁴ pedig a műkritikában. Ez a hangoztatottan kapitalizmusellenes áramlat az avantgárd közhasznának kísérteteként majdhogynem egyfajta terrorisztikus, rendszerből kitérítő,⁵ azonnali és nem is feltétlenül a vizualitás területén operáló eszközökkel (sőt!) végrehajtott beavatkozást vár el a kortárs képzőművésztől. A társadalmi meghatározottság e létre vonatkoztatott kizárólagosságával még Rancière is egyetért,⁶ aki ugyan már jelzi, hogy az egyoldalú etikai végső nézőponthoz való ragaszkodás torz.⁷ Claire Bishop továbbá Kester szemére veti a dogmatizmus lehetőségét ebben az általa propagált művészeti formában.⁸ Somogyi Hajnalka pedig – Bishop nyomán – a dogmatizmus felbuklásáról is beszámol.⁹

Magam csak egy példával szemléltetem azt, hogy miért jutott eszembe ezt az áramlatot egyszerűen újfundamentalistának nevezni. Ez az exkluzív diskurzus hazánkban ugyanis különösen szembetűnő mértékben mutatja a dogmatikus hajlamot, amikor a nagy szerzőktől leszüremkedik a mindennapi gyakorlati szintre: „Ezek egy jelentős része olyan hagyományos műtárgy, mely nem kerül párbeszédbe térbeli, illetve társadalmi környezetével, így attól függetlenül kezelhető. Csak hogy a szakma egy számottevő része nem ilyesmire gondol, mikor kortárs képzőművészetről beszél, bár a demokrácia jegyében ez a hagyományosabb felfogás is érvényesül például az állami ösztöndíjasok kiválasztásában.”¹⁰

Hogy még ezek előtt is mi az újfundamentalizmussal a baj? Alapvetően ama hite a szakmabelieknek, hogy a „kritikai” fegyvertár önreflektív rációjával képesek kizárásos jelleggel meghatározni a „releváns” (azaz „jó”) művészetet saját korukban. Ez a történelmi korok egyikében sem igazán volt jellemző.¹¹ Most miért hinnénk nekik? Nem beszélve eleve arról a normativitásigényről, ami mindenképpen egyfajta retrográció arcpirító bélyege, noha a progresszió dicsfényében tetszeleg.¹²

Ebből tanulva és ettől elhatárolódva az új emberközpontúság nem kiáltja ki magát az egyedüli érvényes kortárs művészetnek. További elhatárolódásokba bocsátkozik, és fölidézi azokat, akik a szívéből szólnak.

Így az Art & Language-csoporttal ért egyet, amikor az újfundamentalizmus metaforáját, a kurátori-menedzseri szörnyeteget¹³ igen találó kifejezésnek véli. A concept art alapítóitól 2010-ben ezt hallani, miközben a posztkonceptuális művészetről beszélnek, azaz hogy mivé lett, aminek a születésében segédkeztek, önmagában kijózanítóan erős kritika, és nem véletlenül került is el a szakma figyelmét. A posztkonceptuális művészet kellemetlen hegemoniáját – sőt magát a piacot is – már a kurátor szakmán belül is merészlik hasonlóan brutális kifejezésekkel¹⁴ megsemmisíteni. Ez már nem a stuckizmus szakmai berkekből hamar levért parasztlázadása.

Az újfundamentalizmus koporsójába – szűk látómezőmön belül – Nancy Adajania kultúraelmélész kritikai megközelítése verte az utolsó szöveget. A Former West konferencia nyitóelőadásában Adajania ugyanis ezt nem másként azonosította,

mint a neoliberális gazdaságpolitika és semmi más egyéb talaján kinőtt jóléti társadalom ideológiájának propagandáját.

Nagyon kínosnak érzem magam is a társadalmi különbségek meglétét – leginkább akkor, amikor a szűk budapesti úttesten a húsz kilométer per órás kerékpáros sebességemet egy nagyon fontos ügyben közlekedő, nagyon drága autó vezetője egyszerűen *ledudálja*; vagy amikor egy globálisan elérhető szakfolyóirat cikkének hozzáférésehez annyit kellene fizetni, mint amennyiből itthon kijön három ebéd két főre, vagy ha az amúgy ingyenes Former Westet még éppen ki tudom fizetni, mert Bécs a szomszédban van, és elcsövezhetek egy ott rezidensziző kolleginánál.¹⁵ Azonban korántsem gondolom, hogy a kortárs képzőművészet létjogosultsága abban merülne ki, hogy ezeken a különbségeken rögtön megpróbál enyhíteni, vagy csak ezt előmozdítja a tevékenységével, mert ez a világleírás lezárja a művészet értelmezési horizontját a gazdaságilag értett egyének alkotta társadalomra – mindeközben szociológiának pedig nagyon béna. Projektszerű föl-fölvillanása éppen csak a kapitalizmus lelkiismeretének tüneti kezeléseként, azaz pontosan az újfundamentalista diskurzusban a műtárgyalkotó tevékenységre megbélyegzőleg használt kifejezéssel elve *dekorációként* hat, ráadásul leginkább hivatkozásképpen, elméleti szövegek illusztrációjaképpen¹⁶ vagy, ami még siralmasabb: pályázati elszámoló anyagként jelenik meg a művészeti világban.

Hogy mi az első teendő annak érdekében, hogy kilépjünk ebből a fojtogató közegekből? Ebben a Bada Dada személyiségdrámájában¹⁷ a „Remete” álnevet kiérdemlő (drámai jellemzése: fény a sötétségben) feLugossy László adta a kézenfekvő választ: „A MissionArtban beszélgettünk a könyvbemutatómon arról, hogy a szocializmust hogyan tudtuk átélni. Elolvastuk a *Mester és Margaritát* meg ilyen könyveket, és már nem is tudta, hogy milyen társadalomban élsz, érted? Vannak olyan katartikus anyagok, amelyek feledtetik veled, mert túllátnak minden társadalmi hülyeségen, és azon a bürokratikus és elmebeteg irányításon, amiket ránk akarnak sulykolni, és ki akarják mosni az agyunkat, és a hazugságnak a cunami-ját zúdítják ránk, és ilyenekkel mégiscsak segítesz magadon. Vannak olyan igazi művek, amik átsegítik az embert.”¹⁸

Elviekben az újfundamentalizmus is mintha ugyanezt célozná, ám azzal a nagyon komoly különbséggel – és ez vele a második, még súlyosabb baj –, hogy e meghaladandó, megtörendő társadalmi kereteken belülről – és kultúrszereplői bérmunkával – akarja keletkeztetni azt, ami majd vírusként önmagát szétfeszíti, túlnövi. Vagyis a művészeti praxist – ami iparág – egy a fejlett nyugati demokráciákban szervesen a társadalom részeként tételezett, azaz belülről, mindeközben az egyes projektekbe valahogyan mégis kvázi kívülről¹⁹ érkező, megváltó-erjesztő funkciójú elemet tételezi üdvösként. Ezt bátran nevezhetjük Münchhausen-elvárásnak,²⁰ amennyiben belátjuk, hogy a kétpólusú világ fölszámolódása után a kapitalista berendezkedés, demokratikusságának demonstrálása végett, mintegy megengedett önrohasztásként intézményesíti a baloldali gondolatot a kortárs képzőművészeti praxis forradalmisággal telített álomgyárában. A kikapcsolódást nyújtó kortárs művészeti eseményfogyasztás akkor miért is volna a kortárs művészet kizárólagos letéteményese, vagyis az ugyanúgy kommodifikált bérmunka mellett a fölöttébb gyanúsán kommodifikációra hajlamos műtárgy miért is ne volna alkalmas ugyanúgy arra, hogy a bürokratikus és elmebeteg irányítás cunami-ján rohasszon?

Az új emberközpontúság első és legfőbb kritériumához érkezünk el feLugossy révén. Más szavakkal azt mondhatom, hogy az általam bedobott ötlet arról szól, hogy léteznek olyan művek, amelyekkel való találkozásunkkor vagy olyan új világok nyílnak meg, amelyek a fizikai világból levezetett társadalmi konstrukciókból nem kielégítően magyarázhatóak, vagy e konstrukciókat (nem bérmunkával, hanem) műtár-

gyak médiában keresztül rombolják; mindezt inkább – akár kizárólagosan – nonverbális, vizuális eszközökkel. Így nem az interperszonális verbális kommunikációban jelenik meg a vélt közvetlenség, hanem a jelentéstulajdonító tudatfél kikerülése révén. Mindezek a vizuális élményszőnyegek, amelyek megtekintésükkor a rájuk szánt időt arra fordítják, hogy mozgás nélkül utaztassanak, a lehető legszélesebb távlatokra nyíló, bámulatosan változatos világokat foglalják magukban, mindazt a lehetőséget, aminek egyetlen közös nevezője az, hogy egy embertől (vagy emberi kollektívától) erednek, vagy egy emberen (emberi kollektíván) át jutnak kifejezésre. Továbbá az emberi tapasztalatról lehetőleg nem részletszerűen, mind a teljes, mind az egyéni világ megismerhetetlenségét ily módon eldöntöttnek véelve, hanem egy-egy műbe az egész emberi létezésre vonatkozó tartalmat sűrítvén közölnek valamit.²¹ A lezárt, kidolgozott világokkal való műtárgy általi találkozás szerintem ugyanolyan hasznos lehet, mint a nyitottságba futókkal – a világ nem kizárólag fölvilágosult, öntudatos felnőtt demokratákból áll; szerintem amellet, hogy mindenki megérthető, ugyanakkor valahol tők ostoba is lehet. Az új emberközpontúság csak arra jó, hogy a maga sajátos műtárgyaival való találkozásainkkor kifejezett, vállalt világok a bennünk hordozott világokkal összecsapjanak vagy olvadjanak eggyé. Az új emberközpontúság tehát a létbe belegondolással eltöltött idő.

Világos, hogy itt a szerző föltámadása beszél belőlem. (Noha a kritikában éppen a látszólag ideológiástul önként háttérbe vonuló művész ítéltetett jobbnak.²²) Azonban ez nem feltétlenül csak az a szerző, aki „szándékosan felszínes, horizontális értesüléseivel”²³ jelentést tulajdonít az emberi életnek végső soron a világban. Itt az a szerző is szóba kerülhet, aki társadalmon kívüli jelentést tulajdonít az emberi életnek a világban, sőt az is, aki vagy ami elbeszéltségében nem is emberi, a művész pedig önmagát ennek médiumaként éli meg (tagadja a Műnchhausen-elvárását, az emberi tudat önmagából való magyarázatát). Mint említettem, nem új ez az emberközpontúság. Azonban mindez korántsem a metafizika bősztitúciós kísérlete (bár egy ilyen szándéknak bizonyára kapóra jönne, amitől ezúton a létrehozott formába beköltöző antitartalom elvének ismeretében elhatárolodom). Hadd idézzem itt egyik kedvelt szappanoperámat, hogy világos legyen, miért is nem; ez a mondat Sólyom seriffhelyettes szájából hangzik el a *Twin Peaks*ben: „Cooper ügynök, maga lehet, hogy ezen a világon semmitől sem fél, de vannak más világok is.” Tehát az új emberközpontúság mindössze elégtelennek véli a világot a társadalmi és elméleti konstrukciók világára redukáló felfogást.

Megenged ezzel szemben annyi világot, ahány alkotó; felelősséget e világok tartalmiért nem vállal. Azonban egyfelől koherenciájukat jogosult vizsgálni: hivatkozásaik milyen mértékben forma- és milyen mértékben tartalomidézettek. Mennyiben van mögöttük értelmező szándék vagy eredmény is. Másfelől pedig érvényüket is jogosult vizsgálni: az alkotó személyes identitása bonyolításának egyik végpontja és egy bármely embertársunkra kultúrafüggetlenül vonatkozatható tapasztalat másik végpontja közé hová pozicionálja magát a beszélő; azaz hogy műveik által szállított világaik mennyiben képesek hozzátenni az általunk eddig ismert világhoz, világokhoz.

Ennyiben jogos a gyanú, hogy mintha az új szenzibilitásból kiindulva cseréltem volna le a szenzibilitást az emberközpontúságra. E tendencia akár többé-kevésbé egyenes folytatójának is tekinthetjük az új emberközpontúságot, amennyiben az a Hegyi Lóránd által Kelemen Károlyról megfogalmazott sorokban foglaltakkal közöset vállal: „A kultúrtörténet egy hatalmas példatár, melyben a formalizált gesztusok felszíni kiüresedettsége, elhasználtsága, megkopottsága mögött mindig fellelhetjük a mély emberi konfliktusok ősi megfogalmazásához vezető titkos utat.”²⁴ Azonban az új szenzibilitás központi narratívája éppen nem ez, a számunkra érdekes titkos út volt, hanem történelmileg akképpen határozta meg magát, hogy a nagy nar-

ratíva elvesztét követően csak egyéni narrációk – magánmitológiák – létezhetnek. Nagyjából a konstruktivista fenomenológia is ennél a pontnál torpant meg, olyannyira, hogy ez még a reáltudományokban is fölbukkant.²⁵ Ugyanezt a történelmi meghatározottsági érvelést lejátszva talán különbséget nyerünk szenzibilitás és emberköz-pontúság közt?

Ehhez röviden meg lehet kísérelni leírni, minek vagyunk a kortársai mondjuk 2012-ben, például 1983-hoz képest.

A kommunikációs eszközök robbanásszerű fejlődése és terjedése mellett kisült, hogy az információsabadságban egyesülő, egyidejű világ nem maradéktalanul köszöntött be: ennek kegyetlen „gazdasági gátjai” vannak. Emellett e „forradalom” egy újfajta időérzékelést²⁶ és a személyes identitás extrém részletekbe menő kidolgozásához eddig soha nem látott lehetőségeket (valójában konszenzusképtelen éncsászárságokat) keletkeztetett. Valóban mintha mindenki művésszé vált volna, a képgyártás bitre mérten rakétasebességgel meglódult a felhasználók részéről. Eközben a nyelvi fordulatra válaszként – szintén a technikai eszközöknek köszönhetően – képi fordulatot²⁷ éltünk meg, amelynek megnyilvánulására, a hatalmi manipulációs abúzusgépezetre késve reflektált a még mindig szövegcentrikus műkritika.²⁸

Az ezredfordulóg szisztematikusan megkérdőjeleződött a létjogosultsága alapvető, évszázadok óta beváltak tűnő fogalmaknak: „episztemológiai válságban”²⁹ a bölcsészettudomány (valójában a reál is, csak pozícióihoz merevebben ragaszkodik); jelentésközpontúságának kritikáját – és a jelenlét újrafelfedezését – Gumbrecht fogalmazza meg.³⁰ Innen nézve meghaladottnak tűnik a nemrégiben mainstreamként működő nemtan; világnézeti forrása, a kései, konstruktivista fenomenológia valahogyan harminc éve már csak úgy maradt, s ezért a legfrissebb terméke, a kritikai szemlélet önreflexiója is egyre rövidebbre zárt köröket kénytelen futni. Ezt joggal nevezhetjük Münchenhausen-spirálnak. (Végső soron tudományos közmegegyezés van arról, hogy a valóság megszűnt.)

Emiatt a ráció túlhatalmát már a populáris kultúra sem tűri; az irracionalitás térnyerése szembeötlő abban, amint a helyszínelő típusú technokrata termékek helyébe egyre inkább a különleges képességekkel rendelkezőket bemutató sorozatok lépnek. A művészettörténet okkult impulzusait föltáró tudományos hangok megjelenése mellett³¹ a kortárs művészet elméletére olyan szerzők is hatást gyakorolnak, akik kertelés nélkül a mágikus világszemléletet hozzák vissza e beszédbe.³²

Példák

■ Egy évtizedes elégedetlenségemben hamar ki is szálltam volna ebből a képzőművészeti iparból, ha nincsenek jelentős számban az olyan művészek, akik szemmel láthatólag ellenálltak az ideológiapropagálás csökevényesedett kurátori fordulatnak, és megérlelték bennem az új emberközpontúság ötletét. Ez az írás nekik szóló köszönetnyilvánítás egyben.

Köszönöm Németh Hajnalnak, hogy a tavalyi Velencei Biennálé magyar pavilonjában a többi kiállítótér verbalitással fojtogató hivatkozásözönébe volt bátorsága egy színes fénytérből álló és kiváló hangú operaénekesek segítségével megzenésített, végre jelenléte ünneplő installációt hozni.

Köszönöm Bátorfi Andreának,³³ hogy vállalni merte egyenesen a vizuális (és szintén hang-) hatásokon alapuló befogadó-transzformáció kockázatos gyakorlatát.

Az immateriális jelenvalóvá tételével próbálkozik Mátrai Erik³⁴ is füst-fény installációival; Csurka Esztertől, a démonok festőjétől³⁵ is tudok ilyenről, ami viszont terv maradt. Köszönöm világgaitokat.

A világoknak ugrás hasonlóan egyáltalán nem veszélytelen célkitűzésének hősei Valkó Gyula³⁶ és Bánki Ákos³⁷ vagy Menyus is, akik mintha Bada Dada végső korszakának, azaz Vajda Lajos végső korszakának vizualitásánál vennék föl újra a fonalat, hogy arról közvetítsenek, amiről eddig még alig valakinek sikerült.

Mély tisztelettel köszönöm Méhes Lórántnak,³⁸ hogy megpróbál emlékeztetni a vallások alapjaira az *Ősfény-ösvényben*.

Pontosan mellettük nagyon köszönöm Rabóczky Judit Ritának,³⁹ hogy mennyire végeláthatatlan örömet tud sugározni az élő testet mozdulataiban megragadó szobraiból.

Ugyanígy köszönöm Szilágyi Lenkének⁴⁰ is azt az ellenállhatatlan szomorúságot, amit fotográfiáiban meg mer mutatni bármelyikünk jelenlétéből.

Ezért külön köszönöm Fürjesi Csabának,⁴¹ hogy a testi jelenlétet nemcsak a más minőségű idők arra gyakorolt hatásainak tükrében, hanem fizikai mivoltában is témává teszi.

Köszönöm Január Hercegnek,⁴² hogy a más minőségű idők megélését itt a Földön szorgalmazza. Lóránt Anikónak, hogy mindezt a kurrens diskurzusban el tudta fogadtatni.

Köszönöm Szöllösi Gézának, hogy ilyen precízen szőnyegekbe foglalja a fönnálló időminőség összefüggéseméleteket kikényszerítő káoszát.

Köszönöm Gyarmati Zsoltnek,⁴³ hogy az időminőség megváltozottságának ügynökeit, hamis teremtetlenjeit formába kényszerítve számunkra kiszolgáltatottá teszi.

Még nagyon sok köszönnivalóm van. Köszönöm: Pauer Gyulának, hogy jelenlétmágiát csinált a konceptuális művészetből; Eikének az időrelativizálást; Baglyas Erikának, hogy a lélekről beszél; Sipos Eszternek,⁴⁴ hogy ki akar törni a magánmitológiaiából az univerzalizálás felé; Kerekes Gábornak,⁴⁵ hogy törmelékeiből képes egybelátni a világot; Kecskés Péternek,⁴⁶ hogy hallgatja a nem maga teremtette rendet; Várnagy Ildikónak,⁴⁷ hogy a vizuális világszótárt kezdte létrehozni; Uglár Csabának, hogy az újfundamentalizmus szövegcentrikusságának véletlengenerátorszerűségét kipellengérezte; Komoróczky Tamásnak, hogy az agyzsibbasztást kiállította; Péter Ágnesnek,⁴⁸ hogy ki akarja békíteni a két féltekét, és segíteni próbál a beléjük ragadtóságok fölé emelkedni; Für Emilnek,⁴⁹ hogy közérthetően lát; Galántai Gyurinak, hogy a művészet mágikusságáról beszél; El Kazovszkijnak, hogy sikerült képben megragadnia a vágyat; Tamási Claudiának,⁵⁰ hogy az éncsászárságon önmaga példáján kacag velünk; Gyórfy Lacinak,⁵¹ hogy az éncsászárság Münchhausen-elvárására emlékeztet; Szentjóbgy Tamásnak a szoteriogramért.

■ JEGYZETEK

1. A legnépszerűbbként nem véletlenül a kapitalizmus kultúratermelésébe könnyűszerrel illeszkedő „kollaboratív művészet” végzett, közel félmillió találattal, talán meglepetésként az elméletben kedvelt „társadalmilag elkötelezett művészet” (másfél százezer) és a többi, Claire Bishop által 2006-ban összegyűjtött megnevezés előtt, a Google-keresések alapján.

2. *Beyond What Was Contemporary Art*, 3rd. Former West Research Congress, Bécsi Képzőművészeti Akadémia és Secession, Bécs, 2012. április 19–20.

3. Lásd az előző jegyzetet.

4. Nicolas Bourriaud: *Relational Aesthetics*. Les Presses du Réel, Paris, 2002.

5. „A szociálisan elkötelezett művészet ezen és egyéb támogatói szerint a részvételen alapuló gyakorlatok kreatív energiája újrahumanizálja – vagy legalábbis megmenti az elidegenedéstől – a kapitalizmus elnyomó eszköztárával elszibbasztott és darabokra szabdalta társadalmat.” Claire Bishop: *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents*. Artforum International 2006. 2. sz. 178–183. 179–180. Magyar nyelven: *A szociális fordulat: a kollaboráció és elégedetlenségei*. Ford. Somogyi Hajnalka (<http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=531>) (letöltés: 2012.07.25.)

6. Jacques Rancière: *Aesthetic Separation, Aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*. Art & Research 2008. 1. sz.

7. „Jacques Rancière francia filozófus megfigyelése szerint az esztétikai e lejáratása figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy a művészet rendszere, ahogyan azt Nyugaton értjük – a művészet Friedrich Schillerrel és a romantikusokkal kezdődő és máig érvényes »esztétikai rendszere« (»the aesthetic regime of art«) – pontosan a művészet autonómiája (az instrumentális racionalitástól való távolságtartása) és heteronómiája (művészet és

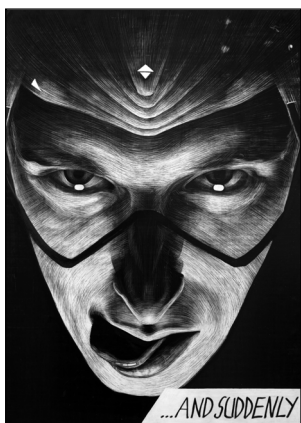
- élet elegyítése) közötti konfúzió alapszik. Ennek a csomónak az átvágása – vagy figyelmen kívül hagyása konkrét művészeti célokat kutatva – némiképp a helyzet félreértése, hiszen az esztétikai, Ranciére szerint, az ellentmondásban való gondolkodás képessége: művészet és társadalmi változás viszonyának termékeny el-
lentmondásában, amelyet pontosan az a feszültség jellemez, amely a művészet autonómiájába vetett hit és az
abbéli meggyőződés között feszül, hogy a művészetet elválaszthatatlan szálak kötik egy eljövendő jobb világ
ígéretéhez. Ranciére úgy gondolja, hogy az esztétikait nem szükséges feloldozni a társadalmi változás oltárán,
mivel előbbi eleve magában hordozza utóbbi ígérését.” Bishop: i. m. 183.
8. „Kester álláspontja, amennyiben nélkülözi az esztétikai felé való elkötelezettséget, az identitáspolitika által
megnyitott ismerős intellektuális áramlatok közé illeszkedik, amelyek a másik tiszteletét, a különbözőség el-
ismerését, az alapvető szabadságjogok védelmét és a politikai korrektség egy rugalmatlan formáját propagál-
ják/hirdetik.” Uo. 181.
9. „Minderre választásunk úgy, hogy kijelentjük, csak az tekinthető művészetnek, ami részt vesz a műv-
szeti diskurzusban (az a művészet, ami nekünk az), és ennek megfelelően kizárjuk abból a fenti gyakorlatot.
A »kivülálló« élménye nem elég. A határ azok között, akik »számítanak«, és azok között, akik nem, léte-
zik, bár belátható, hogy meghúzása újabb problémákat vet fel.” Somogyi Hajnalka Bishop-fordításához fűzött
kommentár. (<http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=531>) (letöltés: 2012.07.25.)
10. László Zsuzsa: *Hűsz esztendőm hatalom, hűsz esztendőm eladom.* (http://tranzit.blog.hu/2008/04/15/husz_esztendom_hatalom_husz_esztendom_eladom) (letöltés: 2012.07.25.)
Az ilyen és ehhez hasonló, arrogánsan normatív szemléletre utaló elszólások András Gábor rendszerváltás
előtti művésztetre tett megjegyzésének szuperponálásán alapulnak: „And it is, of course, through the system
of institutional and of critical references and legitimizations that someone does or does not fall into the cate-
gory of »contemporary art.«” Berecz Ágnes: *The Hungarian Patient: Comments on the “Contemporary
Hungarian Art of the 90s”*. (<http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/251-the-hungarian-patient-com-ments-on-the-qcontemporary-hungarian-art-of-the-90sq>) (letöltés: 2012.07.25.)
11. Amennyiben eltekintünk az absztrakt expresszionizmus kökemény szövetségi pénzekkel megtámogatott
áramlatának „egyidejű fölismerésétől” Greenberg által.
12. Az ACAX Nemzetközi Kortárs Képzőművészeti Iroda kortárs képzőművészekhez intézett felhívása szerint:
„Azoknak a Magyarországon alkotó kortárs képzőművészeknek a jelentkezését várjuk, akiknek a munkássága
az ACAX missziójával összhangban nemzetközileg relevánsnak tekinthető.”
(http://www.acax.hu/hirek/uj_portfoliok_az_acax_honlapjan.506.html) (letöltés: 2012.07.25.)
13. Vö. „curatorial and managerial monster”. *CultureCritic talks to Art & Language...* CultureCritic 2010. 02.
03. (letöltés: 2012.07.25.)
14. Vö. Julian Spalding: *Con Art – You Ought to Sell Your Damien Hirst While You Can*. Kindle Edition, 2012.
15. Ezúton ismét megköszönöm Nagy Szilvinek nagylelkűségét.
16. „A kép és a szöveg viszonya megváltozott. Korábban a képek jó értelmezése látszott fontosnak, ma viszont
inkább a szöveg megfelelő illusztrálása tűnik lényegesnek.” Boris Groys: *A művészeti kommentár helyzete ma*.
Balkon 2000. 12.
(http://www.balkon.hu/balkon_2000_12/groys_text.htm) (letöltés: 2012.07.25.)
17. Egyes érintett résztvevők kérésére megszüntetett kézirat.
18. A beszélgetést 2012. március 6-án rögzítettem.
19. Ennek kritikájaként Irit Rogoff a Former Westen tartott előadásában azt a normatív újdonságot jelentette
ki, hogy a belülről elbeszéltség legyen a kívülről beavatkozás helyetti követendő módszer az újfajta – értsd:
kortárson túli „még kortársabb” – kortárs művészetben.
20. A tréfás irodalmi alak tudniillik – saját korántsem megbízható elbeszélése alapján – önmagát a hajánál fog-
va húzta ki a mocsárból
21. Ugyanezt a jellemzőt irodalmi példákon már tapasztalhattuk (itt csak Grecsó Krisztián, Daniel Kehlmann
vagy Szöllössy Balázs műveit hozom föl példaként); közös jellemzőiket leíró elméletről egyelőre nem tudok.
22. Vö. Claire Bishop megjegyzését Maria Lind svéd kurátor kapcsán: „Érdekes közelről megvizsgálni Lind
szempontjait. Állásfoglalása a szerzőség elutasításának etikáján alapul: az Oda Projesi munkája jobb, mint
Hirschhorné, mert a kollaboráció egy magasabb rendű modelljét példázza. Félretolja a projektek koncepció-
nális összetettségét és művészeti jelentőségét, hogy a művészek együttműködői viszonyát értékeli.” Bishop: i.
m. 181.
23. Lendvai Ádámtól, a kortárs művész mint polihisztor – a specializált szakemberek világából őket összeköt-
ve kilógó, kapitalista szemszögből haszontalan – életforma megfogalmazójától származik a kifejezés.
24. Hegyi Lóránd: *Utak az avantgárdból*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1989. Idézi Kelemen Károly: *Képek*. Dovin Ga-
léria, Bp., 1993. 9.
25. Lásd a Brandon Carter-i „emberközpontúság erős elvét” (strong anthropic principle, SAP), 1973.
26. Itt Virilio és Gumbrecht meglátásait érdemes összevetni.
27. A „pictorial turn” W. T. J. Mitchell több évtizede hangoztatott ügye.
28. A Hubert Burda Alapítvány *Iconic Turn* című projektje ilyen értelemben biztató vállalkozás.
29. Az általános intellektuális rosszulétre utaló példákkal finoman szólva teli a padlás; itt ezért csak Irit
Rogoff kedvelt kifejezését idézem („epistemological crisis”).
30. Hans Ulrich Gumbrecht: *A jelenlét előállítása*. Ráció Kiadó, Bp., 2010.
31. Maurice Tuchman (ed.): *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Abbeville Press, New York, 1986;
Melitta Kliege: *Gespenster, Magie und Zauber in der Kunst. Konstruktionen des Irrationalen von Füssli bis
heute*. Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg, 2011.
32. Itt mindenekelőtt Hakim Bey ontológiai anarchizmusára gondolok.
33. Paksi Endre Lehel: *Tárgul. Bátorfi Andrea kiállítása*. Balkon 2010. 9.
34. Uő: *Száraz lábbal a túlpartra*. Műértő 2009. 5; Uő: *Egyszerűen. Mátrai Erik kiállítása*. Új Művészet 2007.
6.

35. Uó: *Csurka Eszter. Új képek.* Balkon 2007. 6.
36. Uó: *Valkó Gyula* [szócikk] (http://artportal.hu/lexikon/muveszek/valko_gyula) (letöltés: 2012.07.25.)
37. Uó: *Bánki Ákos* [szócikk] (http://artportal.hu/lexikon/muveszek/banki_akos) (letöltés: 2012.07.25.)
38. Uó: *Úrreál: a kétségbeesés kifutókapui.* Műértő 2007. 10.
39. Uó: *Rabóczky Judit Rita.* Monterosa, Bp., 2008.
40. Uó: *Képes művészettörténeti portré Szilágyi Lenkéről.* In: *Fényképmoly.* Ernst Múzeum, Bp., 2004; Uó: *Észlelés, nem rajongás.* Műértő 2008. 2.
41. Uó: *Többoldali figyelem. Portré Fürjesi Csabáról.* Új Művészet 2009. 1–2; uó: *Gravitáció, szférák.* In: *Fürjesi Csaba.* Magyar Képek, Veszprém-Bp., 2012; Uó: *Tér rések.* In: *Fürjesi Csaba.* Magyar Képek Kiadó, Veszprém-Bp., 2009. 88–90.
42. Uó: *Láttatott jövő.* Műértő 2007. 7–8.
43. Uó (szerk. és társszerzők: Csizmadia Alexa, Rásonyi Ábel): *Traumaverzum.* Gyarmati Zsolt-monográfia. Bp., 2011; Uó: *A kiállítás mint azilum.* Műértő 2007. 9.
44. Uó: *Sipos Eszter* [szócikk] (http://artportal.hu/lexikon/muveszek/sipos_eszter) (letöltés: 2012.07.25.)
45. Uó: *Kerekes Gábor* [szócikk] (http://artportal.hu/lexikon/muveszek/kerekes_gabor_75) (letöltés: 2012.07.25.)
46. Uó: *Ég és személy.* Műértő 2009. 2.
47. Uó: *Életrajz: Várnagy Ildikó-monográfia.* Műértő 2010. 4.
48. Uó: *Péter Ágnes* [kismonográfia]. Hungart Egyesület, Bp., 2011.
49. Uó: *Für Emilről.* Új Művészet 2011. 10.
50. Uó: *Tamási Claudia* [szócikk] (http://artportal.hu/lexikon/muveszek/tamasi_claudia_1) (letöltés: 2012.07.25.)
51. Uó: *Agyreál. Tomasz Mróz és Györfy László a Platán Galériában.* Műértő 2012. 1.



AZ IRODALMAT NEM LEHET HAZUDNI

Kolozsvári beszélgetés Horkay Hörcher Ferencsel



...én úgy gondolom,
hogy aki jó író, az jó arc
is, és aki jó arc,
az tulajdonképpen már
jó író is valamilyen
értelemben.

■ – Köszöntöm először is Kolozsváron Horkay Hörcher Ferencet, aki, mint előzetes beszélgetésünkől kiderült, kamaszkorában körülnézett Erdélyben, és eljutott egészen Bukarestig. Most újra figyelmesen járja a várost, és még járni fogja ezen a héten, a Babeş–Bolyai Tudományegyetem meghívott előadójaként. A mai estén elsősorban az irodalommal kapcsolatos munkáját fogjuk megismerni – előzetesként és bemutatásként annyit mondanék el róla, hogy 1964-ben született, a Pázmány Péter Katolikus Egyetemen tanít, többek között esztétikával kapcsolatos tantárgyakat.

Az első, amit kérdeznék, a helyre vonatkozna, ahol vagyunk – milyen az Erdélyhez, Kolozsvárhoz fűződő viszonyod, milyen támpontjai vannak?

– Öröm nekem, hogy ennyien itt vagyunk ma, mert azt jelenti, hogy a magyar kultúra – minden nehézség ellenére – még működik. Honnan is kezdjem? Ahogy Imre is jelezte, majdnem ötvenéves vagyok, és ez nem éppen könnyű létállapot. Lassan érdemes áttekintenem, hogy mire jutottam eddig, és merre tovább.

Kezdjük Erdéllyel. Nekem van egy Horkay előnevem, ami annak idején sokaknak szemet szúrt, nekem Balassa Péter tanár úr mondta volt annak idején a pesti tudományegyetem bölcsészkarán, amikor az első publikációimon megjelent ez az előnév, hogy ezt felejtsem el – nem értette a dolgot. Pedig egyszerű: az édesanyám családneve a Horkay, innen ered a választásom. Apai ágon egyébként svájci német családból származom, őseim Ausztriából telepedtek Magyarországra az

A Bulgakov Kávéházban, 2012. március 26-án elhangzott beszélgetés szerkesztett változata.

előző századfordulón, és magas ipari kéményeket építettek Óbudán. Az anyai oldal, ahogy utaltam rá, magyar család, Horkay nagyapám törvénytudó bírósági írást írt, de az igazán magyar vonatkozás a Túri család, az édesanyám anyai ága – miskolci fürdőigazgató, illetve tűzoltókapitány volt a dédnagyapám, és hat gyerekük volt. Aztán szétszórta a családot a második világháború, és amikor a Túri fiúk haza-hazajártak Amerikából, ahová eljutottak, mindig mentek Erdélybe is. Akkor még nem feltétlenül értettük, hogy miért mennek, mi is van ott. Persze a családi sírokat jöttek felkeresni, mert azok egy része itt volt.

Aztán a szüleink áthozták minket is – akkor Nyugatra menni nem lehetett, Erdély viszont elérhető volt. S hát ugye, elvégre ez a hazánk. Egy egész körút lett belőle, és tulajdonképpen ez a mostani ittlétem egyetlen konkrét előzménye. A nyolcvanas években volt egy afféle értelmiségi Erdély-járás, az nekem kimaradt, kicsit azért is, mert úgy éreztem, volt ebben valamiféle sznobéria is bizonyos esetekben – mintha ezáltal próbálták volna egyesek azt bizonyítani maguknak vagy másoknak, hogy mennyire magyarok. Amikor viszont nem is olyan régen Kemény István és Bartis Attila beszélgetőkönyvét, az *Amiről lehet* olvastam, akkor jöttek nekem elő valahonnan hátulról a régi (talán nem is létező) élmények. Mondjuk, megáll Bánffyhunyon a vonat errefelé jövet, és akkor elkezdnek dolgozni az emberben a nevek. Ez kicsit ahhoz hasonló, mint amikor angol szakosként tizenhét évesen kijutottam Londonba, és ott a metrón figyeltem a feliratokat – Piccadilly Circus és hasonló, amelyekkel az ember a tankönyvekben is találkozhat. Erdély is hasonló élmény volt: Torockó vagy a Tordai-hasadék – ezek a nevek mélyen bevésték a tudatom legmélyére, még mielőtt saját szememmel láthattam volna földi valójukat.

Amikor tán két éve eljutottam Krakkóba, rájöttem, az, hogy én Amerikában jártam, Angliában jártam, meg még jó néhány helyen megfordultam, egyfajta visszahatásként azt eredményezi, hogy most tulajdonképpen egy szűkebb holdudvart szeretnék belakni, ez érdekel jobban, Krakkó–Bécs–Kolozsvár–Szabadka, talán egy ilyen körbe lehetne ezt beleírni.

– *Kimondtad már Bartis Attila és Kemény István nevét, nagyjából ugyanarról a korosztályról van szó az esetekben. Azt is elmondanám még, kolozsvári találkozásról lévén szó, hogy a Horkay Hörcher Ferenc nevet én legelőször Sántha Attila egy recenziója kapcsán jegyeztem meg – az Előretolt Helyőrségben jelent volt meg jó másfél évtizeddel ezelőtt. Sántha sem áll életkorban messze tőletek. Azt kérdezném tehát, hogy generációsan kik azok a nevek, akik viszonyítási alapot jelentenek számodra, és miért?*

– Én 1982-ben Szegedre kerültem egyetemre. Angol szakos szerettem volna lenni, és az ELTE-re annak idején nem volt esélyem bejutni erre a szakra „megfelelő” családi háttér hiányában. A szegedi angol szak vezetője viszont családi jó barát volt, és vidékre a pontszámaim is elegendőnek bizonyultak.

1982-ben Szegeden volt tehát egy első kör, amelyikhez csapódhattam volna, Takáts Józsefék köre, ő volt nekem egy ilyen támpont, és az akkori szegedi fiatalok: Darvasi László, Szilasi László, Szántó F. István – ez a csapat, a *Harmadkor* és a *Pompeji* körüli társaság fontos volt. Csakhogy én első évben eljöttem, mert a leendő feleségem Pesten tanult, és ez csak távszerelmeként működhetett elsőéves koromban, péntekenként jöttem vonattal Pestre, aztán vasárnaponként vissza Szegedre. Ezt meguntam, magyar–angol szakosként a régi magyar irodalmat tanító tanárokból valahogyan ki kellett csiholnom legalább egy négyest, és azzal átjöhöttem Pestre. Pesten fontos volt a szerelem persze, és hát szakmailag az Esztétika Tanszék. Én ugyanis eredetileg filmrendező szerettem volna lenni (és az szeretnék lenni mind a mai napig, bár egyre kevesebb az esélye), filmrendező vagy költő. Annak idején Nemes Nagy Ágneshez fölvittem a verseimet, és mondta, hogy ezek nagyon jó versek; de

nem érzem azt, hogy itt meg itt megbicsaklott a ritmus? Mondtam, hogy nem érzek semmit, aztán otthon megnéztem, és tényleg úgy volt: egy szonetról volt szó, és a tercináknál egy-egy szótaggal mindig hosszabbak voltak a sorok. De hát az direkt volt úgy, bár a Nemes Nagynak adott válaszmom persze hülyeség volt. Mindenesetre ő kedvesen, de szigorúan is azt mondta, valami lesz belőled, fiam, bár nem biztos, hogy költő – majd kiderül, hogy micsoda.

A pesti bölcsészkaron 1983-ban, amikor felkerültem oda, Kulin Ferenc meg a *Mozgó Világ* körüli balhék jelentették a közeget. Kulint ki akarták rúgni, és a bölcsészkar büfé körül aláírásokat gyűjtöttek ez ellen a diákok. Ott is volt egy ilyen kör, Kurdi Imre, Tatár Sándor, Károlyi Csaba, Babarczy Eszter – a későbbi *Nappali Ház* köre. Engem viszont, legalábbis úgy éreztem, nem nagyon fogadtak el, mert hagyományosabb verseket írtam, utáltam az avantgárdot világeletemben. Ez volt a benyomásom a JAK kapcsán is, pedig lelkiismeretesen jártam le Tatára, főleg focizni, a nyári JAK-táborokba. Akkoriban megfordult ott Mészöly Miklós, Parti Nagy Lajos, Esterházy Péter (ő focizni is beállt), és persze Kukorelly Endre. Volt ott három csontvékony, keszeg fiú, akik fekete bőrdzsekiben borzasztó keményen járkáltak fel és alá, Térey János, Peer Krisztián és Poós Zoli. Ezek, ha úgy tetszik, generációs alapélmények.

Egyszer Bacsó Béla tanár úr is lejött, és mivel én akkoriban lettem fiatalon tanszékvezető, rám szólt, hogy jöjjön, tanszékvezető úr, mert megtanítom pingpongozni... Pechje volt velem, mert én profi asztaliteniszező voltam, és egy kicsit maradtam is, plusz még balkezes is vagyok, ami pingpongból borzasztó előny. Ebben tehát nem tudott megverni, és kicsit akkor nőtt a tekintélyem az „esztétai” körökben.

– *Vannak ennek a korszaknak is dokumentumai, a Csipesszel a lángot című kötetben utánanézhetsz bárki, ha erre a korszakra, ezekre a szerzőkre kíváncsi – itt Horkay Hörcher Ferenc Kun Árpádról és Borbély Szilárdról ír többek között.*

– Igen, ők is jelen vannak azóta is az irodalmi nyilvánosságban, a legfontosabb számomra talán mégis Gál Ferenc volt, neki 2011-ben jelent meg *Ódák és más tagadások* címmel egy újabb kötete, ő egy titkos favoritja ennek a generációnak, egy mitikus alak – az ő versei egyetemista korom óta elkísérnek. A másik támpont számomra Wirth Imre volt, akinek nagyon korán kijött egy kötete, de aztán három gyereke is született, és magával ragadta az élet. Vele családi jó barátságba keveredtünk, odahívtam a Pázmány esztétika szakára is tanítani. Ahogy tanított ott Schein Gábor vagy Kun Árpád is.

– *Kanyarodjunk egy pillanatig még vissza Bartis és Kemény munkáihoz, ők Kolozsváron is tartottak már közös felolvasóesteket, jelenleg pedig Székelyföldön turnézna, ugyancsak közösen. Egy elég hosszú recenziót írtál a beszélgetőkönyvről, és volt olyan megnyilatkozásod is, ahol ennek a beszélgetőkönyvnek a politikai vonalát emelted ki – hogy milyen érdekes éppen Keményt és Bartist olvasni ezekről a kérdésekről. Ez is hozzátartozik ahhoz, hogy ők miért és hogyan fontosak. Mert egyébként talán nem Bartis és Kemény az, akikről elsőre a politika jut az ember eszébe.*

– Szerintem az irodalom nem szövegekből áll, hanem emberekből, személyiségekből. Ezt akkor is mondtam, amikor nem volt divat, meg most is mondom, amikor már kezdenek ennek is lenni elméletei. Annak idején Nemes Nagy Ágnes kapcsán gondoltam végig, hogy az ember nem szövegeket olvas, hanem valakinek a szövegét. Vagy legalábbis valakinek tulajdonított szövegeket. A szöveg önmagában nem működik, kell hozzá a személyiség hitele, anélkül nincs irodalom. Ezért én úgy gondolom, hogy aki jó író, az jó arc is, és aki jó arc, az tulajdonképpen már jó író is valamilyen értelemben. Erről majd nyilván lesz szó Ottlik kapcsán is. Az irodalmat nem lehet hazudni, az visszaüt szerintem.

Keményt én ropantul nem szerettem annak idején, egyetemista koromban, mert ő fiatal titánként tűnt fel, és én marhára utáltam a fiatal titánokat, mert én nem vol-

tam az. Az ember ezt nehezen viseli el. Aztán egy idő után rájöttem, hogy ezt ő is nehezen viseli el egyébként, fiatal titánnak lenni sem olyan egyszerű, de főleg az lát-szott aztán a szövegeiben, hogy kezd ő is öregedni, van családja, van gyereke, és ezekkel kínlódik, erről ír is. Az emlegetett tatai táborok azért is jók voltak amúgy, mert ott látni lehetett többek között Visky András, Láng Zsoltot, ahogy szintén a gyerekeikkel jönnek-mennek a táborban. Jó volt ez az emberi vonatkozás. Lassan ott tartok egyébként, hogy majdnem jobban szeretek életrajzokat olvasni, mint irodal-mat. Az életrajzi vonatkozás fontos a számomra, abban az értelemben, ahogy Kosz-tolányi beszél erről – hogy neki minden könyvben, amit olvasott, ott volt az írójának a fényképe: a mű a szerzői arccal együtt működött számára. Én is így vagyok ezzel, és Keményék beszélgetéskönyve ebben az értelemben „megütött”, szíven talált en-gem. Azért, mert a személy hitele ott van benne, nem a büntelensége vagy a tökéle-tessége, hanem a személyesség evidens fölvállalása. És ott van még valami, amit nem tudok másként megnevezni, mint valami polgári jellegként. Hogy ez mit jelent? Rendkívül devalválódott ennek a szónak az értéke, de azért Kolozsváron talán még ki lehet mondani. Végignézttem az életrajzait azoknak a kollégáknak – irodalmároknak, filozófusoknak, történészeknek –, akik itt engem szívfájdítóan szívélyesen ven-dégül látnak, és azt láttam, hogy ez a generáció európai léptékben van jelen a kultú-rában. Valami hasonlót éreztem az emlegetett könyvben. Keménynek a viszonya a saját kultúrájához, saját életéhez nekem fontos támpont.

– *Olvastam az Ottlik kadét történetei című könyvedről egy kritikát, ahol a kritikus vitatja, hogy össze lehet-e hozni Márait, Kosztolányit és Ottlikot egyazon koncepción belül. Ha gondold, most összefoglalhatod az érveidet azzal kapcsolatban, hogy mi-ért épp ezt a három figurát választottad ki. De egyúttal szeretném megragadni az al-kalmat, és arra alapozva, hogy neked alkalmad volt személyesen találkozni Ottlikkal, arra kérnélek, mondd el azt is, hogy személyként milyennek tűnt számodra – ő mennyire volt hiteles figura?*

– A kritika meglátására nem reagálnék, szerintem ez nem feladata a szerzőnek, pontosabban modortalanságnak tartanám – a kritikus írja meg a kritikáját, a szerző meg viselje el. Az álláspontom olvasható a könyvemben. A másik oldala a dolognak, Ottlik személye érdekesebb. Emlegettem már Nemes Nagy Ágnest. Mindannyian va-lamilyen korba születünk bele, és én azt gondolom, ki kell használni, amíg még él-nek az írók. Tessék az élő írókat levadászni – az élő írók erre valók, utána csak köny-vek lesznek, meg sírboltok. Az író tetőtől talpig író, nem csak a szó révén válik az-zá. Én például lekéstem Pilinszkyt, pedig elcsíphettem volna. Illyés Gyulát levadász-tam az Egyetemi Színpadon, ahol egyébként még Illés-koncerten is jártam. Ottlikot is hasonlóképpen vadásztam le, egyetemista koromban alapítottunk egy kis irodal-mi kört Madarász Imrével, az volt a neve, hogy Kölcsey Kör, és akkor jelent meg az *Újhold Évkönyv* első kötete. Akkor elhívtuk a körbe az *Újhold* körét, ott volt Mándy Iván, Nemes Nagy Ágnes, Ottlik, Lakatos István, Lengyel Balázs. Még a Petőfi Irodal-mi Múzeum is odajött hatalmas tekerces magnetofonnal. Ottlik nem jött egy dara-big, de aztán mégis megérkezett, és felolvasott valamit, és amikor következtek volna a többiek, akkor ő ki is vonult. A többiek már nem érdekelték. Lihegtem utána, affé-le kis egyetemista szervezőként, ő leült a díszterem elé egy fotelbe, és én valahogy eléje térdepeltem. Ez az a pozíció, ahogy ül a király, és elébe térdepel a lovag – so-katmondó kép, számomra legalábbis. Egyébként amikor előtte fölfelé vittük, a re-formkori magyar irodalom tanszéki szobájába, a folyosókon lelkendezve mutogatta, hogy melyik tanárnak hol volt a szobája. Kiderült, hogy ő a Piarista köz bölcsészka-ri épületét az egykori piarista gimnáziumként ismeri, ahová ő járt annak idején. Utá-na már könnyebb volt számomra beazonosítani, melyik szövegébe hogyan került be-le az a Gellért-hegyre nyúló látvány.

– *Gondolom, valamiféle kulturális modellt is jelenthetett ő számodra. Hogyan látod egyébként a műveltség szerepét a költészetben? Mennyire átemelhetők a kulturális utalások?*

– Az utalásokról az jut eszembe, hogy van a mai magyar irodalomban egyfajta köldöknéző magabazárkózás, másfelől egy egyszerű copy/paste-es mechanizmus. Ez pedig valószínűleg nem tesz neki jót. Nekem fontos az európai kultúrával való telítettség – ez is köti össze számomra Kosztolányit, Márait, Ottlikot. És megint Erdélyről szeretnék valamit mondani. Volt a Múcsarnokban egy beszélgetés kortárs képzőművészetről egy éve. Abból derült ki számomra, hogy van Erdélyben egy csapat, amelyik magas ívben repül át Magyarországra fölött, és New Yorkban vagy más helyeken száll le, és mozog aztán otthonosan. És ez nem csak a képzőművészekre igaz, hanem például a Visky András típusú figurákra is. Magyarán, hogy a kultúra véráramában jobban benne vannak, mint Magyarország, amelyik egyébként igencsak fenn hordja az orrát a magyar–magyar meccsek keretén belül. Ilyen szempontból kicsit elkényelmesedett, elkényeztette magát az anyaországi értelmiség meg művészelit, belterjessé vált, és ez nem tesz jót senkinek. Egyébként meg vannak természetesen titkos, kevésbé látható véráramok, amelyek jót tesznek.

– *Oxfordban tanultál hosszabb ideig, és úgy érzekelem, a verseidben, szövegeidben, a „literary gentleman” fogalmával való foglalkozásban jelen van az a világ, ami Oxfordhoz kapcsolható. Kíváncsi volnék rá, mennyiben esik egybe mondjuk ez az irodalmi úriember-fogalom az ott tapasztaltakkal, vagy mennyiben absztrakció.*

– 1987/88-ban vagyunk – akkor egy éve már házas voltam, és kaptam egy Soros-ösztöndíjat, ugyanazt, amelyiket az előtte való évben Szájer József, az utána következő évben Németh Zsolt, aztán meg Orbán Viktor. Ezzel mentünk ki Oxfordba, gypep pályán fociztunk, teniszeztünk, és Sokol rádión hallgattuk a Kossuth Rádiót arról, hogy éppen mit dönt a Párt Központi Bizottsága Magyarországon arról, hogy Kádár megy-e vagy marad.

Oxford egy létező dolog, egy rendkívül kegyetlen és külföldiek számára meghódíthatatlan terület; egyetlen igazi szerelmem, akit, félek, soha nem fogok meghódítani – ez Oxford. Ebben az értelemben fikció is tehát. De azért *Oxford alumnus* vagyok, kapom minden évben a papírokat, értesítőket, és fontos emlékeim vannak vele kapcsolatban. Feljártunk Londonba, ott voltam Sárközi Matyinnál, Siklós Pistánál, Czigány Lórántnál, adtam interjút a BBC-ben, amit különös módon a házmaster néink is elemlegetett odahaza, hogy hallotta.

Amikor kinn voltam, és politikai filozófiával foglalkoztam, akkor még nem lehetett tudni, hogy a kommunizmusnak egy év múlva vége lesz. Én ott a harmadikutas politikát kutattam – olyan alapon, hogy a kommunizmust utáljuk, de azért a Nyugat sem fenéki tejjel, és akkor nézzük meg, mi van még. Mondta nekem Péter László professzor, hogy itt van a nyugati kultúra, egyszerűen tessék ezt megtanulni. Utána majd lehet harmadikutaskodni. Ez az a fikció tehát, ami engem mozgat ebben a történetben, hogy tehát van egy „Nyugat”, és az, hogy az én apám a háború alatt a BBC-t hallgatta. Nem a németeket, nem az oroszokat, nem a magyarokat, hanem a BBC-t, ahol oxfordi akcentusban olvasták fel a híreket. Ha úgy tetszik, ez tehát egy standard: abszolút mérce, biztos pont.

Van egyébként a magyar irodalomban és költészetben is egy angolos irány, Ottlik is „otthon” volt Londonban, úgy volt otthon, hogy az ötvenes években fordítania kellett, és Dickens keresztlül megtanult angolul. Ez elég jó iskola. Ezt a mércét jelentheti tehát nekem Anglia. A költészetben mostanában amúgy kitapintható a pesti Bölcsészkar angol tanszékének költészeti ideálja. Géher István, Nádasdy Ádám és a fiatalabbak: Ferencz Győző, G. István László; egy egész raj, akik tudják, hogy a huszadik században mi történt az angol nyelvű irodalmakban – amiről nagyon felületes

képük van azoknak, akik a „mainstreamben” úszkálnak, és akik esetleg nem érzik ezt a dolgot, és csak a belső áthagyományozódásra támaszkodnak. Kicsit olyan ez, mint amikor a Kulcsár Szabó Ernőn iskolázott irodalmár elkezd német filozófiával foglalatzkodni.

– *Beszéljünk végre a költészetéről is. A legutóbbi verseskötényed címe A Dante-paradoxon. Miért Dante?*

– Egyfelől nyilván a hübrisz kategóriájába tartozik ez az opció, de az ember, amikor negyvenéves lesz, akkor már nem tudja halogatni: olyan dolgokkal szeretne foglalkozni, amik tényleg fontosak, ezt már nem lehet tovább kerülgetni – és a szövegeinek is azokkal kell beszélgetniük, akik tényleg fontosak: az igazán fontos emberekkel, hagyományokkal, szövegekkel. Nekem Dante két okból fontos. Egyrészt azért, mert ő szavakba önt egyfajta – a pszichológusok így mondják – „kapuzárási pánikot”. Az egész *Isteni színjáték* nem más, mint egy nagy kapuzárási pánik leírása és az ezzel való „jó hatásfokú” megbirkózás. Aminek a titka, hogy a mélyre süllyedés után képes felemelkedni, egészen az isteni szférákig – erre utal a kötetborításon látható Botticelli-grafika. De hogy mi a tétje számomra Dante költészetének, azt csak akkor érthetjük meg, ha figyelembe vesszük egy másik művét is, a *Vita nuova*-t. Ebben a saját életproblémáját irodalmi formaproblémaként jeleníti meg, erre utal, hogy verset és prózát kever a szövegben. Szeretné meghaladni a provanszál udvari szerelmi költészeti hagyományt s kevésbé foglalkozni az énnel, mint elődei, s inkább a szerelemmel, annak keresztény-misztikus jelentéstartalommal – ezt jelképezné Beatrice számára. A mai költő persze kevésbé válik elragadtatóvá – számára önmaga s egyben saját irodalmi hagyományának meghaladása sokkal nehezebb feladatnak tűnik. Főleg, mert nemcsak ő, de időnként az őt vezérlő kalauz, Vergilius/Beatrice is eltéved a rengeteg erdőben. A hiteles élet és a hiteles költészet így továbbra is egymásba kapcsolódó feladat marad számomra. S megnyugtató tudat, hogy próbálkozásaimmal-vergődéseimmel is egy nagy – antikeresztény – európai hagyomány részese vagyok.

Kérdezett Balázs Imre József



Halottak napja, 2011

A temető kapujában állunk meg, egy héttel az ünnep előtt. Anya már nehezen jár, erőpróba lesz számára a lejtőn fölfelé. Süt a nap, az árusnál sorba állítva a mécsesek. Szemben a különös traverz a ravatalozó előtt még ma is azt a napot hirdeti, amikor – szintén napsütésben – apát eresztették a fagyos földbe. Hány éve annak? Lassan elindulunk. Belém kapaszkodik, a bátyám a gyűrött műanyag zacskót hozza, benne kissöprű, rongy, művirág. Kellékek halottaink emlékének ápolásához. A fordulóig

simán feljutunk, a vékony törzsű fa itt hajlik vissza apósom sírjára. Csak távolból nézünk rá, most az erőnket koncentrálni kell. Hiszen a nagy, a cél-egyenes következik. Már látszik a sír: a domboldal hullámain ringó, sodródó bárka. A fekete márványba vésett, ismerős aranybetűk nagyszüleim nevét jelölik. Pedig most már Mandus is a sírban, anya fiatalabb testvére, aki gyorsabb volt nála. A két lépcsőfoknyi magasságba nem tudunk fellépni, nagyot kerülünk, de végül odaoldalazunk az egymáshoz torlódó sírok közt egyensúlyozva.

Anya leül, mi lesöpörjük a műkövet, a nyári művirágot télire cseréljük. Két csokrot hozott anya, egyet a szüleinek, egyet testvérének. Meggyújtjuk a mécses, keresztet vetünk, imádkozunk. A hulló napsugárban levelek vitorláznak.

Aztán apához kell eljutnunk. Jó, hogy közel van, és most lefelé araszolunk. Ugyanaz a rituálé. Nézzük a vak betűket, a felfoghatatlan évszámra megint rácsodálkozunk. Nem veszünk össze semmin, csak marakodunk, mint farkascapat a napsütötte réten, sebeinket nyalogatjuk.

Hazafelé megy legnehezebben. Többször meg kell állnunk, nem is titkolja, fáj minden porcikája. Lelassul, elbizonytalanodik, megáll.

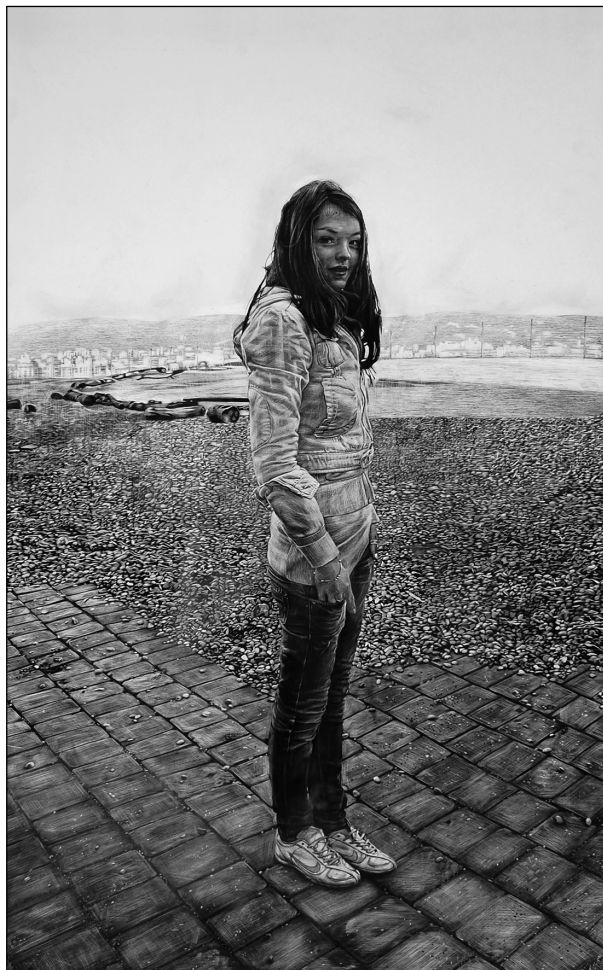
Újraindul. A sárga levelekbe takart sírok
 közt apró jeladók: mécsesek kitarató lángja.
 Estére már csak ők maradnak itt,
 kuporgó farkasok szembogarai, őrzik
 halottaink emlékét, amíg el nem alszanak.

Karácsony

Apa emlékére

Ismét eljött a karácsony.
 A téren forralt bort isznak a családok,
 boltívek alatt szelíd atyák
 elmélkednek egy faragatlan ácsn,
 oltáron gyertyafény, árnyék az ostyákon,
 s a hívek hallgatva boronganak
 a százszor hallott jó tanácson,
 odakint az égből eső szital,
 a város olyan, mint egy őszi táj,
 amelyet nem zavar az avar, a köd
 s mindenféle puha vacogó vatták,
 a hosszú kabátot magadra öltöd,
 amikor vásárolni indulsz,
 és pénzünket másokra költöd
 minden fenntartás nélkül,
 hogy az ember beleszédül,
 de nem tud ellentmondani neked,
 mivel is indokolhatnám, hogy ne tedd,
 a karácsony ünnep, ajándék,
 mélybíbor, aranypír, talán kék,
 színes csillámpapírba
 csomagolja lüktető szívünket,
 felkavarja hamvadó hitünket,
 és lázít, kiabál és büntet,
 a gyerekek jogaiért előzetes
 engedély nélkül is tüntet,
 fogadalmainknál ő a kezes,
 szerelemmel kér, hogy szeress,
 ha minden másból kiábrándultál,
 valahol mégis, mindenem túl tán,
 ahol pedig már mindent összedúltál,
 rád lel, nyakon ragad, és régi, világ-
 végi szenvedéllyel magához ölel,
 ahol mindenki elhagy, ő fellel,
 kérdéseidre egyszerűen felel,
 nem magyaráz és nem bizonyít,
 mindent a mindenséghez viszonyít,
 s a gyerekkorba visszaröpít, oly hirtelen,

hogy követni se tudja a lomha értelem,
elfogy a szó, a magyarázat,
nem marad más, csak pásztor-alázat,
nézed a jászolt, az újszülöttet,
csupa csillogó szem körülötted,
derengeni kezd egy régi karácsony,
mert nem juthatsz túl az égi varázson,
és egy régi dalt dúdolsz magadban halkán,
s a mennyből leszáll az angyal a dalban.



PÁL JUDIT

ÜNNEP ÉS EMLÉKEZET (I.)

A dualizmus korának koronázási ünnepei és a koronázási domb szimbolikája

Ünnep és emlékezet

■ A történelmi mítoszok és rítusok kutatása iránt az utóbbi évtizedekben több tudományág is érdeklődik, így a politikai antropológia és szociológia mellett a történettudomány is. A történészek is a kultúranropológia hatására kezdték vizsgálni az emberek szimbolikus cselekvési formáit a történelemben. Egy antropológusokat, történészeket, politológusokat egyaránt érdeklő kérdéssről van szó, hiszen a politikai valóság metaforikus és mítikus látásmódja központi jelentőségű a politikai értékek, attitűdök, észlelések alakulásában.

A politikai intézményeket két szimbolikus forma jellemzi: a rítus és mítosz. A politikai antropológia egyik nagy hatású képviselőjének megfogalmazásában a metaforák és mítoszok segítségével leegyszerűsítjük és jelentéssel látjuk el azokat a bonyolult tapasztalatokat, melyek szorongást keltenek bennünk.¹ „A mítoszok, miközben leegyszerűsítik a dolgokat, értelemmel bíróvá is teszik a világot, és racionalizálják a konform viselkedést.”²

A mítoszok az emlékezés alakzatai, a kulturális emlékezet „a tényszerű múltat emlékezetes múlttá s így mítosszá alakítja”; az emlékezés által a történelem mítosszá válik. A kulturális emlékezés gyakori megjelenési formája az ünnep. Az ünnep egyéb funkciói mellett a múlt jelenvalóvá tételére is szolgál. „A múlthoz fűződő viszony megveti az emlékező csoport identitásának alapjait. Saját történelmére emlékezve és az emlékezés sarkalatos alakzatait megjelenítve bizonyosodik meg a csoport a saját identitása felől.”³

A politikai mítoszok alapvető funkciói közé tartozik, hogy hatalmi igényeket legitimálnak, autoritást alapoznak meg, erősítik az önérzetet, elősegítik az integrációt, és megalapozzák vagy megerősítik az identitást. A mítosz egybefoglalja a

múltat, jelent és jövőt. Különösen jelentős a jövő dimenziója: reményt nyújt, és ezáltal értelmet ad. A múltat meséli el, de a jelenre és a jövőre mutat.⁴ A modern politikai mítoszok „aranykora” a 19. századra és a 20. század első felére esik. Sokan ezt azzal magyarázzák, hogy ez a szekularizáció, a világ „varázstalanításának” kora volt, és ezt az érték- és értelemvesztést pótolták ilyenformán.⁵

Mítosz és rítus szorosan összefonódik. A politikai cselekvés egyben szimbolikus cselekvés is. A hatalom bonyolult szertartásrendet dolgoz ki, és ezzel megteremt a látványt, ugyanakkor a távolságot is. „A rítus az érintetteket szimbolikusan beavatja valamely közös vállalkozásba. Kényszerítő formában felhívja a résztvevők figyelmét összetartozásukra, közös ügyeikre és érdekeikre, ezáltal erősítve a köztük meglévő egyformaságokat, ami elégedettséggel és örömmel tölti el őket.”⁶ A rítusok elevenen tartják a csoport identitásrendszerét, a résztvevők kapnak az önazonosság tekintetében releváns tudásból, így reprodukálják a csoportidentitást. A rítusok az „identitásrendszer infrastruktúrája”.⁷ A rítus mindig a hagyományra hivatkozik, jelentőségét is ennek révén nyeri el. Mivel lassan változik, az állandóság érzetét biztosítja. Politikai konfliktusok és változások esetén éppen a rituális formák konzervativizmusa teszi őket hatalmas erővé. „A rítus alkotóelemei, a drámai megjelenítés, a sűrített és többretegű szimbólumok és a magukkal ragadó képek a mindennapitól elkülönülő szakrális, transzcendens világokat, értékeket jelölnek ki.”⁸

Politikai rítus és mítosz vizsgálatára kiváló alkalmat kínál egy olyan esemény, mint a koronázás, amelynek során felvonul a politikai szimbólumok egész palettája, és amely a politikai rituálék között is kitüntetett helyet foglal el, egye-

sítve magában a politikai színház régi és új elemeit. A koronázás kapcsán több olyan kérdés vizsgálható, mint a történelmi emlékezés és az identitáspolitikai különböző aspektusai a dualizmus kori Magyarországon.

A koronázási ünnep

■ A középkori, kora újkori Európában az uralkodó volt a társadalmi kohézió modellje és képviselője. A király és a királyság házasságának motívuma Angliában és Franciaországban a 16. századtól a koronázási ceremóniában szimbolikusan is megjelent.⁹ Norbert Elias mutatott rá, hogy az udvar egy társadalmi rendszert alkot, amelynek az uralkodó a központi figurája. A szerep azonban felszívja őt, elveszti a személyes identitását, az uralkodó az eucharisztikus modellt követve feláldozza magánéletét a reprezentációnak. Később ebből mindössze az uralkodó protokoll-szerepe maradt meg. A király szerepe az alattvalók kollektív vágyainak kifejezése volt.¹⁰

A 19. század mélyreható változásai következtében szükség volt új módszerekre a lojalitás, a társadalmi kohézió kialakítására vagy megerősítésére. A 19. század második felében a nacionalizmus töltött be társadalmi kohéziós szerepet a nemzeti egyházon, a királyi családon vagy más hagyományon keresztül. Az „új hagyományok” (új ünnepek, hősök, szimbólumok stb.) mellett a régiek is átalakultak. Régi anyagból is lehetett építeni. Könnyebb helyzet volt ott – mint Magyarországon is – ahol, a társadalmi struktúra és hierarchia nem alakult át gyökeresen. A hagyományos paraszti társadalmakat továbbra is a leghatékonyabban az egyház és az uralkodó tudta mobilizálni, de még az olyan nagy hagyományú és hagyományörző dinasztiák, mint a Habsburgok sem tudtak kitérni az újítás elől. A nyilvános ceremóniák alkalmával az uralkodó volt népe vagy népei egységének, az ország nagyságának és dicsőségének, múltjának és a jellel való folytonosságának szimbolikus megtestesítője.¹¹ Ahogy az 1867. évi koronázásra készült egyik ünnepi kiadványban olvashatjuk: „Az új államépület szervezésének tetőzetét, az ősi erkölcsök, a kulturái jövő, a nemzeti dicsőség garanciáit üdvözölte e napon [ti. a koronázás napján – P. J.] a nemzet.”¹²

A nagy politikai rituálék közül jelentőségében kiemelkedik az új uralkodó beiktatása. Ferenc József azonban nem volt új uralkodó, hiszen ekkor már közel két évtizede uralkodott ténylegesen, de az 1848–49. évi forradalom és szabadságharc leverése után jó ideig abszolutista megoldással kísérletezett, és csak ennek kudarca után, 1860-tól kezdődött el egy közeledési folyamat a magyar politikai elithez, amelynek végállomását jelentette a kiegyezés. Az osztrák–magyar kiegyezés következtében 1867. június 8-án került sor tehát Ferenc József magyar királlyá való koronázására. A koronázásnak így még nagyobb jelentősége volt, mint normális körülmények között, és ezt a szimbolikus politika nyelvén is igyekeztek kihangsúlyozni.¹³ Megtalálható volt benne az uralkodóhoz köthető misztikum éppúgy, mint a „nemzetvallás” új elemei. A koronázás „legfényesebb nyilvánulása a magyar nemzeti életnek” – írta a korszak legünnepeltebb írója, Jókai Mór.¹⁴

A koronázás igen díszes külsőségek között folyt le. A szertartásnak egyrészt tükröznie kellett az uralkodó és a nemzet közti kibékülést, de a régi-új ceremóniák és szimbólumok egyben hivatva voltak megerősíteni az újonnan helyreállított államegységet is. Az ünnep és ezzel összekapcsolódva az emlékezés nem csak összekapcsolja a múltat a jellel, és biztosítja a folyamatosságot, hanem legitimitációt is ad a politikai intézményeknek, illetve rendszernek. A szertartásokat, díszítéseket különös gonddal terveztek el, hiszen a kormányon levő Deák-párt számára is nagyon fontos volt a kiegyezés legitimálása: „Ferenc József mint nemzeti uralkodó: ez nyilván erősítette volna a kiegyezés érzelmi legitimitációját, és rombolt volna az immár megkérdőjelezhetetlen módon működő Kossuth-kultuszon is.”¹⁵ Az ünnepi beszámolók mind kiemelték az esemény fontosságát, a szoros értelmében korszakalkotó voltát. „Ma lezáródik Magyarország történetének egy gyász-szakasza, és megnyílik egy új, egy megvigasztaló, örömet és boldogságot ígérő korszak. Mert király és nemzet ismét megtalálták egymás szívét; egymáshoz való hűségének és szeretetének törhetetlen kapcsolatát” – írta az egyik visszaemlékező.¹⁶

A politikai cselekvés egyben szimbolikus cselekvés is. A hatalom bonyolult

szertartásrendet dolgoz ki, és ezzel megteremtí a látványt, ugyanakkor a távolságot is. A rítus során nagy szerepe van az érzéki és testi élménynek, az esztétikai dimenzióknak, ezt segíti a díszítés, a drága anyagok, díszes külsőségek használata. A résztvevőkben megszűnik a távolságtartás, a kritikai érzék, érzelmileg azonosulnak a felkínált értékekkel, így a rítus végső soron a konformizmust erősíti.¹⁷ A politikai díszletek szerepének vizsgálata sem tekint vissza túl nagy múltra. A díszletek a nagyközönségnek szólnak, és erőteljesen képesek befolyásolni annak reakcióját: pszichológiai és szimbolikus hatásokat idéznek elő, jelentéseket sugallnak, érzelmeket gerjesztenek, és tekintélyt ébresztenek. A mesterségesen megteremtett tér fokozza a benyomások intenzitását, megkönnyíti a meggyőzést: „Nem titkolt módon úgy lettek megalkotva, hogy hangsúlyozzák a mindennapi rutintól való eltérést, az általuk keretezett események különleges vagy heroikus voltát.”¹⁸ Jól érzékelteti ezt egy leírás IV. Károly 1916. évi koronázásáról: „A magyar király fölvonuló menetének minden külsősége, minden egyes dísz, részlete szinte zuhatagként ömlött a szemlélőre, és minél szaporábban omlott soha el nem fogynak tetszően: annál inkább érződött a szimbolikus jelentősége. A magyar király nagy hatalma, a Magyarország erejébe, soha el nem múlásába, örök életébe vetett hit sugárzott ki a színek e gráciás méltósággal hömpölygő folyamából, amelynek tovagördülő, egymásra csapódó habjai: fény, pompa, dicsőség, mintha halkan ébredő és egyre erősödő ritmusban csobbantak volna össze; a dísz, a ragyogás áradatából, ezer szín egymásba csillogásából mintha kihangzott volna a magyarságnak, az ezeréves Magyarországnak lázas szimfóniája...”¹⁹

A 1867. évi koronázásra is „keleti dísszel” került sor. A bandériumok festői megjelenését általában minden tudósítás kiemelte. Az egyik visszaemlékezés írta: „sok ódonszerű zamattal bíró szertartások közt végezték ezen ünnepélyes aktust”, sok látványossággal kötötték össze, amelyet más alkalommal mellőztek, most azonban ez célzattal történt: „saját nemzetünk önérzetének emelése”, a diplomáciai képviseletek figyelmeztetése, hogy a koronázás fontos esemény, „amellyel a megkoronázandó fejedelem súlyos kötelességek teljesítésére, a nemzet jogainak

és függetlenségének tiszteletben tartására szerződésileg és eskü alatt kötelezi magát”.²⁰ Minden pompában és fényben ragyogott a ború után – ez a leírásoknak állandóan visszatérő motívuma. Ráadásul a koronázási dombnál a felhők mögül kisütött a nap, és sugaraival elárasszotta a királyt, akinek arcán „méltóság és erő ömlött el”.²¹

A múlt rituális újjáalkotása: a koronázási domb

■ Az emlékezéshez általában helyszíneket teremtenek, amelyek „a csoport identitásának szimbólumait és emlékezésének támpontjait is kínálják. Az emlékezetnek helyszínekre van szüksége, és térbeliesítésre hajlik.”²² A továbbiakban a koronázás egyetlen momentumát vizsgálom: a koronázási dombhoz kapcsolódó szertartást.

A koronázás aktusa nemcsak az egyházi szertartásból állt,²³ hanem a középkor óta kialakult rend szerint utána következett az aranyarkantyús vitézek felavatása, majd a templomon kívül a király esküje. Utána pedig az uralkodó fellovagolt a koronázási dombra, és a négy világtáj felé négy kardvágást tett annak szimbólumaként, hogy országát bármely irányból jövő támadástól meg fogja védeni. A 16. század közepétől – két kivétellel – a koronázásra Pozsonyban került sor, ott pedig már a 17. században II. Miksa koronázása alkalmával kialakították az ún. Királydombot, a székesfehérvári mintájára, ahol még I. Ferdinándot is koronázták. A város terjeszkedése miatt azonban 1773-ban el kellett költöztetni a dombot. Ez az új domb – amelyet Mária Terézia megbízásából Franz Anton Hillebrandt neves bécsi építész tervezett – a barokk szertartás igényeinek megfelelően már nem egyszerű földhányás volt, hanem inkább egy kis színpad, feljárókkal és kőballusztráddal körülvéve, oldalán Magyarország címerével.²⁴

A pozsonyi domb az egykori koronázó városban maradt, „történeti emléke gyanánt egy tovaviharzott eseményteljes múltnak”.²⁵ 1867-ben ugyanis nem Pozsonyban, a hagyományos koronázóvárosban került sor a ceremóniára, hanem jelképes módon az új fővárosban, amelyet az 1848-as forradalom tett az ország politikai központjává. A kortársak még emékeztek, hogy 1848-ban az új idők jelként költözött át az országgyűlés Po-

zsonyból Pestre. Most a koronázási szertartás és domb „átköltözésében” is sokan egy újabb jelképet láttak. A pesti halom biztató ígérlet, hogy ezentúl mindig itt koronáznak majd – írta egy kortárs.²⁶ A pestbudai koronázásra gondoskodni kellett tehát a szükséges magaslatról. A pozsonyi koronázási domb rajzát elküldték Pestre, és az ottani szerint készítették el Feszl Frigyes építész tervei alapján. Ennek kapcsán merült fel az ötlet, hogy az ország minden részéből, lehetőleg történetileg nevezetes helyről küldött földből alakítsák ki a mintegy 3 méter magas koronázási dombot a Lánchíd pesti hídfőjének közelében. A domb, amelyet április végén kezdtek építeni, nemzeti színekben díszelgett: a fehér kőkorlátot piros bársonnyal vonták be, a halmot pedig zöld pázsit borította.

A *Vasárnapi Újság* május elején tudósított, hogy az ezzel megbízott gr. Szapáry Antal helyettes főlovászmester felszólította a törvényhatóságokat, „régis szokás szerint” minden megye május 15-ig küldjön földet a halomhoz.²⁷ Az azonban, hogy a föld „történelmileg nevezetes” helyről származzon, minden valószínűség szerint most merült fel először.²⁸ A koronázás ténylegesen létező hagyomány volt, ráadásul a szertartás kötöttsége csak kismértékben engedte meg az eltérést, az újítást. A ceremónia még a IV. Károly császár aranybullája szerinti frankfurti koronázásokból inspirálódott, ezt örökítették át és alakították a magyar királykoronázások során.²⁹ Ennek ellenére 1867-ben is találunk újításokat, többek között a „történetileg nevezetes” föld is ilyen új elem. Nagyon érdekes különben, hogy esetünkben a „kitalált hagyományok” hogyan épülnek rá a létező hagyomány elemeire, hogyan kombinálják újra a meglévő elemeket, és hogyan alakítják át az egészet az új kívánalmaknak megfelelően. Ha a nemzetet mint „kitalált közösséget”³⁰ tekintjük, ennek az újonnan konstituálódó közösségnek szüksége van „kitalált hagyományokra”, mitikus elbeszélésekre. Nem véletlen, hogy a történelemszakma professzionalizációjával párhuzamosan virágzott/ik a múlt mitikus elbeszélése. A nacionalizmus ilyen szempontból a vallásos világképpel konkurál, hiszen szintén átfogó magyarázatot kínál a világról. A nacionalisták hatalmát „mérhetetlenül felerősíti a hagyományok éltető jelenléte, melyek az emlékezetben, a

szimbólumokban, a mítoszokban és a terület, a közösség vagy a népesség életének korábbi korszakaiból származó értékekben testesülnek meg”.³¹

A koronázási domb szimbolikájával Vörös Károly foglalkozott.³² A domb az állam egységét és kiterjedését volt hivatva kifejezni, egyben legitimálva a kiegyezés utáni új helyzetet. A csoportidentitást a kulturális emlékezet biztosítja, amely szimbolikusan élhető meg. Az ünnepek segítségével a nemzet saját kezdeteihez tér vissza. Ezek a vallási rítusokhoz hasonló pillanatok.³³ Az „etnikai múlt” „újrafelfedezése” nagyon fontos szerepet játszott a modern nemzetek kialakulásában.³⁴ Ebben a kontextusban elsődleges a „poétikus terek” felhasználása. A nemzetnek nemzeti területre, hazára van szüksége, ezért ezt poétikus és történelmi jelentéstartalmakkal, történelmi költészettel kell felruházni. A történelem mondja meg, hogy „kik vagyunk, honnan jöttünk, és miért vagyunk egyediek”.³⁵ A kor historizáló szemlélete megnyilvánulásaként a történetileg (is) nevezetes helyekről összehordott halomnak a magyar történelem összegződésének, a múltat a jelennel összekapcsoló szimbólumnak kellett lennie. A kor népszerű lapja, a *Vasárnapi Újság* ezt jól megfogalmazta: „A király-domb földje is szent. Nem egyszerűen, akárhonnán összehordott halom az csak. Az ország minden megyéje megküldi saját földjéből hozzá a maga részét: a haza ez kicsinyben [kiemelés tőlem-P. J.]. S van-e megye, melynek valamely történeti nevezetességű pontja ne volna, melyet a magas dicsőség vagy nemzeti gyász emlékei ne szentelnének? Melyet vér nem öntözött, vagy mely történetünk valamely nevezetes fordulópontjának ne lett volna tanúja? [...] Minden megye a történeti emléké helyekről veszi a földet a király-dombhoz. *Egész történetünk könyve az, viszontagságaink, dicsőségünk és gyászunk emlékoszlópa.*”³⁶

Az európai nemzetek a zsidó-keresztény hagyomány következtében nagy fontosságot tulajdonítanak a kronológiának és a területnek. A nemzetet eszerint leginkább történelme és szuverén területe határozta meg.³⁷ A 19. század átvette és átalakította a középkori gondolatot, hogy a haza földje szent. A haza földje, mely „bölcsönk és szemfedőnk”,³⁸ az áldozatok és mártírok vérével van öntözve, ezáltal szakraális földdé válik.³⁹ Ezt a kortársak

ténylegesen így érezhették, ezt mutatja a szertartás végén bekövetkezett jelenet is: a nép a dombra rohant, „s kezével földet kapart, azt kendőjébe kötvén mint talizánt vitte magával haza”.⁴⁰

A koronázási dombhoz kötődő szertartásban két alapvető politikai mítosz is összefonódott: a megmentő és az egység mítosza.⁴¹ A lován a négy égtáj felé vágó uralkodó maga a mítikus Hős és Megmentő, míg alatta a földbe írt történelem, a haza teljessége van. „Mennyi emlék, gyászos és dicső! A király, midőn e dombra lép, egyszerre áll az egész haza földén. S az egész haza földje megdobban alatta, örömtől, reménytől. És midőn rajta a világ négy tája felé vág, nyolc század harcai tűnnek fel lelki szemünk előtt: mert honnan nem jött már ellenség reánk? S jöhet még ismét. De ha nemzet és király, trón és haza kölcsönösen védik egymást, s ha benn egység és béke van – külső ellenségtől nem félünk. Isten velünk: ki ellenünk?!”⁴²

Az új helyzetben igencsak szükség volt az uralkodó új imázsának megteremtésére és elfogadtatására, hiszen Ferenc József nevéhez az idáig sokkal inkább a levett a szabadságharc, a kivégzettek és börtönbe zártak, a neoabszolutizmus rendszerének visszasságai kapcsolódtak. Korábban ugyan állt személye hivatalos ünnepek középpontjában, de ezek a szó szoros értelmében „hivatalosak” voltak és nem nemzetiek (sőt ez utóbbiak be is voltak tiltva), és hiányzott belőlük a történeti hivatkozás is.⁴³ Magyarország egységének visszaállítása ugyancsak a kiegyezéshez kötődött. A régi szertartások ezért telhettek meg élettel, és kaphattak új jelentést.

■ JEGYZETEK

1. Murray Edelman: *Metafora és nyelvi formák a politikában*. In: Szabó Márton – Kiss Balázs – Boda Zsolt (szerk.): *Szövegpolitika a politikára. Nyelv, szimbólum, retorika, diskurzus*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Universitas, Bp., 2000. 212.

2. Uo. 226.

3. Jan Assmann: *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz, Bp., 1999. 53. Halbwachs nyomán Assmann megkülönbözteti a kollektív emlékezet formáit: a kommunikatív emlékezetet, amely az átélte múlttal kapcsolódik, és az áthagyományozott kulturális emlékezetet, amelyben a múlt szimbolikus alakzatokká válik, és amelyik irányítottan terjed. Az írásnak ezért is van kulcsszerepe a kulturális emlékezet fejlődésében. Az emlékezés nagyon fontos a csoportidentitás és önértelmezés szempontjából. A múlt történelemmé válik, amikor a csoport számára már nem „élő”, amikor kiesik az emlékezetükből.

4. Étienne François – Hagen Schulze: *Das emotionale Fundament der Nationen*. In: Monika Flacke (Hrsg.): *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*. Koehler & Amelang, München – Berlin, 2001. 19–20.

5. Sabine Behrenbeck: *Der Kult um die toten Helden. Nationalsozialistische Mythen, Riten und Symbole 1923 bis 1945*. SH-Verlag, Vierow bei Greifswald, 1996. 45–60.

6. Murray Edelman: *A politika szimbolikus valósága*. L'Harmattan, Bp., 2004. 19.

7. Jan Assmann: i. m. 142.

Az etnikai csoportok sajátosságuk és egységük tudatát általában a múltra építik. A történeti emlékezet⁴⁴ fölötti uralom meghatározza egy társadalom önképét és öntudatát. Az antropológusok rámutattak a tágan értelmezett nemzeti kultúra (amelynek része a történelem is) katalizátor szerepére a nemzetivé válás folyamatában. Kelet-Európában az egységes nemzetállam legitimálásához még inkább szükség volt a történelmi kontinuitásra, egy új nemzeti múltra és történelemre. Meg kellett tehát teremteni a nemzeti történelmet, a kollektív emlékezést és nemzeti múlt egész mitológiáját.⁴⁵

Az ország minden részéről összehordott föld szerepe azért is lehetett fontos szimbólum, mert Magyarország esetében – ellentétben a nyugat-európai államok többségével – a terület nem egy régtől fogva adott és elismert tartozéka volt a modern nemzetnek. Mohács után a középkori magyar királyság szétszabdaltságát csak részben állították vissza a 17. századi felszabadító háborúk, és az egykori kiterjedést valamennyire csak 1848-ban, illetve 1867-ben sikerült elérni. A territórium kérdése tehát hosszú ideig megoldatlan kérdés volt, és ezért jóval élesebben vetődött fel.⁴⁶ Ezt az újonnan létrejött egységet, amelyek ugyan voltak előzményei, de hiányzott a folyamatossága, és a hiányzó kontinuitást kellett rituálisan megteremteni. Az egység amúgy is az európai történelem egyik rendezőelve volt, az egység lett a modern államok egyik princípiuma, és az egységességet deklarálták a modernitás lényegének is.⁴⁷ A koronázási ünnep kifejezte a nemzet egységét, amely persze csak kívánalom maradt.

8. Zentai Violetta: *Politikai antropológia: a politika antropológiája*. In: Uő (szerk.): *Politikai antropológia*. Osiris, Láthatatlan Kollégium. Bp., 1997. 20.
9. Alain Boureau: *The King*. In: Pierre Nora (ed.): *Realms of Memory. Rethinking the French Past*. Vol. II. *Traditions*. Columbia University Press, New York, 1996. 195.
10. Uo. 203–207.
11. Lásd Eric Hobsbawm: *Mass-Producing Traditions: Europe, 1870–1914*. In: Eric Hobsbawm – Terrence Ranger (ed.): *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, 1983. 263–266. 282.
12. Török Sándor (szerk.): *Koronázási Emléklapok az 1867-iki nemzeti alkotmányos örömnemep megörökítésére*. (Krönungs Gedenklblätter) I. füzet. Kiadta Pataki József. Pest, 1867. 23.
13. Lásd az orosz koronázásokat a 19. században: Richard S. Wortman: *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy*. II. *From Alexander II. to the Abdication of Nicholas II*. Princeton University Press, Princeton, 2000. Az 1883-as koronázásnak pl. a megbomlott rendet kellett helyreállítania, ezt szimbolizálták a különböző szertartások.
14. Jókai Mór: *A király-koronázás*. In: *A koronázás örömnempe*. Kiad. a Magyarországi Tanítók Országos Bizottsága. H. n., é. n. (1882)
15. Gerő András: *A magyar Habsburg – szükséglet, lehetőség és valóság*. In: Uő: *Képzelt történelem. Fejezetek a magyar szimbolikus politika XIX–XX. századi történetéből*. PolgART, Bp., 2004. 89.
16. Búsbach Péter: *Egy viharos emberöltő. Korrajz*. II. Bp., 1906. 348.
17. Sabine Behrenbeck i. m. 52–53.
18. Murray Edelman: *A politika szimbolikus valósága*. L'Harmattan, Bp., 2004. 76.
19. *Koronázási album*. Az Érdekes Újság kiadása, Bp., 1917. 95–96.
20. Búsbach Péter: i. m. 352–353.
21. Török Sándor (szerk.): i. m. 36.
22. Maurice Halbwachs gondolatát Jan Assmann is magáévá tette. Assmann: i. m. 40. Halbwachs volt amúgy a kollektív emlékezet fogalmának megalapozója. A történelem, illetve a történelmi emlékezet és a kollektív emlékezet közti viszonyról lásd Maurice Halbwachs: *The Collective Memory*. Harper & Row, New York, 1980. 50–87.
23. A középkori koronázások eredetéről, jelentőségéről és alakulásáról lásd Percy Ernst Schramm: *Geschichte des englischen Königtums im Lichte der Krönung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1970. Schramm fejtette ki (egy monumentális háromkötetes munkában: *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik. Beiträge zu ihrer Geschichte vom dritten bis zum sechzehnten Jahrhundert*. Hiersemann, Stuttgart, 1954–1956), hogy az állam természetére nézve meg kell vizsgálni a hatalom jeleit, a koronát, jogát, ruhát stb., valamint a gesztusokat, szokásokat, amelyek által a király kifejezte, hogy mi akar lenni; és az alattvalók felismerték hatalmát. Ebből a szempontból fontos a koronázási ceremónia, a bevonulás stb. elemzése is.
24. Štefan Holcík: *Krönungsfeierlichkeiten in Preßburg/Bratislava 1563–1830*. Tatran, (Bratislava), 1992. 64–65.
25. *A koronázás és a korona Magyarországon vagyis mily módon sikerült, hogy ő kir. apostoli felsége első Ferencz József megkoronáztatik. Történelmi és politikai vázlat a koronázási-országggyűlés legfontosabb mozzanatai – és legjelentékenyebb férfiainak; továbbá a sz. korona, a jelvények és a koronázási ünnepélyek leírása*. Leitner M. L. könyv- és könyvnyomdája, Pesten, é. n. 51.
26. Uo. 52.
27. Vasárnapi Újság. 14. évf. 1867. máj. 5. 18. sz. 220. Holcík szerint a pozsonyi domb kialakításakor is az összes vármegyéből hozták a földet. Holcík: i. m. 64.
28. Azt azonban nem tudjuk, hogy ez kinek az ötlete volt.
29. *A koronázás emlékkönyve 1867–1907*. Szerk. Várady Antal – Falk Zsigmond, Országos Irodalmi Részvénytársaság, Bp., é. n. (1907) 22.
30. Benedict Anderson: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso, London, 1991. (first edition: 1983.)
31. Anthony D. Smith: *National Identity*. Penguin, London, 1991. 19–20; Apud Gyáni Gábor: *Mítoszban, folklórban és történelemben elbeszélte múlt. A múlt többféle elbeszélhetősége: változó időbeliségek*. In: Szemerényi Ágnes (szerk.): *Folklór és történelem*. Akadémiai, Bp., 2007. 13.
32. Vörös Károly: *A koronázási domb szimbolikája, 1867*. História 1996. 8. sz. 6–8.
33. Étienne François – Hagen Schulze: *Das emotionale Fundament der Nationen*. In: Monika Flacke (Hrsg.): *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*. Koehler & Amelang, München – Berlin, 2001. 19–20.
34. Anthony D. Smith: *A nemzetek eredete*. In: Kántor Zoltán (szerk.): *Nacionalizmuselméletek (szöveggyűjtemény)*. Rejtjel Kiadó, Bp., 2004. 218–225.
35. Uo. 223.
36. Vasárnapi Újság 14. évf. 1867. jún. 9. 18. sz. 281.
37. Természetesen ez csak két elem a nemzet különböző attribútumaiból, amely azonban a nagyon szerteágazó nemzetdefiníciók visszatérő eleme, és amely a kortársak számára is elsőrendű fontossággal bír. A nemzetet különben Smith a következőképpen határozza meg: „A nemzet egy saját névvel rendelkező történelmi és kulturális közösség, amely közös területtel, gazdagsággal, közoktatási rendszerrel és jogokkal rendelkezik.” Smith: *A nemzetek eredete*, 206.
38. Utalás Vörösmarty *Szózatára*, amely a Himnusszal majdnem azonos szerepet tölt be Magyarországon.
39. Andras Zempléni: *Sepulchral Land and Territory of the Nation: Reburial Rituals in Contemporary Hungary*. In: A. Gergely András (szerk.): *A nemzet antropológiája (Hofer Tamás köszöntése)*. Új Mandátum, Bp., 2002. 75–80.

40. Török Sándor (szerk.): i. m. 36.
41. Raoul Girardet: *Mituri și mitologii politice*. Institutul European, Buc., 1997.
42. Vasárnapi Újság 14. évf. 1867. jún. 9. 18. sz. 282.
43. Katalin Sinkó: *Zur Entstehung der staatlichen und nationalen Feiertage in Ungarn (1850–1991)*. In: Emil Brix – Hannes Stekl (Hrsg.): *Der Kampf um das Gedächtnis. Öffentliche Gedenktage in Mitteleuropa*. Wien, Köln, Weimar, Böhlau, 1997. 254–255.
44. Halbwachs szerint – bár ő is használja – a „történelmi emlékezet” szerencsétlen kifejezés, mert két ellentétes fogalmat kapcsol össze. Általában a történelem ott kezdődik, ahol a hagyomány véget ér. A kollektív emlékezet csak azt tartja meg, ami a történelemből élő a csoport számára. A történelem viszont a csoporton kívül és fölül áll. Halbwachs: i. m. 78–83.
45. Peter Niedermüller: *Der Mythos der Nationalkultur: die symbolischen Dimensionen des Nationalen*. In: A. Gergely András (szerk.): i. m. 9–19.
46. A német nemzetfejlődésre úgyszintén rányomta a bélyegét ez a kérdés, talán még hangsúlyosabban, mint a magyarra. Lásd Andreas Suter: *Nationalstaat und die „Tradition von Erfindung”*. *Geschichte und Gesellschaft* Jg. 25. (1999) Heft 3. 500. Ugyancsak a németországi párhuzamra Wolfgang Hardtwig: *Bürgertum, Staatsymbolik und Staatsbewußtsein im Deutschen Kaiserreich 1871–1914*. *Geschichte und Gesellschaft* Jg. 16. (1990) Heft 3. 269–295.
47. Wolfgang Reinhard: *Was ist europäische politische Kultur?* *Geschichte und Gesellschaft* Jg. 27 (2001) Heft 4. 613–614. Reinhard szerint az európaiak azért lettek az egység megszállottjai, mert ezt az egységet az alapvető sokféleséggel szemben kellett megvalósítani.



TORDAI ZÁDOR

À LA RECHERCHE DU CORPS PERDU

1972-ben alapítottam Montpellierben négy fiatal gimnazistával kísérleti színházcsoporthoz, „Atelier de Recherche Théâtrale Georges Baal” néven (később ATRAAL-Théâtre). A csoportot, mint a hatvanas és hetvenes évek sok más színházcsoportját is, jellemezte, hogy a színpad nem végcélja volt a csoport munkájának: a közös élet, az önképzés, a kollektív kreativitás fejlesztése, a nem verbális, testi kifejezésre tett hangsúly, új színházi formák megvalósítása képezték alapvető céljainkat.

Kutató munkánk, az akkor elfogadott elveknek ellentmondva, egy hipotézisre épült: hogy a pszichoanalízis alkalmazható a nonverbális területeken is, a színház fő erejét a színész és a néző tudatalatti kommunikációjából meríti.

Tordai Zádor a hetvenes években nagy figyelemmel követte az Orpheusz Együttes és a Stúdió K színházcsoporthoz munkáját. Így ismerkedtünk meg, egyik pesti tartózkodásom alkalmával. Zádor barátom lett, barátom maradt. Számos alkalommal beszélgettünk színházi munkámról – hosszú hallgatások között olykor egy tanácsot adott, vagy inkább néhány kérdést tett fel. Nem minden tanácsát követtük, de sokszor jó tanácsok voltak. Nem minden kérdésre találtunk választ, de jó kérdések voltak, új utakat nyitottak.

Zádor Montpellier-től nem messze, egy kis hegyi faluban látta először munkánkat, egy többnapos tréning alkalmával: a csoport tagjai egy közös technikai gyakorlat sorozat után szabad improvizációkat próbáltak, anélkül, hogy színpadi előadás lett volna a cél. Így, szerencsésen, Zádor színpadi előadásaink előtt ismerte meg munkánk alapvető, de a nézők számára rejtett részét.

A következő évek során, nagy örömünkre, olykor Párizsban, olykor Pesten, Zádor több előadásunkat láthatta, és a földrajzi távolság ellenére színházi munkánk egyik legjobb ismerője lett. Ezért is kértem, írjon egy cikket egy tervezett francia kötethez. A kötet sohasem készült el. Nagy szégyenemre Zádor cikke egy fiókomban maradt.

Tíz év után most, halála után két évvel ébredt fel.

Újraolvasása nekem ma is (ma még inkább) sokat mond, nem csak arról, hogy csoportommal az elmúlt harminc évben milyen utakon jártunk, mit csináltunk, mit értünk el, mi volt sikeres és mi nem sikerült, de arról is, hogy a hatvanas-hetvenes évek „kísérleti, avantgarde, alternatív” színházainak nagy családja (ahol mi is otthon érezzük magunk) milyen leckéket adott, miben változtatta a ma színházát.

Beckett, Lautréamont, néhány más klasszikus költői szövegre épített előadás után 1988 táján mertünk először, hosszú habozás után Antonin Artaud művéhez nyúlni. Első előadásunkat a montpellier-i opera nagytermében mutattuk be, Je suis un insurgé du corps (A test lázadója vagyok) címmel, Artaud első és egyik utolsó kötetéből (L’Ombilic des Limbes és Suppôts et supplications) válogatott verseivel. Ez egy nagy színpadokra készült, néhány fényeffektussal aláhúzott, néhány eszközt is felhasználó előadás volt, három színésszel. Gérard Nauret és Georges Baal „játszották” (elkerülném ezt a szót: szájukból hangzottak, testükből törtek ki Artaud sorai), a harmadik színész, Christian Rugraff, álarcos és talpig feketében, a japán bunraku színház bábukak mozgató táncosa szerepéből ihletett (de nem utánzó) néma jelenlétével tartotta össze a színpad terét.

Ezt az előadást, természetesen franciául, százegyházasor mutattuk be, 50–500 néző előtt, Franciaországban, New Yorkban és másutt. Zádor Pesten, a Székény színházában látta. Ugyanott látta, emlékeim szerint 1990 körül, Masques et Mascarades című táncszínház-előadásunk. Négy táncos-színész, egyszerű, de sokszínű kosztümben, néhány kélék, egy varázslópálca, bambuszrudak. Az előadás a csoport tagjainak tánc- és mozgásrögtönzéseire alapult. Néhány ismert versre is támaszkodtunk mint alapanyagra (Villon és Apollinaire, Goethe, egyszer még A vén cigány is). Ez a kísérlet a távol-keleti formák felé csak néhányszor került nézők elé, de fontos mérföldkő volt a csoport munkájában.

A harmadik előadás, amelyet Zádor itt elemez, À la dérive d’Artaud (Artaud sodródásában) címmel, egyszemélyes performanszként született meg – arról szól, hogy Artaud világa

hogy kel életre a színész testében (itt a sajátomban), és hogyan közlekedhet a költő, a színész és a néző teste-lelke között. Ez volt talán a legmesszebb menő, legveszélyesebb színházi kísérletem. Az előadás először kis, zárt helyeken, húsz-harminc nézővel jött létre, később a több mint száz előadás folyamán sokat változott, minden este megújult, a tér, a „beszervezett”, nagy szerepet játszó véletlen szerint. (Időközben színésztársam, Gérard Nauret is bekapcsolódott az előadásba, kapcsolatunk újabb teret adott a rögtönzésekre.) Zádor ennek az egyszemélyes előadásnak egy korai változatát látta először, Pesten, egy szamizdat előadás formájában. Egy magánlakás egyik kiürített szobája falaira Artaud-idézetek voltak firkálva, semmi se tette a szobát színpaddá. A közönség: nagyrészt ismerősök, néhány rokon, emlékeim szerint Jancsó Miklós, Hernádi Gyula, Jeles András – néhány barát, néhány ismeretlen fiatal arc. Tudtommal itt hangzottak el Magyarországon először Artaud szavai.

Nem tudom, hol látta Zádor a Dérive nyilvánosabb, talán kicsit színháziasabb változatát, ez lehetett Párizsban vagy Pesten is.

Későbbi munkánk sajnos már nem láthatta.

Georges Baal

■ Georges Baal csoportjának négy különböző előadását láttam kis időközökben: össze is kapcsolódik a hatásuk. Egy részük Artaud-műsor volt, a többi, ha nem is volt az, mégis mind kapcsolódott Artaud-hoz. Az is, amely több évszázad versvilágából válogatta ki az előadás szövegét. És mégsem Artaud volt a legfontosabb bennük. Inkább szóltak másról és másvalakiről: az ő segítségével.

A csoport kísérleti színháznak nevezi magát.¹ Az is, de ez sok mindenre vonatkozatható. Kísérleteznek a színház lehetőségeivel, a művészettel. De az kísérlet, hogy a művészi tevékenységük valami másra irányul, értelme máshol van. A kettő nem egyformán igaz a különböző előadásokra. A közösen megvalósított műsorok inkább művészeti kísérletek. Abban az értelemben is azok, hogy még nem érevelték ki művészi világukat. A közönség ezeket az előadásokat megosztottan is fogadta: volt, akit meggyőzött, volt, akit nem. G. Baal egyszemélyes Artaud-spectacle-ja mindenkit meggyőzött, és teljeseen. Semmi kísérleti nem volt benne, és ezért ez kínálja magát leginkább a művészeti értékelésre. A csoport közös műsorai viszont töprengésre indítanak arról, amire kísérletük irányul.

Előadások értékelésénél, értelmezésénél fölösleges – szerintem – azzal foglalkozni, mi volt az előadóknak, a szerzőknek a szándéka. Érdemtelen, mit akarnak, mert csak az számít, amit megcsináltak. Az értékelés végül is arról szól, amiben egy spectacle előadók és közönség közös cselekvése lett, arról, ahogy a két fél által együtt történt az előadás. Szándékokat tessék a ruhatárban leadni.

Kísérleti színjátásánál még sincs egészen így. A kísérlet két értelmezéshez is ad jogot – illik is mindkettőt megkísérelni. Az előadás, ahogyan az történt, az egyik értékelés alapja. A kísérletet viszont nem tudjuk értelmezni, ha nem ismerjük a szándékot.

A csoport közös Artaud-spectacle-ja rá is vezet erre minket. Mert az ember hamar észreveszi, hogy különös viszony van aközött, amit mondanak, és aközött, amit csinálnak. Mintha az Artaud-szöveg egyrészt és minden egyéb – a világitástól a gesztusokig – másrészt két szintet hozna létre. Lehetne az egyik a másik kommentárja is. Kiegészítik egymást éppen azért, mert nem egyetlen cselekvésvilágnak érezni őket. Hogy a kettő közül melyiket tekinti valaki a másik magyarázatának, az tőle függ. A különbség viszont az előadásban van. A szövegek inkább általánosak és elvontak, a cselekvések pedig konkrétak. Ennek ellenére sem tűnnek világosan és egyértelműen meghatározóknak. Mintha minden konkrétságuk ellenére sem lenne közvetlen jelentésük. Ami jelentés van a szövegekben, az viszont elvont. Ezáltal a két szint párhuzamosá válik. Különösen, hogy az egyik szellemi, a másik pedig testi valóság. Azt hiszem, ebben a viszonyban van a kísérlet magva. A szövegek egyike – amely előadascím – mindnek mottója lehetne: „Je suis un insurgé du corps.” Az idézet Artaud-tól van. A test lázadójának lenni: többféle módon is lehetne értelmezni. Vehető elvi és elméleti, vehető gyakorlati kérdésnek. Lehet a test lázadására, és lehet a testtel kapcsolatos lázadásra is gondolni. A lázadás fogalma továbbá a szándékok világához tartozik. Aztán van az, ami a színen megvalósul.

Ezzel pedig az a kérdés, hogy mennyire válik a testi jelenlét az előadókna és a nézőknek közös valóságává. Mennyire lesz és hozhat létre a test „használatát” önmagában közöttük kapcsolatot, mennyire tehető a test előadását: nem könnyű kérdés ez, kísérletezni kell, hogy tudhassuk: milyen módon tehető pusztán testi valóság – nem két, hanem több személy közötti közössé.

A testhez való viszony amúgy is sokat vitatott téma. A századforduló óta legtöbbit a lélektan-irodalom – főként a lélekelemzés iskolája – foglalkozott vele. A tét sem kicsi, mert kultúránk egyik alapvető jellegzetességéről van szó.

Egy alkalommal Balassa Györggyel – azaz G. Baallal – néztük egy fiatal színjátékos csoport előkészítő munkáját. Mozgásgyakorlatokat végeztek: a testüket próbálták, gyakorolták. Minden mozgás pontatlan, suta és disgracieuse volt. A gyakorlatot vezető színész és a csoport mozgásai közötti különbséget látva szinte testében érezte az ember, hogy aki nem tanult tornát vagy balettet, az csak nagyon esetlenül tud testével bánni. „Nem tud vele mit kezdeni” – így mondjuk, mert a testet különvalónak, eszköznek fogjuk fel.

A szellem és a test szétválasztása és ellentétbe állítása, a test szemérmes elfedése, eltitkolása, elszégyellése vagy elfelejtése évszázados kultúrvalóság, amely már magatartásunk alapjaihoz tartozik. Úgy élünk, mintha nem mi volnánk testünk. Mintha az valami más lenne, mint ami vagyunk.

Georges Baal ez ellen lázad fel, így is lehet az „insurgé du corps” kifejezést érteni. Ennek megfelelően lesz a szöveg másodlagos – vagy hiányozhat: lehessen a spectacle a testé. Nem pantomim vagy balett ez, hiszen e kettőnek kidolgozott konvenciói és gyakorlata van, továbbá ezek éppen eszközzé teszik a testet. Hanem a testnek közvetlen és élt valóságként kell érvényesülnie, hogy ebből szülessen valami közös a nézővel. A kísérlet egyik értelme az, hogy a testet érzelmi és az úgynevezett belső lét valóságává akarja tenni, ebből akar olyan emberi kapcsolatokat építeni, amelyek előadásként közössé válhatnak.

A kísérlet másik értelme, hogy a testet vissza akarja állítani jogaiba. Felbontani a test és lélek mesterséges szétválasztását: annyi, mint feloldani a lélek azon görcseit, amelyek ebből a szétválasztásból van-

nak. Így a színjáték művészi kísérlete mellett van egy „lélektani” kísérlet is. Ez utóbbi értelmében ez a gyakorlat „gyógyításnak” is lehet kísérlete. Egy kitűnő budapesti gyógyító, Dévényi Éva szavak nélküli pszichoanalízisnek nevezte azt, amit Georges Baal csinál.

Van-e, és ha igen, milyen lehetősége van, hogy az ember az úgynevezett lelki problémáit valamilyen módon testével oldja fel? Költői kérdés ez, a lelki problémák feloldásának legrégebb, legáltalánosabb formája. Csak egy spirituálizált lélekszemlélet számára válhat ez egyáltalán kérdéssé. A legtöbb kultúrában ez alapvető mód, az európaiban is ez volt, nem is olyan régen. A múlt században a mélyekbe szorult minden ilyen gyakorlat, mert azok mindenféle elméletek szerint tiltottak és gyanúsak lettek. Ugyanakkor – a múlt század végén – a hisztéria mint betegség ilyen (egyénileg is és ösztönösen megteremtett) gyakorlat volt. Mélyebb tartalmában és úgy is az volt, hogy a „beteg” lelki bajaira, önmagára akarta azzal „felhívni a figyelmet”, hogy lelki feszültségeit testi „szimptomákkal” tette láthatóvá. Testében élte meg a lelki bajait, testi cselekvéseivel szerzett a lelki feszültségekre pillanatnyi enyhülést. Ennek a megértéséből indult ki a lélekelemzés. De az, ahova eljutott, az gondolkodásra kell késztesse.

A lélekelemzés kísérleteit a lélekgyógyászatból teremtette meg, ebből épített elméletet. És bármennyire el is szakadt volna, igazolni csak a gyógyításban tudja magát. Akárhogy volna is gyakorlatban vagy elméletben, a hisztéria gyógyításában volt a legsikeresebb – ha valamilyen, ebben igazolta magát. Amennyire nevetséges lenne azt mondani, hogy a hisztériát mint betegséget egyedül a lélekelemzés tüntette el, annyira az lenne az ellenkező állítás is. Fontos volt ebben a gyógyítás, de még inkább hathatott az elmélet és az ismeret. A mindennapi magatartásokra mégiscsak ezek voltak nagyobb hatással. És a hisztéria olyan cselekvési forma volt, amely közös emberi magatartásokra épült, tehát sohasem működött pusztán egyéni módon.

Az eredmény pedig részben a testhez való viszonyt is módosította. Az történt ugyanis, hogy eltűnt a lelki bajok egy test általi megélési és (időleges) feloldási módja. A bajok maguk nem tűntek el, csak más utat formáltak maguknak ki. El-

tűnt egy olyan forma, amely által az ember érzelmi és sokféle lelki feszültségét testi módon bontakoztatta ki. Ha pedig így van – és így van –, akkor a lélekelemzés tulajdonképpen csak továbbvitte a test kizárásának, elfedésének a gyakorlatát. Bizonyos mértékben betetőzte az európai kultúra spiritualizáló törekvéseit, teljesebbé tette azt a kultúrát, amely a testi megélést betegségnek (vagy gonosznak) tekintette. Mindez továbbvitte a test és a lélek szétválasztását.

Ugyanez lehet a szexualitás értelmezésében vagy értékelésében észrevenni. Már az a fontos szerep, amit az elmélet ennek adott – főként pedig az, hogy a vonzalmak sokaságát és sokféle lelki betegségét ehhez kapcsolt –, arra utal, hogy milyen szorosan kötötte ehhez az egyén testbeli életét. Minden lelki elmélettel és gyakorlattal szemben a szexuális viszonyban a legrebellisebb a test. Az európai társadalmi élet kulturálttá tette a testi lét formáit, kivéve a szexualitást. Vagy pontosabban szólva: itt sikerült ez viszonylag legkevésbé. Ezért van manapság is a szexualitásnak oly nagy szerepe az emberi kapcsolatokban, és ezért kellett a lélekelemzés elméletében ennek olyan nagy helyet adjon. De így nézve: a lélekelemzés végeredményben az évszázadokkal korábban megfogalmazott testellenesség újabb rohama.

Ehhez mérve az, amit G. Baal csinál, az antipólusa lesz mindannak, ami freudizmus alatt ismert. A lélekelemzés mindent a szóhoz vezet, innét kiindulva akarja a testet alávetni. G. Baal kísérlete viszont éppen ellenkezőleg: a test által szeretné a lelkit felszabadítani. Régebbi formákhoz, régebbi gyakorlatokhoz való visszatérés volna ez? Biztos azonban, hogy bizonyos mértékig az egész kultúrával fordul szembe. Kultúránk egyik jellegzetes iránya ellen lázad fel.

Assumer son corps.² Szokásos kifejezés ez, amely célt és szándékot jelent. Tekinthetjük ezt a szétválasztás tagadásának, de ez a szétválasztásból indul ki, és részben megmarad a tagadáson belül. Assumer: csak valami idegent, valami mást lehet. Vállalni azt, ami nem vagyunk, azt lehet. Különösen, ha nem tudunk megszabadulni tőle. Kezdetnek ennyi elég lehet – de akkor is kevés. Más fogalmazás: vivre son corps.³ A test még ebben is tulajdonságként, birtokként jelenik meg. És ha tulajdonság, akkor függvé-

nye is valaminek: ez esetben a léleknek. És a test általi kifejezés szándéka is még ebben a keretben, gondolatmenetben marad. Ha az ember következetes akarna lenni, akkor azt kellene mondania, hogy a test egyszerűen én magam vagyok. Én vagyok a testem, a testem: moi-même. Ebben az összefüggésben mindegy, hogy mit értek az én alatt. Vagyok a test, nem élem a testem, hanem a test az élés maga. Nincs mit vállalni, nincs hogy „élni” a testet. Inkább arról van szó, hogyan élek általa, hogyan vagyok az. Hogyan fogom fel tudatommal, hogy az vagyok. Egy más létmódról van szó, és ezt kellene kiindulásnak venni. Akkor viszont az lesz a kérdés, hogy mi is lehet ez a más létmód.

Ehhez nem sokat adhat az elmélet, és nem sokat a képzelet. Csak a kísérletezés ígérhet valamit. És G. Baal csoportja erre a kísérletre (is) vállalkozik. És ebből kiindulva lehet néhány összefüggés-lehetőséget meggondolni – annak érdekében, hogy további lehetőségeket viszont elképzelni lehessen.

A csoport tevékenysége alapján felvett közvetlenebb problémákkal kapcsolatban pedig a lehetőségek két fajtája kínálkozik. Ezek egyike az érzelme testi megéléséhez vezető útjára, a másik pedig az érzékek élésére vonatkozik. Az első eddigi formák folytatásából nő ki, és valamennyire azokban is maradt: annyiban, amennyiben lelki összefüggésekből indul ki. A másik viszont közvetlenül a testből.

Az érzéki világ bonyolult valóság, és nem lehet arra gondolni, hogy a „hozzájuk való visszatérés” valamiféle kész megoldást adhatna. Hiszen ennél is beleütközünk egy már említett problémába: a mai szóhasználat szerint, amikor érzékiségről beszélünk, akkor ezt szűken – szexuális értelemben – gondoljuk. Erre szűkült össze a szó gyakorlati értelme. Arra koncentrálódott, amiben az érzéki valóság legredukálhatóbbnak bizonyult. Tehát mindenekelőtt az érzéket eredeti valóságában kell felfognunk. Vagyis az érzékek teljes világának. Érzékünk pedig öt van, és bennük egész testi valónk ott van. A tapintás által a test egész felülete kapcsolattá válik. Meg kell küzdeni a látásbeli érzékiség spiritualizáltságával, az ízlelésnek ételekre való redukálásával, a szaglás dezodoráló felszámolásával – és így tovább. A haj és bőr illatai, színek és látott formák érzéki valósága: mintha

újra meg kellene mindent tanulni. Hogy öröm lehessen az érzékiség széles világa. Egyszerű arra gondolni, milyen érzékiségi élvezet lehet feküdni a fűben, érezni a levegő mozgását, szagolni az illatokat, figyelni a színek játékát egy vízfelületen alkonyatkor. Mindez ugyanúgy érzékiségi valóság, mint a bőr simaságának tapintása. Úgy élni mindezt, hogy az értelmük és érzékük nem szexuális, hanem önmagukban áll.

Ugyane kérdéskör elvontabb megközelítést kínálhatja a modern, az úgynevezett absztrakt festészet. Malevics *Fekete négyzete* elvont elméleti szinten lehet játékként művészi élvezet. De igazából művészi élvezet akkor lesz, ha a fekete felületet érzékiségi valóságában látjuk-érezzük: ahogy a fényjátékok a fekete felületen a szemnek érzékiségi örömet adó, váltakozó reflexeket hoznak létre, ahogy a felület anyagi valósága, annak minden aprósága érzékelteti magát. A kép művészi valósága így tisztán érzékiségi. Ehhez hasonló bőven lehetséges másutt is, más művészetekben is. De ez ellentétben van azzal, ami a modern művészetek általános értelmezéseinek megfelel. Az irodalom is lehet a szó érzékiségi élvezete, a nyelv érzékiségi öröme. Összefüggésben vagy függetlenül minden értelmi játéktól – művésze, olvasója válogatja.

Megint más összefüggésben a problémákat érzelmi és testi viszonyok köré lehet rendezni. Ez pedig már közvetlenül Georges Baal spectacle-jaihoz kapcsolódik. És itt fontos különbség, hogy az érzékiségi-érzelmi és a testi kapcsolatok közvetlen egyéniek, vagy többértű közös viszonyokban léteznek.

Az érzelmek testi megélése hasonlóan ellentétes az európai keresztény kultúra irányával, mint általában minden, ami nem spiritualizálásra törekszik – legalábbis ezen a téren. És ebben is, mint annyi mindenben, a test lázadásának az alapját a spiritualizálás kiteljesíthetetlen-sége kínálja. Bármit gondolna az ember az érzelmek mibenlétéről, azt mégis biztosra lehet venni, hogy azok valamire – általában valakire – irányuló közvetlen, spontán és az egyén egész belső valóságából kiinduló válaszok. Ami az egész személyiség reakciója, az mindig közvetlenül testi is. Sőt tulajdonképpen a testi válasz az érzelem legegyszerűbb formája – ez annyira egyszerű, hogy az állatoknál is megvan. Kultúrfejlődésünk tette ezt

mind lelkibbé, és tette a lelki spontán válaszokat mindinkább értelmivé, tudatossá, racionálissá – vagy legalábbis ezt szerette volna elérni.

Ezzel az európai kultúra az ellenséges-ségek, az agresszivitások kulturalizálását valósította meg, és annak megfelelő közvetlen megélési és közvetett társadalmiasulási formák alakultak ki. Azon az alapon, hogy az érzelmek szerinti ellentétek számára olyan valóságos és képzeletbeli cselekvéseket kínált, amelyek az ellentéteket valamilyen más, közvetett szintű cselekvésre viszik át. A testi átélés felújítása ilyen körülmények között e közvetítések meggyengülését hozhatja. A testihez való visszatérés ennyiben a közvetlen kiélést is lehetővé teszi, ami egyben felbonthatja a kulturalizálódást. Ahhoz tehát, hogy ez a testi megélés ne legyen visszatérés a durva és számunkra már embertelen formákhoz, az kell, hogy a meglévő formák helyett más, új formák munkálódjanak ki. Az érzelmek testi átéléséhez új és más kulturalizálódást és szocializálódást kell kialakítani. Minden kultúra saját formákat alakít ki, tehát ezek különböző kultúrákban maguk is különbözőek. Nem lehet azonban az egyikből a másikba átvinni őket, hanem legfeljebb hasonló másakat lehet bármelyikben kialakítani.

Az európai kultúrában hosszú ideig ilyen átvitt megélési mód a színház volt. Hiszen az a dionüoszosi szertartásokból alakult, vált ki. Így G. Baal kísérletének van természetesen lehetőségere. Kérdés azonban, hogy ezen a kereten belül mi újat nyújthat ez a kísérletezés. Mindenestre a megszokott színházi formáktól mindenképp el kell szakadnia, mert azok is elspiritualizálódtak, és el is vesztették valaha volt hatékonyságukat.

Manapság hanyatló, de még erős divatja van a kommunikációelméletnek, jeltudományának és hasonló, általánossá tett részgazságoknak. Az emberek közötti kapcsolatokat ezek azonban mind átszellemesítve értelmezik. Egy közlés egyoldalú viszonyra és értelmi kapcsolatra épül, a jelelmélet személytelennek veszi az emberek közötti viszonyokat. A közvetlen emberi viszony és a személyesen közös ezekben nem található helyet. Következésképpen az érzelmi meg a testi viszonyok sem érthetők ezeknek az elméleteknek az alapján. Az érzelmek testi va-

lósága mindig közvetlen és személyes – akármi legyen még bennük. A vonzalmak legalább ilyenek. Közössé inkább az elmentétek válnak könnyebben: tömegek hamarabb verődnek össze gyűlöletből, mint szeretetből.

Ezenkívül azt is számításba kell venni, hogy a színházban általában két közös valóság kapcsolata létezik: a nézők és az előadók kapcsolata, hogy alakuljon ki az előadás mindkettőt összefogó közös valósága. Ebben a közegben a testi-érzelmi viszonyok általában cselekvésben szoktak megnyilvánulni. Más mód, hogy valamilyen ritualizálódott vagy mítoszi formában válnak közössé, mint T. Kantor színházában. Konvenciórendszerek is létrehozhatják a közös valóságot – mint a klasszikus balettnél. Mindezekben azonban csak közvetítetten és áttételekkel válnak érzelmek és testi valóságuk közössé.

Meglehet, hogy G. Baal csoportja közös műsorainak ellentétes fogadtatása ezzel függ össze. Akik valamilyen módon közös rítusnak érzik azt, ami előttük történik, akik abban valamilyen mítoszszertűt éreznek – önmagukból – kibontakozni, azokkal létrejön a kapcsolat, velük közössé válik az előadás. De nem mindenki velük történik ez meg. És azért sem, mert a testi történés és átélés önmagában nem hoz létre kapcsolatot. Egyszemélyes játéknál viszont azért lehetséges a közös kapcsolat, mert az eleve egyéni viszonyban a közönség is egyének szerinti kapcsolatban lehet a játsszóval. A közönségben párhuzamosan futnak a kapcsolatok, de ebből meg a nézők egymásmelletti testi közelségéből így is közössé tudna válni az előadás. Amikor csoportjáték van, akkor is a közvetlen testi valóság a játsszó csoporton belül érvényesül. Tehát a szereplők között létezik közös valóság, amely azonban nem vonja be szükségképpen (aktívva téve) a nézők érzelmeit a játékba – sőt még passzivitásukban sem teszi őket nézőként közös valósággá. Így két közös világ létezhet egymás mellett, vagy egy közös világ létezik, amelynek nem jön más megfelelője létre. Vagy csak részlegesen jön az létre.

Éppen e folyamatok értelmezésénél kell a személyes kapcsolatok és viszonyok igen nagy bonyolultságával számolni. Név szerint azzal, hogy a szó bennük csak egy szint lehet. Az is eléggé tudott, hogy a mondottat mindig értelmezi egy másik szint. Minden szöveget testi cse-

lekvések és magatartásbeli jelenségek értelmeznek: gesztus, mimika, prozódia, hangmelódia és más hasonló, ezek együtt határozzák meg, hogy egy szöveget miként kell érteni. Mindez általános és mindennapos. Ezért sem meglepő, ha a Baal-csoport előadásában az ilyen cselekvések és mozgások által jön könnyebben létre a közönséggel értő kapcsolat. Sokkal nehezebben válnak azonban közössé azok a testi cselekvések, amelyek más szinten és módban történnek. Amiben a játsszó saját érzelmi világát közvetlenül valósítja meg, az nehezebben „hatol át” a nézők „oldalára”. Van a kapcsolatoknak még egy harmadik szintje is: az ember közvetlen érzésben és érzékek által is viszonyban van a másik személyvel. Olyan közös valóságot alkot ez, amelyre a többi forma rá tud épülni, de amelynek létrejötte nélkül a legtöbb forma megértetlen marad. Ez utóbbiak egyéni kapcsolatok, amelyek közvetlenségéből a közös valóságok mindig személyesként bontakoznak ki. Ez is olyan viszony, amely könnyebben jön létre akkor, ha egy személy spectacle-ját közvetlen közelből látjuk. Ezért van, hogy minden előadás közül éppen Georges Baal személyes Artaud-műsora a legteljesebb.

Ennek az előadásnak egy üres szoba a tere. A falon néhány felirat van kézzel odafirkálva. Artaud-mondatok ezek – sokfélék, de mind rokonok. Georges Baal egy asztalnál ül, néhány könyv van előtte; egy üveg vörösbor és egy csajkaszertű edény – lehetne az egy kutyatálka is. Az öltözéke meghatározatlan, clochard-nak is lehetne érezni, pedig nem az. Van valami délabré jellege mindennek. Arcán és kezén iszapmaszk, rücskös szürke felület – akár temetőföld is lehetne. Lassan szarad, és mind világosabb szürke lesz az előadás alatt. A nézők, a hallgatók – a jelenlévők – körben ülnek a falak mentén, az asztala is a fal mellett van, egy szélen. A kezdet pillanata a csend. Szembenállás van, amelyben egyedül a látvány ereje és ideje hat. Az első szöveg – ez lesz majd az utolsó is – a fizikai jelenlét értelmét mondja:

„Cette chair qui ne se touche plus dans la vie, cette langue que n'arrive plus à dépasser son écorce, cette voix qui ne passe plus par les routes du son, cette main qui a oublié plus que le geste de prendre... tout cela qui fait ma momie de

chair fraîche, donne à Dieu une idée du vide où la nécessité d'être né m'a placé..."⁴

Amit az asztalnál ülve G. Baal mond és csinál, az az előadás hangja. Kialakul a hangulat – nyomasztó, egyensúlya bomlott állapot. A nézők és ő: szemben vannak egymással. A várakozásba bizonytalanság és nyugtalanság szűrődik be – egy kicsit a szorongás is. Egy-egy keményebb gesztus – lesöpör néhány könyvet – a félelemnek teremt lehetőséget és alapot.

A játék kezdete az, hogy feláll: ettől kezdve a zárórészig a nézők által körülfogott szabad térben mozog, ott cselekszik, ebben van jelen. Ez pedig új alaphelyzet, a körbeülés miatt. Középpontban van, és ennek megfelelően tudnak a felé forduló kapcsolatok egyedié maradni. A nézők között nem áll össze valamilyen közös viszonyrendszer, nem válaszolnak egységesen a játékra. Mindenki külön és személyesen jelen van a játék végéig G. Baallal közvetlenül szemben. Mindvégig a geometria szerinti e viszony a kör középpontja és annak kerülete között.

G. Baal kevés gesztussal, kevés arc- és hangjátékkal él, és ezért az, amivel él, erősen hat – már a közelség miatt is. Ezek a cselekvések pedig ellentétre épülnek, ellentétet építenek közte és a nézők között. Annyit és olyat, hogy a bizonytalanság és szorongás mindig létezzen. Ugyanennek összetevője, hogy a játék esetlegesen alakul, és ezt az esetlegességet érzi is az ember. Semmi, ami megtörtént vagy kimondott, nem határozza meg az utána következőket. A hangulat és a viszony állandóságán belül az előadás mindig nyitottként folytatódik. Váratlanság adja az előadás szövetét, és ébren tartja a nyugtalanságot. A szövegek, a mozgás- és gesztusvilág mindvégig másodlagos marad: elsődleges az érzésszel kapcsolatos, a testi jelenlét ebbéli érvényesülése. A néző azt a hangulatot érzi közvetlenül, ami G. Baal érzéseit fogja össze. Ebben érzi az ő jelenlétét és a személyes jelenlét nyugtalanságának mélységét. A jelenlét – a játék szerint – Artaud elvont perszónifikációja, és ebben van G. Baal személyes jelenléte. Az érzésszel kapcsolatos több szinten történnek, ez is nyugtalanít. Kísért az egyikről a másikra való átmenet, nyugtalanítja a nézőt, hogy egy hármasszorzóból Artaud mögött Georges Baal és Georges Baal mögött Balassa György bukkanhat fel. Vagyis az eszmeiből a színész, a színészből a másik ember: és mindig

artaud-i kegyetlenséggel. Hogy a néző passzív ebben a helyzetben, azt jelenti, hogy személyesen kiszolgáltattott. Ebben a kiszolgáltattóságban kap szorongása értelmet, és válik az egész előadássá. Méghozzá azzá az előadássá, ami igazából Georges Baal számára létezik, és ami számára áll össze a nézők reakciójában. A nézők és a szereplők viszonya megfordult: a mozdulatlanul ülő nézők lesznek az előadást megvalósító játsszó fél, és ezt csak Georg Baal éli így át.

Ez a viszony teszi a hangulatot Artaud írásai szellemének megfelelő helyzetté. A nézőben így valósul meg Artaud jelenléte. Saját akarata és tudata nélkül. Mi sem jogosabb, mint a szorongatottság. De végül a néző eme játéka rá magára vonatkozik. Tehát Artaud ilyen közvetítésével önmagához való sajátos viszony jön létre a néző számára.

Végeredményben azt lehetne Artaudnak nevezni, ami a játékban a nézők és Georges Baal között közösként jön létre. Ezen belül a szövegek és a hozzájuk kapcsolódó értelmezések csak – részben kivetített – képzeletbeli valóságok. A tényleges viszonyok a közvetlen érzésekben és a testi jelenlétben vannak, és bennük nem válik külön a szellemi és a testi.

Az előadás egy pontján G. Baal Artaud-szövegeket – cédulára kiírtakat, könyvből kitépott oldalakat – oszt ki. A néző húzhat, vagy adnak neki egyet. Valahogy úgy, mint teszi a vásárbeli, sorsot mondó papagájos ember. Teljesen nyilvánvaló a véletlen. De ez azon hangulati egységen belül érvényesül, amit egyrészt az Artaud-szövegek, másrészt az előadás maga teremtett meg. Ennek az egységnek az eredményeként jelenhet meg a néző számára véletlen sorsszerűnek. A sorsszerű függvényeként pedig az, hogy aki a szövegeket nyújtja, az varázsló, hiszen látja és tudja a vele szemben ülő ember lelkét és sorsát. A véletlen szövegeket az ember mint titkok kimondását éli meg, és legmélyebb valója szerint értelmezi. Ahogy az lenni szokott: a véletlen beletalál a titkokba. Egy neves író olyan lapot húzott ki, amelyen Artaud arról ír, hogy „toute écriture est cochonnerie”.⁵

Ez a jelenetsor által a bizonytalanságon belül támaszként jelenik meg a sorsban: valamiféle megnyugvás. De ez a megnyugvás a nyugtalansággal együtt létezik, mert valójában a nyugtalanságba való belenyugvás jött létre.

Az előadás folyamán a nézők valamennyire mégis kezdtek mint nézők csoportba rendeződni. Közös passzivitásuk és helyzetük védekezést szült, és ebből kezdett közöttük közösség kialakulni. A „jóslási” jelenet azonban széttörtte ezt a folyamatot. Újra megerősíti az egyéni viszonyokat, sőt nyilvánvalóvá teszi őket, és az egyéni kapcsolat szerinti passzivitáson belül teszi csak aktívvá a nézőt. Aktivitása csak rá magára vonatkozik, mégpedig a közte és a Georges Baal közti kapcsolat alapján. Ettől kezdve a játék már ebben a keretben folyhat végig: személyes és egyéni marad, ami közös, és ezért aztán az utolsó részben minden néző magára marad. G. Baal mind távolabb kerül a nézőtől, mind elvontabb személlyé válik – visszaül az asztalhoz, könyvben lapoz, olvas. Aztán a zárószöveg megismétli a nyitót. És amikor mindenki magára marad, mindenki önmagába fordul, akkor Georges Baal már csak némán eszik, iszik. Nincs köze hozzánk, magunkra hagyott – de mindenki ott maradt egy hangulat, és ott maradt valami Artaud szelleméből.

Az egész előadás végeredményben az érzelmi-teszt közvetlen megvalósulásában történik. De a testi-érzelmi valóság

■ JEGYZETEK

1. Igazából „Atelier de Recherche Théâtrale” – „Színházkutató Műhely” vagy „Kutató Színház Műhely”, a név nem titkolja Grotowski és Peter Brook hatását (G. B. megj.)
2. Elvállalni vagy felvállalni saját testét. (G. B. megj.)
3. Saját testét élni. (G. B. megj.)
4. Antonin Artaud: *Correspondance de la momie, az Ombilic des Limbes* című kötet anyagából. (G. B. megj.)
5. Minden írás disznóság. (G. B. megj.)

EGY POLGÁRTÁRS JEGYZETEL...

■ A filozófusoknak, akár a könyveknek, megvan a saját sorsuk. Az epheszoszi Héraikleitoszt, így beszéltek, nem kedvelték a polgártársai. Gőgösnek, sőt, ami lehet, hogy egy filozófus számára már-már dicséret, *mindenkinél* gőgösebbnek tartották. Ezen túl embergyűlölőnek, s hozzá még homályos beszédűnek is (*ainiktész*), aki csupa olyasmiről fecseg, amit ők nem értenek. Olyan folyóról, melybe nem léphetünk kétszer – ugyan, miért is nem? –, olyan kozmoszról, amely mértékre fellob-

csak két személy kapcsolatában válik közössé. Ehhez viszonyítva a csoportos előadások sokkal kevésbé hoznak létre közös valóságot. Nehéz elgondolni, hogyan lenne ez is lehetséges – és a művészetben nincs is értelme a lehetőség fogalmának.

Az előadás jóval több, mint kísérlet az egyéni játéknál, a csoportosnál viszont nagyon is megmarad kísérletnek.

És az egész játék más is, mint csupán színház, kísérletként akár pszichoterápiának is lehetne nevezni. Mert a belső feszültségek és ellentétek könnyebben áttörnek a gátlások falait szavak és szóvá tétel nélkül, könnyebben, mint beszéd, mint megfogalmazás által. Könnyebb így oldást megindítani. De ezeknél a csoportos formák olyan közöst teremtenek, amely az egész csoport minden tagját egyféléképpen foglalja magába. Ebben az egységben különálló nézőknek nincsen helyük.

Végeredményben tehát a nézők és a játzó csoport viszonya az, amiben a kísérlet leginkább nyitott marad, lehet ebből színház, és lehet művészet. Most még kísérlet, és ezt mutatja a közönség felelős válasza is. De az, hogy a közönség egy része így is közös kapcsolatba kerül a csoporttal az előadás során, az – ebben a helyzetben – siker.

banó és mértékre kialakuló tűz. Mikor tehéntrágyába fulladva végezte, a derék epheszoszi polgárok bizonyára úgy érezték, filozófusi életéhez méltó halált halt. Plótinosz megvetette a tisztességes polgárok legtöbbje által kedvelt szép ruhákat, Spinoza, bár lehetett volna fejedelmek házi bölcse, mégis lencsék csiszolásából tartotta el magát. Kant soha nem hagyta el Königsberget, Heidegger se igen szeretett messzebb utazni Freiburgból, mint a hegyoldalba ragasztott kis fekete-erdői fa-

kunyhójáig, Wittgenstein pedig egyetlen tollvonással lemondott élethosszig nyugodt életet biztosító örökségéről. A filozófus, még ha nem is igazi örült, az átlag *politész* szemével nézve mindig bolond. Munkája, sőt élete a *politész* szemszögéből nézve haszontalan. Miközben, mint Thalész, a csillagokat vizsgálja, környezete nagy mulatságára beleesik az első, előtte, ki tudja, tréfából-e vagy gonoszságból ásott gödörbe. A nyugati kultúra egyik mélyeséges mély paradoxona, hogy ezt a bolondot mégis *sophosznak*, vagyis bölcsnek hívjuk.

Lehet, hogy azért, mert bár a filozófus *egyetlen* életet él, abban az egyben mindig benne van a másik, a *politész* által élt és az annak mércéje szerint értékesnek ítélt életnek a lehetősége is. A gödörbe pottyant Thalész a csillagok állásából következtette ki, hogy sok rossz év után Milétozban gazdag olajbogyótermés várható. Olcsón kibérelte hát a környék összes olajsajtólóját, amit aztán polgártársai a bőséges termés bekövetkeztével tisztes summáért béreltek vissza tőle. Ezzel a kaján tréfával bizonyította, hogy a filozófus az őt megítélő polgár világában is otthon lehet. Ha pedig még sincs otthon, az a saját döntése, melyet a csillagok látásában kevésbé járatosaknak is illene tiszteletben tartani. Mindezt gyaníthatóan azért tehetta meg, mert a *sophosz*-bolond látása a szó legszorosabb értelmében *szünopszisz*, azaz a két világ egyidejű szemlélete.

Ennek a *szünopszisz*nek sajátos kelet-közép-európai változata az, amikor a filozófus kezéből a történelem kiveszi a döntés lehetőségét. Nem azért, hogy tehermentesítse. Ellenkezőleg: erkölcsi kényszerként akasztja nyakába mindkét világ egyidejű szemléletének a filozófiát megvető kispolgár gúnyos kuncogásától sokkal nehezebb súlyát. Szívét, lelkét, értelmét Németh László – Fábíán Ernő által is idézett – szép kifejezésével „üllő és kalapács” közé szorítja. E szorítást a 20. században csak kevés filozófiai életmű bírta ki a világnak ezen a felénk eső fertályán. A magyar filozófia elmúlt szűk másfél századának története tele van gigantikus rommezőket formázó életműtorzókkal. Somló Bódog, Böhm Károly, Bartók György, Tavaszgy Sándor, sőt még a két nyelven is alkotó Brandenstein Béla munkássága is többé vagy kevésbé beváltatlan ígervényünk maradt az európai fi-

lozófia felé. A Rickert szárnyai alól kiröppenő Lukács György pedig, jól tudjuk, menetközben alaposan átírta a váltót.

Fábíán Ernő egész életműve nem egyszerűen szorításban, hanem – ne szépítsük – szorongatásban keletkezett. Szellemi műhelye cellájának falait szélesebb európai értelemben az újkori politika hideg pragmatizmusa jelölte ki. Azé a gyakorlatiasságé, melynek „fontosabb a pillanatnyi siker, a dobra vert, látszateltető eredmény, a hatalmi csoportosulás önvédelme a körülmények ésszerű alakításánál. Erre hívja segítségül a szavak zsarnokságát, a megtevesztés agyafúrt eszközeit, a látszatokkal való manipulálást.”¹ A műhely falai azonban a másik irányban, saját hazáját tekintve is zártak. Élete meghatározó részét a kommunista uralom alatt álló Romániában élte le. Egy olyan hatalmi rendszer alattvalójává nyomorított szellemi és egzisztenciális állapotban, mely nemcsak a területén élő nemzetiségek rakoncátlanjait, hanem saját szabadgondolkodóit is zaklatásokkal, lehallgatásokkal és – egyfajta sajátosan romániai *Endlösung* révén – a Duna deltájának mocsaraiba való száműzetéssel igyekezett a szürke munkatáborra rothasztott ország politikai és szellemi falai között kordában tartani.

Nem tudom, hogy a fizikában így van-e, de a szellem világában sokszor látam: a mikronnyira zsugorított térben a megnövelt nyomás hatására az ember elveszítheti tájékozódóképességét. Kitörne, de a ránehezedő nyomás akkora, hogy nem érzékeli önmaga és a tér közti különbséget. Megszűnik önálló szellem lenni, a külső erő beleprésseli, már-már belecseppfolyósítja a környezetébe. A létezésnek és nemléte nek ezen a minden szilárd támpontot nélkülöző végső határán az irányok legtöbbször számára már elveszítik jelentésüket. Az intellektus egyik ritka nemes fajtájának azonban – ámde csakis annak – tragikus-paradox módon a javát szolgálja még a másokat elpusztító nyomás is. Az irányok eltűnése számára nem felszámolja, hanem újratervezi a körülötte lévő szellemi teret. A kitörés befelé építkezés lesz. Fábíán Ernő így időben visszafelé, a magyar történelem, irodalom, politikai gondolkodás, eszmetörténet múltja felől építkezve kereste és találta meg, ha jól sejtem, legkésőbb az 1970-es évektől kezdve, a nemzeti önazonosság-
nak azt a parazsát, amely még a legjégvi-

rágosabb politikai zimankóban is melengeti a köré óvakodókat. Madáchról írt, igaz, jó ideig kiadatlan monográfiát, Apáczairól, Eötvös Józsefről jelentek meg könyvei, a Magyarországon akkortájt inkább tiltott, semmint túrt, újabban viszont szellemi szarkofágba suvasztott Szabó Dezsőről publikált (1979-ben!) az író recepciótörténetét új sínekre állító cikket a *Korunkban*. S persze ott van számtalan formában – hogy is ne lenne? – az életművet hol igazodási pontként, hol vitapartnerként végigkísérő Németh László is lépten-nyomon.

Ez a különös, minden normális nyugat-európai kultúrában felnőtt írástudó számára elképzelhetetlen vagy legfeljebb Kafka éber rémálmait idéző szellemi kibefelé építkezés nemcsak világnézetét, hanem társadalmi szerepét is alakította. Filozófus volt, kritikus, esszéista, gyakorló pedagógus, iskolavezető, később, a kommunista rendszer összeomlása után – ha, mint naplója mutatja, olykor kétségekkel is – még közszereplést is vállalt. A sors, hogy erdélyi magyarnak született, feladattá vált számára, csak úgy mint az onnan jövő legjobbaknak, Apáczaitól Lőrincz Csabáig. Nem a sajátosan „erdélyi néplélek” megkeresése és felmutatása útján indult el, azaz nem egyfajta, valahol a politika felett lebegő metafizikus, szellemi transzszilvanizmus felé törekedett. Kétséget kizáró módon a nehezebb, a gondolkodó számára is sokkal terhesebb, hiszen a politikum szférájával közvetlenebbül érintkező utat választotta. Politikai filozófiájának kulcskérdése az volt, hogy az azonosság-tudat hogyan és legfőbbképpen milyen közösséggé szervezheti a társadalom részeként, ámbar kétségkívül sajátos minőséggel rendelkező részeként felfogott nemzetiséget. A szó szoros értelmében gyakorlati politikai filozófiát művelt, olyat, melyről az e műfajban vezetőnek számító angolszász világ légkondicionált előadótermeinek hívószóiban nyilvánosan elmélkedő kollégái álmodni sem álmodhattak. Igaz, cserébe életüket sem kellett elkerülhetetlenül rálókníuk a politika rulettasztalára. Így aztán nemcsak sorsa vált feladattá, hanem az a körülmény, hogy feladatát itt, Kelet-Közép-Európában kellett teljesítenie, döntően meghatározta sorsát is. Ennek a meghatározottságnak legszemélyesebb dokumentumai a naplójegyzetek.

Amikor nemzeti önazonosságunk megfogalmazásának jószerivel egyetlen eszköze elődeink vezércsillagul választása, mindig ott sündörög körülöttünk a nemzeti fölfuvalkodottság veszélye. Számos kelet-közép-európai gondolkodó, író és politikus példája győz meg erről minket. Elég, ha csak az utolsó nagyjából két évszázad történelmében tallózunk. Első pillanatban nehéz számot vetni azzal a jelenséggel, hogy Fábian Ernőt miért is nem érintette meg ennek a veszélynek még a szele sem. Az esszéíró szabadságával visszaélve mondom: egy jövőbeli, az életművet egészében áttekintő monográfia szerzőjének helyében én a szerző gondolkodói attitűdjében keresném a választ. Fábian Ernő tud valamit, amit számos, még a világ boldogabbnak hitt tájékán élő gondolkodó kortársa sem: azt, hogy az egészséges nemzettudat legpusztítóbb kórokozója a múlt misztifikálása. A filozófus Fábian Ernő ebből a felismerésből kiindulva szinte minden lényeges ponton ellenőrzi a kritikust, az esszéistát, a publicistát. Politikai gondolkodóként éppoly kíméletlen rombolója a mítoszoknak, mint amilyen hívósen ítéli meg esztétaként a szívéhez közel álló Madách életművének gyengébb darabjait. Nemcsak tájékozódási pontokat jelöl ki, hanem egyszersmind kíméletlenül le is számol az ekként kezelt nemzeti nagyságok illúzióival. Így van ez a Széchenyi-tanulmányban is, de még sokkal inkább látszik Németh László esetében, akinek a Duna menti népek „tejtetvérségét” hirdető 1932-es koncepciójával szembeni polémia nyílt és keserű formában köszön vissza a *Napló*ban éppúgy, mint szelídebben, hiszen a nyilvánosságnak szánt, e témának szentelt *A modell lehetőségei* című tanulmányban.²

A műfaj megengedi, így bevallom: Fábian Ernő hozzám legközelebb eső filozófiai munkája a Madách-monográfia.³ Itt fekszik az asztalomon. Nem saját, az egyik budapesti könyvtárból való kölcsönpéldány. Hányatott könyv, viseltes sorsú minden értelemben. Ha jól számolom, jó egy évtizedig feküdt a fiókban, ami még a Horatius által kívánatosnak tartott, de kétségtelen költői túlzással előírt kilenc évnél is hosszabb idő. Ne feledjük: a ráérős római esztétikai és nem politikai okok miatt tartotta kívánatosnak a kéziratok hosszú pihentetését. Kényelmes, de ezúttal egyoldalú és önfelmentő

megoldás lenne a hosszú lappangást kizárólag az amúgy példás buzgalommal működő román cenzúra nyakába varrni. Fábíán Ernő maga írja a könyv előszavában, hogy a romániai kiadás meghiúsulása után fordulhatott volna magyar kiadóhoz is. Ámde nem tette, mert úgy gondolta, hogy a szemben álló szakértaborok küzdelmében figyelemre méltó hagyományokkal rendelkező magyarországi szellemi életben, lévén kívülálló, könyve úgyszólamint fennakadt volna az „urambátyámos” mentalitás hálóján.

A megjelenés után eltelt jó évtizednyi idő is megtette a magáét a hozzám eljutott példányon. Több kéz nyomát viseli magán. A piros golyóstollal dolgozó olvasót az életrajzi adatokon túl főképpen a *Tragédia* érdekelte. Szinte minden ide vonatkozó sort aláhúz. A könyv elején még pedánsan, vonalzóval, később – talán a kölcsönzési határidő lejártának közeledtével – már csak kézzel, gyakran – mit is tagadjuk? – gírbén-gurbán. Az ágyban olvasó, érettségire vagy szakdolgozatra készülő, az anyag elsajátíthatatlanságát világosan felmérő hallgató képe rémlik fel előttem bejegyzéseit nézve. A másik kéz intelligens nő írással főként széljegyzeteket készít. Némelykor az előző olvasó megjegyzéseit glosszázza. Általában kicsit tompa hegyű ceruzával, de szinte mindig okosan és pedánsan dolgozik. Kapcsos zárójellel foglalta össze, amit fontosnak tart a szövegből, szakszerű megjegyzéseket tesz a Hegel történetfilozófiájának és Madách világnézetének összefüggéseit tárgyaló részekhez, általában is inkább a filozófiai vonatkozások érdeklik, látszik, hogy iskolázott ebben. Az életrajzi adatok esetében legtöbbször megelégszik azzal, hogy néhány oldalanként pontokba szedve összefoglalja őket a margón, olykor két-három felkiáltójellel hangsúlyozva tragédiának minősíti őket. Ha lehunyom a szemem, valósággal látom, ahogy elszántan rája át magát a legnehezebb részekben is. Ha megkérdezne valaki, őt kutatóként azonosítanám.

A könyv, bármit is gondoljunk a könyvtári könyvekben a sorok közé és mellé jegyzetelőről, különös, kelet-közép-európai példája annak, amit a tudás-szociológusok saját tolvajnyelvükön tudástranszfernek szoktak nevezni. Tíz év íróasztali magányból szabadulva legalább két, egymást valószínűleg nem is ismerő, de egymástól olvasói szándékában látha-

tóan nagyon különböző ember keze nyomát viseli. Ezek egyike olykor értelmezi, máskor korrigálja korábbi olvasótársa megjegyzéseit. Én meg, ha kedvem és a kölcsönzési határidő engedi, akár mindkettőjükével megtehetem ugyanezt. *Glossare glossarum glossas*. A glosszák glosszálásának glosszálása. A jogtörténészek úgy tartják, hogy az európai jogrendszert sok tekintetben máig meghatározó római jog kódexei is így nyerték el végső formájukat: nemzedékek adták át lapszéli jegyzetek formában az utánuk jövőknek mindazt, amit fontosnak vagy éppen értelmetlennek tartottak a Justinianus tudósai által sok száz évvel korábban lejegyzett alapszövegben. Alighanem valami ilyesmi és nem a példányzásom a kelet-közép-európai sikerkönyv kritériuma. És ez lenne a kulturális folyamatosság is.

A Madách-könyv legmélyebb titka azonban mégsem ebben, magához a textushoz képest mégiscsak külső körülményben rejlik. Még csak nem is abban az egész könyvet átható, a legjobb erdélyi magyar szellemekben sokkal inkább, mint bennünk, a határ innenső oldalán élőkhöz meglévő hívős szellemi és nyelvi eleganciában, amivel a szerző Erdélyi Jánostól kezdve Jean-Paul Sartre-on át Lukács Györgyig mindenkivel vitázik Madáchért, Madáchról és Madách ürügyén. A könyv igazi titka: maga a koncepció. Az a természetesség, amivel Fábíán Ernő felveti az idegen nyelvre szinte lefordíthatatlan, így sajátosan és sajnálatosan alighanem örök időkre kizárólag magyarnak maradó Madách és a kortárs európai filozófia kapcsolatát. Ennek a problémának a végiggondolásában nem ismer semmilyen kompromisszumot. Ennek köszönhető a könyv lenyűgöző koherenciája: egyszerre és összekapcsolódva veti fel a szerző munkásságának két fontos vonulatát: az eszmetörténet és a nemzeti önismeret problémáját. Nem áll meg a félig-meddig köztudott tényeknél, például Madách hegeli filozófiához fűződő kapcsolatának felemlegetésénél. Ezen a csapáson visszafelé haladva kimutatja, hogy a *Tragédia* történetfilozófiai koncepciója jószereivel érthetetlen a kantianus morálfilozófia posztulátumainak, illetve kategorikus imperatívuszának előfeltételezése nélkül. Másfelől, Madách korának közelmúltját tekintve, ez a történetfilozófia a szabadságesszme és a mindenre megoldásul kínált forradalom egyfajta kriti-

kajaként is felfogható. Valószínűleg a Madách-kutatás történetében először számol be dokumentált módon a belga statisztikus, Adolphe Quetelet Madáchra gyakorolt hatásáról, ugyanakkor olyan megcsontosodott közhelyeket vizsgál felül, mint a Fouriére–Madách viszony.

A könyv alighanem legfontosabb fejezete a harmadik, az *Összefüggések* címet viselő. A szerző gondolkodói fantáziája – mert szemben minden híreszteléssel még a filozófusnak is szüksége van a képzeletére – itt Alsósztrégovától indulva az egybeesések és elkülönbözések végtelen világáig kalandozik. Baudelaire, Flaubert, Goethe, Heine, Dosztojevszkij, Nietzsche, Schopenhauer, egy-egy villanás erejéig Heidegger, sőt Ádám személyiségét elemezve még Joyce *Finnegan's Wake*-je is felbukkan Madách kapcsán. A *poème d'humanité* értelmezője nem adja alább: a kortárs európai és – egy-egy villámcsapásnyi időre – a modern irodalom és filozófia, illetve Madách gondolkodásának kapcsolatát szeretné felleltározni. Egyre nagyobb és nagyobb koncentrikus körökben vezeti olvasóját a kortárs, olykor a modern európai filozófia és irodalomtörténet útvesztőiben. Rokonszenves módon egy pillanatra sem enged el kezünket, és a legmerészebb képzetársítástól is visszavezet minket kiindulópontjához, Madáchhoz. Nemcsak a háttérben kirajzolódó műveltség lenyűgöző, hanem a vele ritkán párosuló gondolkodói követelékenység is.

Képzeljük el a jelenetet: a modern európai filozófia és irodalom nagyjai kizárólag a *politészek* világában félszegen mozgó *szophoszokra* jellemző tétova sorokban vonulnak a kovásznai dolgozószoba felé. Hegel megy elől, mert ő saját kora porosz államában is szeretett elől járni. Utána Kant, aki tétován nézeget ide-oda: ő meg éppenséggel azt nem szokta meg, hogy elhagyja Königsberget. Nem nagyon érti, hogy most meg mit keres itt. Valami érthetetlen nyelven író költőről beszéltek neki, meg egy kovásznai tanáreberről, aki könyvet írt róla, és most erről kellene elbeszélgetniük. Mellette Baudelaire. Lehet, hogy egy kicsit még most is kaptos a tegnapi abszinttól, de az is lehet, hogy csak nemrég kelt ki egy párizsi utcalány ágyából. Flaubert a maga precíz, orvosi kimértségével, távolságtartóan követi. Nem szeretné azt a látszatot kelteni, hogy azonos nációhoz tartozik a rossz életű po-

étával. Kicsit odébb Nietzsche ballag. Thuküdidészt olvas görögül, mert mégis ez lenne a tanult szakmája. Fordítaná is rögtön fejből, szabatosan, de ha körülnéz, látja, hogy senki sem kíváncsi rá. Így, a torinói lóval hamarosan elhüresülő esete előtt néhány hónappal nem kellemes társaság már. Választottan magányos, és ezt tudja is magáról. Olykor morgolódik. Igaz, hogy az erdélyi hegyek egy-egy magaslatlaltól távolról Sils-Mariára emlékeztetik, de ő sem igen érti, mit keres a világnak ezen a táján. Jobban szeret az olasz kofákkal a délszaki fűszerekről elbeszélgetni, mint a filozófusokkal a világ másféle zöldségeiről. Még a mögötte baktató Lukácsot sem vonja felelősségre, hogy miket írt össze róla *Az ész trónfosztásában*. Mert természetesen ott jön mögötte, hajlott háttal, kezében bottal, szájából lógó szivarral Lukács is. Baktat sztoikus (vagy cinikus?) nyugalommal. Ő nem zúgolódik. Budapesttől Heidelbergig és Bécsig, Berlinton Moszkváig és Snagovig sokfelé megfordult már. Önszántából, kényszerből vagy pártutasításra. Most éppen Kovásznára veti a sorsa. Ennyi tapasztalattal a háta mögött ezen már nem érdemes fennakadni. A maga egyedi, a nyelvtani szabályokat rugalmasan kezelő, ámde parttalanul áradó franciaságával vitatkozik Sartre-ral Heideggerről, aki majd egy kicsit később érkezik, mert Kovászna és a schwarzwaldi favágókunyhó között nincs közvetlen buszjárat. És ott botorkál Joyce is, szódásüvegnyi vastag lencsés szemüvege alig-alig segíti az erdélyi kaptatókon. Az egyenletesebb dublini és párizsi utcákhoz szokott, nem ezekhez a furcsa, fanyar illatú erdélyi magaslatokhoz. Jönnek, jönnek és jönnek. Hosszú, filosz-félszagségű sorokban.

Mindegyiknek jó oka lenne távol maradni a világnak ettől a különös, nyomasztó történelmü, eldugott zugától – és mégis ide tartanak. Európa bevonul Kovásznára. Ide invitálták ugyanis, hogy Madáchról és az ő kapcsán némely magyar sorskérdésről elbeszélgessen egy helyi tudós tanárral. És Európa elfogadta a meghívást. Ha azt kérdeznénk, hogy a kovásznai polgárok mit szólnak ehhez a díszes kompániához, a válasz egyszerű lenne: semmit. Ők ugyanis mit sem tudnak minderről. A könyv, hála az éber román kommunista cenzoroknak és a magyarországi urambátyáméknak, még jó ideig az íróasztalfiók mélyén érik.

Örök és alighanem eldönthetetlen műfaj történeti vita, hogy egy alkotó naplója hozzátartozik-e az életművéhez, vagy inkább arra szolgál, hogy annak keletkezéséről az utókor képet alkothasson. Erre is, arra is van példa szép számmal. Thomas Mann, Szentkuthy Miklós szemérmetlenül tetszeleg a naplóírásban. Életük legjelentéktelenebb mozzanatát is igyekeznek papírra vetni, nehogy a köztudottan hálátlan és figyelmetlen utókornak bármi kétsége is támadjon azt illetően, hogy melyik nap mikor keltek, kivel és hol költötték el ebédjüket, kivel és miről cseréltek szót (olykor még eszmét is). Kemény Zsigmond naplója viszont más típusú történeti dokumentum. Hűvös, olykor egyenesen szikár sorából egészen más képet kapunk 1848 márciusának idusáról, mint például Petőfi elragadtatót jegyzeteiből. Fábíán Ernő 1980 és 1990 közötti naplójegyzeteinek kiadása⁴ a gondolkodó síron túlról küldött, inkább keserű szájjal, semmint örömmel átvehető ajándéka utókorának. A polgártárs, aki Európát Kovásznára hívta, itt „csak úgy” jegyzetel. Tényeket rögzít, eseményekre reflektál, ötleteket dob fel, panaszkodik, olykor dühöng, de legtöbbször, azt hiszem, szomorú és csalódott. Szomorú, mert illúziótlanul látja, és sebtiben, rejtve papírra dobált jegyzeteiben meg is örökíti, hogy milyen az a diktatúra, melyben nagyobb részét élnie adott. Csalódott, mert úgy tűnik, azt sem egészen úgy képzelte, ami utána következett. A kovásznai filozófus, aki akarva sem vakarhatta volna le magáról a polgártárs szerepét, a világ e részén nem történetfilozófiát ír. *Jegyzetel. Sapientí sat.*

Naplójegyzetei megérdemelték, és – ha egy hosszú évekig rejtegetett kézirat tehet ilyet – bizonyos ki is követelték a hozzá méltó szöveggondozókat Bárdi Nándor és Filep Tamás Gusztáv személyében, az illő formátumot pedig a Kriterion Könyvkiadó közreműködésével. A szöveg filológiai rekonstrukciója is olykor komoly próba elé állíthatta a szerkesztőket. Az eredmény azonban igazolja a vállalkozás jogosultságát.

Nem kétséges, hogy ez a napló valóban elidegeníthetetlen és megjelenésével immár idézhető része az életműnek. Nem azért, mert gondolati cizelláltsága, nyelvi igényessége akár csak a közelébe is ér a nyomtatásra szánt művekének. A titokban írott, kutató szemek elől rejtegetett

naplók szerzői eleve lemondanak az igényességnek mindkét fenti fajtájáról. Műzsájuk a sietség, alkotótársuk legtöbbször a lelepleződéstől való félelem. Platón, de legkésőbb Arisztotelész óta tudjuk, hogy minden diktatúrának alapfunkciója az ellenőrzés. A diktatúrában élő filozófus azonban sokkal ellentmondásosabb helyzetben van, mint a többi *politész*. Mivel létezésének kizárólag annyiban van értelme, amennyiben saját gondolatait írja, végletes – azaz számára mintegy munkahelyi kötelességből időről időre előadódó – esetben választania kell aközött, hogy a rendszer megrendelésére vagy legalábbis annak szája íze szerint ír, vagy elhallgat. Ez utóbbi azonban, kivéve a leíratlan, szóban átadott tanítás kevés számú hiteles mesterét, a nyugati filozófiai hagyományban többnyire a filozófus lét önfel-számolását jelenti.

Míndez azonban a *Naplójegyzetek* számos lehetséges olvasatának csak egyik, általánosabb rétege. Más, személyesebb vagy sokkal inkább: nemzetismereti szempontból a könyv minden sora arra a torokszorító kérdésre válaszol, hogy mit tehet a filozófus, ha egyszermind kisebbségként is él a diktatúrában. A történelmi tapasztalatok szerint sem a diktatúra, sem a kisebbségi lét, sem a kettő együttes fennállása nem tesz jót a filozófiai életműveknek. Megroppantja vagy, ami talán még ennél is rosszabb, javíthatatlan kényszerpályákra számúzi őket. Ebből a szémszögből olvasva Fábíán Ernő naplójegyzetei egy tűzéves, a szellemi függetlenségért, olykor magáért a pusztá szellemi létezésért vívott küzdelem dokumentumai. Ne áltassuk magunkat azzal, hogy innen és ennyi idő távlatából, személyes tapasztalat nélkül pontosan újra tudjuk teremteni az olvasólámpa fénykörében azokat a fullasztó időket! Ha bármit is megérzünk itteni magyarként, *oda* gondoló szívvel annak a bizonyos naplóbeli évtizednek a légköréből, azt nagyobb részét az alapos szerkesztői jegyzeteknek köszönhetjük. Általuk a naplóiro filozófus főszereplői alakja mögött lassan kirajzolódnak a félhomályból a háttérszereplők is: mára megkopott fényű világ nagyságok, a kor neves vagy kevésbé ismert erdélyi és anyaországi magyarjai. Egykori élők és rég meghaltak, akkortájt még élők és azóta elhunytak. A *Naplójegyzetek* így nemcsak Fábíán Ernő küzdelmének dokumentuma, hanem korának

jó szemű és biztos ízlésű filológusok által sok háttérmunkával megrajzolt képe is.

Az egy évtizednyi, hevenyészve, titokban odavetett feljegyzések Románia újabb történetének talán legellentmondásosabb évtizedéről üzennek. Mit? Elsősorban azt, hogy miként élte meg a fenti, a magyarságot az európai szellemmel összekapcsoló gondolkodó – ahogy egyik könyve címében írja –, „egy polgártárs a kuckóból” a romániai kommunista diktatúra utolsó évtizedét. A kép nem szívderítő. Ha már mindenképpen kardiovaszkuláris képet szeretnénk használni, sokkal inkább szívszorító. A *Naplójegyzetek* 1980-ban panasszal kezdődik: a pártfőtítkárt éltető, a székeleyekre halált kívánó román nacionalisták vonulnak hallgatólagos hatósági engedéllyel a főtéren. A gondolkodó, miközben Németh László tejtetstvériségen felépülő Közép-Európa-víziójáról olvas, őket hallva egy új Auschwitz előkészítésének rémét vizionálja. Valahogy a lelkünkebe égett ez a vízió itt, Európának ezen a felén. Ismét, bizonyos nem először, de mivel nem a nyilvánosságna ír, sokkal keserűbben számol le egy illúzióval.

A *Napló* 1990-ben panasszal végződik: a román nacionalisták nem kis önbi-zalommal bizonygatják, hogy már 2000 éve, azaz végső soron már a kereszténység keletkezését megelőzően is keresztények voltak. A kommunista pártvezérek-ből lett újdondász kapitalisták lapja pedig arról ír, hogy a szocialista rendszerben kizárólag a magyarok voltak kommunisták. Ősi román keresztények, a múlt minden bűnéért felelőssé tehető magyar kommunisták: alakul az új ellenségkép. Ez is a vérünkbe vált. Még néhány század, és javíthatatlanul megtanulunk állandó ellen-ségek lenni, főképp ott, ahol elkerülhetetlenül egymás mellett kellene élnünk. De az is lehet, hogy e pár század elmúltával már nem is leszünk. Húzzuk ki. Ne közvetítsük ezt.

Közben persze elvánszorgott – a diktatúrában soha nem szalad az idő – a jegyzetelő polgártárs feje fölött is a nyolcvanas évtized, és a régóta gyülekező viharfelhők között megcsillant egy fénynyalábnyi remény. Megvalósulása helyett azonban „más alakban, színéváltva vagy meztelenségét sem szégyelve, visszatért a luciferi rossz, újólag választani kell a kategorikus imperatívusz parancsának engedve a jó és rossz között. Mint a *Tra-*

gédiában: az egyik színt egy éppoly kilátástalan másik szín követi.”⁵

Bárhogyan is kerületgünk: nyomasztó olvasmány a *Naplójegyzetek*. Egy világos, józan intellektus küzd egy megoldhatatlan problémahalmazzal. Kering a csapdába került színes lepke-értelem a petróleumlámpa forró burája körül, keresi a napvilágra vezető utat, közben meg-megperzseli magát. Bel- és világpolitikai események, esztétikai kérdések vetülnek egymásra a jegyzetekben, az elrománosítástól az arab-izraeli konfliktuson át a szovjet udvari költők, mint például Jevgenyij Jevtusenko prózájáig. E többes fénytörés azonban nem elmosza, hanem még élesebben veti fel a problémákat; Fábíán Ernő valami értelemmel fel nem foghatóról írt. Egy-egy lapon akár többször is. Sokáig töprengtem, hogy mi a titok: ennyi borzalmat, sőt abszurditást – gondoljunk csak a magyar barackpálinka és a linóleum nadrágszija árukapcsolásos kereskedelmi forgalmazására (1986. XI. 17.), az egyik pillanatról a másikra pozíciójukból eltűnő barátokról (1986. XI. 25.) szóló bejegyzésekre –, nos, ennyi, az abszurd felé hajló borzalmat bőven elegendő átélni, nemhogy írásban megörökíteni. Persze mondják, hogy a leírás még a retteneten is old valamennyit. Azt hiszem azonban, hogy nem ez a titok.

A titok a filozófus *politész* által oly kevésbé értett reflexív gondolkodása. Fábíán Ernő nemcsak leírja a rosszat, hanem azonnal *kommentálja* is, vagyis szörnyűséges, gyakran abszurd voltától különböző, szélesebb távlatú összefüggésbe helyezi. Jó segítői vannak: legtöbbször a térség nyomorait igencsak jól ismerő Bibó, olykor, távolabbról Herbert Spencer árnya is feldereng.

Ha e nélkül a filozófiai távlat nélkül néznénk, a *Naplójegyzeteket* a már említett okok miatt akkor is kordokumentumnak kellene tekintenünk. Mellette persze letagadhatatlanul intellektuális pokoljáró útikönyv is. Egy bizonyos szemszögből nézve, legalábbis az évtized bő második felét tekintve egyfajta történelmi megcsalattatás feldolgozásának dokumentuma. Másfelől egy nagy műveltségű intellektuál próbálkozása saját entellektuál voltának megértésére és megélésére. Nem politikusként elemez, hanem rögzít, és összefüggésbe helyez. Kegyetlenül és pontosan. A szövegből kitetsző sietség paradox módon jót tett a gondolatok tiszt-

taságának: a felfedezéstől való félelem, az idő szűkössége csak a legfontosabbak megörökítését engedte meg.

Nem csak akkor, amikor a román nacionalizmusról, a kommunista hatalom metamorfózisáról, a szocialista terminológiából a demokratikus „európai” szóhasználatba való átmenet nyelvi játékaikról ír. Nem kíméletes saját erdélyi vagy külhoni nemzettársainak, író és gondolkodó barátainak gyengeségével, olykor megalkuvásaival szemben sem. Nem nekik ír. Nem a nyilvánosságnak ír. Mikor Balzacról, Milton Friedmanról, Franz Kafkáról, Németh Lászlóról beszél, Sartre-ral vitatkozik Flaubert osztálytudatáról, vagy a bel- és világpolitika eseményeit kommentálja, *ab ovo* lemond a nyilvánosság legalább potenciális ellenvéleményt jelentő kontrolljáról. Nem kacsint ki az utókorra sem, hiszen jegyzetei filológiai tekintetben sokszor következtelenek, minden kétséget kizáróan magukon viselik a szöveggondozók által példaadó tapintattal kezelt ideiglenességet. A *Naplójegyzetek* önmagával folytatott dialógus, amelynek lélektani funkciója kezdetben a kimondás kényszere, később valószínűleg a családás feldolgozása.

A nyugati filozófiai hagyomány elkényelmesített minket. Hozzászoktatott ahhoz, hogy az életműveket vagy a belső koherenciájuk, vagy az őket megszüülő történelmi környezettel való összhangjuk szerint mérjük. Így keletkeznek az „időszerűtlenné váló” és a „korukat megelőző” gondolatrendszerek filozófiatörténeti sablonjai. Fábíán Ernő *Naplójegyzetei* a „megmaradás parancsolatainak” való

megfelelés példái. Kisebbségből közösséget, közösségből nemzetet, vagy ha már úgy hozta a történelem, legalább szerves, az *ottan*ít a csak *innen* megkaphatóval gazdagító nemzetalkotó-teremtő vállalkozás ez. Vagy – ha úgy tetszik – e gondolat és vállalkozás megtörtetésének 1980 és 1990 közötti stációi.

Persze tudjuk, minden embernek megvan a maga sorsa. Fábíán Ernő esetében ez a sors, amikor a *Napló* 1990-ben lezárul, az optimizmusnak nyomát sem mutatja. A hideg kelet-közép-európai szélben reménytelenül, olykor gúnyosan zörögnek Hölderlin kísérteties szélkaka-sai. A filozófus Kovátszán hallgatja. A munkaképtelenné tevő betegség előszobájában időzve. Fábíán Ernő a *Naplójegyzetek* utolsó bejegyzései szerint elszoruló szívvel búcsúzik tőlünk. Tíz év telt el az első naplóbejegyzés óta. Egy politikai rendszer változott meg. Ámde vajon tényleg megváltozott-e? – kérdezi az utolsó bejegyzés. És ha nem, vagy nem annyira, főképpen pedig nem olyan irányban, mint a remény annak idején ígérte? Nos, akkor minden hiába volt?

Tudjuk jól azt is, a sors megélése nem csak a *politész* kiváltsága: tetszik vagy sem, a filozófusnak is van sorsa. Legfeljebb, ha Kelet-Közép-Európába dobja partra a szerencsétlensége, akkor a „lassú léptű idő” szeszélye jóvoltából e sors olykor már csak az *élet* lezárulása után értelmezhető számunkra. Fábíán Ernő esetében alighanem itt az idő, hogy komolyan elkezdjük ezt a munkát.

Pethő Sándor

■ JEGYZETEK

1. Fábíán Ernő: *Bethlen Gábor politikájának realizmusa*. In: *Uó: A példaadás erkölcsé*. Kriterion, Kvár, 2004. 90. sk.
2. *Uó: A modell lehetőségei*. In: i. m. 238. sk.
3. *Uó: Az élet értelme. Madách filozófiája*. Trisedes Press Kiadó, Sepsiszentgyörgy, 1997.
4. *Uó: Naplójegyzetek 1980–1990*. (Közzétette, bevezetővel és jegyzetekkel ellátta Bárdi Nándor és Filep Tamás Gusztáv) Kriterion, Kvár, 2010.
5. *Uó: Az élet értelme*. I. k. 8.

PIROSKA KATALIN

„A PÉLDAADÁS MEGTÖRTÉNT...”

Nevezetes magyar operaelőadások Aradon

■ A cím abszurdumnak tűnhet, mert azt sokan tudják Aradról, hogy a 13 vértanú városa, a magyar Golgota, ahogy Kossuth Lajos nevezte, de nem szokás a művelődési élet egyik központjának tekinteni. A magyar színházzal és azon belül az operajátszással meg főként nem kapcsolják össze, hisz napjainkban a színházi szakembereken kívül már csak kevesen tudják, hogy színház 1818 júniusától 1948 nyaráig – kisebb-nagyobb megszakításokkal – folyamatosan volt magyar nyelvű színházi élet (kivéve a bécsi döntést követő esztendőket 1940-tól 1945-ig). A közel 130 év alatt Arad nemegyszer a magyar színház egyik fellegvára volt. Az operajátszást illetően is van néhány jelentős mozzanat, hiszen a 19. század közepétől az 1930-as évek elejéig operát is játszottak az itt megforduló vagy ide szerződött magyar társulatok. Színháztörténeti jelentőségű, hogy itt adtak vidéken először Wagner-operát magyarul.¹

Hogy mindez törlődött az emlékezetből, és csak néhány színháztörténetész tartja számon a Maros-parti város színházi múltjának értékeit, annak több oka van. Ezek közül a legjelentősebb talán, hogy a városban évtizedek óta csak román nyelvű állami színház működik. 1948-ban, a színházak államosításakor megvonták a működési engedélyt a kéttagozatos népszínház magyar részlegétől. A szatmári színházat is ekkor szüntették meg, de valamilyen szerencsés véletlen folytán évekkel később ott újra feléledhetett a magyar színházi élet. Aradnak akkor sajnos nem volt ilyen szerencséje, noha többen, Kányádi Sándor, Jánosházy György és mások érveltek a különösen értékes színházi múlt folytatása mellett.² A több évtizedes álom napjainkban látszik megvalósulni, mikor újra magyar nyelvű teátrum, az Aradi Kamaraszínház működik a városban. Ilyen körülmények között különösen fontos lenne, hogy a színházi múlt ne menjen feledésbe. Fontos ez a

mai embereknek, de azok emlékének is, akik ezt a gazdag múltat megteremtették.

A város magyar színháztörténetét azonban eddig csak egyetlen kötet, Váli Béla vékony könyvecskéje³ tárgyalja, az is több mint száz évvel ezelőtt, 1889-ben jelent meg, és már a megírásakor szemléletével, szegényes dokumentációjával elavultnak számított. Azóta hosszabb-rövidebb írások készültek ugyan Thália aradi működéséről, de átfogó tanulmány nem. Ezt a hiányt szeretné pótolni megjelenés előtt álló monográfiánk, *Az aradi magyar színháztörténet 130 éve 1818–1948* című könyv első kötete, amelynek a még gépíratban lévő anyagából készült az itt közzétett összeállítás.

Az operaelőadásokat a 19. században nem csak a szűkebb, művelt elit látogatta, mint napjainkban. Ez a színháztípus – bármennyire furcsán hangzik a mai ember számára – az operett elterjedéséig az igényesebb tömegszórakoztatást szolgálta. A látványos tömegjelenetek, a művekben szereplő balettek, a gyakran rémdrámákba illő eseménysor vagy a vígoperákban a féktelen komédiázás az átlagnézővel is el tudta fogadtatni a „súlyosabb” zenét. (Ma ez rendszerint fordítva jelentkezik, a zene tudja elfogadhatóvá tenni az operák ma már elavultnak tűnő „történeseit”.) Ugyanakkor a vegyes lakosságú településeken – így Aradon is – különösen fontos volt, hogy a társulatok zenés műveket tűzzenek műsorra, mert ez csábította be a nézőtérre a más nyelvű közönséget, a társulatok tehát feltétlenül játszottak operát, ha megvoltak hozzá az adottságaik.

Természetesen a század első évtizedeiben ezek az előadások nem egészen úgy zajlottak, mint ma: a zenét egyszerűsítették, és prózai részekkel egészítették ki, mert az énekesek gyakran képzetlenek voltak.⁴ Hajmeresztő látványosságokkal igyekeztek a nézőket „elkapráztatni”, ez azonban néha egészen primitív eszközökkel történt. *A büvös vadász* című Weber-

opera egyik színpadképe például a helyi újságíró ironikus „rajzolatában” így festett Aradon 1861-ben: „nagy szenzációt idézett elő a karzatnál a Farkasbarlang előtti jelenet: a fülesbagoly az előtérben egy fatörzsön rémesen csattogtatta szárnyait, és forgatta szemeit. Halálmadarak röpködtek ujnyi vastagságú sodronyokon, [...] tüzet okádó kígyók, sárkányok, vadkan, ördögszekér, végül tüzese rémségesen rossz kiadásban. Nagy hatású volt a puskaporszag. Hát még mikor a szikla kettéválik, és eléltűn Számiel megdőbbentő alakjában, mesés görbülségű orral és hosszú fekete süveggel, piros köpenyben. És a mennydörgő hang, melyre még a fülesbagoly egyik szárnya is fennakadt, szemei megszüntek forogni, és a hajmeresztő szárnycsattogás nem remegteté tovább a közönséget. Lukácsy mint Számiel nagy hatást idézett elő, nagyobb, mint bármikor [...] A zenekar jól játszott, a karok meg lehetőségek. A nézőtér egészen megtelt.”⁵

A Farkas-szakadék jelenet díszletei hasonlóak voltak máshol is, például az 1882-es kolozsvári előadáson a nézők ugyancsak színpadi csodákon ámulhattak: ott tüzes szemű bagoly volt, tüzet okádó kígyók viaskodtak, Samiel megjelenésekor az egész barlangot ragyogó tűzeső lepte el.⁶

Aradon operát az itt megforduló német társulatok játszottak először, az első, amelyről dokumentumok vannak, Rossini *Hamupipókéje* 1820-ból.⁷

Érdekes adat, hogy 1846 júniusában a Szabó-Havi társulat – külföldi turnéja



Szerdahelyi Kálmán

előtt – eljátszotta Aradon Erkel akkor már országosan népszerű operáját, a *Hunyadi Lászlót*.⁸ A darab itteni ismertségét mutatja, hogy 1848. március 17-én, mikor a forradalom hulláma elért Aradra, a publikum a színházban Peti „cigánybandájától” a Hunyadi-indulót követelte, és ezt el is tudták játszani!

Ezt követően az örökifjú opera állandó műsorszámá lett az aradi színpadnak. Az 1903/1904-es évad nyitó előadása is a *Hunyadi László*, melynek „zengetes magyar dallamait” kiváló előadásban hallhatták az aradiak: Szilágyi Erzsébet Pewny Irén volt, a Királyi Operaház vendégénekes, akinek „nemes csengésű hangja, erőteljes, drámai alakítása megrázó hatást gyakorolt a közönségre”, a helyi énekesnő, Zilahyné Gara Mária pedig „díszére lehet az ország első dalszínházának is, hangjának meleg ragyogása párosul a legtisztább énekművészettel, [...] ő a színház legfényesebben tündöklő csillaga” – írja az *Arad és Vidéke* 1903. október 2-án.

1847-től a két téli évadra ideszereződő Gócs Ede együttesének műsorán már számos neves dalmű szerepelt (*Norma, A bűvös vadász, A sevillai borbély, Belisario, Don Pasquale*), de az operajátszás első nagy korszaka Szabó József direktorsága idejére, az ötvenes-hatvanas évekre esik.

Ebben az időben az opera fénykorát élte más színházakban is, a vidék nagyurái vagyonokat áldoztak arra, hogy olyan operatársulatokat szervezzenek, amelyek produkciói versenyre kelnek a fővárosi előadásokkal. Különösen így volt ez az „operai extravaganciájáról később is nevezetes Aradon” – írja a magyar színháztörténet második kötete –, itt Csernovits Péter vagyona ment rá az operabemutatók költséges feltételeinek a megeremtésére, bár csak a repertoár egyharmad részét tették ki a dalművek.⁹ Ezek színvonalas előadások lehettek, Szabó az előző időszakban nemcsak itthon, de külföldön is fellépett operatársulatával, így nagy gyakorlata volt az operák színpadra állításában.

Neves énekesek szerepeltek akkor, 1850-ben Szerdahelyi Kálmán, a szalon-drámák ifjú hőseinek későbbi remek megformálója énekesi szerepkörre szerződött az aradi társulathoz, és fellépett az akkoriban divatozó operák kisebb szerepeiben, *A bűvös vadászban*, Flotow *Mártájában*, Donizetti számos operájában (*Szerelmi bájital, Linda, Lammemoori Lucia*),

a népszerű Verdi-művekben, a *Rigolettó*-ban, az *Ernániban*. Eljátszotta Rossini *A sevillai borbély* című vígoperájának a címszerepét is, ebben már kiélhette a rá annyira jellemző komikai jellemformáló tehetséget.¹⁰

Az operajátszás másik nagy fénykora egybeesik Leszkay András nevével. „Satyó”, ahogy úri körökben nevezték még hajdani bihari földesúr korában, kilenc évig volt az aradi társulat népszerű igazgatója, 1902-ben azért távozott innen, mert bérbé vette a fővárosi Magyar Színházat.

Az ő direktorkodása idején, 1897-ben Gyarmathy Miklós, a vidéki színház felügyelője a vidék legjobbjai közé sorolja az aradi színházat. Szerinte Kolozsvár, Szeged, Debrecen, Arad és Kassa–Pozsony alkalmas arra, hogy „állandósítsák a színházat”.¹¹ (Az állandósult színházat azt jelentette ebben az időben, hogy a naptári év 9-10 hónapja alatt folyamatosan ugyanaz a társulat adott műsort a településen.)

Az értékelés nem véletlenül emeli ki a vidéki jelzőt, mert a főváros színjátszása egészen más rendszerű volt. Ott hathét társulat (és színházépület) szolgáltatta a programot műfajonként szakosodva, míg a történelmi Magyarországon más területein vegyes műfajú repertoárral működtek a társulatok. Eszerint a kornak megfelelő minden színjátékfajta játszaniuk kellett, és sok darabot kényszerültek műsoron tartani, ha meg akartak élni, kevés idő juthatott tehát egy-egy előadás „kidolgozására”. Ugyanakkor a sikeres darab vidéken a legjobb esetben érte meg a 25-30 előadást, míg a fővárosban a százazséria természetes volt.

Egy-egy együttes a fővárosiaknál sokkal kisebb létszámmal működött, a zenekar is kisebb volt, Leszkay Aradon például, tekintettel az operaelőadásokra, nagy nehézségek árán 25-re növelte a zenekar létszámát, a fővárosi operaház pedig már a megnyitásakor 75 tagú zenekarral dolgozott, a századfordulóra pedig a zenekar száma elérte a 86-ot.

Mai szemmel nézve megdöbbentő a támogatási rendszer is, amely erre az időre kialakult: az 1900-as év központi költségvetésében a vidéki színházaknak összesen ötvenhatezer korona támogatás jutott (ebbe nem tartozott bele Kolozsvár, amelynek negyvenezer korona értékű volt a szubvenciója, mert félig állami

kezelésben volt), míg a fővárosi opera egyedül ötszázszert kapott.

A kilencvenes évek végén Zichy Géza, a Magyar Királyi Operaház inténdása a nemzeti opera megújulását úgy képzelte el, hogy a vidék nagyobb színpadai teremtenek majd „előiskolákat”, ők nevelnek operaénekeseket a főváros számára. Ezt úgy tervezte, hogy az Operaház énekiskolát létesít, amelynek ösztöndíjas neveltjei a jobb vidéki színházaknál folytathatnának gyakorlatot, szerepléseiket az ösztöndíjukból fizetné az alapintézmény, így a vidéki igazgatóknak ezek a fellépések nem jelentenének plusz anyagi megterhelést, az állam pedig 20 ezer korona szubvencióval támogatná (összesen) ezeket a színházakat.¹² A Zichy-féle elképzelés azonban nem hozta meg a várt eredményt, így az állam később ezt az összeget már nem folyósította.

Leszkay csatlakozott Zichy Géza programjához, így különösen 1897 után néhány remek énekessel (Ruzsinszky Ilona, Székely Anna, Rédey Szidónia, Déry Jenő) országosan elismert operaelőadások születtek.

1898 ősztől a magyar operajátszás egyik neves személyisége, a nyugdíjas Odry Lehel is ide szerződött, három évadon át rendezett és énekelt Leszkay társulatában, nagy szerepe volt abban – a megkapott állami szubvenció mellett –, hogy ebben az időben az operajátszás itt a kulturális élet középpontjába került. Később végleg Aradra költözött, énekiskolát alapított, képezte az ifjú tehetségeket, az aradi színház nem egy énekese az ő keze alól került ki. Itt ünnepelték 1917-ben a 80. születésnapját fővárosi jeles küldöttek jelenlétében, temetése pedig 1920 februárjában valóságos nemzeti tüntetés volt a Maros-parti városban. (Aradon ekkorra már megtörtént az impériumváltás.)

A fővárosi *Országos Hírlap* (főszerkesztője Mikszáth Kálmán) 1898. október 28-án így ír a *Faust* aradi előadásáról: „Fényesen sikerült a tegnapelőtti előadás Aradon, zsúfolásig megtelt a színház. Margarétát Ruzsinszky Ilona énekelte, aki a vidék legjobb hangú primadonnája. Jó volt Rédey Szidónia, a férfiak közül Odry Lehel (*Mefisztó*), Pintér Imre (*Valentin*), Déry Jenő (*Faust*).” A helyi *Arad és Vidéke* Odry jellembrázoló erejét dicséri, ugyanakkor megállapítja, hogy az idős nagy művész hangja kissé megkopott, de énekművészete nem.

Elismerően nyilatkozott az *Arad és Vidéke*nek az aradi operajátszásról a Királyi Operaház igazgatója, Káldy Gyula is, aki 1899. november 4-én *A zsidónő* előadását nézte meg. Az egykori aradi karmester azért vett részt a produkción, hogy szerzőtetés céljából meghallgassa Déry Jenőt. Káldy elismerően beszélt az aradi tenoristáról, és bámulattal Odryról, akinek még most is annyi erő van a hangjában. Meglepte, hogy vidéken ilyen jó együttes és zenekar működik. Dicséri őket a *Pesti Hírlap* is: „Leszkay megérdemli a három-ezer forintos szubvenciót az operaelőadásokért. Ezt igazolja a bemutatott *Trubadúr*, *Faust*, *A bibliás ember*, a *Parasztbecsület*, *A sevillai borbély* és az elkövetkező operák.”¹³

Sikerdarab lett Thomas *Mignon* című operája, amelyben Odry Lehel nemcsak a rendezés nehéz munkáját végezte, de elénekelte Lothario nem könnyű szerepét is. (Az opera egyébként baljós előjelekkel került színpadra 1900. március 2-án: először a kotta kallódott el a vonaton, majd a súlyos influenzajárvány egymás után betegítette meg a szereplőket, ezért a bemutatót többször el kellett halasztani.)

Leszkayék a hagyományos operák mellett kortárs szerzők műveit is műsorra tűzték. 1895. április 4-én színre került Hubay Jenő Budapesten 1894-ben bemutatott *A cremonai hegedűs* című egyfelvonásos dalműve, amelyben a hegedűszámokat a szerző, a nemzetközi hírvű hegedűművész játszotta, majd a színpadon koncertet adott.



Mignon (1873) Ódry Lehel

Nem mindennapi újdonság 1897 februárjában a helyi tanár, Kertay Ede *Villanykorszak* című operája. A kritika különösen a zenekart dicséri, amely képes volt a legváltozatosabb hangutánzó effektusok keltésére, elismerést kapnak az énekesek is, Láng Etel, Hunyadi József, Csatár Győző, Rontay Boriska. Magyar szerzők ma már nem játszott operái szintén színre kerültek, például Sztojanovics Jenő *Ninon*, Szabados Béla *Szép Ilonka* című műve (ez utóbbi 1907-ben Szendrey igazgatása idején).

A következő igazgató, Zilahy Gyula első évadának országos hírvű produkciója a *Lohengrin* színrevitele 1903. február 20-án. „Ma Arad a világműveltség egyik állomása lett – írta az *Arad és Vidéke*. – Ő [Zilahy] adott először vidéken Wagner-operát, amely fényes siker volt, bár nem voltak bayreuthi méretek. [...] Annyit kaptunk, ami vidéki viszonyok közt adható, sőt többet is, mert kifogásaink csak a külsőségekre vonatkozhatnak. Például előfordultak kisebb szcenikai hibák, és nem volt elég elevenség a karok [a kórus] mozdulataiban”, mert a színház kórusa a helyi dalegylet tagjaival egészült ki.

Az énekesek remekeltek: Zilahyné az örök és igaz Elza volt, és az abszolút művészet magaslatára emelkedett, Bejczy György tenorja Lohengrin szerepében pazar fényben csillogott. Henriket Békéssy Gyula énekelte, meleg baritonja jól hangzott, nyugodt, méltóságteljes alakítást nyújtott, megfelelő volt a többi szereplő is, Kley Margit (Gottfried), B. Szabó József (Telramund), Répássy Gusztó (Ortrúd). Polgár Sándor rendezése – a lehetőségekhez mérten – biztosította az opera látványos színpadképét, például a darabban szereplő hatyút a direktor Bécsben csináltatta, az előadáson ezt külön gépezet mozgatta. A legnagyobb dicsőség Orbán Árpád karmestert illeti, aki betanította a művet, és irányításával a zenekar felülmúlta önmagát.

A fővárosi operaház igazgatója, Mader Raoul táviratban gratulált az első vidéki Lohengrin-előadás sikeréhez. Cosima Wagner, a zeneszerző özvegye később szintén táviratban köszönte meg férje művének aradi bemutatását. A *Pesti Napló* az előadást a következőképpen méltatta: „ünnepe volt Arad városának, olyan ünnep, amely bizonyára forduló jelent a magyar színészet egész történetében.” Eddig az volt a nézet, hogy a vidéki nagyopera megteremtése lehetetlen (sok szereplő, nagy énekkar, nagy statisztéria,

drága díszletek), de „Arad bebizonyította, hogy jó vidéki társulat teljesen a maga erejéből tisztességes, szép előadásban, teljes hatással adhat elő nemcsak kis igényű operákat, de olyan nagyszabású műveket is, mint Wagner Lohengrinje. Az aradi közönség rendkívüli fogékonyságot mutatott a mű szépsége iránt. A példaadás megtörtént, az úttörő kísérlet sikerült, s lehetetlen, hogy a nagyobb vidéki színházak ne kövessék Zilahy igazgató derék útmutatását.”

A direktort a város is ünnepelte, az előkelőségek bankettet rendeztek a tiszteletére, a színházi bizottság pedig írásban köszönte meg a nagyszerű produkciót.¹⁴

Egyheti pihenő után a *Lohengrin*-előadások folytatódtak, és nagyobbbrészt telt ház előtt az évad végéig összesen hétszer adták. Áprilisban Elzát Ney Hermin, az Operaház jeles énekesnője énekelt.

Zilahy Gyula távozása után Szendrey Mihály került az Aradi Nemzeti Színház élére (a titulust 1902. május 1-jén kapja meg a színház). Szendrey hosszú évekig tartó direktorkodása alatt kisebb-nagyobb megszakításokkal folytatódik az operajátás az aradi színpadon.

Az első különlegesség az *Anyegin*. A Csajkovszkij-opera nagy késéssel, csak 1902-ben került színre Budapesten, de 1903-ban már szerepelt Szendrey pozsonyi társulatának repertoárjában. A direktor Aradon hamar megpróbálkozik vele, már első évadában műsorra tűzi 1906. április 6-án, de itt mindössze kétszer adták. A közönség nem fogadta olyan lelkesedéssel, mint amit megérdemelt volna – írta az előadásról a helyi kritikus, Farkas Ferenc másnap az *Arad és Vidék*ében. Nagyon szép, de nehéz zene, csak zeneileg képzett fül fogja fel a szépségét. A feladattal az énekesek sem tudtak megbirkózni, egyedül Kaposy Józsa állta meg a helyét mint Tatjana, sem a címszerepet éneklő Ladiszlaj, sem az Operaház vendégénekes, Pichler Elemér (Lenszkij) nem tudta a magas fokú művészi feladatot színvonalasan megoldani. A zenekar és a kórus Tilger Árpád irányításával azonban jó volt, és „szépen rendezték”.

Annál nagyobb sikere volt a Puccini-operáknak. A *Tosca* több mint egyhónapos előkészület után 1907 februárjában került színre. A zeneszerző ekkorra már igen népszerű volt Magyarországon, így a közönség lázas várakozással készült az aradi premi-

erre, amely be is váltotta a hozzá fűzött reményeket. Az ide szerződtetett olasz művészpár, Schubert Jenny és Ferrari D'Albaredo remek énektechnikával és olasz szenvedélyességgel alakította a két főszerepet, Toscát és Cavaradossit. Ladiszlaj József is „szép bariton hangon” énekelt Scarpiát, de a rendőrfőnök ördögi személyiségét nem tudta visszaadni. A látványos díszletek, a gondos rendezés szintén megtette hatását, már a második felvonás után határozó hívták a szereplőket a függőny elé.¹⁵

A mű az elkövetkező években a repertoár állandó műsorszámára maradt, helyi ismertségét mutatja, hogy az 1920-as évek elején Arad hírhedt rendőrprefektusa, Gritta Ovidius előszeretettel nevezte magát a *Tosca* kegyetlen rendőrfelügyelőjéről Scarpiának. Így szólítja meg őt Janovics Jenő is a *Keleti Újság*ban megjelent híres cikkében.

Az írás előzménye, hogy Poór Lilit, a közismert kolozsvári színésznőt a mindenható rendőrprefektus 1922. január 22-én *A kaméliás hölgy* aradi előadásán egyenesen a színpadról vitte kihallgatásra, és kémkedés gyanújával hajnalig vallatta, a művész csak úgy tudott megszabadulni, hogy Janovics két színész segítségével megszöktette a börtönből.¹⁶

1908 januárjában került színre a szép hangú Wlassák Vilmával a címszerepben a *Pillangókisasszony*. Az est sikere az övé – írta a helyi kritikus. Csoccoszan szerepét 1918-ban a Magyarországon igen népszerű svéd énekesnő, Valborg Svardström is elénekelte Aradon. A *Bohéme*letnek (*Bohéme*k címmel) 1909 decemberében volt az aradi premierje.

A zenés színjátéktípus az évek múlásával sem veszített népszerűségéből, ennek ellenére 1912-től megszűnt az állami szubvenció, így csak egy-két népszerű, könnyebb fajsúlyú opera került színpadra. 1916. december 22-én, mikor a *Hoffmann mesé*inek bemutatásával újraindult a rendszeres operajátás, az *Arad és Vidék*e így ír: „Mint harmat a szomjas földre – újra operaelőadás Aradon, mert volt ugyan dráma, vígjáték, operett, és mindegyiknek megvan a maga szépsége, de egyik sem ér fel egy operaelőadással, s nem Arad hibája, hogy eddig nélkülöztük.” Ez a bemutató igazolta, hogy a háború alatt is vonzó volt ez a rangos műfaj. A Temesvárról jött tenor, Kertész Vilmos meghódította a közönséget, de a helyiek sem maradtak el mögötte. Várady Margit csodaszép hangjá-

val, ragyogó tudásával remekül formálta a hármas szerepet. „Nem tudtuk, mit élvezünk jobban: Olimpia koloratúráját vagy a tragikus érzelemfestést Antónia alakjában.” Róna Dezső kitűnően „gonoszkodott” minden színben. A zenekar kifogástalanul játszott. Érdekes epizód volt a vellecei felvonulás, amelyet máshol nem szoktak játszani, ennek balettzenéjét Gellért Pál írta. Kár, hogy a szegényes díszletek sokat rontottak a hatáson.

Az 1935/36-os az utolsó évad, amikor helyi társulat operát játszott Aradon, a színházat ekkor az ifj. Szendrey Mihály–Róna Dezső „páros” irányította. A városi tanács azért bízta meg őket a színház vezetésével, mert Róna személye biztosítéknak látszott operák bemutatásának, e célból negyventagú vegyeskart is szerveztek. Az évad folyamán valóban újra színre került – többek között – a *Tosca*, a *Pillangókisasszony* (Tiron Silvia és Dinu Bădescu felléptével), a *Gólem*.¹⁷

Jelenleg helyi operaelőadások nincsenek Aradon, sem a román nyelven működő állami színház, sem az öt éve alakult magyar nyelvű Aradi Kamaraszínház „profiljába” nem tartozik bele a zenés művek bemutatása, de napjainkban mintha újra éledni látszana az operakultusz a városban. Évente rendeznek szabadtéri operakoncerteket a Megbékélés terén. (Itt látható a visszaállított Szabadság-szobor.) Idén pedig három aradi kulturális intézmény, az állami színház, az Aurel Vlaicu Egyetem és a helyi művészeti líceum egyesült erővel készül arra, hogy június közepén operát mutasson be, Pergolesi *La serva padrona* (*Úrhatnám szolgáló*) című művét fogják előadni. A szereplők a középiskola színészei és énekesi országos olimpiájának díjazottjai és a színház tagjai, a színpadi hátteret, a technikai felszerelést, illetve ezek anyagi fedezetét az egyetem biztosítja a színházzal közösen.¹⁸

■ JEGYZETEK

1. Tallián Tibor: *Operajátszás vidéken*. In: Székely György (főszerk.): *Magyar színháztörténet 1873–1920*. Magyar Könyvklub – Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Bp., 2001. 771. (a továbbiakban MSZT II.)
2. Enyedi Sándor: *Rivalda nélkül. A határon túli magyar színjátszás lexikona*. Teleki László alapítvány, Bp., 1999, Aradi Népszínház szócikk.
3. Váli Béla: *Az aradi színészet története 1774–1889*. Franklin Társulat, Arad, 1889.
4. *A magyar színészet nagy képeskönyve*. Corvina, Bp., 1984. 17–18.
5. Alföld, 1861. augusztus 25.
6. MSZT II. 769–770.
7. Lakatos Ottó: *Arad története*. Gyulai István nyomása, Arad, 1881. 128.
8. A tájékoztatás az Életképek 1846. június 6-ki számában jelent meg.
9. MSZT II. 763.
10. Mályuszné Császár Edit: *Egy színészházaspár élete. Szerdahelyi Kálmán és Prielle Kornélia*. Művelt Nép Tudományos és Ismeretterjesztő Kiadó, Bp., 1956. 50–51.
11. Arad és Vidéke, 1897. július 25.
12. Tallián Tibor: *Főváros és vidék a magyar operaművészetben*. Muzsika 1997. január
13. A szemelvényeket a Pesti Naplóból az Arad és Vidéke közli 1900. február 6-án.
14. Arad és Vidéke 1903. febr. 21–24., a szemelvényeket a Pesti Naplóból az Arad és Vidéke közli.
15. Arad és Vidéke 1907. ápr. 21.
16. Janovics Jenő: *A Hunyadi téri színház*. Korunk Baráti Társaság, Kvár, 2001. 121–123.
17. Kötő József: *Az aradi színjátszás két világháború közötti történetéből*. Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények XXXII. évf. 1988. 2. sz. 119.
18. *Opera hármásban*. Nyugati Jelen 2012. március 29.

MADARAS SZIDÓNIA

KÉPTELEN KÉP

Jarmo Valkola: *Thoughts on Images.* *A Philosophical Evaluation*

■ „A képek bizonyos értelemben lehetetlen dolgok” – összegzi eszmefuttatásait Jarmo Valkola képelméleti munkájának zárófejezetében –, lehetetlenek, mert olyasvalami jelenlétéről szólnak, ami az adott helyzetben önmaga valójában nincs jelen, sőt mi több, reakciókat tesznek lehetővé egy olyan helyzet kapcsán, amely minden időpillanatban a jelen nem lévő kategóriájához tartozik. A bukaresti Zeta Books társadalomtudományi kiadónál ez év tavaszán megjelent könyv újszerű és provokatív kérdésselvetéssel közelít a kép tematikájához. Mi a kép, és mennyiben tekinthető valósnak? Hogyan írható le az alkotói intencióhoz és az ábrázolt létezőhöz való viszonya? Hát az interpretáló szubjektumhoz?

A mai technológia a vizualitás kultúráját kultiválja, így a kép megállíthatatlan körforgásba lép a globális térben, kiszélesednek a hozzá kapcsolódó kontextusok, a létező médiumok révén állandó újraalkotás és -értelmezés tárgyává válik. Ezek képezik a finn filmesztéta, Jarmo Valkola kiindulási pontját a filozófiai és valamelyest pszichológiai szemszöveget képviselő *Thoughts on Images* megírásakor. Meta-teoretikus és gyakorlaton túli is egyszerre a publikáció, a bevezetőben maga Valkola is jelzi finoman, hogy a „képelméletben jártas olvasókat” tekinti elsődleges célközönségnek. A kötet erénye, hogy a legfőképpen Gestalt-filozófiai és fenomenológiai alapokra helyezett áttekintés a kép-konceptiót a kogníció oldaláról közelíti meg; a felvetett kérdések mentén a kép kevésbé mint adott technológiai eljárások materiális végeredménye, sokkal inkább mint valóság-szubjektum-interpretáció kölcsönhatása körvonalazódik. Tény, hogy e gondolatmenetben hiányosságként is megjelenhet a kép mint noéma hiánya – Paul Majkut az előszóban kissé

cinikusan fel is rója, hogy talán a szerző következő könyve állítja majd helyre a noézisz-noéma egyensúlyt.

Valkola néhány provokatív feltételezéssel indít. Szerinte a modern technológiák által lehetővé tett kép egyfajta kollázs valóság és reprezentáció között, a valósághűsége vonatkozó mindenféle garancia nélkül – azaz legfeljebb a néző elméjében érhetjük azt tetten, egyébként a látszólagosság talaján kell eligazodnunk, számolva a digitális eszközök adta mesterséges realitás lehetőségeivel (hogy például fotografikus végeredmény valós alap nélkül is létrehozható, a digitális kép esetében tehát az indexikus mivolt feloldódik). Lét és Kép végeláthatatlan dialógust folytatnak, előbbi definiálható azazal, amit észlelünk és kifejezünk, utóbbi pedig e folyamatok egyik lehetséges módzata. Valkola ezzel egy időben kiemeli azt is, hogy napjaink vizuális kultúrája immár a hagyományos tér-idő fogalmainkat meghaladja.

Szerkezetileg a kötet a következő öt nagy egységre tagolódik: megismerési metaforák, festői alakzatok, lételméleti hatások, mozgókép-metafizikák és konklúziók. A különböző képespektusok hangzatos címszavak alatt kerülnek górcső alá. Hangsúlyos szerepet kap a tudatatus, Valkola megközelítésében ugyanis a Merleau-Ponty-féle észlelésközpontúság érvényesül. Az észlelést mint sémakövető szemmozgást definiálja, a sémát pedig korábbi tapasztalatok, képek alapján kikristályosodott térbeli és időbeli elvárásként. A séma ezzel nemcsak a tapasztalatok letisztult váza, hanem az észlelési folyamat aktív irányadója, azaz a látott képet sematikus elvárásaink is befolyásolják, miközben maguk is átalakulnak. A percepció ezzel „keresőmotorként” is leírható, mint olyan rendszer, amely elvá-

rásaink hipotéziseinek repertoárjából kiválasztja az aktuális alakzatot. Izgalmas következtetés, hogy a képlátáshoz képekkel kell látnunk, vizuális mezőnkben a külső, fizikai és belső, mentális képeket kell összeegyeztetnünk az agy funkcionális modelljei által. Láthatjuk, hogy a nézőnek egyszerre képen belülinek és képen kívülinek is kell lennie, mivel a kép értelme nincs teljességében az objektumban kódolva, javarészt az interpretáló folyamatban konstituálódik.

A hosszasan taglalt észlelési folyamat érdekes ponthoz érkezik, amikor a képzelet vizsgálatához jutunk. E folyamatot Valkola a hipotetikus percepció fogalmával magyarázza. Szerinte ahogyan sematikus forgatókönyveink vannak a külső helyzetek törvényszerűségeiről, úgy hasonló leirataink élnek metakognitíve magáról az észlelésről is. Ezeket pedig feltételes módon végigjátszhatjuk. Képzeletünket tehát tulajdonképpen a korábbi tapasztalatok, elmúlt percepciók determinálják.

A képméletről szóló filozófiánk tulajdonképpen önreflexív is egyben, önmagunkról, a szubjektum belső működéseiről vallott koncepciókat tesz láthatóvá, állítja Valkola.

Az észlelés fenomenológiájához fűzött értelmezések a kötet java részét teszik ki. Emellett pedig a kép- és mozgóképalkotás, -interpretáció egyes összetevőire tér ki hosszasan a szerző. Valkola szerint a művészeti alkotásokat azok esztétikai tulajdonságaik miatt értékeljük sokra, pontosabban azért, mert segítenek felfedezni az esztétikai minőséget a világ egyéb jelenségeiben is, emellett az emberi természet és létezés feltételeiről nyújtanak hasznos ismereteket. Az alkotások önmagukban mikrokozmoszként, saját rendszerben működőképes egységet jelenthetnek, ugyanakkor értelmezhetők, és az interpretációs folyamat az értelmező szubjektum kognitív folyamatairól is árulkodik. A szem-kamera összehasonlítás, illetve mentális képek és mozgóképek, megrendezett film és szabad gondolatfolyam fenomenológiai összehasonlításait követően a természetéből adódóan többszörös jelentést lehetővé tevő digitális képalkotás külön fejezetben kap helyet. A kérdéssor a médiapesszimizmákéhoz hasonló – a hitelesség, eredetiség

és térazonosság garanciáinak hiányára az átértelmezési szükséglettel válaszol. Amikor tehát a fotografikus igazság kulturális hagyományát vennénk alapul a hírmédia, a történelemreprezentációk esetében, újra kell azt értelmeznünk, a digitális képsorok pedig előzetes dekonstrukciót követően állhatnak össze valóságprezentációs egységgé, mondja Valkola.

A további fejezetek a film- és mozgóképészlelést taglalják, kiemelve a mozgásészlelést, az értelmezés feszültségét, amely a valóság tudata és a képiség tudata közé ékelődik, majd a képszerkesztési eljárások közül a vágás, keretezés, közelkép, időkezelés kerülnek terítékre, ezek azonban már esettanulmányszerűen Tarkovszkij, Marker, Tarr Béla filmjei kapcsán.

A kérdésfelvetés és a kötet konklúziói a filmesztétika és a filmes szakma számára újszerű megközelítést jelentenek, írja Thomka Beáta, a Pécsi Tudományegyetem professzora. Thomka szerint az újszerűség a vizualitás és a képi jelenségek azon megközelítésében rejlik, amely a kognitív folyamatokat és a mentális tevékenységet hangsúlyozza az eddigi technikai és gyakorlati perspektívák mellett.¹

A kötet bibliográfiája bizonyítékul szolgál a kijelentések megalapozottságára vonatkozólag, az egyes fejezeteket pedig az adott címszóhoz találó filozófiai vagy mozgóképes idézettel összegzi a szerző. Olvasói szempontból nehezen érthető azonban, hogy nemritkán hosszas passzusok ismétlődnek egymástól távol eső fejezetekben szó szerint. Tény, hogy az ismétlés a megértés segítségére is lehet, azonban a parafrázist helyénvalóbbnak tartom. A *Thoughts on Images* akár felsőoktatási kézikönyvként is megállná a helyét, felrónivalónk ez esetben talán a hallgatók örömeire szolgálna.

Jarmo Valkola a jyvaskyläi egyetem filozófiadoktora, főbb kutatási területei a filmesztétika, filmtörténet, audiovizuális észlelés, esztétika, médiakultúra és művészeti oktatás. Doktori tézisét a filmszínház és vizuális percepció témájában, filmes alakzatok és jelentések kérdéskörében írta, jelen könyve láthatóan korábbi akadémiai munkásságának folytatásaként jelent meg.

■ JEGYZET

1. <http://www.zetabooks.com/new-releases/jarmo-vaikola-thoughts-on-images-a-philosophical-evalu.html> (letöltés: 2012.08.03.)

A FENOMENOLÓGIA ÉS AZ ANALITIKUS FILOZÓFIA METSZÉSPONTJAIN

Szigeti Attila: *A testet öltött másik.
Kortárs fenomenológiai tanulmányok*

■ Azok számára, akik igyekeznek nyomon követni az újabb kor bölcseleti kutatásainak fő kérdéseit, valószínűleg köz-helyeszerű igazságnak számít az a megá-lapítás, hogy az angolszász filozófia Francis Baconnel és John Locke-kal kez-dődő vonulata, egészen a 20. század kö-zepén tevékenykedő Gilbert Ryle-ig, a nyelvkritikában látta a tudományos igé-nyű filozófia legfontosabb feladatát. Ez egyszerűen azt jelenti, hogy az ősanaliti-kusok, illetve az analitikusok számára a legtöbb – a kontinentális bölcseletők többsége számára véresen komolyan veendő – filozófiai probléma voltaképpen álproblé-ma.¹ Az angolok szerint ugyanis mind-össze arról van szó, hogy miután a konti-nensen oly sokat vitatott szellem vagy a tudat (olykor öntudat) fogalmának nincs is valódi denotátuma, az efféle szavak nem létező entitásokra vonatkoznak, ép-en ezért értelmük sincs. Voltaképpen a megszokás tartja őket életben.² „Közis-mert – mondja Szigeti Attila –, hogy ez a tradíció lényegi indíttatásánál fogva a nyelv logikai vizsgálatát tartja első filozó-fiának: mindenekelőtt az értelmes, a me-tafizikai illúzióktól mentes filozófiai be-széd lehetőségére reflektál.”³ Ha a tudat vagy a szellem fogalmának van is valami értelme, érvelnek az analitikusok, akkor ez az értelem semmiképpen sem lehet több azon fiziológiai (ma úgy mondjuk: neurofiziológiai) folyamatok – megleh-tősen bizonytalan – nyelvi artikulációi-nál, amelyek minden valószínűség sze-rint az emberi fejekben zajlanak le. Más-képpen fogalmazva: az említett fogalmak voltaképpen a tiszta agytevékenység funkcionális folyamatait próbálják meg-nevezni, noha ezekről a történésekről iga-zából csak egy egyes szám *harmadik sze-*

mélyű, azaz természettudományos des-kripció tudna korrekt módon számot ad-ni. Ezzel ellentétben a kontinentális filo-zófusok többsége, Descartes-tól kezdve egészen napjainkig, kitart a tudati folya-matok antiredukcionista álláspontja mellett. Ez azt jelenti, hogy az európaiak szerint a mentális világ tényeit (tudat, ön-tudat, akarat, intenció stb.) sohasem lehet az anyagi (fiziológiai/biológiai) folyama-tok törvényszerűségeiből levezetni, azok-ra visszavezetni, illetve belőlük magya-rázni. Továbbá igenis léteznek adekvát nyelvi formák a mentális folyamatok kife-jezésére is. Egyébként ehhez a felfogás-hoz gyakorta csatlakoztak olyan európai tudósok is, akiket nehezen vádolhatnánk az alapos természettudományos felké-szültség hiányával.⁴ Szigeti Attila köteté-nek nyitótanulmánya azzal a meglepő információval szolgál, hogy az utóbbi év-tizedekben bizonyos elmozdulás tapasztalható az angolszász analitikus bölcselet kognitivistá irányzatának álláspontjában, s ennek eredményeképpen egyfajta köze-ledés figyelhető meg a brit analitikus és a kontinentális fenomenológiai filozófiá-nak a mentális folyamatok ontológiai stá-tuszára vonatkozó megállapításáiban. „Nos, itt az utóbbi időben az történt, hogy analitikus filozófusok és kognitív tudósok egyre népesebb társasága állítja, hogy *a tudatos tapasztalat, az egyes szám első személyű leírás, egyszóval a fenomenoló-giai nézőpont immár nem mellőzhető a tudatos kogníció magyarázatában.*”⁵ A kötet első s egyben leghosszabb tanulmá-nya éppen ezeket a kölcsönös közeledési folyamatokat járja körül. Az első rész in-kább az analitikus, illetve elmefilozófia legfontosabb megállapításaira reflektál. A szerző abból indul ki, hogy ugyan első

pillanatra a husserli fenomenológia transzcendentális tudata látszólag szemben áll az analitikus filozófia naturalista beállítódásával, mégis, egy elmélyültebb analízis fényében nem tűnik lehetetlennek e kétfajta felfogás – legalább részleges – kibékítése. Ennek a sikerrel kecsegtető filozófiai dialógusnak az szolgált kiindulópontjául, hogy az analitikus filozófusok némelyike lemondott a redukcionista fizikalizmus dogmájáról, s olyan értelmezési, illetve konceptuális keret kidolgozására tett kísérletet, amelyen belül feloldható a „szubjektivista” és az „objektivista” felfogás radikális ellentéte. Ezen újfajta megoldási lehetőségek közül Szigeti Attila a *neurofenomenológiai hipotézist* tartja igazán sokat ígérőnek. Ennek az irányzatnak két chilei biológus, Humberto Maturana és Francesco Valera teremtette meg az elméleti alapjait. Nevezetesen az autopoietikus rendszerek elméletéről van szó. Niklas Luhmann definíciója szerint: „Azokat a rendszereket nevezzük autopoietikus rendszereknek, amelyek *saját elemeiket a már létező elemeikből hozzák létre, tehát folyamatosan produkálják és reprodukálják önmagukat.*”⁶ Az autopoietikus rendszerek autonóm identitással rendelkeznek, azaz szünet nélkül megkülönböztetik magukat diffúz környezeteiktől. Luhmann szerint ilyen autopoietikus rendszereknek tekinthetők az élő rendszerek, a pszichikai (vagy mentális/tudat) rendszerek és a szociális rendszerek. Szigeti Attila, alapvetően Valera munkáira támaszkodva, azt hangsúlyozza, hogy ezek a rendszerek egyfajta ko-evolúció és ko-emergencia révén mintegy egymásra épülnek. Azaz: „Az autopoiezis-elmélet tehát egy erős folytonosságot tételez az élet és a mentalitás, az elme között: az autopoietikus rendszerek egyben kognitív rendszerek, az élet folyamata egyben mindig a megismerés folyamata [...]”⁷ A magam részéről azért némileg árnyalni szeretném a szerző iménti megállapítását, mégpedig abban a tekintetben, hogy talán vitatható az autopoietikus rendszerek folyamatosságának és rendszerszerű összekapcsolhatóságának ez az erős tétele. Teszem ezt elsősorban Luhmann, nem pedig Valera megfontolásaira támaszkodva. Ugyan a megismerés Luhmann-nál is szorosan kötődik az értelem kategóriájához, viszont nála az értelem (*Sinn*, kogníció) nem minden önszerveződő (autopoietikus) rendszer sajátja,

hanem csak a pszichikai és a szociális rendszereké, vagyis azoké a rendszereké, amelyekhez hozzárendelhető a *kontinencia* fogalma. (Vagyis azon rendszerek sajátja, amelyek *másként is dönthettek volna, mint ahogyan döntöttek.*⁸) Másrészt Luhmannál teljesen egyértelmű, hogy az ember mint szubjektum nem lehet autopoietikus rendszer! Ugyanis az ember „működéséből” hiányzik az egységes „műveleti szint”. Mégpedig azért, mert Luhmann szerint a hagyományos szubjektumfilozófiák egységes entitása, az ember maga is különböző autopoietikus rendszerekből áll. Mindenkinek van biológiai értelemben vett agya, agysejtjei stb. Ezek működnek valahogy. A tudat, illetve a tudatműködés szintén egyfajta autopoietikus rendszer. Ez is működik valahogy. Agy nélkül nem lehet tudata senkinek, tudat nélkül nem kommunikálhat senki. Mégsem lehet azt mondani, hogy ez a három szint rendszerszerűen működő, tehát átlátható egységként identifikálható „valami” lenne. Végso soron nincs normális ember, aki azonosítaná a saját tudatát agysejtjei fizikai tömegével vagy matematikai összegével. Továbbá azt sem mondhatja senki, hogy saját tudatán kívül másvalakinek a tudata is rendelkezésére áll. A kommunikáció (amely egyébként csak a szociális rendszerek emergens szintjén jelenik meg) más műveleti szabályoknak engedelmessé válik, mint a tudatműködés, de a tudat megint csak más operációs rendszer, mint a sejtek világa. Azt persze Luhmann is elismeri, hogy a pszichikai rendszer (azaz a tudat) és a szociális rendszerek (azaz a kommunikáció) koevolúció útján keletkeztek. Mindkét rendszerfajta rá van utalva az együtt fejlődésre. Az agysejtek működéséből viszont már hiányzik az értelem. Ez azt jelenti: az agysejtek nem tudják önmaguk működését megfigyelni, sem pedig dönteni vagy éppen szelektálni. Röviden: nem képesek a rendszer/környezet differencia létrehozására. Éppen ezért a Luhmann-féle rendszerelméletben egy nehezen áthidalható szakadék választja el egymástól a neurofiziológiai szférát és a tudati szférát (plusz a kommunikáció), tehát korántsem mondhatjuk, hogy folytonosság van az „élet és a mentális” között. Mindebből az is következik, hogy a luhmanni rendszerelméletben a rendszer/környezet strukturális összekapcsolódása csakis a rendszerek autonómiájá-

nak megőrzése mellett lehetséges. A rendszerek egymáshoz idomulását Luhmann az interprenetráció névvel illeti. Azonban Luhmann számára az idomulás vagy interprenetráció mindössze abban áll, hogy a rendszerek megtanulják egymás irritációit és impulzusait egyre ügyesebben feldolgozni, de – s ez nagyon fontos szempont – mindig csakis a saját rendszer határain belül, mindig a saját rendszer auto-logikájának megfelelően! Luhmann a következőképpen fogalmaz: „Az interprenetráció előfeltételezi az autopoieszisz különböző fajtái közötti kapcsolódóképességet, a mi esetünkben az organikus élet, a tudat, a kommunikáció közti kapcsolóképességet.” Viszont a kapcsolódóképesség „az autopoiesziszt nem alakítja át allopoieszisszé”.⁹ Természetesen ez Luhmann álláspontja, s ettől függetlenül szavazhatunk Valera *megtestesült elme* koncepciójára, amely látszólag nem sokban különbözik az imént idézett luhmanni felfogástól. Ebben a vitában azonban éppen a finom különbségek tesznek szert döntő jelentőségre. Valera és Maturana álláspontját Szigeti a következőképpen rekapitulálja: a két chilei biológus szerint a kognitív ágens és a világ közötti *strukturális összekapcsolódásban* egyfajta kölcsönös meghatározottság alakul ki,¹⁰ „amelyben mindketten idomulnak egymáshoz”.¹¹ A rendszer/környezet ezen erősebb összekapcsolódásának programja aztán már lehetőséget biztosít az emberi test (Leib) és a fizikai testek (Körper) megkülönböztetésre, s ilyenformán a neurofenomenológia álláspontja valóban összeegyeztethetőnek tűnik a kontinentális fenomenológia (Husserl, Merleau-Ponty, Lévinas) azon törekvével, amelyben a „világ húsa” (az emberi test) úgyszintén a szellem és az anyag egymásba fonódásaként határozható meg, illetve írható le. Noha a biológiai szint (az agysejtek világa) és a pszichikai (tudati) szint Valera álláspontja értelmében is végérvényesen irreduktibilis minőségek maradnak, mégis a neurofenomenológia nézőpontjából már lehetőség kínálkozik a neurobiológiai leírás és a fenomenológiai leírás közötti termékeny kommunikációra. „Ebben a párbeszédben – mondja a szerző –, a fenomenológia számára a tét nem annyira a már létező leírások empirikus beigazolása, hanem egy olyan kölcsönös generatív interakció megteremtése, amely új tapasztalat-

leírásokat vagy a régieknek az újravégrehajtásuk során adódó felülbírlását eredményezi.”¹²

A *megtestesült interszubbektivitás* című tanulmány igyekszik elmélyíteni az imént bemutatott felismeréseket. Az írás abból a téziszből indul ki, hogy a nyelvi kommunikáció már a társas kapcsolat egy másodlagos vagy emergens szintjének tekinthető, ugyanis létezik egy archaikusabb formája is az emberi interszubbektivitásnak, mégpedig a környezettel folytatott szenzomotorikus (tehát testi jellegű) interakció. A fenomenológiai filozófia Husserlrel és Schelerrel kezdődő irányzatainak közös meggyőződése volt, hogy a másik ember testének megtapasztalása egy különleges percepció formájában megy végbe, amely teljesen eltér a külvilág tárgyainak megtapasztalásától. Szigeti Attila elsősorban Husserl *Karteziánus elmékedések* című kései munkájára, illetve az *Ideen II.* kötetének legfontosabb megállapításaira támaszkodva meggyőzően érvel azon álláspont mellett, amely szerint az egyik embernek a másik emberre vonatkozó tudása nem valódi (logikai) következtetésen, hanem valamilyen *kinesztetikus intencionalitáson*, illetve egyfajta *analogizáló percepción* alapul. Hasonló törekvések figyelhetők meg az ún. tükör-neutronok filozófiai vagy neurofenomenológiai kutatásaiban is. Persze, mondja a szerző, a részleges sikerek ellenére továbbra is probléma marad a „neurális [szubperszonális] szintre irányuló idegtudományi leírások és a fenomenológiai elemzés közötti viszony”.¹³ Éppen ezért, noha a kétfajta megközelítés alkalmas lehet némely vitatott kérdés tisztázására, a fő problémát, tehát a test/lélek dualizmusát a tükör-neutronok fenomenológiai elemzése sem tudja megnyugtatóan megoldani. Az írás utolsó fejezete a csecsemőkori utánzás és az affektusközösség proto-társadalmi jelenségeihez kapcsolódó újabb kutatásokat értéke-li. Az affektusközösség eszméje nem a testközi interakciókra, hanem az érzelmi interakciókra koncentrál, ami első látásra jó esélyt kínál a szellem és a test közötti közvetítő szféra megtalálására, illetve az idegentapasztalat problémájának árnyaltabb bemutatására. „Az affektusközi tapasztalatban az érzelmi öntapasztalat és a másik érzelmi észlelése folyamatosan átcsapnak egymásba; egyfajta szimul-tán érzelmi észlelés/önészlelésről van szó

itt: a másik észlelése önmagunknak a másikkal szembeni érzelmeinek a tapasztalatát és fordítva, önmagunk tapasztalata mindig a másiknak a velünk szembeni érzelmeit is involválja.”¹⁴ A szerző az affektusközösség elméletét fontos előrelépésnek tekinti a test/lélek-viták folyamatában, olyan kihívást lát benne, amelyre mind a kognitív tudományoknak, mind pedig a fenomenológiának válaszolni kell.

A könyv utolsó tanulmányai jórészt Emmanuel Lévinas fenomenológiájának elemzésével foglalkoznak, központba állítva az idegentapasztalás problémáját. Szigeti Attila árnyaltan mutatja be a lévinasi álláspont azon sajátosságait, amelyek leginkább az elfranciásodott zsidó/litván filozófusnak a husserli fenomenológiával egy életen át tartó vitáiban kristályosodtak ki. Lévinas fenomenológiájának eredetisége abban van, hogy egy teljesen új értelmet kölcsönzött az intencionalitás fogalmának. Lévinas elveti a husserli fenomenológia egológiai beállítódását, amelyben a másik ember (a *Te*) végső soron az *Én* duplikátuma lesz. Lévinas a másik radikális másságát hangsúlyozza, amely *nem-fenomén* mivoltából fakadóan kivonja magát az *Én* párosító/konstituáló lehetősége alól. A másik ember valódi mássága annak arcában fejeződik ki, éspedig paradox módon. Ugyanis a másik ember, a felebarát arca azt a visszautasíthatatlan felelősséget jelenti az *Én* számára, amely megelőz minden szabad beleegyezést. Az arc minden reprezentációt visszautasít, mert maga a fenomenalitás defektusa. De nem azért, fogalmaz Lévinas egyik francia kommentátora, mintha az arc megjelenésében annyira brutális lenne, hanem azért, mert bizonyos értelemben túlságosan erőtlen, nem fenomén, „kevesebb” annál. Szigeti Attila is hasonlóan fogalmaz, amikor azt mondja: „Itt egy paradoxális, egy megjelenítés nélküli apprezentációval találkozunk, amelyben a másik sajátos mássága közvetlenül a másik arcában, a fizikai test másságának közvetítése nélkül apprezen-

tált.”¹⁵ A másik arcának megtapasztalása egy fordított intencionalitás lehetőségét villantja fel: nem az *Én* intencionális aktusa vetít értelmet a *Te*-be, hanem fordítva, a *Te* arca kényszeríti ki értelemtelített választ az *Én*-ből. Ennek – az akár forradalminak is nevezhető – Lévinas-féle fenomenológiai fordulatnak a francia filozófus husserlitől eltérő időértelmezése jelenti az elméleti háttérét. Tudniillik Lévinasnál a másik iránti felelősség különleges „idődimenziója” megelőzi a tárgyi világban működő tudásformák „normál idődimenzióját”. „Akárcsak a másikkal szembeni felelősségvállalásnak, a felelősségre való felhívásnak is a diakronikus múltból kell jönnie, amely soha nem volt jelen, de amelynek már mindig is ki vagyok téve. A felelősség etikai válasza ily módon felidézhetetlen eredetű, anarchikus felhívásra válaszol, olyan felhívásra, amely paradox módon csak magában a válaszadás aktusában válik hallhatóvá.”¹⁶ Kétségtelen, Lévinas szemében az etikának elsődlegessége van az ontológiával szemben, noha ennek az etikai prioritásnak meg kell fizetni az árát. Az *Én/Te*-viszony radikális aszimmetriájának lévinasi előfeltételéből többek között az a furcsa következmény adódik, hogy az *Én* megszűnik etikai értelemben autonóm lénynek lenni, és a másik ember arcából (a *Te*-ből) kiinduló parancsnak engedelmessé tús (Szigeti Attila megfogalmazásával élve: zombi) válhat belőle. Ezt az ellentmondást csak akkor oldhatjuk fel megnyugtatóan, ha elfogadjuk Lévinas vallási, messianisztikus pozícióját. Lévinas legtöbb értelmezőjéhez hasonlóan Szigeti Attila sem foglal állást egyértelműen ebben a nagyon nehéz kérdésben. Az mindenesetre biztos: a kolozsvári filozófus könyve figyelemre méltó esemény az egyre intenzívebbé váló magyar nyelvű fenomenológiai kutatások sorában, s csak remélhetjük, hogy Szigeti Attila rövidesen újabb kötettel lepi meg a kortárs filozófiai viták iránt érdeklődő közönséget.

Kiss Lajos András

■ JEGYZETEK

1. Természetesen Szigeti Attila teljes joggal állítja, hogy a brit és a kontinentális filozófia ilyen jellegű szembeállítására viszonylagos érvénnyel bír, hiszen például a bécsi kör filozófusainak gondolkodása nagyon is „angol jellegűnek” tekinthető.
2. Egy paradigmaticusnak tekinthető idézet John Locke főművéből: „Nincs a furcsa vagy képtelen tanok elfogadásának vagy védelmének jobb módja, mint körülbástyázni őket sötét, kétes, meghatározatlan szavak légióival.” John Locke: *Értekezés az emberi értelemről*. (Ford. Dienes Valéria) Akadémiai Kiadó, Bp., 1979. II. 105.

3. Szigeti Attila: *A testet öltött másik. Kortárs fenomenológiai tanulmányok*. Pro Philosophia Kiadó, Kvár, 2011. 7.
4. 1872-ben Emil Du-Bois Reymon a következőket mondta a porosz tudományos akadémia egyik ülésén: „Ez az új, szinte felfoghatatlan valami, a tudat. Jelen helyzetből kiindulva hajlamos vagyok azt hinni, hogy nem kizárólag ismereteink mai állapotából nézve állnak fenn kényszerítő okok arra nézve, hogy a tudatot nem lehet annak anyagi feltételeiből megmagyarázni. Persze azt is el kell fogadnunk, hogy semmit sem lehet csupán létezésének feltételeiből megmagyarázni. Egyrészt nyilván fennáll néhány elképzelhető kapcsolat az agyamban lévő atomok meghatározott mozgásformái, másrészt pedig a számomra eredendően tovább már nem definiálható, visszautasíthatatlan tények között, miszerint most fájdalmat érzek, örömet érzek, meleget érzek, hideget érzek, édes ízt érzek, rózsaszínűt érzek, orgonahangot hallok, vöröset látok, továbbá közvetlen bizonyosságom van arról, hogy vagyok. De semmiképpen sem lehet belátni, hogy ezek együtt hatásából (vagyis az atomokból) hogyan keletkezhet tudat. Ahhoz, hogy ne legyen közömbös számunkra a szóban forgó atomok elhelyezkedése és mozgásmódja, a monádok ilyen fajtáját már eleve különálló tudattal kellene felszerelni. De ezzel sem a tudatot nem lehetne megmagyarázni, mint ahogyan a tudat egységének megmagyarázásában sem segít semmit.” Idézi Wolf Singer: *Der Beobachter im Gehirn. Essays zur Hirnforschung*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2002. 60.
5. Szigeti: i. m. 9.
6. Niklas Luhmann: *Die Autopoiesis des Bewußtseins*. Soziale Welt 1985. 4. 402–446. 403.
7. Szigeti: i. m. 53.
8. „Az értelemfenomén a megélés és a cselekvés további lehetőségeire való utalástöbblet formájában jelenik meg.” Niklas Luhmann: *Szociális rendszerek*. (Ford. Brunzel Balázs és Kiss Lajos András) AKTI – Gondolat Kiadó, 2009. 77.
9. Uo. 239.
10. Nem úgy, mint Luhmann felfogásában, ahol is a rendszer/környezet erős differenciája szükségszerűen megreked egy pluralisztikus ontológia lerögzítésénél. Luhmann szerint például a kommunikáció folyamatában, amelyet két pszichikai rendszer találkozásaként ír le, a gesztusok és a mimika (tehát a testet öltött szellem) csak zavaró tényező lehet, mert növeli a kommunikáció komplexitását. („Jól értettem, ez a *fintor* tényleg azt akarja jelenteni. Ne kérdezzek rá újra, hogy mit is akart ezzel mondani?”)
11. Szigeti: i. m. 62.
12. Uo. 69.
13. Uo. 92.
14. Uo. 105.
15. Uo. 115.
16. Uo. 143.

A HATÁRHELYZET MINT LÉTÉLMÉNY

Bányai Éva: *Térképzetek, névtérképek, határidentitások*

■ Friss kötetében Bányai Éva úgy foglalkozik a kortárs erdélyi vagy Erdélyhez kapcsolódó irodalom jelenségeivel, hogy vizsgálódásának irányultsága maga is egy aktuális tudományos paradigma erősítéseként fogható föl: ahhoz az áramlathoz kapcsolódik, amit „térbeli fordulatként” (spatial turn) tartunk számon. Míg a Heidegger *Lét és idő*-jével fémjelzett korszak tudományossága az emberi lét idődimenziójára helyezte a hangsúlyt, az újabb természet- és társadalomtudományi művekben az érdeklődés átkerülni látszik az időről a tér problematikájára. A szemléletváltás például azokban a neurobiológiai kutatásokban fogalmazódott meg,

amelyek szerint a minket körülvevő tér nem más, mint az agy különböző funkciójú neuronjainak összjátéka, tehát egyféle konstrukciós folyamat terméke. Az irodalmi szövegekben a nyelv által szintén fölépül egy virtuális tér, amelynek szerzettsége a művek jelentésstruktúrájának kulcsfontosságú eleme.

A könyv tanulmányainak hívószava a térbeliség, Bányai Éva elsősorban azt vizsgálja, ahogyan a kortárs művekben a tér megkonstruálódik, az a tér, amely a történések médiumaként szolgál – lásd Merleau-Ponty Bányai Éva által idézett gondolatát: „a tér nem egy olyan közeg, amelyben elrendeződnek a dolgok, ha-

nem médium, amely által elrendeződnek a dolgok.” (11.) A térbeliség fogalmai közül a szerző kiemelten koncentrálna a régió és a határ problémakörére s a velük kapcsolatos utazás, tágabban pedig az áthelyeződés kérdésére. Erről a könyv fejezetcímei is árulkodnak: *Térképzetek geokulturális kontextusban*, *Bodor Ádám regényeinek névtérképe*, *Transztextuális narratívák*, *Posztbodorianus áranlatok*, *Utazások a másságban*. A tér geokulturális, földrajzi-társadalmi valóságként is határrá válik a tanulmányozott művek egy részében, mivel a határlét az európai kultúrában mindent átfogó élménnyé válhat, ahogyan ezt Thomka Beáta is megállapítja. „A társadalmi mikroközösségek, etnikai csoportok és tagjaik történelmi tapasztalatának és identitásának gyakori meghatározója a határhelyzet. Ehhez azonban nem kell feltétlenül sem valamely határszélen élni, sem határátlépőnek lenni, hisz a történelem anélkül rendezi át európai határait, hogy az adott térségben élő nemzedékek bármikor elhagyták volna szülőhelyüket, ahogyan ez a 20. században többször is lejátszódott.” (*Déli témák. Kultúrák között*. zEtna Kiadó, Zenta, 2009. 7.)

A határ mégsem elsősorban térbeli jelenségeként értelmeződik Bányai Éva írásaiban, sokkal inkább spirituális vonatkozásaiban válik érdekessé mint az interetnikus kapcsolatok és szövegek egymást átjárásának terepe. Hasonlóan ahhoz, amit Thomka Beáta a fenti idézet folytatásaként mond: „A határhelyzet földrajzi tartalmi helyére a nyelvi, vallási és kulturális hovatartozás tudata kerül. Az új jelentés az azonosságtudat bizonyosságának, biztonságának és egyben elbizonytalanodásának forrása is lehet. A korábbi évszázadokban nem, a modern korban mindez a létélmény meghatározójává vált, és az identitáskutatások egyik központi vizsgálódási terepeként körvonalazódik. Elválaszthatatlan többek között a multietnikus és többkultúrájú területek, a migrációk, a diaszpórák mozgásának és létesülésének, valamint a kulturális azonosság meghatározóinak sokrétű kutatásától.”

A tizenöt szépirodalmi mű és százon felüli szakirodalmi tétel értő feldolgozása önmagában sem kis teljesítmény, Bányai Éva könyvének értéke azonban nem a mennyiségi mutatókban rejlik: megközelítési módszere az, ami példamutató. A

szerző nemcsak olvas, hanem minduntalan hozzá is olvas: Blanchot, Heidegger, Genette, Ricoeur, Stuart Hall, Lotman, Iser és Kristeva elméletei mellett a kortárs magyar irodalomkritika meglátásait is hasznosítja az értelmezés folyamatában: Angyalosi Gergelytől Faragó Kornélián, Gyáni Gáboron és Pozsvai Gyöngyin át Vallasek Júliáig több mint ötven szerző megállapításait gondolja tovább. Papp Sándor Zsigmond novelláskötetének elemzéséhez társítja a novelláiról esszéjét, amelyet Bodor Ádám *Az érsek látogatása* című kötete ihletett. Láng Zsolt regényének értelmezési horizontját kitágítja, bevonva a szerzőnek *Az oltalom kolostora* című novelláját is a komplex elemzésbe. Dragomán György, Láng Zsolt, Selyem Zsuzsa vagy Papp Sándor Zsigmond nemcsak egy-egy szépirodalmi alkotással, hanem egymás szövegeinek értelmezőiként is megszólíttatnak.

Faragó Kornéliának, a kiváló újvidéki teoretikusnak az irodalmi térdinamizmust vizsgáló műveiből és a Deleuze–Guattari szerzőpáros fogalmaiból kiindulva Bányai Éva a territorizálás, deterritorizálás és reterritorizálás, azaz rögzülés, elmozdulás, újrarögzülés folyamatait vizsgálja a művek terében, ám ez az elmozdulás megfigyelhető eszmei síkon is, például mint a küldetéses transzszilvanista hagyomány lebontása és egy illúziótlan, posztmodern beszéd- és látásmód rögzülése. Ez az illúziótlan szemlélet az identitásmeghatározásra is kiterjed, hiszen a határlét határidentitást ébreszt, vagyis az egységes identitás illúziójának megkérdőjelezéséhez vezet. Bányai Stuart Hallra hivatkozik: „A teljesen befejezett, biztonságos és összefüggő identitás csak káprázat. Ehelyett a jelentés és a kulturális reprezentáció rendszereinek megsokszorozódása folytán a lehetséges identitások megdöbbentő és tűnékeny sokaságával találjuk szembe magunkat, melyek közül – legalábbis átmenetileg – bármelyikkel azonosulhatunk.” (39.)

A határlét és határidentitás viszonya, amely többek között az útonlét témájában artikulálódik, a mássággal történő állandó szembesülést is magában hordozza. Bodor Ádám tanulmányozott műveiben határon helyezkedik el a tér, amelyben a cselekmény kibontakozik, és ez alapvető narratológiai következményekkel is jár. Erre a térre ugyanis fokozottabban érvényes a posztmodernnek az a nagytörténe-

teket megkérdőjelező tétele, amely szerint a történelem hozzáférhetetlen, csak különbözőképpen elmesélt, különféle diskurzusokhoz idomított narrációk vannak. Valószínűleg e hozzáférhetlenség miatt is alakultak ki a Bodor által alkalmazott elhallgatások, kihagyások történetek – véli Bányai. Szintén ezzel a posztmodern valóság szemlélettel állhat összefüggésben a korlátozott kompetenciájú narrátorok elterjedése is – tehetjük hozzá –, azoknak a mesélőknek a sora, akik nem vagy csak félig értik, amit elmesélnek.

A régió és regionalitás kérdésköre kapcsán Láng Zsolt gondolatából kiindulva: „Az irodalom nem táj, hanem nyelvfüggő. A nyelv viszont őrizhet magában *tájjelleg*et.” A kötet szerzője a provincialitással fenyegető „helyi színek” ellenében felmutatott sajátos bodori multikulturalizmusnak a névtérképben is megmutató vonásait tárja fel. „A Bodor Ádám prózáját benépesítő szereplők változatos nevei és a szövegek terét behatároló helynevek vizsgálata különböző értelmezési stratégiákat mozgósít [...]. A *Sinistra körzet* és *Az érsék látogatása* című regényekben a megnevezés, a nevek megjelenési formája tágítja és ugyanakkor behatárolja a szövegteret, a magyar nevek mellett sűrűn előforduló román, ukrán, német, örmény, török, zsidó, lengyel stb. nevek lehetőséget adnak arra, hogy a Bodor-prózát a geopoétika felől is értelmezzük. Ez a soknyelvűség azt a látszatot keltheti, hogy térben távoli helyek kapcsolódnak össze, és ennek a prózának az a meghatározó sajátossága, hogy mindez egy kulturális térben helyezkedik el.” (20.)

A *határ* és a *hatalom* nem csak etimológiailag függ össze. A bodori tér nem annyira földrajzi, mint inkább történelmi: a diktatúra embert elnyomó tere, amely bárhol lehetne Kelet-Európában. Az egymás mellett élő etnikumok, amint azt Bányai kiválóan látja, egymást sokkal inkább szennyezik, mint színezik.

Dosztojevszkij szerint az orosz irodalom klasszikusai mindnyájan Gogol köpönyegéből bújtak elő – a Bányai Éva által tanulmányozott erdélyi szerzők: Demény Péter, Láng Zsolt, Papp Sándor Zsigmond, Selyem Zsuzsa, Vida Gábor vagy – a szintén erdélyi emlékeit megidéző – Dragomán György hősei mintha mindnyájan Bodor

Ádám *Sinistra körzet*ében bolyonganának, ezért beszélhet, joggal, a tanulmányíró a fenti szerzők művei kapcsán „posztbodorianus áramlatokról”. A transtextualitás különböző formái arra világítanak rá, hogy a behatároltság és a sajátos interkulturális közeg, az etnikai és vallási mássággal történő mindennapi szembesülés alapvető meghatározóivá váltak a mai, erdélyi kötődésű irodalomnak.

A kortárs kisebbségi magyar irodalomra tipikusnak tetelezhető mágikus realista prózapoétika mentén szerveződő művek mágikus tartalmait elsősorban a múlt század óta hatalmas lendülettel terjeszkedő ortodoxia szolgáltatja. Bodor Ádám szeminaristái és archimandritái a hatalomba épülést, Láng Zsolt Eremie nevű narrátora és Selyem Zsuzsa *9 kiló* című művének sok elbeszélője közül az egyik a megkerülhetlenséget, Papp Sándor Zsigmond novelláiban a hétköznapivá vált hiedelmek tudattalanul utánzott mintáit jelenti. „»A románság« szövegbeli explicit jelenléte a toponimákban, antroponimákban és Zalbács néni román pópáktól ellesett bőszeresztvéseiben nyilvánul meg, de a térbeli és időbeli meghatározottság megformálásában döntő szerepe van.” (182.) Bányai Éva azt is érzékeli, hogy az Erdélyben élő írók mintha szorosabbnak tekintenék a kettős kötődést, és magától értetődőbbnek a másság állandó jelenlétét. „A román diakritikus jegyek szerepeltetése a nevekben, használati tárgyokban e »konkrét« világhoz való tartozás, az elkülönülve összetartozás és ennek felvállalásának a jegye, ellentétben Bodor Ádám és Dragomán György névfordító technikáival, hasonlóan Selyem Zsuzsa és Demény Péter eljárásaihoz” – állapítja meg Papp Sándor Zsigmond novellái kapcsán. (182.)

Bányai Éva nagy erudícióra alapozott megállapításai figyelemre méltóak, szintetizáló törekvése, elemzési módszere követendő, ezért bizton jósolható: a *Térképzetek, névtérképek, határidentitások* című kötet kötelező bibliográfiai tétel lesz a kortárs irodalmat tanuló diákoknak, sűrűn forgatott, gyakran idézett mű a szakemberek asztalán, hasznos útbaigazító azok számára, akik jobban szeretnék érteni jelenünk magyar irodalmát.

Tapodi Zsuzsa

OLVASATOK ÉS ÉRTELMEZÉSEK SZIMBOLIKUS TEREKRŐL, VALÓDI NYILVÁNOSSÁGRÓL

Vincze Hanna Orsolya: *Helyzet, jelentés*

■ Szubjektum, diskurzus, hatalom, ezek kölcsönhatása és egymáshoz viszonyított, egymásba játszó működése; hazaszeretet és vallásos buzgalom; példaképek kirajzolása, felmutatása, átadása és az emlékezés, közvetítés, megőrkítés stratégiái; a fordítás mint kultúrák közvetítés; a nyilvános és szimbolikus terek, térképzetek és a mindezekről való beszédmód, mindezek irodalmi megnyilvánulásai, összefüggései Vincze Hanna Orsolya első önálló kötetének témái. Ezek egyben irodalomtörténeti, -elméleti, -értelmezési kategóriák, amelyek bevetésével kiválasztott tárgyhöz közelít, amelyeket számba véve a műveket, jelenségeket, az egész működésben levő irodalmi, közvetítési rendszert, közéletet, közgondolkodást tárja fel, mutatja be, értelmezi.

A bölcsész képzettségű szerző irodalommal és történelemmel foglalkozik, hiszen magyar és angol nyelvet és irodalmat tanult, műfordítást, valamint a Közép-Európai Egyetem Kelet-Közép-Európa Történelme mesterképző programját és a Közép- és Kelet-Európa Összehasonlító Történelme PhD-programot végezte el, a Szegedi Tudományegyetemen az elmélet és az interpretáció összefüggéseit tanulmányozta. Emellett olyan kutatási programokba kapcsolódott be, amelyek a kelet-közép-európai régió országaiban a hazafiasság, a hazafias érzés történetét, megfogalmazás-módját vizsgálták. Innen tehát a kötetben felvonultatott tematika összetettsége, amit a szerző (s a kötet szerkesztője, Keszeg Anna) a kötetbe beválogatott tanulmányok csoportosításával, fejezetekbe rendezésével próbált rendszerezni, ezzel mintegy a koncepciót, a szervezőelvet is kialakítani, az olvasó előtt nyilvánvalóvá tenni. Négy részt különít el, így csoportosítja vizsgált témáit: *A be-*

szelő szubjektumról, A nyilvánosságról és egyéb szimbolikus terekről, Fordítók és fordítások, Olvasók és olvasatok. Belülről halad kifelé, a szubjektumtól a köz és a nyilvánosság felé, majd visszanyarodik a magányos olvasó olvasatához és ennek eredményéhez, a nyilvánosság előtt is megjelenő, a köztudatban lenyomattal bíró, akár divatot (ki)alakító olvasatok pluralitásáig. A címek, témák a szerző sokoldalúságát és érdeklődési körének szerteágazó voltát mutatják, és azt is, hogy mind rálátása, mind tudományos eszköztára megvan ahhoz, hogy az inter- vagy pluridiszciplináris megközelítésmódot alkalmazza, s annak elemeit jól kezelje, az olvasó számára úgy kínálja, hogy felkeltse általuk az érdeklődést. Hiszen a felvetett problematikában akadnak olyan pontok, amelyek a hagyományos, pozitivista irodalomtörténet-írásban s még inkább a köztudatban másként élnek; a szerző ezeket meggyőzően vezet be, érvelését higgadtan és oly módon építi fel, hogy leszereli az esetleges ellenvetéseket is; elsősorban a második rész tanulmányaira gondolok itt, amelyek a romániai és erdélyi szimbolikus földrajzról, illetve a versengő térképzetekről (jelesül az egymás mellett élő erdélyi nemzetek transzszilvanizmusáról) szólnak. A kötet érdekes szempontjai és témái közül is kiemelkedik ez a rész. Nemcsak mint jó tanulmány, de mint figyelemfelkeltő, elgondolkodtató olvasmány is érdekes a *Pillantás a hídról. Szimbolikus földrajz a romániai sajtóban* című írás, amely a román köztudatban használt és a románság szerepére vonatkozó kulcsmetaforát vizsgálja. A magát a kelet-nyugat oppozíció negatív pólusán tudó balkáni tudat képeket keres, amelyek kiutat biztosíthatnak számára egy pozitív(abb) önkép megal-

kötésára, erre alkalmas a híd metafora, amely arra hivatott, hogy aláássa „kelet és nyugat esszencialista szembenállását”, feloldja „az átmeneti állapotra vonatkozó stigmát”, s hogy „a remény locusává” váljék „retorikai és földrajzi értelemben egyaránt”. (77.) E tanulmányból világossá lehetnek az olvasó előtt a román és magyar nemzeti identitások szimbolikus reprezentációinak ütközési pontjai: ezek az ideális etnikai tér és annak természetes határai kijelölésében érhetőek tetten a legszembetűnőbb módon. A román elképzelés folyókkal szegélyezett, középen gerincként végigfutó hegyvonulattal egybefogott, valóságos testet lát és láttat, a magyar ellenben a hegyektől körbelelt (és védett) Kárpát-medencét tartja ideális terének. (Földrajzi) terekkel és ezek identitást meghatározó szerepével foglalkozik a *Versengő térképzetek Erdélyről* című tanulmány is, amely a két világháború közt megalkotott transzszilvanista ideológiát vizsgálja mint a regionális identitás kialakítására irányuló kísérletet. Nem idealizálja, tárgyyszerűen mutatja meg, miért nem tudott túl sikeres és hosszú életű lenni: „a nemzeti határokon fölülemelkedő erdélyi regionális identifikációt nehezítette, hogy a román, magyar és német nemzeti identitások egyaránt etnikai és nyelvi összetevőkre építettek” (90.), „a transzszilvanizmus számára külön kihívást jelentett, hogy Erdély területét különböző nemzeti identitáskonstrukciók különböző és egymással versengő narratívák és retorikai stratégiák segítségével próbálták egy tágabb, szimbolikus nemzeti térbe integrálni”. (91.)

Elméleti keretben tárgyal a szerző a társadalmi nyilvánosságról az abszolutista rendszerekben, bemutatva a habermasi nyilvánosságfogalmat, és azt akár olyan új kontextusokban is alkalmazza, amelyekre a fogalom megalkotója maga nem tartotta alkalmasnak a terminust. Így újra is értelmezi a szerző a

nyilvánosságot, s vizsgálatát kiterjeszti. Ebben az elméletinek induló keretben aztán olyan konkrét irodalmi műveket is bemutat, mint a fejedelemtükrök, amelyek értelmezésében nem annyira a szemlélyiségkultusz eszközei, mint inkább példát kívánnak állítani, mértéket szabni és értékekre irányítani a figyelmet. „Az eszményítés egyúttal a fejedelem és értelmiség közötti ideális viszonyt kívánja felmutatni, amelyet a fejedelemnek is fenn kell tartania. Így a fejedelmi erények reprezentációjának kettős célközönsége van.” (60.) Pataki Füsüs János királytükre pedig értelmezése szerint „úgy sorolja fel Bethlen erényeit, hogy egyben azokat követendő példaként állítja mind az uralkodó, mint az olvasóközönség elé” (61.), azaz „a dicsőítő beszédhelyzet [...] erősen normatív, ugyanakkor a reprezentáció tárgyai elsősorban a követendő viselkedési normák”. (62.) Újszerű megközelítését adja a szerző az abszolutizmusnak is, hiszen „a minden normán, fölülemelkedő, korlátlan és szabályozatlan uralkodói hatalom inkább elméleti konstrukcióként, mint politikai gyakorlatként létezett”. (58.)

A bővebben idézett tanulmányokból nyilvánvaló, amit a kötet hátoldalán olvasunk: Vincze Hanna Orsolya fő érdeklődési területei a kommunikációs kultúrák és kölcsönhatásaik, ezeknek különösen a nyilvánosság- és eszmetörténeti vonatkozásai. Mondhatni ez a szervezőelv érvényesül a tanulmányok nagy részénél, illetve előkerül a legkülönfélébb vizsgálatok esetében is, amikor irodalmi szöveggént funkcionáló művet elemez, amikor a fordítók szövegválasztásait, a fordítások keletkezésének hátterét értelmezi, vagy amikor olvasók és olvasatok összefüggéseit vizsgálja (Szilágyi István *Kő hull apadó kútba* című regényének Rákóczi-képét vagy az *Egy lócsiszár vírágvasárnapja* változatait).

Bodó Márta

ANÉLKÜL, HOGY TUDNÁD, MERRE ÉS MIÉRT

Franz Hodjak: *Határkövek*

■ Abban az időszakban, amikor a határon túli magyarok számára téma és lehetőség a kettős állampolgárság, különösen érdekes egy olyan könyvet kézbe venni, mint amilyen Franz Hodjak *Határkövek* című regénye. A német eredetiben 1995-ben megjelent *Grenzsteine* egy olyan romániai német útját mutatja be, akiben maga Hodjak tükröződik. Ahogy a főhősnél, úgy az erdélyi szász gyökerű, 1992 óta Németországban élő szerző életében is kiélezetten jelen van a szülőföldvesztés, az irány- és identitásnélküliség, az outsider-lét élménye.

A regény főhőse Harald Frank, egy ide-oda sodródó, 20. századi pikareszk figura, akinek nevében, ha fordítva is, de felismerhetőek a szerző nevének iniciáléi. A romániai német férfi legfőbb vágya a német vízum megszerzése, s ennek révén a hosszasan érlelt kivándorlás-terv megvalósítása. A regény folyamán ezt a célt akarja elérni, s a könyv abszurd, groteszk élethelyzetek által fest képet arról, hogy ez gyakorlatilag lehetetlen. Legfeljebb csak egy magyarországi útszéli árokhoz érhet – oda is csak illegálisan.

1989 után járunk, abban a korszakban, amikor az ország már nem tartja fogva polgárait, viszont a nagykövetség elutasítja Harald Frank kiutazási kérelmét. Mintha egy ördögi kör szereplője lenne: nem elég, hogy évtizedekig a kommunizmus rabja volt, most a hivatalnokok országában érzi magát fogolynak. A nagykövetségen minduntalan három dolgot igényelnek tőle: először is meghívót (ehhez még akkor is ragaszkodnak, ha a weimari hercegi kriptát akarná megtekinteni), másodsor sírhellyel kell hogy rendelkezzen, harmadszor meg igazolásra van szüksége, hogy testőrsége van. Ameddig e feltételek nem teljesülnek, csak a Nyugati-, Déli- vagy Keleti-Kárpátokba utazhat. A konok hős viszont nem adja fel. Eleve sátorral indul neki az akciónak, s fel is veri tábort a nagykövetség előtt. Hamarosan kiderül, hogy kérelmével nincs egyedül, hiszen a nagykövetség előtt több száz ember várja a nyomtatványokat. Töb-

bek között ott tanyázik egy ügyvéd, egy rokkan és a nő, aki néhány nappal korábban Harald Frank sátorbejáratában szült. Ők hárman indítványozzák, hogy a nagykövetség előtt felvert sáortáborot független, szuverén állammá nyilvánítsák, államfőnek pedig Frankot választják meg. Az abszurdnak tűnő sorokban Hodjak valami egészen mélyet tud felmutatni. Az emberekről kiderül, hogy ha a diktatúra alól látszólag felszabadultak is, tulajdonképpen csak látszatszabadságban élnek, hiszen valójában mindent a hivatalnokok tartanak ellenőrzésük alatt. A szabadságszomj, a függetlenség iránti vágy viszont állandóan ott van életükben, ami abból is látszik, hogy amint esély van rá, ez a nagykövetség előtt táborozó különös, marginális, összeforrott csoport, amely egyébként időközben pár ezres tömeggé nővi ki magát, saját államot, *szabadállamot* alapít. Még zászlóról, himnuszról is gondoskodnak. Mivel azonban eleve groteszk a helyzet, nem lehet és nem is lesz a dolog hosszú életű. Az ötlet maga azonban elgondolkoztatja az olvasót, s meghatározza az egész regényt.

A regény súlypontjában kétségtelenül Harald Frank áll. Az ő útja nem oksági összefüggéseket tartalmazó, lineárisan előrehaladó fejlődéstörténet. Sokkal inkább egy mozaikokból összeálló életút, amely az elbeszélés által teremt meg önmagát. Azzal, hogy Harald emlékezik, hogy részt vesz a jelenben, hogy elkalandozik, hogy víziói vannak, hogy állandóan úton van, megteremt az elbeszélésben identitását, amiről egyébként mindig negatívan vall. Szerinte minden identitás átok, amely élete végéig követi az embert. Ez a pesszimizmus nem meglepő, hiszen mindamelllett, hogy tipikusan hodjaki vonás, a regényből az is kiderül, hogy az alteregó Harald Frank a romániai diktatúra neveltje, így gyerekkora óta hiányzik neki a saját és a társadalmi identitás-minta. Semmi sem köti az előző generációkhoz (a buzgó náci nagyapa nem is lehet jó példakép!), de megpróbál kitörni a totalitárius, kommunista államrendszerből is. Nin-

csenek tehát követésre méltó példák, a főhős minden szempontból határkövek között él. Ennek elkerülhetetlen eredménye a Hodjaknál oly sokszor megfogalmazott üresség, irány-nélküliség, kívülrekedtség. Ezzel a regényben a következőképpen találkozunk: „Agresszív, terjedő üresség volt az, mely benne elterpeszkedett. Egy vulkán működött a belsejében, mely szakadatlanul ürességet okádott, folyékony ürességet, az üresség nagy szikladarabjait, üresség-tüzet, az üresség gőzfelhőit, üresség-port. Az üresség eme nagy tömege mindent elpusztított, Harald Frank fájdalmas tehetetlenséggel követte útját a legvégső határig, ahol egy másik ürességre lett, kihűlt és megdermedt. Semmi sem üresebb, gondolta Harald Frank, mint ez a szűk senkiföldje, ahol az egyik üresség a másikkal találkozik.”

Ebbe az ürességbe azonban sok történet belefér. Az állandóan visszatérő katonai behívás, a fogdában töltött időszak, a széttörés különböző megélése, a folytonos úton állás egy-egy lenyomatát képezik annak a lelkiállapotnak, amely a műben a tétlenség, a társadalmi és egyéni szinten való fejlődés lehetetlenségének allegóriáját jelenti. A Parszifal-archetípus beépítésével Hodjak ezt nagyszerűen hangsúlyozza, Wolfram von Eschenbach versegény-szereplőjének említésével ugyanis kitágul az értelmezés lehetősége. A naiv, bárdolatlan Parszifal is bolyong az elérhetetlen Grál nyomában, akárcsak Harald Frank a német vízumért, de míg az ifjú fejlődik, Frank egzisztenciális világában még az alapvető feltételek se adóttak a fejlődéshez: a kivándorlásról s ezzel együtt a szabadságról dédelgetett álma megsemmisül a szimbolikus fogvatartás és a diktatórikus struktúrák kívülről felállított határai miatt.

Hodjak tehát a Parszifal-motívum szatirikus-groteszk beépítésével és Harald Frank útjával azt a jelentős időszakot mutatja be, amely közvetlenül a '89-es fordulat után veszi kezdetét. A korrajzhoz pedig nyilván emberek tartoznak, ennek megfelelően a szerző a romániai élethelyzetek összességére kitér. Az egytől egyig villákban élő hivatalnokok, a tisztaságmániás Petruz alezredes, a titokzatos napraforgó, a vakációt kedvelő Başloaga tizedes, a sokat beszélő, mindent megoldani képes szőke cigány, a bekötözött fejű férfi, a korrupció háttérörök mind olyan szereplők, akiknek jelenléte által hol szomorúan groteszk, hol humorosan ironikus képet kap Romániájáról az olvasó. S bár '89 után vagyunk, bő-

ven van visszautalás az előző évekre is. Elég, ha spiclik utaznak a repülőgépen, vagy ha éppen arról beszélgetnek az emberek, hogy „az utóbbi negyvenöt évben a bizalmatlanság istenné lett, mítosszá”. Hodjak pátosz nélkül, kíméletlenül ír.

Nem csoda, hogy ennyi kiabrándultság után az idegenség bőrig hat, annyira, hogy már nem tudod, merre és miért, mert eleve lehetetlen, mert eleve bukásra ítélt az áhított körülmények közötti lét, a megérkezés lehetősége. Az sem biztos, hogy jobb (példa erre a regényben Harald Frank kivándorolt anyjának esete, aki Romániában a német, Németországban pedig a külföldiek kisebbségéhez tartozott... hát nem ismerős ez „határon túli” magyarként?), de legalább szabad döntés következménye, itt pedig a döntési lehetőség, a szabadság eleve korlátozott. Ez viszont egyre inkább izolációhoz, megtéréshez, iránytalansághoz, idegenségérzethez vezet.

A romániai német szerző stílusára jól ráérezett Szenkovics Enikő. Fordításával minden bizonnyal megismertette és érte közvetítette a hodjaki gúnyt, élcéledést és a tömör metaforikusságot, s átadta a regénynek azt a különös hangulatát, amelyben a szomorú és a groteszk nagyszerű humorral és iróniával párosul. Hodjak sajátosan különös, nyelvezetében is jelen van az ambiguitás, a kettős kötődés és ezzel együtt a kettős hazátlanság, s a magyar fordítás érdeme, hogy ezt felszínre hozza. Minden szónak súlya van, s így teljes mértékben ráhangolódik az olvasó a romániai állapotra. Az itt élő már félmondatoknál is sóhaj vagy a fejét rázza, hogy igen, ez az a hely... A megértésben ugyanakkor fogódzót nyújt a Hodjak-életművet kutató Sánta-Jakabházi Réka előszava is, aki az ajtókeret-lét metaforáján keresztül világít rá a romániai német szerző műveinek alaphangjára.

Merre és miért – „a legégetőbb kérdéseket / mindenki felteszi / magának” (Hodjak: *Teaszinet*. Halmosi Sándor fordítása). Valahogy erre készlet ez a regény is. Elgondolkoztat a haza és hazátlanság, a szabadság és rabság, a társadalmi és egyéni fogalmain. Nem távoli helyekre visz, hanem a nagyon is közeli, rólunk szóló rendszerváltás utáni társadalmi helyzetet, a ma is működő bürokrácia útvesztőit mutatja be, miközben a szerző eleve kudarcra ítélt saját hazakeresésében folyton azt érezzük, hogy az híján van minden bizonyosságnak: anélkül, hogy tudnád, merre és miért...

De ettől Hodjak az egész.

Pap-Mike Ágnes

MINT AKIT BELÜLRŐL FESTETTEK KI

Antonin Artaud: Rodezi levelek (1943–46)

■ „Az emberi arc üres erő, egy halott mező. Jól ismert követelése egy formának, amely sohasem felelt meg a testnek, más akart lenni, mint a test.” (108.) Antonin Artaud pontosan ragadja meg mondataiban az arc egyszerre több paradoxonát is: hogy anyagból van ugyan, de anyagszerűsége rejtőzködő; hogy van egyfajta állandósága és kimozdíthatatlansága, ami réműletes is lehet, mert már eleve olyan, mint egy halotti maszk; hogy behatárolt kiterjedésű, és mégis behatárolhatatlan valamilyen értelemben.

Amikor André Breton összeállítja *A fekete humor antológiáját*, a levél műfajának igen hangsúlyos szerepet szán: Sade, Nietzsche, Lautréamont levelei megvilágító erejűek: mintha a reális kommunikációs helyzet hirtelen olyan energiákat nyitna meg, amelyek egyébként hozzáférhetetlenek voltak. Artaud rodezi elmeegógyintézetben írt levelei hasonló energiákat csapolnak meg: nyilván összefüggnek kezelőorvosa, Gaston Ferdière kezelési módszereivel is, aki (amellett, hogy a vitatott elektrosokk-terápiát is alkalmazza) időlegesen legalábbis pozitív irányú változást képes előidézni Artaud állapotában művészetterápiás gyakorlataival. Artaud újra írni kezd tehát, és a rajzzal is megpróbálkozik. A levelek „köztes” műfaja megengedi azt is, hogy történetek, illetve elmélkedések is beléjük ékelődjenek, ismétlődő motívumaik pedig hozzájárulnak ahhoz, hogy a könyv az „irodalomként való olvasás” technikái szerint is befogadható. (Ilyen motívumok: Artaud írországi útjának visszatérő története, a kenyérré való vágyakozás megannyi nyoma, amely gyógyszerek/drogok kérésében is visszacseng, ugyanakkor egyfajta testi önmegtartóztatás igénye is.)

A Darida Veronika válogatásában és előszavával megjelent könyv vállalja a levelek sokféleségéből adódó szórtságot is: „arra törekedtünk, hogy a legkülönbözőbb regisztereken megszólaló írásokat közöljük. Célunk nem a teljes (a francia kiadásban kétkötetes) anyag megismerte-

tése volt, sokkal inkább a sokféleség felmutatása.” (22.) A sokféleség magára a személyiségre is vonatkozik, aki a levelekben megszólal: életútja önmaga számára is „korszakokra” bomlik, bezártsága előtti és bezártsága utáni életre, megtérései előtti és utáni korszakokra, többször is említett, 1939 augusztusában bekövetkezett „halálának” előttjére és utánjára. Artaud a szó szoros értelmében vett többes személyiségként viselkedik, s ezek a személyiségrétegek mutatkoznak meg többek között a változatos címzettekhez írt levélválogatásában.

Artaud arcainak időbeli változását így írja le Darida Veronika: „az Artaud-ról készült fényképfelvételeken látványosan nyomon követhető állapotának romlása. Míg a rodezi évek elején készült igazolványképen egy rövidre nyírt hajú, viszonylag nyugodt tekintetű ember néz ránk, addig a kései (Ivryhez kötődő) felvételeken már egy teljesen lepusztult, tragikus clown jelenik meg. Artaud mindezzel tisztában van, hiszen már 1946 elején, az espagnion-i kirándulás során, így jellemzi magát: »arcom egy olyan emberé, aki sokat szenvedett.«” (20–21.) Magának az arcnak az „anyagát”, a leveleket épp ezért igen szerencsésen egészíti ki a kötet függelékeként két olyan prózaverszöveg, amely mintegy rálátást enged a folyamatra, az említett arcokra: az egyik a betegségről és egészségről folytatott kegyetlen elmélkedés, a másik pedig az arc jelentéseit kutató szöveg – mindkettő Szabó Marcell szövegintenzitást jól megragadó fordításában olvasható, ahogy maguk a levelek is. Itt Artaud saját rajzainak tapasztalatát is összegzi, miközben „kibeszéli” az arcaival való szembesülés történetét: „a vonások még nem találták meg az általuk megszabott és kijelölt formát, azt, amilyenek; mert többről van itt szó, mint tétova próbálkozásról, reggeltől estig, tízezer vágy között, akár egy fáradhatatlan, heveny szívdobogás tisztítótüzeben, az emberi arc vonásai döngölnek és rombolnak. Ami azt jelenti, hogy az em-

beri arc még nem találta meg saját képét, és a festő feladata, hogy megadja neki. De ez azt jelenti, hogy az emberi arc akként, amilyen, még önmaga nyomában jár, két szemével, orrával, szájával, és a két fülkagyló, a két szemüregre érkező válasz, mint a közeli halál kriptájának négy bejárata. [...] Az emberi fejek mellett néha tárgyakat, fákat vagy állatokat is felvonultatam, mert még nem vagyok egészen biz-

tos a határookban, ahol az emberi test már megállhat.” (108–109.) Itt ragadhatjuk meg Artaud arc-elképzeléseinek egyik legfontosabb elemét: időbeli mozgékony-ságát, változékony-ságát, az önazonosság hiányát – térbe kivetítve pedig azt a behatárolhatatlanságot, amely egy belső végte-len tapasztalatának feleltethető meg.

Balázs Imre József

KÖNYVAJÁNLÓ

RIGÁN LÓRÁND AJÁNlja

■ A felismerés látszólag banális: az ember olyan lény, amelynek arca van. De miért éppen az arc és mondjuk nem az ágyék, a sípcsont vagy a széles hátizom? A test szóban forgó zónájának észlelése, a jelentésekkel szabdaltságot *arctér* szemrevételezése ugyanis merőben különbözik a többi testterületétől: a másik emberrel, domesztikálatlan és kiismerhetetlen másságával mindenekelőtt az arcban szembesülök; a másikkal való nyitott, fenntartások nélküli viszony az, amelynek során arc fordul arc felé. A lét rendjében tehát az arc kitüntetett, vagy legalábbis „a portré [...] hosszú ideig döntően az ember önállóságának kitüntetett formája volt” – mint azt *Ön-arc-kép* című, nemrégiben megjelent könyvében Bacsó Béla írja. Megbomlasztásával pedig korántsem csupán a művészetben, hanem az ember lényegének a legmélyén történik valami.

■ Bacsó Béla: *Ön-arc-kép. Szempontok a portréhoz*. Kijárat Kiadó, Bp., 2012.

■ Balázs Imre József: *Az új közép*. Universitas Szeged Kiadó, Szeged, 2012.

■ Biró Annamária: *Nemzetek Erdélyben. August Ludwig Schlözer és Aranka György vitája*. Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kvár, 2011.

■ Darida Veronika: *Filozófiai vallomások*. Kijárat Kiadó, Bp., 2011.

■ Kántor Lajos: *Konglomerát (Erdély)*. Kossuth Kiadó, Bp., 2012.

■ Keszeg Anna: *Gyöngyössi János. Szövegek és kontextusok*. Ráció Kiadó, Bp., 2011.

■ Krasznahorkai László: *Nem kérdez, nem válaszol. Huszonöt beszélgetés*

ugyanarról. Magvető Könyvkiadó, Bp., 2012.

■ Mihai Mateiu: *Oameni*. Casa de pariu literare, Buc., 2011.

■ Orcsik Roland: *Mahler letöltve*. Kalligram Könyvkiadó, Pozsony, 2011.

■ Papp Sándor Zsigmond: *Semmi kis életek*. Libri Könyvkiadó, Bp., 2011.

■ Szabó Róbert Csaba: *Fekete Dacia. Erdélyi rémtörténetek*. Libri Könyvkiadó, Bp., 2012.

■ Szigeti Attila: *A testet öltött másik. Kortárs fenomenológiai tanulmányok*. Pro Philosophia, Kvár, 2011.

■ Vajda Mihály: *Sárkányfogvetemény*. Pesti Kalligram, Bp., 2011.

ABSTRACTS

Béla Bacsó

■ ***Distorting the Portrait: Francis Bacon***

Keywords: *portraiture, presence, haptic space of painting, de-forming the human face, Gilles Deleuze, Francis Bacon*

There is an enormous significance in Francis Bacon's painting attached to the human body and the face *in presence*. However, their representation is a most difficult thing. The artist himself mentioned this difficulty in an interview with David Sylvester: „What I want to do is to *distort* the thing far beyond the appearance, but in the distortion to bring it back to a recording of the appearance.” Bacon formulated the latest answer to the problem of the portrait in western art with the *modulation of the flesh* (Deleuze) in *haptic* space. His answer was „to deform people into appearance”.

Gizella Horváth

■ ***Mirror, Mirror on the Wall... Possibilities of the Self-Portrait in Contemporary Fine Arts***

Keywords: *self-portrait, contemporary fine arts, Joseph Beuys, Endre Tót, Anthony McCall*

Based on Alberti's metaphor of painting as Narcissus's mirror, the essay focuses on three possible meanings of fine arts: similitude, self-knowledge, and the extreme necessity of the Other, as these features appear in the outstanding genre of the self-portrait. The author explores the opportunities of self-portrait in the context of contemporary fine arts, as the rejection of representation seems not to leave any room for portrayal at all. In order to sustain the possibility of portraying without representation, the essay presents a sensible analysis of works of Joseph Beuys, Endre Tót and Anthony McCall.

Katalin Keserü

■ ***A Masquerade Ball Without Masks***

Keywords: *Imre Makovecz, architecture, words, beings, signs and symmetry, anthroposophy*

In the 1960s and '70s, Imre Makovecz (1935–2011) began to create a new way of

“living architecture”. Regarding the locations and materials, he started in the peripheries, a “zero point”, and planned a series of wayside inns and alpine huts in the form of the human face/head. Probing into the quintessence of architecture, he reduced it to the body and the soul, building upon the mental productions of man, i.e. language, imagination and thinking as the most authentic sources. His architectural conclusions arose from the ideas of Rudolf Steiner and became comparable with the problematic of Bachelard's phenomenology. Analyzing and comparing the documents, works and words of Makovecz and their meaning with those of the philosophers, the author would like to prove that his buildings and performances were expressions of existence, a production of presence and reality.

Ildikó Ungvári Zrínyi

■ ***The Portrait Within Us***

Keywords: *portrait, ekphrasis, body, Lessing, Wedekind, Thalheimer*

The portrait appears in Renaissance plays as the embodiment of ideal beauty. The essay compares the situation of looking at a portrait in Lessing's and Wedekind's drama, as well as in a Neexpressionist performance, and analyses the ekphrasis appearing in the 18th century text *Emilia Galotti* by Lessing, focusing on the description of both pictures and faces, as well as on mental images. The same situation is recycled in Wedekind's play *Pandora's box*, where the observation of the painting is surrounded by movements and strong affections, lacking conceptual language, and the ekphrasis describes the painting, creates the photo and the virtual body from the lacking fragments of the painting. In the performance *Emillia Galotti* directed by Thalheimer, Emilia's face (as a portrait) is burnt into the Prince's palm and body – thus the image will belong to the body of the “viewer”. Contemporary theatre uses the face of the characters as related to their bodies, or the faces are many times turned into masques. Both in contemporary everyday life and the world of arts the body is threatened by being erased from the stage.

SZÁMUNK SZERZŐI

- Baal, Georges** (1938) – színész, rendező, terapeuta, Párizs
- Bacsó Béla** (1952) – esztéta, tanszékvezető egyetemi tanár, ELTE, Budapest
- Balázs Imre József** (1976) – irodalomtörténész, PhD, egyetemi adjunktus, BBTE, főszerkesztő, Korunk, Kolozsvár
- Bodó Márta** (1963) – szerkesztő, Keresztény Szó, Vasárnap, PhD, Kolozsvár
- Darida Veronika** (1978) – esztéta, PhD, egyetemi adjunktus, ELTE, Budapest
- Géczy János** (1954) – író, tanszékvezető egyetemi docens, Pannon Egyetem, Veszprém
- Horkay Hörcher Ferenc** (1964) – költő, egyetemi tanár, PPKE, Piliscsaba – Budapest
- Horváth Gizella** (1962) – filozófiatanár, egyetemi docens, PKE, Nagyvárad
- Keserő Katalin** (1946) – művészettörténész, egyetemi tanár, ELTE, Budapest
- Kiss Lajos András** (1954) – intézetigazgató, főiskolai tanár, Történettudományi és Filozófiai Intézet, Nyíregyházi Főiskola
- Madaras Szidónia** (1989) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
- Mateiu, Mihai** (1976) – író, Kolozsvár
- Paksi Endre Lehel** (1978) – művészettörténész, kurátor, Budapest
- Pál Judit** (1961) – történész, egyetemi docens, BBTE, Kolozsvár
- Pap-Mike Ágnes** (1987) – tanár, Dés
- Papp Attila Zsolt** (1979) – költő, szerkesztő, Helikon, Kolozsvár
- Pethő Sándor** (1962) – tanszékvezető egyetemi tanár, Károli Gáspár Református Egyetem, Budapest
- Piroska Katalin** (1943) – ny. középiskolai tanár, Kiskunfélegyháza
- Rigán Lóránd** (1980) – filozófiatörténész, PhD, szerkesztő, Korunk, Kolozsvár
- Szabó András** (1980) – képzőművész, Kolozsvár
- Szalma Anna-Mária** (1982) – néprajzkutató, PhD, Kolozsvár
- Szilágyi Orsolya** (1979) – művészettörténész, Kolozsvár
- Tapodi Zsuzsa** (1961) – tanszékvezető egyetemi docens, Sapientia EMTE, Csíkszereda
- Tordai Zádor** (1924–2010) – író, filozófus
- Ungvári Zrínyi Ildikó** (1959) – színházesztéta, egyetemi docens, Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem

Támogatók



Nemzeti
Kulturális
Örökség
Hivatala



BETHLEN GÁBOR
Alap



Ministerul
Culturii și
Patrimoniului
Național



VISIT CLUJ
The Heart of Romania



ADMINISTRAȚIA
FONDULUI CULTURAL
NAȚIONAL

MINISTERUL CULTURII
ȘI PATRIMONIULUI NAȚIONAL

„...a fej a test része, de nem úgy az arc. Az arc felszínként jelenik meg, s ennek rajzolata, a vonások, a kirajzolódó forma stb. lassan előidéznek azt, hogy maga az arc elválkál a fejtől, s a fej helyén az arc szinte tetetlenül jelenik meg. Ez a leválás és testet vesztés nemcsak maszkszerűvé dermeszti az arcot, hanem jó esetben külön életre kelti, aminek persze lehet igen erős művészi hatása...”

(Bacsó Béla)

ISSN 1222 8338



9 177 1222 2833 04 1 2 0 9

4,18 LEJ
500 FT

FETE-SPAȚII
FACE SPACE