

Tartalom

Quasimodo 2020

Lövétei Lázár László – Melyik nap alatt?	3
Zsávolya Zoltán – Munkacímre	4
Garaczi László – In Cauda Venenum	7
Bognár Anna – Szerelem és halál	10
Faragó Dániel – E-migráns mondat	11
Fellinger Károly – Szárazkorty	12
Fenyvesi Félix Lajos – Végszó	15
Finta Éva – Fifi naplóját olvasom	17
Ladányi István – N47.146913 E18.013220	19
Molnár Krisztina Rita – Biztonságos terek	22
Ivan Plivelic – Al így ismertem meg Quasimodot	23
Szócs Petra – Egy radioaktív kert emléke	26
Vajna Ádám – Véglegességi gyakorlatok	27
Vitéz Ferenc – Montaigne szobájában	29

Szépirodalom

Szokács Kinga – Te mindenem / Vera zsidó lett / Eszter verset mond a gimnáziumban / Születésnapomra / Kecskéének	32
Tatár Sándor – Pos(z)t	36
Kiss László – A hal szól	37
Grancsa Gergely – Metamorfit / Úgysem	39
Debreczeny György – kihasználni a rendelkezésre álló teret	40

Eötvös József

Nálunk mindenki „szólista”	42
Madarász Iván – Eötvös József gitárátiratairól	57
Bozóki Andrea – Kis magyar gitártörténet	60
Domonkos Máté – Fesztivál körkép	68

James Elkins

Körösvölgyi Zoltán – Bevezetés a fordítótól	75
James Elkins – A vallás különös helye a kortárs művészetben	76

Zahra Fuladvand

Csanádi Judit – Zahra	88
Zahra Fuladvand – A Kooseh Galin rítusról	90
Kellner Balázs – Rapszodiák a homeosztázishoz	95



Lövétei Lázár László

Melyik Nap alatt?

Lányaimnak, Julcsinak és Vicának

*„két galamb a kapu-íven gubbaszkodik primitíven (...)
Vége a litániának, kocsmánál gyűlnek a lányok (...)
Ki mondja meg, mi az élet? Mi élünk-e vagy ők élnek?”
(Babits)*

Nagyon szépen, komoly versben megmondták, hogy *innen el nem*.
Komolyan és szépen mondták. S szereztek hozzá egy kottát,
úgyhogy néha dalban sült ki nagyfeszültség és kisüsti.

Mások, szintén komoly versben, azt mondták, hogy *kösz, de itt nem*.
S ők is komolyan gondolták. S bár nem írtak hozzá kottát,
őnélük is dalban sült ki nagyfeszültség és kisüsti.

Mondom, komolyan és szépen megmondták, hogy „*innen el nem*” /
„*kösz, de itt nem*”. S mért tagadnám: ezt vagy azt, de én is érzem:
hol azt mondja, hol meg ezt a szívem, ez a szoldateszka –

kár, hogy mikor szóba hozza, mindig litánia-hosszú
magyarázkodásba vész el, összevegyülve az ésszel,
s kavarnak-keverednek sánta hitek, fitt észérvek:

hogy öröm, s gyász, s mindenféle miesnap is nálunkfelé
picikét másabb, mint máshol, akkor is, ha mintát másol,
s pont ez, pont így sehol sincsen, nincs az égben az az isten;

s hogy füvek, s fák, s kövek, s rétek... s mindre rájön egy plusz réteg,
fojtogatja? melengeti? – senki se tudja, csak érzi,
hogy itt van, és itt lesz mindig, s ránk borul, mint ama kék ég...

Szóval ilyen összevissza, tényleg litánia-hosszú
tudás csak az én tudásom, s ezt is többnyire csak érzem.
Kell egy Nap, de... gőzöm sincsen, melyik van kihülőfélben!

S ki mondja meg, hol az élet? De azért örülök, hogy éltek...

Csíkszentdomokoson, 2020. május 5-én, Klaus Iohannis ámokfutásai után

A Salvatore Quasimodo Költőverseny nagydíjas verse.

Zsávolya Zoltán

Munkacímre

*„...s repül a Föld, a zengő légypokol”
(Babits Mihály)*

Élni veszélyes! Élni ez:
szótlanul levegőt veszel,
lihegsz nehéz munka után,
szerettedre csókot lehelsz.
És még nem vagy a fűjratós,
láng-izzító kemény kovács,
még nem mondod azt, míg köhögysz,
nehéz dolgod csinálja más!
Nem is köhögysz. Mégis köhögysz?...
Sálad arcod elé kapod;
Új-Mexikó... *Cowboy*-csapat
rabolni vágat benned el...

Hülyét belőled így csinál
e „körülmény”. Mint filmekben!
Közel és távol pernye száll,
fekete szél, léglobogó.
Zászlót lenget a semmiség,
nem venni észre, de inog:
a sejt-égések korma ez...
Borzasztó dunszt-fenyegetés
szívni s fújni leheleted,
lenni benne egyszerűen.
Pusztán ennyi fenyegetés?
Őrület ez, én úgy hiszem.

Önkéntelen rovar-fogó,
méregtől ragad Ájerünk;
tűzet fakaszt – éppen lehet
polgári kandalló-hamu,
amint barlangmély helyiség
fáklyás és máglyás parazsa
s egyszerűen gyújtogatás;

széteget vagy utat mutat.
Város, míg lobban benne fény,
rebben, világít sugara,
aztán valahol megtörik,
őseber-belsőn elhever.

Ha érthető, Prométheusz
tettére gyúrok: hogy legyen
megint *valaki...*, lopva bár,
vagy nem „lopva”, véletlenül –
nem is véletlen: tudva jól!,
ismerve mindent laborok
berkeiben, a képletet
aki kiötli, formuláz,
számol, bemér, kísérletez’;
kitől kigyónk elkarikáz’...
Légpárnás Lábatlan Halál-
Gyíkunk, mitől kitör a frász!

Órület, tényleg, azt hiszem.
Humán pokol. Vagy légy-pokol?
A Vírus új kísértete
míg lepedőben jön, vonul,
kezében van, ami suhog
s e valami neve: kasza.
A kaszaélen sáskaraj.
Mi vagyunk azok, emberek!
Olyan kicsik, hogy el sem ér,
pengéje, s mint kalász-magok
pergünk nagy késén, táncolunk. –
Időnk meg közben elfolyik.

Ne mondják *rá* azt: délibáb!
Bár láthatatlan surranó.
Csáp nélkül cserkész’, úgy repül,
körülfon, ott van mindenütt:
szorító gyűrű; enyhülést
úgy enged, mikor szűnt a láz,
levegőben jön, nincs jele,
már oson és szörnyen lecsap.
Mindig rajtunk volt, el se ment,
nyálának szála körbeér.
S ha körbeér, már *visszatért*;
nem mondható hát: délibáb...

Ne is mondd azt, csak délibáb,
árnyékba nyúlsz bár, ha fogod,
ha beérnéd, ha kergeted,
majd rákapsz és átszorítod.
Széjjelnyekkented a nyakát,
karikába tekert *slaug*
lesz kertedben e délibáb –
Ne mondd ki ezt a szót! *Au!*
Azt érzed most, körülteker,
de nem biztos, tán eltűnik...
Nem mondom én sem: *Délibáb*.
„Rossz álom volt” (nézd, munkacím).

A Salvatore Quasimodo Költőverseny különdíjas verse.



Garaczi László

In Cauda Venenum

1.

Noli me tangere

Felhúzom a redőnyt, ragyog a nap,
hunyorgok a fényben.
Nehéz elhinni, hogy közeleg a vihar.
Kinyitom részre az ablakot,
várom a távoli sztrádamormolást.
Megcsillan a kerítéshez láncolt kerékpár.
Nem járnak autók, üres az utca.
Repülő száll az égen ijesztő lassúsággal,
eltűnik egy kémény mögött.
Halk gyereksírás. Hagymaillat.
Parancsoló anyai hang,
a sírás megszűnik.
Hetek óta nem láttam repülőt.
Nyílik egy ajtó, kijön egy nő sállal az arcán.
Táskáját magához szorítva csoszog a folyosón.
Az utcán túl, a kormos falak mögött
vonat érkezik az állomásra. Nincsenek utasok,
átlátni az ablakokon a töltésre.
Emlékszem a kerékcsattogásra,
mintha puha csontot őrlne a fogam.

Sokáig voltam odakint, nem merek
semmit megérinteni. Vattába pólyált izzás.
Nem engedelmeskedik a kezem,
állok az előszobában,
várom, hogy múltjon a légszomj.
Görcsös ellenállás, hogy a flakont megfogjam.
Félek, hogy fertőz a fertőtlenítő.
Könyökömmel, vállammal nyitom az ajtót,
irtózza kapcsolom fel a villanyt.
Érintésfóbia. Noli me tangere.
Szappannal dörzsölöm a kezem,
hallom, hogy sivalkodva dobják el

lipides burkukat az RNS-csonkok.
Szétfröccsennek a semmibe.
Lassan fogadja el a testem,
hogy biztonságban vagyok.
A tárgyak fenyegető tartásban várják,
milyen ítélet születik róluk.
Tiszta ruhát veszek,
nézem a kezemen a foltot.

Puha gyümölcsként érő alkony,
hirtelen beborul, feltámad a szél.
Valaki fuldokolva köhög a szomszédban.
Üres sínek, kihalt pályaudvar.
Vergődő fák árnyéka a kórházfalon.
Mennydörgés rázza meg a levegőt,
megreccsen az ablakkeret.
Felvijjognak a riasztók.
Alacsonyán csöpögő ég. Kavarog a gyomrom.
Párává fakult létezők.
Nézem magam a fürdőszobai tükörben.
Minden az, aminek látszik,
de minden, ami látszik, nem az.
Belépek a zuhany alá. Lefekszem a kádba.
Ömlik rám a forró víz.
A riasztók sorban elhallgatnak.
Várom a reggelt, annak a hűvös
csendjét, hogy éjjel esett.
A keréknyomok: mintha korbáccsal
csaptak volna a sárba.

2.

Prodigium

Víz alá került terek, néma derengés.
A kereszteződés nyugodt geometriája.
Körbékordonozott bevásárlóközpont.
Verebek az üres sétányon.
Sűrűn, erősen telik az idő.
Figyeled a madarak röptét,
az asztalról levert poharat,
ájult zuhanását, most még
egy gyors mozdulattal
elkaphatnád.

Szalvétát görget a szél az úton.
A leeresztett medence sarkában pókháló.
Lopakodó távolsági járat.
Ahol végzed majd, pikkely csillan a vízben.
Kék és lila szirmok a bokron.
Egy tehervagon hasából kábel lóg a sínre.
A maszatos üvegen át nézni,
hogyan nő a fű a talpfák közt.
Nedves hamuszag. Rozsdaíz. Zuhansz körbe
a szemedre szerelt alagútban.

A buszmegállón régi plakát,
keresztben piros szalag, elmaradt az előadás.
Beülsz az egyetlen várakozó taxiba.
Hátra, minél messzebb a sofőrtől.
Mondod a címet, bőlint, indítja a motort.
Csak a combod ér az üléshez, nem dőlsz hátra.
Egyszer szólal meg, megkérdi,
hogymilyen nap van ma.
Nem tudod. Nem válaszolsz.
Megvan-e minden a minden elveszettben?

A halott nem otthona többé.
Gyengülő mutációk, csökkenő aktivitás.
Kínos hasonlóság
pusztításban és pusztulásban
az értelmes gazdatesttel.
Fertőzésnek kitett fertőzők,
elkövetők és áldozatok,
benned van, nincs benned.
A test mint torlasz. Prodigium.
Megöl, ami megment.

Figyeled zuhanása ívét,
elhagyja a kritikus pontot,
amikor még felfoghatnád.
Kikerül a szándékok köréből.
Pillanatok, napok, évmilliók.
Közeledés és soha meg nem érkezés.
Amit időbe mártanak, megpuhul és szétterül
az egyformán hullámzó felszínen.
Fordított születésben,
a hátadon csúszol vissza a tóba.

Bognár Anna

Szerelem és halál

A magasból nézem, hogy mi zajlik a porban,
hol apró csatáim megharcolva nemrég,
mint pöttömnyi hernyók, sárba ragadt sorban,
ám engem ijával megkarcolt a nem-lét.

Múló szeszélyek, béklyók és haragok,
és araszolás a szúrós köveken,
ha rajtam múlik, nem megyek, maradok,
és milliók sorsát könnyelműn követem.

Embernek lenni csak kétes állapot,
hajthat hit, eszme és szerelem,
de irigyeled a véges állatot,
ösztön-szabta, éhes, szertelen.

A te szomjadra ital, a te éhedre válasz
nem lesz, hiába, hasztalan.
tapogatózol, de elillan a támasz,
s már csak két dolog vár az asztalon.

Az egyik a szerelem. Biztosan rádtalál,
és beleburjánzik a kába jelenbe,
indulsz-e, szárnyalsz-e, egészen rajtad áll,
ki tegnap ismert, ma hiába keresne.

Mert átformál, alakít, ősi varázslat,
tudja mindenki... de értik-e kevesen?
Mikor a lelked épphogy csak parázslott,
hogyan lett lánggá, mi szítja hevesen?

Mitől te és nem más? Minek is kutatom,
a ráció véges, az érzés végtelen,
te lettél az, ki velem tart utamon,
nélküled vagyok gyöngé és védtelen.

A másik a halál. Ez vár az asztalon.
Sorsod könyvében villanó sorok.
Hogy ne tudd az órát, hidd el, haszna van.
Halál és szerelem. Mindkettő konok.

Faragó Dániel

E-migráns mondat

Innen a város: massa, borongás,
hangyaboly-udvari hangyabolyongás,
arcok a színházmélyi homályban,
füstök a mozdonyok orra likában,
gőzök a fürdők és teaházak
langymelegében, amíg utak áznak,
várakozás és végre karácsony,
fák a Ligetben, a riglik a rácson,
zárva a bolt, foghíjas a cégér
pisla neonszava este a péknél,
benn, a bohém belváros ölében
jazz-zenekar muzsikál csodaszépen,
ősz a szóló, ősz a gitáros,
egyfia rég odahagyta a várost,
csendbe' kifordulsz ekkor a bárból,
mint a gyomor vagy az elme magából,
járod a Kálvint és a Deákot,
Óbuda macskakövén fura táncod,
péksütemény, füst, gőz szele rebben,
mész egyedül vagy a lomha tömegben,
hangyaboly-udvar, hangyabolyongás,
részed a városi massa, borongás.

Luton (ENG), 2020. február 12–13.

Fellinger Károly

Szárazkorty

(Vallvadir)

Liberecben, vagyis
a régi Reichenbergben
voltam a múlt század
nyolcvanas évei közepén
katona. Mielőtt bevonultam,
annyit tudtam a városról,
hogy itt született Porsche,
a híres autómárka tervezője,
s a helyi textilipari technikum falán
Radnóti Miklós-emléktáblát helyeztek el,
mert a költő annakidején, egy évig
a főiskola hallgatója volt.
Liberecről a szlovák koberec szó
jutott elsőnek az eszembe,
ami szőnyeget jelent,
és szépen rímel a város nevével.
A katonaságnál aztán
magyarságomnak annyit köszönhettem,
hogy mindjárt az orvosi kivizsgálás után,
alig nyírt meg az utolsó napját töltő,
Csallóközből származó katona,
az őrnagy az esti eligazításon
kiállított a sorból,
s mindenki szeme láttára kopaszra
nyíratott .
Miután lekerültem a kiképzésből
az öreg katonák közé,
azok valahogy megtudták,
hogy verseket írogattam és
szavaltam civilben,
hát parancsba adták, főleg a cseh anyanyelvűek,
hogy mondjak el egy verset magyarul,
addig nem hisznek el a múltamból semmit.

Villanyoltás után szavalni kezdtem
Nagy László Vallvadír című versét.
Szégyelltem magam, mert egyszer sem
sültem bele, pedig akkor rögtönözhettem volna,
társ szerző lehettem volna,
kigúnyolhattam volna a többieket,
vagy megtudhattam volna,
hogy a szlovák katonák közül
ért-e valaki magyarul.

(Kopogások)

Katonaéveim alatt egy ideig
Karolinak hívtak
a században.

A személyazonosságimban
nem szerepelhetett
a magyar keresztnemem,
de miután szeretteim
a nekem küldött levelekre
rendszeresen
Károlyt írtak,
a szlovákok nem hívtak többé Karolnak,
a csehek sem Karelnak,
igyekeztek Károlyként szólítani,
vagyis Karolinak.

Többször megsértődtem emiatt, de
ma már úgy gondolom,
ez inkább
a tiszteletük jele volt.

Még akkor is,
ha minden egyes levélért
tíz fekvőtámaszt
kellett megcsinálnom.

(Névsorolvasás)

Az első katonai névsorolvasás
előtt a kiképzőtiszt azt mondta,
mindenki a maga anyanyelvén
jelezze a jelenlétét. A szlovákok a tu,
a csehek pedig a zde szót
kiáltották a nevük elhangzása után.
Én zavarban voltam. Nem
tudtam pontosan, mi is a tu és a zde
magyar megfelelője.
Aztán azt kiáltottam, hogy itt.
Mindenki hangosan kacagott rajtam.
A kiképzőtiszt rendes katona volt,
a névsorolvasás után felvilágosított,
hogy Szlovákiában élek,
s a szlovákok, már ne is haragudjak,
de előbb voltak itt, mint
a magyarok. Vagyis a helyemben
belegondolna, mit is kiáltson
névsorolvasáskor.

(Tengermély)

Amikor lázadó,
fiatal katona voltam,
arról álmodtam
a legtöbbször,
hogy üldöznek,
de nem bírok kiáltani,
egy hang sem jön ki
a torkomon,
most meg, közel a hatvanhoz,
a koronavírus fenyegetettségében,
önkéntes karanténban,
szinte naponta
álmodom arról,
hogy lebénulnak a végtagjaim,
nem bírok mozdulni, s hogy
hiába járatom a számat,
nem hallja meg senki.

Fenyvesi Félix Lajos

Végszó

A szemed se rebben, ha látod,
szegény falut betemetett
hegyről lezúduló sár.

A szomszédban lángoló erdőtűz.

Csontsovány nő ringatja halott gyermekét.

Baljós jelek nagyobb értelmű egészben.

És itt a Halálrózsa: koronavírus.
Nézem az éjféli képernyőt, idős
férfit lélegeztető gépet kapcsolnak, szinte
könyörög tekintete: „Ments meg a haláltól!”
Hallom, ahogy döngve tömegsírokba
temetik a meghaltakat,
éjt nappallá téve dolgoznak a sírásók,
vaslapátjuk vizes a sötét földtől.
Nevek, akiket szerettek, s itt-létük pótolhatatlan.

Bolyongtam egész nap a szürke ég alatt,
most szobám belsejében, egyedül, töprengök.
Mire a szörnyű mézárás?
ISTEN SOKADIK FIGYELMEZTETÉSE!

Még nem az utolsó, haragos intelem,
gyerekkoromra emlékeztető, mikor öreg
tanítóm, kezében pálcával
megfeddett bennünket. Így tesz
a messzi Úr is, mintha csendben kopogna
asztalán és szólna: elég volt.
Gyűlölet, kis háborúk,
tengerek fuldoklása kiöntött szeméttől...
Hús szél hozza április lombzöldjét,
gesztenyefák gyűjtják fehér gyertyáikat,
megérint Valami Örök, mint egy

hajnali Golf-áramlat. Föltámadó emlék.
Róma nem múló szerelme: szobrok, kutak,
fájó romok, píneák, vén platánok.
A csonka Húsvét után más lett a világ.
Fáradt arcokon szeretet ragyog.
Meglásd a félelem is eltűnik, és újra
jó élni botladozva a földön.



Finta Éva

Fifi naplóját olvasom

Fifi naplóját olvasom éppen.
A Gyarmati Fanniét, igen.
És megjelenik egy megkövült képben
Leányfalun, a nyolcvanas évek
közepén, ahogy ott ülünk
a nyaralója udvarán
néhány kihurcolt epedán.
Pati Nagy Sári cipelt magával
Jobbágy Károly volt vezetőnk
egy kis Trabantban, és a költő
úgy tankolt indulás előtt
hogy mindent könyvelt noteszába.
Kis bolhák voltak a betűk.
Sári legépelte korábban
a színészi főiskolában
néhány versemet, s örömmel
adta Radnótié kezébe
Radnóti című versemet.
Varga Imre szobrához írtam.
Elkövettem benne egy vétket:
megrajzoltam Radnóti arcát.
Nem ilyen volt! – hangzott keményen.
Fifi haragos lett és érdes
ideges, bántó volt a hangja
elutasító mindenképpen.
Feszengtem. Zavart az ítélet.
Gyöngyöző, ittas nyári nap volt
és nem értettem az egészet.

Fifi naplóját olvasom.
A tigrisnőét, aki féltett.
Pajzs volt, maradt hőse előtt.

Védte a testet és a képet.
Tolongott a történelem
és mind a kortársak – a tűzhöz.
Az ő költője lassú volt
és az egészszel nem törődött.
És háború jött. Vad harag
széttépte vékony, könnyű testét.
Elhurcolták, mint a vadat
és megölték az „ordas eszmék”.
Meg nem bocsájtható idők
túlélője, az örök vesztes
őrizte költője szívét
és semmivel nem alkudott meg.

Most is pusztít a végveszély.
Nem kontinensnyi, mert világnyi.
És én a féltést olvasom:
hogyan tudott társára vigyázni.

Sárospatak, 2020. március 17.

Ladányi István

N47.146913

E18.013220

Tolnai Ottónak

óriás ezüst szállítógépek landolnak a lőtéren
betöltik az eget a zirci út és várpalota között
a bakony fölül ereszkednek alá ütemesen
négy-öt gépmadár kötelékben
keresztben landolnak a lőtér tengelyére
valószerűtlen méretarányokkal álmodom
akárha nagyítás közben lefagyott számítógép monitorján nézném
mintha könnyed ujmozdulattal belenagyítottam volna a jól ismert tájba
naponta befutjuk baldó kutyámmal
ő is alacsonyan berepülő helikopterekkel álmodik
bodzabokor alá bújva fedezékbe
a kaczó-hegyhez tapadva a harci helikopter elől
hírek áradnak álomban olvadnak a hírhegyek
hogyan nincs háború ez csak folyamatos hadgyakorlat
a kaczó-hegyen fehérre festett harckocsikat vonnak össze
nyári öltönyben egyenruhában szemlélődnek
államtitkárok főtisztek polgármesterek
biciklivel tekerek hazafelé a vízmosott murvás úton
recsegve próbálgatom az áttételeket
egyszerre a kopasz gallyak fölé lebeg
a hold gázzal töltött léggömbje és a fényben
a domb mögül tankok kanyarodnak elő
a zentai szeméttelp mélyébe süllyedt strandpapucsom
rég ellopott versenykerékpárom recés pedálját tapossa
vigyázz pihenj lelépni kopott rövidnadrágomban
bele ne keveredjek a világeseményekbe
iszonyúan tekerek elmém megtapadt kerékpárján
a gyerekkor kutyája lohol mögöttem
ne utánam kullogj
szaladj már előre
az örök bombo a sambucusról készült metszeten
a kutyák hűségéről szóló emblémában

előző este grillpartin látott vendégül bennünket londonba
költözött barátunk a sült húсок vak sorsok ülhatték meg a gyomrom
ottó mester nemrég érdeklődött utána hogy a
papucsos borsos rokona-e mondanom sem kell
borsos barátunk is kanizsai noha tulajdonképpen adorjáni
az adorjáni csúfnévkeresztségben póló a családi nevük
borsos is nagy kalandor noha nem a korčulai pólók közül
magyarkanizsán épített házat aztán
kukába dobta a fanglit hogy soha többet
kanizsáról aztán szerencsre települt házat épített
de ott sem volt szerencséje
veszprémbé költözött a vajdaságiak fellegrárába
házat épített közben felnövé fiaival
földmérőként végigtalpalt északnyugat-dunántúlt
szintezőivel fölmérte figuránsaival
alappontokat határozott meg
miközben kutyába se vették kihasználták
használt kerékpárokkal kereskedett
befektetett eladott ügyeskedett
míg végül kiügyeskedte magát angliáig
nem a papucsos borsos rokona hanem a pólóké
az isztrián bračon korčulán is házat akart még építeni
mindenütt jó de a legjobb
otthon lenni a nagyvilágban

meglátogattuk az őzeket
most megint feljárnak a kaczóra
a múltkor vaddisznót hajtottunk
érik a vadszilva potyog az elvadult alma is
az őzek felnyújtózkodnak az ágakig
baldó megszállottan visszajár a borz üregének bejáratához
riadtan nézik egymást ha a magas fűben összefutnak
résen kell lennem elhajtani a borzot visszaparancsolni a kutyát
óvatosan szétválasztani egymást fogva tartó tekintetüket
hizsnyai a helembai remete szerint a borz mellső lábai
olyan erősek hogy összeroppantja velük a kutya fejét
bujáky doktor szerint is borzalom
amit a borz tud csinálni a kutyákkal
foldozott ő már össze borzsal megküzdött kutyát
ne tudjam meg hogy nézett ki
néha álmában is borzokkal birkózik
őzek vaddisznók rókák búzéval takarózva
felugat nyög kétségbeesetten nyüszít
borz vaddisznó róka felszedett búzéval riasztja a nyesteket

*és a szélvészben nincs az Úr
és a szélvész után commotio jön
és a commotióban sincs az Úr
és a commotio után tűzvihar
és a tűzviharban sincs az Úr
és a tűzvihar után enyhe szellő susogása
a borz álmában húzódott meg az úr
elunva a hamis elunva a buzgólkodó prófétákat
a borz erősen összeszorított kezébe húzódott
a borz lakosztálya
azért oly mániákusan tisztán tartott
szellőztetőaknákkal ellátott
azért olyannyira tágas
mert az isten nem a templomban
nála ki hitte volna
az isten a borznál lakik*

van egy kis amfiteátrum a kaczó-hegyen
aknatölcsér-e vagy ásott lövészárók
nem könnyű megtalálni a kis dombon
keringek a gazban épülettörmelékben hogy rátaláljak
senki földje gazdátlan hulladéktelep a kaczó
nem győzi benőni a kihordott szemetet sített törmeléket
télen szép mikor belepi a hó
és tavasszal mikor elárasztja a fű zöldje kutyatej kakukkfű árvalányhaj
a mező millió virága meg a parlagfű a sarjfüvek a sérült talajon
arról ismerni föl az aknatölcsért lövészárkot
hogyan növényzete kiemelkedik a domb ívéből
bodzabokor vadkörte csipkebokor sarjad a föld sebében
kis színpad áll a tölcsér amfiteátrumában meg nézőtér
közte zenekari árok
azóta zenei motívum lett a kalasnyikov a katyusa a bazooka
valamit színpadra kellene állítani
valami kis szatírát vagy búzló szatírjátékot
színpadra állítani a jövő sarjakat
lefező talpú búzló szatírokra méretezett papucsokban
táncolják el énekeljék meg semmis történeteinket
a bodza csipkebokor vackor fedezékében
sambucus bombójával birkózó borzzal
színre vigyék a felejtés észrevétlen csoszogását
talán nem is papucsost említett ottó másik kihalt szakmát
bognárt kötélverőt szijjártót kefekötőt
állítsák színpadra kalandorvágyaink beteljesülését
ahogy levált talpú papucsainkban fedezékünkbe csoszogunk

Molnár Krisztina Rita

Biztonságos terek

I.

A barátnóm egy drappruhás,
angol férfitra gondol.
Az illető hű, akár egy komondor,
de csöndesebb. Csak néha szól,
amit mond, mind igaz.
Vigasz már az is, ahogy a karját nyújtja,
ha kilépnek a házból,
hogyan sétálnak vagy egyeneken
valamit, valahol,
nem fontos, a fontos
a drapp szín. Kívül, belül.
Keverve tej, kávé, fahéj és csokoládé.
A végtelen, a fény, a szél.
Tehát a sivatag.
Nem unalmas?
Csak annak, aki soha, sehol nem marad.

II.

A barátnőmnek mutattam egy déli házat.
Vagy kétezer kilométerre innen,
de áradó a fény és a kertje isteni.
Köszegély, azuleók,
hibiszkuszfák, narancsliget.
A ház belülről ismerős.
Akár itthon a belső terek.
Nem lennél egyedül? De.
Majdnem olyan, mint itt.
Csak senkit nem ismerek.

Ivan Plivelic

AI így ismertem meg Quasimodót

Mikor új hazát találtam Itáliában,
rám jött a versmánia.
Sohase gondoltam, hogy én verset tudok írni,
de most a távollétben megeredtek a szavak,
sorokká váltak meglepetésemre.
Mintha nem is én írnám,
spontán születtek egymás után nekem,
Magamnak, az emigrációban.
Csak ezen az úton tudtam diskurálni valakivel
szülőnyelvemen,
ez enyhítette a magányt,
szeretett Adyt, József Attilát
emlékezetből kellett újra feléleszteni.
De ily módon visszavarázsolni
az elveszett paradicsomot veszélyes játék volt,
bele kellett merülnöm teljesen az olasz életbe,
másképpen partra esett hal lettem volna.

Salvatore Quasimodo
La poesia italiana nel dopoguerra
kötete segített ki a magányból.
Pazar összefoglalója megismertetett
az olasz gondolkodási móddal,
ösztökélt megtanulni ezt a gyönyörű egyedüli
nyelvet a világon a magyarral együtt.
Csodálatos a sorstól, hogy pont ez a két nyelv,
ez a két nép, ami nekem adódott,
nem is volt szó már honvágyról,
én mindenképpen otthon érzem magamat,
habár gyakorlatilag csupán 1988-tól.

Mikor átléptem a határt, nem öleltem fákat
se a füveket,
harminckét év tűnt el pillanat alatt fejemből.

Elképzelhetetlen öröm fogott el, amikor
a balatonfüredi ligetben visszataláltam újra
az én Quasimodómat!
Ő is otthonos ott, mint én városában
Modicában.
Láttam megszerették, fát is ültettek
tiszteletére, bizonyára gondoltam,
olyan jól megértették gondolatait,
mint én,
aki született olasznak is elmehet.
A rövid látogatás és egy helyi *conosceur* hiánya
nem engedte meg felfedezni a viszonyt.

Nemrégén a modicai szülőházában
érdeklődtem ezután, de sikertelenül:
elfogott a szomorúság,
részemről elképzelhetetlen;
verseiből nem láttam egy magyar fordítást.
Felajánlottam beszerzek Részükre valamit.
Más, szomorúbb okom is volt egyidejűleg:
a magamnak hozatott magyar kötetekből
kivilágosodott, hogy
Quasimodót nem értették meg teljesen,
de miért nem?
Hosszú töprengés után kiderült az oka:
magyarok fordították le.
Igazi fontos szakértők, költők, nyelvészek
csak éppen nem olaszul születtek,
még inkább nem Szicíliában.

Ebben nekem lett előnyöm,
hatvan év alatt
annyira belerögződött énembe
a délvidéki mentalitás,
a gondolkodásmód,
hogy képes vagyok
kiolvasni a sorokból a lényegét.
Ez kitűnik,
ha analizáljuk a Föld legszebb haiku versét;

**Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera.**

Minden sor az emberi sorsról beszél,
ezt még lehet ecsetelni
de a második sokkal többet mond
mint egy pillanatnyi látomás.
A harmadikkal van a probléma;
ez a **subito sera**
nem naplementét jelez,
mint egy fordító írja,
itt nem egy felhő ereszkedik le csendesen,
nem az este száll le,
hanem az Élet.
Itt nem a szokásos *buona sera*,
amellyel ebéd után itt köszöntenek,
ebben a *sera-ban*
benne van az ember tragikus lepkeélete,
elkerülhetetlen halála,
a tragikus egyenlet:
sera=halál
Ezt csak a szicíliai érti és éli,
mert benne van a vérében,
evvel szület,
evvel távozik el.

Hallgasd meg a szicíliai dalokat
és akkor minden kiviláglott,
de mégis távol marad.

Hosszú évi töprengés után,
merészen azt merem állítani,
ez, ami lehetőleg megközelíti
Quasimodo halhatatlan versének szellemét:

**Mindenki elhagyott a Föld szívéén
szíven szúrja egy árva napsugár
és rögvest rászakad az éj**

Hogy mennyire belém nőtt ez a vers,
bizonyítja kis törekvésem,
követni a Nagy ember nyomát.

**Árván, egyedül, mindenki dühvel,
kétellyel teli sértéseiről ábrándozik, nem érzi,
hogy a számadás órája már közeledik.**

Szócs Petra

Egy radioaktív kert emléke

1.

Tereget, míg mások
református szertartás szerint esküsznek,
haja izzik az alkonyatban,
megérintem a vállát,
hátrafordul, és belém mélyeszi körmeit,
keze mindkét oldalán nőnek,
csak most tudnám meggyőzni a bizalmamról,
és azt hiszem, sikerült,
lóherét présel a könyvembe,
mielőtt a kapun betódulna a násznép.

2.

Lóherék nyílnak
a szárítókötél két oldalán,
és ez Csernobil előtt is így volt.
Rájuk lehet ülni,
akkor is szerencsét hoznak,
vagy szerencsétlenséget:
mikor tömegesen kinőnek a kétféjú hóvirágok,
már nem lehet eldönteni.

3.

Lelkiismeretesen várom a naplementét.
Ha lassabban megy le, unatkozom,
letakarom egyik szemem,
másikkal a Napba pislogok,
hátha megjavul a látásom.
Mégkönnyebbülök, amikor
tényleg lebukik a padlásnál,
végigvonul a szétvert homlokzat mögött,
és eltűnik a földben.

Vajna Ádám

Véglegességi gyakorlatok

Reggelit hozol ágyba, a reggel végleges lesz, ahányan bennem élnek egyiknek sem te kellesz, egyiknek sem, de bennem élsz olyan értelemben, hogy sose sikerült

még ennyire elfelednem, hogy átlagos lesz minden, ami egyszer hibádzik, reggelit hozol, de már végleges lett egy másik, átlagos lett, talán jót akarna,

hogya hagynám, ahányan bennem élnek, annyian támadnak rám, ahányan bennem élnek, mindegyiknek az alján van egy másik belőled, és egyedül ő győzhet.

Végleges lesz a reggel, török
alatta minden, ahányan bennem
élnek, rosszat akar mindegyik, rosszat
akar mindegyik, csak te nem, kicsi kincsem,

alattad ahányan bennem, török
reggel mindegyik, átlagos lesz a rossz és
végleges lesz az egyik, végleges lesz
és félek, nem az, amelyik tetszik,

átlagos lesz, mint eddig, és végleges
a reggel, rosszat akar és tetszik, sajnós
nekem mindegyik, féltelek, kicsi kincsem,
ahány van érted, ahány van csak érted törekszik.

Besüt a fény az ágyba, a reggeli fény besüt, a
délelőtti fény már sehova sem törekszik, nem
lenne hova tegyük, általában se marad semmi
a déli fényből, vagyis nem úgy, ahogyan emlékszünk

rá a képről, amin a fény még besüt a délutáni
ágyba, másik lakás és másik emberek másra
várva, egymásra várva nézik, ahogy változnak
mássá, és véglegessé válik, ami ott megszokássá.

Fátylasodik az este, elveszünk benne, rendben,
nem veszünk el, de néha, amikor úgy esik a fény,
nem látszunk mindketten, ha úgy esik, hogy mégis,
törik alatta minden, és sokszor esik úgy, és

átlagos leszel kincsem, végleges leszel, és így
öregszel meg a hitben, hogy nem veszünk el épp csak
fátylasodik az este, és nem veszünk el, rendben, a
fény esik csak úgy, hogy valójában már nincsen.



Vitéz Ferenc

Montaigne szobájában

(Gyergyai Albert és Réz Ádám emlékének ajánlva)

Nem kell ma várni nagy csodákra:
a toronyszobából messzire látsz.
A csillagokhoz araszoló hangyák
útját is láthatóvá teszi
a bölcs tapasztalás.

A könyvesház falai biztosak,
kívül és belül. S a szépen sorba
rakott könyvek belsejében,
tétovázva a betűk teste közt:
egy hangya hegedül.

Nincsen egyedül az örömben:
életben maradt. – A barbár tüzek
elől megmentett gondolatban most
végig tud tapogatni csöndesen
egy olvasó szentet.

Montaigne szobájában a hangya-
betűkbe fogalmazott türelemben
meglátod te is a rendet. – Az öreg
homlok áll most a zsenge
teremtéssel szemben.

S vak cseberben hagy néha az értelem
– például, ha eszel vagy alszol és
ölelsz..., mikor nem tudsz úrrá
lenni egy távoli vad folyón
vagy a tűnő éveken.

„Kinek jó, ahogy van, s nem lehetne
jobban” – avagy: „*quod sit esse velit,*
nihilque malit” –, mondta Martialis;
és elképzeled magad egy
tajtékzó burokban.

S hurokba teszed a fejed, mikor
csillagszurokban lapoznád vissza
a varázslatot vagy „mesés tejed”
és a mértékre megszabott
finom leheleted.

Semmit sem tehetsz. Te olyan jó vagy.
S a jóságnak most ellensége lett
a nagy mohóság. Fölváltja egymást
lélek és az agy. Türelmes álmod
a tengerbe fagy.

De mégis ott vagy Montaigne széles
és magas szobájában. A könyvek
fölszakítják benned az éles lét
egyvégtében tapasztalását
a könnyek áramában.

Egy pompázó kamrában a hangyával
beszélgetsz. Kikérdezed, hogy ő mit
látott meg a csillagokból – aztán
a soha ki nem nyitott könyvek
mindent elmesélnek.

Ám nem érhetsz a legfölső polcig el.
Meg kell toldani a létrát magaddal.
Hiába vagy kastély: Montaigne
szobájában a semmi néz rád,
szétfoszló anyaggal.

Hiányzik még egy könyv – a polc így
billeg. Neked kell megírni. Össze-
foglalni benne szürke vágyat és
a hulló arany csillagokba
néző intelmeinket.

Ki kell bírni a szép halálokat. Félve
magunktól – s féltve az álmokat.
Tudni kell, hogy a befejezetlen
könyveink között egyszer
majd az Isten válogat.

(2020 tavaszán)



Szokács Kinga

Te mindenem

az emelkedő végén a tenger,
szinte már hallod a hullámtörést,
időzavarral küszködnél,
ha megijednél saját árnyéktól,
ami csak nyúlik a lámpafényben, hogy
lépésed ritmusára eltűnjön és mögötted újra megjelenjen,
a hold pedig
elkísérjen egészen a következő dagályig.

xxx

Visszahozlak néha, láss egy kicsit,
és kérdezz, magyarázz, háborogj.
Megfürösztelek és gézzel kötözöm a kezéd az enyémhez,
különben elvesznél a nagy kavalkádban.

Kár, hogy nem vagy itt,
gondolom, néha
nem tudtad, melyik istent válaszd,
pedig figyeltek többen is.

Részesülj – suttogták, de csak
rohantál, szavukat se hallva.

xxx

Látszik már, hogy nem az lesz
csillagom, édes,
amit tervezel előre,
meg amit vánkosodra
hímez nagymama.

Háromszor húzza fel a zászlót a réven
Kháron, amikor átvisz,
addig ti csak várakoztatok bátran
és merészen.

Egy percre se feledjétek,
hogyan írtátok és kötöttétek
a betűket a füzetkében.

xxx

Benépesítetek.
Jöttök-mentek.
Hatást gyakoroltok, ha nem akarjuk is.
Lovaggá ütnek valakit.
Más lefokozódik.
Aranytálcán kínálnak gyümölcsöket.
Széllel bélelik a párnámat.
A majmokat lehívták a hegyekből.

xxx

Kezdő maradok mindörökre.
Persze megy a munka.
Fő a félelem legyőzése, kedves Don Juan.
És a kalandozások kereteinek ismerete,
határátkelések tudatosítása.

Ahogy felborult az idő síkja,
úgy válik szabaddá a történetem.
Járkállok benne előre-hátra,
alkonyatkor kiülök a homokba.
Ilyenkor furcsa szögből látom az arcotokat
és csodálkozom bizonyos szavakon.

xxx

Bazaltsziklákon, guruló köveken, hasadékokban a szürke törzsek úgy állnak, mint a királyok. Por száll a fénycsíkban, rézsút, boszorkányok vertek tanyát a bányák közelében, ott sűrögtek-forogtak a kápolnák, úti és réti kereszték körül, a bazalttömb tetején. Vagy álltak rózsaszín virágos lehajtott fővel a szarvaspark szélén.

xxx

Lopva indultam utatokra.
Nem tudtátok, hogy benneteket követlek.
Visszanéztetek, de csak fél szemmel.
Akkor füttyörésztem.

Vera zsidó lett

A házinéni sütőtököt adott,
mézet is tehattunk rá.
Amúgy nem nagyon kínált meg semmivel,
de ez egy cseppet sem zavart bennünket.
A színjátékot tanultuk,
mindent elolvastunk, amit csak találtunk róla
az ottani könyvtárban.
Verának előző nap mondta meg az apja,
hogyan zsidó.
Másnap kiderült, hogy csak a bugyrokot kérdezik
a vizsgán, semmi mást.
Nem buktunk meg így sem, viszont számos más információval lettünk
gazdagabbak.

Eszter verset mond a gimnáziumban

Ki viszi át nyúlajakkal, zsíros, piros pattanással, nyafogó, magas hangon,
lelkendezve, nem kendőzve testet, lelket, se pipaszár lábón fehér bokazoknit. Miközben ekkor még
azt hiszed, kezdened kell valamit a feltörő szégyennel, a kínos mosollyal, mert nem így képzelted
ezt akkoriban.
De amikor megszakad a szív, már tudod, hogy van a szakadás mellett egy tágabb tér, ami nemcsak
hogyan felsejlik olykor, hanem meg is mutatkozik rendszeren.
Ha jobban megnézed, esetleg kiszűrődnek egyéb hiedelmek.
Mert már miért is ne, miért is ne vihetné át bárki, de tényleg.

Születésnapomra

– patetikus változat –

Hazám hűséges gyermeke vagyok,
tisztelem szüleimet, tanítóimat,
igaz, olykor káromkodok magamban
egy keveset.

Több-kevesebb szorgalommal tanulok,
de nem úgy, ahogyan terveztem,
hiszen jobb, ha észreveszem az egyéb
irányokat.

Dolgozom,
segítem társaimat, ahol tudom.
*Az igazságra majd máskor térek ki,
ha egyáltalán kitérek.*

Igyekeztem olykor testem edzésére is irányul,
az egészségemet rendszertelenül óvom,
és úgy élek, hogy méltó legyek.

Nyakkendőt nem viselek.

Kecskeének

Lop egy órát magának, beletesz valamit,
lerója háláját, majd kimegy a folyosóra.
Vékony drótokon rángat madarakat,
szégyennel telve elfut, lélegzik,
vár.

Lerajzolja aznapra a jelet, imádkozik,
toporog a kör szélén, aztán ismét
visszahúzódik, holnapra várja.
Visszaigazolták.

Tatár Sándor

Pos(z)t

„Mi kétezerben nem élünk, szegénykém,
az új évezred nem lel itt bennünket...”

Jékely Zoltán

>De legyünk rögök vagy lidércek:
csípőnk mozgása még örök

és megöröklük árapályát:
alakodat majd csillagábrák,
versemet majd a délkörök<

T. S.

Kétezerszázban, Szívem, hol leszünk?
Minő gondolat, hogy *lehetnénk* – **bárhol?!**
Város gyarapszik, megújulhat házsor,
de józan elme nem számol velünk

semmilyen módon. Nem leszünk, Szívem.
És vélhetőleg a fiunk sem él már.
Unokánk talán (drukkolj, ne mint vénlány).
Világunk nem lesz. Nem lesz üszke sem.

De ami nem lesz, vajh, siratni kéne?
Az idő rajtunk (De hát kin nem?!) átlép
– így lesz, *hihetnénk*, minden semmivé, de

(bár ami most van, széthull, szétpörög)
a némaságból (el-se-hitt ajándék)
átszólnak érted versek, délkörök

Kiss László

A hal szól

A Törpeharcsa

Ez a helyem, itt a tó,
halászlé vagy lefolyó:
mindenünnen ott vagyok.
Holtágak és élővíz –
a csontidat rám ne bízd –,
örvények és akadók,
itt tudol rám akadol.
Az udvar a tyúkoké,
törpeharcsa vagyok én!

Azt kérdezed, törp-e?
Mint a szinuszgörbe!
Se pikkely, se friss damil,
kedvencem az Alphaville.
Minden keszeg
egyedül van,
csak a törpék
forever young.

Testem kicsi, erőm nagy.
Azt hiszed, hogy menő vagy,
de ha tüském megbök,
rimánkodol tüstént:
sivalkodva hazafutsz –
piros csík & tetanusz.
Ne kösd össze a bajuszt!
Maradj távol, nem lesz baj.
(Egyébként a csík is hal.)
Közelemben ne gyere,
se de facto,
se iure!

Ne legyél hü-
lyegyerek!

Sokszor én is elkerüllek,
elfáradok, agyba főleg,
néha nem megy
a peca rám –
;no pasarán,
no pasarán!

Jó a kérdés, fölteszem:
mivel foghatsz, mivel nem.
Voltaképpen hát igen:
harcsának törpe vagyok,
csukának meg másmilyen.
Kérdésemre ez a válasz,
gondolkodnod rajta jó lesz.

Egyedül vagyok a társam,
nincsen más identitásom!
(Krumplipüre, kompót:
tisztelem a compót.)

Az se tökre érdekel,
bajszom buszsofőrös-e.
Igen, testvér,
buszsofőrös,
Duna, Tisza,
Dráva, Kőrös.
Ebből mi következik?
Érvelhetnék reggelig.
Hát, rohadtul nem fogok:
délelőtti hal vagyok.
(Amúgy zabálok
egész nap,
szóval, öreg, ezt
benézted...)

P.S.
Az udvar a tyúkoké,
törpeharcsa vagyok én!

Grancsa Gergely

Metamorfit

Akkor még nem szabdalták gleccserek az utcát,
még voltak szavaink.

Fikció ez is.

Mostanra megszilárdultak a rétegek,
és kialakultak a szakadékok.

Úgysem

Itt nem ér a szél a vállad
íve kanyarog bennem
a dobhártyámban dübörög a vér
számban folyékony ólom a nyál
és nem tudni hol lesz helye
benned az irgalomnak mert mindegy
milyen nyelveken nincs megváltás
aki lenne hinni benne az úgysem te vagy.

Debreczeny György

kihasználni a rendelkezésre álló teret

mellkasomban Lautréamont kihasználja
a rendelkezésre álló teret
a mellhártya lemezei között
a tüdő felszíne mégis viszonylag
súrlódásmentesen el tud mozdulni
a mellhártyaüreg falait alkotó képzeteken
akarom mondani képletéken
ezért aztán akadálymentesen
tudom végezni röpgyakorlataimat
közben nyakkendőm sem károsodik
a Corvin közben
pedig a Corvin áruházban vettem
karácsonyra
mert nincs Corvin karácsony nélkül

gyerekkoromról gyerekkori karácsonyaimról
sajnálatos módon szinte semmit sem tudunk
a későbbiekről is csak annyit
szerettem a király megvakítását bemutató
bemutatót vagyis jelenetet
szerettem az ősjelenetet
mert közben nyakkendőm nem károsodott
szerettem a Faubourg Montmartre 32-ből
a Rue Vivienne 15-be költözködni
majd hamarosan visszatérni
a 7. sz. szobában élni
és megírni a gonosz fenomenológiáját
aztán utána dicsérni a jót
de szeretem a félreeső
Cimetière du Nord temetőben is
kihasználni a rendelkezésre álló teret





Nálunk mindenki „szólista”

Eötvös Józseffel Tóbiás Krisztitán beszélget

Szinte minden fiatalnak legalább egyszer eszébe jut, hogy jó lenne megtanulni gitározni, de általában nem klasszikus zenét választanak. Nálad hogy kezdődött a gitártanulás, és miért klasszikus zene?

A kérdés legizgalmasabb része, amin eddig ilyen módon nem is gondolkodtam, az, hogy miért a klasszikus zene... Otthon gyerekkoromtól kezdve könnyűzenét, operettzenét, magyarnótákat hallgattunk. Volt egy amolyan igazi, múzeumba való világháborús rádiónk – világvevő! –, ami egész nap szólt. Apai nagyapám – akire én már mint festőművészre emlékszem, mert idősebb korában olajfestményeket festett – fiatalkorában egy tánczenekarban hegedült. Édesanyám gyerekkorában zongorázott, de én már nem hallottam őt játszani. Négy-öt éves lehettem, amikor nagyapám hegedűjét a kezembe adták néhányszor, mikor vendégségben voltunk náluk. Emlékszem, próbáltam

a legegyszerűbb dalokat kikeresni, játszani rajta. Ez a hegedű volt az első hangszer, amit a kezembe kaptam, minden tanítás, felügyelet nélkül játszhattam vele-rajta a szomszéd szobában, miközben a felnőttek beszélgettek. Nagypám mellett egyébként szívesen tébláboltam, amikor festett, igazi vászonra, izgalmas festékekkel! A festészet vizuális zene, színek, arányok, érzelmek, kompozíció születik a vásznon. Kapcsolatom a művészettel itt kezdődött, és valószínűleg a tehetséget is nagypámtól örökölhettem. Aztán az általános iskolában ért a következő lökés a zene felé. Kisgyerekkori jó barátommal kerültem egy osztályba, akinek édesapja, az iskola igazgatóhelyettese, az énektanárunk lett. Ő ajánlotta fel a fiúknak, hogy megtanítsa őket furulyázni az énekórán. Többen is éltünk a lehetőséggel, és az énekórán kívül az órákőzti szünetekben is sokszor játszottunk, többszólamú dalokat, kánonokat is. Aztán harmadik osztálytól a barátom zeneiskolás lett, klarinétozni kezdett, és ennek a tanévnek a vége felé jött egy zeneiskolai tanár az osztályunkba, aki mesélt a zenetanulásról és prospektusokat osztott szét köztünk a zeneiskoláról. Hazavittem, otthon édesanyámmal összedugtuk a fejünket, olvastunk, mert szerettem volna én is valamilyen hangszeren megtanulni játszani, mint a barátom! De édesapám félig tréfásan, félig komolyan irányt mutatott a keresgélésünkben: olyan hangszeret válasszak, ha már mindenáron zenét tanulnék, ami halk, lehetőleg a leghalkabb, mert ha ő hazajön a munkából, csendet szeretne, nyugalomban elolvasni az újságot! A lista hosszú volt, és a leghalkabbnak többszöri nekifutás után is a gitár tűnt... Pár nap múlva elmentünk a zeneiskolába, beiratkozni. Amikor az adatok felvételénél a hangszerre került a sor, kiderült, hogy túl fiatalnak tartanak a gitártanuláshoz! 1972 tavasza volt, harmadikos, kilenc és fél éves voltam akkor. Ma már ilyen nem fordulna elő, hogy egy ekkora gyereket ne vegyenek fel, de az az idő a gitártanítás magyarországi úttörőkorszakának számított, ráadásul a gitár szak akkor, a mi évfolyamunkkal indult a pécsi zeneiskolában! Ott toporogtunk, mert akkor már én is beleéltem magam, hogy gitározni fogok, és már majdnem feladtam, amikor édesanyám megszólalt: tud a fiam furulyázni is. Ez varázsszónak bizonyult, a felvételiztető tanár, későbbi gitártanárom, Horváth Béla azonnal magával vitt egy terembe és adott egy furulyát. Játszottam, hogy mit, már nem emlékszem, de amikor befejeztem, fel voltam véve a gitár szakra. Ott dőlt el minden. Életemben persze voltak még váltók, amikor mehetett volna másfelé is a sorsom: az egyik a fagottozás volt: 12 évesen, mivel akkor már érdekelt a zeneszerzés (az első, ma is játszott kompozícióim akkortájt születtek), a zeneiskola igazgatója, Dobos László javasolta, hogy tanuljak valamilyen fúvós hangszer is a gitár mellett, az segíteni fog a zeneszerzésben. Javasolta a fagottot, mivel volt a zeneiskolának két fagottja, amelyekből egyet kölcsönkaphattam. Tanár azonban, aki fagottot tanított volna, nem volt. Az oboatanár, Csikós Miklós vett az osztályába, de fél év múlva már – ahogy ő mondta – kinőttem az ő fagott-tudományából. Elküldött a pécsi művészeti szakközépiskola Budapestről lejáró igazi fagottosához, Keszler György tanár úrhoz. Nála is jól ment a fagottozás, ezért szeretett volna a zeneiskola után magához venni. Én már félig-meddig fagottosnak is tekintettem magam, amikor jött egy országos zeneiskolai gitárverseny, aminek győzelme aztán megint a gitár felé sodort: az egyik díjam lett, hogy Szendrey-Karper László készülő gitáriskola tv-sorozatában (*Hat húron pendülünk*) közreműködhettem. 1976-ban indultam az akkori legnépszerűbb tehetségkutatóban, a tv *Ki mit tud?* műsorában, ahol az országos válogatóig jutottam. Ketten voltunk ott klasszikus gitárosok, a másik fiú neve Snétberger Ferenc volt... Mindkettőnket kitétek, azzal az indokkal, hogy bár nagyon tehetségesek vagyunk, de a klasszikus gitár nem való a képernyőre. Nagy szomorúság volt, de pár hét múlva kaptam egy levelet, egy meghívót, mert indult egy rendszeres tehetséggon-dozó rendezvény, *Ki mit tud forum* néven, melynek tanácsadói a tv-s *Ki mit tud* zsűritagjai voltak.

Nevezetesen a klasszikus zenének Pernye András. Kéthetente játszhattam neki, közönség előtt, koncertszerűen, amire ő, ahogy az a tv-műsorból az idősebb korosztálynak ismert lehet – szipkába tűzött cigarettáját szívva elmondta véleményét, tanácsait. Rengeteget tanultam tőle, bizonyos műveket máig úgy tanítok, hogy őt idézem! Ő egy fontos személy lett a sorsom alakulásában: mivel kitűnő tanuló voltam, édesapám szerette volna, ha orvos vagy ügyvéd leszek, nem „szemüveges zenész”... Szerette volna, ha nem Budapestre, a Bartók Konziba megyek, (Morvay Éva, az ottani gitártanár, későbbi tanárom már próbálta a szüleimet győzködni), hanem inkább maradok Pécssett a Nagy Lajos Gimnáziumban és tisztos pályát választok. Hosszú viták után azt mondta: rendben, a hétvégén úgyis megyünk Budapestre, Pernye Andrásához, meg fogja őt kérdezni, de ha Pernye András – akit szüleim legalább annyira tiszteltek és szerettek, mint én is – nem vágja rá azonnal, hogy menjek zenei pályára, akkor maradok Pécssett... Végigigzultam az utat Pécsről Pestig. Most is látom magam előtt, ahogy az első emeleti előadóterem előtt állva várjuk a Tanár urat, aki jön fel a lépcsőn... köszönünk, elhangzik édesapám sorsdöntő kérdése... a válasz azonnal csattan: Hát ez még kérdés? Persze, mindenképpen! Na, ott, abban a pillanatban dőlt el végleg a sorsom.

A hetvenes években három akkorddal komoly karriert lehetett befutni a könnyűzenében, te mégis a nehezebb utat választottad...

Furcsán fog hangzani: a zenei baráti körömben akkoriban nem volt szokás a könnyűzene-hallgatás! A komolyzenét tartottuk az egyedüli értékes zenének, még ha hallgattunk is másfajta zenét. Ide illik egy rövid történet. Rögtön a zenetanulás-karrierem elején történt, hogy egy készülő játékfilmhez gitározni tudó gyerek-főszereplőt kerestek: a válogatón én lettem a kiválasztott. Megjött a házukhoz a stáb, ott kezdtünk volna forgatni, de akadt egy kis probléma: jött egy zenész bácsi, aki mindenáron meg akart nekem tanítani egy könnyűzene-számot, ami a film fő zenéje lett volna. A *Jutalomutazás* című filmről van szó, nekem azt a bizonyos „Vándorlás a hosszú úton” kezdetű dalt akarták megtanítani. Nem voltam hajlandó! Én klasszikus zenét játszom! Órákon át győzködtek, de sikertelenül. Így kaptam egy rövid epizódszerepet, és kerestek egy másik főszereplőt. Egy másik történet, 10–11 éves lehettem, amikor az általános iskolában leselejtezett és kartondobozokban a szemét mellé rakott 78-as fordulatszámú hanglemezeket barátaim segítségével hazacipeltem, nem volt egyszerű, mert iszonyú nehéz volt, nem is cipeltük, húztuk-vontuk nagyrészt a dobozokat, végig az utcán. Kincsek voltak benne! Chopin *Heroikus Polonéze* – ki tudja már, kinek a felvétele – kettétörve ért haza, celluxszal megragasztottam a túloldalra és hallgattam! Beleszerettem és arról álmodoztam, hogy ezt én is el szeretném játszani gitáron! (Őrült ötlet? Lehet, de a mű ott van a második Chopin CD-felvételemen!) Szüleim nem dobtak ki a piszkos, kopott dobozokkal, a lemezek a szobámban landolhattak! Prokofjev, Bachot hallgattam otthon a szobámban, ha éppen nem gyakoroltam. Aztán Budapesten, amikor a Bartók konziba jártam és kollégista voltam, a kollégiumban, az ottani hangszerekkel alapítottunk egy együttest, én voltam a szólógitáros (ujjal játszva, nem pengetővel!) és játszottunk, még táncesthez is zenét! Mára már másképp látom az egyes zenei műfajok értékét, de ez már egy másik kérdés válasza lenne.

Pécsről Budapestre, majd Weimarba kerültél. Mennyire volt zökkenőmentes ez az út? Nem is gondoltál arra, hogy valami mást válassz magadnak?



A zökkenők egy részét elmeséltem, de természetesen volt ennél több is! Édesanyám komoly beteg lett 1979-ben, ettől kezdve egy fizetésből éltünk négyen, szó sem lehetett róla, hogy a főiskolát Budapesten – kollégiumi hely hiányában – albérletben élve végezzem. Ingáznom kellett volna Pécs–Budapest közt, vagy meg kellett próbálni állami ösztöndíjat nyerve külföldön tanulni. Én ez utóbbit választottam, Németország akkori legjobb professzorához, a Weimarban tanító Roland Zimmerhez felvételizve, akinek szinte minden évben voltak nemzetközi versenyt nyerő növendékei. Ez akkoriban nagyobb dolog volt, mint manapság, mert talán, ha fél tucat verseny volt a világon, többségük a keleti blokkból elérhetetlen vagy nehezen elérhető. A felvételi akadályait sikerrel vettem és 1982-től, öt éven keresztül Weimarban tanulhattam. Hogy eszembe jutott-e más életpálya? Soha. Hiszem, hogy a muzikus pálya nem munka, hanem az élet elválaszthatatlan szerves része kell hogy legyen, különben tényleg abba kell hagyni. Valami olyasmi, mint a levegővétel. Így, ebben a kontextusban lesz értelmezhetetlen, ha valaki azt kérdezi, nem hiányzik, hogy nem játszhattál a

többi gyerekkel, hanem gyakorolnod kellett? Nem terhes a hétvégén is gyakorolni? A nyári szünetben? Nyaralás alatt? Ha valaki együtt él a zenével, a zenéléssel, nem érti ezeket a kérdéseket. Ezért a pályaválasztás is egyértelmű ebben az esetben.

Weimar a klasszikus zene egyik európai fellegvára. Milyen volt ott főiskolásnak lenni?

Minden nap ünnep volt! Egy olyan egyetem gitár szakára járhattam, ahol majd' évszázados tradíciója volt annak a hangszernek, amit itthon akkor még egyetemi szinten nem is tanítottak! Belecsöppenni egy olyan családba, ahol az előző generációk, példaképek neve a kottáimról, könyveimből, lemezeimről, koncertélményekből ismert, ahol erős gyökerei vannak a hangszernek, csodálatos érzés volt! Weimar a művészetek városa a mai napig is. Két fontos egyeteme, a zeneművészeti és az építészeti meghatározó volt a napi életérzésben. Rengeteg fiatal, koncertek, színház, nyüzsgés! Szinte hetente játszottam koncerteken rögtön az első naptól kezdve, aztán a professzorom bedobott a mélyvízbe, először is átadta az egyik kamaraegyüttesét, így az ország néhány legjobb zenészével játszhattam, akik olyan legendás zenekarok tagjai voltak, mint a Gewandhaus vagy a Lipcsei Rádiózenekar! Barokk zenéhez számozottbasszus continuót, valamint kortárs zenét játszottunk, koncerteken, rádiófelvételeket készítettünk, az új művekből sokszor egyik napról a másikra, és sokat próbáltunk, mindebből rengeteget tanultam!

Majd visszajöttél Magyarországra, ahol még nagyon gyerekcipőben járt a gitárművészet. Az előadóművészi karriered szempontjából nem lett volna jobb választás, ha maradsz nyugaton?

Akkor még nem volt Nyugat az, ahol maradhattam volna! Weimar a keleti blokkban volt, az NDK-ban. Ennek ellenére persze megfordult a fejemben, hogy tovább kellene tanulni, akár a nyugati blokkban. De olyan szerencsés voltam, hogy amellet, hogy az első magyar gitárosként kaptam egyetemi diplomát, itthon, Pécsen, a szülővárosomban várt rám két iskola is: a Pécsi Művészeti Szakközépiskola és a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Pécsi Tanárképző Intézete. Mindkét helyen én indítottam el a gitár tanszakot 1987 szeptemberében, és ezzel együtt megalapítottam a Pécsi Gitárklubot is, hogy fórumot teremtsék a klasszikus gitárzenének. Egyedül voltam tanár Pécsen, délelőtt a főiskolán, délután a szakiskolában tanítottam, a maradék időmben gyakoroltam, átiratokat készítettem, utaztam, koncerteztem. Sűrű, izgalmas időszak volt ez az életemben! Aztán a rendszerváltás után, amikor felvetődött, hogy külföldön is taníthatnék – a sokszorosáért, mint itthon – inkább mégis maradtam. Úgy éreztem, hogy a sors által rám bízott felelősségem a magyar klasszikus zenei életbe integrálni a gitárt, elindítani a Magyarországon azt a nemzetközi szintű gitároktatást, amit Németországban és aztán a koncertkörútjaim során láttam, és ezzel segíteni a magyar fiatalokat.

Végzősként készült el a Goldberg-variációk átírata, amely nagyon gyorsan nemzetközi hírnevet hozott. A szakma az évszázad átíratának nevezte. Miért épp Bach és miért a Goldberg-variációk?

Kalandos a története ennek az átíratomnak! Még Weimarban a kollégiumi szobatársamnak volt egy nagy hangfelvétel-gyűjteménye, amiből esténként, az előadások, órák, gyakorlás után választottunk valami hallgatnivalót. Valahogy úgy alakult, hogy – már utolsó évesként – mindketten

belehabarodtunk Glenn Gould második, 1981-es *Goldberg*-felvételébe, minden este csak ezt hallgattuk! Mivel addigra már sok átíratot készítettem, megfordult a fejemben, hogy át kellene írni a művet két gitárra. Neki is kezdtem, de jött az év vége, diplomaosztás, hazautazás, ott álltam Pécsen, egyedül, de még mindig beleszeretve ebbe a csodálatos műbe! Mivel duópartner közel s távol nem akadt, és amúgy is szívesen blattolgattam zongorakottából, lassanként, de napról napra egyre pontosabban körvonalazódott a kezdő *Ária*, majd néhány variáció szólógitár-átírata. Nem gondoltam én ezt komolyan, csak a magam szórakoztatására! Aztán amikor egyszer meglátogattam régi, konzis tanáromat Budapesten, meséltem neki és félig tréfaként mutattam hangszeren is néhány részletet a próbálkozásomból, amit óriási lelkesedéssel fogadott és megígértette velem, hogy eljátszom a néhány hónap múlva esedékes Esztergomi Nemzetközi Gitárfesztiválon, ahová szólolistaként meg voltam hívva. Ez a fesztivál volt a klasszikus gitár legelső és legnagyobb rendezvénye a világon, 1973-ban alapította Szendrey-Karper László, a kéthetes rendezvény minden napján 2-3 szólista koncertjét hallhattuk, a legnagyobbak, legismertebbek voltak velünk a világból, még hozzá két héten keresztül, beszélgettünk, tanították a fiatalokat, itt volt a szakmai média, a BBC, a gitáros szaklapok, kottakiadók, mindenki, aki számított, két évente itt, Magyarországon találkozott kelet és nyugat, vagyis az egyik legfontosabb rendezvény volt ez a világon! Itt játszottam először Bach *Goldberg Variációiból az Áriát* és hét variációt, óriási, felfoghatatlan sikerrel! A legnagyobb kottakiadó, a német Chanterelle kiadó tulajdonosa Michael MacMeeken már másnap reggel szerződést tett elém az asztalra, látatlanban megvette az átíratomat, annyit, amennyit át tudok belőle írni! Az egész mű 30 variációt tartalmaz, a zeneirodalom egyik legmonumentálisabb műve, szerkesztésében is maga a csoda. Négy év munkájával sikerült átírnom az egészet, majd további hat évembe került, amíg a mű megszólaltatásához szükséges hangszertechnikát kidolgoztam és a művet megtanultam. 1987-ben kezdtem el a munkát és 1997-ben vettem fel lemezre, a világon először szólógitáron, egyben ez volt az első lemezem. Elképzelhetetlenül nagy sikere lett, a kritikák az évszázad átíratának nevezték, Japánban az év legjobb klasszikus zenei hangfelvétele címet kapta 1997-ben!

Nem mondható a legkönnyebb munkának barokk zeneművek átíratait készíteni. Nem sok támpontot kap az erre vállalkozó. Nálad mégis további Bach-átíratok kerültek sorra, mint például a Lantművek. A Goldberg-variációkkal ellentétben ezeknek már több gitárátírata is készült, Baruecco, Hoppstock is készített ezekből átíratokat. Miben mások a te átírataid?

Az átíratkészítésben nagyon sokat segített az, hogy Weimarban Franz Just zeneszerző professzornál zeneszerzést is tanulhattam. A művek belső struktúráját látni, tudni, mi miért így működik és nem másképpen, mitől kelt bizonyos érzéseket, mik azok a fő irányvonalak, amiket feltétlenül meg kell tartani és mik azok, amiket meg lehet változtatni, ezek a legfontosabb szempontok. Az átíratkészítés valahol olyan, mint egy műfordítás. Nem kell, sokszor nem szabad szó szerint fordítani, ismerni kell a célnyelv sajátosságait, fordulatait, ami a gitárnál átláthatatlanul bonyolult rendszer. Ha a műfordítás jó, a műhöz még hozzá is tehet – gondoljunk csak Ravel átíratára, Muszorgszkij: *Egy kiállítás képei* című zongoradarabja zenekari letétjére! Bach *Lantműveinek* átíratánál még egy fontos szempont jött a munkához: az eddigi átírók megbíztak a német összkiadás pontosságában, de a kiadás több ponton is eltér az eredeti kéziratoktól! Az átírataimat a kéziratokból készítettem, felhasználva mindazt a tudást, amit a *Goldberg Variációk* átírása közben olvastam, tanultam. Nehéz munka volt, mert ezek a művek az alapirodalomhoz tartoznak, mindegyiket játszottam már akkor,



de egészen másképpen! Újra kellett gondolnom mindent, előítélet, berögződések nélkül, tiszta lappal. Az eredmény a 2000-ben, a Bach évre szintén a Chanterelle kiadónál megjelent átiratom lett. Az átirataim kottaképében gyakran használok a kétsoros lejegyzést, mintha gitárduó, vagy zongorakotta lenne, de természetesen szólóhangszeren kell megszólaltatni, a szólamok vizuális felismerhetősége miatt írtam le így és a *Goldberg Variációk* kiadásának idején hetekig vitatkoztam a kiadómmal, aki attól félt, hogy nem fogja tudni eladni a kottát, mert ebből senki sem tud játszani! Sikerült rábeszélnem a kétsoros kottakép megtartására és hamar bebizonyosodott, hogy nem kell féltetni a gitárosokat! A *Lantművek* kiadásánál már fel sem merült ez a kérdés, a fugákat például mind így írtam le, ellentétben a többi gitárkiadással. Hiszem, hogy ez a jobb megértést és ezzel az érthetőbb interpretációt szolgálja.

A Pécsi Tudományegyetem gondozásában jelent meg a Gondolatok J. S. Bach zenéjéről és lantműveinek előadásáról című munkád, amelyben részletesen foglalkozol ezek átirataival és előadásmódjával. Hoppstock háromkötetes tanulmányt is kiadott a saját átiratairól. Ennyire összetett kérdés Bach zenéjének előadása?

Hoppstock vagy Koonce munkái fontos mérföldkövei Bach műveinek pontosabb megismeréséhez! Szándékuk és fontosságuk a megismerhető adatok pontosítása, elérhetővé tétele. Az én könyvem először a *Lantművek* kottakiadásának előszava lett volna. A szándék csak annyi volt, hogy felsoroljam azokat a szempontokat, melyek mentén az átirataim túlmutathatnak a mások által kiadottakon. Leültem a számítógép elé és elkezdtem írni, második anyanyelvemen, németül,

és csak írtam, írtam... két napig. Közben született egy magasabb rendű, valamiféle szintézise az adatoknak, a megszerzett zeneelméleti és zenetörténeti tudásnak, ami a fejemben akkor már rég megvolt, de így, leírva még sehol sem szerepelt. Az „előszó” 130 oldal lett, ami egy kicsit hosszú, főleg, hogy a kottaalbum elején a kiadó németül–angolul szándékozott megjelentetni. Ezért kaptam a javaslatot, hogy rövidítsem le, és az eredeti hosszúságban könyv alakban adjam ki. Hogy miért írtam ilyen hosszan? Olyan aspektusból elemeztem a műveket – amit az átiratokban is szem előtt tartottam –, ahogy addig még senki. Bach műveiben a látens többszólamúság, a zene rétegei szerintem sokkal nagyobb jelentőséggel bírnak, mint ahogy azt eddig tartották róla. Ha ezeket közelebbről megvizsgáljuk, kiderül például, miért lesz egy kétszólamú tétel a befejező ütemekben négyzólamú – mert előtte is az volt! Bachnak – mint akkoriban minden muzikusnak – volt egy saját kottairásmódja, ami nála a fiatalkori kottamásolásokból fejlődött ki. Komplementer többszólamúságot például ezekben a másolatokban gondolkodás nélkül quasi egy szólamnak írt – de így is játszotta aztán? Biztosan nem! Viszont kottapapírt és időt takarított meg ezzel az írásmóddal! Használta is, élete végéig. Mi túltiszteljük a kézirat kottaképét, ezáltal sokszor nem látjuk meg a fától az erdőt. A könyv megjelenése után sokfelé tartottam – tartok máig is – előadásokat a világban, nem egyszer régizénevel foglalkozó muzikusoknak is, és jó néhányszor előfordult, hogy bekibáltak vagy előadás után felszaladtak hozzám a színpadra, mert némelyik mű, amiről meg voltak győződve, hogy ismerik, hirtelen „3D” lesz, ahogy a szólamok egymás mellé rendeződnek egy addig egyszólamúnak vélt részletnél! Ezt, tudtommal más nem tette még ilyen módon Bach zenéjével, és néhány más, nem kevésbé fontos értelmezési lehetőség mellett ezek azok a pontok, amelyeket a többi könyvben, kiadásban nem lehet megtalálni. A könyv még megjelenése előtt a doktormunkám is lett – Pozsonyban doktoráltam, magyar gitárosként szintén először, azért ott, mert itthon nem volt még a doktoriskolában gitár szak. Aztán megjelent magyarul, a PTE gondozásában, köszönet érte volt tanítványomnak, a Zeneművészeti Intézet igazgatójának, Vas Bencének, aki felkarolta a projektet, majd néhány évre rá a könyv megjelent magánkiadásban angolul is.

És ha már az átiratoknál tartunk, készültek Chopin-, Brahms-, Bartók-átirataid is. Ez két egészen más korszak.

Máshogy is kell közelíteni hozzá! Chopin líraisága nagyon jól illik gitárra. Jan Nepomucen Bobrowicz (1805–1881) lengyel zeneszerző-gitárművész, Chopin kortársa már átírt néhány Mazurkát, állítólag Chopinnek is játszotta, de Clara Schumann koncertsorozatán biztosan játszotta őket! Francisco Tarrega (1852–1909) – akinek *Grand Vals* című művéből nyisszantotta a Nokia cég az ismert csengőhangot! – is írt át Chopin-műveket. Így ebben nem voltam első, csak abban, hogy sokkal többet írtam át, olyan műveket is, amelyekre eddig senki más nem vállalkozott. Diplomamunkámban Weimarban Chopin három Walzerének saját átiratán keresztül a gitárátírat nehézségeiről írtam. Ezeket az átiratokat játszottam Lengyelországban, így egy ottani kiadó megkeresett és felkért egy átirat-sorozat elkészítésére az 1999-es Chopin év alkalmából. Körülbelül háromórányi zenét írtam át Chopintól, aminek az első része négy kötetben Lengyelországban, második kötete egy nagy albumban Japánban jelent meg, a hozzá tartozó hangfelvételekkel együtt. Egy harmadik lemeznyi átirat itt alszik a fiókomban... Brahms *Magyar táncai* szinte könyörögnek a gitárátíratért. Az egyesült államokbeli MelBay kiadónál jelent meg az album, több kritika úgy említi, hogy olyan, mintha eleve gitárra született művekről lenne szó. Bartók művei közül a *Gyermekeknek* sorozat több

műve már megjelent Szendrey-Karper László átiratában, én újragondolva elkészítettem a saját változatomat, kiegészítve olyan művekkel, melyek eddig szólógitáron még soha nem szólaltak meg, mint a *Román népi táncok*, a *Medvetánc*, *Este a székelyeknél* vagy az *Allegro barbaro*. Az átiratok még akkor születtek, amikor Bartók műveit még védtek a szerzői jogok, de azóta a hangfelvételek az interneten elérhetőek, a kottakiadás viszont még várat magára. Brahmsnál, Bartóknál nem téved nagyot az, aki a magyar vonalat sejtí az átiratkészítés háttérben. Szívesen játszom koncertjeimen magyar zenét, saját kompozícióimat, átirataimat vagy magyar szerzők eredeti műveit, Farkas Ferentől, Kovács Barnától, Hollós Mátétól, hogy néhány nevet említsek. Néhány évvel ezelőtt felkérést kaptam, hogy versenyműveket játsszak egy külföldi fesztiválon, kiderült, hogy magyar koncertokra gondoltak, de magyar gitárverseny addig még nem született! Megkértem barátomat, Madarász Ivánt, hogy írjon számomra versenyművet. Ebből a felkérésből született az első magyar gitárverseny, amiért örökre hálás vagyok neki! A Magyar Rádió Szimfonikus Zenekarával játszottam el az ősbemutatót, Kovács János karmester vezényelt! Óriási élmény volt! Azóta megszületett a következő versenymű is, Hollós Máté tollából, melynek ősbemutatóját ugyanezzel a zenekarral és karmesterrel vehettem fel a Magyar Rádió 6-os stúdiójában. Ez a két mű mérföldkő a klasszikus gitár magyarországi történetében.

Egykori és jelenlegi tanítványaiddal is folyamatosan együtt dolgozol és látható, hogy jó kollegiális viszony alakul ki köztetek. Neked mennyit segítettek a tanáraid?

A siker kettőn áll: a tanár-növendék viszony meghatározó ebben! Ami körülvesz bennünket, az alakítja a sorsunkat. A szülők támogatását természetesnek veszik – az sem olyan természetes, és néha egy szó, egy döntés, egy reakció egy sikerre vagy a siker elmaradására meghatározó lehet. A növendék sikerét a tehetségének, sikertelenségét a tanár hibájának tartják sokan, de ez sem ilyen fekete-fehér állapot. A hibáinkból tanulunk, a fontos az, hogy eközben legyen mellettünk valaki, akiben feltétel nélkül megbízunk, aki kérdés nélkül elfogad olyanak, amilyen vagyok, ahová vissza lehet vonulni, ha baj van, és akivel lehet tervezni, ha jönnek a sikerek. Amit leírtam, az egy második szülő definíciója, és egy jó tanár egy kicsit az is! Nekem nagy szerencsém volt az életemben, mert a tanáraink mind ilyen emberek voltak! Ez a fajta segítség nem feltűnő, nem emlegeti magát soha, az ember csak később jön rá, hogy állandóan ott volt, mint egy biztonsági háló, akkor is, amikor a legönállóbbnak képzeltem magam. Úgy, olyan természetességgel kaptam tőlük mindent, ahogy a gyerek a szüleitől kaphat csak. Soha nem tudtam nekik ezt eléggé megköszönni! De ez minden tanáromra igaz, csak hálával és szeretettel tudok rájuk gondolni. A növendékeimmel próbálok hasonló kapcsolatot tartani, néha érzem, hogy sikerül, néha aggódom, hogy nem. Vannak ex-növendékeim, akiket mint legjobb barátokat tartok számon, van, akiben kollégámat tisztelhetem, de ott van bennem mindig a kapcsolatok mögött a büszkeség, amihez hasonló egy szülő érezhet, és a megbocsátás, ha arra van szükség.

Világviszonylatban látszik, hogy egy új fiatal gitárművész generáció alakul ki, nagyon erős marketingtámogatással és sok lehetőséggel, hogy kamatoztassák a tudásukat. Hogyan illeszkednek ebbe a ti tanítványaitok?

A lehetőségek egyrészt végtelenek, másrészt pontosan emiatt elértéktelenedtek. Én a gitárról tudok beszélni, de azt látom, a többi hangszer is többé-kevésbé hasonló gondokkal küzd. A klasszikus gitár

nemzetközi versenyeinek száma az utóbbi évtizedekben az eget ver, még itt Magyarországon is vagy egy tucat versenyt szerveznek, világszinten ezres nagyságrendekről beszélhetünk. Mint ahogy ez ebből természetesen következik, ezeknek a versenyeknek csak elenyészően kis része olyan színvonalú, ami számíthatna valakinek a karrierépítésében, és van talán úgy tíz, amelyek ténylegesen segíthetnének. Ez a nyolcvanas években még úgy nézett ki, hogy volt talán tíz verseny összesen a világon, ebből négy-öt, ami számított, de az tényleg számított! Ha valaki nyert egyet is ezek közül, az a sínre tette a koncertéletben. Manapság, ha valaki tizenöt-húsz versenyt nyer, az sem segít közel sem annyit! Ahhoz tudnám hasonlítani a helyzetet, mint amikor valaki a mezőn négylevelű lóherét keres: amíg egy kiránduláson véletlenül találunk egyet, féltve visszük haza, de ha az egész mező csak abból áll, csak kaszálni kell, senkit nem fog érdekelni. Az a néhány koncertszervező – a klasszikus gitárnak kevés agentúrája van –, aki meghívja a fiatal tehetségeket, sokszor maga is kapkodja a fejét, mert egy-egy héten új nevek tucatjai kerülnek elő. Még úgy-ahogy a többszörös versenygyőztesek azok, akiknek a fiatal generációból – bár szintén sokkal nehezebben, mint 20–30 évvel ezelőtt – meghívásaik, koncertjeik vannak. A gitárosok többsége egymásnak játszik, gitárfesztiválról gitárfesztiválra utazva. A nevük is csak ennek a szűk körnek mond valamit. Ebből a körből nehéz kikerülni, mert a hangszer és repertoárja annyira specifikus, hogy a koncertszervező irodák szinte nem foglalkoztatnak gitárosokat, legalábbis szólókoncertekre. Kamarazenét pedig kevesen játszanak a gitárosok közül, a többi hangszeres művész kamarazenei fellépés-arányát tekintve. Nálunk mindenki „szólista” – tisztelet a kivételnek! Ami a hangszer koncert-létjogosultságát sokkal nagyobb arányban indokolná, az a töretlen szárnyaló népszerűség, ami körülveszi. Andrés Segovia mondta a gitárról: ez az a hangszer, amin a legkönnyebb megtanulni játszani, és amin a legnehezebb megtanulni JÓL játszani! Néhány akkord már sikerélményt ad, dalokat kísérelhetünk a baráti társaságban, tábortűz mellett, de egy Bach-fugát jól eljátszani már embert próbáló feladat! A hangszer, a népszerűsége, hangja miatt egy híd lehet a klasszikus és a szórakoztató zene között. (Nem könnyűzene – mitől lenne könnyű?) A zeneiskolákban magas túljelentkezéssel küzdenek a gitár tanszakok, sok helyen várólistákat írnak, a főiskolák-egyetemek nem tudnak annyi gitártanárt képezni, amennyi elég lenne, tanítványaim is az első évtől kezdve tanítanak a Zeneakadémia mellett! Magyar számszerű statisztikát nem ismerek, az általam ismert egy-két éves német adatok is mutatják a zeneiskolai gitártanulás népszerűségét. Ott közvetlenül a zongora után következik a klasszikus gitár, mindkét hangszerre hatjegyű a jelentkezők száma évente. A következő hangszer a hegedű, már ötjegyű számmal szerepel a listán. Ezek óriási számok! Ehhez képest tényleg nem sok a gitárkoncert vagy a gitárzene a médiákban! Hát ebbe a világba kell beilleszkedni a fiataloknak, így a tanítványaimnak is. A Zeneakadémia az utolsó pár év, amikor még nem egyedül kell boldogulnia a pályakezdőnek. Emiatt az egyik legfontosabb feladatomnak tartom az önálló életre, munkára nevelést. Ez a tantervben és a napi munkában is megjelenik. A másik fontos dolog, hogy én nem önmagamot tanítom, nem magamat reprodukálom a növendékeim bőrében, hanem megpróbálom mindenkiből önmaga legjobb oldalát kibontani. Ha valaki tanár típus, tanárnak, ha szólista típus, szólistának, ha kamarazenesz vagy zeneszerző ambíciói vannak, vagy akár a populáris zenei irányok felé kacsintgat, akkor abban próbálom segíteni. Mindenkinek önmaga kibontakozásának folyamatát próbálom segíteni.

Létrehoztátok az Eötvös Zeneművészeti Tehetségsegítő Alapítványt. Egy laikus azt hinné, hogy egy művésznek elég, ha tehetséges, mi kell még, hogy el tudjon indulni a pályán?

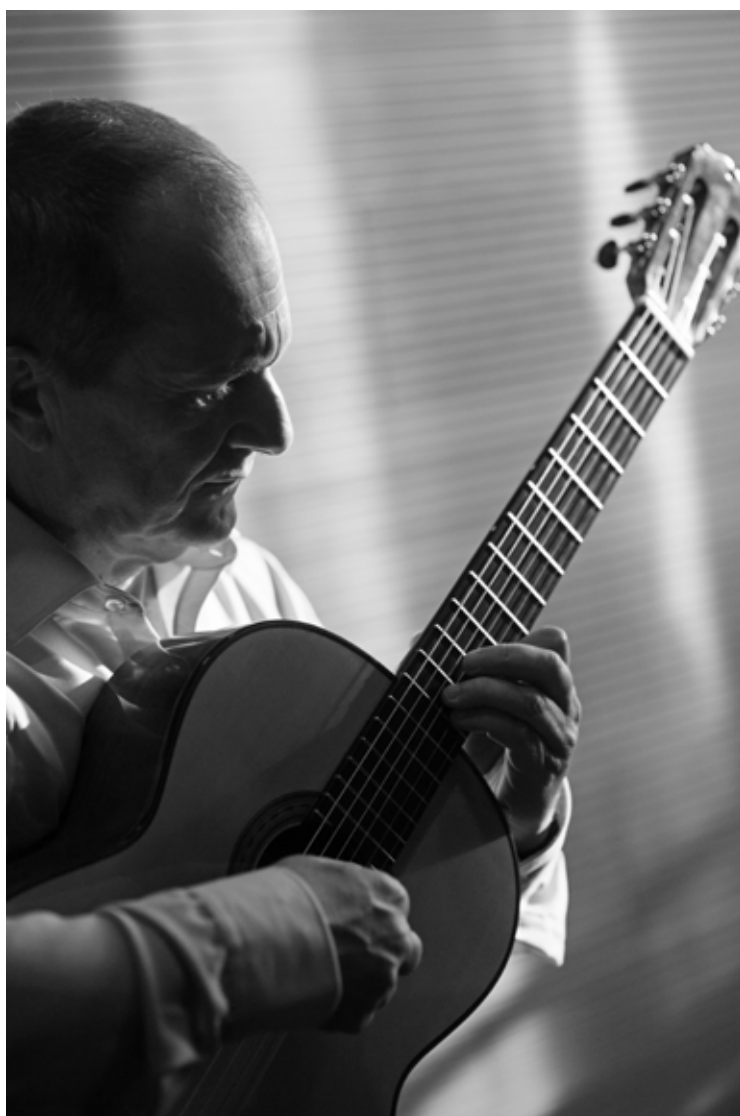
A tehetség nem árt, de mellette szükség van egy jó adag szerencsére is. Ennek a szerencsének egyik fontos része az, hogy milyen hangszeren játszhatunk. Nem mindegy, hogy gyakorlás közben megszólal-e az, amit elképzelek, a koncerten eljut-e, és milyen minőségben a közönséghez, amit játszom, egy nemzetközi versenyen összemérhető-e a többi versenyzővel, ahogy a hangszert megszólaltatom. Ehhez egy jó hangszer kell, és ebben segítünk a tehetséges magyar fiataloknak. Húsz nagyon jó minőségű mesterhangszer van az alapítvány birtokában – ezek mind egyedi, kézzel készített hangszerek, üzletben nem megvásárolhatóak – ezeket a hangszereket lehet évente megpályázni a közép- és felsőfokú zeneművészeti intézményekben tanuló fiatal művészeknek. Minden évben kiírjuk a pályázatunkat, tartunk egy nyilvános meghallgatást, melyen az alapítvány kuratóriuma dönt arról, hogy kik azok a szerencsések, akik egy-egy évre megkapják az egyik hangszerünket. Fizetni természetesen nem kell a használatért, de a támogatás évében tíz igazolt koncertet kell játszani ahhoz, hogy a támogatottunk a következő évre is megpályázhassa a hangszert. Ha pedig valaki hazai vagy nemzetközi versenyről díjat hoz el, a következő évre pályázat nélkül, automatikusan megkapja a hangszer használatának jogát. Sok kivételése van ennek a támogatásnak, mert a fiatalok megtanulnak pályázni, az igazolt tíz koncertet nekik kell megszervezniük saját maguknak, így önmenedzselést és nagy koncertgyakorlatot szereznek amellet, hogy egy jó hangszer kerül a kezükbe. 2013-ban kezdtünk, s az elmúlt hét évben már fiatal művészek hosszú sorának sikerült a pályakezdését ezekkel a hangszerekkel megkönnyíteni! Erről is szól az Eötvös Zeneművészeti Tehetségsegítő Alapítvány munkája.

Az alapítvány kapcsán gyakran említéd, hogy te is szeretnél legalább annyit segíteni a fiataloknak, amennyit neked segítettek annak idején. Részleteznéd ezt?

1972-ben kezdtem gitározni. Az első hónapban hangszerem sem volt, egyszerűen nem lehetett kapni! Nem volt az üzletekben kotta, gitárhúr, szinte semmi. Ha a tanárom nem segít, nem biztos, hogy az első időkben sokáig kitarítottam volna, hangszer nélkül. A nemzetközi versenyeimre még 1985–86-ban is kölcsöngitárral mentem, hűrt a nyugati barátaim küldtek. Első koncertturnéimat sokszor helyben, a barátaimtól kapott hangszereken játszottam. Az első igazán jó hangszeremet 1992-ben kaptam ajándékba, mesébe illő módon, Karl-Heinz Römmich német mestertől. Soha nem tudom eléggé megköszönni a sorsnak, hogy ilyen barátokat adott! Az életemben kapott segítő kezeket fel sem tudom sorolni! Úgy érzem, hogy talán ezzel az alapítvánnyal törleszthetek egy kicsit, és továbbadhatom, amit én kaptam.

Több hazai gitárfesztiválnak is a művészeti vezetője vagy. Milyen lehetőségeket nyújtanak ezek a programok a fiatal művészeknek?

Alapvető fontosságú, hogy egy művész, főleg, ha egy ilyen rendkívül gyorsan fejlődő hangszeren játszik, mint a klasszikus gitár, lássa, hallja, merre tart ez a fejlődés, kik a legfontosabb művészei, tanárai, kik a legújabb fiatal versenygyőztesei, tehetségei. Ennek két útja van: utazni, utazni, utazni, vagy idehozni Magyarországra ezeket a művészeket. Ha nagy külföldi gitárfesztiválok, versenyeken vagyok, alig látok magyar fiatalokat itthonról, mert a fiatalok lehetőségei még mindig sokszor korlátozottak, ugyanúgy, mint egy többezer eurós hangszer vásárlásakor. Itt is segítségre van szükségük és – azonkívül, hogy a zenét, gitárt szerető közönség hallhatja a fantasztikus koncerteket,



népszerűsítjük a klasszikusgitár zenét és előadóit – ezek a fesztiválok erre is valók! Balatonfüreden 2006 óta szinte minden fontos gitárművész megfordult fellépő és tanító művészként, és amikor egyszer-egyszer rápillantok a sokszáz névre, magam sem hiszem el, hogy ez igaz! A Balatonfüredi nemzetközi Gitárfesztivál elődje, az Esztergomi Nemzetközi Gitárfesztivál a világ legelső ilyen rendezvénye volt, 1973-ban alapította Szendrey-Karper László. 1979-től minden fesztiválon részt vettem, először diákként, aztán meghívott művészként, végül, 1991-től művészeti vezetőként, egészen az utolsó, 2009-es fesztiválig. Az előző politikai rendszerben ez a fesztivál volt az egyetlen lehetőségünk a keleti blokkból, ahol a világ művészeivel találkozhattunk! Óriási népszerűségét is ennek köszönhette, a csúcsidejében közel ötszáz résztvevője volt a kéthetes fesztiválnak. Azóta már sok minden megváltozott, százával rendezik a hangszer fesztiváljait, versenyeit a világban, a mi esztergomi fesztiválunk gyermekeit, unokáit, dédunokáit. Nálunk Esztergomban a fesztivál támogatás, akarat híján bezárta a kapuit, felelős vezetők nem fogták fel, hogy a világban Esztergom

neve összeforrt a gitárral azokban az évtizedekben, és ez nagy gazdasági, valamint kulturális tőke. A fesztivált Esztergomból, feleségemmel, Zitával – a fogunk között – átmentettük Balatonfüredre, hála Bóka István polgármester úrnak és a városnak, hogy befogadtak és támogatnak minket a mai napig is. Ez a fesztivál az itt nyaralóknak, pihenőknek, illetve a balatonfüredi zeneszerető polgároknak ugyanúgy szól, mint az ország gitáros növendékeinek és tanítóinak. A koncertekre olyan művészbarátaimat, kollégáimat hívom meg a világból, akik egyébként itthon – néha a környező országokban sem – hallhatóak, láthatóak. Őket hallani különleges élmény. Ráadásul a fiatal gitáros résztvevőink mesterkurzuson tanulhatnak is nálunk, vagy akár meghallgathatják ezeket az órákat! Ezek a napok, élmények, az átadott tudás abszolút meghatározó a fiataloknak! A délutáni előadások a pedagógustovábbképzést szolgálják, a gitárzenekari játék az együttzenélés élményét adják, közösséggé formálják a résztvevőket. A kottakiállításon olyan zeneművekhez juthatnak a magyar fiatalok, amelyekhez csak nehezen, külföldön jutnának hozzá, a hangszerkiállításra nemzetközi hírű gitárkészítő mestereket hívok meg, akiknek a hangszereit ki lehet próbálni, a mesterekkel való személyes kapcsolat segíthet a későbbi hangszervásárlásban is. Szakmailag ennél többet, sokrétűbb segítséget úgy gondolom, nem lehet adni. Egy valami hiányzott ezen a fesztiválon és egyáltalán a magyar zenei élet palettájáról, egy nagy nemzetközi verseny. Ennek helyszíne, időpontja, díjai, zsűrije a tervezéskor mind-mind nagyon fontos szempont volt: végül 2014 novemberében, a budapesti Zeneakadémia épületében elindulhatott az 1. Budapesti Nemzetközi Gitárverseny. A helyszín, a díjazás, a nemzetközi zsűri névsora, a gondos rendezés azonnal nagy nemzetközi hírnevet hozott a versenynek! A háromévenként megrendezett versenyünk köztes éveiben – a gitárzene paraszát őrzendő – háromnapos tematikus koncertsorozatokat szervezünk a Zeneakadémián. 2016-os Piazzolla-zárókoncertünk videófelvételét idén a magyar televízióban, de az USA-beli GFA-fesztivál online streamelt műsorán is viszontláthattuk. Ez a nemzetközi ismertség segít a fiataloknak önmagukat térben és időben a nemzetközi zenei életben is meghatározni, hiszen részei lehetnek ennek a közösségi élménynek!

A gitár tanszak talán a legfiatalabb szak a Zeneakadémián. 2002 óta mennyire sikerült felépítenetek a többi, évszázados múltú tanszak mellé, és mi várat még magára?

Amikor én fiatal voltam, mi gitárosok csak álmodoztunk róla, hogy a Zeneakadémián tanulhassunk! Csak a Tanárképző Tagozaton volt gitároktatás Magyarországon. Weimari tanulmányaim végén, magyarként elsőnek egy olyan egyetemi, szolista diplomával a kezemben jöhettem haza, ami megfelelt a Zeneakadémián más hangszerekkel megszerezhetővel. De még ekkor sem jutott eszembe, hogy próbálkozzam a zeneakadémiai tanszakindítással. Szülővárosomba, Pécsre mentem vissza, ahol elindítottam a közép- és felsőfokú gitároktatást. Majd a Szendrey-Karper László tanár úr hirtelen halála után megüresedett helyet pályáztam meg Budapesten a Tanárképző Főiskolán, ott tanítottam 1991–2002 között. Közben lassanként átadtam a pécsi tanítást volt tanítványaimnak. 2001-ben kopogtam be Falvai Sándor Rektor úrhoz a tanszakindító javaslatommal, amit ő – örök hála neki ezért! – elfogadott, és így 2002 szeptemberében elindíthattam itthon, Magyarországon az egyetemi szintű, Zeneakadémiai képzést, három növendékkel! Számomra – és a magyar gitárosok számára is – ez egy nagyon régen várt, zenetörténeti jelentőségű pillanat volt! Mindenekelőtt bizonyítanunk kellett, amit a fiatal gitáros növendékeim az azóta eltelt idő alatt soktucat nemzetközi versenydíjjal, négy Junior Prima díjjal és számtalan nagysikerű hazai-nemzetközi koncerttel meg is tettek! Igazán

büszke vagyok rájuk! Most ketten tanítunk a tanszakon Csáki András volt tanítványommal, aki az első növendékek közt végzett nálam a Zeneakadémián és egymaga tucatszámú nemzetközi első díjjal alapozta meg saját- és a magyar gitárosok hírnevét. 2016-tól mint egyetemi tanár a Vonós Tanszék tanszékvezetője lettem, ami – elődeim neveinek hosszú listáját nézve – nagy megtiszteltetés, de legalább akkora munka és felelősség is. Itt tart pillanatnyilag a Zeneakadémia gitár tanszaka, az egyik legfiatalabb tanszak az egyetemen.

A hazai zeneszerzők hogyan viszonyulnak a gitárzenéhez? Írnak-e kortárs hazai zeneszerzők gitárra műveket?

Gitárra komponálni nagyon nehéz, mert a hangszer technikája kívülállónak szinte áttekinthetetlenül kuszának tűnik. A hangszerelésekönyvekben a gitárról szóló fejezet általában a legrövidebb, mert a fenti mondat mellett még talán ennyi áll: ha nem játszol a hangszeren, jobb, ha meg sem próbálsz... Szerencsére azonban a múltban és a jelenben is sok zeneszerző veszi a bátorságot és – legnagyobb örömünkre – komponálnak a hangszerre! Néhány nem-gitáros zeneszerző, akitől több-kevesebb rendszerességgel játszom műveket: Farkas Ferenc, Hollós Máté, Madarász Iván, Sári József, Tóth Péter. Közülük Madarász Ivánnal és Hollós Mátéval dolgoztam is együtt. Ez egy olyan munkafolyamat, ahol a szerzővel találkozáskor én hangszerrel a kézben, végignézzük, mi játszható, mi nem, és ahol szükséges, közösen megbeszéljük a változtatásokat. Így született az első két magyar, gitárra írt versenymű, Madarász Iván, illetve Hollós Máté tollából, melyeket a Magyar Rádió számára fel is vettünk. Remélem, hogy még sok kompozíció követi az eddig születetteket, mert a hangszernek, a repertoárunknak nagy szüksége van rá! Én magam is komponálok, illetve játszom Kovács Barna műveit, Bartók Béla műveinek átíratait, külföldi koncertjeimen az utóbbi időben egyre gyakrabban kizárólag magyar szerzők műveiből összeállított műsorral lépek fel.

Ha felsoroljuk, mi mindennel foglalkozol, tanítás, zeneszerzés, átíratok készítése, fesztiválok szervezése, az alapítvány körüli teendők, menedzsment, még ha ketten, Zitával együtt is csináljátok mindezt, nehéz elképzelni, hogy túl sok időd marad kikapcsolódni és pihenni. Ha jól tudom, szeretsz horgászni...

Szeretem és tisztetem a természetet. Kertészkedés, horgászat, kerékpározás, a nagy kerti tavunk vagy a cicáink – mind erre a szálra fűzhetőek fel. Egyek vagyunk a természettel, részei vagyunk, még ha az életmódunk – részben – el is szakított tőle minket. A zene, a művészet is ennek a nagy egésznek egy kis része. A zenében is a természetet, a természetest, a pózoktól, művitől mentest keresem.

További terveid?

Még sokáig azt tenni, amit eddig, erővel, egészséggel. Komponálni, játszani, tanítani, vinni a fesztiválokat, az alapítványt. Bízom benne, hogy kapok segítséget hozzá, odafentről...

Az Eötvös József gitárátiratainak (eddigi) teljes listája:

CD – felvételek:

J. S. Bach: *Goldberg Variations*
Fr. Chopin: *Piano Works, Vol. 1.*
J. S. Bach: *Lute Works, Vol. 1.*
Fr. Chopin: *Piano Works, Vol. 2.*
J. Brahms: *Hungarian Dances*
J. S. Bach: *The Art of Fugue*
B. Bartók: *Bartók on guitar*

Saját kiadott kompozíciók:

Willow Variations (Edition Orphee – USA)
5 Aphorisms (Edition Trekel – Németország)
Flaumfedern – für Flöte & Gitarre (Edition Trekel – Németország)

Kiadott átiratok:

J. S. Bach: *Goldberg Variations* (Edition Chanterelle – Németország)
Fr. Chopin: *Piano Works 4 kötetben* (Edition Professional Music Press – Lengyelország)
J. S. Bach: *The Complete Lute Works* (Edition Chanterelle – Németország)
Fr. Chopin: *Piano Works 2* (Edition Gendai Guitar – Japán)
J. Brahms: *Hungarian Dances* (Edition MelBay – USA)

Szakkönyv:

Gondolatok J. S. Bach zenéjéről és lantműveinek előadásáról (A Pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem kiadványa, 168 oldal)
How to Play Bach? (az előző könyv bővített, angol nyelvű kiadása, 218 oldal)

Madarász Iván

Eötvös József gitárátiratairól

Eötvös József széles spektrumú munkásságában szinte minden lehetséges tevékenység jelen van, ami a gitárhoz mint kultúránk, illetve zenekultúránk egyik régi, jellegzetes tárgyához kapcsolódik: Eötvös egyszerre hangszerének nagy sikerű előadóművésze, tanára, oktatásszervezője, a magyar egyetemi szintű gitártanítás megteremtője, a hazai gitárművészet nemzetközi integrációjának megalapozója. Tevékenysége nyomán egyrészt a gitárzene a magyar hangversenyéletben, zenei nevelésben a korábbi, nyugodtan mondhatjuk periférikus szerepéből mindinkább abba a pozícióba kerül, amely a hagyományai és hangszeres irodalma révén megilleti. Másrészt éppen Eötvösnek köszönhetően hazánk felkerült a gitározás világtérképére, bekapcsolódtunk a különben igen élénk nemzetközi gitáréletbe.

E sokirányú, de lényegében egygyökerű, egyetlen ideát szolgáló, egyetlen nagy tervet építő munkásságon belül külön kell szólni Eötvösnek arról a vállalásáról, amellyel hangszerének irodalmát átiratokkal kibővítette. Ilyen ősi, változó alakban szinte minden zenekultúrában jelenlévő hangszernél, mint a gitár, látszólag okkal merülhet fel a kérdés, miért van szükség a hangszer irodalmának más hangszerekre íródott darabokkal történő bővítésére? Az ok a gitár speciális helyzetében kereshető. A gitár, bár az európai társadalomban, a mindennapi életben, muzsikálásban évezrede jelen van, az európai zenetörténet egyes korszakaiban szinte hiányzik. Vannak olyan stíluskorszakok, amelyekben a szerepe másodlagos, a korszak zenei ízlése, gondolkodásmódja nem illeszkedik a gitár lehetőségeihez. Nem egyedül csak a gitár megjelenése diszkontinuens a zenetörténetben, van néhány hangszer, amely hol fel-felbukkan, hol háttérbe szorul, majd kiemelkedő szerepet kap, hogy utána ismét csak periférikus szerepe legyen. A középkor és a reneszánsz társas házimuzsikálásaiban mindig jelen volt a gitár, illetve rokona, a lant. A barokk zenében, ahol az egyes hangszerek szólamainak matériái a mai értelemben nem hangszerspecifikusak – Bach maga készít például hegedűversenyéből csembalóátíratot –, a gitár felhasználási lehetőségei is tágabbak. A 18. század második fele, továbbá a 19. század zeneirodalmában marginális a gitár jelenléte. Ezen időszakok legjelentősebb szerzői úgy szólván nem írtak gitárra, főként pedig legfontosabb, munkásságukat leginkább reprezentáló, leglényegesebb műveikben a gitár nem kapott semmilyen szerepet. Az élvonalbeli szerzők árnyékában tevékenykedő úgynevezett „kis mesterek” jó néhányának ouvre-jében viszont megjelenik a gitár. Így a hangszer mai előadóművésze programját kénytelen olyan szerzők kompozícióiból megszerkeszteni, akik a mai ítélet szerint a zenetörténet második, harmadik vonalába tartoznak.

Eötvös József ezt felismerve átirataival szisztematikusan hozzákezdett a gitár irodalmának bővítéséhez. Szinte nincs olyan stíluskör, amelyben átirataival ne nyújtott volna régi-új játszani valót. Ezáltal a gitárosok számára is elérhetővé váltak a zeneirodalom jelentős kompozíciói. Nemcsak a koncert repertoáralakításáról van szó, hanem a gitárpedagógia anyaga tágult ezzel. Hiszen felbecsülhetetlen annak a jelentősége, hogy a hangszer tanulóknak már diákéveikben megismerkedhetnek azokkal a stílusokkal is, amelyekben nagyon kevés „eredeti”, és nem feltétlenül a legjelentősebb komponisták keze alól kikerült művek állnak a gitárosok rendelkezésére. A stílusismeret megszerzésének ez aktív formája, ami nem a lexikális tudás bővítésével és nem passzív zenehallgatással valósul meg. A repertoár bővülése nemcsak a szűken vett, adott stílus megismerését szolgálja, de hatással van a gitározás teljes interpretációs praxisára. Az átiratirodalom jelentős kibővülése mint a gitárzene nagy halmazának egyik fontos részhalma, bizonyosan alakíthatja azt a képet, amit a „gitározásról” kialakítottunk. Eötvös átiratainak ez a legfontosabb hatása.

Átiratainak gazdag és egyre bővülő köréből elsőként azokról a darabokról kell beszélni, amelyek látszólag „gitáridegen” zeneanyagot hoznak el a gitározásrepertoárba. Gitáridegen, de nem faktúrája miatt, inkább a zene által megidézett világ, hangulat, kultúrterület okán. Chopin Mazurkáinak gitárvariánsairól van szó. Az eredetileg zongorára íródott anyag zenei szövete, textúrája, faktúrája a romantikus zongorairodalom különös érzékenységet igénylő műveivé teszi az 50-nél több, kiadott és eddig meg nem jelentetett darabot felsorakoztató tánc-tétel-sorozatot. A pianisták elé a dallam és a harmónia szenzitív és folyamatosan változó arányának újból és újból való megtalálásának nehéz feladatát állítja. Gitárra történő applikálásának az a legfőbb kérdése, miként lehet egy „igazi”, a zongoratechnika minden elemét felvonultató specifikus faktúrát a zongorától ilyen nagy mértékben különböző zenei szövetekre alkalmas hangszerre átültetni, de úgy, hogy a chopini mazurkák dallam-harmónia szenzibilis világa megjelenjen gitáron is. Eötvös remek érzékkel nem az eredeti zongoratechnikai elemeket gyúrta át, quasi „deformálta” gitáron játszhatóvá, hanem szuverén faktúrát kialakítva tudta felidézni a mazurkák eredeti légkörét, a gitárt mintegy lengyel hangszerre avatva. A másik, Eötvös újonnan alkotott gitármuzsikájában hitelesen megoldott nehézség a chopini hangzás zongorához kötöttsége, ami egyfelől evidens, hiszen zongoraművekről van szó, másfelől viszont Chopin műveiből sugárzó, csak rá jellemző hangzás: mintha Chopint nem korlátozná a zongorahang fizikai adottsága és a zongorára jellemző impulzushang-adottsággal szemben, főként a pedál speciális használatával ezt mintegy vonós vagy fuvolahanggá varázsolja: a hangot a kezdő impulzus után az időben megnyújtja, mintegy „viszi” és élteti. Ezzel szemben a gitár impulzushang jellege megkerülhetetlen. Mégis sikerült Eötvösnek olyan gitárszövetet teremtenie, amely általa lesz autentikus, hogy a hangszer lehetőségeinek eddig fel nem ismert vonásaira épít, és nem a zongorahangot igyekszik szimulálni.

A *Goldberg Variációk* nemcsak Bach gazdag életművében foglalnak el különleges helyet, hanem a teljes európai billentyűs zene megkülönböztetett darabjai. Filozofikus zene, mondhatnánk, tudva, hogy ez a meditatív attitűd Bach számos művében jelen van. A kompozíció megrendelője, mint azt kifejezetten hangsúlyozta, olyan nehéz, bonyolult zenére vágyik, amely leköti a figyelmet, „foglalkoztatja az elmét”. A gitár ellenben a köztudatban – talán nem egészen alap nélkül – nem a kontemplatív zenék hangszere. Inkább az érzéki muzsikák megszólaltatására „szakosodott”. A *Goldberg Variációk* átdolgozójának feladata elsősorban abban áll, hogy elkerülje a csábítást a gitár adta érzéki faktúrák megcsillogtatására. Az Eötvös által gitárra alkalmazott elmélyült, introvertált Bach-zene kételyeket nem hagyva idéződik fel ezen a végső soron extrovertált hangszeren.



Ennek a műnek más szempontból is megkülönböztetett helye van Eötvös gitárátiratainak között. Olyan darab keletkezett, amelyben az eredetiben nem található tételek is szerepelnek, Eötvös saját zenei gondolataival egészítette ki a kompozíciót, az egyes eredeti tételek közé – quasi az elhangzott részlet kommentárjaként – saját ihletésű tételeket iktatott. Ezt – az Eötvöstől származó, saját zenéjével kibővített átíratot – Bach iránti tisztelete okán, a *Goldberg Variációk* nyomtatásban megjelent kiadásában nem szerepeltette. Az eötvösi életművet figyelemmel kísérő recenziós megállapítása, hogy e szerénységből még fiókban tartott, saját zenéjével kiegészített átíratvariáns méltó Bach művéhez.

A zenei átírat, a szerzői elgondoláson túlmenő hangszerekre történő applikálás a versfordítás pontos analógiája. Megváltoztatni, hogy újrászülessen az eredeti. Ennek a megszüntetve-megőrző varázslatnak a művészi érzékenységű mestere Eötvös József.

Bozóki Andrea

Kis magyar gitártörténet

A magyarországi gitározás történetének áttekintése a 19. század végéig

A gitár korunk talán legtöbbet foglalkoztatott hangszere. Sokszor észre sem vesszük a jelenlétét a már-már mindenütt jelenlévő könnyűzenében, és a legtöbbben nem is sejtik, milyen nagy múltra tekinthet vissza. Vizsgáljuk meg, milyen magyarországi gyökerei vannak ennek az ezeréves hangszernek.

A pengetős kultúra kezdetei Magyarországon

Mivel az itthon föllelhető írásos dokumentumok nagyon szegényesek, vannak teljes zenetörténeti korszakok, melyeknek gitártörténetével kapcsolatban csak a társhangszerekről (lant, koboz stb.) fennmaradt információkra és általános zenetörténeti adatokra támaszkodhatunk. Most csak e két fent említett hangszerrel foglalkozom.

Ósi pengetős hangszerünk, a koboz

A hangszernek már a hun udvarban való jelenlétét adatokkal lehet alátámasztani. Szepsi Csombor Márton református lelkész első magyar nyelvű útleírásában, az *Europica varietas* (A változatos Európa, Kassa, 1620) című műben leírja, hogy Chalons sur Marne környékén járva kobzosokkal találkozott, akik Attilának a Catalaunumi csata után oda összegyűlt kobzosai leszármazottaitól tanulták a hangszer használatát, amely Franciaországnak csak ezen a részén volt megtalálható. Csombor erről így ír:

... az kobzos kérde, ha láttam volna-e valaha oly vighasztaló szerszámot? kinek én felelvén mondék: Nem az koboznak czudalom formaiat és hanghiat, hanem azon czudalkozom, hogy noha immár sok Országokon és tartományokon által jöttem, mindazon által sohol ez varoson kívül ily Musicat nem láthattam, hazamban pedig még csak az gyermekek is azt pengetik.

A részletből az is kiderül, hogy Magyarországon a 17. században rendkívül elterjedt volt a hangszer.

Említi a hangszert Anonymus is a *Gesta Hungarorum*-ban: Árpád vezér Attila városába való bevonulása utáni lakomán kobzosok is játszottak: „Mind ott szóltak szépen összezengve a kobzok meg a sípok a regösök valamennyi énekével együtt.”

A koboz mára már elsősorban mint népi hangszer maradt használatban, főleg a csángó népzeneben.

Mi volt az a műfaj, amelyben ez a korai pengetős hangszer ekkora szerephez jutott? Kik voltak azok az előadók, akik fontos szerepet tölthettek be a magyar zenetörténetben?

Énekmondók, jokulátorok, regösök, igricek

A történelmi események versbe szedett, dallamra szerkesztett és hangszeres kísérettel ellátott énekes megjelenítése végigvonul az egész magyar kultúrtörténeten egészen addig, amíg a vers és a zene el nem válik egymástól. Az írásbeliség széles körű elterjedéséig ez a kommunikációs forma tette lehetővé egyrészt az aktuális hírek, másrészt a történelmi ismeretek terjedését. A fent említett muzikusok voltak azok, akik az országot járva ezt a feladatot betöltötték, a kíséretre használt hangszer pedig a koboz, majd a lant volt. Az igric foglalkozás emlékét több helységnév is őrzi, ilyen például a Zala megyei Igrici.

A históriás ének

„Az ineket zengettem, az nótáját pengettem”, írja egy ismeretlen énekmondó.¹ Az énekmondás szokása új virágzást élt meg a 16. század idején. Ekkor már históriás éneknek hívják, és komoly irodalma van, elismert szerzőkkel, írásban is lejegyzett repertoárral.

Tinódi Lantos Sebestyén (1510 körül – 1556) a históriás ének legszínvonalasabb és legismeretebb képviselője volt. Többször is lantosnak nevezte magát műveiben, és nemesi rangra emelések is lantot és kardot tartó kezét kapott a címerébe. Ez arra utal, hogy nemcsak mint énekszerzőt, hanem mint képzett lantost is számon kell tartanunk. Tinódi felkereste az egyes várostromok színhelyeit és a legapróbb részletekig összeszedte az ostromra vonatkozó adatokat, számos érdekes mozzanatról csak az ő énekeiből értesülhetünk. Munkásságának tükrében megismerhetjük a históriás ének legszínvonalasabb megjelenési formáját.

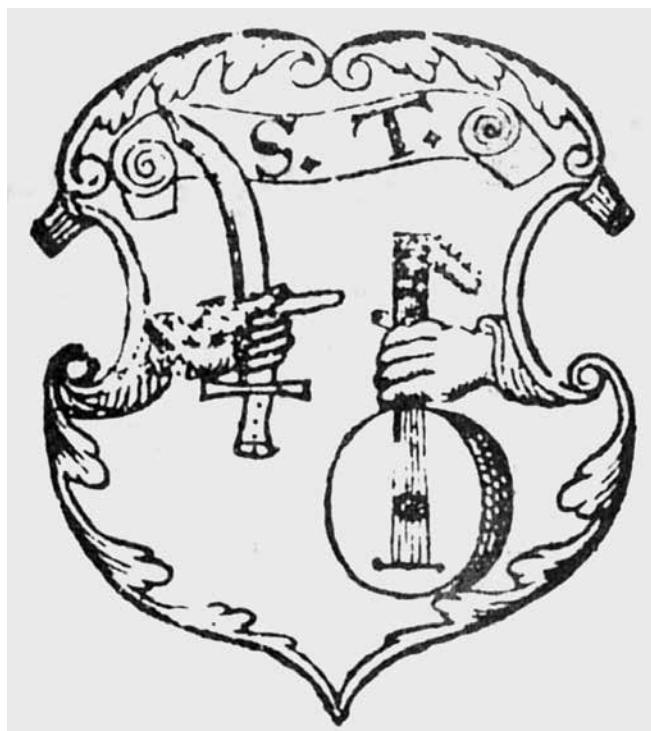
A műfaj egészen a 17. század közepéig divatban maradt, de jelentős emlékei ebből a korból már nincsenek.

A magyarországi lantjáték

Szó esett a lantról, amely szerepet kapott a históriás énekek kísérésében, próbáljuk meg tehát összefoglalni annak a fontos hangszernek a magyarországi jelenlétét, amely az egész európai zene-kultúrában kiemelt helyet foglalt el a 15. századtól a 17. századig.

A lant valójában egy hangszer családot jelent, amelynek most az Európában használt tagjáról ejtünk szót. Ekkorra már a régebbi formákból a szelvényezett test, a bundozott fogólap alakult ki.

1 Forrás: SZABOLCSI Bence, *A XVI. század magyar históriás zenéje*, szerk. KODÁLY Zoltán, Bp., Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1931.



Tinódi Lantos Sebestyén címere

A húrok száma kezdetben négy húrpár, ami fokozatosan emelkedett, a 17. században a 8–11 kórusos² lantok is elterjedtek. A nyugati lantot szóló- és együttesjáték mellett *continuo*-hangszerként³ is alkalmazták.

A lant magyarországi fénykora körülbelül két és fél évszázadnyi időszakra tehető. Ez nagyjából megegyezik az európai lantkultúra fénykorával, bár külföldön még a 18. században is alkottak maradandót lantra, mint ahogy azt Sylvius Leopold Weiss és Johann Sebastian Bach művei bizonyítják. A Magyarországon kimutatható nagyszámú külföldi lanttabulatúra⁴ jelenléte azt mutatja, hogy az itteni lantozás színvonala nem maradt el a külföldi átlagtól. Legjelentősebb magyarországi képviselője, a világhírű **Bakfark Bálint** (Bacfort vagy Graevius Bálint, Valentin Greff Bakfark, Bachfarrt, Backvart, Bekwark, Bakfart, 1506 vagy 1507, más forrás szerint 1526–1576) nemcsak magyarországi viszonylatban volt kiemelkedő személyiség, hanem az egész európai lantkultúrában is. Származását, életútját és még pontos nevét is vitatják a zenetudósok, de abban mindenki megegyezik, hogy munkássága rendkívül fontos. Gazdag életútja során bejárta Európa királyi udvarait, és mindenütt nagy becsben tartották.

A nemzetközi lantkultúrát gazdagította még a pozsonyi születésű **Hans Newsiedler** (Newsiedler, Newsidler 1508 vagy 1509–1563) is, aki Nürnbergbe költözve alkotott haláláig.

- 2 Pengetősöknél húrpárt vagy szimpla húrt jelöl, melyen egy hangot szólaltat meg a játékos.
- 3 Szólisták és együttesek kíséretének a korban jellemző formája.
- 4 A tabulatúra a hangok megszólaltatásának helyét lejegyző zenei írásmód, leginkább pengetős hangszerek esetében ismert.

A gitár korai megjelenése

Nyugat-Európában már a 12. században kimutatható a gitár, és jelentős szerepe volt a trubadúr kultúrában. A magyar zenetörténeti munkák megegyeznek abban, hogy a külföldi királynékkal és a politikai ügyeket intéző vendégekkel érkező muzsikuskok között voltak jelentős trubadúrok és Minnesängerek is, akik hosszabb-rövidebb ideig Magyarországon időztek, így Gaucelm Faidit, Peire Vidal, Friedrich von Hausen, Neidhart von Reuenthal (Reuenthal), Walter von der Vogelweide, velük a hangszer eljuthatott ide.

Szót kell itt ejtenünk a **kintornáról**, amelyről mindenkinek a zenével való koldulás és a verkli jut eszébe. A *kintorna* szó azonban valójában a *quinterna*, *quintern*, *gittern*, *guiterne* magyarítása, ezek a szavak pedig a gitárszerű hangszerek ősi családjának tagjait jelölték. A *Kintornás* mint magyarországi családnév megtalálható még egészen a 17. század elejéig,⁵ ez újabb bizonyíték arra, hogy a gitárszerű hangszerek jelen voltak az országban.

A gitárról írásos adatot először Bethlen Gábor egyik udvaroncával kapcsolatban találunk: a spanyol **Don Diego de Estrada** Georg Krauss százsz történetíró szerint 1628-ban érkezett a fejedelmi udvarba több zenésszel Olaszországból.⁶ Ismerünk rajta kívül más külföldi gitárost is, aki Magyarországgal kapcsolatba hozható: **Laurent Alexandre de Saint Luc**, aki XIV. Lajos kamarazenészeként szolgált, később Savoyai Jenő muzsikusa volt. Savoyai Jenő a karlócai békekötés után jelentős magyarországi birtokokat kapott, így a nemzetközi színvonalú lantos, Saint Luc tartózkodhatott itt.

A gitár a 18. század második harmadától teljesen eltűnt a magyar zenei életből egészen a hathúros gitár itteni megjelenéséig, az 1780-as évtizedekig.

A gitár szerepe a reformkorban

A 19. század elején külföldi gitárosok érkeztek Bécsbe: Matteo Bevilaqua, Bartholomeo Bortolazzi, a német Simon Molitor, Mauro Giuliani. Az ő munkásságuk nyomán valóságos gitármánia uralkodott el Bécsben,⁷ ami gyorsan áterjedt Pest-Budára, Pozsonyra és Magyarország többi részére, és itt a hangszer szerepet kapott az új magyar zene stílusjegyeinek kialakításában, melynek egyik terepe a színház volt.

A hangszer olcsósága és könnyen szállítható volta miatt alkalmas volt a vándorszínész életformára. Mivel a társulatok általában a maiaknál kisebb helyeken játszottak, akusztikai tulajdonságai is megfelelték a célnak. Sok adatot találunk a gitár színházi használatára a korabeli színházi kritikákban és színlapokon. **Déryné Széppataki Róza** (1793–1872), a legendás színésznő és primadonna sokszor kísérte magát gitárral a színpadon. A herendi porcelángyár híres szobrocskája nyomán mintegy gitárral a kezében vonult be a köztudatba, de vannak adatok más gitáros színészekről is, mint **Szákfy József** és **Ujfalussy Sándor**.⁸

5 Ld. KIRÁLY Péter, *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig*, Bp., Balassi, 1995.

6 Georg Kraus, *Erdélyi krónika 1608–1665*, ford., bev., jegyz. VOGEL Sándor, Bp., Ómagyar Baráti Társaság, 1994.

7 *A Gitarromanie* szó el is terjedt ennek a jelenségnek a jelölésére

8 *Magyar Színházművészeti Lexikon*, <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/>

Köztudott, hogy **Arany János** (1817–1882), miután elhagyta a debreceni kollégiumot, vándorszínésznek állt, zárkózott természete miatt azonban nem volt nagy sikere. A színtársulatot nem akarta elhagyni, ezért inkább a zenés darabok betanítását vállalta, így mai szóval korrepetítori teendőket látott el gitárral. Egészen késő öregségéig gitározott és tamburázott, és a korai népdalgyűjtésben is aktívan részt vett (erről bővebben később).

A színházi előadások szüneteiben vagy az egyfelvonásos darabok után zenei produkciók hangzottak el, ezeken a hangversenyeken felléptek külföldi és magyarországi művészek egyaránt, a legkülönbözőbb hangszerek mellett gitárral is. Játszottak a külföldi gitárellet személyiségei, mint Louis (Alois) Wolf, Luigi Legnani, a gitártörténet kiemelkedő alakja, Stanislaw Szczepanowski, a gitáros Schulz dinasztia tagjai.

A gitár nemcsak a színházi életben játszott jelentős szerepet, hanem a népdalgyűjtésben is. Ekkor még a népdalt alapvetően nyersanyagának, kiindulásnak tekintették, mely nemesítésre, csinosításra szorul, így kísérettel látták el, erre a célra a gitár adottságai kiválóan megfeleltek. A 19. századi népdalgyűjtés kiemelkedő alakjai **Mátray Rothkrepf Gábor** (1797–1875), a reformkornak kiemelkedő polihisztorja, a korabeli zeneélet egyik legaktívabb alakítója, valamint **Mindszenty Dániel** és **Arany János**.

A 19. században a zene két fontos közege a koncertélet és a nemesi, valamint a kialakulóban lévő polgári szalon volt. A zenei produkció a fényes estélyek és baráti összejövetelek elengedhetetlen tartozékának számított, ezeken a meghívott híres művészek és amatőrök egyaránt felléptek. Nagyon sok nemes magas színvonalon zenélt, sokan gitároztak is. Több kevéssé ismert gitárosról is tudunk: **Türnauer Györgyről**, **Novatsek Györgyről**, **Steinfels Adolfról**.

A magyar gitározás meghatározó 19. századi alakjai professzionális muzsikusként voltak, akik jellemzően más hangszereken is zenéltek. Ilyenek voltak **Pfeiffer (Pfeifer) Ferenc** (178?–185?), akinek jelentős volt a gitáriskolája,⁹ **Böhm József** (1795–1876), aki elsősorban hegedűsként volt kiemelkedően sikeres, de tudjuk, hogy gitárosként is tevékenykedett,¹⁰ **Wilt Antal** (?–1848), akinek gitárral kapcsolatos munkásságát illetően csak fennmaradt darabjaiból következtethetünk, **Ivan Padovec** (Padovec János 1800–1871), akinek személye és munkássága összekötő kapocs a gitár korai nagy generációja és a késői virtuózok között.

A gitár 19. század elején tapasztalt fantasztikus diadalmenete a század közepére megállt. Az 1840-es évekre a közönség érdeklődése is fokozatosan elfordult a hangszerrel. Ugyanakkor a gitáros hangversenyéletben megjelent az új generáció, amely az elődök munkájának eredményeire építve és a kor stílusát követve megteremtett egy új, virtuóz gitáros kultúrát.

A gitár a romantika korában

Ennek a generációnak jeles tagja volt **J. K. Mertz** (1806–1856),¹¹ a legnagyobb gitáros, aki a történelmi Magyarország területén született. Mind pozsonyi, mind bécsi tevékenysége meghatározó a

9 Franz PFEIFFER, *Gründliche Guitare-Schule verfasst*, Wien, Ant. Diabelli and Comp. [é. n.]

10 MÁTRAY Gábor, *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások*. Hasonmás kiadás, a függelékben VÁRNAI Péter, *Egy magyar muzsikuskorban*, Bp., Magvető, 1984, 154.

11 Kottáinak 20. századi kiadásain a Johann Kaspar keresztnév szerepel. Nevét többféleképpen említik a születési anyakönyvi kivonat alapján: Caspar Joseph, Kaspar Josef, Joseph Kaspar, Joseph Caspar.

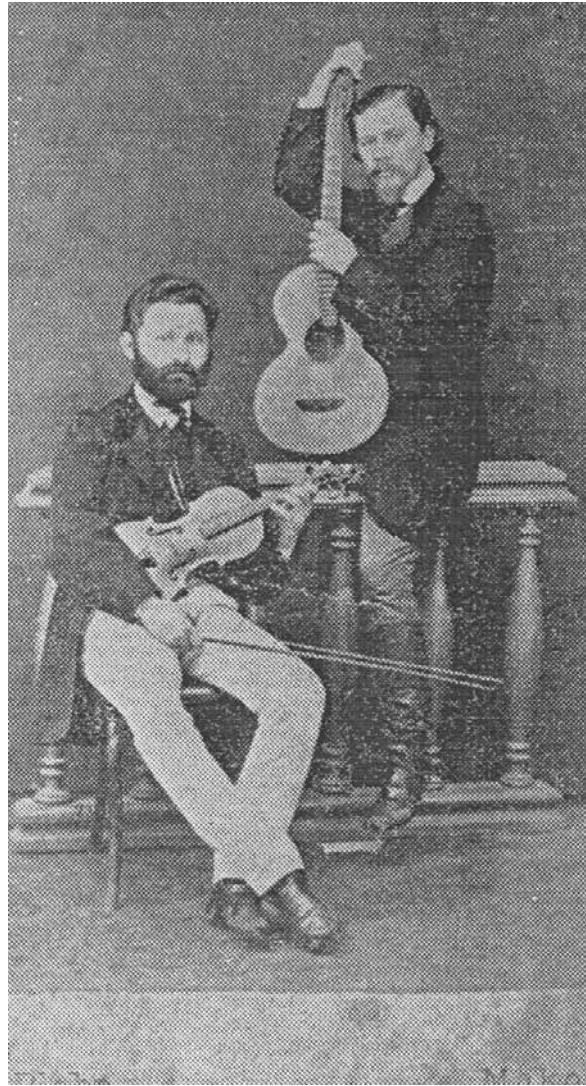
J. K. Mertz portréja



hangszer történetében. Életének első harmincnégy évében Pozsonyban élt, rendszeresen fellépett itt, majd 1840 körül Bécsbe települt. Darabjai a zongorairodalom hatását tükrözik, írásmódjára jellemző Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn és Liszt stílusa, akiket személyesen is ismert. Nagyon sok divatos operarészletet dolgozott fel operafantáziáiban, melyekben megjelennek az operairodalom változatos zenei fordulatai.

Mertz és generációjának gitárosai olyan hangszeren játszottak, amelyek mind formájukban, mind hangterjedelmükben extrémnek tűnnek a ma általánosan használt hathúros klasszikus gitárhoz képest, melynek elterjedése a 18. század második felére esett. A 19. század folyamán többféle gitárral kísérleteztek, amelyek a 20. század elejére kimentek a divatból. A romantika szellemében, mely megkövetelte az egyre nagyobb hangerőt és hangterjedelmet, a látványos technikai elemeket, a híres gitárvirtuózok megrendelésére a gitárkészítők a húrok számát nyolcra, tízre emelték. A gitárok nyaka sokszor levehető és kettős volt, hogy a nyolcnál nagyobb számú húrt képes legyen megtartani, a hátat pedig duplára építették, hogy a rezonáló hátlap ne érintkezhesen a játékos testével, így nem vészett el annyi hangrezgés, a hangerő nagyobb lett. Felfelé úgy tudták emelni a hangterjedelmet, hogy a testet a tizenharmadik, tizennegyedik fekvésben kivágták (manapság az így kialakított modelleket *cutaway* néven ismeri a gitáros társadalom), és/vagy a hanglyuk fölé lógó fogólapot építettek a fedlapra, amely lehetővé tette akár huszonnégy érintő használatát is a felső húrokon. Ezek a hangszeres módok adták arra, hogy Mertz nagyon virtuóz, látványos darabokat írjon és adjon elő, koncertjein játszott nyolc- és tízhúros gitáron is. Az akkor forradalminak számító újításokat a mai gitárépítés kezdi ismét felfedezni.

Meg kell még emlékeznünk három személyiségről, akik csak Magyarországon tevékenykedtek, és más irányú zenei munkájuk mellett professzionálisan gitároztak: **Szotyori Nagy Károly** (1821–1897) református kántor-organistát, főiskolai zenetanárt és gitárost a 19. század elismert magyar zenei személyiségeként tartották számon. Gitáros tevékenységéről Ságh József zenei szakírótól



Nyizsnyay Gusztáv és Beer József az 1860-as évek elején

tudunk.¹² Arra vonatkozóan nincs adatunk, hogy mikor és kitől tanult gitározni, de Sággh szerint tizennégy éves korában már nemcsak zongorát és fuvolát, hanem gitárt is tanított.

Nyizsnyay (Nyizsnyánszky) Gusztáv (1829–1882) az a személyiség, akinek tevékenységében a három közül legnagyobb szerepet játszott a gitár. Neve gyakran fölmerül a korabeli sajtóban, mint a „magyar trubadúr”. Tevékenységi köre rendkívül széles volt: koncertezett mint gitárművész (hangorás)¹³ szólista, kamaraművész, zongorista, karmester, énekes, működött mint zeneszerző és mai szóval kultúraszervező. Részt vett a szabadságharcban és annak leverése után bujdosott. Az abszolutizmus ideje alatt gitárjával bejárta az országot és koncertezett. Dalaiban és hangszeres műveinek nemzeti romantikus stílusában a szabadságharc iránti nosztalgia és bánat fogalmazódik meg.

12 SÁGGH József, *Magyar Zenészeti Lexicon*, 16, <https://mek.oszk.hu/13800/13829>

13 A nyelvújítás egyik elfelejtett szava a *gitár* magyarítására.

Peter Dubez (Dubez Péter, Dubetz Péter) 1838-ban született Neulerchenfeldben¹⁴ muzsikusként, az 1850-es években jött Budapestre.¹⁵ Bátyja, Johann Dubez ismert gitárvirtuóz volt, ő maga elsősorban hárfásként volt ismert, de az arisztokrácia tagjait szívesen szórakoztatta gitárjátékával.¹⁶ Olyan személyiségekkel állt kapcsolatban, mint például Gróf Széchényi Imre.¹⁷ Sok éven át élénken részt vett a hazai és a fővárosi zeneéletben és több magas kitüntetést kapott, művészi érdemei elismeréseként 1869-ben udvari hárfavirtuózzá nevezték ki. Richard Wagnerrel szakmai kapcsolatban állt, Johannes Brahmszal is jó viszonyban volt. Élete végéig, 1890-ig Pesten maradt, síremléke a Kerepesi Temetőben van.

A gitár népszerűségének csökkenése a 19. század végén

A 19. század vége felé a gitárról alig hallunk. A reformkori aranykorban betöltött szerepkörére már a század közepétől sem volt igény, és a második generáció virtuóz gitárosai a kilencvenes évekre meghaltak. A hangszer általában elavultnak, ódivatúnak tartották. A gitár a bohém művészvilág kedvelt hangszere lett, festők, írók, költők műveinek témája. A Magyar Nemzeti Múzeum hangszergyűjteményében őrzik Lotz Károly festőművész leányának, Kornéliának gitárját, amelynek különleges bájta ad, hogy Lotz az egész felületét festményeivel díszítette. Játékosok tehát voltak, de csak a személyes szférában, az otthoni muzsikálás színterén. A gitár a 19–20. század fordulójára Magyarországon Csipkerózsika-álomba szenderült, hogy majd csak a 20. század közepének elhivatott gitárosai ébresszék fel.

14 Ma Bécs egyik kerülete.

15 *Pallas Nagylexikon*, <http://www.mek.iif.hu/porta/szint/egyeb/lexikon/pallas/html>

16 Ld. GYULAY Lajos *naplója*, <http://gyulaynaplok.hu>

17 *Zenészeti Lapok*, 1867. március 25.

Domonkos Máté

Fesztivál körkép

Esztergom, Balatonfüred, Budapest

A gitározás nagyobb közösségi felületeinek, mesterkurzusok, gitárfesztiválok és szakmai szimpóziumok egyedi jellegének tágabb megértéséhez feltétlenül szükséges a hangszer hazai szerepének speciális történetét megismerni. Ez a történet szervesen összefügg az itthoni politikai helyzettel, a gulyáskommunizmusnak nevezett korszakkal, és persze azon szermélyekkel, akiknek lehetőségük volt ezt a történetet írni. Persze a legutóbbi mondatot közhelynek lehetne tekinteni, de meglátjuk majd a történetből, nem az; a különlegesen alakuló életpályák és a velük kapcsolatos események egyaránt meghatározták a gitározás történetét, sőt nagyobb lélegzetvételnél időre rányomták a bélyegüket a nemzetközi gitáros életre.

Hogy is kezdődött? Tehát van egy hangszer, ami a nemzetközi instrumentáriumban lényegében marginális szerepet vitt, a pengetős hangszerek ragyogó korszaka eltűnni látszott a felvilágosodás korában megjelenő új hangélménnyel, a gömbölyű és nagy hangú hangszerek világával. A sorok írójának mondta egy alkalommal a Dorotheum hangszerszakértője, Marcus Barbarossa, hogy amikor lehetősége volt kipróbálni a „Medici” Stradivarikat, megdöbbsent, mennyire gyenge hangszerek voltak, míg nap mint nap visszament és rádöbbsent, ez az eredeti konstrukció, nem esett át semmilyen megerősítésen. A kor radikális hangigényváltozása egyben süketé tett minket erre a komplex és érzékeny hangra, ami annyira jellemző a lantokra és a kor pengetős hangszereire. A romantikában feltűnő gitárvirtuózok klasszikusan a szalonok ünnepeltjeiként sokszor egészen fantasztikus gitárcsodákkal jelentek meg egy állandóan változó, formálódó hangszerkísérlet-sorozat szereplőiként. De mindennek ellenére a zene fősodrából kimaradó gitározás inkább ornamentika volt a zenei világ struktúráján. A rehabilitációt a 20. század hozta el Torres, Segovia és mások személyében. Nyilván ennek az írásnak nem feladata mélyebben tárgyalni a gitár zenetörténeti változásait, de annak megértéséhez, ami Magyarországon történt, feltétlenül szükséges volt ez a kis kitérő.

A '70-es évek hazai politikumában gyakori utazási korlátozások – amelyek egyébiránt most is elkezdene feltűnni a járványügyi helyzet kapcsán – alapvetően torzították a zenei közéletet. Többnyire jelentős veszteségek mellett a helyzet adta különleges szituációk miatt akár véletlenszerű előnyök is megjelentek rendezvények, művészi sorsok kapcsán. Jelen esetben az Esztergomi Gitárfesztivál a helyzet többszörös nyertesévé vált, ugyanis a rendezvény lehetőséget biztosított – egészen egyedülállóan ebben a korszakban – a vasfüggöny két oldalán élő művészeknek a viszonylag szabad találkozásra. Talán ez az egyik oka, hogy az ikonikus fesztivál elképesztő méretűre nőtt, melynek alapítója és arca az ambivalens gitárművész, Szendrey-Karper László volt. Viszont a

talányok tovább bogozása tekintetében az ő művészi sorsát nehezen érthetjük meg felesége, Ágai Karola nélkül. A Fesztiválon elsősorban feleségként feltűnő, ámde a hatvanas és hetvenes években ragyogó karriert befutó művész mögött egészen különleges tragédia húzódik, amit elfed a magyar elfogadottság. Ugyanis az egy alkalommal betegség miatt a New York-i Metropolitanban vendégként beugró Ágai Karola egyetlen fellépése után jóformán az egész világ róla cikkezett, a világ legnagyobb színházaiból kapott szerződésajánlatot a fiatal művész. Az akkori nomenklatúra ezt a sikert azzal honorálta, hogy nem adott útlevelet a ragyogó szépségű és tehetségű koloratúrszopránnak. Így aztán az érvényesülés színtere a Magyar Állami Operaház maradt, amit semmiképp nem lebecsülésként, csak a helyzet mélyebb megértéseként jelölünk meg.

Csak kis kitérőként, hasonlóan különös pályát mondhat magának Galina Visnyevszkaja, a legendás orosz énekes, akiről mindenki tudta, kicsoda, viszont világhírű a férje, Rosztropovics lett, hiszen akkor engedték el őket Moszkvából, amikor már leáldozóban volt a nagy énekes hangja. Viszont nemzetközi elismertsége révén jelentősen segítette a nagy orosz csellista pályáját.

A kiemelkedő szoprán és a rendkívüli úriember Szendrey a nagyközönség számára az ideális művészházaspárt szimbolizálta. Az „Aczél” korszak konszolidációs kultúrpolitikájában két ilyen kaliberű művész jelentős szabadságot kaphatott és kapott is. Ezt Szendrey-Karper, illetve a házaspár a Gitárfesztivál tekintetében a legjobbra használta, a fentebb már említett találkozási platformként az ország méretéhez képest irracionálisan nagy és a nemzetközi életben rendkívül jelentős zenei fesztivált és versenyt hozott létre.

Az ikonikus álom nemzetközi súlyúvá növekedve a kommunizmus utolsó időszakának jellegzetes eszköztárával, csupa társadalmon belüli kiegyezési folyamatot reprezentált belföld és külföld felé egyaránt. Szintén szimbolikus a zárókoncertek helyszíne az Esztergomi Bazilika, a katolikus prominensek és állami tisztségviselők reprezentatív és együttes jelenléte, amely mind a Szendrey-Karper fémjelző finom politikusi érzékenységre utal. Amennyiben hangszertörténeti szemszögből nézzük, igazságtétel lenne a Szendrey-Ágai házaspárnak valami elévülhetetlen posztumusz díjat adni a klasszikus gitár nemzetközi életének formálásáért.

Esztergom, Bazilika. Kint szikrázó augusztusi napsütés, fény, forróság. Bent a vastag falak megszelídített melege, a padokban, székeken, pótszékeken emberek ülnek, fiatalok, idősök, magyarok, külföldiek. Sokan vannak, nagyon sokan. Mozdulataikra minduntalan rácsodálkozik a fenséges templom távoli, hosszú visszhangja.

A kupola alatt félkörben zenekar ül, kezükben gitár. Ők is sokan vannak, talán kétszázan is. Magyarok, külföldiek. Előttük az ősz hajú karmester felemeli a karjait, csend lesz és megszólalnak a gitárok, és a gitárosok, szárnyal az egyszólamú gregorián dallam, a zenekar himnusza. Hangszer és énekhang keveredik, visszhangzik mindenhol, varázslatosan, egymástól végérvényesen elválaszthatatlanul: Adest Festum.

Ezt a képet 30 éve viszik magukkal a világ minden tájára a kétévente augusztusban megrendezett Esztergomi Nemzetközi Gitárfesztivál résztvevői, és a zárókoncert hallgatói. Aki egyszer átélte, nem felejt el soha. Egy hete, hogy találkoztam Esztergomban egy 18–20 éve Németországban élő nem gitáros, nem zenész honfitársunkkal. Amikor megtudta, hogy a fesztivál művészeti vezetője vagyok, előjöttek az emlékek, és hosszan, csillogó szemmel mesélt a kiköltözése előtti, húsz évvel ezelőtt történt Bazilikai élményéről, a zenekarról, a hangzásról, a varázslatos hangulatról. Másnap ott ült német feleségével együtt a fesztivál nyitókoncertjén.

Egy fesztivál életében nagy idő a 30 év. Mi emberek is sokat változunk ennyi idő alatt, az évek változásokat hoznak, jót, rosszat egyaránt. Néha, a rohanás, munka, gondok és örömök között jól esik leülni, és átgondolni az elmúlt éveinket. Mi lenne erre alkalmasabb, mint egy ilyen évforduló, ráadásul egy sikeresen megrendezett és lezajlott fesztivál napjai után?

A gitár újabb reneszánszát éli a XX. század közepétől. A többféle zenei irányzat használt népszerűségének, hiszen a jazz, a latin zene és flamenco mellett a beatkorszakon át, és a rockzenében is mindenhol hallhatjuk hangját. A nagy népszerűség sok fiatalnak adott gitárt a kezébe, és a megszületett sokszor középszerű, sőt gyenge zenedarabok és produkciók a gitárt a komolyzenészek bizonyos rétegeiben a zeneélet perifériájára szorították, mint értéktelen hangszert. Pedig a gitár igazi gyökerei sok százéves múlttal bírnak és a mai napig is élnek. Igazi nagy művészek, mint Andrés Segovia, Julian Bream, Vladimir Mikulka, vagy a magyar Szendrey-Karper László sokat tettek azért, hogy a hangszert visszahelyezzék valós helyére, és széles körben meg-, és elismertessék. Zeneszerzők, mint Manuel de Falla, Benjamin Britten vagy a magyar Farkas Ferenc értékes műveket írtak gitárra. Neveket ragadtam ki egy hosszú névsorból, a teljesség igénye túláradna ennek az írásnak a határain, így elnézést is kérek érte mindenkitől.

Szendrey-Karper László volt az, aki Magyarországon meghonosította a klasszikus gitár akkori modern módszertanát, konzervatóriumi, és tanárképző főiskolai gitár tanszakot alapított, és ezzel megkezdte a zeneiskolai tanárok képzését. Azonban ez nem volt elég egy ilyen aránylag fiatal hangszernek. Ki kellett tekinteni külföldre, tapasztalatokat cserélni, tanulni, nagy szólistákat hallgatni, professzorok tanítási módszereit ellesni. Ez az akkori politikai viszonyok között szinte lehetetlen volt, nem utazhattunk szabadon. A megoldás? Ha mi nem mehetünk, jöjjenek ők ide! Így született a gitárfesztivál ötlete, amihez nem találhatott volna jobb helyet Szendrey-Karper László, mint Esztergomot!

A gondolatot tett követte, és 1973-ban megrendezésre került az I. Esztergomi Nemzetközi Gitárfesztivál, 30–40 résztvevővel. Sajnos erről a találkozóról, és még néhány következőről nincs saját tapasztalatom, mivel éppen akkor kezdem el gitárt tanulni a pécsi zeneiskolában. Viszont elmondhatom, hogy bizonyos szakmai tekintetben egyidősek vagyunk a fesztivállal!”

Eötvös József: *Az Ezerhúrú Város – Az Esztergomi Nemzetközi Gitárfesztivál 30 éve* (Parlando 2003/4.)

Több nemzetközi karrier indult Esztergomból, amelyek közül többen a hangszer meghatározó, nemzetközi alakjai mind a mai napig. Innen indult többek közt Costas Cotsiolis, Aniello Desiderio, Zoran Dukic, Pavel Steidl, és sok, a mai gitáros koncertélet vezető művészenek karrierje, akik az Esztergomi Gitárfesztiválon mutatkoztak be először a meghívott nemzetközi sajtó előtt. A másik oldalról a zeneakadémiai végzettséggel nem rendelkező Szendreyt, az akkori zenei élet prominens vezetői felől hallgatólagos ellenállás vette körül, amit kár lenne elhallgatni. Az okok komplexitása miatt okolni akárkit is értelmetlen lenne, de tény, hogy míg a '80-as években lényegében minden európai országban a gitár zeneakadémiai, azaz egyetemi szintű instrumentumként szerepelt, addig hazánkban csak főiskolai oklevelet lehetett szerezni ezen a szakon. Az akadémiai tanács egyértelműen határolódott el a hangszer egyetemi kanonizációjától. Ez is okozta, hogy a kor fiatal tehetségei külföldön kerestek maguknak utat. Többek között a fiatal legendaként, Pécsről indult Eötvös József, aki Paulikovics Pállal egyetemben Weimarban, a legendás gitárművész-professzor, Roland Zimmer osztályában végeztek. Érdekesség, hogy Zimmerről még a National Geographic is megemlékezett, mint legendás, egyben tipikus weimari művész-entellektuellről.



Eötvös József, aki számtalan németországi szóló- és kamarakoncerttel a háta mögött, több versenyt megnyerve, Weimarban nemzetközi koncert- és zeneszerzés-diplomát szerezve érkezett haza Magyarországra, új fejezetet nyitott a hazai gitározás történetében.

A nyolcvanas évek vége jelentős változást hozott a nemzetközi politikai stabilitásban, az utazás szabadabbá vált, egyre többen tanultak külföldön, így az esztergomi fesztivál politikai értelemben privilegizált helyzete gyengült. A látogatottság elkezdett finoman csökkenni, miközben Szendrey-Karper László aktivitása is csökkent egészségi állapota miatt. Közben az önkormányzatok helyzete is jelentősen változott a tanácsi rendszer átszervezése miatt, így a nemzetközi fesztivál egyre inkább veszített addig jelentős támogatottságából.

A gitárfesztiváloknek meg kellett keresniük az újabb utakat, alkalmazkodva az akkori helyzethez, miközben a gitár is más – magasabb – szintre kezdett lépni. Eötvös József hazai megjelenésével már nem volt tovább halogatható, hogy a hangszer fellépjen a többi, komolyzenében elfogadott instrumentum szintjére, némi szakmai küzdelem után a gitár is zeneakadémiai hangszerré vált. Jelenleg a már említett Eötvös József vezeti a Vonós Tanszéket, ami szintén a hangszer elismertségének szimbolikus példája.

Visszatérve az esztergomi fesztiválhoz, éveken keresztül a hazai zenei élet jelentős alakjából álló kuratórium, Eötvös József művészeti vezetésével próbálta életben tartani a rendezvényt, amit a pénzügyi háttér állandó, és a komolyzenei élet támogatottságának radikális változásai nehezítettek meg. Végül ennek esett áldozatul ez a rendkívüli fesztivál, egy különlegesen termékeny és dicső múltat hagyva maga után. Hozzáteve, hogy ez a hagyomány integráns része lett a nemzetközi gitáros életnek.

Ebben az időben több fesztivál is elindult hazánkban, mint például a fertődi vagy szegedi gitárfesztiválok. De Balatonfüredhez köthetően az Eötvös házaspár által létrehozott találkozó és bizonyos időközönként tartott verseny vált méltán sikeressé. A kor szelleméhez méltóan nemcsak a szigorúan vett klasszikus gitárosok voltak a meghívottak, hanem flamenco és jazz gitárosok is szerepeltek a fesztiválokon. A 2006 óta megrendezésre kerülő rendezvény 2016–2019 között majd' 2300 fellépőt látott vendégül, 33 országból, mintegy 1500 diák részvételével. A nagyszabású rendezvény meghatározóvá vált mind a gitáros életben, mind a kulturális programturizmus szempontjából.

A klasszikus zenei gitárkoncertek mellett zenei szaktekintélyek előadásait és a fesztivál fiatal résztvevőinek spontán koncertjeit is élvezhetik a városba látogatók” – nyilatkozta Eötvös Zita, a Balatonfüredi Nemzetközi Gitárfesztivál Alapítvány programmenedzsere. Az egy héten át tartó fesztivált szombaton Filo Machado brazil művész nyitja meg a balatonfüredi Tagore sétány szabadtéri színpadán. Elfogadta a meghívást a világ egyik legnagyobb klasszikusgitár-virtuóza, az olasz Aniello Desiderio, aki vasárnap este az Anna Grand Hotel Dísztermének színpadán lép színpadra. A balatonfüredi Kisfaludy Galériában június 25-én a többszörös díjnyertes koreai Kyuhee Park lép fel, majd 26-án Lukasz Kuropaczewski Lengyelországból. (Fidelio, 2012)

A vidéki helyszínválasztás a hangulat szempontjából remek volt, a város önkormányzatának befogadó magatartása, Füred romantikája egyaránt lehetőséget adott a jó helyszínből fakadó lehetőségek kiaknázásához. Napközben diákkoncertek, kurzusok, este nagykoncertek, az odalátogató külföldiek és itthoni művészek nyilván el voltak ragadtatva a helyszíntől.

Miközben lassan ért az idő, hogy gitár centrális szerepének megfogalmazása egy fesztivál szempontjából is aktuálissá váljon. Innen nézve történelmileg koncepcionális a Budapesti Nemzetközi Gitárfesztivál, amelynek a Liszt Ferenc Zeneakadémia ad otthont, így 2014 óta a fővárosban megrendezésre kerül a jelentős, nemzetközi művészeket felvonultató fesztivál, amely évről évre egyre komolyabb nemzetközi mezőnyt vonultat fel. A rangos esemény pár napja alatt a zenei élet centrális pontjába helyezi a hangszeret, ami évekkel azelőtt elképzelhetetlennek tűnt. Az Eötvös házaspár diplomáciai munkája, hogy ilyen művészek szerepelnek folyamatosan, ami a hazai gitáros élet nemzetközi elismerésének újabb fokát is jelenti.

Az 1990-es évek elejétől szerveztük az Esztergomi Gitárfesztiválokat egészen 2009-ig. 2006 óta vagyunk jelen Balatonfüreden. Itt két Guinness-rekordot is szerveztünk, mindkétyszer megszereztük a világ leghosszabb koncertje címet. A második esetben több mint másfél millió kapcsolatunk volt az internetes livestreamen keresztül.

Miben különleges a decemberi programsorozat?

A budapesti fesztivál konkrét előzménye a tavalyi nagy sikerű nemzetközi gitárverseny. Ennek a folytatásaként ültünk le Vigh Andreával, a Zeneakadémia rektorával, aki azt javasolta, hogy háromévente rendezzük meg a versenyt, a köztes években pedig legyenek rövid, hétvégékre koncentráló, kiemelkedő művészekkel megrendezett fesztiválnapok. Az első ilyen fesztivált idén december 4–6. között rendezzük meg Ricardo Gallén és Costas Cotsolis mesterkurzusaival, valamint egész estés koncertjeivel. A fesztivál középpontjában Leo Brouwer Midem-díjas zeneszerző áll. Ő a klasszikus

gitár legnagyobb ma élő személyisége. Ő az, aki képviseli a kortárs kubai zenét: zeneszerző-karmester és gitárművész is egyben. A nem gitárra komponált műveiből gyakorlatilag nincsenek itthon hangzó anyagok, a koncert összes műve magyarországi ősbemutató lesz, ezért is nagyon különleges lesz a vasárnapi zárókoncert. Leo Brouwer és az Anima Musicae afrokubai ritmusok élményével ajándékozza meg a december 6-i közönséget a Zeneakadémián.

Ur Máté: *Csak egy hajszálon múltott* (Fidelio)

Nyilván most eljött a szakmai megmérettetés, az egyéb társadalmi helyzetekről szóló torzítás, itt már valóban a gitárról szól minden. A szereplők egyaránt hasonló vagy megközelítőleg hasonló helyzetekkel küzdenek, nyilván egy fejlettebb, nyugatabbra levő demokráciában más anyagi lehetőséggel rendelkeznek a szereplők, mint nálunk, és a társadalmi biztosítékok is mások. De alapvetően a kultúra szerepe, a klasszikus zene helyzete megközelítőleg hasonló problémákkal küzd. Mindezen tényezők figyelembevételével kijelenthető, hogy egy különlegesen szerencsés időszak expanziója után eljött az időszaka a megkérdőjelezhetetlen szakmai munkának. Ahogy nemzedékek adják át a stafétabotot egymásnak, jelen esetben sikerült fenntartani a hazai gitáros expanziót, nemzetközi porondra lépve, most már csak szakmai érvek alapján.

Mit mondunk majd egy-két évtized múltán? Magyarország ideális helyszín volt, ideális szereplőkkel. Az biztos, hogy Esztergom, Balatonfüred és most Budapest is végleg bekerült a nemzetközi gitáros élet fontos központjai közé.



Körösvölgyi Zoltán

Bevezetés a fordítótól

A vallás és a kortárs művészet sokak számára összeegyeztethetetlen. Van, aki szerint a liturgikus térben nincs helye az autonóm, sajátos művészeti nyelvet beszélő modern és kortárs művészeti alkotásnak – különösen, ha az absztrakt, nonfiguratív. Más úgy látja, a modern és kortárs, felvilágosult művészetben nincs helye a vallásnak, hiszen a felvilágosodással, a szekularizációval útjaik végképp elváltak. Mégis vannak ma is alkotók és alkotások, megrendelők és művek, amelyek a művészet és a vallás mai kapcsolódását példázzák, az érdeklődés pedig e téren egyértelműen megélnékült az utóbbi évtizedekben.

James Elkins művészettörténész, a chicagói School of the Art Institute egykori tanára másfél évtizede megjelent, e két terület kapcsolatát vizsgáló könyvére Veres Bálint, a Moholy-Nagy Művészeti Egyetem docense hívta fel a figyelmemet doktori kutatásom kezdetén. Elkins e könyvében azt vizsgálja, helytálló-e az a hozzáállás és gyakorlat, amellyel a nagyobb vallásokat reprezentáló és az adott vallásokkal szemben nem kritikus hozzáállású kortárs műalkotások kizáródnak a nemzetközi művészeti világból, a kiállítóhelyekről, a publikációkból, a diskurzusból, az oktatásból. A könyv sajátosságát a szerző munkamódszere adja: öt művészeti egyetemistának a valláshoz eltérő módon kapcsolódó művészetén keresztül tesz kísérletet a vallás és a kortárs művészet lehetséges kapcsolódási pontjainak feltérképezésére.

A szerző a könyvről úgy tartja, hogy az kaput nyitott előtte a művészet korábban ismeretlen világára – különösen azáltal, hogy a megjelenés után számos meghívást kapott egyházi fenntartású felsőoktatási intézményektől. Az ezeket az előadásokat követő beszélgetéseknek a tudományos világ bevett gyakorlatától eltérő hangnemt Elkins határozottan gazdagítónak találta. Ahogy írja:

[a]kadémiai közegben általában az adott szakterületről folyik a vita, a beszélgetőpartnerek életéről, érzéseiről vagy a tágabb kontextusról ritkán esik szó. Tapasztalatom szerint a tudományos élet képviselői által „religionistáknak” nevezettekkel folytatott párbeszéd gyakran a hit, a hiedelmek legszélesebb köréből indul, és csak e pontok tisztázása után szűkül le az adott problémára. Tetszik nekem e beszélgetések nyitottsága – az, ahogyan a művészet és a tudomány sajátos problémái a felszínre bukkannak. A könyvem nem kínál megoldást a benne felvetett kérdésekre, de példát mutat a szélesebb körű, inkluzív tudományos diskurzusra

– teszi hozzá.

Elkins könyvét olvasva úgy véltem, a vallás és a modern/kortárs művészet kapcsolódása iránt megélnékült, általam az utóbbi években különösen a művészeti felsőoktatásban tapasztalt érdeklődés mellett segíthetne a tisztább látásban, a párbeszéd élénkítésében a művészeti, bölcsészettudományi és a teológiai karokon, valamint az ezeken kívüli érdeklődők körében is, ezért lefordítottam. Örülnék, ha széles körben hozzáférhető és olvasható lenne, ha értő és érző viták indulnának, ha a párbeszédet és az együttműködés lehetőségét minél kevesebb értés- és bizalomhiány gátolná. Remélem, az alábbi szemelvények megfelelő ízelítőként szolgálnak a könyvhöz.

James Elkins

A vallás különös helye a kortárs művészetben

Részletek James Elkins *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* (New York & London, Routledge, 2004) című könyvéből

Előszó

Ha kedveli a művészetet, előbb vagy utóbb szembesülni fog a különös ténnyel, hogy a múzeumokban vagy a művészettörténeti könyvekben gyakorlatilag nem találni modern vallásos műalkotást. E helyzet egyszerre nyilvánvaló és meglepő, és bár mindenki tudja, mégis alig hallani róla. Nem jut eszembe olyan kérdés, amit nehezebb lenne kibogozni, amiről nehezebb lenne úgy beszélni, hogy az elfogadható legyen a sokféle nézőpont és vélemény számára.

Van, akinek a művészet egyszerűen *vallásos*, akár elismeri azt a művész, akár nem. Szerintük Jackson Pollock vallásos festő akkor is, ha egyrészt köztudottan nem gondolt munkáira úgy, másrészt annak a ténynek ellenére is, hogy semmilyen, a munkásságával kapcsolatos komoly kritika nem tekintett a műveire akként. Úgy vélik, a művészet elkerülhetetlenül vallásos, mert olyan dolgokat fejez ki, mint az örök élet reménye vagy az emberi lélek lehetőségei. Az ő szempontjukból a nyíltan vallásos művészet hiánya a modern művészeti múzeumokban a tudományos szerzők egy csoportja előítéleteinek a következménye, akik képtelenné váltak elismerni a művészet és a vallás összefonódásának nyilvánvalóságát.

Mások szerint az olyan modern művészet, mint Pollocké, *nem lehet* vallásos, mert az meg nem történtté tenné a modernizmust azáltal, hogy szembeszállna annak saját magáról alkotott értékítéletével. A modernizmust elutasítások és kizárások sorát követően kiáltották ki, beleértve az olyan tizenkilencedik századi elképzeléseket is, amely szerint a művészet – pontosabban az akadémikus művészet, és főként a festészet – megfelelő hordozó a vallásos történetek elbeszélésére. E nézőpontból egy Mária mennybemenetelét ábrázoló kortárs festmény bizonyos értelemben félreértett, mert továbbviszi a narratív festészetnek az utoljára a tizenkilencedik század végén gyakorolt, haldokló hagyományát, azaz félreértést képviselne azzal kapcsolatban, hogy mivé is vált a festészet.

Ismét mások szemében Pollock festményei még akár vallásosak is lehetnek, de kizárt, hogy elfogadható magyarázat szülessen arra, miképpen is fejeznek ki vallásos érzéseket. A *vallás* szó, mondanák, már nem párosítható a művészetet vezérlő ideákkal. A művészetről és a vallásról szóló beszéd elidegenedetté válhattak egymástól, és mesterkéltnél, valamint félrevezető lenne egy kalap alá hozni azokat.

Olyanok is lennének, akik számára az egész probléma hibás feltételezésen alapulna, mert Pollock bizonyos tekintetben akár lehet vallásos is, míg más szempontból nem vallásos vagy vallástalan. A monolit *művészet* nem inkább létező, mint a *vallásosnak* nevezett tulajdonság. Van, aki szerint az ilyen szavak túlságosan kevésbé kézzelfoghatóak ahhoz, hogy valamire is jussunk velük. Ami számít, az nem más, mint egy adott Pollock-mű élete. Lehet amellet érvelni, hogy egy olyan kép, mint a *Man/Woman* (Férfi/Nő) vallásos elképzeléseket támaszt, de az olyan festmény, mint a *She-Wolf* (Nőstényfarkas) korrekt magyarázata szükségszerűen Pollock századközepi érdeklődése a mítoszok iránt, ami önmagában csupán csekély és sajátos része a huszadik századi vallásos hiedelem történetének.

És – hogy még egy szemponttal előhozakodjak – lennének, akik azt mondanák, Pollock nem jó példa annak alátámasztására, hogy a modernizmus nem vallásos, mert az absztrakt expresszionizmus gyakorlatilag eltörölte az explicit jelképeket és történeteket, és azokat kommunikálhatatlanul egyéni és non-verbális gesztusokkal helyettesítette. Keresgéljünk máshol a modernizmusban, mondanák, és temérdek vallásos művészetet találunk: rögtön előkerülne Marc Chagall és Georges Roualt, de az első generációs absztrakt festők is vallásosak vagy spirituális érdeklődésűek voltak, és még az olyan művészek, mint Paul Klee is festettek vallásos képeket. Vagy forduljunk éppen más absztrakt expresszionistákhoz, olyanokhoz, mint Barnett Newman vagy Mark Rothko, akik nem szégyelltek a vallásról beszélni, még akkor sem, ha az a munkáikban magántermészetű és szavakkal nehezen kifejezhető. A modernizmus, csakúgy mint minden korábbi mozgalom, kötődik a valláshoz.

Ez csak öt nézőpont, de mindegyik potenciálisan hadilábon áll a többivel. Legfőbb célom e könyvvel, hogy megtaláljam azt a beszédmódot, amellyel ez az öt nézőpont egy asztalhoz ültethető. Egy rövid, tantermen kívüli történet talán segít rávilágítani, mennyire mélyek e különbségek. Amikor félig készen álltam e könyvvel, egy jelentősebb vallási sajtóorgánium szerkesztője elkérte a kéziratot megtekintésre. Megtetszett a gondolat: úgy véltem, érdekes lenne, ha a könyv vallásos olvasmánylistán is megjelenhetne, így elküldtem neki. Némi gondolkodás után visszautasította a közlést, mondván, túl kevés benne a vallás. A művészeti világ úgy, ahogyan azt megjelenítettem, számára túlságosan is a vallástól elszakadtnak tűnt. Egy évvel később a Massachusetts Institute of Technology (MIT) *Thresholds* (Küszöbértékek) című folyóirata kért kivonatot a vallásról szóló különszámához. A lap egyik szerkesztője, Caroline Jones művészettörténész azt írta válaszul, hogy az esszé nem kerülhet közlésre abban a formában, ahogy leadtam, mert a művészeti világ igazából teljes egészében vallással átitatott – ezzel megkérdőjelezte az általam felállított különbségtételt a szervezett vallás és a művészeti piac között. Végül a szöveg megjelent a *Thresholds*-ban a kettőnk között folytatódott párbeszéd kíséretében, azzal a szándékkal, hogy segítsen az esszét kontextusba helyezni.¹ Az egyik szerkesztőnek túl kevés volt a vallás, a másiknak túl sok. A két eset tökéletesen illusztrálja, mennyire nehéz elfogadható megközelítést találnunk. Még az is előfordulhat, nem lehetséges a kortárs művészetről és a vallásról úgy írni, hogy a vélemények teljes sorát tisztességesen felvonultassuk.

A szakmában, a művészettörténet területén tevékenykedők számára önmagában az a tény, hogy megírtam e könyvet elegendő lehet ahhoz, hogy besoroljanak a bukott és jelentéktelen történetek kétes kategóriájába – azok közé, akik nem értik a modernizmust vagy a posztmodernizmust.

1 James ELKINS, *From Bird-Goddesses to Jesus 2000. A Very, Very Brief History of Religion and Art*, *Thresholds* 25 (Fall 2002), 75–83. – különösen a *Caroline Jones Responds* című rész, Uo., 81–83.

Ez azért eshet meg, mert a művészettörténet-írás bizonyos fajtája a vallást betolakodónak tekinti, amelynek egész egyszerűen nincs helye a komoly tudományban. Vallásról beszélni számukra olyan, mint rágszálókkal teli házban élni és nem észlelni, hogy valami nem stimmel. Ugyanakkor tudom, hogy egyes religionisták (ahogyan a tudományos életen kívüli hívőket előszeretettel címkézik a tudományos területen dolgozók) eközben arra a következtetésre juthatnának, hogy kihullottam valamiféle hitből.

Ha Ön, kedves olvasó, nincs meggyőződve szándékomat és téziseimet illetően, kérem, ne tekintse e felütést sem egy szobareligionista vallomásának, sem pedig egy szkeptikusnak a szervezett vallás elleni burkolt polémiájának. Nincs hátsó szándékom, hacsak nem olyan, ami előttem is rejtett. A saját hitem nem része ennek a könyvnek, és nem fogom azt állítani, hogy a modern művészet természetesen vallásos, vagy hogy a vallásos értékek kulcsfontosságúak benne. Ez nem egy kriptokonzervatív könyv, amely arra törekszik, hogy régimódi elveket állítson vissza, és nem is egy liberális traktátus azzal, hogy a művészetről szóló diskurzust szabadítsuk meg annak vallásos terheitől. Elsődleges kérdésem absztrakt: tudni akarom, lehetséges-e a létező diskurzusokat elegendő mértékben kiigazítani ahhoz, hogy egyszerre megszólíthatóak legyenek mind a szekuláris teoretikusok, mind pedig a normális esetben magukat a művészeti világon kívül állóknak tekintő religionisták. Ennek elérése érdekében megpróbáltam józanul pontos leírásokból álló könyvet írni, apró bédekkert ahhoz a világhoz, amely egyszerre zsúfolásig telített szilárd meggyőződésekkel, ugyanakkor pedig erről majdnem teljes egészében hallgat.

Elsődleges célom ez. A másodlagos azzal kapcsolatos, miképpen tanítható és hogyan ítéltető meg a művészet. A vallásról szóló őszinte beszéd ritka a művészeti tanszékeken és a művészeti iskolákban, és teljességgel hiányzik a művészeti folyóiratokból, hacsak nem provokatív a taglalt mű. Az őszinte, vizsgálódó vallásos és spirituális munkák észrevétlenül sikkadnak el. Azok a diákok, akik spirituális vagy vallási jelentést hordozó alkotásokat készítenek, normál esetben meg kell hogy elégedjenek azok formai tulajdonságainak, technikájának vagy előadásmódjuknak az elemzésével. Azok a gyakorló művészek, akiket foglalkoztat a spiritualitás témája (ismételten, kivéve azokat a munkákat, amelyek kritikusan vagy ironikusan állnak hozzá a valláshoz) rendszerint nem vonzzák a művészeti folyóiratok szerzőinek a figyelmét. A vallásról szóló beszéd hiánya gyakorlati probléma, mert megrabolja az említett művészeket az interpretációnak azoktól az eszközeitől, amelyekre a leginkább szükségük lenne. Az elmúlt évtizedben a chicagói School of the Art Institute-ban tanítva azt tapasztaltam, a művészeti hallgatók gyakran nem szívesen hallanak a munkáikkal kapcsolatban olyan szavakat, mint a vallás vagy a spiritualitás. Az e fogalmakkal kapcsolatos párbeszéd hiánya miatt a diákok akár még azt sem ismerik fel, hogy amit csinálnak, annak bármi köze lenne a valláshoz. A második szándékom tehát e könyvben, hogy végiggondoljam, hogyan lehet a legjobban beszélni az olyan kortárs művészetről, amely vonakodva vagy éppen véletlenül vallásos.

Kezdetként néhány munkadefiníciót alakítok ki, majd dióhéjban a nyugati művészet és a vallás történetével folytatom. A kötet java a mai művészet és a vallás kapcsolatának problematikájával foglalkozik öt történetben: ezek mindegyike egy-egy olyan művészeti hallgatóról szól, aki a diákom volt. Az öt történet együtt formál iránytűt a kortárs valláshoz és művészethez, kijelölve az északot, a délt, a keletet, a nyugatot és a közepet. Végül e könyv a művészet és vallás közötti lehetséges párbeszédre tett javaslatlal zárul.

[...]

Öt történet

Amerika egyik legnagyobb művészeti tanintézménye, a chicagói School of the Art Institute elkötelezett a legújabb művészeti irányzatok iránt. Ide nem jelentkeznek olyan diákok, akiknek a művészetről alkotott elképzelése ódivatú vagy konzervatív. A nagy tanszékek, így a festészet, a film, a videó és az újmédia, valamint a szobrászati gyakorlatok tanszékei normál esetben nem vesznek fel olyan diákot, aki nem ismeri Andres Serrano *Piss Christ*-jét vagy Jeff Koons pornográf fotóit.

Mindezek ellenére vannak vallásos diákjaink, sőt, keresztény diákszövetségünk is. Az e közösségre tartozó diákok jellemzően nem készítenek nyíltan vallásos művészeti alkotásokat. Vagy megtalálják a módját, hogy a kortárs művészetet összebékítsék hitükkel, vagy csak a gyakorlatiasabb, azaz a restauratori, a vizuális kommunikáció vagy a divat tanszékekre jelentkeznek, ahol vallásos művészetüket többé-kevésbé megőrizhetik magukban, miközben a gyakorlati készségeket elsajátítják.

Kim

Évente csak néhány diákunk próbálkozik nyíltan vallásos munkával – talán ketten vagy hárman a kétezerből. Tapasztalatom szerint jobbnak látják, ha nem hozzák be vallásos munkáikat az órákra, különösen a felsőbb évfolyamokban. Nincsenek előítélettel tanáraink iránt, de vallásos műalkotásaik vallásos tartalmára rendszerint nem kapnak kritikát. A művek vallásos jelentéséről a tanárok nem vesznek tudomást, vagy olyan személyes valamiként írják le, amiről nem lehet beszélni. Így a néhány igazán vallásos diák az órákra kimondottan oda szánt alkotásokat készíti, vallásos műveiket pedig attól elkülönítve, titokban tartják.

Mivel művészettörténetet tanítok és nem szakórát vezetek, így néha látok olyan műveket is, amelyeket a szaktanároknak nem mutatnak meg. Az első történetem Kimről szól, egy dél-koreai diákról, aki nagy méretű szitanyomatokat és litográfiákat készített. Egy délután megkérdezte, van-e kedvem megnézni a „valódi” munkáit.

A sokszorosító grafikai tanszéken történt egy vasárnap késő délutánján, amikor senki sem járt arra. Előhozott egy nagyjából hatvan centiméter magas és harminc centiméter széles szitanyomatot. Olyan volt ránézésre, mint egy tervrajz.

A kép alján a Föld volt látható, fölötte mély kékesfekete űr. A Földre Kim száz apró figurát helyezett, amint azok kinyújtják karjukat az űrbe. A kezüket felnagyította, a testüket lekicsinyítette, így a bolygó úgy nézett ki, mint egy összegömbölyödött sündisznó. Az alakok tenyerei felfelé néztek, mintha imádkoznának, de a kézfejeik különállóak voltak.

A kép tetején egy ragyogó gömb volt, sima fehérrel nyomtatva, amiből egy hatalmas kéz nyúlt a Föld felé.

Kim félénk volt, az angolsága nem volt valami jó.

„Ez jó így?” – kérdezte.

Elsőre nem akartam semmit sem mondani az imádkozó alakokkal teli bolygóról és a nagy ufóról a lelógó kezével. „Nagyon szép nyomat” – kezdtem. – „Tetszik a kékje.”

„A kéz jó?” – kérdezte.

„Igen. És nagyon jól megrajzolt.”

A koreai diákjaink gyakran elképesztően jól tudnak rajzolni. Hála a tizenkilencedik századi akadémikus művészetre alapozott vizsgarendszerüknek a legtöbb európai és amerikai diákot simán lekörözik rajzban, és ezzel gyakran tisztában is vannak. Ám sokszor kényelmetlenül is érzik magukat képességeik miatt, mert rá kell ébredjenek, hogy a legtöbb nyugati diákot mindez nem igazán érdekli. Kim nagy mennyei keze tisztára leonardói volt.

„A téma jó?” – kérdezte. Nem volt menekvés.

„Nos, Önnek tökéletes,” – feleltem – „de egyetérttek azzal, hogy nem kéne megmutatnia a szakatárainak. Nem értenék.”

Bólintott. – „Miért nem?”

Kim járt a posztmodernizmussal foglalkozó órára. Nyilvánvaló volt, hogy nem igazán tudja követni az előadásokat, bár próbálkozott. Tudtam, hogy az órai vitát sem követte.

„Nos, azok szerint, amit az órán megbeszéltünk, ez giccs lenne, vagy csak azt mondanák rá, hogy túl érzelmes.”

Kim nem szólt egy szót sem. Nem tudtam, vajon értette-e a giccs és az érzelmesség fogalmait.

„Szerintem az érzés szép” – mondta. – „Ez az érzésről szól és az érzelemről.”

Mutatott egy litográfiát, amit egy kezdő litográfia-kurzusra készített. Egy rajzfilm-szerű hal úszott rajta boldogan a rajzfilmes hullámok közepette. Az égen sütött a nap, kis vonalkák sugároztak belőle. A napocska mellett három klisészerű felhő úszott, alul mindegyik lapos, felül pufók volt.

„Önarckép” – mondta.

„Nem lehet önarckép – túl boldog.”

Tanulmányozni kezdtem a képet, hogy az önarcképiségére utaló jeleket keressek. A hal olyan volt, mint amit nagyon kicsi gyerekek rajzolnak: könnycsepp alakú, alul és felül egy-egy úszóval, nagy kerek szemmel és mosolygó szájjal, ami zárójel-szerű vonalkában végződött.

„Én boldog vagyok.”

„Mindig boldog? Nem szomorú néha, vagy esetleg picit összezavarodott?”

„A munkáimban nem.”

Úgy döntöttem, folytatom. – „Emlékszik az órára, amikor a kétértelműségről és a komplexitásról beszélünk, és arról hogy a posztmodern művészet gyakran nagyon nehéz?”

„Igen” – válaszolta Kim, és jó diákként felsorolta a szerzők neveit, akiket olvastunk. – „Olvastam Roland Barthes-ot, Clement Greenberget és Michel Foucault-t. Értem, mit gondolnak. De én boldog vagyok, mint ez a hal.”

Ideje volt abbahagyni.

„Azt hiszem, annyit mondanék, ha saját magának akar alkotni, akkor ez csodálatos. De ha szeretné kiállítani nyugaton, vagy ha kortárs művészetet szeretne készíteni, akkor nem készíthet ilyen szentimentális, boldog műveket. És, tudja, nem készíthet vallásos művet sem, legalábbis olyat nem, ami igazán nyíltan vallásos, mint ez.”

„Miért nem?”

Kim nézőpontjából az olyan fogalmak, mint a komplexitás, a kétértelműség, a bonyolultság, a vallásmentesség és az érzelem hiánya a nyugati művészeti kritika elképzelései voltak. Számára lehetségesnek látszott olyan elsőrendű művészetet készíteni, ami egyszerre vallásos és optimista. Nem találtam a szavakat, amivel el tudtam volna magyarázni neki, hogy a komplexitás és a többi maga a posztmodernizmus, a kortárs művészet.

„A modernizmus már csak ilyen.” – Ennyi tellett tőlem.

Rehema

Mint a legtöbb korombéli srácnak, nekem is volt gyöngyökkel hímzett övem, amit autentikus indián művészetként adtak el. A tény, hogy a szüleimnek volt két rend tizenkilencedik századi síksági indián gyöngyfűzött öltözete, amit professzionális módon tároltak duplaüvegezett fémkeretben, nem zavart – akkoriban. Úgy véltem, az öv azokat az indiánokat jelenti, akiket a tévében láttam, és amikor viseltem, Tontónak éreztem magam.²

Ez az asszociáció azonban nem segített, amikor Rehema, a textilművészeti tanszék felsőéves diákja elvitt, hogy megmutassa a műhelyét. Gyöngyfűzéssel borított szobrokat készített. Mutatott egy sorozatot kisméretű, gyöngyökkel teljesen beborított ékszerdobozkáiból. Bennük apró tárgyak voltak: csöppnyi figurák, miniatűr fotók hímzett kerettel. Rehema „festett” is gyöngyökkel: nagyméretű munkája azon a télen egy ikon volt – egy orosz ikon méretű, keretre feszített vászon csúcsos felső végződésel. A Willendorfi Vénuszt vázolta fel a közepére, oda, ahol a szent képmása szokott lenni, és éppen azon dolgozott, hogy „kifesti” azt a vászonra színes gyöngyöket varrva. Az a rész, amivel elkészült, úgy nézett ki, mint egy mozaik. A háttérben lévő aranyszínű gyöngyök aranyfüstre emlékeztettek, a szélekre varrt barna gyöngyök pedig fakeretre emlékeztettek. „Vénusz” fénylő magenta- és narancsszínű volt.

Rehema középkorú nő volt, harminc évvel idősebb legtöbb diáktársánál, és nagyon erősen kialakult elképzelései voltak a művészetéről.

„Ez a nőiség ikonja” – mondta. – „Magamnak és a barátaimnak készítem.”

Megkérdeztem, milyen művészeket nézett.

„Nem annyira művészeket, inkább írókat.” – Rámutatott a könyvespolcára, amelyen több tucat könyv volt, több, mint amennyi egy felsőéves hallgató műtermében normális. Több könyvet láttam Carlos Castanedától és Joseph Campbelltől.

„Honnan jött az ötlet a gyöngymunkához?” – kérdeztem. Gondoltam, láthatta Lucas Samaras gyöngyborítású dobozait.

„A textiles szaktanárom javasolta az egyik órán. Miután elolvastam Linda Nochlin *Why Have There Been No Great Woman Artists?* (Miért nem voltak nagy nőművészek?) című könyvét, nem akartam a szokásos módon festeni.”

„És hogyan esett a választása a Willendorfi Vénuszra?”

„Egy, a prehistorikus Európáról szóló könyvben találtam. Olvastam az őskori életről. A vénuszfigurák a matriarchátus részei voltak, istennők, akik a férfi istenek, Odin, Thor és a kelta istenek előtt léteztek.”

Azon gondolkoztam hogyan kérdezzem meg, miért egy orosz ikont választott keretnek egy őskori képhez, de Rehema átment a műterem másik végébe és elóvett egy röntgenfelvételt egy mappából. A fény felé tartotta, így én is láttam.

„Ez a mellem” – mondta. Láttam, ahová az asszisztens odaírta a nevét a sarokba. – „Mammográfia-mentem, és kértem, hadd tartsam meg. Szerintem ebből készülhet egy másik ikon.”

Azokban az első művészeti iskolai években többet tanultam a diákoktól, mint amennyit ők tőlem. Rehema kölcsönadott több könyvet, olyan szerzőktől, akikről nem is hallottam – könyvet a régi Európa istennőiről és a női jelképek fontosságáról a női művészetben. Akkoriban nem

2 Tonto fiktív karakter, potawatomi vagy komancs indián, a Magányos Ranger hű kísérője – a ford.

mertem volna rákérdezni, miért keveri az orosz ortodoxiát a feminista őskorral vagy hogy tervezi-e az ikonját oltárra helyezni.

Brian

Brian bekucorodott egy székbe az irodámban. Éjszakánként egy klubban dolgozott, és amennyi energiája maradt, azt a művészeti iskolai órákba öntötte. Szűk indigókék trikót viselt, fekete nadrágot, frankensteini méretű fekete cipőt és olcsó vörös zoknit: a művészeti világ fél tucat egyenruhájának egyikét.

„Mostanában nagy fotókat készítettem” – mondta.

Felnéztem, hogy lássam, hozott-e magával portfóliót.

„Az előcsarnokban hagytam. Túl nagyok ahhoz, hogy behozzam.”

Kimentünk az előtérbe, ahol egy tekercs hatalmas Cibachrome állt. Tartottam a rolnit, amíg kitekerte, így centinként bukkant elő az egyik fotó. A színek és a részletek döbbenetesek voltak – nagyon drága filmet és papírt jeleztek.

„Pompás” – mondtam. – „Egy vagyonba kerülhetett.”

„Hatszáz dollár darabja. És háromszáz azoké, amelyek csak száznyolcvan centisek. Nyolcszor tízes síkfilmes géppel fotóztam, így a részletek bírják a nagyítást.”

A képek majdnem teljesen betöltötték a tanszéki előteret. Mire az egyiket teljesen kitekertük, alig fértem el a kép és a székek között. A képen Elvis volt látható egy kereszten.

„Egy barátom állt hozzá modellt, profi modell” – mondta Brian, mintha az megerősítést nyújthatna számomra. Elvis ágyékkötőt viselt, lógó szalagok, színes műanyag lapok és tépett alufólia darabok között. Karácsonyi fények világítottak át az irizáló Mylar-műanyagfilm rétegein. Elvis úgy nézett ki, mintha a „Heartbreak Hotel” közepén állna.

A következő képen egy nő pózolt Madonnaként – az énekes Madonnaként és az eredeti Madonnaként egyszerre. Őlében csukott szemű plüssmackó. A kép rikító liláktól, vörösektől és sárgáktól ragyogott. Az egyik szalagon nyomott szvasztikák voltak.

„Ez egy *Pietà*” – mondtam.

„Ezt úgy fotóztam, hogy lehajtottam a hátlapot, így az egész képet fókuszban tudtam tartani. Látja a torzítást?”

A Madonna meredek szögben dőlt hátra, de az egész teste csodásan élesen fókuszban volt. Brian azt a technikát használta, amit Ansel Adams az alpesi mezők fényképezésére, hogy egyszerre egy egész mezőnyi virágot tarthasson élesben.

Tudtam, hogy nem jutok azzal sehová, ha a Krisztusokról és Madonnákról beszélek, de legalább megpróbáltam.

„Milyen reakciókat kapott? Volt, aki bántónak találta?”

„Nos,” – mondta Brian, miközben szünetet tartott vagy a kimerültségtől, vagy azért, mert elgondolkozott – „egy fickót érdekelt a kamerám, de csak azért, mert olyan drága. És a Mylar-műanyagfilm is érdekelt, tudni akarta, hol vettem.”

Az egyik karjával a falnak támaszkodott. – „Azt hiszem, a következő sorozatban csak Mylar-fóliával fogok dolgozni. Szeretem, ahogy olyan furcsa narancsokat és kékeket kapok, különösen akkor, amikor irizáló és színpadi lámpákat használok vegyesen.”

Beláttam, nem sok értelme van a vallásról vagy bármilyen ideákról beszélni. Brian egyértelműen fáradt volt. Elkezdte visszatekerni a fotókat.

Ez közvetlenül azután történt, amikor elkezdtem tanítani Chicagóban. Ha az ember nincs ott a művészeti világban, elcsodálkozhat, hogyan készíthet egy művész vallásellenes műveket anélkül, hogy vallásellenes lenne, vagy akár csak eszébe is jutna ilyesmi. De a vallás annyira kevéssé passzol a művészethez, hogy kvázi bármi megtörténhet.

Brian később mezítelen modelleket fotózott, a képei egyre nagyobbak és explicitebbek lettek. Az utolsó fotói, amiket láttam, nagyon élesek és szexuális töltetűek voltak. Szeretett erről beszélni. Elég jók voltak ahhoz, hogy bemutassák egy galériában, és vallást nyomokban sem tartalmazott.

Ria

Negyedik történetem Riáról szól, a szobrászati tanszék diákjáról, aki meghívott, hogy megnézzem kerámiaszobrát a keresztút tizennégy stációjával. A katolicizmusban a stációk Jézus kálváriaútjának hagyományosan meghatározott momentumai. Általában festményekkel és domborművekkel jelenítik meg a templomokban, az imádkozók körbejárnak és megállnak mindegyik stációjánál. Némely templomnál kültéri stációk is vannak, ahol minden egyes stációt egy szoborcsoport jelenít meg. Elképzelni sem tudtam, hogyan nézhet ki egy szobor mind a tizennégy stációval egyszerre.

Kiderült, hogy Ria műve egy nagy kerámia templom, nagyjából hetvenöt–nyolcvan centi magas. Az agyagot kézzel mintázta meg, a ház roskatag volt, mint a félig olvadt zselatin. Nagy tornyosodó kupac volt: egy viktoriánus udvarházra emlékeztetett: saroktornyocskákkal, oromdísszel és körben verandával. Szürke és fehér mázat öntött az egészre, a máz lefolyt-lecsöpögött, mint a díszítés egy habcsók-koszorún. Körbejártam, bekukucskáltam a kis ajtókon és ablakokon. Sehol sem láttam a tizennégy stációt.

„Eltüntettem” – mondta.

Benéztam az emeleti ablakon. A kiegészített agyag a padlóján girbegurba volt, mintha valamit kivágtak vagy kitéptek volna belőle.

„Szóval itt kis szoborfigurák voltak belül?”

„Meg táblák és minden szokásos cucc.”

„Hol voltak a táblák?”

„Kívül. Most a máz alatt vannak.”

„Szóval most,” – mondtam – „ez igazából nem is a tizennégy stáció megjelenítése. Olyan, mint egy nagy cukrászda, egy cukrászüzemi tündérház.”

Riának ez nem tetszett. – „Nekem ez a tizennégy stáció.”

„Katolikus családból származik?” – kérdeztem, bár előre tudtam a választ.

„Igen, anyám nagyon kegyes. Én egészen egyszerűen már nem hiszek az egészben – a miseruhákban, a papokban, a templomban, abban, hogy a pápának mindig igaza van.”

„És akkor a tizennégy stáció...”

„Valami van bennük, nem is tudom. Az érzés kell, valami abból.”

„És most már alig maradt valami.”

„Remélem, az igazi része megmaradt.”

Arra gondoltam: igazi kerámia, igazi sár és igazi víz, nem pedig fekete ruhás emberek.
Ria kegyesen kivonta a vallásos jelképeket a munkájából, abban reménykedve, hogy a maradék megőrzi azt, ami számára érték.

Joel

Amikor elmentem Joel műtermébe a festészeti tanszékre, a falak tele voltak szív alakú tárgyak képeivel. Mint egy Valentin-napi szív és egy kerámiabögre kereszteződése, vagy még inkább egy leegyszerűsített anatómiai ábra, balra egy körbefutó érrendszerrel és egy felül kivágottal.

Megkérdeztem, honnan jött az ötlet.

„Nem is tudom, csak elkezdtem rajzolni tavaly.” – Joel más volt. A haját kócosan hordta, és vékony tiniszakállat viselt.

„Ez alapvetően egy szív?”

„Alapvetően igen, de egy csomó mindent jelent.” – Felkapott egy noteszt és felütötte egy jelképekkel teli oldalnál. Átnyújtotta, én pedig átlapoztam. Az oldalak tele voltak jelképekkel és jegyzetekkel. Inkább egy kutató jegyzetfüzetének látszott, mint egy művész vázlatkönyvének.

Az egyik oldalon a jelképeket táblázatba rendezte. – „Tavaly egy jungiánus álomelemző csoportba jártam” – mondta.

Visszaadtam a könyvet. A végére lapozott, ahol a szív alakú jelképet újra és újra megismételte apró változtatásokkal. – „Azt mondták, írjuk le mindazt, amit látunk az álmunkban. Ez a forma volt az egyik.”

A műterem falára Joel kitűzött ötven vagy talán hetvenöt ceruzarajzot. Mindegyiken egy szív vagy több szív volt látható. A szívek némelyike megnyúlt, mások összetöpreődtek. Az egyik rajz pöttyögetett volt, mint Georges Seurat mélabús rajzai a párizsiakról. A másikat puha ceruzával cikcakkozta ki, mintha a német expresszionizmus stílusát gyakorolná. A hátsó falon olajkrétával készült képeket függesztett ki előkészített farostlemezre. Vastagabbak, zsírosak és színesek voltak, maszatos és homályos háttérrel. Egyértelműen ugyanannak a formának a változatai voltak.

Felszegelt apró fadarabokat, amelyek polcként szolgáltak a szív alakzat apró kerámiaverziói számára. A festettekhez hasonlóan a plasztikák is dúsak, fényesek, teliek voltak.

„Megnézte már Jim Dine-t?” – kérdeztem. Dine szívei valószínűleg e formának a leghíresebbjei.

„Igen.”

„A jungiánus csoportja elmondta, mit jelentenek a formák Önnek?”

„Már nem vagyok tagja a csoportnak. Nem igazán tudom, mit jelentenek. Csak azt tudom, akarok még velük dolgozni.”

„Ön szerint mit jelentenek? Van ötlete, mit jelenthetnek?”

„Nos, a szív a szeretet és a hűség, az érzelmek egyetemes jele.” – Bizonytalanok és unottak hallatszott, mint nyelvórán egy diák, amikor a ragozást mondja fel. – „Vannak közöttük kicsit mechanikusabbak...” – lépett arrébb.

„Szóval nem is igazán a szeretetről szólnak?”

„Lehet, nem tudom.”

Kíváncsi voltam, érdekl-e igazán, amit csinál. A művészeti iskolában nem ritka olyan diákkal találkozni, aki ragaszkodik egyfajta művészethez, még akkor is, ha nem igazán mélyen érdekl.

„Az a helyzet, hogy szeretem ezt a formát rajzolni. Sokat gondolkozom róla, de nem igazán szeretek róla beszélni.”

Ez őszintének és kicsit feszélyezettnek hallatszott. Körbejártam a műteremben. Az ajtónál rajzszőggel feltűzött képeslapokat Chardin, a századközepe angol festő, Ben Nicholson és a majdnem absztrakt csendéletfestő, Giorgio Morandi képeivel. A sarokban nyitott hátizsák, benne félig megevett szendvics. A padló tele összegyűrt papírokkal és kihegyezett olajkréták maradványaival. Egyértelműen ez volt az élete.

„Szóval valami magántermészetű jelentésük van,” – mondtam – „bár még nem jött rá, mi az.”

„Igen, valahogy így van.”

„És nem jungiánus.”

„Már nem járok abba a csoportba.”

„De a jelentés nem kapcsolódik olyanok munkáihoz sem, mint Dine, Morandi vagy Chardin?”

„De, mármint, remélem, bár valószínűleg mégsem.”

Joel továbbra is festményeket és plasztikákat készített a szívotívumával egészen a diplomájáig. Azóta nem hallottam felőle, de azt gyanítom, nem folytatta a művészetet. A munkái túl személyesek voltak, nem kellően kapcsolódtak a kortárs művészethez. Úgy tűnt, érdeklő, jók-e a képei, de nem tudom, hogy az iskolában kapott kritika számított-e. A szívalak érdekelte, de az annyira, hogy senki nem tudta megmondani, mi is volt az.

A könyv további részében Brian, Kim, Rehema, Ria és Joel gondolatait fogom vizsgálni és magyarázni. Öt fő megközelítést képviselnek a vallásos művészet művelésének problémakörében. Dióhéjban:

Kim: hagyományos vallásos művészet.

Brian: a vallással szemben kritikus művészet.

Rehema: új hit teremtésére induló művészet.

Ria: a vallásban a hamisat elégető művészet.

Joel: új hitet, de tudatalattiként alkotó művészet.

Úgy vélem, képes vagyok bemutatni, hogy tulajdonképpen mindegyik megközelítés kísérlet a művészet és vallás kombinálására – legalábbis a nemzetközi modernizmus vége, körülbelül 1945 óta, ennek az öt kategóriának az egyikébe tartozik. Mind az ötnek megvan a maga története, erőssége és gyöngesége – és mindegyik igazolja azt a pesszimista véleményemet, hogy majdnem lehetetlen a művészetet és a vallást vegyíteni.

[...]

Következtetések

E kis könyv megírása érdekes tapasztalat volt. Most, hogy a végére értem, a gondolataim visszatérnek hétköznapi elfoglaltságaimhoz és számos feladatomhoz – előadások megírásához, órák megtartásához, esszék befejezéséhez.

Amint ezt végiggondolom, ráébredek, hogy egyiknek sincs köze a valláshoz vagy a spiritualitáshoz. Egy kaliforniai egyetem meghívott, hogy a tudományról és a művészetéről beszéljek, egy másik a múzeumok jövőjének a kérdését vetette föl. Az oktatási tevékenységem a következő évben a kortárs művészet szokásos kérdéseit boncolgatja: képelmélet, a művészettörténet-írás módszerei,

posztminimalizmus. A vallásnak egyikhez sincs köze, és nem lennék meglepődve, ha a vallást egyszer sem említeném meg az év folyamán. Tisztán látható, hogy valami nem stimmel ezzel a helyzettel. A vallás annyira része az életnek, olyan bensőségesen összefonódott mindennel, amit gondolunk és teszünk, hogy abszurdnak tűnik, ha nincs helye a kortárs művészetről szóló beszédben.

Megpróbáltam bemutatni, hogy az állhatatos, elkötelezett, ambíciózus és tájékozott művészet miért nem keveredik az elszánt, komoly, gondolatless és átértett vallással. Ha találkoznak, az egyik zátonyra futtatja a másikat. A modern spiritualitás és a kortárs művészet kapcsolata ugyanis nem építő: vagy a művészet lesz koncentráció és törekvés híján, vagy a vallás egydimenziós és meggyőzésre képtelen. Ezzel nem azt akarom sugallni, hogy a két oldalnak fenn kell tartania a kölcsönös bizalmatlanságot egymás iránt, de azt igen, hogy kettejük beszélgetésének nagyon lassúnak és óvatosnak kell lennie.

Örömmel fejeztem volna be e könyvet követendő recepttel. Mondhattam volna azt, mint a társadalmilag érzékeny gondolkodású szerzők, hogy a vallásos művészet és a szépművészet egyenlőek, de igazából különböznek, így nincs semmi gond azzal, hogy napjaink művészetének java nem vallásos természetű. Előállhattam volna azzal is, amivel egyes művészettörténészek, hogy a vallás egyszerűen hiányzik a kortárs művészet legnagyobb részéből, és e hiány ellen tiltakozni annyit jelent, mintha a bennünket körülvevő kulturális közeg ellen tiltakoznánk. Azzal is érvelhettem volna, hogy a vallásos jelenség átszövi a modernizmust, akár kimondjuk, akár nem. Vagy felhozhattam volna, hogy valamiféle miszticizmusnak vagy spiritualitásnak kellene elfoglalnia a vallásos beszéd helyét. Még a konzervatív politikusok és vallásos szóvivők iránymutatását is követhettem volna azt mondva, hogy a kortárs művészet istentelen, és rendszeres cenzúrára, valamint a hit megújításra szorul.

E megoldások egyike sem beszél a tárgy valódi nehézségéről. Lehetetlen értelmesen beszélni a vallásról és ugyanakkor a művészetről tájékozottan és intelligensen szólni, de felelőtlenség nem megpróbálni. Blanchot korábban idézett bekezdését parafrazeálva: *Isten* neve nem tartozik annak a művészetnek a nyelvéhez, amelybe beavatkozik, ám ugyanakkor és nehezen meghatározható módon *Isten* neve még akkor is része a művészet nyelvének, ha azt háttérbe taszították.

Ez a kortárs művészet csökönysége és erőpróbája egyben.





Csanádi Judit

Zahra

Jelentése: „Fényes, ragyogó, sugárzó, gyönyörű”

A mi Zahránk 2017 szeptemberében kezdte el tanulmányait a Magyar Képzőművészeti Egyetem Doktori Iskolájában. Ekkor ismerkedtünk meg.

Színház rendező szakon szerezte művész diplomáját az University of Tehran Színházművészet Tanszékén, Iránban.

Érkezésekor nagyokat beszélgettünk, hogy megismerjük egymást, s témavezetőként, konzulensként vele együtt kerestük az utat, ami a legjobb lehet az induláshoz.

Távoli kultúrából érkezett, nem tudtam eléggé csodálni bátorságát. Olyan színházi témát írt le tervezett kutatási programjaként, amely a természeti környezetben zajló, a közönséget aktívan magába vonó előadásokról, rituális gyökerű eseményekről szól. Ígéretes, bár homályos elképzelés volt számomra.

Úgy döntöttünk, hogy az első szemeszterben megismerkedik Budapest kulturális életével, természetesen beleértve a színházat is. Világos volt, hogy a nyelvi akadály miatt elsősorban a nem verbális művészet terén tud tapasztalatokat szerezni.

Olyan programokat ajánlottam neki, amelyek a vizualitás, a képzőművészet, a mozgás és a zene nyelvén beszélnek. Naplót vezetett, minden héten elküldte élményeit a városról, múzeumokról



és egy olyan kiállításról, ahol egyes festményekhez egyetemista rendezők, színészek és a mi látványtervező hallgatóink készítettek jeleneteket. Ez volt a *TEXTÚRA*, a Nemzeti Galériában, 2017 szeptemberében.

A színházzal való ismerkedés odavezetett, hogy még ezen az első őszen találkozott az ARTUS Független Összművészeti Társulattal. Minden lehetséges előadásukat, kiállításukat és koncertjüket megnézte, s hamarosan készülő produkcióikban vállalt segédkezdést, résztvett. A szavakon felüli kommunikáció nagyban elősegítette, hogy jó barátokra és eszme-rokonokra találjon.

Azóta is folyamatosan dolgozik a társulattal, saját egyetemi munkájában pedig a társulat nem-színházi helyszíne nyitotta ki szemét kutatási terve – a természeti környezetben történő színházak mellett – a nem színházépületben működő alternatívák felé.

Az ARTUS 1985 óta Goda Gábor vezetésével működő mozgásszínház, már a '90-es évek közepétől elhagyott gyárépületben működik, 20 éve a Budai Fonó mögötti gyárépületben. Ez azt teszi lehetővé, hogy előadásaik úgy használják a gyárépület tágas és változatos tereit, ahogyan csak kívánják, többször „vándorlós”, több helyszínen történő eseménysor formájában. Akárha a természeti környezet helyei között járnánk.

Zahrát ez a lehetőség óriási mértékben inspirálta!

Tanulmányi alapozó 2 évét záró vizsgája az ARTUS színházterében létrehozott rituális előadása iráni gyászszertartást dolgozott fel, ekkorra már barátaivá lett táncosokkal, zenészekkel, videó művészekkel. Az eseményre 2019 májusában került sor. Sugárzó előadás volt.

Zahra az elsők között került hatósági karanténba a koronavírus járvány idején. Kisbabát várt, teljesen egyedül kellett heteket töltenie a László Kórházban. A reménytelenség, az elkeseredés helyett meditált, az egyedüllét nehézségeit fordította elmélyedésre, majd alkotásba. Több videófilmet készített – baráti segítséggel – megrázó élményéből. Ragyogó művek születtek!

Végül mindnyájunk nagy öröme, gyönyörű, egészséges kislánynak adott életet 2020. június 15-én.

Áfra magasztos, fényes.

Zahra Fuladvand

A Kooseh Galin rítusról

valamint a mohai Tikverőzéssel való rokonságáról és a különbségekről

Mohán jártunk, egy Budapesthez viszonylag közeli faluban. Életemben először utaztam ide, a Tikverőzést pedig nagyon izgatottan vártam. Úgy tűnik, évente egyszer, februárban tartják meg ezt az eseményt, ezen a napon gyerekek és felnőttek özönlenek a faluba, hogy részt vegyenek a rítusban. Amikor megérkeztünk a faluba, házi fánkkal és pálinkával vártak minket. Csatlakoztunk a tömeghez és közben már láttuk a beöltözött alakokat, a ruháikkal, maszkjaikkal – a tömeg őket követte. Emberek álltak meg a kapukban, a tikverőzők bementek az udvarokba, beszélgettek egymással, házi fánkkal és pálinkával kínálták őket. A kormozóbohócok után gyerekek csapata rohant, a bohócok arca fekete, a gyerekek arcát is bekormozták a zsebükben lapuló grafitporral. Olyan felhajtás ez, ami a gyerekeknek öröm és szórakozás.

Úgy tűnik, hogy ez a szertartás több mint 100 éves, és minden évben megtartják a faluban. Az egyik falubéli, aki minden évben aktívan részt vállal a szervezésben, a következőket mondta el nekünk.

Ezt a fesztivált és rituálét Tikverőzésnek hívják, és tél végén tartják meg a faluban. A télnek mondanak ezzel búcsút, köszöntik a tavaszt, a termékenységet és a költést. Néhányan a rituálé fő alakjai közül házról házra járnak különös maskarájukban és maszkjukban, miközben az emberek, a falusiak a nyomukban járnak. Az udvarokban a gazda köszönti őket fánkkal és pálinkával. Bemennek a tyúkudvarba és megveregetik a tyúkok fenekét, hátát, hogy sok tojást tojjanak. A két beöltözött lányalak, akik egyébként fiúk, egy kosarat visznek magukkal, ebbe gyűjtik a tojásokat. A sor elején mennek a szalmatörökkel együtt, őket követik a többiek. A kormozóbohócok feketére mázolt arccal rohannak a falusiak után, főként a gyerekeket kergetik meg, és mindenki arcát bekormozzák. Itt a végén mindenki koromtól lesz fekete.

Ahogy gyalogoltam a faluban a maskarába öltözött falusiak után, és néztem, hogyan kommunikálnak egymással, eszembe jutott, hogy ez a szertartás rengeteg hasonlóságot mutat az iráni Koose Galin (نیلگ مسوک) és a Mirnoroz (یزورونری) nevű szertartással. Mindkettőt azért rendezik, hogy elbúcsúzzanak a téltől és köszöntsék a tavaszt, a termékenységet.

Egy másik hasonlóság az, ahogyan a falubéliek házról házra járnak. A maszkok és maskarák használata is megtalálható mindkettőben. A férfiak játsszák a nők szerepét is, maszkot és női jelmezt viselnek. Még egy vonatkozás: a Tikverőzés és a Kooseh Galin (نیلگ مسوک) is megőrizte rituális gyökereit és a színpadias jelleget, a falusiak aktív részvételével zajlik, legalábbis mindkettőben ezt látjuk. Mindkét rituálé a nagy karneválokön kívül esik, és nem jellemző, hogy turisták óriási áradata venne részt rajtuk.

Ahhoz, hogy kiderítsem és tanulmányozzam e két rituálé gyökereit Iránban és Magyarországon, elhatároztam, hogy megkeresek egy szakembert. Talán abban reménykedve, hogy összekötve ezt a két hagyományos szertartást ebben a két különböző országban, a jövőben kulturális csere keretében a szervezők összekapcsolódhatnak. Az a szakember, akivel felvettem a kapcsolatot, nem más, mint az iráni Játék- és Bábmúzeum alapítója (<https://puppetmuseumhouse.com>), aki egyébiránt a Kooseh Galin (نیلگ سوک) ünnepet is újraalkotta Iránban.

Amir Sohrabi 1980-ban született, drámairodalmat tanult és a dráma, illetve a népzene területén kutat. Tagja annak a szerzőgárdának, akik megjelentették a *Vazigah, az Ain Bazi kultúra, előadások és szórakoztatás az irániak életében* című kötetet. Sohrabi emellett kutatja és gyűjti a hagyományos iráni bábokat és játékokat is. Kutatásai során két igen értékes gyűjteményre bukkant a Qajar periódusból, amelyek nagyjából 150 évesek, emellett számos cikket, könyvet írt az iráni bábokról.

Utazásai során felkutatta a legújabb játékos iráni kiállításokat (Motreb and Loti) (یتول و برطم) és sikerült egy olyan családot is meglátogatnia, ahol generációk óta gyűlnek a tárgyak a családban. Loti Reza Ali így adományozta neki a Qajar periódusból származó hagyományos bábokat. Ezt követően aztán Amir Sohrabi újabb és újabb gyűjteményekre vadászott, hogy megalapíthassa a Játék- és Bábmúzeumot. Komoly és elkötelezett vállalkozás ez. Erőfeszítéseinek eredményeképpen 1993-ban egy régi házat sikerült szereznie Kásánban, amelyet magánmúzeummá alakított a játékgyűjtemény és a bábok számára, a Teherán és Iszfahán között fekvő, szőnyegeiről, mázas tégláiról és csempéiről híres észak iráni történelmi városban.

A múzeumban körülbelül 120 játék és báb látható. A múzeum egyik törekvése az, hogy bábelőadásokat tartsanak, valamint báb és hagyományos játékkészítő műhelyeknek adjanak otthont. Már többször elnyerték a legjobb múzeumnak járó díjat.

A múzeum működtetése során Amir Sohrabi a kutatástól és gyűjtéstől elindulva egyre inkább a promóció, a terjesztés, illetve a hagyományos játékok és rituálék felélesztésének irányába haladt.

Amir Sohrabi, aki hisz abban, hogy a hagyományos játékok és rituálék továbbéltetése fontos, a modern időkben is újraterezteti a megvalósítás módját a mai korba. Sohrabi úgy gondolja, azzal, hogy újra előadjuk a rituálékot, akár azokon a helyeken is, ahol azok eredetileg nem voltak jellemzőek, az emberi részvétel és az interkulturális barátság hangulata teremődhet meg. Amir Sohrabinak van gyakorlata abban, hogy kortárs közegben teremtsen újra rituálékot, különösképpen a gyerekek és a tizenévesek bevonásával. Például a Kooseh Galin rituális szertartásának előadása gyerekekkel Kásánban arról szólt, gyerekek bevonásával csengettyűket készítettek, azért, hogy a cápa szerepébe bújt férfi magára aggathassa őket. A gyerekek saját magukra is csengettyűket akasztottak, hogy ők is cápának nézzenek ki, így ismerték meg és kerültek közelebb Kooseh Galin vidéki kultúrájához és vallásához.

Alább egy interjút olvashatunk Mr Sohrabival a Kooseh Galin (نیلگ سوک) rituálé eredetéről és színházi szerepéről, illetve hasonlóságairól és különbségeiről a Tikverőzés (ش زوروی) szertartásnak kapcsán.

Előfordul-e a Kooseh Galin (نیلگ سوک) azon a földrajzi helyen, ahonnan eredetileg származik?

Igen, a Kooseh Galin (نیلگ سوک) rituálé még mindig előfordul Iránban itt-ott. Habár a rituálé két legfontosabb eleme a hitrendszer és az eredeti helyszín, mára ezek a rituálék eredeti helyüktől elmozdultak és leginkább kulturális, művészeti fesztiválokon szerepelnek.



Mohai tikverőzés

Ahhoz, hogy újateremtsük egy ilyen szertartást, felkérhetünk egy valódi előadót, aki egyébként évente szerepel ilyen eseményeken a faluban. Egy kortárs színházi csapattal pedig újra lehet teremteni, miközben a színházi szerepeket és a szertartás zenevilágát modernizáljuk. Az lényeges, és ezt nem is veszik feltétlenül észre a fesztiválokon, hogy a hangsúly nem a fesztivalizáción van, hanem a közösségi részvétel a fontos. A vallási szertartásokon egyébként sincsenek nézők, mindenki vallásos és aktív résztvevő. Az a törekvésem, hogy újateremtsem a rituálékat, szertartásokat és a kollektív részvétel élményét tegyem lehetővé.

A Kooseh Galin (نیلگ سوک) meghatározásának egyik forrásában azt olvassuk, hogy a Cheleh Kuchak (کچوک هلچ) és a Kooseh Galin (نیلگ سوک) szertartás Hamedan központi járásban, Zanjanban, Nyugat-Azerbajdzsánban, Kurdisztánban lelhető föl, és általában pásztorokhoz kötődik. Ez egyrészt termékenységi rítus és az állatállomány szaporodásának fokozására szolgál, másrészt ünnepség is, amely segít elviselni a téli nehéz időszakot, a falusi közösségekben pedig az idő melegedésének kihirdetésére szolgál.

Tudnál egy kicsit mesélni arról, hol találhatóak ennek a hagyománynak és vallásos rituálénak a történelmi és földrajzi gyökerei? Szerinted hova kapcsolódik vissza ennek a rituálénak a gyökere?

A fejlődés történetében meg kell keresnünk a vallások gyökerét. Ebben az esetben egy falusi fesztiválról beszélünk, amelyet a gazdák falusi közössége hozott létre a Zagrosz-hegység



lábánál, ahol rengeteg pásztor él. A Koosheh Galin (نیلگ سوک) nem egy nomád kultúrához tartozik, hanem a falusi közösségek sajátja. Ezt a szokást Örményország középső részétől, ahová egyébként benyúlik a Zagrosz-hegység, számos helyen, a hegység lábánál elterülő iráni városokat kivéve a környező országokban, Örményországban, Azerbajdzsánban és Törökországban is megtaláljuk.

Ezekben a falvakban a szertartás akkor veszi kezdetét, amikor még félig tél van. A tél ezekben a régiókban kilencven napra van osztva a naptárban, ebből hatvan nap az, ami nagyon hideg és nehéz. Ez a hatvan nap aztán tovább van osztva még negyven napra, ez a Cheleh Bozorg (گرزب هلچ), és húsz további napra, ez a Cheleh Kuchak (کچوک هلچ). A Gergely-naptárban a Cheleh Bozorg (گرزب هلچ) január elsejétől 10-ig tart, a Cheleh Kuchak (کچوک هلچ) pedig január végéig. A Koosheh Galin (نیلگ سوک) a Cheleh Kuchak (کچوک هلچ) negyvenedik napján kezdődik. Ez még mindig a tél közepén van, de a Koosheh Galin (نیلگ سوک) rituálé jelzi a Zagrosz-hegységre jellemző rendkívül hideg idő végét és a tavasz közeledtét. Ezért aztán azt mondjuk, hogy ez a rituálé arra szolgál, hogy elviseljük a kemény napokat, ami egyben azt is jelenti, hogy a nehézségeknek a nagy részét már kibírtuk, ebben a rituáléban így kerülnek elő az állati maszkok. Valójában, az egész világon minden tél közepi rituálé használna állati maszkokat.

Ezeken a maszkokon a kecske képe szerepel. A legtöbb vallásban van arra bizonyíték, hogy a Zagrosz-hegységtől kezdve Európáig léteztek kecskemaszkok. A csengettyűk és a szarvak is hozzátartoznak a kecskéhez a Koosheh Galin (نیلگ سوک) rituáléban.

A Kooseh Galin (نیلگ سوک) története és kivitelezésének formája kapcsán Sohrabi hoztette, hogy az előadók néha ketten vannak, néha hárman. A fő alak egy cápa és a felesége, Galin, akinek a szerepét mindig egy férfi alakítja. A cápa szakáll nélkül szerepel, és általában egy falusi pásztor játssza el. A Cápa és Galin járja a falut, bekopogtat a házakhoz, bemegy az udvarokba. Gyakran a gyerekek és egy pár szomszéd követi őket az udvarba, hogy megnézzék a műsort. A Cápa és Galin elkezdi énekelni, táncolni. A család látja, hogy a Cápa és Galin megjöttek. Az előadás közepén a Cápa megöli magát. A felesége odalép a fejéhez és megsiratja; ez az a pillanat, amikor a vendéglátónak ajándékot vagy sárga olajat kell behoznia. Ebben a kultúrában a sárga olaj igen értékes. A feleség a Cápa szájába teszi az olajat, amitől az feléled. Ez a halál és feltámadás a mitológiai rituálék egyike a Nowruz (زورون) előtti időkből és a tél, illetve a tavasz allegóriájaként foghatjuk föl. Egy másik formájában a felélesztett cápa néha odamegy az istállóhoz, bekopogtat egy bottal és énekelni kezd. Ez az allegorikus mozzanat több termékenységet hoz az állatokra, a juhokra az istállóban. A cápa kopogtatása a fákon vagy az istállón történeti eredetű és az áldás jele. Egyéb színházias játékokat a gyerekek játszanak ebben a rituáléban, viccelődnek a Galinnal. Ezek szexuális viccek, a gyerekek meg akarják fogni a testét, a Cápa pedig megjelenik és odébb taszítja őket.

A fentiekből következően összehasonlíthatjuk e két szokást, a Tikverőzést (شزوروكی) Magyarországon és a Kooseh Galint (نیلگ سوک) Iránban, felsorolhatjuk egyezéseiket és különbségeiket.

A Tikverőzés (شزوروكی) során a férfiak játsszák a női szerepeket is, karjukon kosarakat visznek, amibe a tojásokat gyűjtik. Galint is férfi játssza.

A Tikverőzés (شزوروكی) során az alakok be vannak öltözve és maszkot viselnek, bekopogtatnak a házakba, belépnek, ahol a gazda üdvözlöi őket. A Kooseh Galin (نیلگ سوک) során a Cápa és a Galin maskaráikban belépnek az udvarba és ajándékokat kapnak a vendéglátótól.

Mindkét rituáléban az alakok játszanak a gyerekekkel.

Mindkét szokást a tél végén ünneplik, és a kizöldülést, a tavasz melegét hozzák.

Mindkét szokásban a csapkodás vagy ütlegek a termékenységet szolgálják. A Tikverőzés (شزوروكی) során a férfiak megvergetik a tyúkok fenekét, hogy segítség a termékenységet, és mintegy ajándékként elviszik a tojást, ami a szaporodás és létezés szimbóluma. A Kooseh Galin (نیلگ سوک) során a cápa alakja megverget egy fát vagy egy istállót a botjával, hogy növelje az állatállomány termékenységét, és sárga olajat visz cserébe a házigazdától.

Régen igazából azok adták elő a Kooseh Galin (نیلگ سوک) szertartást, akiknek nem volt munkája a gazdaságban, mint például a pásztorok, akiknek az élelemtartalékai a tél közepén gyakran már kifogytak. A házigazdától kapott ajándékok számukra a megélhetést jelentették. Sajnos nem tudhatjuk biztosan, kik adták elő eredetileg a Tikverőzésben (شزوروكی) az alakokat, de manapság ezek a 14–20 éves fiúk közül kerülnek ki, olyan fiúk közül, akik még nem házasodtak meg.

A rituálékon való részvétel azt is jelentheti, hogy olyan dolgokat fedezünk fel, amelyek kapcsolódnak valamilyen módon magunkhoz, másokhoz vagy a világegyetemhez. Ez a fajta fizikai, társadalmi, vallási és politikai kapcsolódás a színházi gesztusrendszeren belül cselekvésekből, színekből, maszkokból, színházi átvételből, módszerekből áll. Így a nyelvi rendszerrel szemben ez a gesztusrendszer az egész világon bármilyen helyzetben, bármilyen nemzet számára érthető. Talán ezért van az, hogy a két rituálé között ilyen sok hasonlóság állhat fenn, ilyen sok hasonlóságot azonosíthatunk két kontinens távoli pontjai között.

Nagy Gabriella Ágnes fordítása

Kellner Balázs

Rapszódiák a homeosztázishoz

Friedrich Kittler szerint a médiumokra azért van szükség, hogy meghatározhassuk az „ember” fogalmát. Nem véletlen, hogy az ókori Görögországban az emberi lélek meghatározására a tabula rasát tekintették modellnek, azt a viasztáblát, melybe az írástudók palavesszővel belevesték az emberről szóló eszmefuttatásaikat; a 20. század elején viszont arról számoltak be, hogy a halálközeli élmény pillanatában az élet gyorsított és rövidített film formájában pereg le. Ha a médiumok és azok versengése szabják meg és strukturálják az ember fogalmát, akkor mindennek nemcsak médiatörténeti jelentősége van, hanem azt is meg kell vizsgálnunk, hogy a médium hogyan alakítja át az emberi észlelést, a megfigyelés státuszát. Ebben a felfogásban a médiumok már nem a tapasztalást megváltoztató, esetleg azt eltorzító apparátusok, hanem maga a tapasztalat bizonyul alapvetően mediatiszáltnak.¹

1. Porhanyós belsőseink (antropo-formativítás, homeosztatikusság)

Adott egy egyenlő oldalú háromszög valahol a poszt-indusztriális tájban. Demarkációs övezet, liminális zóna a karéliei szélcsendben. A háttérből behallatszik a tér szörcsögő bekebelezése. Falás közben nyálasan összetapadnak, elcsomósodnak a „kívülség” transzcendens fázisai. Medréből kifordul a térbeli-fordulat, betér a Napfonat csakrába. Minden mozdulatlan, csupán a Ptolemaiosz-ivadékok settenkednek.

Előljáróban elmesélek egy rövidke történetet. Nyárközepén meglátogattam a monoszlói bazaltkúpot, más néven a Hegyestűt. Napokig aggasztott, hogyan és miért csalhatott meg ennyire egy természetvédelmi területhez fűzött reményem. Nem is tudom, mikor éreztem magam ennyire kibírhatatlanul kitettnek és odaállítottnak valahova. A láthatóság megsemmisítő hiánya, illetve a láttatott környezet opálos álnoksága csalhatott meg, vélekedtem. Pontosan ez, láthatás és láttatás alul- és túlreprezentáltsága, a táj hipermediáltsága² volt tehát az ok, ami miatt most itt vagyok. A Hegyestű ugyanis mint a geológia derridai kézjegye³ megkapó szerkezeti és szemiotikai változásokon

1 FÜZI Izabella, *Medialitás, nézőisubjektivitás, narráció – kortársfilmméleletmagyarul*, http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/index395d.html?option=com_tanelem&id_tanelem=921&tip=0&fbclid=IwAR2O9Hewp6TFxVEiDcHFwQcrYmyICJzWqfHZPpkYBXlBnITHPxBnBl8CsM

2 A remedializáció jelenségéről később részletesen írok.

3 Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, ford. MARSÓ Paula, Bp., Typotex, 2014.

esett át. Félreértés ne essék, a monoszlói bazaltkúp továbbra is kitartóan tanúskodik. A kérdés inkább az, hogy az egyes ágenseknek⁴ mely „igazságok” tárulhatnak fel a mesterséges geológiai tájban, továbbá hogy mindazon hatások, amiknek így ki lettek téve, milyen értelemben exponáltak.

A Hegyestű Geológiai Bemutatóhely pusztán a nevéből fakadóan is frappáns marker az antropocén amorf szemantikájában. Egy opacitás-arborétumba költöztetett spektakulumgyűjtemény.⁵ Ne kerteljünk, a bemutatóhely *per definitionem* a megkettőzés – láthatás és láttatás – kísérteties médiuma, ahol a szubjektum kizárólag önmaga karizmatikus kontúrjaiba nyerhet bebocsátást, mivel már csupán saját dologisága végtelen, mechanikus körvonalaihoz⁶ tud csatlakozni. Bemutatóhelyeinknél ezért mi, humánok minden eddig lehetséges létmódjaink⁷ és korábbi származékos performatívumaink alól fel vagyunk függesztve, el vagyunk térítve egy végső, delejes és misztikus performatív erő autoritásának kitéve (*exponieren*), mely a legelső, legdominánsabb performanciánk is egyben. Ez az institúciós értékkel bíró ősi, alapító performatív erő, mely a „»a tudásnélküliség [non-savoir] és szabálynélküliség [non-règle] éjszakájában« megy végbe,⁸ „amely kiszív minket önmagunkból, melyben az életünk, a korunk és a történelmünk erőziója zajlik, [...] amelynek harapásait és marásait szenvedjük,⁹ maga az emberi határhelyzet, mely mindig is visszarendez minket önmagunk végtelen sokaságába. Amit mindezek után bizonyosan állíthatok, annyi, hogy az ember magánvalójában *antropo-formatív*. „Ezáltal úrhodik el annak a látszata, hogy minden, ami föllelhető, annyiban áll csak fenn, amennyiben emberi csinálmány. Ez a látszat érlel meg egy utolsó csalfa látományt. Úgy látszik eszerint, mintha az ember már mindenütt csak önmagával találkozna.”^{10, 11} Az *antropo-formatívum* megfékezhetetlenül iterábilis¹² aktus, *rapszodikus* átmenet a

4 Ágencia alatt itt a poszt-humán ágensekre ugyanúgy gondolok. Vö. DERES Kornélia, *Cselekvő növények, állati ágensek – és kortárs színreviteleik*. <https://www.muut.hu/archivum/30555>

5 Antropocén fosszília, poszt-ökológiai lábnyom, Doppelgänger üledékréteg, ciklopszi duplum stb.

6 Ebben az esetben, Joachim Paech-re utalva, nem az a kérdés, „Van-e a dolgoknak körvonala?”, hanem hogy van-e még bármi egyebük?

7 „Mi azt feltételezzük, hogy a technikai létviszonyban a világban-lét egyedülálló, központi és eredeti módja, a mágikus létmód érkezik egy új fázisba; a technikai létmódot kiegyensúlyozni a vallási létmód képes. A technika és vallás közötti semleges ponton jelenik meg az eredeti mágikus egység kettéhasadásának pillanatában az esztétikai gondolkodás: nem alkot külön fázist, hanem folyamatosan a mágikus létmód egységének széttörésére emlékeztet, és egy jövőbeni egység megteremtésére törekszik.” Georges SIMONDON, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1989, 168. Id. Bruno LATOUR, *Megbarátkozni a technikákkal*, <http://performativitas.hu/res/latour.pdf>

8 Jacques DERRIDA, *Force de loi*, Paris, Galilée, 1994, 58. Id. FOGARASI György, *Performativitás/teatralitás*, <https://uj.apertura.hu/2010/osz/fogarasi-performativitas-teatralitas/>

9 Foucault nyomán saját parafrázis. Michel FOUCAULT, *Más terekről*, <http://exindex.hu/index.php?page=3&id=253>

10 Martin HEIDEGGER, *Kérdés a technika nyomán*, <https://vendegszovegek.wordpress.com/2016/06/12/martin-heidegger-kerdes-a-technika-nyoman/>

11 Itt kell megjegyezni a „design in/for decline” kapcsolatában felmerülő mély szkepszisemet. A hanyatlás-design ugyanis tautológia, amennyiben a design jelen esetben sohasem eszköz, hanem maga az ok, „az autoritás misztikus alapzata,” ahol minden és csakis minden emberi és csakis emberi. A design az antropo-totalizáció bevégző állványzata. Tudta ezt Heidegger is, ahogyan az a fenti idézetből ki is derül.

12 Az iterabilitást később mint a rapszodikusság legfontosabb minőségét posztulálom.

konstatívából a performatívba és vissza; exponálás és exponáltság; önmagunk kijelentése vagy kiejtése, kiállítása vagy ki-állítása; önmegkettőzés, majd összeolvadás a már kitételre tett duplikátummal.¹³ Kontinuus illokúció és perlokúció¹⁴ önmagunkkal. E működést Ong nyomán *homeosztatikusságnak*¹⁵ nevezem mostantól. A *homeosztázis*, a nem releváns emlékeitől megszabadított hasonló állapotok mátrixa *szuperperformatívum*, amennyiben az „maga lesz a tételezés ama beiktató aktusa, amely az illető rendszert mindenekelőtt felállítja.”¹⁶ Warminski, illetve de Man gondolatmenetét követve a homeosztatikusság állandó axiomatikus (kérő és mentegetőző) konstatálása, koncipiálása, beiktatása és indíttatása (a heideggeri *veranlassen*) önmagunknak önmagunkba saját magunk és/vagy további médiumok által. Ám ami talán a legfontosabb, az az antro-po-formatívumok *rapszodikus-sága*, a rapszódoszokkal és a rapszodiákkal való közeli rokonsága.¹⁷ Erre majd az utolsó fejezetben térek vissza.

Állapodjunk itt meg annyiban, miszerint a Hegyestű Geológiai Bemutatóhely lidérces eszköz az *antropo-totalitás* elérésére. De több is ennél. A masszív exponáltság a feltárás egy bizonyos módja; egy, a láthatóságnak minden értelemben kitett *mise-en-abyme*.¹⁸ Ez a bizonyos humanoid ön-feltáró módus tehát az *antropo-formancia*. Amint az ember hátrahagyta markerét, legyen akár egy bazaltkúp geológiai bemutatóhelyén, vagy a jelen esetben egy háromszög egy markánsan heterotóppá¹⁹ szemiotizált gyárban, azzal a teret annak teljes *kívüliségében* rögvest a saját porhanyós belsőségévé²⁰ kartotékolja. A jelképes emberi kontúr többé már nem „a külső” és „a belső” cezúrája, hanem homeosztatikus billog, rámutatás az annekió szándékára, ahol permanens antro-po-formancia zajlik. Így Zahra Fuladvand

13 Benjaminsal és Weberrel szinkronban az *Exponierung, Exponiertheit* fogalmak exponálásként történő fordítása nem adja kellő árnyaltsággal vissza annak heterogén jelentésrétegét, amennyiben az a kijelentés bizonyosságát, valamint a kitettség rizikóját, a bizonytalanság vállalását egyaránt implikálja. Éppen ezért a kiállítás, kiállítás, kitétel, kijelentés, kiejtés, exponálás, illetőleg ezek műveltető variánsaival rendre operálok.

14 Még ha a tiszta performativitás eredeti austini kategóriákhoz képest egy ambivalens, aberráns, eltérülő, gyenge, önmagát alapító és berekesztő affirmatívumról van is szó, az antro-po-formatívumok gölemszerűsége éppen abban áll, hogy kísérteties módon minden esetben csak és kizárólag megvalósultak lehetnek, amennyiben mostanra szinte mindent maga alá gyűrt az antropocén konvenciórendszerre.

15 „A szóbeli társadalma úgy él meg a jelent, hogy igyekeznek azt egyensúlyban, homeosztázisban tartani, megszabadulva azoktól az emlékektől, melyeknek a jelen számára már semmilyen relevanciájuk sincs.” Walter J. ONG, *Szóbeliség és írásbeliség. A szó technológizálása*, Bp., Alkalmazott Kommunikációtudományi Intézet, Gondolat, 2010, 47. Másképp a biológia nyelvén: „Az élő szervezetnek a változó külső és belső körülményekhez való alkalmazkodó képessége, amellyel önmaguk viszonylagos biológiai állandóságát biztosítják.” <https://trns.blog.hu/2011/07/09/homeostasis> Görög eredetű, jelentése: „hasonló állapot.” Az antropocénben ez annyiban módosul, hogy az ember már maga *teszi ki* azokat a külső és belső kondíciókat, hasonló állapotokat, melyekhez adaptálódik.

16 Andrzej WARMINSKI, „As the Poets Do It”. *On the Material Sublime = Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*, eds. Tom COHEN et al. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001, 26. Id. FOGARASI, i. m.

17 „A görög *rhapszodein* ige etimológiája a következő: *rhaptein* – összeilleszteni, *ódé* – dal).

18 Öntükröző narratívák a diegetikus szintek között.

19 Olyan fizikailag megvalósult helyek, „melyek minden más helyszínnel viszonyban állnak, de olyan különleges módon teszik ezt, hogy felfüggesztik, semlegesítik vagy kifordítják a viszony-együtteseket, melyeket éppen jelölnek, tükröznek vagy reflektálnak.” FOUCAULT, *Más terekről*, i. m.

20 Utalok itt Lefebvre és Soja trialektikus térkonceptiójára.



performanszai (*Darkness before Birth and after Death*, *MIRROR*, *3 angles*, *280 Days Street*) is lényegében *antropo-formanszok* a színházcsinálás újmédia-konvergenciáján exponálva.

A kérdés tehát az ebben az esetben, hogy egy háromszög óvatos kontúrjaiba, tükrök mögé vagy sírjaikba bújni készülő, ám a kamera és a színház szcenikus médiumának kitett emberi ágensek lát-hatóságát mint legalapvetőbb performanciájukat²¹ mely további mediális körülmények szavatolják, illetve szabotálják, amennyiben az ember homeosztatikus lábnyomát institúciós erejű, hipermediált szuperperformatívumnak posztuláljuk.

2. Tükrök árulása

„[...] a technikai médiumok éppen azért modelljei az úgynevezett embernek, mert az emberi érzékek stratégiai lehengetésére fejlesztették ki őket.”²²

Zahra Fuladvand performanszaiban visszatérő szereplő a tükör. A kamerák és a képernyőink összehangolt közvetítő optikáját is felhasználva három darabban is hangsúlyos szerepet tölt be a

21 Itt a lapos ontológia deleuze-i ihletettséggű performancia koncepciójára utalok.

22 Friedrich KITTLER, *Optikai médiumok*, Bp., Magyar Műhely, Ráció, 2005, 26–27.

tükrözés, a megkettőzés lacani aktusa (*Mirror, 280 Days Street Darkness before Birth and after Death*). Ideje hát felidézünk, mit nevezett Jacques Lacan *tükör-stádiumnak*: „Arról van csupán szó, hogy a tükör-stádiumot *mint egy identifikációt* kell felfognunk”²³, mely „[...] nem más, mint az az átváltozás, amely az alanyban megy végbe olyankor, amikor egy képet magáévá tesz [...]”²⁴ Továbbá:

A lényeg azonban az, hogy ez a forma az *ego* (moi) instanciáját, még mielőtt az elnyerné társadalmi meghatározottságát, egy *fikciós* vonalban helyezi el, amelyet soha nem lehet magára az egyénre redukálni – pontosabban, amely csak aszimptotikusan éri utol az alany fejlődését (*la devenir*), bármi legyen is azoknak a dialektikus szintéziseknek a sikere, amely révén énként (*je*) kell megoldania a saját valóságával való viszonyát.²⁵

Ez a *Gestalt* azonban nem pusztán *mint egy identifikáló* imagináció működik, hanem csalóka káprázatában megelőzi a test megértését, a mozgási tehetetlenség és a táplálkozási függőség elhagyásának fázisa előtt már a *tükörkép a saját hasonlatosságára* szervezi meg a formálódó *bioszt*. „Éppen ezért vetítenek bele e tükörképbe egy zárt, optikailag tökéletes identitást, mert még nem tudnak járni, és az éretlen központi idegrendszer még nem jelez számukra vissza egy tulajdonképpeni, saját testet.”²⁶ Ennyiben a felismerés kompenzáció és félreismerés is egyben. Azaz

az ember kicsinye, ebben az *infans* stádiumában saját tükörképét diadalmasan elsajátítja, egy kitüntetett helyzetben mutatja fel azt a szimbolikus mátrixot, amelyben az én (*je*) elsődleges formában kristályosodik ki, mielőtt még objektiválna a Másikkal való azonosulás dialektikájában, s mielőtt a nyelv még nem kölcsönöz neki univerzális alanyi funkciót.²⁷

Saját tükörképünk diadalmas elsajátítása, illetve a „kitüntetett helyzetekben” történő permanens felmutatása, kitétele az az *institúciós-performatív* aktus, melyről az előző fejezetben beszéltem. A kitüntetett helyzet, az emberi lét pedig lényegében intervenció, a társadalmi, biológiai, fizikai stb. meghatározottságaink dialektikus szintéziseit anticipáló *fikciós rendbe* az auto-imagináció médiumain át történő bevarródás misztikus mozzanata. Az ember ugyanis tudattalanul is a Másik diskurzusának a foglya, a *self* minduntalan a Másikat beszél. Miképp „nem az ember beszél, hanem az embert beszélnek.” *Ecce homo*, ahol a *hasonmás* konstituálódik. Ez tehát az a viszony, „amelyek az én-t (*je*) összekötik a szoborral, amelybe az ember beleveti magát, valamint a fantomokkal, amelyek uralkodnak rajta, s végül, egy ambivalens viszonyban összekötik az automatával, amelynek révén kiteljesedni látszik az általa fabrikált világ.”²⁸

23 Jacques LACAN, *A tükör-stádium mint az én funkciójának kialakítója, ahogyan ezt a pszichoanalitikus tapasztalat feltárja a számunkra*, [http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/\(04\)1993_2/005-011_lacan_tukor-stadium.pdf](http://imago.mtapi.hu/a_folyoirat/e_szovegek/pdf/(04)1993_2/005-011_lacan_tukor-stadium.pdf)

24 Uo.

25 Uo.

26 KITTLER, i. m., 31.

27 Uo.

28 Uo.

Az én és a Másik szerepeinek mediatizáltsága Zahra Fuladvand performativitásának a sarokköve. Olyan ambivalens, „*Imaginárius*”²⁹ viszony, mely egyszerre foglalja magában a konvergencia és divergencia tendenciáit. Amint az M3 vonalán utazó, csadorba elkeretezett tükör-*abjekt*³⁰ saját visszatükröződő, *metaleptikus*³¹ hasonmása, illetve a további fel- és leszállók között kialakuló feszültségben alkot szabálytalan alteritás-szilánkokat (*MIRROR*), úgy a halotti maszk mögött saját sírjában széteső, reszketeg tükörtekintet is a Külvilág horizontját pásztázva igyekszik a folytonosság látszatát rehabilitálni (*Darkness before Birth and after Death*). Ergo a tükör, illetve a vele szembeállított kamera lenscéjének a kontinuitása és diszkontinuitása a láttatás és a látás imaginárius/érzékszervi technikai protéziseinek feszült cirkulációjában, egymásra exponáltságában tematizálódik.³² Avagy McLuhan „szép kifejezésével” élve „a [...] lenscékkel és szemüvegekkel felfegyverkező szem paradox műveletet hajt végre, önmaga egyidejű kiterjesztését és megcsonkítását.”³³ Ez tehát az az összetett pszichotechnikai apparátus, mely egyszerre tesz eleget Hans Blumenberg láthatósági követelményének, amennyiben „lát-hatóvá teszi azt, ami létezik,”³⁴ ám egyszerre le is rombolja azt. Kittlerrel szólva, „Ami ma a lét eminens értelmében létezik, elvileg nem látható, noha – vagy éppen azért, mert – ez az, ami a láthatót egyáltalán láthatóvá teszi.”³⁵

29 Jacques Lacan strukturalista módszertanának első komponense.

30 „A Julia Kristeva által meghatározott abjekt valami olyan, ami megrengeti az identitást, és megzavarja kulturális fogalmainkat, egyszerre váltva ki szorongást és félelmet, illetve megvetést és elutasítást. (*Julia Kristeva, Summer = Women analyze women. In France, England, and the United States*, eds. Elaine Hoffman BARUCH, Lucienne J. SER-RANO, New York, University Press, 1988, 129–148.) Az abjekt a tisztátalan maga (az abjekció az undorodás, a viszolygás valamilyen ételtől, piszoktól, kosztól, hulladéktól, a holttestektől, s mindenféle testnedvtől – vizelettől, verítéktől, vértől –, meg persze az ürüléktől), s az általa kiváltott hányás, az émelygés, a görcsös rángás megvéd, eltávolít tőle. Az abjektált test lehet piszkos, ápolatlan, s lehet fogyatékos, továbbá – valamely kulturális diskurzusban – valamilyen népcsoport, etnikum tagja, netalán homoszexuális, vagy egyszerűen csak nő. Az abjekcióban a lét intenzív és homályos lázadását fedezhetjük fel valami fenyegető, szorongást keltő ellen, ami egyszerre támad kívülről és belülről, s a lehetséges, a tolerálható, az elgondolható közelében helyezkedik el – mellette, mégis feldolgozhatatlanul, idegenül.” FÖLDES Györgyi, *A szegény teste mint abjekt* (Tóth Krisztina, Krasznahorkai László), <http://real.mtak.hu/43198/1/SZEGE%CC%81NYSE%CC%81G.pdf>

31 Határátlépés egy diegézis szintjei között. „A narratív metalepszis kifejezést Genette (Gérard GENETTE, *Narrative Discourse Revisited*, ford. Jane E. LEWIN, Ithaca, Cornell University Press, 1988.) arra az eljárásra használja, amikor az elbeszélés két eltérő narratív szintje között egy logikai-szemantikai szempontból értelmezhetetlen »átvágás« teremődik meg.” FÜZI Izabella, TÖRÖK Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és narratív film elemzésébe*, <http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20%28E%29/tankonyv/narracio/index04.html>

32 Zahra Fuladvand performanszai ennél jóval többet is tesznek, nevezetesen a camera obscura, illetve a laterna magica történeti, techno-ontológiai kereteit is tematizálják. Vö. KITTLER, i. m., 41–90.

33 Uo., 19.

34 Hans BLUMENBERG, *Siderius nunciatus*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1965, 72. Id. KITTLER, i. m., 30

35 Uo.

3. Láttathatok, feleim?

Filmszem vagyok. Mechanikus szem. Gép vagyok s a világot olyanak mutatom, amilyenek csak én láthatom. Mától fogva örökre megszabadítom magamat az emberi mozdulatlanságtól. Szakadatlan mozgásban vagyok, közeledem és eltávolodom a tárgyaktól, alájuk mászom, rájuk siklom, s a vágatató ló fejével mozgok együtt, s teljes sebességgel fúródom be a tömegbe, a rohanó katonák előtt száguldok, hátamra fordulok, a repülőgépekkel együtt szállok fel a magasba, a hulló és repülő testek társaságában csapódom le és szállok tova én is.³⁶

Fuladvand performanszait vizsgálva szót kell ejtenünk a lacani strukturalista módszertani hármasság³⁷ egy további kategóriájáról, az úgynevezett „Valós”-ról. „*Le réel* alatt azt és csak azt értjük, aminek sem alakja nincs, mint az imagináriusnak, sem szintaxisa, mint a szimbolikusnak. A valós más szóval egyaránt kiesik a kombinatorikus rendekből és az optikai érzékelés folyamataiból [...].”³⁸ Lacan argumentációjában képzelet, fantázia és valóság *par excellence* nem széttartó kategóriák, hanem azon fikciók összessége, melyek „betöltik életünk ürét”, s melyet így valóságnak nevezünk. A valóság az a terrénum, ahova elmenekülhetünk a Valós terrorja elől. „A fantázia védelem a Valós terrorjától.”³⁹ Mindez azt jelenti – újfent csak Kittlerhez fordulva:

Elsősorban azt kell megvilágítani, hogyan képesek a médiumok – minden művészettől eltérően – bevonni a lehetetlen valóst is manipulációikba és technikai eljárásaikba, hogyan képesek tehát úgy bánni a filmfelvétel tárgyából vagy a televíziós kameraállásból fakadó tiszta véletlennel, mintha az szerkezetét tekintve ugyanolyan lenne, mint a művészetek manipulálható kódjai.⁴⁰

És mivel Lacan szerint a test ehhez a Valóshoz tartozik, a tét nem kevesebb, mint annak megvilágítása, hogyan hozzák létre vagy szimulálják (Baudrillard) a pszichotechnikai médiumok a Valósból aktualizált lenyomataikat, a fikciót és a valóságot. Erre a kérdésre igyekeznek (meg)felelni Zahra Fuladvand performatívumai.

Figyelmét a fikcióra összpontosítva Foucault a következő megállapításokat teszi:

A fiktív elem sohasem a dolgokban van, nem is az emberekben, hanem a közöttük levő képtelen valószerűségben: találkozások, a közelsége annak, ami a legtávolabbi, elmaszkírozott megjelenése a helynek, ahol vagyunk. A fikció nem abban áll, hogy láthatóvá tesszük a láthatatlant, hanem láthatóvá tesszük, hogy mi módon láthatatlan a látható láthatatlanja. [...] Így keresztezi egymást a reflexivitás türelme, amely mindig kifelé fordul, és a fikció, amely kioltódik az ürességben, ahol feloldja formáit; keresztesződnek, hogy konklúzió és képiség nélküli diskurzust hozzanak létre, olyan diskurzust,

36 Dziga VERTOV, *Kinonuk. Fordulat = Uő, Cikkek, naplójegyzetek, gondolatok*, Bp., Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1973, 28. Id. KITTLER, i. m., 203.

37 A harmadik, „*Szimbolikus*” rendről később beszélek, melynek „otthona lényegében a köznapi nyelv kódjában van.”

38 KITTLER, i. m., 31.

39 Terry EAGLETON, *Élvezz! – Zizek és Lacan*, <http://www.c3.hu/scripta/lettre/lettre31/eagle.htm>

40 KITTLER, i. m., 32.

amelyben nincs igazság, nincs színház, nincs bizonyíték, nincs maszk, nincs állítás, szabad, mert nincs alávetve semmilyen középpontnak, hazátlanságában felszabadult, olyan diskurzus, amely megalkotja saját terét: a kívülisége, amelyhez, amelyen kívül beszél. Ez a diskurzus kitár, utat nyit, akár egy kommentár, a kívüliség beszédeként, befogadva szavaiba a kívülit, amelyhez szól: elismétli azt, ami odakint szüntelen morajlik.⁴¹

Ilyen, fikciókban exponálódó diskurzusok az utópiák, illetve fizikailag megvalósult variánsaik, a *heterotópiák*. Helyek, „melyek minden más helyszínnel viszonyban állnak, de olyan különleges módon teszik ezt, hogy felfüggesztik, semlegesítik vagy kifordítják a viszony-együtteseket, melyeket éppen jelölnek, tükröznek vagy reflektálnak.”⁴² Heterotópiák lehetnek az ipari múlt hagyatékaik, illetve a társadalom egykori alapintézményeinek bármely további parcellái, melyeket Fuladvand performatívumai többszörösen összetetten szondáznak;

egyfajta ellen-helyszínek, olyan, konkrét módon megvalósult utópiák, melyekben a valós helyszínek, az adott kultúrában megtalálható minden egyéb létező helyszínt egyszerre képviseltetnek, követeltetnek vissza és fordítatnak ki; helyek, melyek minden helyen kívül esnek, jóllehet valóságosan behatárolhatók.⁴³

Ebben a minőségükben a heterotópiák képesek önmagukkal ütköztetni az adott kultúrában megtalálható minden egyéb helyszínt, mégpedig oly módon, hogy miközben episztemológiai értelemben „kitörölik önmaguk,” pszichológiai értelemben a szubjektum számára az adott pillanatban meg tapasztalható közvetlen valóság „itt és most”-ját konstituálják. Foucault számára az utópiákat és

heterotópiákat, összekapcsolja valami kevert, kölcsönös tapasztalat, ami a tükör jelenségében fogható meg. A tükör végül is utópia, miután hely, valós hely nélkül. A tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, egy irreális térben, mely virtuálisan nyílik meg a felület mögött; ott vagyok tehát, ahol nem vagyok, egyfajta árny az, amelytől a láthatóságomat kapom, amely lehetővé teszi, hogy magamra tekintsek, ott, ahol nem vagyok jelen – tükör-utópia. A tükör ugyanakkor azonban heterotópia is, amennyiben valós léttel rendelkezik, mely valami módon visszahat arra a helyre, melyet elfoglalok; a tükrön keresztül felfedezem a hiányomat azon a helyen, ahol vagyok, miután „odaát” látom magam. Ez a tekintet, mely valahogyan rám vetül ennek a virtuális térnek a mélyéből, az üveg másik oldaláról, önmagam felé közelít; újra magamat kezdem nézni, és újraalkotom a jelenlétemet a valós helyemen. A tükör mint heterotópia működik, amennyiben a helyet, melyet elfoglalok, mikor a tükörben nézem magamat, egyszerre teszi abszolút valóságossá, mely viszonyban áll a teljes környező térrel, és abszolút irreálissá, mivel ahhoz, hogy érzékelhető legyen, át kell haladnia ezen a virtuális ponton, mely „odaát” található.⁴⁴

Amint láthatjuk, láthatás és láttatás tematikájában, a Valósról reflektált valóságok és fikciók tekintetében újfent csak a tükrözés médiatechnológiájához jutunk. Nem véletlenül. Ugyanis, ahogyan

41 Michel FOUCAULT, *A kívüliség gondolata*, Athenaeum, 1991, I/I, 87.

42 Uő, *Más terekről*, i. m.

43 Uo.

44 Uo.

azt már láthattuk, a tükör médiumában konvergencia és divergencia egyaránt cirkulál, összeegyül. Jelen esetben, ahogyan Zahra Fuladvand a testet és a teret performálja, a tükör nem csupán létesítő, létmódokat tömörítő média-protézis, hanem az imaginárius és realiztikus keretek között szerveződő a foucault-i fikciók pszicho-motorja.

Foglaljuk össze, ahova jutottunk: „A színház és a média eme konvergenciájának középpontjában pontosan [...] az »embert« mint önálló lényt, mint *türannoszt*, aki – úgy tűnik – éppúgy ura másoknak, mint önmagának”⁴⁵ találjuk. „A »válság« ott van ugyan, de csak mint leküzdendő akadály, mint talány, melynek megoldása a varázslatos név: *ember*.”⁴⁶ A spekulatív realista, korreláció-kritikai, lapos ontológia aktuális szemléletében a létező egészen egyszerűen azon képességének feleltethető meg, amit cselekedni, performálni⁴⁷ képes. E performáló képességek hiányában azonban – és ez itt a lényeg – a létezők megtestesülésének lehetősége is csupán esetleges,⁴⁸ „[...] hozzáférhetőségük, létesítésük kizárólag a technomediális tényezők apparátusának beüzemelése eredményeként lehetséges.”⁴⁹ Jelenleg csupán ennyit mutathatok meg a korreláció-kritikai logikából, de hogy jobban megértsük a színház és a média „eme konvergenciáját”, lépünk tovább az optikai médiumok *remedializáló*⁵⁰ koncepciójához. Eszerint

„médium az, ami *remedializál*.”⁵¹ Azaz, különös tekintettel a szcenika és az újmédiumok vizsgált konvergenciájára: „Birtokba veszi más médiumok technikáit, formáit, azok társadalmi jelentőségét, és a valós nevében megkísérel versenyre kelni velük, vagy megpróbálja átformálni őket. A médium a mi kultúránkban soha nem működhet elszigetelve, mivel a többi médiummal a tiszteletadás és a rivalizálás révén folyamatos kapcsolatot tart fenn.”⁵² Mindebből adódik, hogy „egy médium reprezentációs erejét észre sem vesszük, ha nem utal más médiumokra.”⁵³ A *remedializáció* logikája a

45 Samuel WEBER, *Színház és képernyő: elektronikus média és teatralitás*, <https://uj.apertura.hu/2010/osz/weber-szinter-es-kepernyo-elektronikus-media-es-teatralitas/>

46 Uo. A brechti, adorno, weberi „maradi” és „haladó” színház kategóriáit azonban nem látom ilyen éles „cezúrával” elválasztottnak, miként azt Kittler a jezsuita színház kapcsán már megfogalmazta. Vö. KITTLER, i. m., 75–89.

47 Egyedüli problémámat Brecht kapcsán Weber teszi világossá, miszerint e szemléletben „Cselekvés” és „Cselekmény” összemosódni látszik.

48 Levi Bryant, az objektumorientált ontológia egyik alapítója saját szemléletében a tárgyak öt típusát határozza meg egymással alkotott „planetáris” viszonyukban. Eszerint a központi, a többi tárgyat saját gravitációs mezejükbe szervező tárgyak az ún. „világos tárgyak”. Az ezektől való távolságuk mértékében található a „szatellit”, a „halvány”, valamint a periférián keringő „sötét tárgyak”, melyek gyakorlatilag semmi hatást nem gyakorolnak a többi tárgyra. A „lázadó tárgyak” a meteorokhoz hasonlatosak, becsapódva átírhatják a tárgyak korábbi struktúráját.

49 KELLNER Balázs, *Múmia. A „kegyetlen tehetetlenség” virtualizációja a Ko Murobushi Archívum recepciójában*, Café Babel. (Megjelenés alatt.)

50 McLuhan *The medium is the message* egy kevésbé ismert, Kittler által idézett értelmezésével összekapcsolva: „egy médium tartalma mindig egy másik médium”. KITTLER, i. m., 21.

51 Jay David BOLTER, Richard GRUSIN, *A remedializáció hálózatai*, ford. BABARCI Katica, Apertúra, <http://apertura.hu/2011/tavasz/bolter-grusin>

52 Uo.

53 Uo.

médiумok anyagiságát⁵⁴ episztemológia értelemben, társadalmi dimenzióit pedig pszichológiai értelemben, a közvetlen hozzáférés, áttetszőség (*immediacy*),⁵⁵ illetve a hipermediáció,⁵⁶ avagy a közvetítettség, az átlátszatlanság kategóriáival írja le, amely két logikát az élmény autentikusságának a vonzereje kapcsolja össze. A közvetlen hozzáférés, valamint a *hipermediáció* alakzatait leírhatnánk úgy is, mint szélsőértékeket önmaguk visszahúzóódásának/exponálásának tengelyén. Másként a remedializáció az újrealizmus logikájában többé már nem a feltárás, a közvetlen hozzáférés, hanem az átlátszatlanság, az *opacitás* egy olyan kísérteties technikája, ahol tehetetlen és élő a technomédiумok eseményhorizontján metamorf eleggyé diffundál. Ebben az értelemben a remedializáció nem pusztán további médiумok és technológiák kizárólag egymásra vonatkozó és kizárólag egymásra adott válasza, amelyben „éppen ennek az önmagában, az ember individuális vagy kollektív testétől teljes mértékben leválva zajló fejlődésnek az eredménye az érzékekre és szervekre gyakorolt elemi erejű hatás,”⁵⁷ hanem éppen hogy a *biosz* birtokbavételének, bekebelezésének, leülepítésének a biotechnológiai stratégiája, McLuhani protézise. A remedializáció létesít, létmódokat tömörít.⁵⁸

Világítsuk ezt meg egy további perspektívából, ahogyan Samuel Weber Walter Benjamin *Színház és rádió (Nevelőmunkájuk kölcsönös ellenőrzéséről)*⁵⁹ című tanulmányát olvassa.⁶⁰ A koncepció lényegében Adorno: *Prológus a televízióhoz* című esszéjének egyik első kitételén alapul. „A televízió társadalmi, technikai és művészi aspektusai nem elemezhetők egymástól elszigetelten.”⁶¹ Televízió alatt értsünk itt nyugodtan bármely optikai és/vagy újmédiумot. Mindennek az pszicho-akusztikus, orális médiумokról az újmédiára mutató vonatkozásai a következők. Az arisztotelészi *múthosz* a tipizált alakokat, a „súlyos hősi egyéniségeket”, a bizarr alakokat preferálta, még a nem emberi ágensek is a „hősi” dimenziójában ugyanilyen attribútumokkal ellátva jelennek meg (lásd égis éró

54 Ezt nevezi Bolter és Grusin materiális, gazdasági dimenziónak. *Uo.*

55 „Episztemológiai értelemben a közvetlenség áttetszőséget jelent, tehát a közvetítés vagy ábrázolás hiányát. Ezen elképzelés szerint a médiум kitorli önmagát, és magára hagyja a nézőt az ábrázolt tárgyakkal, hogy aztán a néző azokat közvetlenül megismerhesse. Pszichológiai értelemben közvetlenségnek nevezzük a néző azon érzését, melynek során a médiум eltűnik, és a tárgyak szinte kézzelfoghatókká válnak; azt az érzetet, amely során az élmény valódinak tűnik.” *Uo.*

56 „Episztemológiai értelemben a hipermediáció átlátszatlanság, vagyis az a tény, hogy a világ megismerése médiумokon keresztül történik. A néző tudatában van a médiум jelenlétének, és annak, hogy a közvetítés aktusai által tanul, vagy magáról a közvetítésről tanul. Pszichológiai értelemben a hipermediáció a média jelenlétében való tapasztalás és egyben jelenlétének megtapasztalása; ragaszkodás ahhoz, hogy a médiум által nyújtott élmény nem más, mint a valóság megélése.” *Uo.*

57 KITTNER, i. m., 20.

58 KELLNER, i. m.

59 Walter BENJAMIN, *Színház és rádió. Nevelőmunkájuk kölcsönös ellenőrzéséről*, <https://uj.apertura.hu/2010/osz/benjamin-szinhaz-es-radio/>

60 WEBER, *Szintér és képernyő...*, i. m.

61 Theodor ADORNO, *Prolog zu Fernsehen = Gesammelte Schriften*. 10.1 köt. *Kulturkritik und Gesellschaft II*, hg. Rolf TIEDEMANN, Gretel ADORNO, Susan BUCK-MORSS, Klaus SCHULTZ. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1997, 507. Id. WEBER: *Szintér és képernyő...*, i. m.

paszuly).⁶² A mese cselekménye még állhat „jellem nélküli cselekvésekből, de nem cselekvés nélküli jellemből.”⁶³ Azonban Benjamin olvasatában

a színház igazi médiumát alkotó „cselekvés” összeegyeztethetetlen a jelen idejű kijelentő mód sugallta önálló egységgel. A színpadon soha egyetlen cselekmény sincs teljesen jelen önmagának. Az ilyen cselekmény mint „cselekvés” exponálva van, ki van téve [*ex-posed*] egy olyan egyidejű participium ismétlődéseiben belül és keresztül, mely sohasem totalizálható. Az ilyen cselekvés nem hősi cselekedetre, hanem ama ösztönösen végrehajtott ismétlések „szigorúan szokványos menetére” hasonlít, melyek a konvencionális „viselkedésmintákat”, vagy még inkább viselkedésmódokat (*Verhaltensweisen*) alkotják. Ám a színészkedés mint „cselekvés” [*„acting”*], miközben megkettőzi e mintákat, nem korlátozódik azok *azonos* megismétlésére: ismétlésükkel [*repeatingthem*] kiteszi őket, azaz *szinte immobilizálja őket az egyedi gesztusok „reszkető körvonaláiban.”*⁶⁴

Ami a lényeg, „ami megjelenik, nem más, mint ismétlődő szingularitás, mely immár nem vehető egyszerűen adottnak az azonosulás vagy felismerés áttetsző médiumaként, hanem csakis egy redukálhatatlan alteritás »reszketése« nyomán válik azonosíthatóvá vagy felismerhetővé.”⁶⁵ Ebben az újmédia-közegben permanens forgalmazás, cirkuláció zajlik, mégpedig oly módon, hogy a cirkulálás sohasem redundáns, nem fut be teljes kört, nem tér vissza kiindulópontjára.⁶⁶ Mindez implikálja, hogy a további médiumok és konvenciók kontextusában „maga a médium is szerepet játszik az illető közönség meghatározásában.”⁶⁷ Ezt a közönséget igyekszik Benjaminszínél a „*csoporthoz*” fogalma kiváltani. Ez a vevőknek egy olyan, időben és térben változó, nem monolitikus közege, melyre az „*érdekek*” (interest) mentén szerveződik.

Természetesen társadalmi, gazdasági és politikai érdekről van szó. Ám ebben a sajátos kontextusban az „*érdek*” [*„interest”*] fogalma egyszersmind a lehető legszószerintibb értelemben is veendő. Az *interest* által összetartott *csoporthoz* „létezése” egy *köztes* térben helyezkedik el: *inter-esse*. Ez a tér olyan, mint egy „színpad” [*„stage”*] vagy „színtér” [*„scene”*], temporálisan azonban „jelenetsorhoz” vagy „színek sorához” [*„scenario”*] is hasonlít. A tőle különbözőhöz fűződő viszonyai hozzák létre, s ezek olyan lehetőségeket determinálnak, melyek mint olyanok sohasem válnak megvalósulttá vagy jelenbelivé. [...] hasonlóan a szerepjátszó színészhez, akinek szerepe/része [*part*] sosem lesz egész, nem képesek végszóra cselekedni, olyan eseményekhez igazodva, melyek beláthatatlanul, máshonnan jönnek el.⁶⁸

62 Mindezek szerepéről ld. a negyedik fejezetet. ONG, i. m., 65–66.

63 Arisztotelész, *Poétika*, 50a24. Id. WEBER, *Színház és képernyő...*, i. m.

64 Uo.

65 Uo.

66 Uo.

67 Uo.

68 Uo.

4. Rhapszódoszok vagyunk

A szóbeliség világában élő ember valószínűleg nem úgy gondol a szavakra mint „jelekre”, néma és vizuális jelenségekre. A homéroszi formula „szárnyas szavakat” említ, és ezzel egyszerre sugall elmúlást, hatalmat, szabadságot: a szavak szüntelenül mozgásban vannak, még hozzá repülnek – olyan mozgást végeznek tehát, mely különleges erőt sugároz, és amely a mozgást végzőt a mindennapok súlyos, nehéz, „tárgyas” világa fölé emeli.⁶⁹

Amint tanulmányomat Füzi Izabella Kittler-olvasatával kezdtem, miszerint médiumaink által határozható meg és strukturálható az „ember” fogalma, illetve az érzékelés és észleléseink státusza, úgy reményeim szerint mostanra kezd világosan kirajzolódni a hipotézisem, miszerint az „ember” eminens médiatechnológiája a tükrözés, melynek folyamatában úgy mond „a lelkével filozofál”.⁷⁰ A tükrör létesít, a létesítés tereiben szervezi meg a tapasztalás történetileg eltérő státuszát, jut el önmaga képzetéhez,⁷¹ miként Martin Heidegger a létet mint történetileg változót posztulálja. Azonban mielőtt az ember a saját gondolatait a viasztáblájába véshetné – megteremtve ezzel a *Szimbolikust*, mely a hangzó beszédet örökre a vizuális térbe zárja – vagy mielőtt „A reformáció [...] szó szerint befeketítette a középkori egyházi rituálét annak minden optikai pompájával együtt, helyét pedig a nyomtatott betűk egyszínű, nevezetesen fekete-fehér titkával töltötte ki,”⁷² még szorosan az akusztika médiumához kötődik. Ugyanis

Az írás hiányában a szónak mint olyannak nincs vizuális jelenléte még akkor sem, ha az általa jelölt tárgy látható. Az írás hiányában a szavak hangok. Lehet őket „hívni”, emlékezetünkben „felidézni”; de nincs olyan hely, ahol „utánanézne” megkereshetnénk őket. Nincsenek világos körvonalaik, nem hagynak nyomot maguk után [...], nem írnak le semmilyen térbeli pályát. E szavak események, melyek megtörténnek.⁷³

Annyiban szükséges ezt az állítást tovább árnyalnunk, amennyiben Zahra Fuladvand eddig vizsgált performatívumaihoz képest – ahol a háttérzaj az „itt és most” auralitásának ugyan fontos kelléke, ám az imaginációnak „csupán”⁷⁴ infrastruktúrája volt – a hang médiuma a *Darkness before Birth and*

69 ONG, i. m., 71.

70 Ilyenformán nem lehet véletlen, az ún. „tükrőneuronok” felfedezése sem, melyek a feltételezések szerint hasonló apparátusok, mint a kittleri „életmozi”, állítólag a testen belülség érzetét hivatottak ellátni. Továbbá a virtuális médiajelenlét implikálja a „holografikus univerzum” posztulátumát.

71 „A képzelet ugyanis a létet mint objektumot olyan szubjektumhoz rendeli hozzá, amely a görögöknél vagy a rómaiaknál még egyáltalán nem létezett. [...] a lineáris perspektíva és a camera obscura – Heideggerrel szólva – épp ennek a képzeletnek a médiumai voltak. [...] a technikai eszközt, amely saját maga állítja maga elé a képzetet (egy valós dolog helyett), önmagáért beszélő módon laterna magicának hívják. Belehelyezzük valaminek a képét, tehát képzetét a fekete dobozba, fényt eresztünk át rajta és kivetítjük a falra e képzet képzetét, a kép képét.” KITT-
LER, i. m., 74.

72 „Sola scriptura, sola fidei” Uo., 76.

73 ONG, i. m., 34.

74 Az infrastrukturálás performatív jelentőségéről ld. alább, a fejezet második felét.



after Death című darabban már intézős erővel bíró főszerepre tesz szert. Szuperperformatívum, melynek akusztikusan tükröződő kontextusában a szavak események, melyek megtörténnek. Nemcsak mechanikus nyelvhasználat, hanem a cselekvés egy módja, mely az időben zajlik.⁷⁵

A hang mágikus-rituális performatív hatalma a „mnemotechnológiai” apparátusait akusztikai tükörcént használó kultúrák⁷⁶ talaján a következőkben gyökerezik. A hangzó szavak: (a.) *dinamikusak*, miként nem hangozhatnak fel fizikai erő kifejtés nélkül⁷⁷; (b.) *szituatívok*, amennyiben a közvetlen, jelen idejű szemantikai megerősítés szabja meg azt a szituációt, melyben az adott szót használják; (c.) *iterábilisak*, „nem szövegek (szó szerinti) ismeretén alapulnak, hanem »a korábban énekelt énekek felidézésén«⁷⁸; (d.) *diakrónikusak*, azaz a kimondás pillanatában az időbe vesznek,

75 ONG, i. m., 35, 70.

76 Természetesen ma már nem beszélhetünk szigorúan az ongi értelemben vett elsődleges szóbeliségről, mint ahogyan már Ong sem állított ilyet. Azonban olyan verbomotoros beidegződésekről igen, melyek, ha eddig a homályban is, az „árnyékbioszférába” rejtekezve, de velünk élnek, a tükrözés akusztikai percepcióját továbbadván.

77 „Akimondottszó mindig egy egzisztenciális szituáció teljességét befolyásolja, és mindighatással van a testre. Ahangok kiejtését magát kísérő mozdulatok nem mellékesek és szándékoltak, hanem természetesek, sőt mellőzhetetlenek. A beszéd, különösen a nyilvános előadás esetében a teljes mozdulatlanág maga is erőteljes gesztusnak tekinthető.”

78 ONG, i. m., 57.

ám az idézések által időbeli variabilitásra tesznek szert.⁷⁹ Fontos kiemelni, hogy habár a szavak és a tárgyak világa sohasem függetlenedhet el tökéletesen egymástól,

Egy elsődlegesen szóbeli kultúrában, ahol a szó csak mint hang létezik, és sehogyan sem kapcsolódik bármilyen vizuálisan érzékelhető szöveghez, sőt a kultúra tagjai még a lehetőségéről sem tudnak, a hang fenomenológiája rendkívül mélyen beépül abba az élménybe, melyet az ember saját létezéséről szerez, és amelyet hangzó szavak segítségével fejez ki. Lelkivilágunkra ugyanis hatalmas befolyást gyakorol az, ahogyan a szavakat megtapasztaljuk. A hang imént tárgyalt tulajdonsága, miszerint minden irányból körbeveszi és a középpontba helyezi hallgatóját, befolyásolja a kozmosz érzékelését. A szóbeli kultúrák számára a kozmosz folyamatosan zajló esemény, melynek középpontjában az ember áll. Az ember az „*umbilicus mundi*”, a világ köldöke.⁸⁰ Csak a könyvnyomtatás feltalálását, illetve a térképek ennek köszönhető elterjedését követően kezdett az ember elsősorban úgy gondolni a kozmoszra, az univerzumra vagy a »világra«, mint ami, ahogyan egy modern nyomtatott atlaszban, ki van terítve a szemelőtt: egy hatalmas felület vagy felületek gyűjteménye (hiszen a látás felületeket mutat számunkra), mely csak arra vár, hogy „felfedezzük”. Az ősi, szóbeli világban sok volt az utazó, a vándor és a zarándok, de kevés a „felfedező”.⁸¹

Mindez az emberi tudat konstrukciójában a halló- és látószerveink eltérő pszichofizikai szerepére, mediális aspektusaira világít rá.

A látás részekre bont, elkülönít, a hang egyesít.

[...] az emberi hang a testünkben keletkezik, és ez a test biztosít neki zengést.

A látással mint elkülönítő érzékeléssel szemben tehát a hallás egyesítő érzékelés. A látványok világában a jellemző ideális állapot a világosság és az elkülöníthetőség [...]. A hangok világában éppen ellenkezőleg, az ideális állapot a harmóniáé, az egységé.⁸²

Habár Ong, akit mélyen meghatározott fonocentrikus éthosza, további tudat-fenomenológiai argumentációjában Kittler Lacan-interpretációjának az ismeretében némileg veszélyes és kissé sekélyes kijelentésekbe bocsátkozik, annyi azonban bizonyosan megállapítható, hogy hallás és látás kölcsönösen, egymást feltételezve és kiegészítve, az érzékelés és önértés skáláján némileg eltérő koncentrációjú konvergenciákat és divergenciákat akkumulál. Ami miatt Ong érvelése elsősorban és mégis mérvadó, az véleményem szerint a *rapzodikusság* mint derridai iterabilitás kimutatása az előre gyártott, rögzült hangzó-elemeket (formulákat, kliséket) összeillesztő mnemotechnológiai médiumok gyakorlatában. Jacques Derrida generikus kifejezése Samuel Weber tolmácsolásában

79 Uo., 13–71.

80 Mircea ELIADE, *Patterns in Comparative Religion*, trans. Willard R. TRASK, New York, Sheed & Ward, 1958, 231–235. Id. ONG, i. m., 68.

81 Uo., 68–69.

82 Uo., 67.

a következő: „a határozatlan *ismétlésnek* mint mássá válásnak redukálhatatlan lehetősége; ez az ismétlés olyan reprodukció, amely maga alkotja meg azt, amit ismétel, *différance*, vagyis egyszerre különbözőség és elhalasztódás, egyszerre megváltozott és megváltoztatható.” Tehát abban az értelemben az iteráció tükörszerű médiumai a „*rapszódíák*”, miszerint

Alapvetően ugyanazok a formulák és tematikus egységek ismétlődtek, de a közönség reakcióitól, az előadó hangulatától vagy az alkalomtól függően, illetve további társadalmi és pszichológiai okok miatt még ugyanaz az énekmondó (miként egy görög *rhapszódosz*) is minden alkalommal eltérő módon kapcsolta őket egymáshoz.⁸³

Nagyon egyszerűen, a *rhapszódoszok* működése abban az esetben lehet sikeres, amennyiben a Shannon-Weaver modell mintájára a noetikus világ Adója és Vevője között nem csupán adás, hanem visszacsatolás is zajlik. Ergo az énekmondó abban érdekelt, hogy megszervezze a saját audienciáját, „felkeltse a közönség érdeklődését.”⁸⁴ Sőt színház és újmédiumai eme konvergenciája esetében a színházhoz képest minden újmédium

nem csupán az újabb, hanem egyszersmind az exponáltabb technika. Ellentétben a színházzal, még nem tudhat maga mögött klasszikus kort; sokkal nagyobb tömegeket ragad meg; végül és mindenekelőtt pedig, az anyagi összetevők, melyeken apparátusa, s a szellemiek, melyeken műsorkínálata alapul, a hallgatóság érdekében a lehető legszorosabban kötődnek egymáshoz.⁸⁵

Ezt a hatást nevezi Samuel Weber *cirkulációnak*, amennyiben „a médium – akár színházról, rádióról, televízióról van szó, vagy ezek mindegyikéről, ahogyan ma az internetben egyesülnek és átalakulnak – előállítja a maga közönségét, nem pedig egyszerűen csak újratermeli annak elvárásait.”⁸⁶ Mindazonáltal, ahogyan azt bemutattuk, mindez már a rapszódíák iterábilis szerkezeti szintjén is exponálva van. A „színészkedés mint »cselekvés« [*»acting«*], miközben megkettőzi e mintákat, nem korlátozódik azok *azonos* megismétlésére: ismétlésükkel [*repeatingthem*] kiteszi őket, azaz *szinte immobilizálja őket az egyedi gestusok »reszkető körvonaláiban«*.⁸⁷ Végző soron tehát azt feltételezem, miként a tükrök és lencsék sorának fénytörő, torzító, szétszóró és fókuszáló kapacitása – és itt nem tartható Ong oppozíciója –, úgy a pszichoakusztika orális-aurális médiumainak tulajdonságai is leírhatók a *diszkrétség*, a *variabilitás*, az *alteritás* és a *relációsság* fizikai fogalmaival.⁸⁸

83 Uo., 57.

84 Uo., 43.

85 BENJAMIN, i. m.

86 WEBER, *Szintér és képernyő...*, i. m.

87 Uo.

88 Érdekes módon, ám Kittler után nem túl meglepően, e jellemzők a kortárs kvantummechanika legfontosabb megállapításai is. Igaz ez abban az esetben is, miszerint a technikai apparátusaink épp az érzékelés becsapásának a médiumai. A lét történetileg változó heideggeri koncepciójában a tudat ugyan az újabb remedializációk eredményeként maga is folytonosan (re)konstruálódik, azonban ez mit sem von le fizikai ismereteink növekményéből; éppen ellenkezőleg, közelebb hozza azokat.

Azaz tükörszerűek és tükrözhetőek, ám minden, még a szó szerinti idézés esetén is iterábilisan tükröződnek.

A *Darkness before Birth and after Death* alapító performatívuma akusztikai szituáltságának, infrastruktúrájának a megértésében némiképp újra kell gondolnunk a színház szcenikus modelljét. Az institúció aktusa ugyanis a színház-nézői tekintet elől elzárva, *extradiegetikus* szinten zajlik. (Miképp azt a *Mirror* csatorjában feloldott formatív ágens esetében is láthattuk.) Hogy úgy mondjam, még én is csak véletlenül jutottam hozzá a felvételhez, mely egy színpadi próba töredékeit, illetőleg a megszólított szereplők és alkotók válaszait dokumentálja. Így tehát a színdarab infrastrukturális hálózatába nyerhetünk betekintést, melyet Austin a nem kettős beszéd egyedüli színházi korrelátumaként tételezett, oda, ahol maga a színházcsinálás, a színtér a nézőtérhez és a kulisszákhöz képest történő performálása zajlik.⁸⁹ E megállapítás két dolgot implicál. Először is azt az *extradiegetikus* infrastrukturáló, performatív tevékenységet, mely a színpadon kívül történik, s amely mégis valamiképp eminens része a színháznak, melyet aztán a különféle társadalmi *konvenciók*⁹⁰ keretébe ágyazódva gondol el Austin. Másodsorban pedig az idézetszerűség, a komolytalanul kimondott fiktív beszéd problematikáját, melyet kapásból kizár a performatívumok rendjéből. Láthattuk, amint abba Derrida is beleállt, épp az iterábilis, az aberráns, a fikciós és a gyenge az, melyeknek a talapzatán a minden alkalommal a különféle konvenciók keretek között eltérő módon összekapcsolt diszkrét elemek rapszodikussága megvalósul. Hangzó, „szárnyas” szavak, melyek megtörténnek. (Ha nem történnének meg, úgy az egy süketnéma hominida evolúciója volna, és sem a noetikus világ nem szökkent volna szárba, sem én nem nyomkodhatnám itt a klaviatúrám.) A *FUNERAL – FIRST CUT* címet viselő anyag azzal kezdődik, ahogyan Fuladvand az Artus Stúdió bejárata előtt elmeséli, hogyan született meg az ötletük egy pubban, hogy az iráni és az európai temetkezési szokásokat egy darabban bemutassák és összehasonlítsák. Ez az *extradiegetikus narrátori* pozíció, mely megszabja a konvenciót (*temetés, siratás, búcsúzás*), de nyomban meg is adja a lehetőséget a rituális formulák és klisék variabilitásában és reflektálhatóságában annak felülbírálására, túlexponálására („Mi a különbség az iráni és a magyar szokások között?”, „Hogyan, mely módokon búcsúzunk el szeretteinktől?”). Ami a jelen esetben a tükröződések párbeszédre bírja, az a kozmosz immanens érzékelése, a saját tömegközéppontunkba, a köldökünk tövébe szerkesztettsége, illetve a kívüliség fázisának dialektikája, amennyiben mindez a távozó és a sirató megváltozott szerepeinek a dialógusa is egyben. Hogy mást ne is mondjak, a tibeti buddhizmusban a halott negyvenegy napig tartó szóbeli búcsúztatása azt is jelenti, hogy a kívüliség, a láthatatlanság állapotában rekedtet így hangolják, recitálják vissza a kozmosz közepére.

A videó számomra legérdekesebb funkciója mégis az, ahogyan csokorba gyűjti, majd leképezi az egyes infrastruktőrök akusztikus és vizuális tapasztalatait a búcsúzásról, illetve amit mindebből a szcenikus médiumon exponál. A legjobban talán az olyan, benjamini, weberi ihletettségű fogalmak, mint a gyűjtemény, a *Gesamtkunstwerk*, a *csoportosulás* írják le a fenti szituációt. Ugyanis

89 „Nem áll szándékomban kizárni az összes színpadon kívüli közreműködőt [offstage performers] – a világosítókat, az ügyelőt, vagy akár a sűgőt; csakis bizonyos túlbuzgó beugró színészeket utasítok el, akik megkettőznék a játékot.” John Langshaw AUSTIN, *Tetten ért szavak*, ford. PLÉH Csaba, Bp., Akadémiai, 1990, 36.

90 „Léteznie kell egy hagyományosan elfogadott, konvencionális hatású eljárásnak, melynek során bizonyos személynéknek adott körülmények között meghatározott szavakat kell kimondaniuk. *Uo.*, 40.

Az összművészeti alkotást (*Gesamtkunstwerk*) ma nem egyszerűen a »mű« szintjén, hanem – és ebben válik újra fölöttébb teatráliássá – a „kivitelezés” szintjén valósítják meg; a kivitelezés pedig a mű terjesztését és befogadását éppúgy magában foglalja, mint előadását és bemutatását, s ekként egyúttal áttételét egyik médiumból a másikba, filmről videóra, aztán CD-re, pólóra, eljutva egyik földrajzi „zónából” a másikba, s mindezt egy globális méretű, szervezett marketingművelet védőszárnyai alatt.⁹¹

Ennyiben itt nem egy speciálisan iráni temetési rítus kerül a színpadon kihangosításra, hanem a diszkrét érzéki formulák és formátumok – ne feledkezzünk el a kittleri szabványról sem – egy olyan kombinációja, miliője, vagy még inkább, rizómája, melynek valamely, utólag meghatározhatatlan szegmensét, se többet, se kevesebbet, egyszer valamely alkotó már ellenjegyzett. Mindez csupán akkor jöhet létre, s ez lenne egy további weberi ugrás az austini logikához képest, ha nem pusztán a színpad, a kulissza és a nézőtér, hanem a színház minden aggregátuma permamens szituáltságban és exponáltságban áll egymással. Ezek szerint a színház, illetve az élet minden területe

„olyan médium, melyben egymással szembenálló erők arra törekszenek, hogy biztosítsák egy vitatott hely kerületét”, ezért tekinti a teatralitást Weber a helykijelölés vagy termegosztás folyamatának ahelyett, hogy előadás-folyamatként vagy reprezentációs folyamatként tekintene rá.

[...]

A „színház” *határok megszabását* jelenti, nem pedig *reprezentációs-esztétikai műfajt*. Az előbbi arra a *módra* összpontosít, ahogyan egy hely biztosítva van, míg az utóbbi a *helyet* veszi tekintetbe mint már *elfoglalt* vagy *adott* dolgot, tehát mint alkalmas eszközt vagy instrumentumot a reprezentálandó *számára*. Medialitására tekintettel a teatralitás *az elhelyezés, keretezés, szituálás problematikus folyamata*ként határozható meg, nem pedig reprezentációs folyamatként.⁹²

És végül lépünk vissza a jelenbe; akár a Hegyestűhöz, itt van ugyanis az a pont, ahol az objektum-orientált ontológia korreláció-kritikai performancia koncepciója is konstituálódik, amennyiben az elsősorban a szituáltság és relációsság alatt érti majd (meg) a performativitást.

91 Samuel WEBER, *Theatricality as Medium*, 315. Id. FOGARASI, i. m.

92 Uo.

