

TARTALOM

Szépirodalom

- Szilasi László – SAJÁT ÉLET 3
Bordás Máté – JÁTÉK KÉSZÜL 8
Jahoda Sándor – EMBERBŰVÖLŐ / VÉNIDŐ / POROSZKÁLÁSOK SIVÁRIÁBAN / EMLÉK-TORNA 11
Bíró József – SRRR / MINE 1-2-3 (VISUAL POEM) / TZARA-QUOTE / VISUAL POEM - M D C 13
Kukucska Szabolcs – 3:56 / 6:07 / 6:50 / 8:44 17
Papp-Sebők Attila – (AZ ELJÖVETELRŐL) / (MÉLYÉG-OBJEKTUMOK) 19

Szentkuthy Miklós

- Lakatos-Fleisz Katalin – „MINDENT DRÁMAIAN IGYEKEZTEM ELŐADNI” 21
Veréb Árnika – KIVONATOLNI A NEM LÉTEZŐT 25

Ember és természet

- Fodor Péter – HŐSBŐL PÁRIA? 33
Pinczési Botond – AZ ÉLET BELÁTÁSA 40
Császár Irma Tímea – PERMANENS KETTŐSSÉG EGY KULTURÁLIS METSZÉSPONTKÉNT ÉRTETT
KÉPREGÉNYSOROZATBAN 48

Állat

- „...MI AZT AKARTUK, HOGY MI MAGUNK JÓL ÉREZZÜK MAGUNKAT, ÉS OLYAN KÖNYVET
CSINÁLJUNK, AMIT SZERETÜNK” 60
Katona Alexandra – A TERMÉSZETVÉDELEM SZOLGÁLATÁBAN 67

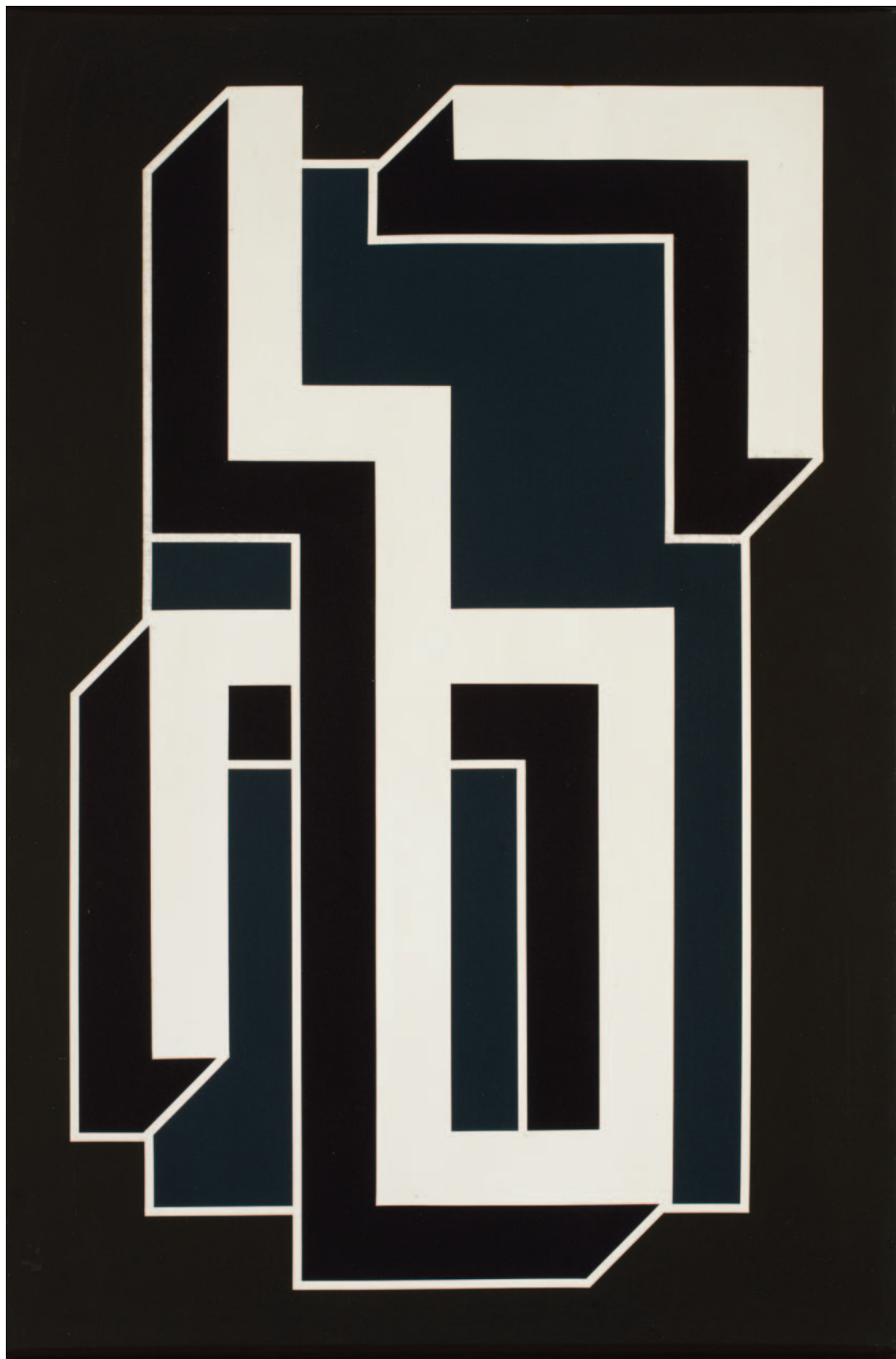
Avantgárd zene

- KOTTÁRA MAGYAR 75
Triceps – TOHUVABOHU DÚRBAN – FLUXUS-ZENE 76
Triceps – 3 TITÁN 78
Gergely Edit – TECHNIK’ / HÁROM OK 83
Billy Bergman – Richard Horn – ROBERT WILSON: EINSTEIN A STRANDON 85
Triceps – Sörös Zsolt – EGY ÜRES SZOBA MEGTÖLTÉSE 89
Király Ernő – TÉMA VARIÁCIÓKKAL 94

Bak Imre

- Hajdu István – FEKETE-FEHÉR ZÁRVÁNY 95

Lapszámunkat Bak Imre műveivel illusztráltuk. Az első borítón az Improvizáció VI. a hátsó borítón a Fekete-fehér 6. c. munkája látható. (Fotó: Sulyok Miklós)



Cím nélküli, 1981. 90x60cm, a/v, fotó: Sulyok Miklos

Szilasi László

SAJÁT ÉLET

(regényrészlet)

Cipőosztály, apró talpak

Az Állami Áruházban igazából az volt a szép, hogy a földszinten hatalmas nyílásokból fújta fel a meleg levegőt egy földalatti gép, Marylin Monroe híres képét később odaképeztem. Emelet: konfekció. Földszint: kiegészítő holmik, cipő. Gyorsan nőtt a lábam, meg kellett venni az új cipőt. Beléptünk a hatalmas forgóajtón, azonnal jobbra fordultunk, ott volt az osztály. Polcos állványok, azon álltak a cipők párosan, hat- vagy hétféle összesen, odafent pedig, a falon egy piros szám jelölte a méretet. De mekkora is lenne az én méretem. A szemben lévő fal üres volt. Alul állt egy hosszú tartódoboz, bele lehetett tenni ideiglenesen a régi cipőt, a teteje pedig ferde volt, és növekvő méretű talpak voltak belevésve, az egészen kicsitől a negyvenhatosig. Fölöttük egész számok voltak felírva, szintén piros jegyekkel. Megkerested a rád illő vésetet. Ne legyen nagy, ne legyen kicsi. És aztán választottál magadnak egy cipőt abból a számból. A kivésott vagy kifűrészelt talpak egyformák voltak, csak a méretük különbözött. Bizonyos értelemben örültem neki, hogy én is beleilleg ebbe a nyom-rendszerbe: nekem is van lábam, és a talpam – nagyjából – ugyanolyan alakú, mint a többi emberé. De a talpam – valójában – nem illett bele teljesen a lyukakba: a lyukak szélesek voltak, elöl szorítottak, hátul lötyögtek, és úgy nyomták vissza a lábujj-körmeimet a csontjaim közé, mint egy régi iskolai büntetés. És hát nem voltak fél számok sem, ami nem volt baj, mert félszámú cipő sem létezett akkor, de ez a dolog mégis idegesített. Harmincnyolcas. Vagy harminckilences. Nincs köztes megoldás. Pedig hát az lennék én, egy köztes megoldás, de ezek – nem tudom, hogy kikre gondoltam – nem engedik. Szandál. Bélelt téli bakancs. Nem értek ezek a talpacskák semmit. Elkezdtek felpróbálni magukat a cipőket. Néha beleálltam egy-egy fa mintába, de már csak viccből.

*

A nagy fiú

Akkor már álomból felverve is tudtam az osztálynévsort, és a május elsejéket is nagyon szerettem, mert olyankor a csapatvezető, civilben: a tornatanárunk, tanítás helyett az iskola vonzó, de számunkra természetesen szigorúan tiltott lapos tetején rohangálva, szócső segítségével dirigálta a napokon át tartó menetgyakorlatokat, romantikus és szemérmetlenül szabad akciójával szándéktalanul rombolva a rendszer rendszer-szerűségének diadalmámorát, az ünnepen pedig szép, vasalt ruhákat öltöttünk, zúgott a tribün előtt az *Ó, de nagyszerű kor hajnalához értünk, most a földnek szárnya nő, fegyveracélból volt a tavasz,* és igazi páncélautó is jött, benne igazi Leninnel, volt virsli, vattacukor, de egy napon, amikor a városi nagykönyvtárba menet, a körjáratra várva felvett Csepel kerékpárjára az úttörőcsapat vezetője, s a szocialista társadalom felépítéséről kérdezett, kifejtettem neki a hátsó ülésről, hogy olyan az, mint a méheké: a munkás dolgozik, az értelmiségi pedig királynő, ám nem volt ez se fontos, egyáltalán nem, mert a B-ből a vezérhím elkezdett vasárnap estéként diszkóba járni, *Boney M., Abba, Inzájer,* a mi hírhedt legényünk, aki az utóbbi időkben valamiért a barátai közé fogadott, az elsők között cserélte le a trapéztszőre, és lassanként meg lehetett fogni a lányok mellét, egyebét – vagy engedték, vagy nem –, ki-törtek az első popper-csőes összecsapások. Őrsi gyűléseken csehszlovák orsós magnón dübörgött a *Smokie* és a *Sweet*, nyúvott MK 27-eseken, Polimer szalagon feltűntek az első *Pink Floyd*-másolatok, *Piramis*-számok, elszívtuk az első cigarettákat, *King size*, ez volt a márka, és egy reggel fontos pófával átnyújthattam anyámnak éjszaka összepiszkolódott pizsamámat. A szemembe nézett, nem nevetett, megértette. *Hát ilyen nagyfiú vagy már.*

*

Rendőr, rendőr

Megkaptam a személyi igazolványomat. Föl kellett ülni a buszra, s el kellett menni a városi tanács jaminai kirendeltségére, ott adták ide. Hazamentem, nagyon boldog voltam a drága kis *szigemmel*, ki akartam tűzni a szívem fölé, hogy mindenki lássa: én már felnőtt vagyok. De aztán néhány hét múlva kint fociztunk meg fejelgettünk a házunk előtt, amikor hirtelen megérkezett egy rendőrautó, kiszállt belőle egy rendőr, rám mutatott, és azt mondta, kérem a személyi igazolványát. Nem értettem a helyzetet. A rendőrökről nagyapám miatt jó véleményem volt. És még senki sem kérte el tőlem a személyi igazolványomat. Miért is kérné. Hiszen én még gyerek vagyok, itt játszom a többi utcabeli gyerekekkel. Viccnek találtam. Ránevettem az őrmesterre. Csak hogy lássa, értem. Azt az ordítást. *No, idefigyelj, bazmeg, most betakarodsz a rühös házatokba, kihozod onnan azt a kibaszott személyi igazolványodat, és megmondod a jó kurva édesanyádnak, aki először aprított répát a levesedbe, hogy csak rá vigyoroghatsz így, nem rám, a rend őrére, no, takarodjál innen, és igyekezzél vissza, bazmeg, amennyire csak tudsz, különben ráállok a töködre és hanyatt löklek.* El se hittem. Nem hittem el, hogy ennyire gonosz lehet ez az ember, hogy ennyire gonosz az a rend, amit ő őriz. Hoztam, megint megszidott, *már bandákba verődtök, kis gecik,* aztán el-takarodtak. Bementem, sírtam, a szüleim sem értették. Anyám a rendőr lányaként, apám a Párt munkásaként nem értette. *Igazán szólhattál volna, édes fiam.*

*

Les rám

Amikor végeztem az általános iskolában, világos volt, hogy a gimnáziumba fogok jelentkezni. Ritka dolog volt ez Jaminában, átkerülhettél egy olyan társadalmi osztályba, aminek tagjait addig én csak a gyülekezetből ismerhettem. Tanárok, orvosok, gyógyszerészek, mérnökök, a vidéki értelmiség különös, kissé pocakos alakjai. Kedveltem őket, olyan dolgokról is beszélgettek, amikről nálunk nem volt szokás. Könyvek, hanglemezek, a helyi színház előadásai. Meglepő népek. Közéjük akartam kerülni, bár ezt akkor nem láttam át. Ha átlátom, aligha mertem volna nekivágni. Ülünk a nappali szobában, odakint a diófánk meg a nyári este, töltögetjük kézzel a jelentkezési lapot. Apám nevet, büszkén néz rám, nagyon elégedett. *Nagy vagy már, fiam. Akár el is mehetnél dolgozni.* Ártatlan mondat volt a frissen gyógyult embertől, de anyám nagyon megharagudott. *De hát ez volt megbeszélve! Ne mondjál már ilyeneket!* Apám nevetve bocsánatot kért. Az ő testvéreinek valóban csak az unokái jutottak el az egyetemekre. Én viszont azóta is azon aggódom, hogy ha valamilyen módon elrontom értelmiségi voltomat, ha valamilyen módon kiderül, hogy tulajdonképpen nem is vagyok az, akkor visszasüppedek a fizikai munka azon világába, amiből 1978-ban megpróbáltam megszökni. Létezik az a világ. Les rám.

*

Álmok az általános iskoláról

Áprilisi reggel, fél nyolc felé jár. Nagyon világos van, olyan világos, mint azóta se. Az akácfasor fölött fehéren tűz a nap. Mögöttem az otthon, érintetlenül. Tiszta és fényes minden: a járda, a fű, a hársfák, a betonút. Az utcán sehol senki. Az utcai ajtóból apám, anyám integetnek. Visszaintek, mielőtt bekanyarodok a sarkon. Tudom, honnan jövök, merre megyek, mi a célom. Rövidnadrág, szandál, hátamon iskolatáska. Érzem a parizeres szendvicsek illatát. Békesség. Folyékony, áthatolható, fehér, meleg fény. Megyek benne. És aztán, újabban, a legutóbbi években romos az egész. Összedőltek az épületek, szakad az eső, domborulatokká mossa a vályogot, a falakon varjak, villámlik is, dörög, alig tudom megtalálni a saját házunk nyomát. Igen, itt volt a konyha, itt a nappali, az előszoba, ebben a szobában állt a karácsonyfa, odabent pedig ott lakott a rettenetes Keresztmama. Aztán megsemmisül az egész.

*

Spes

A szüleimnek nem volt annyi pénzük, hogy vegyenek nekem egy farmert a gimnáziumba. Márpedig nekem kellett az a farmer. Elküldtek dolgozni két hétre a békéscsabai *Barnevál*-hoz. Lánckesztyűs nők vagdossák a futószalagnál a csirkenyakakat. A belek hatalmas betongödörökbe kerülnek. Van ebéd, a munkások gyakran összeöntik a levest meg a második fogást, *úgyis egy helyre megy*, és aztán jönnek a kamionok. Viszik a beleket. Iszonyatos a bűz, fel nem fogható, alig lehet elviselni, de aztán szerencsére elfárad az orr. Egy raktárban dolgozom. Ide-oda pakolom a nem tudom, miket. Ha pedig nincs munka, beküldenek

egy hangárba, ahol a plafonig ér a konzerves üvegek rézteteje. Van rajtuk körben egy gumialátét. Azt az alátétet kell leszedni, és a fedelet meg a gumit külön halmokba rakni. Így néz ki a gyárkapun belüli munkanélküliség közelről. Ők is tudják, hogy ez az. Néhány óra múlva jönnek, el lehet menni. Ezeregyszáz forintot kerestem. Kimentünk a piacra, vettünk egy *Spes* márkájú farmert. A név azt jelenti: remény. Azt hordtam, egészen addig, amíg Magyarországon meg nem jelent a *Levi's*. Ez a harmadik osztály legelején lehetett. Soha többé nem végeztem fizikai munkát.

*

Az ígéretetek, akik valaha voltunk

Amikor 1978 augusztusában beiratkoztam a gimnáziumba, éreztem, hogy valami nagyon jó kezdődik el. Anyám minden füzetemet, könyvemem színes papírba csomagolta, halál az egyen kékre, és varrt nekem egy olyan egyenkék köpenyt, amely csíkos mintájú álló gallérjával pontosan olyan volt, mint az orosz muzsikok inge – végeredményben azok is voltunk. Nem tetszett ez mindenkinek. A magyartanárnőm azt mondta, hogy *másban különbözz, édes fiam, különbözz valami másban*. Kerestem ezt a mást, de nem nagyon találtam. Kerestem tovább. Volt ott egy gyönyörű arcú lány. Annyira megtetszett, hogy csak a barátnőjét mertem megszólítani. Addig beszélgettünk a szép arcúról, mígnem beleszerettem a barátnőbe. Ő volt a szívszerelmem négy éven át. A búcsúbálon, hajnal felé el is mondtam neki. Nevetett. Tudta. Jelenleg durva alkoholista, közel a halálhoz. Senki nem tud megfelelni azoknak az ígéreteknek, akik valaha voltunk.

*

Hónaljkytyák

A gimnáziumban az első, kétnapos osztályfőnöki órára bejött egy ember, és a szuper nyolcas kamerájával készített rólunk egy fekete-fehér filmet. Feltesszük a falra a virágokat, válaszolunk az osztályfőnöknő kérdéseire, mindenki alacsony vagy nyakigláb, orosz köpenyem fölött olyan a hajam, mint a beatleses fiúknak, rendben felelek, nem tudom milyen kérdésre, hangfelvétel nem készült. Az egészre csak azért emlékszem, mert a filmet, az összes többi dokumentummal együtt, valaki kiírta DVD-re, meg is kaptuk egy érettségi találkozón. Állok a falnál, nem ott ültem, válaszolok a kérdésre, és olyan kicsi vagyok, annyira gyerek, mintha még a 11-es számú általános iskolába járnék, a sok-sok jószívű jaminei kisgyerek közé. A DVD-t nemsokára újra átírják, mp4-re vagy nem tudom mire, és fellövik a netre, hogy az emberek az idők végezetéig vizsgálhassák az anyagainkat. A DVD-inket pedig majd kidobják, nem mond ez senkinek semmit, a nők hónalja alatt ott feketéllenek a hatalmas hónaljkytyák.

*

Három egész nyolcvanhárom

Volt a gimnáziumi osztályunkban egy ikerpár, a városi bőrgyógyász fiai. Speciális osztály volt a miénk: egyfelől ide jártak azok a jaminaiak és kollégisták, akik az angol nyelvet választották, valamint a városi elit németül tanuló gyermekei. A főbőrgyógyász fiai hírhedt rosszcsontok voltak: piros Jawa robogóikon száguldoztak a városban, az iskolában pedig egymást hajsolták bele (osztályfőnökünk mondta így:) a diákos csínytevésekbe. Az idősebbikből mentős lett és magas rangú tűzoltó tiszt, a fiatalabbikból fővárosi jogász. Nagyon megszerettem őket. De az elején még nem láttam át a rendszert. Megkérdeztem az idősebbiket (három perccel volt öregebb), hogy milyen a tanulmányi átlaga. Tanulmányi átlag – ma már szégyellem ezt a kérdést, de akkoriban azt éreztem, hogy itt tanáraink díjazták kitűnő voltomat. El akartam dicsekedni vele. Jaminai vagyok ugyan, de nagyon okos. Ősz volt, szépen sütött a nap, álltunk a fal mellett, és én vártam diadalittasan a választ. Azt mondta, hogy három egész nyolcvanhárom. *Hát, azzal már talán lehet kezdeni valamit.* Ez volt a nyomorult válaszom. *És te? Kitűnő,* feleltem megalázottan. *Ja, úgy könnyű.* Elsomfordált. Máig emlékszik az esetre, felemlegeti. Azt állítja, ez a beszélgetés új távlatokat adott a tanulmányainak. Részemről azonban mégis megmarad önépítésem egyik bántó vadhajtásának. Szégyen és gyalázat, már nem lehet jóvátenni.

*

Nikotinmérgezés

A gimnáziumban sok jó dolog történt, az egyik az volt, hogy az Ifjúsági Házban elindult a filozófiai önképzőkör. Ez annyit jelentett, hogy hónapról hónapra el kellett olvasni egy-egy könyvet, aztán megbeszéltük azt egy kicsiny szobában. Egyszer egy kortárs magyar filozófusnőt olvastunk, nagy volt a vita, a kövér kis tanárnő komolyan magyarázott, én pedig hozzászóltam, dohányoztam, mert azt is lehetett, és kifejezetten felnőtt embernek éreztem magam. *Sopiana*, az volt a cigaretta neve. Szívtam, számolatlanul. Nem olyan volt, mint előtte az a néhány slukk az iskolai WC-n. Megfájdult a fejem, lüktetett a tüdőm, köhögtem is, és mire hazaértem – a gimnázium előtt kellett félkor vagy egészkor felszállni az 1-es járatra –, annyira rosszul lettem, hogy nem is mertem bemenni a házukba. Nikotinmérgezésem volt, csak nem jöttem rá. Harmincöt év múlva szoktam le, gyógyszeres segítséggel, nagyon nehéz volt.

Bordás Máté

1 JÁTÉK KÉSZÜL¹

Türkizkék tenyéren szikla olvad.
Óriási ráncokban folyik
a golyóbis mintája,
a tenyér csak morzsolja,
dörzsöli, segít egy másik
tenyér neki, gyúrja, hengergeti,
tüdejéből tűz szökik,
olvasztja a sziklát tovább,
ahogy formába fordul, a kérges
tenyér nem emberi, az
óriáskirály önt a fiának
játékot, a fiú éppen azt figyeli.
Török, gyalulják egymást
az élek. Az erőtől egyre
finomabban hártlyatakarók vetődnek
egymásra: zajlik az anyag
színeváltozása. Majd végül
a golyót egy fenyősörtéjű kefével
súrolja fényesre a király.
Édes az illet, édes a gyermek
lelke, ahogy a játék előtt
a sok játékmóddal ismerkedik.

2 JÁTÉK KÉSZÜL²

versenyre kelnek
a legsebesebb halászok.
tartani a tempót árral szemben
a deltától a vízesés lábáig vinni

a hínárbatyuba csomagolt
igazgyöngyöket. úszás közben
adni kell az árnak
egy-egy gyöngyöt hogy
megszínezzé azt kibontani
a csomagot jó pillanatban
lövedékkel megszűrni a vizet.
aki erősen hajít annak éles formás
íveket hajlít a folyó a golyóra.
majd vissza kell úszni a díszes
gyöngyért megtalálni az egyre
távolabb zúgó sodrásban
hogy a családnak ékszerkőnek
vagy labdajátéknak haza
lehessen vinni. a sodrással
megegyezően könnyű úszni
de csak a tiszta szív és a tiszta
elme lát át a habokon csak
így lehet felmarkolni a legkiválóbb
gyöngyöket. otthon nem mindig
osztatlan a siker de ha játékként
végzi a golyó mindig őszinte fénnyel
ragyog a gyermek kezében.

3JÁTÉK KÉSZÜL³

két lovas jön.
a szelet kergetik
ami itt mindig megáll
órákat időzik egyhelyben forogva
a környezetét legyalulja
krátert hagy maga után.
hosszú és erős zsinór lóg
kettejük között. közre akarják
fogni a szelet a centrifuga közepébe
lógatni a zsinór közepére erősített
golyót. az Orhon sodorta partra
a törmeléket belsejében fényt
láttak azt súgta hogy
az álló szélben gyalulva kinyílik
a kéreg és amit benne találnak
évekig melengeti majd egy gyermek

lelkét. drágakő?! — gondolkodtak
de végül a kíváncsiság nyert
legyen bármi elviszik az álló szélhez
hogyan megtisztítsa.
lovagolnak a szél felé egymástól
30-40 méternyire összébb rántja
őket néha a szél majd megtalálják
a középpontot ahogy felizzik
a kő a lovak befúrják patáikat
a földbe megfeszül a kötél
erőltetett várakozás kezdődik
dolgozik a szél kerekedik
az anyag a por egyre sűrűbb
a kötelet megfeszülve tartja
ló és lovas. még nem tudják
de egy ártatlan játék készül
apró gurítani való.

EMBERBŰVÖLŐ

azt hiszem elfáradtam
láttam a halált szembe-
jött velem
és elhajtott a Hold
benevetett az ablakon
haja mint
valami tárgy
borult a keretre
lehetetlen elképzelnem
magam sose-
születettként helyem
van mindenhol
ahol vagyok
és ahol nem vagyok
honnan tudjam
történik-e
bármi – szedjétek a virágokat
a kertből a többi
ostobaság

VÉNIDŐ

Próbálom lefricskázni a vállamról
a csillagokat. Most olyan szögből
nézek a tükörbe, ahonnan *nem*
látom magam – mintha halott
lennék. Színek odavisszája. A
dolgok előjelei forgandók.
Van, hogy gondolok valakire,
és *megjelenik*. A múlt? Már
a múlté. Szállnak a hópihék,
szállnak. A fejekben. Az emlékekből.
Kihátrálok. Tűnődöm. A boldogok
mind vakok. Nem *akarnak* látni.
Én sem látok. Senki se lát igazán.

POROSZKÁLÁSOK SIVÁRIÁBAN

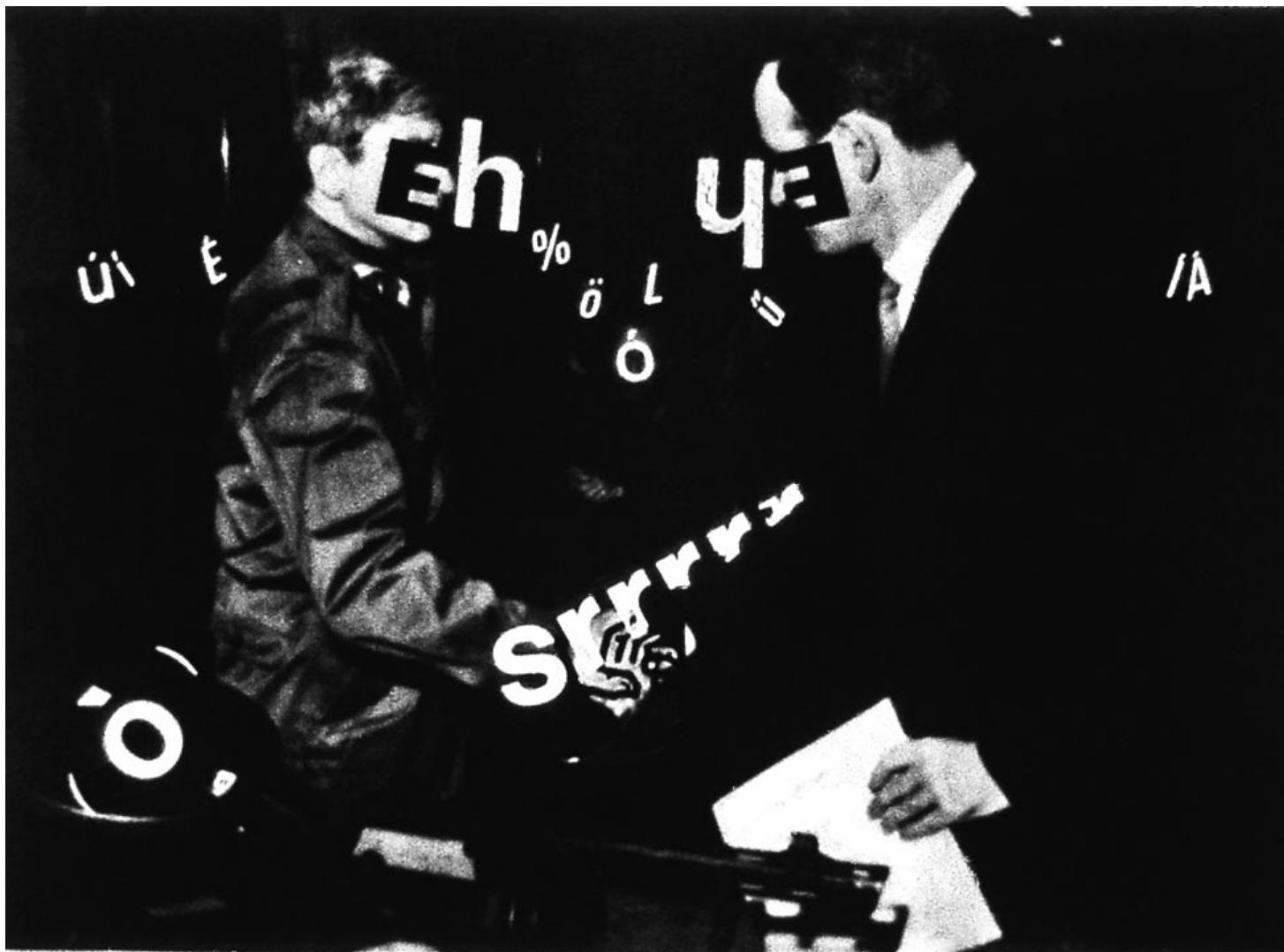
Minden irányban – ugyanaz. Meglovagolom a szorongást. Rettegés az arcokon, a fákon, az ablakokon. Vajon miféle új mókákat eszel ki még ellenem a sors? *Borzasztóan* találékony. Az élet olyan nagyon drága. Meghalni olcsóbb. Bár ennek megvan az ára. Legyetek boldogok. Ha tudtok. Üvegfal. Lyukakkal tele. Eddig és nem tovább. Na, de *meddig?* A régít védeni az új ellen? Kérdés-zápor, felelet-aszály. Feltevések. Kismacskakaparás. Kabócák nincsenek télen. Csakhogy ez nem tél. Összehúzódozó, kinyújtózkodó sötétség. Ugatnak a kutyák. Hallod? Igen. Hallom.

EMLÉK-TORNA

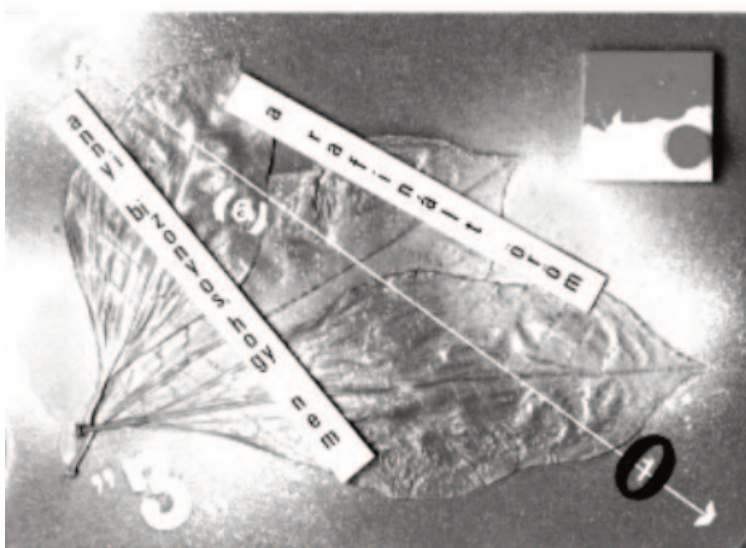
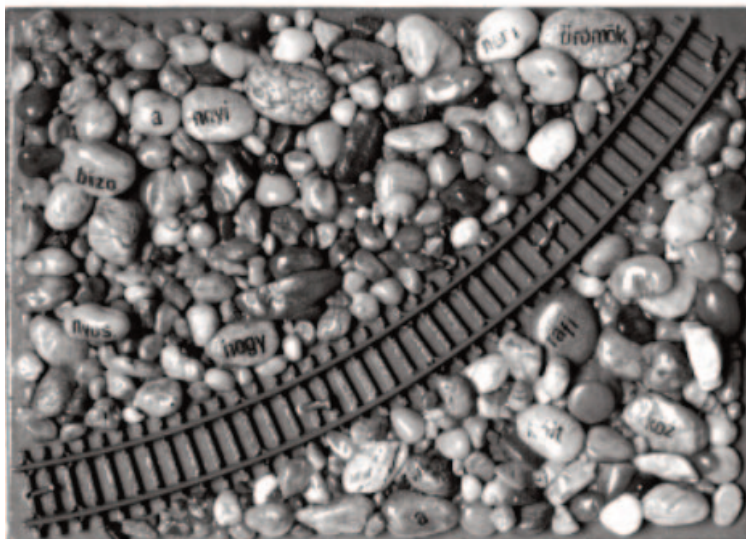
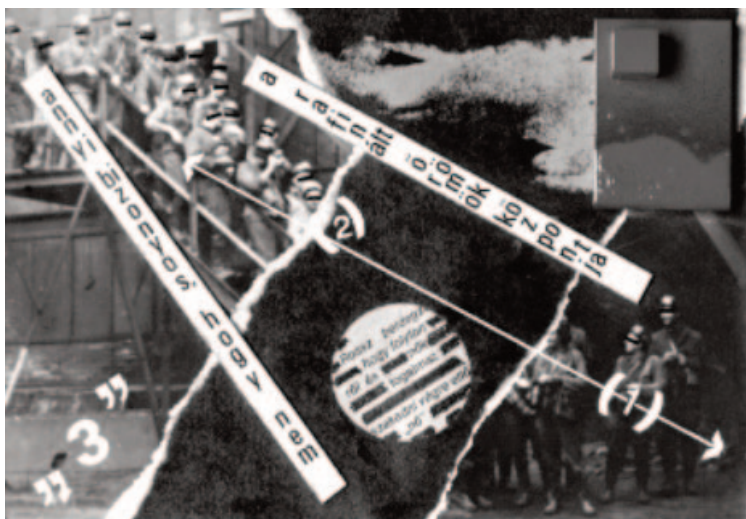
A magasba szállnánk. A föld nem enged. Szenvedélyeink lecövekelnek a mélybe. Csak hadonászunk a szavakkal. Idő van. Kakukk. Tik-tak. Bimm-bamm. *Bumm.* Animációs hőemelkedés. Új neveket kell adni. Adni. Sose fel. Mindennap három óra olvasás. Az arcokból. Szükség van a *mentális mozdulatokra*. Emlék-torna. És kacagás. Nikotin mérgezi a hajnalokat. A szív, szív.

Bíró József

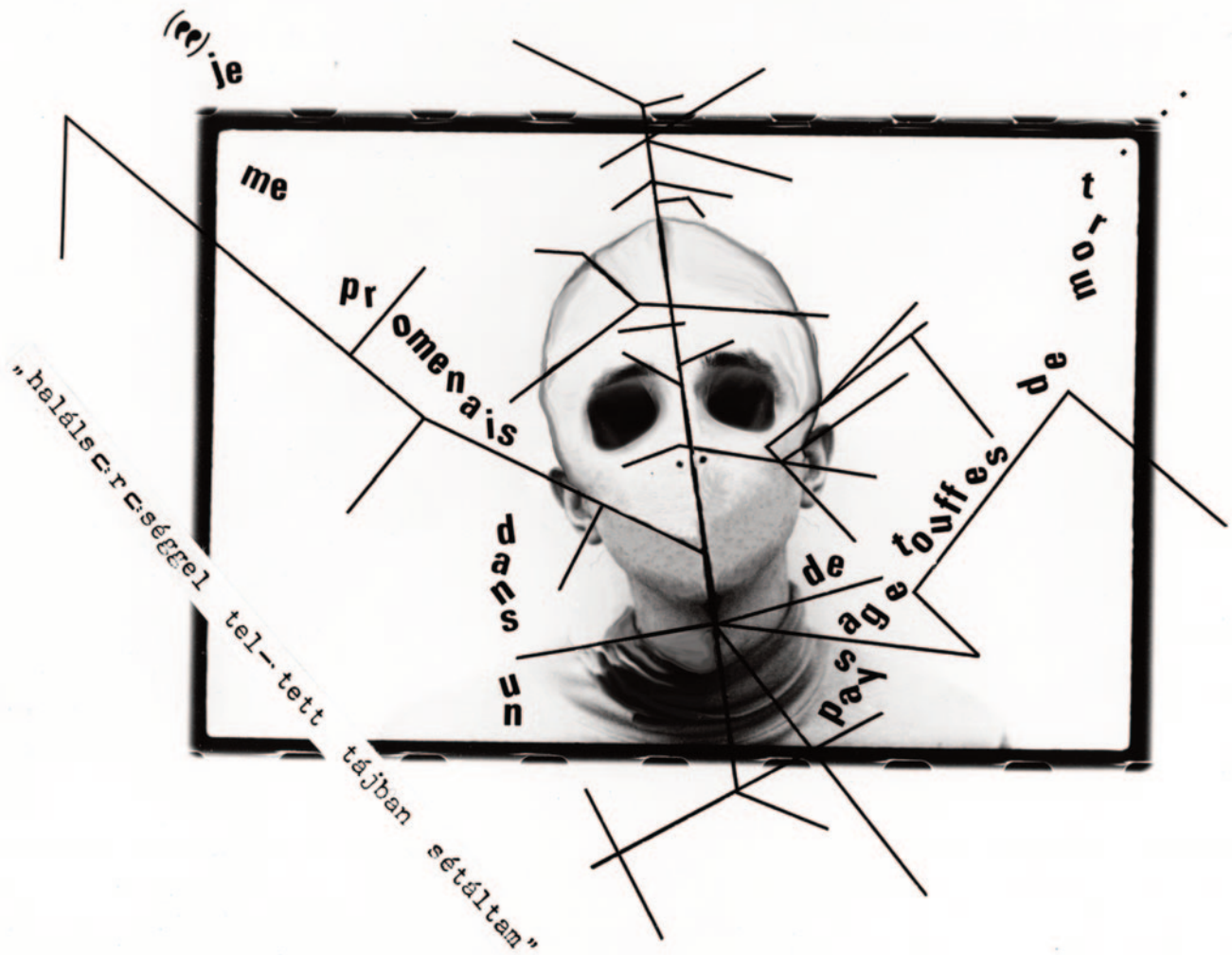
SRRR



MINE 1-2-3- (VISUAL POEM)



TZARA - QUOTE



Kukucska Szabolcs

3:56

a mélység
vertikális ábrázolása

vállgödrödbe ültetett orchideák
lemeztelenített lélegzése

összeszorított szájjal
diszkréten igazítod meg

mellérendelő viszonyban
lehulló szirmok folytonossága

egyre kevesebb fényben
egyensúlyoznak
kitapintva a bőr külső rétegeit

6:07

a vörös vérű napra
vigyázni kell

gyengéden simítja végig
ujjbegyeidet

az érintés dicsérete

mint a fenyőfák júliusban
őszinte

erdő szélén
nyugtalan vadkacsák
követik a füst nyomát

a táj elsötétül

6:50

elveszett tenyér
csattan
a színpad szélén

hangsúlytalan szótagok
egymástól azonos távolságra

madarak tollából építék koporsót
a túlsó parton

a hamvasztás most visszakövetelődik
az anyag formája elenyészik

a hold
elhalványul

8:44

az évgyűrűk kialakulása
mint kimetszett röntgenkép
a növekedésről

a belső szervek nem hazudnak
hallgass rájuk

kiömlött pohár tartalma
egy üres lapon
elveszett szótagokat keresve ébredsz

mint egy beakadt pillanat
a fürdőszoba párás tükreben
úgy nézek vissza rád

tiszta ruhák érintetlen illata

(AZ ELJÖVETELRŐL)

addigra már harmadnapja vártam az eljöveteled.
rosszul beszéltem hozzád, minden szavam félrement,
elmondtam, amit tudok, anyámról, apámról, és vártam,
hogy a napok múljanak, féltem bevallani, üresnek
látlak, mint a dióburkot, amit a fúrólégy
megkárosított. mennyi munka! kivájni a magot
a csonthéjból, vagy feltörni a zárt kapsú makkot,
számolni a termést, kiválogatni a selejtet, a többi
elrakni hideg napokra. a sajnálat nem elég gyenge az
elhallgatáshoz és nem elég erős a kimondáshoz,
ameddig a szem ellát, felparcellázott telkek,
tölgyek, szomorúfűzek, alma- és vadkörtefák,
a fenyveseket nem is említem, mégsem elegendő
a lombcsoport, szeretném tudni, hogy mit mond
rólam az alföldi élet, megértik-e az ottmaradtak,
hogy így alakult, és ez igaz, például hegyeket
nem tudok mozgatni, és amúgy se lenne illendő
feldúlni a vidéket, marad minden a régiben,
kevésbé hasonlóan a teremtéskori állapothoz,
hasad a föld, mint a termés csonthéja a kő alatt,
és megtanulom, míg a belső erdőt járom, hogy
nem tapasztalat vagy, hanem állandó forma,
nem a világ része, hanem szemlélője, én pedig
boldog aggodalomban gondolom el, hogy nekünk
találkozni se kell, hogy szeressük egymást. és
még ha el is hagynak, meg is csálnak, hátam
homorítják, húsom tépik, csontom törik, ha már
semmi se köt össze magammal, megmutatod,
hol a határ, amin túl látszólag minden ép,
ott csend lesz, és én tétova léptekkel indulok
feléd, és tudom, hogy soha nem múlik el,
marad minden, ahogy van.

(MÉLYÉG-OBJEKTUMOK)

amit megtudunk, nem befolyásol, a fordulónál megállunk, és visszanezünk: mintha az űrbe zárva lebegnénk, mindenütt őrizetlen kertek, mozduló levelek, a terméketlen idő rádől a földekre, a hegyek magukba roskadnak, a világot többé már nem kövek alkotják, hiába kapaszkodunk az őszanyagba, a távozó nem vág át semmiféle rengetegen, kapun, most tanuljuk a belső erdő követeléseit, amik felderengenek, és áldozatfelmutatásra szólítanak, és mi, a kételkedők, a határában ülünk, míg az első átkelők a fák tövében lapulnak, a talajból fakadó vizek nem oltják a szomjukat, a szemükben bánattal néznek ránk, nekünk még van választásunk, üzenik, gyorsan elvonulhatunk, de a visszanezéskor az arcunk a semmibe hajol, a belső erdő legalább teret ígér, egy erődről beszél, ahol hallhatunk a Naprendszeren átszáguldó csillagközi objektumokról, szabad szemmel is tanulmányozhatunk hideg és elhagyott helyeket, átélhetjük az elérhetetlen vigaszát, míg tisztaságunkat kutatjuk, korsóinkat illatozó fénnel töltjük tele, a belső erdő szívében az érkezőket fogadják.

Lakatos-Fleisz Katalin

„MINDENT DRÁMAIAN IGYEKEZTEM ELŐADNI”

Szentkuthy Miklós a pedagógus

A Szentkuthy Miklósról szóló irodalomban számos interjú, visszaemlékezés tárgya Szentkuthy pedagógiai munkássága. A Hamvas Kultúrakutató Intézet jóvoltából egy teljes kötet is napvilágot látott *Égő katedra* címmel,¹ amelyben egykori pályatársak, barátok, kollégák és tanítványok emlékeznek a gimnáziumi tanár Szentkuthyra.

Mi indokolja, hogy az író látszólag irodalmon, íráson kívüli tevékenységével is behatóan foglalkozunk? Mi lehetett a fenti könyv kiadásának a célja? Pusztán csak irodalomtörténeti érdekesség a Szentkuthy iránt érdeklődő irodalmároknak? Tanári kézikönyv leendő pedagógusoknak? (Lásd hogyan tanított egy vérbeli pedagógus.) Érdekes kor- és társadalomtörténeti adalék a '30-as évektől az '50-es évekig ívelő iskolarendszertől, annak tanítási gyakorlatáról?

Valószínűleg mind a háromban van némi igazság. Sokan, akik Szentkuthy életművét valamelyest ismerik, nem tudják, hogy az író 1932-től nyugdíjazásáig különböző gimnáziumokban tanított, azaz teljes életét végigkísérte a tanítás. Mivel az emlékezések, méltatások és Szentkuthy magáról szóló megnyilatkozásai is a tanítási gyakorlat sikerességéről árulkodnak, valamint anekdotaszerűen pedagógiai fogásokat is elárulnak, közvetetten egyfajta tanári kézikönyvként is szolgálhat. És valóban, a kor iskolai világáról, az adminisztráció, a fegyelem, a tanítási anyag, a tanár-diák kapcsolat mikéntjéről is számos információt elárul.

Mindezekén túl, van egy általánosabb jelentősége annak, ha Szentkuthy íráshoz szorosan nem kapcsolódó tevékenységeit vizsgáljuk. Szentkuthy számára az irodalom a világhoz való hozzáállás egyik, de nem kizárólagos módja. Óriásnaplója maga is ennek az irodalmon való túlcsapásnak a következménye. Démonikusan vitális lény az életet tartotta elsődlegesnek, s ha ebből történetesen irodalom lesz, hát legyen. De irodalom és élet folyton átlépi egymás határait. Irodalom és irodalmon kívüliség átjárják egymást. Az interjú szigorú értelemben nem szépirodalmi műfaj. A dedikáció, a széljegyzet sem, és különösen nem a rajzok, mű- és naplóillusztrációk. Mégis ezen műfajok a Szentkuthy-ouvre jelentős részét képezik. Épp nála válnak műfajteremtővé. Az életmű vizsgálata tehát nem lenne elégséges, ha pusztán kiadott szépirodalmi értékű műveinek értelmezésére hagyatkozna.

Tanítványok visszaemlékezéseinek bőséges lenyomatát találjuk az *Égő katedra* című kötetben. Egyik terjedelmes visszaemlékezés, a Mamusich Tamásé – akit egyébként Szentkuthy a *Frivolitásokban és hitvallásokban* egyik leg-

¹ *Égő katedra. Visszaemlékezések Szentkuthy Miklósról*, szerk. TOMPA Mária, Bp., Hamvas Béla Kultúrakutató Intézet, 2001.

kedvesebb barátjaként említi. Továbbá, hogy csak néhány nagy nevet említsünk: Sinkovits Imre, Mádi Szabó Gábor is írnak róla a laudáció, a méltató írás műfaját mozgósító szövegeket.

Mamusich Tamás, aki tanítványból barát, majd maga is író – ez bizonyítja, hogy a tanításnak mégiscsak köze van az irodalmi alkotásokhoz is. Mamusich Tamás szerepéről Szentkuthy életében fontos szerepet játszó „élet-társról” a vele való oldott, érzelmileg magasan szárnyaló, ugyanakkor játékos, humoros levélváltásai is tanús-kodnak. A levél Szentkuthy életművének megint csak jelentős műfaja. Mivel a szerző rengeteg emberrel tartott fenn kapcsolatot, levelei irodalmi, magánéleti, társadalmi kérdések széles palettáját vonultatja fel a Hamvas Intézet által kiadott kötet,² amely Szentkuthy levelezését gyűjti egybe, az író irodalmi-társadalmi kapcsolatainak fontos kordokumentuma. Ugyanakkor élvezetes, a nagyközönség számára szépirodalmi szöveggént is olvashatók, hiszen Szentkuthy itt is, akár csak egyéb jellegű írásaiban, irodalmi eszköztárának széles skálájával él. Pontos megfigyelései, az érzelemtől átfűtött sorai, veséző elemzései időtállóvá, bármely korban olvasmányossá teszik leveleit.

Visszatérve a Mamusich Tamással folytatott levelezésre, Szentkuthy részéről nyoma sincs benne a leereszkedő, atyáskodó, mester szerepnek. Nem az aránytalan mester-tanítvány viszony van köztük, hanem az elejétől a végéig egyenrangú, egymást őszintén megértő, hasonló szellemi szinten álló két felnőtt egymásnak való kitárulkozása.

Írás és tanítás másik átjáró pontjaként emelhetjük ki a tanártársairól írt frappáns, szellemes portrékat – amelyeket nyersanyagként minden bizonnal műveibe is beépített. A *Frivolitások és hitvallások*ban sziporkázóan szellemes, néhány vonással karakteresen vázolt arcképeket kapunk az Madách Gimnázium, továbbá az Árpád Gimnázium a második világháború során hitleristának állt tanári karának figuráiról. Egyik Madách gimnáziumbeli kollégájáról rajzolt karikatúrája:

Ronda, himlőhelyes volt, az orra, mint a vastag citromhéj, lyukacsok voltak rajta. Kis cvikker lógott szeméről jobbra-balra, szinte csurgott, az ember alá szerette volna tartani a markát, hogy le ne folyjék. Ő az úgynevezett Tanárképző Intézetnek volt vezetője [...] Állítólag ez a citromorrú történelemtanár csak úgy írta alá a lányoknak a könyvet, ha lefeküdtek vele. Hogy ez milyen fokon volt komoly, azt nem tudom, tény, hogy kirúgták. Majd berúgták a Madách-gimnáziumba tanárnak. Ott őrzöngő katolikus lett. A Manrézába járt, ha az osztályozókonferenciákon arról volt szó, hogy valakit megbuktassunk vagy átengedjünk, akkor ő hosszú beszédet tartott a régi rohadt liberális korszakról és az akkori keresztény kurzus boldog ragyogásáról, hál'Istennek, vége a liberális korszaknak, éljen a keresztény Magyarország, buktassuk meg a rossz diákokat!³

A tanári éveit taglaló leírásokból világosan látszik az is, hogy a tanítás napi gyakorlata összefonódik a háború kitörésével, a politikai változásokkal – és nem utolsósorban szenvedélyes olvasmányélményeivel, amelyek regényeinek forrásanyagaivá is váltak.

A Madách Gimnázium óraadó-helyettesi évei idején – Szentkuthy első munkahelye, huszonnégy éves ekkor – jelenik meg a *Prae* regényfolyama. A *Prae* első élő közege, visszhangja – természetesen az író társak kritikáin túl – a Madách Gimnázium tanári közössége volt, a kollégák értetlenkedő, sőt olykor nyíltan ellenséges hozzáállása. Megmosolyogtató például az igazgatói megrovó beszéd, amely a *Prae*-t bűnként, erkölcsi eltévelyedésként olvassa az író fejére, és amelyből a megtérés útja a tudományos pályára való ráállás lehet. A hivatali kettős, álszent beszédre jellemző az is, hogy amíg a *Prae*-t a bűnös, felelőtlen pénzköltés miatt ítélik el (inkább a szegényeknek adta volna a kiadást fedező költségeket), addig az igazgatói szoba egyfajta versailles-i tükörteremhez hasonlít.⁴

2 *Szentkuthy Miklós válogatott levelezése*, szerk. TOMPA Mária, Bp., Hamvas Béla Kulturakutató Intézet, 2008.

3 SZENTKUTHY Miklós, *Frivolitások és hitvallások*, Bp., Magvető, 1988, 352–353.

4 *Uo.*, 350.

A történelem Szentkuthy tanári pályáját is torz karikatúrává formálta. A második világháború alatt ugyan nem sorozták be katonának, de tanári minőségében ötven légtalmai szolgálatosnak lett a szakaszparancsnok. Ráosztott feladatának egyik része volt, hogy magyar történelmet kellett tanítania a ráosztott szolgálatosoknak. Meg kell jegyeznünk, hogy Szentkuthy ezt a szörnyű, nyilasterrori időszakot, az emberi butaság diadalát, ahol csak lehet fölényel, iróniával, saját szenvedéseit akár még humorral is ecseteli.⁵ Mit tehet ebben a kiszolgáltatottságban a tanár? Van-e itt még választás? Van értelme ebben a pokolbéli helyzetben a tanításnak?

Szentkuthynak volt választása, mert a választási helyzetet megteremtette magának. A történelemórákat „antinyilas propagandára” használta fel, a régmúlt történelmi folyamatok és a jelen között párhuzamokat, kapcsolódásokat talált. Az ideológia saját magával eltelt vakságára jellemző, hogy akik feljelenthetnék volna, azok a párhuzamokat nem vették észre. Mint ahogy nem vették észre az *Eszkoriál* című regényében megbújó, a jelen történelmet ostromozó párhuzamokat sem.

„Hogy nyomjam a srácok fejét a görög vázába?”

Azt gondolhatnánk, egy elmélyült, a saját teremtett világában élő íróembernek akár nyűg is lehetne a tanítás. Kényszerű kötelesség, ami elvonja a szabad alkotástól. Szentkuthy számára – hatalmas írói életműve ellenére – ez nem így volt. Játékos, szerepjátszó lény kiélte magát a tanítás gyakorlatában, ehhez hasonlóan a rádiós előadásaiiban is. A tanítványaiival való közös játékra is kész volt – például az április elsejei tréfák során, amelyeknek ő volt a „szenvedő alanya”. Persze ehhez a játékos felszabadultsághoz az is kell, hogy a tanár szabad kezet kapjon, saját tanítási hajlamának, módszerének megfelelően tanítson.

A harmincas évek felszabadultsága után az ’50-es évek tomboló diktatúrája idején a tanításnak ez az öröme már elveszett. Megfigyelt, a szabad szellemet ezer nyűggel béklyózó, ideológiába burkolt kanosszajárás lesz inkább. Szentkuthy tanításról szóló leírásai⁶ erről az időszakról szinte már szépirodalmi mondanivalóvá érlelődnek annak kapcsán, hogy lelki erővel, szellemmel, a színjátszás fölényével hogyan lehetett túlélni mégis ezt a sötét és anyagiakban is szűkös időszakot.

Szentkuthy tanáregyénisége azért is érdemel figyelmet, mert az író utóéletének formálódásában is szerepet játszik. Számos visszaemlékezés, interjú, levél, fikciós szöveg maradt fenn az író tanári tevékenységéhez kapcsolódóan. Jelentős dokumentuma az a riport, amelyet Tompa Mária készített a Márvány utcai Kossuth Lajos Közgazdasági Technikum 1955-ben végzett lánytanulóival. Ez a beszélgetés a már említett *Égő katedra* című kötetben is napvilágot látott. Ez a beszélgetés az emlékezés szűrőjén keresztül mond el fontos dolgokat Szentkuthy tanítási módszeréről. Az emlékezés szűrője azért fontos, mert ami az emlékezésben több évig-évtizedig fennmarad, az az időből nem kihullóan lényeges. Az egyik ilyen módszere volt például – amelyet egyik tanítványa a maga pedagógiai gyakorlatában alkalmaz is – hogy minden óra anyagát a következő órára fogalmazványban kellett kidolgozni. Ez a többszörös ismétlés tudást rögzített, stílust csiszolt.

Egy másik, a visszaemlékezésben felidézett pedagógiai „módszer”, Szentkuthy mint tanár védjegye: a mesélés, amellyel távoli helyeket, kultúrákat érzékletesen közel tudott hozni tanítványai számára. A helyek, tájak, városok szelleme, kisugárzása volt számára fontos, a kor, az eleven műveltség, amelyet magukba sűrítettek. Óráin az asszociációt, a gondolattársítást szabadon használta, és az anyaghoz – például a régi magyar irodalom műveire – társuló asszociációsor után mindig visszatért a kiindulóponton. Egyöntetű visszaemlékezésékként fogalmazódik meg, hogy pedagógiai célként számára fontosabb volt egy élő műveltség elsajátítása, mint a tananyag megtanulása.

5 Uo., 500–526.

6 Uo., 617–657.

Szentkuthynak a „lányok” róla szóló emlékezéseinek alapján egyik elve volt a történelmet és az irodalmat egymás összefüggéseiben látni, elsajátítani. Ennek érdekében egyik játéka kedvelt játéka, hogy találmra bedobott egy évszámot, aminek el kellett mondani történelmi és irodalmi vonatkozásait. A tanítványok szerint az érettségire – ahol a tárgyi tudásra volt szükség – sokat segített ez a módszer.

Másik ilyen módszere a szemléltetés, a szavakon túl a láthatóság, érzéki tapasztalatszerzés fontosságának belátása. Könyveiből bőségesen vitt az óráira is, műtárgyszámba menő albumait a tanításban is felhasználta. „Egy kép vagy egy illusztráció miatt, vagy hogy például érzékeltesse azt, hogy mi az *iniciálé*, akkor képes volt egy halom könyvet becipelni”⁷(Kiemelés az eredetiben.) – emlékszik az egyik tanítvány.

Szentkuthy nemcsak adott, de sokat kapott is a tanítástól. Társadalmilag széles összetétele alapján minden osztály egy valóságos nyelvi kincsesbánya a maga változatosságában élő nyelv iránt érdeklődőnek. Szentkuthyt – mint akinek munkaeszköze is – szenvedélyesen érdekelte a nyelv, tanítványait ilyen „hátsó szándékkal” is beszéltette. Egyik tanítványa úgy emlékszik rá, mint aki egy óriási füzetbe rögzítette azokat a gondolatokat, amiket az osztályban elkapott és érdekesnek talált. A fiataloktól halott argónyelvi kifejezéseket műveibe is beleszötte.

Összességében Szentkuthy szintetizáló, összefüggéseket, kapcsolatokat kereső holisztikus szemlélete volt az, ami miatt a tanítás legváratlanabb helyzeteiben sem billent ki egyensúlyából, minden pillanatban kész volt magát adni. Egyik ilyen az irodalomtanítás különösen napjainkban megfontolandó „értelmére” világít rá egyik saját megnyilatkozása a költészet tanításához kapcsolódóan. Amikor egy alkalommal a szülők a gyakorlati nevelést kérték számon a tanártól (miért kell a valóságtól elrugaszkodott dolgokat tanítani, mikor a gyerekeiket elsősorban az életben való boldogulásra kell nevelni), akkor Szentkuthy afelől győzte meg a növendékeit, hogy a költők nem a valóságtól elrugaszkodott ködlovagok, hanem azok is az élet legmélyebb realitásaival foglalkoznak. Szerelemről, életről, halálról, természetről – egyszóval azokról a dolgokról, amelyek mindannyiunk számára az élet legnagyobb kérdései.

Mellékesen jegyzem meg, hogy ebben a tekintetben keveset változott a történelem. Aki tanít, az tudja, hogy manapság sincs túl nagy becsülete az irodalomnak, a költészetnek, sőt manapság talán még kevésbé, mint Szentkuthy korában. A technikai haladás dübörgése, a fogyasztok, tehát vagyok jelmondata, amelyek égisze alatt korunk formálódik, nem sok esélyt nyújt a szépség „céltalan” élvezete számára. Ilyen értelemben is korszerűek Szentkuthy tanári módszerei, amelyek rádöbbennek arra, hogy technikai haladás ide vagy oda, az ember legősbibb vágyai – boldognak lenni, élni, és értelmesen élni – nem változnak. Ugyanígy igénye van az embernek – különösen a fiataloknak – az igazi egyéniség, az autonóm, önvezérlésű, jungi értelemben vett személyiség erejének megtapasztalására, példaképekre, ha úgy tetszik. Ha a Szentkuthy pedagógiai munkásságát taglaló szövegkorpuszt összességében nézzük, felfedezhetünk valami közöset, ami összefűzi ezeket a szövegeket, ez pedig az egyéniség, ami alakot ölthet történetesen a tanár, az író szerepében, de akármi más is lehet. Nem a foglalkozás teszi az egyéniséget, de az egyéniség hangolja össze a foglalkozást egységes egésszé.

7 *Égő katedra*, 146.

KIVONATOLNI A NEM LÉTEZŐT

A történetírás narratív aspektusai Szentkuthy Miklós *Eszkoriál* című regényében

Szentkuthy Miklós befejezetlenül maradt könyvciklusának, a *Szent Orpheus Breviáriumának* (továbbiakban: *Breviárium*) gyakori eljárása, hogy fiktív hivatkozásokat és szövegelemleket használ. A harmadik, *Eszkoriál* című (1940) kötetnek, amely Borgia Ferenc szentté válását meséli el, szinte az egyharmadát teszi ki egy, a *Breviárium* elbeszélője által készített kivonat (továbbiakban Wang Li-epizódként is hivatkozom rá), amely egy kínai történeti mű latin fordítása nyomán készült. Az eredeti mű természetesen fiktív.

A főszereplő, Borgia Ferenc a *Breviárium* olvasójával egyidőben olvassa a szöveget, de nem az elbeszélő által készített kivonatot, hanem az eredeti művet, amelyre az elbeszélő hivatkozik: „A kézirat az Escorial könyvtárában van; az itt közölt átültetés ezen Borgia által használt példányon alapszik.” (384.)¹ Mire a *Breviárium* olvasója a harmadik kötethez ér, már nem szokatlan előtte a fiktív művekre való hivatkozás, azok fordítása és idézése. A *Fekete reneszánsz* például egy fiktív Monteverdi-levéllel kezdődik, a szereplői elbeszélő kiléte egy lábjegyzetből tudható meg, a későbbi *Europa minor* többek között Tudor Erzsébet II. Fülöpnek írt válaszlevelét és számos, a levélben is említett keleti kézirat átíratát is tartalmazza. Minden ilyen szöveg reflektál saját fikciós voltára, ha máshogy nem, az anakronisztikus nyelvhasználat által.

A Wang Li-epizód három szövegváltozatot is jelent: az elbeszélő által készített kivonatot, amelyet az *Eszkoriál*

tartalmaz, és amit az olvasó és az elbeszélő ismer; a kínai szerző által írt eredeti történeti munkát, amelyet senki sem ismer; illetve annak latin nyelvű fordítását, amely az Escorial könyvtárában található, és amelyet az elbeszélő, illetve a szereplő, Borgia Ferenc ismer. Ez a hármas elkülönböződés, amellyel az elbeszélő felvezeti az epizódot, már önmagában egy összetettebb szerkezet lehetőségét sejteti. A kivonat alapján ugyanis összeállítható az eredeti, latin fordítású történeti mű² néhány jellemzője.

A Wang Li-epizód oszcillál a fikciós, mitikus és történeti formák között, mely átjárás az *Eszkoriál* nagyszerkezetében is ismétlődik. A regény Borgia Ferenc életét és szentté válását meséli el. A cselekmény nem a szerzetes-Ferenc által művelt csodák köre szerveződik (ezekről nem esik szó, holott ez volna a szentté válás kritériuma), inkább a szerzetesi élet választása és az abban való sikertelenség teszi ki a regénycselekményt. Ferenc a történeti és mitikus emlékezet határán helyezkedik el. Hercegnek született, ebből kifolyólag világi hatalommal bírt, amelyet a szerzetesi élet választásakor az egyházi tekintéllyel cserélt fel. Ezáltal életét nem a történelemkönyvek, hanem a szentek életét tagláló művek említik,³ mely létmód (király helyett szerzetes, majd szent) és műfaj (történetírás helyett legenda) határhelyzetet jelöl. Borgia Ferenc mint történelmi személy egyszerre része a történelemnek és a tágabb értelemben vett keresztény mitológiának.

- 1 Az oldalszámok a következő kiadásból származnak: SZENTKUTHY Miklós, *Eszkoriál* = Uő, *Szent Orpheus Breviárium* I., Bp., Magvető, 1973, 311–505.
- 2 A tanulmányban tehát különbséget teszek az *Eszkoriál*-ban olvasható kivonat, illetve a csak nyelvi nyomokban létező történeti mű között. Mivel a fordítás és a kínai szöveg közti különbség elemzésére csekély lehetőséget nyújt a kivonat, a továbbiakban a történeti mű alatt a fordítást értem. A Wang Li-epizódként hivatkozott szövegrész alatt azonban egyszerre értem mindhárom szöveget, létezőt és nem létezőket egyaránt.
- 3 Az *Eszkoriál* cselekménye szorosan követi Borgia Ferenc *A Szentek életében* olvasható életrajzát. *A Szentek élete II.*, szerk. Diós István, Bp., Szent István Társulat–PPEK, 2009, 430–432, <http://www.ppek.hu/k166.htm> (utolsó letöltés dátuma: 2023.02.13.)

A regénycselekmény két részből áll, a részek közé az elbeszélő két fiktív szövegelemként általa készített kivonatát ékeli be: a Wang Li-epizódot és a Wü Lay Yü-iratot, mely utóbbi a Wang Li-epizód allegorikus jelentéshorizontját bontja ki a filozófia eszköztárával. A kettéosztást azonban nem a szövegelemek jelenléte, hanem a cselekmény fordulata indokolja: Ferenc szerelme, Izabella császárnő (aki miatt Ferenc elutasította a szerzetesi létet) meghal, Ferenc kíséri a koporsót Toladóból Granadába, az út alatt olvassa a fent említett két szöveget. A második rész kezdetén Ferencnek azonosítania kell a holttestet, e tapasztalat hatására a jezsuiták közé áll, ekkor kerül át világi pozícióból egyháziba, amely határhelyzet a mitikus és történeti perspektívákat szomszédossá teszi.

A határhelyzet nemcsak a regénycselekménynek, de a Wang Li-epizódnak is közege. Az epizód a négyezer évvel ezelőtti Kínában játszódik, a kínai történetírás szerint a kultúrhérosokat követő három mitikus király idején.⁴ A szövegrészt egyaránt jellemzi a történetírás eszköztárának használata (hivatkozások, szövegelemek fordítása, kultúrtörténeti adalékok beemelése és értelmezése), illetve a mítoszok nyelve és kép világa (virág- és állatistenek, Atlantisz mint a természet istenasszonya, Wang Li mint emberisten). A kivonatban található szövegnymok, elsősorban a hivatkozások alapján megállapítható, hogy az eredeti történeti mű nem egyetlen történetíró munkája, hiába hivatkozik a *Breviárium* elbeszélője a bevezetőben egyetlen szerzőre. Ez az egyes számú szerző is legfeljebb szerkesztőként gondolható el, de elsősorban inkább csak olyan személyként, aki összegyűjtötte és egymás mellé helyezte a könyvben található forrásokat.⁵ Annak a narratívának az egységességét, amely a kivonatban olvasható a *Breviárium* elbeszélője alkotja meg.

A továbbiakban a történetírás hagyománya, illetve az elbeszélő által használt hivatkozások, szövegelemek és képzőművészeti források csoportosítása és elemzése során megpróbálom feltárni az eredeti mű jellemzőit, amelyek segítségével a kivonatban található elbeszélői módosítások és eljárások is vizsgálhatóvá válnak. A dolgozat célja, hogy körüljárja a *Breviárium* történetfilozófiai horizontját, illetve a történetírás narratív aspektusaihoz való reflektált kapcsolatát.

Bizonyos szempontból az epizód és maga a teljes *Eszkoriaál* is felveti a történelmi regény műfajának kérdését. A Wang Li-epizód úgy viszonyul az *Eszkoriaál* cselekményéhez, ahogy egy allegorikus történelmi regény a kortárs közegéhez, erre nemcsak a történeti és mitikus szemlélet határhelyzetének párhuzama, de különböző cselekményelemek is utalnak. Jelentős párhuzam a két császárnő (a főcselekményben szereplő Borgia Ferenc szerelme, Izabella császárnő és a Wang Li-epizódban szereplő császárnő, a nagy Luang testvére) halála és a holttestek szállításának elbeszélése. Ferenc nem olvassa ki az Izabella-parafázist saját olvasmányában,⁶ ez is jelzi, hogy a *Breviárium* elbeszélője jelentős módosításokat hajtott végre a kivonatban az eredeti mű narratívájához képest.

A történeti mű eredeti témája feltehetően politikatörténeti, ahogy a történetírás az *Annales* és a mikrotörténelem fordulataig elsősorban politikatörténeti volt.⁷ Nagy Luang istencsászár négyezer évvel ezelőtt, i. e. második évezredben egész virágzó Kínának uralkodója, akitől a mongolok a bengáliak segítségével elcsalják a birodalmat. Wang Li ennek a Luangnak a szeretője és ezáltal istennő a kínai alattvalók szemében. A császár idővel megunja a nőt, ezért szeretné kiházasítani. Dólon Dubassu, a mongol fejedelem kérőnek je-

4 BÁCISKAY András, *Az ókori Kína története = Világtörténet*, szerk. SALAMON Konrád, Bp., Akadémiai, 2011, 186.

5 A Wang Li-epizód a fikció valóságában nem számít „modernnek” az öt követő Wü Lay Yü-irathoz képest mérve sem, mivel „az egész modern, XVI. századi irat” (446., kiemelés tőlem), így az egységes szerkesztői munkára utaló nyomok volnának meglepőek, a szétforgácsolt, kódexekből és egyéb iratokból összeollózott forrásanyag nem szokatlan a vázolt keletkezési körülmények között. Ennek ellenére bizonyos, hogy az eredeti történeti műnek is saját narratívája van, ám ez feltehetően eltér a kivonattól.

6 „Borgia mosolyogva tette le a kéziratot. Mikor az atyáknak visszaadta, csak ennyit jegyzett meg: »Nincs valami elmélkedő jellegű mű is keleti gyűjteményekben?»” (446.)

7 SZLJÁRTÓ M. István, *A mikrotörténelem = Bevezetés a társadalomtörténetbe*, szerk. BÓDY Zsombor, Ö. KOVÁCS József, Bp., Osiris, 2006, 500.

lentkezik, majd hosszú vallási- és politikai csalásokon keresztül trónfosztott istenné fokozza Luangot, akitől földi helytartóként átveszi az uralkodás jogát. Hogy az eredeti történeti mű főszövege Luangra vonatkozott-e, vagy ott is inkább Wang Lin volt a hangsúly, arra egyértelmű szövegnyomot nem találni a kivonatban. A *Breviárium* elbeszélőjének hivatkozásai és a főbb cselekmények Wang Lihez köthetők. A történetírás gyakorlata azonban arra enged következtetni, hogy az eredeti történeti mű Luang és Kína bukásának elbeszélését tartalmazhatta.⁸

Az eredeti történeti mű keletkezéstörténetéből és az egységesítés hiányából adódóan (egy szerkesztő, de számos forrás és szerző, akik évszázadokon át dolgozták fel és -össze a témákat) feltételezhető, hogy az ott elbeszéltek események nem mindegyike mutat kauzális kapcsolatot, amely összefüggések megalkotására a kivonat törekszik. Bizonyos szöveghelyek anakronisztikusak (pl. Konfucius és Laotse⁹ találkozási Wang Livel), esetenként más kultúrkörökhöz kapcsolódnak (pl. Atlantisz természetisten megjelenése). A *Breviárium* elbeszélője és/vagy az eredeti mű szerzője megkísérli az idegen beékelődéseket bedolgozni saját narratívájába, elsősorban úgy, hogy Wang Lihez és a kiházásításhoz kapcsolja őket. Az elbeszélő az eredeti mű anyagához eseménymezőként viszonyul, ahogy az eredeti mű szerzője is a forrásokhoz, amelyből szelektál és amelyeket újrendez. A történetíró és a *Breviárium* elbeszélőjének eljárása hasonló egymáshoz.

A történeti tényanyagok összességét Paul Marie Veyne nevezte tárgyszerű eseménymezőnek, amelyből a történetíró kimetszi témáját, majd a választott eseményeket a választott nézőponto(ko)n keresztül cselekményekké formálja, a mezőt saját útvonalain keresztül

teszi bejárhatóvá. Veyne elképzelésében szerepel egy újraszerveződési elmélet,¹⁰ amely szerint az eseményező elemei természetes szerveződéssel bírnak: a történetíró ezt fedezi fel újra és teszi befogadhatóvá a narrativitás által.¹¹ Hayden White Veyne-nél erőteljesebb módosító tényezőt tulajdonít a szelektálásnak és a narratívába rendezésnek, már a kronologikus elhelyezést is értelmezői mozzanatként azonosította, narratológiai eljárásaként (cselekményesítés). A történetírás sok más bölcséleti diszciplínához hasonlóan nem rendelkezik olyan saját nyelvvel, mint a fizika a matematika révén, így a figuratív nyelvre kénytelen hagyatkozni. A 19. században ezt a figurativitást jelentés nélküli mezőnek tartották, ám a modernségben a figuratív cselekményesítés már nem a talált tárgyakban megbújó természetes szerveződés formájaként, hanem történetírói invencióként értelmezett. A történetírás a nyelven keresztül formálja kutatása tárgyát koherenssé.¹² Ez az áthelyezés felszámolja a történeti folytonosság hegeli eszméjét és szembeesíti a történetírás hagyományát a figurativitásból adódó fikciós és mitikus aspektusokkal.¹³

A *Breviárium* elbeszélője az eredeti mű eseménymezőjéből az egységesítés és az allegorikus olvasat igényével, illetve az elbeszélő módosításokat eszközölő jelenlétének hangsúlyozásával írja újra a Zöld Kína bukásának történetét. A fókusz áthelyezésével (Luangról Wang Lira) az ok-okozati összefüggések jelentősen változnak: a kivonatban a bukás oka Wang Li kiházásítása és az ahhoz szorosan kapcsolódó események, amelyek Luang figyelmére és döntéseire jelentős hatást gyakorolnak, a császár azonban ritkán szerepel. Az elbeszélő nem ragaszkodik igazságokhoz, nem tartja létező konstrukciónak, ám egy sajátságos igazságtörödékhöz az esemény-

8 Nem elhanyagolható szempont, hogy a kínai történetírás valóban beszámol az utolsó mitikus király bukásáról.

9 A nevek esetében az *Eszkoriaálban* használt helyesírást használok.

10 Vö. Collingwood elméletével a történetíró belegondolási képességéről: Robin George COLLINGWOOD, *A történelem eszméje I. = Történelemelmélet 1*, szerk. GYURGYÁK János, KISANTAL Tamás, Bp., Osiris, 2006, 59–62.

11 Paul Marie VEYNE, *Kommentár a történetírásról = Történelemelmélet 1*, 218–226. A szöveg eredetileg *Comment on écrit l'histoire* címmel 1971-ben jelent meg.

12 Hayden WHITE, *A történelem terhe*, Bp., Osiris, 1997, 18; 70; 73; 94.

13 White idézi Lévi-Strausst *Uo.*, 86. Ld. még: Northrop FRYE, *Első esszé. A történeti kritika = Uő, A kritika anatómiája*, Bp., Helikon, 1998, 57–60.; Johan HUIZINGA, *A történelem fogalmának meghatározása = Történelemelmélet I*, 28.

mező mentén mégis kapcsolódik.¹⁴ A eredeti történeti mű eseménymezejének tartható minden politikatörténeti esemény (a mongol befolyás, a bengáli árulás, Dólon Dubassu és Luang személyek, illetve a bukás ténye), ám bizonyos áthallások találhatók, ha összevetjük a Wang Li-epizód narratíváját a kínai történetírás ugyanez időről szóló megállapításaival.

Az i. e. második évezredből a történeti adatok szerint nem maradtak fenn írásos emlékek, a későbbi iratok arról tudósítanak, hogy akkor még nem létezett egységes Kína. A hagyományos kínai történetírást viszont nem a hitelesség, hanem a kínai kultúra folytonosságára való törekvés jellemzi; a történetírók politikai, vallási és kulturális okokból hajlandóak voltak akár visszamenőlegesen hamisítani is. A kínai történetírás saját civilizációjának kezdetét az i. e. harmadik évezredre, a mitikus időkre teszi. Kultúrhéroszok érkeznek Kína területére, akik megtanítják az embereket az eszközhasználatra. A kultúrhéroszokat az aranykor három mitikus királya követi. Az utolsó, zsarnok királyt a Sang-törzs lázadása buktatja meg, ők később a wang (vezető) címet vették fel.¹⁵

A kínai történetírás a Sang-törzs uralkodásától számolja saját történetét, minden azelőttit a mitikus hagyományhoz sorol, így az utolsó mitikus király bukása egybeesik a mitikus idők végével és a kínai történetírás kezdetével. Ez a határhelyzet párhuzamos az *Eszkoriál* és a Wang Li-epizód határhelyzetével, a cselekmény maga is bukástörténetet beszél el, a kivonat átvesz a kínai történetírás által is használt korszakolásokat (Tavas és Ősz korszak),¹⁶ illetve feltűnő az áthallás a wang szó kapcsán. A datálás, a bukástörténet, a mitikus és történeti korok egybemosódása, Luang mitikus királyként való ábrázolása, illetve a nyelvi áthallások arra engednek következtetni, hogy Luang ezzel az utolsó, zsarnok királlyal azonosítható. „A nagy Luang, a négyezer

évvel előtti Zöld Kína egyetlen ura, akinek kétmillió katona, négymillió kiherélt rabszolga és tízmillió virág- és állatisten állt rendelkezésére [...]” (386.) A Wang Li-epizód jelöletlenül, de intertextuális kapcsolatban áll a fikción kívüli kínai történetírással.

A kivonat azonban számos hivatkozott forrást is használ, ezek túlnyomó többsége azonban csak a fikció valóságán belül létező szövegek vagy képzőművészeti alkotások. A hivatkozások egyik gyakori fajtája a játékos imitáció, amely a hitelesség látszatát kelti. Ilyenek a sokszor emlegetett, de nem idézett kínai etikettkönyvek (pl.: Sminkek halálos tüköre, Nagy Hipotézis Függő Könyve, Van Nincs Etikett stb.), korszakolások elnevezései (pl.: Hü-Hü idők) vagy a személynevek (pl.: Csü P'Ta, Ő-Nő, Phü Pfui). Az eredeti történeti mű töredezettségére és többszerzőségére utaló hivatkozások meglehetősen homályos megfogalmazásúak. A Konfucius és Laotse jelentsor két, egymást kiigazító hivatkozást is tartalmaz. Elsőként az elbeszélő egy tekercsírót említ: „ezekben az időkben az egyik szent tekercs írója a két figurát kapcsolatba hozta Wang Livel, vagy ahogy a szerző becézi [eldönthetetlen, hogy a tekercs vagy a történeti mű szerzőjére hivatkozik – V. Á.] Wang Licskuval.” (421.) A becenév a kivonat következő bekezdésében megmarad, később elszórtan tér vissza. A tekercsírót felülírják „egyed tudósok” megállapításai, akik a szövegben leírt fákat „őskori óriásfüvekként” azonosítják.¹⁷ A történeti mű hosszan tartó keletkezéstörténetét jelzi, ahogy fentebb már kitértem rá, az idegen idejű vagy kulturális elemek beszűrődése. Az *Eszkoriál* absztrakt szerzője¹⁸ úgy hagyta el a fiktív dokumentumokra utaló nyomokat az epizódban, hogy egy több évszázados gyűjteményt képzelhessünk a kivonat mögé.

A Wang Li-epizód cselekményének jelentős forrásai a szövegelemlek (pl. valós forrás a Shi King/Shi Jing

14 Ahogy Borgia Ferenc *A szentek életében* olvasható életrajzát is minden anakronisztikusság és módosítás ellenére szorosan követi.

15 BÁCSEKAY, i. m., 186–187.

16 *Uo.*, 189.

17 „[...] We államban voltak a legszebb fák és állatok; a törzsek vékonyak voltak, mint a szentperje vagy ecsetpázsit fűszálai, üveg, napfény, szellő, szikrácsoló festékesjtek tündérsípjai – egyes tudósok szerint ezek nem is voltak fák, hanem őskori óriásfüvek” (421.)

18 Az absztrakt szerző nem egyenlő az elbeszélővel, de magában foglalja az elbeszélő reprezentációjának elveit. Nincs saját nyelve vagy szövege, de szövegének tartható a teljes mű az összes narratív szinten, ha a szöveg megalkotottságára utaló nyomokat azonosítunk. Wolf SCHMIDT, *Narratology*, Berlin–New York, De Gruyter, 2010, 48.

daloskönyv, de az idézett dal már fikatív; míg fikatív a Liao-költemény, amelynek részletei és magyarázatai is olvashatók a kivonatban) és a festőiskolák tematikus gyűjteményei (Kwara Shan, a Wu Tai-kódex vagy a közép-kínai freskófestők). A hivatkozott szövegelemek egy része kivonatolt, mások egyenes idézetként, fordításban szerepelnek (pl. Kétkedő Lázadás, Mandarinok Fű Litániája). A Wang Lihez fűződő vallás felszámolását több festménysorozat is megörökítette „filozófusok az istállóban” (393.) vagy „driád-inkvizítorok a kék víz-Nyxben” (395.) címen.¹⁹ A képzőművészeti hivatkozásokokat általában rövid ekphrasisok kísérik. Ezek közül kevés befolyásolja közvetlenül a narratívát vagy az elbeszélőt,²⁰ kivéve a fentebb említett driád-inkvizítorok, vagyis az elszabadult hajó történetét.

A hajó történetét számos módon feldolgozták mind a hivatkozott kínai művészek (irodalmi és képzőművészeti feldolgozások), mind a Wang Li-epizódban. A hajón egyszerre tartanak vallási bíróságot és szépségversenyt is, a bírák és a vádlottak szerepkörei a verseny alatt változatosan cserélődnek. A verseny politikai zavart okoz, mert a résztvevők tudni vélik, hogy a nyertes lesz Luang következő szeretője, ezért azt a jelképes megoldást fontolgatják, hogy Tüt, a tengeristennőt kiáltják ki győztesnek. „De úgy látszik, a nagy Tü ezt blaszfémiaának vette, mert másnap olyan vihar támadt a tengeren, hogy az összes udvarhölgyek és wanglista vádlottak majdnem mind a tengerbe fulladtak [...]” (395.) A hánykódó hajó láncait végül elvágják, így az, fedélzetén az ítélszékkal kisodródik a tengerre. A jelenet mitikus magyarázata mellett a politikatörténeti értelmezés is olvasható, miszerint a hajó láncait az antiwanglista lázadók vágatták el, hogy a Wang Li-vallás lehetősége is elveszzen bűnösökkel és a következő Wang Li-jelöltekkel egyetemben.

A témát a kínai művészek három korszakra osztják fel: a szerelmeskedés, a betegség és a babonafóbiák korszakaira. Az adaptációk és a (politikai)történeti elemek nehezen szétszálazhatóak, csak keveredésük ténye biztos, mivel többek között a kivonatban a hajó egyik utasa (nevesített szereplő, így fikatív történelmi személy) maga is használja az utólagos korszakolást hányatott sorsuk leírására.²¹ Az első korszak leghíresebb adaptációja Wey festménysorozata. A kivonat két festmény leírását adja a korszak jellemzése céljából, bár az elbeszélő érdeklődése inkább Wey barokk koncepciójára, mintsem a hajó történetére fókuszál.²²

A hajó története jelentőséggel bír a narratívában, mivel a hajó egyik utasa, Lao Mi kérésére Atlantisz úgy dönt, hogy a tervezett házassági ajánlat helyett inkább meggyilkolja Wang Lit. A képzőművészeti hivatkozásokokat illetően azonban izgalmasabb narratológiai szerkezetet mutat az a tíz festményleírásból és -magyarázatból álló szövegrész, amelyben az elbeszélő egyszerre adja a Wu Tai-kódex festményeinek ekphrasisait és szimbolikus magyarázatait művészettörténeti, filozófiai és társadalompolitikai szempontból.

Az ekphrasisok nagyrészt katalógus-jellegűek (pl.: „Wang Li a kozmetikai szerek között; tégelyek, lombikok, befőttesüvegek, gyúrt tubusok, púderdombok, karcsú görcsövek, nehéz ereklyetartók fantasztikus csendélete [...]” 1. kép, 437.). A leírások a festmények kompozíciós rendjét imitálják, a főmotívumot (Wang Li és Atlantisz figuratív megjelenítése) a kép különböző részleteinek leírásai követik, amelyek már az elbeszélő értelmezésén keresztül íródnak: „S a látonya-örvény körül a bukfencező természet: ónos jászok, piros szemű kelék, veres szárnyú koncérok és fejes domolykók – *formáikkal* fejezve ki a szerelem testi és lelki variációit, *analitikusabban*, mint egy késő-európai regény.” (2. kép, 437., kiemelés Sz. M.) Az értelmezések történeti kon-

19 Ez utóbbi cím a *Breviárium* elbeszélőjének stílusa, a kivonat nyelvi regisztere.

20 A *Széljegyzetek Casanovához* című kötetben a *Breviárium* elbeszélőjére olyan hatást gyakorol a fordított és kommentált fikatív Abélard szövegelem, hogy megváltoztatta korábban vallott állításait a szerelem definíciójával kapcsolatban.

21 „[...] mi ezen a hajón részben irtó inkvizítorok, részben inkvizitált áldozatok vagyunk: s a tengeri betegség, szerelmeskedés és babonás furorok megszüntették a különbséget bíró és elítélt között.” (418.)

22 A barokk festő említése a *Breviárium* elbeszélőjének betoldása lehet. Az elbeszélő közlése (ld. 5. lábjegyzet) alapján a kínai történeti mű a 16. század, tehát a barokk előtt keletkezett.

textusba ágyazottak, gyakoriak a kultúrtörténeti hivatkozások („mint egy késő-európai regény”), de a képek között találunk politikátörténeti aspektusúakat is: az arisztokrácia bukásának karikatúráját (8. kép), a mongolok betörésének tematizálást (9. kép) vagy a kínai nacionalizmus metafizikai megközelítését (3. kép). Az elbeszélő művészettörténeti viszonyrendszerbe helyezi a képeket (pl. terborchi realizmus, 6. kép), és ahol szükséges, kiemeli a festmény materiális attribútumait is: „A kilencedik kép tulajdonképpen két kép egymás fölé ragasztva, úgyhogy az alsó halovány, a felső egészen éles, akárcsak egy erős postai pecsét egy ceruzával írt levélen.” (439.)

Az ekphrasiskok leírásaiból kitűnik, hogy az elbeszélő nem pusztán illusztratív megfontolásból helyezi el a képleírásokat a kivonatban, azokat a kínai politikátörténet, művészettörténet és saját interpretációin keresztül írja le, így a szövegrészek nemcsak a történeti mű horizontját (abban az esetben, ha a képek az eredeti történeti műnek is részei és nem a kivonat idegen betoldásai a *Breviárium* elbeszélőjétől, mint Wey festménysorozata), de az elbeszélő nézőpontjából értett értelmezési horizontot (kultúr-, politika- és társadalomtörténeti, illetve egyéni) is a kivonat elvonatkoztatathatatlan részévé teszik. A válogatás szempontja a művészettörténeti elterjedtség („A tíz leghíresebb [kép] a következő” 437.) és a gyakoriság. A történeti mű eseményei közül amelyiket sokan feldolgoztak, adaptáltak és értelmeztek, azt emeli az elbeszélő a narratíva hangsúlyos eseményei közé, ilyen például Atlantisz és Wang Li találkozása és az elszabadult hajó története.

A hajó második és harmadik korszakáról két irodalmi szöveg maradt fenn. Mindkét szövegmű az elbeszélő fordításában, egyenes idézetként kerül be a kivonatba, így az elbeszélő fordítói minőségben is megjelenik. Az első, *Anatomia Papaveriana* című szöveg

egy wanglista ópium álomban írt belső utazása.²³ A második, Lao Mi által jegyzett mű egy pap belső monológja, aki számkivetett istenekhez vonzódik, emiatt képes felfedezni a kanonizált istenekben a nekik tulajdonított patetikus, de éppen ezért kételyre okot adó attribútumokat.²⁴ A mitikus és a történeti megközelítés határvonalát élesen kirajzolja, hogy Lao Mi a szolgált istennő, Beth T'a családfáját éppolyan történeti módon kezeli, mint saját papí leszármazását.

[...] te olyan isten-nemzedék vagy, mely nemrég vándorolt be a Karakorum pálmás-havas szirtjei közül Nyugat-Kínába, az én papi családom pedig évszázadok óta a Tsango partjain virágzott [...] te teológiai vagy, de parvenü – én ugyan csak kisnemes áldozár, de arisztokráciám úgy nőtt bele múltba és jövőbe, mint átlátszó levelekbe az erek. (407.)

Lao Mi az a szereplő, aki közvetett módon Wang Li haláláért felelős, Atlantisz az ő kérésére gyilkolja meg a nőt. Éppen azért lehet Lao Mi a kérés megfogalmazója, mert szerepkörében és hivatkozásának formájában (egyenes idézet) is a mitikus és történeti határ képviselője. Szerepkörében azért, mert miközben kételkedni kezd szolgált istenében, tudományos módon vezeti le vonzódását a készen kapott teogéniából származó istenekhez, illetve saját, emberi származását összeveti az isteni Beth T'aéval, amelyet származási adatokkal bizonyít. Lao Mit a kivonatban töredékben ugyan, de egyenesen idézi az elbeszélő, így egyszerre tetszeleg a leghitelesebb történeti forrás, a dokumentum álcájában és mutat rá annak vitathatatlanul fiktív voltára.

A fiktív szövegműveknek kettős természetük van a *Breviáriumban*. Egyszerre jelentenek kilépőt az elbeszélő által uralt szövegvilágból, miközben mégis meghamisítottak és manipuláltak ugyanezen elbeszélő ré-

23 Érdemes megemlíteni (főként, mert kevés javaslat született Szentkuthy magyar vonatkozású elődeire), hogy az *Anatomia Papaveriana* Szabó Lőrinc költészetével mutat rokonságot az orientalista témaválasztáson túl is, elsősorban *A belső végtelenben* című verssel.

24 A szövegrész a babona korszakába tartozik és elsősorban a kételyről szól: ugyanezzel az ellentéppárral nyit az *Eszkoriai Lectiója*. „Herceg. Az embereknek két természetes ösztönük van mindössze: csak ez a kettő, harmadik nincs; de ez a kettő végtelen: az egyik végtelen a babona-szomj és babona-készség, a másik a végtelen kétely-neurózis és kételyben is kételkedés.” (354.) A Wang Li-epizód maga is ezt a babona-szomjot és a hitelességben való kételkedést reprezentálja.

széről. A szövegmélekek hiába szereplői elbeszélések, általában nem térnek el jelentősen az elbeszélői szövegrészek regiszterétől, az elbeszélő korának és nyelvhasználatának megfelelő szókészletet, mondatszerkesztéseket használnak.²⁵ Az anakronisztikusságot a Szentkuthy-recepció gyakran említi elsősorban az időtlenség markáns jeleként.²⁶ Kerber Balázs a *Pendragon és XIII. Apolló* szövegéből vett elbeszélői magyarázat nyomán arra a következtetésre jutott, hogy a Szentkuthy-prózában tapasztalható anakronisztikusság nem az időtlenség eleme, hanem egy kitakarás eredménye. Az elbeszélő az érthetőség kedvéért modern változatokra cseréli a hiteles szöveghelyeket. Az új változat komplexebb és egyszerűbb módon fejezi ki a szereplő által mondottakat, mint az „eredeti” változatok.²⁷ A kitakarás jelensége a mindenén átívelő elbeszélői jelenlét és az (ön)íronia társeszköze, amellyel az elbeszélő ideje leural minden másik időt. Ettől azonban nem szűnnek meg a relációk – hiába semlegesítjük az anakronisztikusságot a kitakarás magyarázatával, továbbra is hordozza azt a megakasztó jelleget, amely ironikus távlatba helyez minden fiktív szövegméleket és szereplői elbeszélést – és nem számolódik fel a történeti idő. Pusztán az a pont, ahonnan minden történet elmesélésre kerül: az a *Breviárium* elbeszélőjének kora.²⁸ Ez a beállítás a szöveghamisításokkal társítva élesen mélyíti a megidézett történeti idő és az értelmezői idő közti távolságot,

illetve hangsúlyozza a történeti folytonosság ideáját felváltó diszkontinuitás bizonytalanságát.²⁹

A Wang Li-epizód hivatkozásainak utolsó fajtája a babonák és mítoszok tárgykörébe tartozik, a festményekhez hasonlóan ez is kultúrtörténeti adalék. A Wang Li-epizód regiszteréhez képest ezek a szövegrészek korlátozottan, de elmozdulnak, egy akadémikusabb nyelvhez és a stilisztikailag közömbös alapszinthez közelítenek. A beékelések az elbeszélő esemény egy részletét követik tovább. A narratívából kiemelt részlet a kitekintésben távoli népek ősi mítoszainak eredettörténeteiként tűnik fel. Ilyen szövegrész a Wang Li-állatkert esete, amelyhez két, különböző mítosz is kötődik. Az állatkert vezetője egy Tsun nevű költő és természettudós, akit anti-wanglista nézetei miatt kicseleznek: ellopják tőle a kulcsait és kinyitják a ketreceket. Az állatok szabadon eresztése bűnnek minősül, Tsunt kivégzik. Az elbeszélő zárójelben megjegyzi, hogy az elszabadult állatokat egy vándorcirkusz-igazgató fogdosta össze, majd végigvándoroltatta őket az egész világon, ami „a legváratlanabb szellemtörténeti vírusokat és toxinokat” hagyta maga után Jávától kezdve Elő-Indián át Ibériáig. (391.) Hasonló történik azzal a wanglista orvossal is, aki különleges termékenységi és terméketlenségi szereket talált fel, és akit wanglista nézetei miatt az anti-wanglista szervezet a jak-tulkok közé zárat. Szerei nyo-

25 Bár az *Eszkoriálban* két atipikus szöveghelyet is találunk: egyet a Wang Li-epizódban a házasságközvetítő nyelvben, ahol szándékos nyelvrontást történik; illetve az Izabella haláltusájának egyik dokumentumában, ahol archaizált nyelven olvasható a fiktív szövegmélek.

26 Elsősorban Rugási Gyula múzeum-, illetve Kabdebó Lóránt katedrális-metaforájára gondolok. Rugási a múzeum-metaforájában az archív jelleg számolja fel a történeti időt. A Szentkuthy-prózára jellemző diverzitást, néhol már komikus anakronisztikusságot, az összezsúfolt kulturális tudást és a leíró jelleget az alexandriai könyvtár arkhéja felől, a mindentudás illúziójaként értelmezi: a tér, ahol az emberiség által felhalmozott tudás egyidejűleg szemlélhető. Rugási nem számol metaforájában az egyéni ember (olvasó) idejével, ugyanis a múzeum anyaga is csak egyetlen pontból, az archívum kurátorának ideje felől tűnhet időtlennek, így ez a metafora kiírja az elbeszélő idejének jelentésmezéjét a szövegből. Kabdebó katedrálisában a templom végtelen időtlensége metszi az oda betérő egyéni idejét. Ez a szakrális végtelenség azonban olyan patetikus megközelítést eredményez, amely ellehetetleníti az irónia jelenlétét. Vö. RUGÁSI Gyula, *Szent Orpheus arképe*, Bp., JAK, 1992, 25; KABDEBÓ Lóránt, *Vers és próza a modernség második hullámában*, Bp., Argumentum, 1996, 210; 226.

27 KERBER Balázs, *A kor mint fantáziatérkép*, Tempevölgy, 2019/1, 105.

28 Vö. 26. lábjegyzet: a kurátor és a katedrális mindenkori szemlélőjének perspektívája

29 Vö. „A történelmi múlt távolléte így végeredményben még meg is kettőződik, egyrészt távol lévő az emlékezetben, mert az átél emlékek helyébe a dokumentáris nyom lép, másrészt ugyanígy távol lévő a történészek diskurzusában, minthogy az ő történelmük a múltat úgy, ahogyan az valójában végbement, semmiképpen sem újraéli, csupán reprezentálja.” PAUL RICOEUR, *Emlékezet – felejtés – történelem = Történelemelmélet 1*, 114.

mán a Puan-vidék barbár köreibben születik vallás egy volt-nincs istengyermek mítosza köré.

Ezek a kitekintések rövid, általában egy bekezdéses beékelések, elbeszélésük mindig kiegészítő információ, mintegy stilisztikailag és tipográfiaileg is kiíródnak a történeti munka alapszintjéből.³⁰ Miközben bizonyos mitikus elemek reflektálatlanok a kivonatban, vannak olyan szövegrészek, amelyek marginálisan kerülnek be a kivonatban, elsősorban nem is hitelességük, hanem a narratívához illeszthetőségük nehézsége miatt.

A *Breviárium* elbeszélőjétől mindig lényeges, amikor felhívja a figyelmet saját szerepére. Jelentéssel bír például a *Széljegyzetek Casanovához Vitájában*, ahol Liguori Alfonz emlékiratait kivonatolja, majd olyan eseményeket beszél el, amelyeket Alfonz még a *Vita* időrendje szerint sem élt meg. Azzal az állítással, miszerint az elbeszélő Wang Li történetét egy történeti munkából kivonatolja, amely eredeti munkát látványosan átdolgoz és keveri benne a történeti, kultúrtörténeti, irodalmi és képzőművészeti hivatkozásokat, az elbeszélő alapjaiban kérdőjelezi meg a pozitivisták történetírás relevanciáját. Az a beállítás, hogy az elbeszélő a tudományos munka eszköztárát használja egy olyan szöveganyagon, amely nem létezik, és nem törekszik a hitelesség látszatára (csak használja a hitelesség bizonyításához szükséges nyelvi eszköztárat) ironikussá teszi a teljes epizódot. Az elbeszélő explicit módon hazudik, és olyan helyzetekben hívja fel a figyelmet saját jelenlétére, amikor arra a szöveg fikciós volta miatt nem lenne szükség. Az elbeszélői eljárás önmagában is megteremti azt a kételyt, amely állandó tematikája a *Breviárium* könyveinek. A történetírói eszköztár imitálása egyszerre kelti a hitelesség látszatát, miközben a használt források homályossága, fiktív volta és az újrendezésben rejlő torzítás arra hívja fel a figyelmet, hogy nemcsak a fikció, de a történetírás sem mentes az elbeszélői jelenléttől.

30 Ezek gyakran zárójeles szövegrészek a következő bevezetőikkel: „Nem tartozik szorosan ide, de...” (391.) vagy „Zen *különben* a Puan-vidék barbár vallásának akaratlan megalapítója lett [...]” (393., kiemelés tőlem)

Fodor Péter

HŐSBŐL PÁRIA?

Jonathan Franzen esete az ökopolitikával

Írásomban arra a kérdésre igyekszem válaszolni, hogyan és miért vált a korábban a környezetvédelem bajnokaként ünnepeelt Jonathan Franzen bizonyos zöldmozgalmak szemében egyszer csak nem kívánatos személlyé, s hogyan reagált ő íróként erre.

2018 novemberében látott napvilágot Jonathan Franzen *The End of the End of the Earth* című esszégyűjteménye. A kötet javarészt természet és ember viszonyának időszerű kérdéseivel foglalkozik: időszerűség alatt azt értve, hogy antropocén kontextusban értelmezi azt, ami a szemünk előtt és attól részint elrejtve zajlik nap mint nap. Franzen környezetvédelmi tevékenységének ismertsége nem csupán sztáriró státuszából származik: némelyik szövege (melyek egyike-másika nem is került be a kötetbe) ugyanis fölkérésre, kutatói jelentésként született abból a célból, hogy hozzájáruljon egy-egy ökológiai projekt eredményességéhez. Ezek közül most egyet említve: 2012 márciusában Franzen a National Geographic megbízásából átfogó vizsgálatot végzett az albán és az egyiptomi madár vadászat hatásairól a vándorló madarakra: beszélt vadászokkal, kifürkészte a törvénytelen befogási és elejtési módszereket, igyekezett megismerni a tevékenység társadalmi és kulturális kontextusát. Tapasztalatait a National Geographic Magazine 2013. júliusi száma közölte *Last Song for Migrating Birds* címmel, ez az írás a kötetben némileg kibővítve *May Your Life Be Ruined* címmel, a magyar kiadásban (*A világ végének vége*, 2019) *Dögölj meg jó dolgokban* címmel olvasható (ezt az átkot egy beduin pásztorgyerek kiabálja egy, a hálóját elkerülő sárgarigó után, amelynek párját néhány perccel korábban ölte meg a fiú – az eredeti szövegben egyébként nincs benne: ami a természettudományos magazinba főlöszleg lett volna, az irodalmi esszégyűjteményben már hatáseffektusként működhet). Franzen fáradozásaiért 2015-ben kiérdemelte a EuroNatur Stiftung díját, a méltatásban a „great champion of bird protection in Europe” titulus szerepel. A NatGeo választása többek között azért eshetett épp az amerikai íróra, mert ő már 2010 júliusában hosszú írást közölt a The New Yorkerben *Emptying the Skies* címmel a mediterráneumban népszokásként virágzó madárirtásról – Franzen esszéjétől inspirálódva, az alkotási folyamatba a szerzőt is bevonva, nemzetközi együttműködésben azonos címmel dokumentumfilm is készült a vadászok és a madárvédők fizikai agressziótól korántsem mentes küzdelméről 2013-ban.

Az illegális vadászat és kereskedelem persze nem a 21. század találmánya, inkább csak az eszközei professzionizálódtak a technika fejlődéséből következően. Az, amiről az eddig szóba hozott Franzen-írások tárgyalnak, nagyban hasonlít arra, amiről Csukás István *PomPom meséinek* 5. része, vagyis a könyvben 1982-ben napvilágot

látott *Madárvédő golyókapkodó* szól. Különbség abban mutatkozik, hogy Csukás meséje megváltoztathatóan mutatja az emberi természetet: az előbb csúzlival, majd légpuskával madarakra lövöldöző vásott fiúk a golyókapkodó trükkjének köszönhetően végül „földhöz vágják a légpuskákat, és szégyenkezve elszaladtak; de úgy pirult a fülük, és úgy szégyenkeztek, hogy örökre elment a kedvük a lövöldözéstől.” Érdemes megemlíteni ugyanakkor, hogy a mese rajzfilmváltozata (amely egyébként hamarabb jutott el a közönséghez, mint a szöveg) radikálisan eltér ebből a szempontból az írott történettől: a mozgóképen ugyanis a föltételezhetően csak Picur képzetében létező golyókapkodó nem jelenik meg a történet jelenében, inkább csak afféle anekdotikus vagy legendás alak lesz PomPom elbeszélésében, egy beváltatlan ígéret a szorult helyzetben lévő madarak számára, akiknek a mese vége sem hozza el a menekülést. A *Dögölj meg jó dolgodban* azzal a jelenettel zárul, melyben egy megvakított karvaly elszökik fogva tartóitól (akik nélkül nyilván nem lesz képes életben maradni), így szereve meg magának azt az esélyt, hogy „szabad madárként múljon ki a világból” – ennél – valljuk meg – nehéz lenne kevésbé derűlátó zárlatot kiötlölni.

Az 1905-ben alapított, ornitológiai fókuszú természetvédő egyesület, a National Audubon Society magazinjának 2013. március–áprilisi számában, a kiadvány *Why I'm a Birder* című sorozatának interjúalánya Jonathan Franzen – akkoriban az Audubon rendszeres adományozója – volt. A beszélgetésben a madarak iránti érdeklődés okain túl időszerű természetvédelmi feladatok is szóba kerültek. Ez utóbbiakról nyilatkozva Franzen *Szabadság* című 2010-es regényének egyik főszereplőjét, Walter Berglundot „idézi”, aki szerint az Amerikai Egyesült Államokban elegendő szabad terület áll rendelkezésre ahhoz, hogy az országra jellemző növény és állatvilág fennmaradását biztosítani lehessen, ugyanakkor az élőhelyek földarabolása és az azokba való emberi beavatkozás sok faj eltűnésével fenyeget. Emlékezhetünk rá, hogy a regényben Walter egy Vincent Haven nevű, vagyonát olaj- és gáztermelő vállalatok élén szerző, a legmagasabb washingtoni körökben járatos üzletember alkalmazásában áll. Feladata a Kék-hegyi Társulás projektjének sikerre vezetése, melynek lényege, hogy egy száz négyzetmérföldes vadont jelöljön ki a nyugat-virginiai Wyoming megye területén a kék poszáta megmentése érdekében. A projekt része afféle „fausti alkuként”, hogy a terület egyharmadán előbb engedélyezni kell a rendkívül természetkárosító külszíni szénbányászatot, majd a bányászat által tönkretett területet kell rekultiválni. A regényben a vállalkozásról egy olyan szcena hivatott tájékoztatni az olvasót, melyben Walter barátjának, Richard Katznak jut az a szerep, hogy föltegye a kézenfekvő kérdést: „De miért nem hagyjuk azt a szentet inkább a föld alatt? [...] Én eddig úgy tudtam, hogy ellenezzük a széntüzelést.” Walter elhalasztja a kérdés megválaszolását: „Legyen elég most csak annyi, hogy mi *realisták* vagyunk a szén tekintetében.” [kiemelés az eredetiben] A regénybeli beszélgetés harmadik résztvevőjétől, Berglund asszisztensnőjétől, Lalithától annyi kiegészítést kapunk még, hogy „Walternek nagyon eredeti nézetei vannak a fosszilis energiák előnyeiről, szemben a nukleáris és a szélenergiával”. Ha nem is a regénynek ezen a pontján, de egy későbbi jelenetben megkapjuk Walter energetikai álláspontjának részletezését. Ennek veleje, hogy „a világ népességének és energiafogyasztásának egy bizonyos ponton drasztikusan csökkennie kell”, s ezt nem más fogja elhozni, mint az összeomlás.

A nagy kérdés tehát úgy szól, milyen mértékben pusztítjuk el a Földet a nagy összeomlás bekövetkeztéig. Teljesen feléljük-e, minden fát kivágunk és minden tengert sterilizálunk-e, és csak aztán omlunk össze, vagy nem? És az összeomlás után lesz-e még néhány rezervátum, ahol fennmarad az élet?

Walter érvelése szerint az atomenergiába kódolt nukleáris katasztrófa lehetetlenné teszi a rezervátumokban megőrzött ökoszisztémák regenerálódását, a szélenergiát biztosító erőművek meg kiirtják a vadmadarakat – ezekkel összevetve a szénbányák letarolt területeiben több a rekultivációs lehetőség. A Kék-hegyi Társulás által kidolgozott modell megalkotói szerint nem kisebb célt tűz ki magának, minthogy „bemutass[a], mi a helyes hoz-

záállás a természetvédelemhez”. A környezetvédők által pokolba kívánt projekt – ha jól értjük – egyfelől a kapitalizmus természetének (a legolcsóbb beruházási ráfordítással minél gyorsabban energiaforráshoz jutni) megváltoztathatatlanágából indul ki, másfelől reménytelennek tartja azt az igyekezetet, mely az amerikai választópolgárt próbálja rávenni arra, hogy holmi állatok és növények érdekében bármiféle személyes kényelmi eszközről lemondjon. Éppen ezért voltaképpen a politikai hatalommal is bíró, tehetős felső réteget próbálja cselekvésre bírni, mivel „[n]ekik érdekük megakadályozni, hogy az emberiség teljesen szétbassza a természetet, mert ők és az örökösök fogják élvezni azt, amit a természet nyújt, akiknek van hozzá elég pénzük”. A regényben Walter ötletének politikai kontextusa is van: egyszerre táplálkozik a Clinton-adminisztráció tétlenségének bírálatából („Clinton az égvilágon semmit nem tett a környezetvédelemért. A semminél is kevesebbet. [...] Gore meg egy nyamvadt értelmiségi volt, aki nem merte kibontani a zöld lobogót”), s tekinti a projektet ökológiai indokból gáncsolókat „balos környezetvédőknek”. A Kék-hegyi Társulás persze túl szép, hogy igaz legyen: annak rendje-módja szerint fény is derül arra, hogy Vincent Haven bár valamelyest szívéen viseli a kék poszáta sorsát, de valójában a madárrezervátum indokával földgázlelőhelyeket vásárol össze, amelyeken aztán majd elkezdődhet a természetpusztító kitermelés. Walter kitalált élettörténetének íve a nagy léptékű és nagy ambíciójú projektek gründolásától a kicsi, helyi természetvédelmi intézkedésekig vezet. A regény zárlatában Walter már rég nem országos tényező, akinek tevékenységét a *The New York Times* veszi célba (ahogy történt a Kék-hegyi Társulás esetében), hanem egyszerű természetvédelmi őr, akinek legfőljebb annyit sikerül elérnie, hogy kevesebb madár essen áldozatul a környéken a házi macskák támadásának. A 2013-as Audubon-interjúban Franzen egyetértően hivatkozik az általa teremtett regényhős természetvédelmi nézeteire, többek között a globális felmelegedés ügyében is: a beszélgetés végén ódzkodik ezt a legfőbb és legnagyobb figyelmet érdemlő ökológiai problémának nevezni, méghozzá azért, mert ez – meggyőződése szerint – már a veszett fejsze nyele, megoldhatatlan ügy. Ekkor ez a kijelentése még nem keltett különösebb hullámokat – mivel egyfelől nem egy nagy olvasottságú felületen jelent meg, másfelől nem konkrét diskurzuspartnereknek címezte –, de erre sem kellett sokat várni.

Míg Franzen eddig említett szövegei természetvédő körökben elismerést vívtak ki, ugyanez a 2015-ben *Carbon Capture. Has climate change made it harder for people to care about conservation?* címmel a *The New Yorker*-ben közreadott írásáról nem mondható el (a *The End of the End of the Earth* kötetben *Save What You Loved* a címe, a magyar változatban: *Védjük meg, amit szeretünk*). A meglehetősen nagy vitát generáló szöveg kiindulásképpen a National Audubon Society 2014 őszi kiadott sajtóközleményét, melyben egy (Franzen szerint nem megalapozott) prognózist tettek közre, mely szerint „2080-ra az észak-amerikai madarak csaknem felének megszűnik az élőhelye” a klímaváltozás miatt, és egy minnesotai portál ökobloggerének ahhoz írott egyetértő kommentárját vette célba. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy a sajtóközleményt az Audubon némileg karikírozott hanyatlástörténetének állomásaként láttatta, így átfogóan bírálta a szervezet jelenkori tevékenységét

(Száz évvel ezelőtt a National Society még harcos szervezet volt, amely hadjáratot hirdetett a madarak felelőtlen pusztítása ellen [...]; azóta azonban megszélidült. Az utóbbi évtizedekben már inkább a képes levelezőlapjairól ismert, meg a plüss kardinálistpintyekről és kékmadarokról [...], semmint arról, hogy támogatja a tudományos kutatást, kiáll a nézetei mellett, és együttműködik olyan csoportokkal, amelyek gyakorlati környezetvédelmi tevékenységet folytatnak. De aztán, amikor tavaly szeptemberben a szervezet mondhatni apokaliptikus üzemmódba kapcsol, már arra gondoltam bárcsak maradtak volna a plüssmadaroknál. Végére is a szeretet mégiscsak jobb indíték, mint a büntudat.).

Franzen írásában azt firtatta, hogy igaz-e, hogy az amerikai madarakra leselkedő legnagyobb veszély a klímaváltozás, amelyhez képest minden más természeti károkozás eltörpül, például a Minnesota Vikings amerikaifutball-csapat új stadionja is, melynek üvegfelületei évente madarak ezreinek pusztulását eredményezik. Franzen

írásában azt a kérdést exponálja, elhivatott természetvédőként melyik ügyet tekintse előbbvalónak: a zöld energia előállítására kiötlött létesítmények itt és most jelentette természetkárosítását, vagy a fosszilis energia-hordozók okozta hosszú távú veszélyeket (a dilemma ismerős nekünk már a *Szabadság* című regény fönt idézet jeleneteiből): „Mit számít, hány sast és kondorkeselyűt ölnek meg a szélturbinák lapátjai, ahhoz képest, hogy a világtengerek vízszintemelkedése milyen hatással van a legszegényebb országok lakosságára?” A válasz, amit esszéistaként erre a kérdésre ad („Míg az könnyen bizonyítható, hogy az ablakoknak ütköző vagy a házi macskák által megölt madarak élete megmenthető lenne, az ökológiai lábnyomunk csökkentésével nem megyünk semmire.”), nagyban emlékeztet Walter Berglund fiktív élettörténetének példaértékére, aki a regény záró fejezetében a szomszédait igyekezett rávenni arra, hogy ne engedjék szabadon kóborolni macskáikat, vagy ha igen, akkor tegyenek rájuk olyan gallért, mely megakadályozza, hogy madarakra vadásszanak – vagyis konkrét személyektől kér (elvileg) nem teljesíthetetlen intézkedéseket, melyek az állatvilág szempontjából azonnali haszonnal kecsegtetnek. Franzen legfőbb kifogása a klímaváltozás elleni küzdelem minden más súlytalanító ökológiai narratívaként való használata ellen az, hogy politikailag túlzottan kényelmes megoldás: mivel a globális felmelegedéshez mindenki hozzájárul, voltaképpen senkinek nem kell büntudatot éreznie miatta, s így a választópolgárnak nincs is különösebb dolga az ökotudatosság terén, a politikusok meg megtakarítják annak ódiáját, hogy társadalmi csoportokat abban a szabadságukban korlátozzák, hogy magukat és környezetüket tönkretegyék

A *Carbon Capture* című esszé közreadó *The New Yorker* tekintélye és Franzen író-természetvédő hírneve nem biztos, hogy elegendő indokot szolgáltatott volna ahhoz, hogy az „érdekgazdák” (stakeholders) széles köre rögvest reagáljon. A válaszok gyorsasága, hevesége, keresetlenségtől nem mentes stílusa nyilvánvaló tette: Franzen darázs-fészekbe nyúlt és sokan érezték úgy, hogy rálépett a tyúkszemükre. Ráadásul a vita – tárgyához egyébiránt – illő módon nem is maradt belül az országhatáron: a brit *The Guardian*nek mindösszesen két napba telt, hogy az Audubon igazgatójától kezdve európai madárvédő szervezetek képviselőin át az Egyesült Királyság kormányát a klímaváltozás ügyében tanácsokkal ellátó bizottság vezetőjéig többeket megszólaltasson arról, mit is gondolnak Franzen írásáról (Karl Mathiesen: *Jonathan Franzen: climate campaigns killing the birds?*). Utóbbi nemes egyszerűséggel hülyének („stupid”) nevezte a szöveget, s a fölvetett dilemmákkal mit sem törődve, magabiztosan kijelentette: „tökéletesen meg tudjuk állítani az éghajlatváltozás fokozódását olyan észszerű intézkedésekkel, amelyek nem fogják tönkretenni a világot”. Az Audubon igazgatója a brit lapnak nyilatkozott, majd másnap a szervezett saját honlapján válaszolt Franzennek: a beszédes című írás (*Friends Like These* – ami annyit tesz, hogy akinek efféle barátai vannak, annak nincs szüksége már ellenségre) szerint az író szövegével kirívó intellektuális gáztettet követett el, de hát ez nem is meglepő – folytatódik a visszavágás – egy olyan férfitől, aki „megpróbál háttal fordítani büntudat sújtotta, puritán protestáns örökségének, és igyekszik igazolni fogyasztói életformáját”. A vita más résztvevői sem haboztak megmártani pennájukat az identitáspolitika *ad hominem* érvkészletében: a London School of Economics környezettani intézetének egyik vezetője szerint például Franzen egy öregedő, tehetős ember, aki kényelmes életformájáért cserébe egyszerűen eltekint azoknak az embereknek az életlehetőségeitől, akik fiatalabbak és szegényebbek nála, de akadt olyan, egykor a *Wall Street Journal*nak is dolgozó ökológiai szakíró, aki – a szólás- és véleményyszabadság nagyobb dicsőségére – azzal az ötlettel állt elő, hogy egyszerűen meg kell tiltani a gazdag, fehér férfiaknak (a csoportot egy Franzen-portré volt hivatott megérezkíteni a cikkben), hogy leírják, miként vélekednek a klímaváltozásról (Brian Kahn: *Ban Rich White Guys From Writings Their Thoughts About Climate Change*). Az még a diskurzuspártnerék efféle ritkításától ódzkodók megszólalásából is napnál világosabban látható, hogy azáltal, hogy Franzen kérdéssé tette a klímaaktivizmus teljesítőképességét, s fölhívta a figyelmet a szél- és vízerőművek természetkárosító hatására, rögvest a klímaszkeptikus jobboldali politikai szólam képviselőjeként tűnt föl.

Azt, hogy Franzen igyekezett sorra venni a 2015-ös disputa tanulságait, egyebek mellett jelzi, hogy a vitát kiobbantó írás kiemelt szereppel bír a 2018-as gyűjteményes kötetében. Egyfelől a könyv bevezető írása

(*Esszéírás zord időkben*) fölidézi a cikk elkészülésének folyamatát, a szerkesztői javaslatokat, azt a tágabb politikai kontextust, amely nélkül nem érthetőek egyes állítások, továbbá utal azokra a dekontextualizáló, csúsztató, nem-olvasó műveletekre, amelyek révén ellenfelei igyekeztek elverni a port rajta, ugyanakkor Franzen hajlik az önbírálatra és önkorrekcióra is („A végső, megjelent változat tükrébe tekintve egy dühös, békétlenkedő madár-rajongót látok, aki azt hiszi magáról, hogy mindenkinél okosabb.”), s el is töpreng azon, hogyan írná ma meg ezt a szöveget. Leginkább úgy, hogy körültekintőbben gondolna a környezetvédelmi aktivistákra, akiknek egyre fogynak a győzelmi esélyeik, az alternatívenergia-iparban dolgozókra, akiknek el kell tartaniuk a családjukat, a politikai baloldalra, mely miután a neoliberalizmus szétzilálta a társadalmat a klímaváltozásban találta meg az utolsó érvet a kollektívizmussal szemben, s főleg mindazokra,

akiknek az életéből jobban hiányzik a remény, mint a magamfajta depressziós pesszimistáéból, azokra az emberekre, akiknek a számára a tikkasztóan forró és elemi csapásokkal terhes jövő elviselhetetlenül komor és félelmetes kilátás, és akiknek ezért megbocsátható, ha gondolni sem akarnak rá.

A könyvben a 2015-ös esszé a magazinbéli változathoz képest csak nüansznyi változásokkal jelent meg, s ezek sem a bevezetőben gyakorolt szerzői önkritika jegyében fogantak, viszont 2019 szeptemberében ugyanúgy a *The New Yorker*-ben Franzen újra nekigyürkőzött a klímaváltozás témájának. E szöveg meglehetősen hosszú címe inkább folytonosságot, mintsem határozott váltást jelent a 2015-ös szerzői állásponthez képest: *What If We Stopped Pretending? The climate apocalypse is coming. To prepare for it, we need to admit that we can't prevent it.* (Mi lenne, ha abbahagynánk a színlelést? Közeleg a klímapokalipszis. Ahhoz, hogy felkészüljünk rá, el kell ismernünk, hogy nem tudjuk megakadályozni). Annyiban mindenképpen, hogy Franzen már a *Carbon Capture* című írásában (éppen úgy, ahogy Walter Berglund a *Szabadságban*) abból indult ki, hogy a klímakatasztrófa elkerülhetetlen, s önáltatás úgy tenni, mintha ez nem így lenne. Ebben az összefüggésben hivatkozik Dale Jamieson *Reason in a Dark Time. Why the Struggle Against Climate Change Failed – And What It Means for Our Future* (A józan ész sötét időkben. Miért vallott kudarcot a klímaváltozás elleni harc – és mit jelent ez a jövőnkre nézve) című, 2014-ben napvilágot látott munkájára. Jamieson szakmájára nézvést filozófus, szűkebb területe a környezettudomány. Könyvében sorra veszi a klímaváltozás elleni küzdelem tudományos, társadalmi, gazdasági kerékkötőit. Többek között elemzi az amerikai demokrácia szerepét, s arra jut, hogy mivel végső soron a jól működő demokrácia az állampolgárok érdekét szolgálja, s jelen állás szerint a globális kapitalizmus, mely a klímaváltozás legfőbb felelőse, nyújtotta előnyöket (pl. olcsó energia, árubőség) éppen az Egyesült Államok lakói élvezik, míg az árnyoldalait a jövő nemzedékei, az állatok és a természet szenvedni fogja, a demokrácia sajnos nincs fölkészülve a szükséges lépések megtételére. Amit Franzen egyetértően idéz a filozófustól, az voltaképpen nem más, mint amit – ahogy arról már korábban esett szó – Walter Berglund gondolt a *Szabadságban* a demokrácia működés(képtelenség)éről évekkel korábban, mint hogy megjelent volna Jamieson munkája. Franzen utal arra a számításra is, mely szerint egy átlagos észak-amerikai háztartás mindösszesen két hét alatt meghaladja a rá szabott szén-dioxid kibocsátásnak azt a mértékét, amennyivel el lehetne kerülni, hogy a globális melegezés a 21. század végére ne haladja meg a 2 Celsius-fokot. Jamieson a klímaváltozás elleni küzdelem kudarcában a felvilágosodás reményének cáfolatát látja, nevezetesen azét, hogy „majd a józan ész képessé tesz bennünket, hogy meghaladjuk evolúciós korlátainkat”. Franzen tehát átvéve Jamieson állítását, mely szerint a globális felmelegedés ma már befejezett tény, arra a kérdésre keresi esszéiben a választ: „van-e bármi értelme is az erőfeszítéseinknek, ha már úgyszólván közeleg a világvége?” Mármint persze azon túl, amit az erkölcsi érzék egyébként is diktál, nevezetesen, hogy legyünk jó állampolgárok, szeressük felebarátainkat és takarékoskodjunk, amennyire az észszerűség határain belül tudunk.

A *Carbon Capture* két olyan kvázi-esettanulmánnyal is szolgál, melyek azt hivatottak igazolni, hogy erre a kérdésre lehet igennel is válaszolni. Feltűnő, hogy mindkét bemutatott sikeres projekt (az egyik Peruból, a másik Costa Ricából) a helyi lehetőségekhez mért megoldásokkal ér el eredményeket. Franzen nem csupán a klímaváltozásban ismeri fel a globalizálódó kapitalizmus működését, amennyiben mindkettő nemzetek feletti, veszélyeik kiszámíthatatlanok, hatásaik kikerülhetetlenek, de az ellene való küzdelemben is annak logikáját véli fölfedezni, amikor azt állítja, hogy a klimatizmus globalista, monokulturális, csak néhány megoldásban gondolkodik, alapvetően technicista, valamint üzleti megfontolások szabályozzák. „A természetvédelmi munka ezzel szemben inkább olyan, mint a regényírás. Nem létezik két egyforma helyszín, ezért egyetlen történet sem egyszerű.” Franzen különösen nem rokonszenvezik a klimatista diskurzusban megoldásnak tekintett gigantikus nap- és szélenergiái beruházásokkal, amelyeket építőik tendenciózusan ökológiailag érzékeny területeken valósítanak meg – vagyis pont nem az ökológiai érzékenység mintapéldái.

Franzen a 2015-ös írása kiváltotta ellenérzéseket részint azzal magyarázza, hogy rávilágított annak a baloldali diskurzusnak az ellentmondásosságára, mely politikai tőkét igyekszik kovácsolni a jobboldallal szemben a tudomány iránti affirmatív-elfogadó viszonyából, másrészt viszont ki kell tartania a mellett a fikció mellett, hogy globális kollektív erőfeszítés révén még elkerülhető a klímakatasztrófa: „A klímaváltozás olyannyira befészkelte magát a liberális gondolkodásba, hogy minden próbálkozás más irányba terelni a párbeszédet – legyen az bár az élet kipusztulása a Földön, amin pedig az emberiség javában dolgozik a klímaváltozás nélkül is – vallásgyalázással ér fel.”

2019-es írásában Franzen azt firtatja, miért nem változott meg az elmúlt 30 évben a klímaváltozás tekintetében a közgondolkodás. Miből táplálkozik az általa valószínűtlennek tételezett vélekedés, mely szerint, nincs remény, kivéve nekünk („no hope, except for us”)? Az, amit erről antropológiai távlatból mond, nem ismeretlen a szerző olvasói számára, hiszen a 2016-ban közreadott antarktisi útirajzában (a 2018-as esszékötet címadó záródarabjáról van szó) is arra a következtetésre jutott, hogy „az ember, mint faj arra van programozva, hogy rövid távon gondolkodjék, és a távoli jövővel, amely talán soha el sem következik, egyáltalában ne is foglalkozzék”. Ráadásul – teszi hozzá – „az egész uralkodó politikai elit és gazdasági rendszer a rövidlátást jutalmazza”, így nincs is ennek a beállítódásnak hatásos ellenszere. Újfént bírálóan hozza szóba egyfelől azt a baloldali politikusi attitűdöt, mely büszke arra, hogy hallgat a klímatudósokra, akik azt mondják a klímakatasztrófa *elméletileg* elkerülhető, de valójában igyekeznek nem meghallani azt, amit mondanak: azt hallják, hogy elkerülhető, s nem azt, hogy *elméletileg*, másfelől az elhibázott újenergia-projektek, pl. a bioetanol-gyártást, melyek inkább felgyorsítják a környezetpusztítás folyamatát, semmint lassítanák. Az esszékötet vonatkozó írásaihoz képest új elem, hogy Franzen az egyén felelősségét és áldozathozatali képességének fontosságát kezdi hangsúlyozni, voltaképpen azt állítva, hogy ha nem vagyunk képesek a jelenbéli kényelmünkről lemondani a jövő érdekében, akkor nincs esély, számunkra sem. Olyan intézkedéseket kellene elfogadni az amerikai állampolgároknak, amelyek miatt utálni szokták az aktuális kormányzatot: a magas adókat és a megszokott életstílusuk megnyirbálását. Vagyis épp azt – tehetjük hozzá –, ami 2021-ben elkezdődött, majd 2022-ben fölgyorsult, az infláció rég nem látott ütemű emelkedése (ami nem más, mint a szegények adója) és a vele párhuzamosan kibontakozó energiaválság révén. 2022 őszén még gondolhattuk azt, hogy az olcsó és éppen ezért pazarolhatóan vélt energia és nyersanyag korszaka az általunk belátható jövőben lehetséges, hogy már nem fog visszatérni, s ha ez így lesz, az alapvetően fogja azt is befolyásolni, mennyi egy átlagos háztartás ökológiai lábnyoma. Ma már viszont az is látszik, hogy az olcsó energia olyannyira nélkülözhetetlen eleme a (nyugati) kapitalizmusnak, hogy annak biztosítása érdekében Washington és Brüsszel különösebb hezitálás nélkül hajlandó sutba vágni a klímavédelem szempontját. Egyrészt a régi energiaforrások kiaknázása épp csúcsra jár (gondoljunk például a németországi faluromboló szénbányászati projektekre vagy az USA stratégiai olajkészletének megnyitására, melyet aztán persze majd vissza is kell tölteni – az olajfúró-vállalatok reneszánsza még csak most kezdődik), másrészt bőszen zajlik az alternatív energiaforrások kiépítése (a zöldnek nevezett európai energetikai beruházások költségvetési támogatásokat kapnak), miközben

komolyan sehonnan sem hallani arról, hogy (radikálisan) csökkenteni kellene a globális energiafelhasználást – még mindig csak az a kérdés, hogy mi hajtja a gépjárművek motorját, s nem az, hogy szükség van-e ennyi közlekedési eszközre, ennyi megtett kilométerre, energiazabáló ipari beruházásra stb.

2019-ben mindezeknek még előtte álltunk, s Franzen okfejtése újfent oda lyukadt ki, hogy nem lesz tartható a 2 Celsius-fokos emelkedési terv, egyszerűen annál fogva, hogy az emberi természet egyhamar gyökeresen nem fog megváltozni. Ebből viszont – s ez az esszé legfőbb tétele – nem következik, hogy akkor ne is próbáljunk tenni semmit a klímaváltozás lassítása érdekében. Retorikai támaszték gyanánt ehhez Franzen azt használja, amit jól ismer: a protestantizmus tanításait az Istennek tetsző életről, melyre a hívőnek nem vagy nem kizárólag azért kell törekednie, mert így juthat a mennyeknek országába, hanem azért, mert a jó cselekedet az evilági életet is jobbá teszi. Franzen átültetésében ez így hanzik: „tisztelem a bolygót, s törődhetek azokkal az emberekkel, akikkel osztozom rajta, anélkül, hogy azt hinném, ez fog engem megmenteni”. Az író az üdvösség hamis reményének veszélyeiről beszél: arról, hogy amennyiben azt hiszem, hogy néhány kisebb áldozat meghozatala részemről segít megakadályozni a katasztrófa bekövetkezését, elkényelmesíthet, ha viszont tudom, hogy kevés a remény, azt is tudom, hogy sokkal nagyobb erőfeszítésre van részemről is szükség.

Feltűnő, hogy több olyan érvet is használ 2019-es írásában, amelyeket korábban inkább hiteltelennek vagy legalábbis gyanúsak tartott. Amikor például azt hangsúlyozza, hogy a klímaváltozás lassítása érdekében folytatott küzdelem csakis globális kompromisszumok megkötésével vívható meg, bizonyos értelemben azt a kollektivista baloldali politikai retorikát idézi, melyet néhány éve még bírált. Emlékezhetünk rá, a *Carbon Capture* Jamiesonra támaszkodva a demokrácia észak-amerikai változatát az éghajlatváltozás elleni föllépés kerékkötőjeként láttatta. No, ehhez képest az újabb esszé szerint a választások tisztességes lebonyolítása maga is klímaakció. Csakúgy, mint a szélsőséges vagyoni különbségek elleni föllépés, a közösségi médiát uraló gyűlöletbeszéd leállítás, a humánus bevándorlási politika kialakítása, a rasszok és nemek közötti egyenlőség támogatása, a törvények tiszteletben tartásának és betartatásának előmozdítása, a szabad és független sajtó támogatása, az ország megszabadítása a támadófégyverektől. Abban, ahogy ezt a fősorolást kommentálja Franzen, a 2015-ös kötet bevezető fejezetében taglalt két esszéírási módszer, a metonimikus-kauzális (azért-mert) és a metaforikus-analógiás (hasonlót a hasonlóval) úgy működik együtt, hogy eldönthetetlen lesz, voltaképpen melyikkel is van dolgunk: „Ahhoz, hogy túlélje az emelkedő hőmérsékletet, minden rendszernek, legyen az a természeti vagy az emberi világ része, olyan erősnek és egészségesnek kell lennie, amennyire csak lehet.” Ez a mondat ugyanis vagy azt állítja, hogy a demokrácia liberális eszméje lehet képes szembenézni a klímaválság valóságával és lehetőségeihez mérten tompítani annak romboló hatását, vagy azt, hogy a kettő között nem ok-okozati viszony van, csupán – ha tetszik – rendszerelméleti hasonlóság, s ez utóbbi esetben a klíma válsága a politikai klíma válságát is jelentené. Mindez persze nyilván részint még akkor is a Trump-adminisztráció fölött mondott vádbeszéd, ha az elnök neve nem szerepel a szövegben, annak a politikai retorikának a kritikája, mely elődeihez képest radikális nyíltsággal igyekezett hasznot húzni a klímaváltozás tagadásából. Megjegyzendő, hogy Franzen az Obama-korszaknak a klímaváltozás elleni tevékenységéről, vagyis inkább annak hiányáról sem épp hízelgő véleménnyel volt akkoriban, amikor épp az volt időszerű. Ha jól értem, a *What If We Stopped Pretending?* amellet érvel, hogy a vég közeledésével való számvetés nem jelenti egyszersmind a liberális elvek diszkreditálását. Míg négy évvel korábban, a *Carbon Capture*-ben ember és állat viszonyában artikulálta a „védjük meg, amit szeretünk” imperatívuszát, addig az évtized végéhez közeledve a környezet védelme a társadalmi intézmények, az emberi közösségek védelmét is magában foglalja már – s amikor ezek mellett, egy fősorolásban említi a veszélyeztetett fajok segítésének szükségességét, a nyelvi megformáltság el is tünteti ember és állat, ember és más élőlény elválasztását: „Cselekedj továbbra is a bolygó érdekében, persze, de próbáld azt is megvédeni, amit *kifejezetten* szeretsz – egy közösséget, egy intézményt, egy élőhelyet, egy bajba jutott fajt –, és tudj örülni az apró sikereknek!”

AZ ÉLET BELÁTÁSA

Közelítés Szijj Ferenc *Agyag és kátrány* című verseskötetéhez

A Szijj-recepció konszenzusos állítása, hogy a *Kenyércédulák* mellett az *Agyag és kátrány* mondható a költő leg sikerültebb verseskötetének, (talán éppen emiatt) a 2014-es kötetről születő kritikák szinte kivétel nélkül szóba hozták Szijj alulértékelt pozícióját a kortárs költészeti palettán. Míg Keresztury Tibor szerint Szijj Ferenc „magányos, befelé élő és figyelő, a színpadi reflektorok árnyékában meghúzódó, keveset író, ritkán publikáló, halk szavú költőként kezdettől kevesebb figyelemben részesült, mint szerencsésebb nemzedéktársai (Darvasi, Kemény, Háy)”,¹ addig Z. Varga Zoltán amellet érvel, hogy azokból a

szintetikus érvényre törekvő írásokból – Schein Gábor, Menyhért Anna kísérleteiből –, amelyek a hagyományokat visszavezetik nagy paradigmákra – nyelvkritikus költészet, a szubjektum különböző felosztásai stb. –, azt látjuk, Szijj nem illeszthető be jól ezekbe a nagyobb sémákba.²

Bár ez a tanulmány nem vállalkozik arra, hogy Szijj Ferenc habitusának és könyvpiaci térnyerésének viszonyára reagáljon, de Z. Varga Zoltán állításával vitába száll, hiszen Borbély Szilárd *A nereidák délutánja*, azaz Szijj válogatott verseskötete kapcsán írt recenziójában már azonosította Tandori Dezső, Erdély Miklós és a Lélegzet-csoport, tehát „a tárgy megtisztításának közegeként alkalmazott lírai szövegalkotás”³ nyomait, továbbá a Mészöly-féle nyelvkritikai attitűdöt is kimutatta a Szijj-lírában. A 2022 végére már nyolc kötetet (*Ritka események*) számláló lírai életmű alakulása is fontos lehet annak megítélése szempontjából, amelyet többnyire változatlanul értékel az értekező próza,⁴ így Balajthy Ágnes hiánypótló meglátására kell támaszkodnunk, miszerint a Szijj-líra az első kötet után párhuzamosan művel kétfajta poétikai eljárást. Balajthy egyrészt a szürrealista képalkotási

1 KERESZTURY Tibor, *Más megvilágítás*, Litera.hu, 2014. november 1. <https://litera.hu/magazin/kritika/mas-megvilagitas.html>

2 HARMATH Artemisz, SZILVAY Máté, Z. VARGA Zoltán, „Káposztáskő, hólyagos ég” (*Bozsoki Petra beszélgetése Szijj Ferenc Agyag és kátrány című kötetéről*), Jelenkor, 2015/2, 197.

3 BORBÉLY Szilárd, *Monológ és aszkézis*, Műút, 2011024, 60–63.

4 Erre a megállapítás jut Vigh Levente is az Igazi nevekről szóló recenziójában. Vö. VIGH Levente, *Organikus automata*, Magyar Narancs, 2020. június 7. <https://magyarnarancs.hu/konyv/organikus-automata-129516>

módot azonosítja, amely az életmű előrehaladtával jóval allegorikusabb, kiterjedtebb szerkezetűvé válik, másrészt azt is állítja, hogy „ezzel párhuzamosan elszaporodtak a hosszabb, narratív szerveződésű szövegek az életműben.”⁵ Ezen értelmezés felől kérdésessé válik, hogy a recepcióban felmerülő aggályok Szijj Ferenc jelentőségére nézve talán mégsem az író-olvasó találkozók elmaradásából vagy a könyvek olvasottságát előre meghatározó piackonceptióból⁶ adódnak, esetleg abból, hogy ne lennének bejárhatóak e líranyelv forrásvidékei, hanem sokkal inkább a versnyelv homogenitásának hiányából. S talán ebből eredeztethető az *Agyag és kátrány* sikerültségének magyarázata is, hiszen a kötet alcímében jelzett koncepció (*Fényleírás*) elegendő mozgásteret tudott adni egy karakteres mikrovilággal, de mégis eltérő beszédmódokkal dolgozó költészet számára. A tanulmány a két részből álló *Tűzfalak* című versben éppen a fent említett heterogén poétika összekapcsolódását kívánja megvizsgálni és felülvizsgálni az élet fogalma, a dolgok és a természet rendje, valamint az épített örökség szempontjából.

A tűzfalak funkciója és szemantikája jelentős változáson ment át a 20–21. században. Egyrészt megjelent a tűzfal fogalma a virtuális térben, ahol az informatikai ártalmak gátjaként működik, sőt mintha e szaknyelvi terminus a képzavarok gyűjtőhelyeként is szolgálna, hiszen a kémek, férgek, vírusok vagy a trójai falovak ellen egyaránt a tűzfalak nyújtanak védelmet. Igaz, a trójai faló, a várostűz és a vírusterjedés egyaránt megtalálható a trójai mondanokban, mégsem alkotható egyfajta koherens metaforahálózat belőlük. Hogy az *Agyag és kátrány* mennyire törekszik a pontos, részletező leírásokra azt az is mutatja, hogy a kötet *Képek a monitoron* című versében teljesen számúzi beszédéből a figurációt, a tűzfal szó virtuális térrel való jelentésbeli játékának bármilyen lehetőségét:

Felnagyított fénykép-részletek, esti felvétel. A sötét
tűzfal színei: lila, rózsaszín, bordó, kék, zöld, utóbbiból
világosabb, sötétebb, vörösesbarna, egy kevés sötétbarna.

Kérdésként merülhet fel, hogy nem azért tűnik-e még a Szijj-életműhöz képest is rendkívüli módon defigurálisnak a kötet, mert a dupla, sőt a *Képek a monitoron* esetében tripla közvetítettségben (értsd: monitor, kamera, vers) szükségszerűen háttérbe szorulnak a trópusok az olvasásban? Még e kérdést függőben hagyjuk, azonban annyi bizonyos, hogy a hatodik verseskönyvben a tűzfal hagyományos értelemben kerül elő, vagyis ahogy a neve is mutatja: a tűz terjedését gátló alkotmányként. Bill Bryson arra hívja fel a figyelmet, hogy a nagyvárosok leégése mindig szoros összefüggésben volt a belső terek bevilágításával, az ember által uralni kívánt fénnel. A nagyvárosi tűzfal prototípusa is egy ilyen tüzeset után keletkezett. A 18. századig

[A]z angol sorházak födémgerendái eredetileg oldalt haladtak, a házakat elválasztó falakon támaszkodva. Így gyakorlatilag az egész utca hosszában végighúzódott egy gerendasorozat, ami növelte a tűz egyik házról a másikra terjedésének esélyét. Ezért az első négy György király korától kezdve a gerendákat inkább előlről hátrafelé fektették, így az elválasztó falak tűzgátakat képezhettek.⁷

5 BALAJTHY Ágnes, *IV/3. Szijj Ferenc = A kortárs magyar irodalom*, szerk. SZIRÁK Péter, Debrecen, Debreceni Egyetemi, 2021, 56.

6 „Azóta egy regénye (*Növényolimpia*, 2017) és most egy újabb verseskönyve is megjelent Szijjnek a kiadónál, művészetének recepciója azonban nemigen mozdult sehova. Több írást is közöltek ugyan a két könyvről, ezek mégis elszigetelten léteznek egymástól, többségük meglehetősen partikuláris, nem törődnek a kérdéssel, hogyan lett Szijjből az, aki valószínűleg mindig is volt (legalábbis olvasottsága-ismertsége alapján), másod-, sőt inkább harmadvonalú szerző, vagyis mi az az irodalmi kánon- és piackonceptió, amelybe képtelen volt beilleszkedni (amelybe képtelenek voltunk beilleszteni)” CSETE Soma, *Esetlen prizma*, Műút, 2020073, 69.

7 BILL BRYSON, *Otthon. A magánélet rövid története*, Bő., Akadémiai, 2012, 132–133.

A magyar nyelvű költészetre a világirodalmi modernség megjelenésével terjednek át a tűzfalak, legalábbis a nagyváros-tematika feltűnése sokszor együtt jár a tűzfalak költői szövegekbe való beépülésével. Míg például Juhász Gyula *Örök visszhang* című versében a romos tűzfal a „vén házak mélabúját” közvetíti, addig Tóth Árpád *Körúti hajnalában* a tűzfal csupán a varázslatosnak ítélt hajnali kép ellenpontozására szolgál. A tűzfal magyar költészetbeli jelentésszínvonalának leginkább a József Attila-i költészet ad új irányt:

Te kemény lélek, te
lány képzelet!
A valóság nehéz nyomait követve
önnönmagadra, eredetedre
tekints alá itt!
Itt, hol a máskor oly híg ég alatt
szikárló tűzfalak
magányán a nyomor egykedvű csendje
fenyegetően és esengve
földre lassan a tömény
bánatot a tűnődők szívében
s elkeveri
milliókéval.

Az *Elégiában* a tűzfal egyfajta felhívó jelleggel bír, mert az az önmagával való szembenézés lehetőségét provokálja ki a beszélőben, miközben vizuálisan ezt a tükrözési folyamatot a szikár és tükörképet nem adó tűzfal nem tudja véghez vinni,⁸ vagyis annak versbéli funkciója nem is lehet csupán az ellenpontképzés, mint Juhász és Tóth versei esetében. Továbbá megfosztja a lírai én tekintetének kizárólagosságától a falat és a tömegtapasztalat részévé teszi, ha úgy tetszik, tömegkommunikációs eszközzé avatja. A 21. századi városban viszont már egyfajta elvárás van a tűzfalakkal szemben, hogy azok valamilyen közösségi kommunikációs médium, óriásplakát vagy urban art⁹ helyéül szolgáljanak. Mintha ezen elvárási horizontra az *Agyag és kátrány* is alapozna *Agyagfény* című ciklusában, mivel a cikluscímbe és a *Tűzfalak* című szövegben először és utoljára bukkan fel a kötet címadó agyag szó, így az olvasó önmagában is a hiány betöltésére gondolhat a ciklus kapcsán. Azonban a hiány a ciklus-tematikában a műalkotás hiányaként lesz jelentős. Bár a kötetet tárgyaló Jelenkor-beszélgetésben „intellektuális kamunak”¹⁰ nevezik a kötet struktúráját, de figyelmen kívül hagyják, hogy az egyes ciklusokon belül tematikai és motivikus átkötésekkel dolgoznak a szövegek. Az *Agyagfényben* tematikus gyűjtőpontként a műalkotás hiányát nevezhetjük meg. Az első szöveg egy camera obscurával készített fotó története, melynek sikerességére nem derül fény („Itthon előhívtam a képet. Az lett, amire számítottam.”), *A másik világban* az éhség és a szegénység szavak feljegyzésének és nem verssé formálásának miéretté próbál visszaemlékezni a lírai beszélő, *A szigorú semmi* című hosszúvers hiába ecseteli négy versszakban a camera obscurával való alapos munkálatokat,

8 Vö. KONKOLY Dániel, *A hang kísértetei. A hangot reprodukáló technikai eszközök és a lírai hang konstellációi a XX. század első harmadának magyar költészetében*, Bp., Fiatal Írók Szövetsége, 2022, 140.

9 A budapesti városképpért pl. a *Színes Város Projekt* felelős, akik 2015 óta készítenek ún. murálokat a főváros színesítése céljából. Ld. <https://www.octogon.hu/design/legyen-budapest-egy-szines-varos/>

10 „Szilvay Máté: Konkrét verset nem tudok mondani, viszont a kötet beosztását, a ciklusokra tagolást intellektuális kamunak éreztem.” HARMATH, i. m., 203.

de mint a szöveg végén kiderül, a reptéri röntgen még a fénykép elkészülte előtt tönkretette a fényérzékeny papírt, a ciklus negyedik versében pedig egy tűzfal tüntető üressége nyújt alapot a leírásnak.

A *Tűzfalak* kezdősora rögtön szembesíti az olvasót a kötet koncepciójával, nyelvi tétjével, vagyis azzal, hogy a szeparált fény leírása azért nem lehet sikeres, mert a fény és a sötétség egymás tételező fenomének:

Felhőtlen, forró nyári reggel, még árnyékban
vannak az udvarok, egyetlen levél se rezdül,
nagy a csend

Bár a tűzfal kimondatlan marad a mondatban, mégis eluralkodik a leírt tájon, hiszen egyszerre beárnyékolja és bekeríti a fákat, udvarrá formálja a természetet. A látvány természetjellegétől való megfosztottságára mutathat rá, hogy a mű egy fosztóképzős lexémával kezdődik, illetve hogy a forróság (még a legmelegebb évszakban is) talán erős kifejezés egy korai napszakra, így az épített környezet hőmegtartó hatását is jelezheti a szöveg, amelyet a „még” vészjósló modalitása is megerősít. További szempont a tűzfalhoz viszonyított leírásra, hogy a hangalapú megfigyelések nem képesek az akusztikus effektusok előállítására, ehelyett térbeliségük és statikuságuk válik meghatározó tapasztalattá („levél se rezdül / nagy a csend”), mintha a környezet minden eleme a tűzfal elsősorban vizuális jelenlétéhez igazodna, végül pedig a mondat szintaktikailag összetartozó szerkezetének kettéválasztását nevezhetjük hasonló célú, a textuális bekerítés, keretezés aktusát színre vivő poétikai technikának („árnyékban / vannak”). Ezen eljárásokat érhetjük tetten a vers folytatásában is, hiszen a repülőgép nem jellegzetes hangjai vagy sebessége miatt válik hangsúlyossá, hanem csupán a látvány ritkán felbukkanó elemeként, vagyis elsősorban a szubjektum látómezejéhez viszonyítva („azt néha egy repülőgép szegélyezi”), továbbá az urbánus zajoknak is a térbeli távolsága lesz fontos az észlelőnek („valahol, s messziről a halk, városi zúgás / de tényleg olyan halk”). Bár a lírai beszélő nem tulajdonít túl nagy jelentőséget a zavaró körülménynek, mégis mintha az észrevétlenül elterelné gondolatait:

mintha ezúttal csak ötven
krumplihámozógépet ástak volna el a Kossuth téren,
ha van ott még egyáltalán annyi hely a föld alatt.

Az idézett sorokban felsejlik az az '56-os forradalom idejében terjedő néphiedelem, miszerint a főváros földalatti rejtekeiben kínzások történtek, mely során a halott testeket a Dunába darálás révén tüntették el. E soron keresztül megvilágíthatjuk a Szijj-líra referenciaképzésének működésmódját. Ugyanis hiába fejtjük fel az (e néphiedelemről nem tudók számára amúgy is homályban maradó) referenciát, de a megfejtés nem implikálja a megértés mozzanatát. Tehát a krumplipucolás metaforikus jelentése nem képes a felszínre jutni, az értő és a nem értő olvasó számára egyaránt utalásszerűvé válik, vagyis a történelem elrejtettsége, föld alatti mivolta válik hangsúlyossá a versben. Az *Agyag és kátrány* recepciójában Bihary Gábor ekképpen értelmezi a Szijj-líra ezen aspektusát:

Feltűnő, hogy az emlékezés gyakran a szocialista éra rekvizitumait, illetve egyéb referenciákat érint, melyek még sem engedik referenciálisan olvasni a verseket. Mindennek van ugyanis egy mélyebb, egzisztencialista vonatkozása, minden visszaáramlik a létről való beszéd általánosabb kereteihez.¹¹

11 BIHARY Gábor, *Megszüntet, megőriz*, Alföld, 2016/2, 98.

Ha alkalmazzuk Bihary szempontjait a *Tűzfalak* vonatkozásában, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy a szocialista éra rekvizitumainak eltemetése színre viheti a történelmi materializmus ideáján alapuló marxista logika csődjét, sőt a földdel kapcsolatos bizonytalanság révén a gúny tárgyává teszi, hiszen ezáltal a föld újraelosztása által teremtett egyenlő társadalom (finoman szólva is kudarcosnak mondható) koncepciója kerül éppen a föld alá. Mindenesetre annyi biztosan kijelenthető, hogy a *Tűzfalak* versnyelvében a tárgyakra bár felismerhető a referenciális jelentésképzés opciója, mégis azok tárgyi valója válik a szöveg elsődleges alkotóelemévé. Összegezve tehát az első versmondat retorikáját elmondható, hogy a tájleírást valami mindig eltéríti, a látványt mégis a tűzfal jelenléte uralja, akárcsak a második versmondat esetében:

Csak a leghátsó, legmagasabb tűzfal áll napsütésben,
és innen a konyha mélyében rekedt félhomályból
csak ennyi látszik a világból, ez a hihetetlen sárga,
és fölötte az üres ég halványkékje. Milyen sárga ez?

A leírás egy paradox helyzetet kreál, hiszen az ekphrasis fókuszában a tűzfal áll, de az mégsem képes megtartani a szemlélő tekintetét. Mondhatni, a tűzfal hasonlóan viszonyul a tekintethez, mint a tűzhöz: eltéríti és bent tartja a szökni próbáló gondolatot. A bezártság élményének megteremtésében közrejátszik a szemlélő pozícióját képező szoba sejtelmes, félhomályos mivolta, ezentúl a „félhomályból” és a „világból” kínrímszerű, váratlan összecsengése, valamint az is, hogy a tűzfal felülete nem tükröz egy felismerhető, megnevezhető, „látványos” sárga színvilágot. Utóbbi kiemelkedően fontos, hiszen a beszélő a vers folytatásában éppen a felületen megtörő fény színvilágának megnevezésére törekszik, azonban a kérdés középpontjává az alkotás válik, pontosabban az, hogy hogyan lehet ilyen céltalan és érthetetlen egy ember alkotta felület?

A természetes fényben ember alkotta felület,
de célja nincs, vagy nem érthető, vagy egyenesen
a fénynek építették, és azt gyűjtötte magának
száz éven át az összes téglájával, minden évben
elszínezte kissé a téglákban megszilárdult tűzzel,
amely láng korában még vörös, kék, sárga volt,
és miből égett, bizonyára fából

A tűzfal azonban mintha a „természetes fényben” mégis értelmet kapna, pontosabban a beszélő a természet hatására kezdi el történetiségében szemlélni a falat, annak alkotási folyamatában ezáltal mutatkoznak meg az anyagok elkészítésének módjai, tulajdonságai. (Mindez a szövegben eddig felbukkanó természeti jelenségek kapcsán azt is visszaigazolja, hogy azok a *bios* részei és a fény az egyedüli fenomén, amely képes kölcsönhatásba lépni a *zoé* világával, mintegy feléleszteti azt.) Ez egy olyan ekphrasis-elméleti típust hív életre, amelyet Milián Orsolya a leírások megelevenítő, elbeszélő szövegfajtájaként nevez meg.¹² A versben a tűzfal térbeliségének értelmezésében azt érthetjük tetten, hogy az a lírai beszélő figyelmét nem volt képes megtartani, viszont úgy tűnik, a látvány időbeliségbe való elhelyezése alkotássá emeli a tűzfalat, emlékeztetve arra, hogy az immanensen, nyelviileg már mindig is tartalmazta önnön alkotásmódját: a tüzet. (Érdemes megjegyezni, hogy e temporális váltás kétfajta következménnyel is járhat. Egyrészt egyfajta etimológiai fordulat megy végbe ezáltal a szóban, hiszen a tűzfal mint szóalkotás jelentése a tűz ellen való védelemből a tűzből való alkotás felé fordul el. Továbbá

12 Vö. MILLÁN Orsolya, *Képes beszéd*, Bp., JAK+PRAE, 2009, 39.

az időbeliség mintha egy, a korábbihoz hasonló történeti szemléletet is implikálna, csak ebben az esetben a Prometheus-mítosz, az emberi és az istenek, a kultúra és a természet vitájához vezet vissza az utalás.) Azonban ahogy a leírás lebontja a falat egyes téglákra, majd a téglákat az égetési fázis előtt álló agyagra, akkor a beszélő ismét szembesül a tovább már nem bontható anyaggal:

Hol volt akkora erdő,
és hol van most egy feneketlen tó a kibányászott
agyag helyén? Üldögélnek a partján a horgászok,
a nagy nyugalomban halvány izgalom, mit kellett
volna egy régi sértésre válaszolni, a végtelen
számú lehetőség közül legalább valamit,
nem pedig mint ezek a szerencsétlen halak.

Az idézett sor több értelemben is vonatkozhat a lírai énrre, de mindkét esetben az ember által kizsákmányolt természetre utal, mert e nézőpontokból fel sem merül a nyersanyagon vagy a horgászati sporttevékenység izgalmán kívül másfajta látásmód lehetősége, például az esztétikaié. A képben a beszélő egyszerre azonosítható a horgászokkal, akik egy kiapadt tó partján ülnek sértődötten, így tevékenységük teljesen diszfunkcionális, illetve a néma halakhoz is hasonlatos lesz a lírai hang abban, hogy az állatok nem képesek a sértésre válaszolni, azaz felszólalni pusztulásuk ellen. Fontos kiemelni, hogy a bányató helyszíne már eleve egy olyan kontextusba helyezi a mikrovilág szereplőit, amelyben életük egy korábban kifosztott és a pusztítás elfedése érdekében átalakított talajon történik, amely réteghez nekik már sosem lesz hozzáférésük. Az első számú versrészlet egészét szemlélve egy olyan gondolati ív kezd kibontakozni, amelyben az embert körülvevő életformák elpusztítása vezet ahhoz, hogy az emberi alkotások, például a tűzfalak immanensen valamiféle érték hordozójaként szolgáljanak, de ne táruljanak fel érthető, leírható fenoménként az ember számára, így tapasztalatukat a sivárság, az üresség, az élettelenység, a hiány határozza meg. Amennyiben ez az állítás a Szijj-féle lírára is visszahat, annyiban nem lehet, hogy a sokszor szürreálisnak ható képalkotások, a nehezen megfeythető, utalásszerű referenciák, a tárgyak és a fény leírására tett kudarcos kísérletek, valamint a többszörös közvetítettség által viaszorított figurális nyelv mind egy olyan műalkotás-színrevitelt tükröznek, amelyben a dolgok a maguk dolgszerűségében vannak jelen? Ha *A műalkotás eredetének* gondolatmenetét követjük, akkor akár az is kijelenthető, hogy a Szijj-alkotások esetében a világ és a föld vitájában a föld jut nagyobb térhez, vagyis a dolgok igazsága nem mutatkozik meg, mert „a föld mint olyan csak ott jelenik meg, ahol lényegét tekintve fel nem tárható marad, és így őrződik meg ahol nem engedi feltárni magát, azaz állandóan elzárkózik.”¹³ A heideggeri gondolat Szijj-lírában való jelenléte nem is lehet olyan meglepő, hiszen egy német nyelvterületről sokat fordító szerző van szó (többek között Handke, Kafka és Celan fordítójáról), ráadásul *A műalkotás eredetében* felfedezhető metaforakészlet is rendszeresen viaszaköszön az *Agyag és kátrányban*, például a fény és világosság különböző formáiban, a világ, az autómárkák vagy a fentebb tárgyalt krumpli motívumokban.

A *Tűzfalak* második versszak a egy ettől teljesen eltérő, tükrözési technikákon alapuló poétikai eszköztárral dolgozik, mely technika kötetbeli jelentőségére Balajthy Ágnes emlékeztet.¹⁴ A beszélő erkélyéről „Tompá fényablakokat” vesz észre a szemközti ház tűzfalán, mely jelenség a fényviszonyok természete alapján nem jöhetne létre, elvégre a téglá nem tükröződő felület (nem véletlen, hogy az előző versszakban a tűzfal még nem volt

13 Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, Bp., Európa, 1988.

14 „[...] azaz a camera obscura a homályosan kirajzolódó körvonalakkal, a kint é a bent felcserélésével, az irányok megfordításával az *Agyag és kátrány* poétikai működésének egyik legfontosabb öntükröző metaforája is.” BALAJTHY, i. m., 57.

képes tükrözni a fényt, csupán elnyelte, önnön alkotástörténeteként, összetevőjeként tartalmazta azt). A verskezdő „tompá” jelző beszédes lehet, mert előrevetíti a látó észlelésének összetartozását a látvánnyal, erről később bővebben is szót ejtek. Ezentúl a látvány fontos következménye, hogy a beszélő megmagyarázhatatlannak találja a jelenséget, így egyfajta magyarázatkényszerbe terelődik a beszéd: „akkor tehát / az ablakok a szórt fényt gyűjtögetik és tükrözik, / de számít az is, honnan ered a fény, mert más napszakokban nincs ez a jelenség”. A jelenség további fontos hatása, hogy a környezeti tükröződés az észlelőt önmegszólító típusú beszédre, kvázi öntükrözésre készíti: „ami nekem mi lehetne, kezdeti belátás, / hogy ilyen könnyű élet, nincs igazi uralmam / ember és dolog fölött”. A verssorban tetten érhető, hogy a jelen idő az életről való beszéd általános idejébe, pontosabban az időt visszamenőlegesen a saját képére formáló dimenzióba csap át, azonban a narratívaképzés és a tanulságlevonás reflektív mozzanatában megbicsaklik a nyelv, hiszen az elhagyott névelő a „könnyű élet” szerkezetben értelemmegtörő funkcióval bír, illetve a vesszőhatáron való átolvasás lehetősége (értsd: ilyen könnyű élet nincs) az elmondható élet lehetetlenségére figyelmeztet. Az élet kimondása a saját életről való lemondással jár együtt, ugyanis ennek hatására a szubjektum időbe vetettsége megváltozik, ideje mintha a fényével lenne hasonlatos, vagyis egy olyan jelenséggel, ami statikusnak tűnik az észlelő számára, miközben az észlelt fény folyamatos mozgásban van. Mintha erre a kettőségre mutatna rá a vers vége is, ahol a jelentés a fiatal és az öreg test tapasztalatának felcserélődése, illetve a darabokra tört jelenbéli testrészek között oscillál:

nem fogtam fel,
hogy felcserélődik rajtam minden, a kezek,
az arc két fele, az akarat iránya, és nem láttam át
a nagyság és kicsiség valódi viszonyait,
a mögöttem végtelenül tágra nyíló vonalakat.

Smid Róbert arra emlékeztet a kötet kapcsán, hogy

E mikrovilág [...] gyakran emberen túliként, illetve az emberi és a nem emberi jegyek hibridjeként jelenik meg, hiszen a versek úgy rögzítenek, hogy mindig a szubjektumon túlra hivatkoznak. Ez a szubjektumon túli azonban nem a transzcendentális, hanem például a fényképezőgép lencséje vagy a fizikai törvényszerűségek.¹⁵

A hibriditás a *Tűzfalak* második versszaka esetében az emberi látószervből és a falfelületből adódik össze, melyek a fény előtt egyenlőnek, ugyanúgy tükröződő felületnek mutatkoznak. A fényjelenség egy olyan tükröződési folyamatot indít el, amelyben a versbeli szubjektum a tűzfalhoz hasonlóan maga is tükröződési felületként működik, vagyis a fény kihasználja a látószerv azon biológiai mechanizmusát, melyben az törőrendszereken megy keresztül mire ingerenciává, majd észlelt képpé alakul át, mely fény-test interferencia az észlelő és az észlelt elválaszthatatlanságát inszcenizozza.¹⁶ A mű utolsó mondatában a lírai beszélő a dolgok meg nem értéséről ad számot, azonban ezt nem véletlenül teszi a „nem láttam át” igei szerkezettel. Egyrészt a szerkezet hátravetett igekötős, szétszedett alakja már önmagában is grafikus-textuális többletet képez a mondat állítmánya és tárgya közé, így nehezítve a látási viszonyokat, másrészt a szó egy olyan mondat kontextusába kerül („nem láttam át / a nagyság

15 SMID Róbert, *Sziji Ferenc: Agyag és kátrány = Magyar irodalmi művek 1956–2016*, szerk. FALUSI Márton, PÉCSI Györgyi, Bp., MMA, 2021, 922.

16 „A test folytán, mely maga is látható, a láthatóság tartományába merülő látó nem sajátítja ki azt, amit lát: nézésével csupán megközelíti, kinyílik a világ felé. Maga a világ pedig, melynek része, ugyancsak nem magában-való dolog vagy anyag.” Maurice MERLEAU-PONTY, *A szem és a szellem = Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Kijarat, 1997.

és kicsiség valódi viszonyait, / a mögöttem végtelenül tágra nyíló vonalakat”), amelyben éppen nem a köznyelvben állandósult metaforikus jelentése, tehát a megértés jut érvényre, így a lírai én a látvány része lesz, ha úgy tetszik, eltűnik a kifeszítő jegyek közt.

A *Tűzfalak* című vers két leírása közti különbség leginkább a fényhez való viszonyban mutatható fel. Míg az első részben a természetes fény láthatóvá teszi az anyagok megalkotottságát, így a tűzfal mesterséges, élettelen mivoltát a műalkotás eredetével tölti fel, addig a második részben a fény azáltal teszi könnyűvé az ember számára az életet, hogy egy olyan tapasztalatban részesíti, amelyben nem alakítója vagy észlelője lesz a környezetének, hanem osztozik az élőlények osztatlan világba vetettségében. Bár a recepció dilemmái nyilvánvalóan nem oldhatók fel egyetlen szövegértelmezésen keresztül, azonban annyi bizonyosan állítható, hogy óvatosan kell eljárunk, amikor (általánosságban) beszélünk e költészetről. Bár a Szijj-féle líra mikrovilágai valóban hasonlítanak egymásra (például helyszínekben, motívumokban, intertextuális kapcsolódásokban), azonban a ciklusok, szövegek, akár (ahogy a *Tűzfalak*ban tetten értük) egyes szövegrészek olyan rendkívül eltérő szubjektumfelfogással dolgoznak, amelyek az *Agyag és kátrány* koncepciójában inkább engedik szóhoz jutni a fényleírások heterogenitását, mintsem valamilyen konkrétan kibontakozó lírai beszédformát.

PERMANENS KETTŐSSÉG EGY KULTURÁLIS METSZÉSPONTKÉNT ÉRTETT KÉPREGÉNYSOROZATBAN

A *Vízitündér* és *A vízitündér lánya* című képregényekről

A képregény létrejöttét, alakulástörténetét és önálló médiumi jellegét vizsgálva elengedhetetlen a különböző regionális és kulturális hatások figyelembevétele, ugyanis a „képregénymédia kulturális változatokban és transzkulturális szóródásban létezik.”¹ A képregény kulturálisan különböző változatai eltérő tendenciákat mutatnak, de ezek a tendenciák óhatatlanul is hatással vannak egymásra.

A képregényes szakirodalom hagyományosan megkülönböztet három változatot, a világtermelés három nagy központjára tekintve: a japán *mangát* vagy egyre inkább tágabban: a keleti képregényt, az észak-amerikai *comicsot* és a francia-belga(-svájci) *bande dessinée*-t vagy tágabban: az európai képregényt.²

Ez a három elkülönített kategória leginkább a képregények elbeszélőrendszerei, formanyelvi és grafikai stílusai mentén jön létre, de mindez nem eredményez homogén változatokat, hiszen „egyre gyakrabban egymástól nem függetlenül alakulnak, sőt: egymást egyre inkább át- meg átszövik.”³ Ahogyan a hagyományosan megkülönböztetett kategóriák között is található átfedés, úgy értelemszerűen egy adott kategória szűkebben szemlélt regionális változatai között is, melyek különböző kapcsolódási pontokat teremtenek. Az európai képregények regionális változataira fókuszálva érdemes megvizsgálni a magyar és a román képregénykultúrákat, ugyanis a kettő kompartisztikai vizsgálatában fellelhetők különböző kapcsolódási pontok. A két képregénykultúra kortárs alkotásai között találunk

1 MAKSA Gyula, *Képregények transzkulturális helyzetben. Marguerite Abouet munkáinak értelmezéséhez = Uő, Képregények kulturaközi áramlatokban*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2017, 42.

2 Uo.

3 Uo.

olyan műveket, melyek mindkét közegben jelentős hatást értek el. A 2019-ben megjelent *Știma apelor* című román képregény a kiadás után nem sokkal már magyarul is elérhető volt *Vízitündér* címen, Víg Boglárka fordításában. A képregény folytatását 2021-ben publikálták mindkét nyelven, melyek a *Fata știmei apelor* és *A vízitündér lánya* címekeket viselik. A képregénysorozat kulturális hatásait egyértelműen erősíti a szerző-konfiguráció, miszerint a képregények forgatókönyvírója Maria Surducu román alkotó, míg a rajzokért Benczédi Anna Júlia magyar alkotó felelt. A kettősség végigvonul mindkét képregényen, amely elsődlegesen a két kultúra találkozásában mutatkozik meg, de fellelhető a képregényekben reprezentált ember és természet viszonyában is, melyek két külön világot alkotnak, így a képregény e világok egymáshoz közelítésére tesz kísérletet olyan módon, hogy e világok metszéspontjaként definiálja önmagát.

Kulturális és mitológiai hálóban

A *Vízitündér* önálló kötetként való megjelenése előtt több hordozói felületen is helyet kapott. Az eredetileg webképregényként indult történet a Merele de Aur (Aranyalmák) sorozat első része. Az online képregény sikerének köszönhetően több román képregényes folyóirat is felfigyelt rá, így 2015 szeptemberében a *Comics* nevű képregénymagazin megjelentette a történet első részét, melyből egy teljes panel a címlapra került. Dodo Nițã különlegesnek nevezte a magazin 28. számát, melyben a történet egy része elsőként jelent meg nyomtatott formában.⁴ Pár hónapra rá a képregény a *HAC!* (Harap Alb Continuă) nevű román képregényújságban is szerepelt. Az újság 20–26. számaiban folytatásokban közölték a teljes történetet, amely beleillik a képregényújság profiljába. Ahogyan a név is mutatja – mely Ion Creangă *Harap Alb* című művét idézi⁵ –, a lapban leginkább mesék, ismert legendák és történetek feldolgozásainak újragondolásai jelentek meg, folytatás vagy előzmény formájában. A lap a 38. számmal megszűnt, de a folytatásokban megjelent mitológiai hagyományokat megjelenítő *Vízitündér* még helyet kapott benne. A képregény önálló kötetként több nyelven is elérhető, ugyanis a román és a magyar kiadások mellett megjelent francia és angol nyelven is. Ahogyan a képregény címe is jelöli, a görög mitológiából is ismert najádokhoz hasonló vízitündér a történet főszereplője. A különböző fordítások címei azáltal, hogy kijelölik a fő karaktert, a görög mitológiából kiindulva beemelnek különböző kulturális hagyományokat. A francia cím közelít leginkább a görög mitológiához, mivel a *Naiade*, vagyis najád címet kapta.

A képregény angol nyelven *Rusalka* címen jelent meg, amely a szláv mondák hosszú hajú, fiatal, csinos vízínimfáira utal, akik rendszerint meztelenül mutatkoznak, gyakran csak hajfonatuk takarja a testüket. A népi hiedelem szerint képesek állattá változni, és túl csodálatos énekükkel férfiakat csábítanak el. Amint az már a különböző fordítások címadásából is jól látható, minden

4 Dodo Nițã, *Știma apelor în prozinul Comics nr 28*, 2015. szeptember 11., <http://benzidesenateromanesti.blogspot.com/2015/09/stima-apeilor-in-prozinul-comics-nr-28.html> (2022.11.08.)

5 Ion Creangă *Harap Alp* című műve magyarul Sütő András fordításában jelent meg *Fehér szerecsen* címen: Ion CREANGĂ, *Fehér szerecsen*, ford. SÜTŐ András, Bukarest, Állami Irodalmi és Művészeti, 1951.

nemzet talál saját népmese- vagy mondavilágában egy varázslatos lényt, amelyhez közelíteni tudja a képregényben megjelenített vízitündéreket,⁶

kiknek legfőbb képessége az alakváltoztatás. Ha a szűkebb regionális példákat nézzük – különösen a magyar és a román irodalmi közegeket – akkor találhatunk olyan műveket, melyekben megjelennek a vízitünderekhez hasonló alakváltó lények. Ahogyan a két változat címe is hasonló jelentéssel bír, vagyis mindkettő konkrétan a vízitündérekre utal, úgy mindkét közegben az irodalmi megközelítés szerint a mese műfaja a domináns. Magyar viszonylatban Benedek Elek népmesei gyűjteményei említhetők. A *Tündér Erzsébet* című mesében a görög mitológiából ismert vízitündér alakjához hasonló misztikus lény jelenik meg, aki képes az alakváltozásra.⁷ A karakter a román irodalomban is megtalálható. Ezek közül Mihail Sadoveanu *Zâna lacului* és Vasile Voiculescu *Lostrîța* című művei említhetők, melyekben szintén megjelenik a metamorfózis.

A képregény különböző fordításainak címei kijelölik az adott kultúra mondavilági vagy mesei hagyományait, melyek egyrészt kötődnek a görög mitológiából ismert najadok karakteréhez, másrészt ráerősítenek az alakváltozásra, amely a történetek fontos narratív eleme. Az átváltozások irodalomban megjelenő hagyományára tekintve azok a mítoszok említhetők, melyek az „emberek és istenek állattá, növénné vagy más természeti jelenséggé válásáról”⁸ szólnak. Metamorfózissal már a homéroszi eposzokban is találkozhatunk, de olyan alkotás, melyet konkrétan az átváltozástörténetek alkotnak az „Ovidius hatalmas méretű és igényű epikus műve, a többszáz átváltozásmítoszt összefűző *Metamorphoses*.”⁹ Ovidius átváltozástörténeteinek mozgató eleme a karakterek új testet öltése, mely magában hordoz egy kettős léttapasztalatot.¹⁰ A tanulmány fókuszában álló képregénysorozatban is a metamorfózis lesz a legfőbb narratív elem, amely egyrészt visszanyúl az ovidiusi hagyományból ismert alakváltozás folyamatához, másrészt kielezi a főszereplő karakterében megjelenő identitásválságot, mivel

az átváltozás természeténél fogva kikezdi az önazonos szubjektum eszméjét. Ha ugyanis az egyik létező átalakul egy másik létezésrendszerbe tartozó létezővé, méghozzá a szubsztancia szintjén, akkor eredetileg is kellett benne lennie valaminek abból, amivé változott. [...] És fordítva: az átváltozás előtti személy nevét viselő létezőben is mindig lesz valami a korábbi énből.¹¹

6 ÁDER Éva, *Vidrabörbe bújt varázslat*, Szépirodalmi Figyelő, 2020/6, 127–128.

7 A magyar irodalomból több olyan példát is kiemelhetünk, ahol szintén megtalálható az átváltozás motívuma. Ilyen például az Illyés Gyula által feldolgozott *Tündérszép Ilona és Árgyélus* című népmese, Gyergyai Albert *História egy Árgirus nevű királyfiról és egy tündér szüzleányról* című széphistóriája, vagy Vörösmarty Mihály *Csongor és Tündé-je*. Erről ld. bővebben: HOLLÓ Éva, *Motívumok vándorlása*, Látó, 2003/2, 70–76.

8 *Világirodalmi lexikon*, 8. kötet, szerk. KIRÁLY István, Bp., Akadémiai, 1982, metamorfózis a.

9 Uo.

10 Pl. Narcissus-történetében a test általi létezésből kiindulva az érzékelés válik fontossá, mely a különböző alakzatok szintjén is megjelenik. Vö. KONKOLY Dániel, *Látás, hallás és tapintás Ovidius Narcissus-történetében*, Ókor, 2015/4, 56–64.

11 BÉNYEI Tamás, *Daphne: metamorfózis, elbeszélés, retorika* = Uő, *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikai és politikai*, Pécs, Pro Pannonia, 2013, 23.

Ez a kettős létrendszerben való lét egy permanens kettősséget eredményez, ami szükségszerűen oszcilláció során jön létre, így az identitás válságához vezet. „Az átváltozás épp azért allegorizálható az identitás válságaként, mert valami nehezen megragadható módon szubjektivitás (identitás) és test kapcsolatára, a megtestesülés következményeire kérdez rá.”¹² A metamorfózis az emberi és nem emberi közti határok folyamatos átjárhatóságában létezik,

hiszen az ember (ki)léte nem önmagában megalapozott evidenciaként tárul fel előttünk, hanem a nem emberhez képest elgondolt reflexív viszonyában, egyfajta állandó kilépésben és önmeghaladásban. Mintha már mindig is az »új alakból« kérdeznénk vissza a »régire« testre/identitásra, miközben ennek a kérdésnek a pozíciója távollét és jelenlét állandó oszcillációjában sohasem rögzül igazán.¹³

Az alakváltozások kettős jellegének megvalósulásához az ovidiusi hagyományteremtő történetekben is általában egy természethez közeli hely szükséges. A képregénysorozatban megjelenő metamorfózis aktusa is leginkább a természetben történik. Mindkét képregényben a vízhez közeli helyen vagy a vízben történik meg az átváltozás. A metamorfózis megvalósulásának kijelölt helye már implikálja a két világ különletét, a természet és a benne lévő misztikus lények világát, valamint ezzel szemben az itt megjelenő természeti rendet nem értő emberi világot. Ez a párhuzam Michel de Certeau-nak a terek és helyek megkülönböztetése elméletével érzékeltethető, sőt a képregény formanyelvében és ábrázolási technikáiban ki is mutatható. De Certeau szerint a

hely az a (bármilyen) rend, amelyben bizonyos elemek egymással együtt léteznek. Kizárt tehát az a lehetőség, hogy két dolog ugyanazon a helyen legyen. A »saját« törvénye érvényesül: az egyik elem a másik mellett van, mindegyik a »saját« és különálló, őt meghatározó helyén áll. Egy hely tehát pozíciók pillanatnyi konfigurációja. A stabilitás jelzését implikálja.¹⁴

A képregényekben megjelenített misztikus természet a saját rendje és stabilitása szerint működik, így helyként értelmezhető, ahova az ember behatol és felfedezőként bejárja a helyet – sőt, ki is akarja használni azt – így a mozgás által térré teszi, gyakorlatba vonja a helyet, ugyanis a „tér a mozgó dolgok kereszteződése. A teret valamiképpen a benne lezajló mozgások keltik életre. A tér az a hatás, melyet az őt irányító, részleteiben elhelyező, temporalizáló műveletek váltanak ki. [...] A tér a gyakorlatba vont hely.”¹⁵

Mivel a képregénysorozat első részének központjában az alakváltó Vízitündér áll, és mivel a második rész folytatása és függvénye is az elsőnek, ezért kijelenthető, hogy e képregények narratívájának egyik fő mozgatóeleme a permanens oszcillációban létrejövő metamorfózis lesz. A kettősség az alakváltoztatás vonzatában lévő hely és tér másságában is érzékelhető. Mindezeknek a megjelenítésére a képregény médiuma egy sajátos elbe-

12 Uo., 17.

13 NEMES Z. MÁRIÓ, *Metamorfózis és technoemésztés. Ovidius és a poszthumán elméletek*, Ókor, 2017/3, 28.

14 Michel DE CERTEAU, *A cselekvés művészete*, Bp., Kijárat, 2010, 140.

15 Uo., 141.

széléstechnikát alkalmaz. A képregények narratív elemei különböző formanyelvi megoldásokkal jönnek létre, melyekre rájátszanak a kulturális hatások másságai is.

Elbeszéléstechnika, ábrázolás és motívum

A képregénysorozatban megjelenő világok párhuzamos léte, és az ezt implikáló metamorfózis mindkét mű esetében már a képregények felütésekor érzékelhető. Az első rész borítóján a Vízitündér ambivalens tekintettel pillant ránk:

félig vízbe merülő női alak, a kép zöldes világa az erdei vizek hűvösét idézi. A lány szép vonásai azonban gyanakvásba fordulnak, mintha az olvasóval nézne farkasszemet, és azt mérné fel, hogy barát vagy ellenség az, aki épp őt figyeli. Ahogy egyet lapozunk, már egy vidra néz ránk okos szemével. A figyelmes olvasó a vidramosolyban a korábban látott vízitündér arcvonására ismerhet.¹⁶

A tekintetek hasonlósága az alakváltásról árulkodik, valamint az is, hogy mindketten vízben vannak, így a képregény már az elején jelzi a narratíva mozgató elemét. A második rész is hasonlóan indít, de önreflexív módon jelzi, hogy az első folytatása. A mű borítóján a Vízitündér lányát láthatjuk. Lapozva egyet szintén egy mitikus lény tárul elénk, akiről azt gondolhatnánk, hogy a Vízitündér lánya turulmadár képében, de ezt az értelmezést megkérdőjelezi, hogy a madár le van láncolva. A fogságba ejtettséget ábrázoló feltételez egy felettes személyt, aki kívül áll a misztikus természet helyének rendjén. Az ember beavatkozásának ilyen módon való előrevetítése visszautal a képregény első részének történéseire. Továbblapozva láthatjuk Ilonát, a Vízitündér lányát. Itt a vidra megjelenítése lesz a visszautaló elem, de a teljes oldalas ábrázolás által Ilona kerül a fókuszba, akinek identitásfejlődését követhetjük végig a képregényben.

Balázs Imre József írja a második részt ajánlva:

Hogyan tovább, hogyha kimerülnek az ismert erőforrások? Valahol az ismeretlenben kell keresni a választ, ez nyilvánvaló – és a Vízitündér lánya a könnyedén induló és drámaivá való keresés során ugyanúgy saját énjének szakadékaiba tekint, mint a sorozat első darabjában a Vízitündér: Erős mítosz ez, ami a mához beszél.¹⁷

Ahogyan az első részben, a Vízitündér – nevén Kedves –, úgy a folytatásban a lánya identitásfejlődése és küzdelmei ábrázolása érzékelteti a misztikus világot, amely párhuzamba áll a mindent kisajátítani akaró és leuraló emberi világgal. A fókuszba helyezett szereplők származásuk miatti különleges képességeik felfedése képes összekapcsolni a két világot. Ez mindkét részben különböző módon valósul meg. Bár részese a második résznek is a metamorfózis, a történetben mégsem Ilona az alakváltó, mint ahogy az első részben a Vízitündér. Az átváltozás nyilvánossága, valamint a visszaváltozás megakadályozása az az

16 JAKAB Villő Hanga, „...az emberek nem mindig gonoszak, míg a természet védői sem mindig ártatlanok”, Cimbor, 2019/7, 4.

17 BENCZÉDI Anna Júlia, SURDUCAN Maria, *A vízitündér lánya*, ford. VIG Boglárka, Kolozsvár, Illustrart, 2021.



Mozgás és metamorfózis az első részben (Részlet a Vízitündér című képregényből)

emberi gesztus a képregényben, amely a két világot szétválasztja, sőt, amely ki akarja sajátítani azt. Az első részben lévő metamorfózis ábrázolása jól mutatja a De Certeau elmélete szerinti tér és hely különbségét. A történet elején megismert ember – akiről már az elején megtudjuk, hogy aranyat szeretne keresni és meggazdagodni – egy ismeretlen helyen barangol és próbálja felfedezni, gyakorlatba vonni a helyet, ezáltal tehát térré tenni. Ennek ábrázolására a képregény két teljes oldalt biztosít. A hely rendjének felborulása a tekintetek aktiválódásával kezdődik, így a tekintet az, amely elindítja a metamorfózist, ami a dekoratív panelek általi és a pillanatról pillanatra történő ábrázolás miatt még inkább hangsúlyossá válik a képregényben. A Vízitündér alakváltozásának felfedése tudatos. A történet során tudatos döntéssel is lép be az emberek világába. Családot alapít és segíti őket a hely felfedezésére, melynek a többi misztikus lény, különösen a farkas, a hely őrzője nem örül. Ez adja az első rész konfliktusát.

A második részben szereplő metamorfózis ábrázolása már szorosabban kapcsolódik a vízhez. A képregény elején látott turulmadár, az aranyalmák őrzője vált emberi alakot egy véletlen vízbeeséskor, amikor Ilona és társai kiszabadítják az óriások fogságából. A jelenetben Ilona is vízbe esik, így az alakváltó turulmadár érzékeli a lány kettős identitását:



Keretezés általi helyszínváltás (Részlet A vízitündér lánya című képregényből)

„Kígyók? A nyakamat rá, hogy tündérek keze van a dologban”¹⁸ A kígyó mint motívum ábrázolásával visszautalás történik az első részre, pontosabban arra a jelenetre, amikor a Vízitündér titokban megtanítja a lányát egy varázsigére a farkassal való csata előtt. Az első részben a kígyók ábrázolása árulja el a csatajelenetben, hogy nem Kedves férje végez a farkassal, hanem maga a Vízitündér. A motívum használata egyszerre jelzi a hely misztikuságát, valamint a benne lévő alakváltó tündérek szükségszerű létét.¹⁹

Míg az első részben az átváltozás leginkább a természetben történik, addig a második részben találunk olyan jelenetet, amelyben az emberi világban is megvalósul a metamorfózis. A turulmadár emberek előtti átváltozásának ábrázolásmódja sajátos, ugyanis a képregény formanyelvének köszönhetően itt a szövegbuborék formájával jelzi a metamorfózist.

18 *Uo.*, 35.

19 A kígyó motívuma a közismert *Persepolis* című képregényben is feltűnik, mely a képregény énelbeszélője vizsgálatának szempontjából lehet izgalmas. Az önéletrajzi képregény keretezésként és vizuális szimbólumként használja a kígyót az ördög jelenlétére asszociálva. Erről és a képregényekben megjelenő fokalizációról ld. bővebben: Silke HORSTKOTTE, Nancy PEDRI, *Focalization in Graphic Narrative*, Narrative, 2011/3., 330–357. A *Persepolis* teljes kiadása: Marjane SATRAPI, *Persepolis*, ford. RÁDY Krisztina, Bp., Libri, 2019.

Amikor a turulmadár átváltozva üdvözli az embereket, a szövegbuborék madáralakot jelenít meg. A misztikus lény ellopása adja a második rész konfliktusát, melynek a végki-
menetele a csatajelenet. Ebben az óriásokkal való küzdelemben Ilona szintén vízbe esik,
ez a második rész egyik kiemelkedő jelene, hiszen Ilona a vízbe esés által átlép a
misztikus világba, melyet a képregény egy újabb technikával ábrázol. A narratíva eddigi
helyszínét megszakítva a befogadó Ilona vízbe esésekor egy teljes fekete oldallal találkozik,
ami egyrészt jelzi, hogy a váltás a lány misztikus ereje miatt történik, másrészt átvezet
egy másik világba. Az ezt követő jelenetekben a képregény végig fekete keretezést használ:
itt láthatjuk az első részből ismert Vízitündért mindkét alakjában, valamint a farkas is
megjelenik, aki segítséget kér Ilonától a hely és a rend visszaállításához: „Nem tűnt el tel-
jesen a mágia erről a vidékről! Vízitündér, együtt visszaállíthatjuk a környék egykori di-
csőségét! Az óriások már megkapták a magukét, éppen itt az ideje, hogy az emberek is
megegyék amit főztek!”²⁰

A keretezés háttérszínének a megváltoztatását az elbeszélés menetében történő vissza-
tekintésként, narratív beágyazásként lehet értelmezni. A kiemelt példából kiindulva em-
lítésre méltó ezen a ponton Art Spiegelman közismert, *Maus* című képregénye, melyben
hasonló elbeszéléstechnikával találkozunk. A *Mausban*

alapvetően az elbeszélésbe illesztett elbeszélés jelzése a keret meglétével vagy hiányával áll szoros
összefüggésben, azonban mikor a *Mauson* belül megjelenik Spiegelman egy korábbi képregénye,
mégpedig *A pokol bolygó rabjai* című munka, akkor az oldal háttérszíne feketére változik, mely egyfelől
az anya elvesztése iránti gyászt, másrészt a beillesztés és visszatekintés folyamatát is felmutatja.²¹

A fekete keretezés használata *A Vízitündér lánya* esetében szintén értelmezhető a gyász
jeléül, ami itt szintén az anya elvesztésére utal, valamint a narratívában való helyszínvál-
tásra, a misztikus világ megjelenítésére. A sorozat első része a misztikus helyet párhuzam-
osan mutatja be az emberi világgal, viszont a második részben már inkább az utóbbi
uralkodik. Innen nézve is fontos szerepe van a keretezés színe megváltozásának, ugyanis
ezen a ponton nyer bepillantást az olvasó a misztikus világba, melynek Ilona is a részese.

A színnarratíva adta lehetőségek nem csak a fekete szín használata által mutatkoznak
meg a képregényekben. Mindkét mű színkezelése hasonló és a két világ párhuzamára
erősít rá, valamint az adott napszakokat is jelöli. A képregények színvilágainak „a kék, a
zöld és a fekete az uralkodó árnyalatai, amelyek megadják a történet egyedi, de mégis rea-
lisztikus világképét, továbbá még inkább közelítik a vízi világhoz az olvasót, ezzel is erősítve
Kedves transzcendens szférával való kapcsolatát,”²² ahogyan a második részben Ilona kü-
lönleges létét is. A két világ párhuzamának színkezelés általi ábrázolása értelemszerűen az
első részben jobban érzékelhető. Feltűnővé válik, hogy amikor a Vízitündér a tudatos me-
tamorfózis után átlép az emberi világba, a színnarratíva is jelentősen változik, ugyanis
élénkebb, világosabb színek jelenítődnek meg, a sárga és a barna szín fog dominálni. A má-

20 BENCZÉDI, SURDUCAN, *A vízitündér lánya*, 67.

21 VINCZE Ferenc, *Színnarratívák = Intézményesülés, elbeszélések, médiumok*, szerk. Uó, Bp., Szépirodalmi
Figyelő Alapítvány, 2018, 80.

22 ÁDER, i. m., 129–130.

sodik részben bár napszaktól függően, de szinte végig ezek a színek uralkodnak, mivel a történet zöme az emberi világban játszódik, ellentétben az első résszel, ahol folyamatosan a két világ közötti váltás dominál. Az első rész színnarratíva szerinti történetvezetésében kiemelkedik a farkas mint a hely védője és őrzője, ugyanis az élénk piros szín használata csak a képregény konfliktusában jelenik meg a farkas ábrázolásakor. Ez egyrészt hangsúlyt helyez magára a konfliktusra, másrészt jelzi a hatalom szerepét a hely mivoltára nézve.

Az első részben a két világ közötti váltás nem csak a színkezelés által érzékelhető. A képregény mediális létéből fakadóan, miszerint állókép és írott szöveg maximális integrációja, a képregényben ugyanannyira fontos a szöveg, mint az ábrázolt kép, ugyanis „egyik sem a másik illusztrációja vagy magyarázója, hanem a két elbeszélőrendszer együtt közöl valamit.”²³ A *Vízitündér* két világra épülő narratívájában a misztikus világban történő beszéd is jelzi annak sajátos létét. Mivel a képregény formanyelve megengedi a szöveget alkotó betűk alakjának és típusának a másságát, így az első részben a szöveg tipológiája miatt is külön válik a két világ: „amikor a vízitündérek világában vagyunk, amikor a tündérek egymással vagy a szintén alakváltó farkassal beszélnek, amikor ráolvasást vagy átkot mondanak, ősi íráshoz, rúnákhoz hasonló betűk jelennek meg.”²⁴ A germán írásjelek, a rúnák beemelése az írás nevének etimológiáját tekintve is indokolt, mivel a rúna mormogást, bűvös cselekedetet jelent.²⁵ Az átokmondás és a misztikus világ párbeszédei mellett egy panel erejéig a képregény akkor is ezt a tipológiát alkalmazza, amikor Kedves az emberek világában egy kiszólással önmagára reflektál.

A tipológia sokszínűsége mellett a képregény szövege is több irányba mutat. A szövegvilágban feltűnő a közmondások gyakori használata, ami különböző kontextusokban egyaránt jellemző az emberek és a misztikus lények megszólalásaira is. De Certeau elméletét követve a közmondásokat és a közmondásokkal telített diskurzusokat az alkalmazás a használati tárgyakhoz hasonlóan megjelöli, mivel

megnyilatkozási folyamatok vagy cselekvések lenyomataiként jelennek meg az elemzés előtt; jelzik azokat a műveleteket, amelyeknek a tárgyai voltak [...]. Általában véve rámutatnak a társadalmi történetiségre, amelyben a gyártási eljárások és a reprezentációs rendszerek már nemcsak normatív keretként tűnnek föl, hanem használók által manipulált szerszámokként.²⁶

A képregénysorozat regionális és kulturális beágyazottságát tekintve lehet érdekes a közmondások használata, különösen a fordítás és a fordíthatóság felől megközelítve, mivel először román nyelven íródott a képregény szövege. A képregény kiadásának helye is indokolja a szövegben megjelenő, a román és a magyar nyelv közötti kontaktusjelenségeket. A közmondások kontaktusjelenségeként való értelmezése széleskörűnek tekinthető, hiszen „a szólások és közmondások kölcsönzése igen elterjedt a legkülönbözőbb nyelvi érintke-

23 DUNAI Tamás, *A képregény mint médium*, Szépirodalmi Figyelő, 2013/4, 30.

24 JAKAB, i. m., 5.

25 A megnevezés etimológiája arra mutat rá, hogy a rúnákhoz eredetileg bizonyos titokzatos képzetek fűződtek, miszerint vallásos, szent célokra használták őket. Erről ld. bővebben: *Révia Nagy Lexikona*, 16. kötet, Bp., Révai Testvérek Irodalmi Intézet R.T., 1924, rúna a.

26 Michel DE CERTEAU, i. m., 48.



Az első történet a második részben (Részlet A vízitündér lánya című képregényből)

zéseknel. Sőt, bizonyos frazémaegységek, a nemzetközi szókhöz hasonlóan számos nyelve bekerülnek fordítás révén.”²⁷ Összevetve a képregény román és magyar nyelvű szövegét, szembetűnő, hogy a különböző frazémák leginkább vándorszólásoknak tekinthetők, mivel mindkét nyelvben jelen van az adott szólás ekvivalens párja, így nehéz megmondani, hogy a frazémáknak melyik nyelv a forrása. Erre már a képregény első oldalain találunk példát, amikor az emberek a misztikus tér meghódítását tervezik. „Trăim ca regii.”²⁸ – olvasható a román kiadásban, melyre a magyar fordítás a tükörfordítást elhagyva a saját

27 BENÓ Attila, *Kontaktusjelenségek az erdélyi magyar nyelvváltozatokban*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum Egyesület, 2014, 45.

28 Anna Júlia BENCZÉDI, Maria SURDUCAN, *Știma apelor* Illustrart, Kolozsvár, 2019, 6.

nyelvében megtalálja azt a frazémát, mely ugyanezzel a jelentéssel bír: „Élünk, mint hal a vízben.”²⁹ A két kiadás szövegét összevetve számos ehhez hasonló példa lelhető fel, és szinte minden esetben megmutatkoznak a frazémák ekvivalens párjai.

Az első képregény vége és a második kezdete között tíz év telik el a narratíva világában, amire a második részben folyamatosan jelzéseket találunk. A visszautalást jelző kiszólások mellett a turulmadárnak elmesélt jelenetben megjelenítődik az első rész teljes története Ilona perspektívájából. Itt a képregény a visszautalást, valamint a narratív beágyazást egy más, a képregény vizuális ábrázolásától eltérő rajzstílussal oldja meg, amely jelzi az elbeszélést az elbeszélésben. Az összefoglaló történet narrátora Ilona, aki a második részben identitás-fejlődésen megy keresztül. A folyamatos önkeresés adta perspektíva hiányossá teszi az Ilona által elmesélt történetet. A történetmesélés jelenetének egészét nézve érdekessé válik Demeter mint a mindentudó szereplő alakja, aki folyamatosan kiszól, szinte minden jelenetben, amikor az első történetre utal vissza a képregény: „Eh, azért nem éppen így történt.”³⁰

A második rész bár terjedelmében nagyobb, cselekménye mégis csak pár napot ölel fel, míg az első rész több évet mutat be. A képregény médiuma az első történetben szereplő időbeli ugrásra egy másik médium beemelését használja. A két teljes oldalon látható fotók beemelése során a történet egy újabb szintje kerül az elbeszélés terébe: egyrészt a fotók barnás, szépia színük miatt retrospektív értelmezést adnak, másrészt maguk a fotók között is érzékelhető a narratív kapocs, hiszen a fotók panelekként működve a történet olyan fontos pillanatait ragadják ki, melyek elengedhetetlenek a narratíva folytatásához. A fényképek cselekményről cselekményre jelenítik meg ezeket a hosszabb időintervallumot felölelő pillanatok.

Mivel a képregény két kultúra találkozásában születik, valamint népmesei ihletettséggel bír, ezért találhatunk olyan elemeket, melyek vagy a román, vagy a székely néphagyományokra emlékeztetnek. Amellett, hogy a képregények szövege nagyon sok frazémát használ, a vizuális ábrázolásban is fellelhetőek a hagyományra utaló elemek. Ilyen például Ilona ruházata, mely deréktől lefelé a székely népviseletből ismert székelynadrágra a mintázatára emlékeztet. Emellett Ilonát leginkább azokban a jelenetekben, melyekben nyomoz és folyamatosan megoldást keres, a képregény hosszú kabátban ábrázolja, amely a detektívtörténetekből ismert nyomozó öltözékére emlékeztet. A képregény egészében Ilonára egy meg nem szűnő kutatói attitűd jellemző, mely a képregényben végigvonuló identitás-fejlődéssel hozható párhuzamba.

A néphagyományi ihletettségnak megjelenik a román kulturális vonatkozása is. A második részben az emberek mellett jelen van az óriások csoportja is, akik szintén a misztikus helyet szeretnék kisajátítani. Az óriások ábrázolása hasonlít a román kultúra népi hagyományából ismert maszkjaihoz, melyek leginkább valódi állatokat, de képzeletbeli lényeket is ábrázolnak. A román néphagyomány szerint ezeket a maszkokat évszaktól függően különböző rituálékban és rituális táncokban használják. A téli hagyományokra kecskét, medvét és szarvast imitáló maszkok a jellemzőek.³¹

29 BENCZÉDI Anna Júlia, SURDUCAN Maria, *Vízitündér*, ford. VÍG Boglárka, Kolozsvár, Illustrart, 2020, 6.

30 BENCZÉDI, SURDUCAN, *A vízitündér lánya*, 38.

31 A hagyományról részletesebben és a különböző maszkok típusairól ld. Romulus VULCĂNESCU, *Măștile populare*, Bukarest, Științifică, 1970.



A fotó mint retrospektív elem (Részlet *Vízitündér* című képregényből)

A képregénysorozat első két részében bemutatott és elemzett elbeszéléstechnikák, az ábrázolás különböző módozatai és a különböző formanyelvi megoldások egyedi módon reprezentálják a mitológiai hagyományokkal összefüggésbe hozható metamorfózist, a hely és a tér különbségét, valamint az ember és a természet kapcsolatát. A permanens ket-tősség érzékelhető a narratíva megalkotottságában, de a tágabb és szűkebb kulturális képregényváltozatok és azok hatásai által is megfigyelhető. Amellett, hogy a képregénysorozatban elsődlegesen az európai képregénysajátosságok, de leginkább a szűkebb regionális hatások mutathatók ki, a sorozat transzkulturális szóródásban való léte a keleti képregénykultúra felé való elmozdulásban is érzékelhető.³² Mindezek értelmében a *Vízitündér* és *A vízitündér lánya* című képregények több kultúra metszéspontjaként értelmezhetőek.

32 Ha a víz mitológiailag megközelített fontosságát, a képregény első részében megjelenített romantikus epizódokat és a különböző vizuális ábrázolási megoldásokat nézzük, akkor a képregénysorozat párhuzamba állítható Jun Mi-Kjong *A vízisten menyasszonya* című sorozattal. A 22 részből álló sorozat magyar kiadásának elő része 2008-ban jelent meg Kálovics Dalma fordításában: Jun MI-KJONG, *A vízisten menyasszonya 1.*, Újhartyán, Vad Virágok Könyvműhely, 2008.

„...MI AZT AKARTUK, HOGY MI MAGUNK JÓL ÉREZZÜK MAGUNKAT, ÉS OLYAN KÖNYVET CSINÁLJUNK, AMIT SZERETÜNK”

Csepregi Jánossal, Dániel Andrással és Kollár Árpáddal Mészáros Márton beszélget

Az első kérdésem természetesen az, hogy a Nyuca című könyvet milyen korosztálynak szántátok? Ez felnőtt irodalom vagy ifjúsági? Gyerekirodalomnak semmiképpen nem mondanám, noha éppen azért nem találok a példányomat, mert a kislányom imádja nézegetni. Ehhez mi a viszonyotok, volt-e valami elképzelt olvasó a fejetekben életkorilag?

Dániel András: Óvodás irodalom. Mire gondoltunk? Óvodás olvasókra!

Aha, köszi, András, ha itt trollkodtok, abból szuper interjú lesz!

Csepregi János: Én onnan fognám meg a dolgot, hogy milyen embernek gondolsz bennünket? Ha gonosznak, akkor azt mondjuk, hogy minden korosztálynak, hogyha kedves humanistáknak, akkor senkinek az égvilágon.

A kiadó, Érsek Nándor nagyon fog örülni, hogy ezt mondd.

Csepregi János: Igazából gyakorlatilag magunkfajtáknak, bolond felnőtteknek. Mert azért van egy kis szövegvilág, ami nyilván más korosztályoknak is élvezhető, meg kísérletezésnek is felfogató, de azért a könyvnek egy alapmotívuma vagy kohéziós ereje, hogy mi

az akartuk, hogy mi magunk jól érezzük magunkat, és olyan könyvet csináljunk, amit szeretünk.

Kollár Árpád: Említetted a kiadót. Hát, szerintem a kiadó a mai napig nem tudja pontosan, hogy milyen korosztálynak szól ez a könyv.

Miért adta ki?

Kollár Árpád: Hogy miért adta ki, szerintem azon is még erősen gondolkodnak. A címkézés nehézsége sok örömet okoz nekem ennél a könyvnel, az életkori besorolás is ilyen. Nagyon sok olvasónk, ismerősünk úgy veszi meg ezt a könyvet (vagy nem veszi meg, de úgy gondol rá), hogy ez egyértelműen egy gyerekkönyv. Hiszen mindhárman írtunk már úgynevezett gyerekkönyveket. Valójában a Young Adult kategória nem rossz, de az a küszöb igazából. Érdeklődő kamaszok azért már szerintem simán tudják élvezni, akkor is, ha valóban van benne néhány mese, és persze olyan illusztrációk is, amelyek inkább óvodásoknak valók. Úgyhogy persze, hogyha gonosz akarok lenni én is, akkor azt mondom, hogy minden korosztály megtalálja magának azt a három-négy oldalt, ami örömet okoz neki: eklektikus valóban, de nagyon nehéz ezt gyerekkönyvnek nevezni.

Igen, de azért ebben annak is van némi szerepe, hogy a felnőtt könyvpiacról nagyjából eltűntek az illusztrált könyvek: vagyis hogyha egy illusztrált könyvet veszel a kezébe, akkor automatikusan azt az olvasási kódot kezded el működtetni, hogy ez gyerekeknek szól, és ebből adódóan nem is kell annyira komolyan venni. (Ez még a századelőn egyáltalán nem volt így, sőt még az '50-es, '60-as években is bőven jelentek meg illusztrált felnőtt kiadványok.)

Dániel András: És más országokban? Talán máshol ez bevett, sőt azt hiszem, ilyen trend is van: a felnőtteknek szóló képeskönyveknek, és itt nemcsak képregényekre gondolok, hanem különféle mértékben illusztrált felnőtt könyvekre, ezeknek elképesztően izgalmas piaca van.

Meséljetelek arról, hogy gyerekkorotokban mennyire olvasatok állatos meséket! Ezekben az állatmesékben – a népmeséknek csak egy kis százaléka ilyen – vagy például az esopusi mesékben, az állatok antropomorf jellemmel vannak felruházva. Nem számít csodának – a mese hallgatója számára teljesen természetes –, hogy a kutya elkezd beszélni – ahogy az is természetes, hogyha beszél a holló meg a róka. Nektek vannak ilyen mesehallgató élményeitek?

Csepregi János: Én Kiplinget szerettem nagyon, aki azért ebből a szempontból izgalmas vonalat képvisel: a Riki-tivi-tévi: a mongúz meg kígyók. És nekem fontos volt – már tényleg nem emlékszem, nagyon rég volt –, hogy a kígyók olyan szinten emberi tulajdonságokkal kommunikáltak, és van egy az ő szövegeikhez kapcsolódó élményem is: a szüleim háza Simontornyán a Sióhoz viszonylag közel van, és állok a ház sarkánál, egy ilyen negatív saroknál bent a sarokban, és két vagy három sikló kúszik oda és néznek engem. Rossz élmény. Vagyis azért van valami rettenetesen ijesztő az emberlelkű, embertudatú állatokban, akikről ugyanakkor nyilván olvasóként nem azt feltételezem, hogy csak külsős jegyeikben hozzák az állatjegyeket, hanem hogy ez a kettő tényleg valahogy úgy fuzionál bennük, amitől egy nem e világi lényként működnek.

Dániel András: *A Dzsungel könyve*, nagy titok volt... De az első könyv, amire emlékszem és amit nagyon szerettem – szerintem az első kedvenc könyvem volt egészen

kiskoromban –, az volt a címe, hogy *Róka Miska megjavul*, egy Thorbjörn Egner nevű skandináv gyerek-szerző könyve volt. Ő is illusztrálta egyébként, és abban is antropomorf állatszereplők szerepeltek, azt nagyon nagyon szerettem. De hát nagyon sok volt, a *Nils Holgerson* is például. Az ott szereplő ludak, hát az is egy ilyen emberi közösségre hajazó vagy arra emlékeztető közösség volt.

Kollár Árpád: Hát nyilván a *Dzsungel könyve* meg a *Misi Mókus* megvoltak, abban tényleg vannak horrorjelene-tek, de így felnőtt fejjel nekem inkább érdekes. Gyerekkoromban nem félttem tőle, de persze van benne egy nagy adag didaktika. De ami még nekem fontos állatos könyv – van is egy ilyen könyvünk, otthon –, hogy *Fram, a jegesmedve*, és most megtudtam, hogy egy moldáv szerző, tehát román nyelvű szerző írta, és ezt édesapám kapta általános iskolában ajándékba, be is van írva, hogy „kitűnő tanulmányi eredményért”, és emlékszem, hogy ezt olvasta nekem, most is itt van az íróasztalomon egyébként, egy cirkuszi jegesmedvéről szól. És nem tudom, nem olvastam újra, és direkt nem olvastam újra, de arra emlékszem, hogy nyilván ne ilyen legyen egy cirkuszi jegesmedve története. Van benne valami szorongató – általában az állatos filmeknél is valahogy van bennem egy ilyen szorongás ezekkel kapcsolatban –, és most, hogy egész nap ifjúsági regényt írok – nagyon-nagyon fontos gyűjtőzsinórja volt ennek a regénynek, hogy én akarok írni egy jegesmedvés könyvet. Amíg még vannak jegesmedvék, persze... Meg hát ugye Fekete Istvánnak a regényei is fontosak voltak.

Azokat ti végigolvastátok? Mert szerintem egyik iszonyúbb, mint a másik.

Kollár Árpád: Én igen, még a *Kelét* is. És én szerettem. Furcsa gyerek voltam, persze.

Dániel András: Most a medvéről eszembe jutott még egy fontos gyerekkori könyv, Kormos István: *Vackor*. Ő ilyen szempontból fura, mert egy kismackóról szól, aki óvodába kerül, és őt igazán emberként kezelik, és nem tudom, hogy feltűnik-e ott bárkinek is, hogy ő voltaképpen medve.

Csepregi János: És nem is teljesít rosszul! Mert Vackor aztán az 1/B osztályba kerül.

Dániel András: Igen, tényleg.

Mit gondoltok, miért van az, hogy a gyerekek vonzódnak az állatokhoz, és így az állatmeséhez is? Lehet, hogy ez a figyelem valami antropológiai dolog? Olvastam egy olyan elméletet, hogy az állatok az első olyan lények a gyerek életében, amik/akik jól definiáltak, van elejük és végük, meg lehet különböztetni őket a környezetüktől, kikülönülnek, ráadásul mozognak is, így viszonylag könnyen fölkeltek a gyerek a figyelmét. És azt evolúciósan is nagyon érdemes tudni, hogy mifélek, hiszen vagy ők esznek meg minket, vagy mi esszük meg őket, és ezért valahogy antropológiailag is arra vagyunk kódolva, hogy jobban fölfigyeljünk rájuk, mint más dolgokra. Mit szóltok ehhez az elmélethez?

Kollár Árpád: Szerintem itt nagyon komoly változások történtek. Amíg közelebb éltünk a természethez vagy az állatokhoz, addig lehetett ez igaz. De most már folyamatosan újradolgozza a hagyományt a mese. Sőt már adott, hogy állatos mesét kell írni, meg rajzfilmet... És ezek már plüssösödnek, egészen távolodnak attól a konkrét állapottól, egyre nagyobbak az áttétek, és nekem az is eszembe jutott, hogy ezt az állatos tematikát talán már csak a szerzők igénylik, vagy a felnőttek igénylik jobban, vagy ők gondolják, hogy igénylik a gyerekek. Nyilván cukik, tehát van igény rá, de hogyha megnézed akár a kortárs magyar gyerekköltészetet: mindenki ír állatos verseket, és hogy egészen borzalmas állatos versek is születnek. Egész egyszerűen egy kaptafára születnek az állatos versek. Persze vannak tényleg kivételek.

Csepregi János: Nekem a „romantikarésze” fura. Az állatvilág szép. De a kulturális elidegenedés, az is súlyos. A természet brutális. És hogy ez funkcionál az embernek összességében, ez a kommunikáció. Hogyha ez a technológiai civilizáció eltűnik körülöttünk, akkor esélytelenek vagyunk. Ha a természetet vagy annak a részeit, mint valami alattvalót, mint a nekünk behódoló dolgokat próbáljuk meg kezelni, akkor fölvetődik a kérdés, hogy mi választ el bennünket egyáltalán az állatvilág működésétől? Nekem a kolonizáció problémája vetődik

ebből föl két irányból: egyfelől a „megszelídíteni, és leuralni” problémája, másfelől a kulturális aspektus, amikor kiderül, hogy ha nem választ el olyan sok minden bennünket az állatoktól, akkor mégis az állatokat kezdjük el a magunk képére formálni. Talán pont ettől lesz ez egy izgalmas és nagyon érdekes kérdés, hogy lehet-e az állathoz úgy hozzányúlni –szövegszerűen –, hogy valamennyire tiszteletben tartjuk ezeket a határokat, tehát, hogy ne akarjuk minden áron emberarcúvá tenni őket, vagy ne akarjuk lehetetlenül lebutítani. Nem tudom, hogyan lehet okosan nyúlni ehhez az egészhez. Egyébként a *Nyuca* szerintem pont ezért izgalmas, mert hogy a nyúl, a macska ennek a skálának pont a két végelete. Bár mindannyian láttunk már a bokszoló baknyulakról képeket, amelyek rettenetesen szórakoztatóak, de mégis nagy kontraszt van a két jóság között, a nyuca két állat: egy nyúl, amely alapjában véve zsákmányállat, és egy macska, amely – mennyire hasonlít az emberhez – élvezetből öl. Nem éhségből, hanem, mert megteheti. És hogy mennyire ez az alapvető kettősség van bennünk is, hogy „küzdünk”, hogy „futunk”. És ennek a kettőnek valami nagyon furcsa találkozása, egyvelege a nyuca.

Dániel András: A gyerekmesék megörökölték az állatokat, hiszen az ős-állatmesék nem gyerekeknek szóltak.

Csepregi János: Szerintem aztán később se. A tűz körüli mesemondás nem a gyerekeket célozta. Maga a kifejezetten a gyerekeknek szóló műmese egy nagyon-nagyon új valami.

Dániel András: Igen, ez a light-társadalomkritika: el tudom mondani, kritikát tudok gyakorolni az emberrel kapcsolatban úgy, hogy állatbőrbe bújtatom, és akkor már valahogy le tudom tolni az olvasó torkán.

Pontosan. És ugye szoktak olyan tendenciákról is beszélni, hogy az irodalmi műfajoknak minthogyha volna egyfajta inflálódása. Megjelennek bizonyos műfajok, azok először magas irodalmi műfajoknak számítanak, aztán – úgymond – lemennek lektűrbe, és amikor már lektűrben sem teljesebben túl jól, akkor jön az ifjúsági irodalom. És amikor ott sem, akkor lesz gyerekmesé. Például a naplókról mutatták

ki, hogy kezdetben a napló, a peregrinus, high entellektüel egyetemisták műfaja volt, aztán ment a középiskolába, most meg az áltisis gyerekek írják naplót, kábé. Aztán persze ez oda-vissza mozog, persze.

Árpi, te mondtad, hogy állatos verset írni menő, és aztán tényleg látja az ember, hogy minthogyha ez egy picit túl volna hajtva, és még ennek a legnagyobb klasszikusai közt is előfordulnak – bizony – nem a legmegfelelőbbben kimunkált szövegek, és akkor még finoman fogalmaztunk. De például azért azt is lássuk be, hogy a Milyen madár illuztrációjában Nagy Norbi is élt ezzel a lehetőséggel: ha nem is direkt módon, de minthogyha ennek a verseskötetnek a lírai hangja – bizony – mintha egy nyúllal volna azonosítható, ez nyilván nincs így kimondva, de valamiért mégis nyúlként van ábrázolva ebben a könyvben.

Kollár Árpád: Az az érdekes, hogy András is írt egy nyulas-kutyás könyvet, és elvileg én is írtam előtte nyulas könyvet, de valójában nem. Tehát az egy önkényes illusztrátori választás volt. Ez egy önkényes olvasat volt Norbi részéről, amit én persze elfogadtam.

Némi unszólásra, mint emlékszünk rá.

Kollár Árpád: Nem, igazából én így örülök neki, mert ugye vannak macskák, nyulak, madarak. A madarak benne vannak, de hát a nyúl nem szerepel a kötetben. Ez az izgalmas, illetve utólag beleírtam egy sült nyulat.

Bele, emlékszünk rá.

Kollár Árpád: Élő nyulak nem szerepelnek.

Nem, nem bizony, csak halottak, kajaként...

Kollár Árpád: Lehetséges, hogy az illusztrátor is ebből a hagyományból merített, amiről beszéltünk, hogy az állatos versek, azok egy része, az versgyári termék...

András, mindig érdekelt, hogy akkor a kuflik például miféle lények? Ők is állatok volnának?

Csepregi János: Létezik-e ilyen egyáltalán? Hiszen maga az „állatként való meghatározás, az már kirekesztő.

Ők valahogy beesnek a kategóriáink közé, nem?

Dániel András: Két pad közé esnek. Nehéz volna, erre én se tudnék válaszolni. Fene tudja. Állatnak semmiképp sem mondanám őket.

De embernek se tudod mondani őket, nem? A hivatalos meghatározásuk már a mese szerint is negatívan történik: „se nem kifli, se nem kukac”

Dániel András: Igen, sem nem ez, sem nem az. Minden egy kicsit.

Minden egy kicsit, és aztán megtudunk külső jegyeket, hogy némelyik zöld, kicsi, meg olyan, aki néha csuklik.

Dániel András: Talán gombák, de nem, hiszen ott vannak a varázsgombák.

Igen, azok elkülönülnek. Mert ott a Kuflikban egyértelműen vannak állatok? Ezek a bizarr, furcsa lények, akikről azért tudjuk, hogy állatok egyértelműen.

Dániel András: Itt minden kategória átjárható, hiszen simán lehet egy kávéfőző akkuállat, meg egy távtárgy és az állatvilág között is szabad az út, és a kuflik is ilyen köztes lények.

Akkor térjünk vissza a Nyucára. Önmagában ez egy furcsán izgalmas dolog. Egyrészt a bestiáriumokat juttatta eszembe. Mondhatjuk, hogy ez egy fiktív lény, vagy ez spoiler lenne, hogyha azt mondanám?

Csepregi János: Hogy fiktív? Hány éve hallgatod ezt?

Sokkal régebben, mint szeretném. 2005 óta biztosan. Ez az áldokumentarista forma, amit választottatok, viszont egy modern médiahatásnak tűnik nekem. A szöveg formailag egy dokumentumgyűjteménynek állítja magát: ez jellemzően 19. századi dolog, de aztán nagyon népszerű a 20. században lesz. Ilyen volt a Fanni hagyományai is, de emlékszem, az Olajfaló című csehszlovák áldokumentumfilmre is.

Csepregi János: *Az igazi Mao volt a másik!*

De nálatok azért nagyon egyértelmű, hogy ebben az áldokumentarista jellegben rögtön lelepleződik a fikció. Ez egy modern médiahatás; de egyet tudtok érteni, hogy itt a közéleti bestiárium műfaj van ötvözve ezzel a nagyon modern kori médiatechnológiával?

Csepregi János: Voltak elképzeléseink, hogy milyen legyen ez a könyv, és nagyon vad dolgok is felmerültek. Volt ilyen is – és ez egy picit a DNS kísérleti könyvvilágát idézi a Vajdaságból –, hogy mondjuk ne egy fűzött valami legyen, hanem minden sztori, minden töredék külön típóval jelenjen meg, és mint az amerikai filmekben, amikor elkapják az örületet, akinek a lakókocsiban vagy az iroda falán fenn vannak a papírok, és egy dologra mutatnak, és abból majd megtudom... Nyilván van ebben egy ilyen, az, hogy mi az örület, meg hogy mi egyáltalán a hír, álhír, dimenzió belül, ami értéket képvisel. Ugyanakkor a bestiáriumjelleg, az tényleg egy rendezőelv. Tehát egy olyan toposz, amire hivatkozva nagyjából rögtön képbe tudunk helyezni mindenkit. Tehát másképp nem is tudnánk definiálni egy ilyen könyvet, amikor az olvasó meglátja, a „bestiárium” kifejezés valószínűleg egy picit behatárolja azt, hogy mire számíthat.

Kollár Árpád: Írók vagyunk, tehát sok mindent bele tudunk mi is magyarázni utólag, és tudjuk sok irányból értelmezni a könyvet, de az az igazság, hogy sok esetlegesség van a könyv mögött. Tehát a bestiáriumjelleg, az egyszer csak föl lett írva az alcímként, hogy „bestiárium”, és utána kapta meg, merthogy jól hangzott. Merthogy ez egy bestia. De nem felel meg a „bestiárium” műfajának

Persze, hát akkor többnek kéne lennie.

Kollár Árpád: Így van, de utólag már mi ezt megmagyaráztuk magunknak, hogy többfélék a nyuszák, sokfélék. Itt van a többféle mese. Pont ez, és akkor ez így jó kézre játszott persze, hogy akkor nem tudjuk kategorizálni, nem is akarjuk kategorizálni, mert többféle van. Ugyan-így voltunk az áldokumentarista vonallal is. Én ma gon-

dolkodtam el azon, hogy néhány hivatkozást tettünk néhány szöveg mögé. És egyszerűen megtetszett nekünk az, hogy akkor ezek áldokumentumok, és szaporodtak ezek a hivatkozások. Holott én eredetileg Jánoshoz csatlakozva sokkal több „nem kemény” dokumentumot szerettem volna benne hagyni. Például van ilyen, hogy „jegyzetfüzetlap”, „dell laptop partíción” ján hagyott valami”, tehát hogy nem ennyire keményen hivatkozott kötetben, folyóiratban szövegek. „Ezt hallottam a piacon”: ilyen típusú hivatkozások, de valahogy egységesíteni akartuk. De kiderült, hogy a képi világa lett a kovász, gyakorlatilag az egységes illusztrációk. De azért valahogy elkezdtünk mindenhova egy-egy hivatkozást betűzni, hogy akkor legyen egységes. Ezt lehetett volna színesebben, játékosabban is csinálni, de hát nyilván az van, ahogy utaltál rá, hogy lelepleződik már egyből az áldokumentum-jelleg.

Utánanézhetsz a fiktív szerzőnek. Ilyen értelemben ez egy – hát én nem szeretem ezt a kifejezést nagyon, de most akkor szembesítelek titeket vele –, hogy ez egy ilyen akár posztmodern játéknak is tekinthető, nem tudom, hogy ehhez hogy viszonyultok.

Kollár Árpád: Mielőtt Andrásnak átpattintanám a labdát, cinikusan azt szoktam a többieknek mondani: ha ezt a nyolcvanas években csináljuk meg, akkor mi vagyunk az Esterházy Péter.

Na, abban azért nem volnék biztos, de értem a viccet: valószínű, hogy jobban rezonált volna – vagy most nem tudom, hogy rezonál –, de akkoriban fölrobbantottátok volna vele a világot – hát nyilván így is, de akkor még jobban.

Kollár Árpád: Hiszen egy posztmodern gesztus, megkésített posztmodern. Lekésített posztmodern. Ha az.

Ha van egyáltalán posztmodern.

Dániel András: Eleve egy második kiadás kellett volna. A '78-as eredeti kiadáshoz.

Talán az illusztráció szerepére térjünk ki egy kicsit! Valójában itt öten kéne ülnünk, hiszen itt azért nagyon-na-

gyon fontos szerepe volt az illusztrátornak, Nagy Norbertnek. Hogy dolgoztatok együtt vele, és egyáltalán, hogy lehet hatkezeset írni, mert azért ez viszonylag ritka szerzői koncepció. Már a négykezes is nagyon ritka. Ez a hatkezes megoldás, ez milyen nehézségek elé állított titeket, és hogy akkor még ehhez hozzájött a Norbi, mint egy aktív alkotótárs.

Csepregi János: Van egy ilyen sztori az első bemutató után, amikor Norbi elmesélte, hogy ő konkrétan nem tudta, hogy mi ez az egész. Felhívta a kiadó, egy „nyucakönyvet” kellene illusztrálnod, ugye tudod, mi az? És, igen, és akkor leverte a víz, hogy basszus, ő igent mondott valamire, amiről azt sem tudja, hogy micsoda. És elkezdte olvasni a kéziratot, és nem tudom, hány oldal kellett hozzá, amikor leesett neki, hogy ja, akkor ez a nyuca! És aztán meg megtalálta. Mi úgy gondoltuk, hogy szövegstílusonként, tematika szerint valami nagyon eltérő dolgok legyenek, és akkor ő behozott egy nagyon egységes, vizuális arculatot, ami mégis nagyon jól kíséri, nagyon megerősíti a szöveget. A hatkezes rész: tényleg bolondok voltunk, barátokként lógtunk erre-arra, és ez egy nagy játék volt. Ez egy nagyon erős interakciós tér volt, mindenki belenyúlhatott mindenki szövegébe, javaslatokat kellett készíteni. Egy ilyen nagyon sokrétű játéknak lett egy ilyen kicsit csiszolt, kicsit keretek közé szorított manifesztuma.

Dániel András: Klasszikus módon ez azért nem is hatkezes, hanem háromszor kétkezes. Mert mindenki haladt a dzsungelben a maga ösvényén. És aztán ezek az ösvények keresztezték egymást időnként, sőt, egyre gyakrabban, ahogy múlt az idő, de a szövegek alapvetően nem közösen íródtak, tehát ahogy Csepi mondta, bele-beledolgoztunk vagy csak ötleteltünk a másik szövegébe időnként, de mindenki a maga talicskájával szálítja a maga leleteit a közösbe.

Árpi, neked milyen élmény volt?

Kollár Árpád: Az az igazság, hogy én iszonyatosan élveztem ezt az alkotói folyamatot. Ez egy örömjáték volt. Gyakorlatilag a *Nyuca* annak a metaforája vagy alakzata volt nekem, hogy bármit, bármit megtehetek

a szövegben. És ez irtó nagy szabadságot ad. Tehát, hogyha belegondolunk, igen, János szépen mondta, hogy húsevő, növényevő áldozat nem áldozat, satöbbi, de maga a Nyuca mint egy bestia, az nem egy masszív nagy találmány. Viszont elkezdtünk hozzá kötődni, és egy őrült nagy felszabadult játék volt. Az ötletelési folyamat, ahogy András mondta, bele-belepofáztunk egymás dolgába, ment a csetelés, drive-ban helyeztük be a szövegeket, és úgy alakult. És akkor látod, hogy a másik mit ért fú, ez jó, ez örület, akkor valamit beemeltél a saját szövegébe, alakult az egész, és tényleg egy őrült nagy, szabad alkotói játék volt, aminek van tétje: pontosabban, olyan szövegek is születnek, melyeknek van komoly tétje, olyanok is, melyek paródiák, olyanok is, melyek tényleg könnyed dolgok, tehát ez a sokféleség, az eklektika volt a fontos. Az alkotói szabadság könyve számomra a *Nyuca*. Ezt egyedül nem tudtam volna megélni ilyen radikálisan. Ezt ebben a csapatban tudtuk megélni szerintem. Vagyis, pontosabban: én ebben a csapatban tudtam megélni ezt a szabadságot. Tehát, hogy együtt alkotunk, és együtt vagyunk szabadok, és együtt vagyunk őrültek, hatványozottan jobb volt, mint hogyha egyedül kapirgáltuk volna a betűket külön-külön.

Csepregi János: Az mondjuk nagyon fura, hogy milyen belső igény van, ami azért markánsan megjelent mind egyikünkben, nem is csak az alkotói szabadság, hanem hogy tényleg felszabadítóan hatott az, hogy bármit megtehetsz. Nemcsak a szabadság megélése, hanem maga a szabadság utáni vágy. Ha van ennek így értelme... Hogy meddig feszítheted, és bármit megcsinálhatsz, és pont azok, amik a mindennapokban összenyomnak, az nem számít semmit az égvilágon. Hogy a blódséget meddig lehet tolni. Ez pont egy olyan könyv, amiben tényleg mindenki találhat valami csemegét, ami érdekes, izgalmas, színes, szagos, játékos.

Dániel András: Talán ezért sem tudnak vele mit kezdeni. Mert ez a fajta szabadság, játék nem konform az irodalomban. Mindenki komolyan veszi magát.

Kollár Árpád: De hát mi azért halálosan komolyan vetjük ezt a játékot.

Csepregi János: De hát a játéknak akkor van értelme, ha komolyan veszi az ember.

Dániel András: Igen, volt egy olyan kettőssége ennek, hogy játszunk, és mindent lehet, ahogy a Csepi mondta, tényleg olyan szerepekbe lehet bújni, amibe amúgy nem bújnál, olyan műfajokkal játszhatasz. Van, ami nem történhetett volna meg egyébként. És voltak pontok, ahol egyszer csak komoly tétje lett a szövegnek, túl a szerepjátékon.

Világos, de azt is tudjuk, hogy a magyar olvasó tényleg nincs kondicionálva arra, hogy az irodalom, az lehet vicces, vagy hogy az irodalom, az lehet játékos. Az egész középiskolai kánon, az arról szól, hogy vágd fel az ereidet, meg úgyis vége mindennek. És mindenki nyomorult, és az irodalomnak is ez lett a mércéje, hogy ami vicces, vagy lehet rajta nevetni, akkor azt nem lehet. Az egyetlen, aki ezt valahogy áttörte, Karinthy volt, de hát az meg olyan népszerű volt, hogy azzal nem lehetett mit csinálni, mert az áttörte ezt a gátat.

Csepregi János: Egyébként Karinthyval az volt a baj, hogy nem áttörte a gátat, hanem simán átlépte. És a gát, az meg ottmaradt.

A TERMÉSZETVÉDELEM SZOLGÁLATÁBAN

Az antropomorf állatnyomozók és a gyerekek közös nyomozásának érzékenyítő funkciója két kortárs német gyerekkrimiben¹

Maren Bonacker német gyerekirodalom-kutató az állatnyomozót az ember és állat közötti fantasztikus/mesei kapcsolat azon kategóriájába sorolja, amelyben „[a] szó állatoké, akik olyan szerepekbe bújnak, amelyeket eredetileg emberek töltöttek be”.² A kizárólag antropomorf állatok lakta mesevilágokkal³ ellentétben az embervilágban játszódó gyerekkrimikben ez a helyettesíthetőség csak ritkán valósul(hat) meg. Ennek oka a gyerekkrimi hibrid jellegében, kevert műfajiságában keresendő: a valóságűségegre törekvő „felnőtt” bűnügyi irodalomból kinövő műfaj csak lassan találta meg saját terét a krimi „földhözragadtsága” és a gyerek- és ifjúsági irodalom fantasztikum-igénye között.

Az állatszereplők integrációjának az embervilágban sarkalatos pontja a beszéd: „Az, hogy az integráció milyen jól ment végbe, abban mutatkozik meg, hogy a cselekménybe avatkozó emberek a legkevésbé sem ütköznek meg az állatok beszédre való képességén (*Sprechfertigkeit*).”⁴ A gyerekirodalomban a gyerekek a természethez (a felnőttekkel ellentétben) még közel álló lényként gyakran varázslatos módon megértik az állatokat.⁵ A gyerekkrimikben ez a megoldás azonban kevésbé jellemző, az ember-állat kommunikációt általában nem oldja meg varázslat.

- 1 A szöveg az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP21-2-SZTE-149 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásának keretein belül készült.
- 2 Maren BONACKER, *Eine wundersame Menagerie. Zur Vielgestaltigkeit von Tieren in der phantastischen Kinder- und Jugendliteratur*, kids+media, 2016/1, 86.
- 3 Ilyen pl. Elisabetta DAMI 2000-res évek elején induló, azóta is folyamatosan bővülő *Geronimo Stilton* sorozata, az orosz Anna STAROBINETS hard boiled krimikből merítő *Állati nyomozók* sorozata vagy Nyulász Péter és Ritter Ottó itthon igen népszerű *BerGer Szimat Szolgálat* könyvei. A gyerekeknek szóló animációban is számos példát látunk az effajta világépítésre, gondoljunk csak a 2000-ben debütáló *Miss Mallard nyomoz* (*Miss Mallard Mystery*) sorozatra, a *Zootropolis* (*Zootopia*) című, a felnőtteknek is számos izgalmas jelentésréteget rejtő 2016-os Disney mesére vagy akár a Netflix sikerlistáján jelen pillanatban is hódító *Szimatolók* (*The Creature Cases*) című animációs sorozatra.
- 4 Erwin LEIBFRIED, *Fabel*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1982, 27.
- 5 Ennek talán leghíresebb kortárs példája Margit AUER *Mágikus állatok iskolája* sorozata, amelynek több nyomozós része is van. Ezekben a történetekben azonban minden állatot csak egy bizonyos gyerek képes megérteni.

A következőkben arra a kérdésre keresem a választ, hogy a gyerekek és az antropomorf állatok közös nyomozása során hogyan teremődik meg az egyensúly a valóság-hűség és fantasztikum között, és ez hogyan vonja magával a természet- és állatvédelem üzenetének hangsúlyos megjelenítését. Ennek bemutatásához két, a német gyerekirodalomban a közelmúltban, a 2010-es évek közepétől népszerűvé váló műfaji variánst képviselő gyerekkrimik elemzek részletesen. A két vizsgált szöveg sajátossága, hogy az antropomorf állatok a nyomozó gyerekekhez képest nem alárendelt, hanem velük egyenrangú szereplők, azonban nem birtokolják az emberi beszéd képességét. Munkám során kiemelt szempont, hogy a közös nyelv hiánya ember és állat között milyen tematikus és műfaji változásokat indikál. Vizsgálom továbbá az ember-állat szerepcseréből adódó műfaji játék tartalmi, nyelvi, narratológiai és gyerekirodalmi hozadékait, különös tekintettel az állatvédelemmel kapcsolatos érzékenyítésre.

Állati trendek a gyerekkrimikben

Az állatszereplők megjelenése a nyomozó gyerekek mellett szorosan összefügg az állatvédelem témájának népszerűségével a gyerekirodalomban. Az állattörténetekről az ezredforduló tájkára már lekopott az NDK-ban rájuk rakódott politikai-propagandisztikus jelentésréteg, így a természetvédelem újra a német gyerekirodalom egyik központi témájává válhatott. Ezzel egyidőben megugrott a megfejtésre váró „állati bűnesetek” száma, és a trend a mai napig növekvő tendenciát mutat.⁶ Ezekben a történetekben az állatok – véletlen vagy bűntény következtében történő – eltűnése vagy ritkább esetben sérülése válik a nyomozás okává.⁷ A lovak és lovardák körüli rejtélyek magas száma azt mutatja, hogy a műfajvariánsban a máig kitartó pónimánia⁸ is tetten érhető,⁹ de kutyák¹⁰ is gyakran szorulnak megmentésre.

Csukás István *Keménykalap és krumpliorr*¹¹ című ifjúsági regényében, amelyet az első magyar ifjúsági krimiként tartanak számon, szintén állatok, az állatkertből eltűnt teknősök ügyében folyik a nyomozás. Érdekes módon a kriminek ez a vonala Magyarországon nem honosodott meg, és a gyerek- és ifjúsági krimi 2010-es évek óta tartó, újabb boomjával sem tért (még) vissza. Ennek ellenére a hazai piacon is találkozhatunk néhány olyan szöveggel, amelyekben állatokkal kapcsolatos bűntények ügyében folyik nyomozás. Ilyen például Dóka Péter *Az ellopott zsiráf*¹² című gyerekkrimije vagy Mészöly Ágnes *Hanga és Várkony* sorozatának *Veszélyes vakáció*¹³ című része,

6 Ezzel egy időben fénykorukat élik az öko-krimik is, amelyekben a cselekmény középpontjában nem feltétlenül az állatok állnak, pl. Michael SCHWERES *Der Umweltengel* vagy Antonia MICHAELIS 2021-ben induló *Die Amazonas-Detektive* sorozata.

7 Vö. Till-Carster MANN, *Klarer Fall für Clara Fall. Dem Hamsterkiller auf der Spur*, Berlin, Egmont Schneider, 2002; Ralf LILIENTHAL, *Leo & Dix. Tierdieben auf der Spur*, München. dtv junior Verlag 2007; Elizabeth ZÖLLER, *Die Hotelbande. Das vermisste Schwein*, Berlin, Fischer Schatzinsel Verlag 2007; Regine FIEDLER, *Geheimnisse im Rattenhaus*, Hillesheim, KBV Verlag, 2010.

8 A jelenségről bővebben: Alison HAYMONDS, *Pony books = International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, ed. Peter HUNT, New York, Routledge Ltd., 2004, 481–489.

9 Vö. Annette WEBER, *Tracking Horse Thieves. Pferdedieben auf der Spur*, Berlin, Langenscheidt Verlag, 2006; Jo PESTUM, *Die Cowboys vom Biberfluss*, Stuttgart, Thienemann Verlag, 2007; Reiner STOLTE, *Pferdediebe auf dem Reiterhof. Krimi-Rätsel für Meisterdetektive*, Münster, Coppenrath, 2010; Martin MUSER, Tine SCHULZ, *Ein Fall für das Tandem. Der schwarze Rasputin*, Hamburg, Carlsen, 2021.

10 Vö. Jörg HAGEMANN, *Drei durch dick und dünn. Ein tierischer Fall*, Hamburg, rororo Verlag, 2004; Klaus VON WIESE, *Die Spürnasen vom Stachelsberg*, Hillesheim, KBV Verlag, 2006.

11 CSUKÁS István, *Keménykalap és krumpliorr*, Bp., Móra, 1973.

12 DÓKA Péter, *Az ellopott zsiráf*, Bp., Móra, 2003.

13 MÉSZÖLY Ágnes, *Hanga és Várkony 4. Veszélyes vakáció*, Szentendre, Cerakabella, 2016.

amelyben a gyerekeknek egy alomnyi fajtisza, nagy értékű kiscica hirtelen feltűnésének rejtélyét kell megoldaniuk.

A megmentésre váró állatfigurák nem antropomorf karakterek, és épp emiatt, az embereknek való kiszolgáltatottságuk következtében válnak áldozattá és szorulnak rá a nyomozó gyerekek segítségére. A másik tipikus állati szerepkör, a segédnyomozók esetében már az antropomorfizáció szélesebb skálájával találkozunk. A tipikusan gyerekekből álló, általában névvel ellátott, ezzel saját körükben „intézményesített” nyomozócsapat gyakran kiegészül egy vagy több állati segítőkarakterrel, aki legtöbbször szereplő háziállata, leggyakrabban kutya,¹⁴ Ezek a háziállat-típusú segédnyomozók inkább állat-, mint emberközeli ábrázolásukból kifolyólag jellemzően nem kapnak elbeszélői szólamot. Legtöbbször vagy egy „átlagos” nyomkereső kutya képességeivel rendelkeznek (ilyen Jørn Lier Horst és Hans Jørgen Sandnes 2. számú *nyomozóiroda* sorozatában¹⁵ Nyolcas, a nyomkövetőkutya), vagy csak részben antropomorfizáltak (például látszólag értik az emberi beszédet, tudatosan, célzatosan cselekednek, értik a nyomozás során felmerülő összefüggéseket stb.), de elsősorban állati tulajdonságaik határozzák meg őket. Ez utóbbira tökéletes példa a *Keménykalap és krumpliorrb*ban a „véreb” szerepét betöltő Lili. A Csukászöveg jól szemlélteti azt is, hogy a két típus gyakran keveredik: az „állati esetek” megfejtésében sok esetben állati segédnyomozók is részt vesznek, mint ahogy Usch Luhn népszerű *Ebadta banda (Die Pfothenbande)* sorozatában is.¹⁶

A német gyerekirodalomban divatos a rendőr(ök)-rendőrkutya nyomozói páros is, ezen belül szintén az antropomorfizáció különböző fázisaival találkozhatunk: Martin Muser író és Tine Schulz illusztrátor *Tandem* sorozatában¹⁷ a két felnőtt nyomozó, Elisa és Anton nyomkereső kutyája, Mopsz átlagos kutya, míg Katja Reider *Kommissar Pfothe*¹⁸ sorozatának állat-főhőse, Pepper már antropomorfabb karakter, aki a történet elbeszélőjeként lép fel, és nemcsak kiváló humorú mesélő, hanem még az ember egyik legegységibb képességével is rendelkezik: szerelmes. A 2010-es években már megfigyelhető, ma is zajló folyamat, hogy nemcsak a kutyák, hanem más, a szerepben szokatlan háziállatok is egyre gyakrabban válnak nyomozóvá. Florian Beckerhoff *Nickel und Horn*¹⁹ sorozatában például a két címszereplő, a hörchsög és a papagáj gazdájuk, a híres mesterdetektív segédei, a sorozat azonban olyan eseteket mesél el, amelyekben a kisállatok a bűnügyek megoldásakor magukra vannak utalva, így önálló történetet kapnak és segédnyomozói szerepből főszereplővé léphetnek elő.

Gyerekkrimiből állatkrimi – Kai Lüftner: *Sei kein Frosch! Ein Tierkrimi in Grün, äh, Blau*

Kai Lüftner *Sei kein Frosch! Ein Tierkrimi in Grün, äh, Blau*²⁰ című, kiskamaszoknak szóló öko-krimijének béka-detektívje már a nyomozást vezető mesterdetektívként lép fel. A regény Nádori Lídia fordításában magyarul is

14 Ezzel a megoldással találkozhatunk például Joachim FRIEDRICH mára már klasszikusnak számító 4 ½ *Freunde* sorozatában, melyben a négy gyerekből álló nyomozócsapatban a „feledik” barát egy nyomozókutya.

15 A 2013-ban induló sorozat darabjai magyar nyelven a Scolar Kiadó gondozásában jelentek meg 2017 és 2018 között, PATAT Bence fordításában.

16 A német nyelven 2016-ban induló sorozat első négy része magyarul 2020 és 2021 között jelent meg a Scolar kiadónál.

17 A sorozat első része 2019-ben jelent meg *Ein Fall für das Tandem. Das rote Känguru* címmel, ezt követte a 2021-ben a *Der schwarze Rasputin* című folytatás. A könyvek magyarul a Scolar gondozásában jelentek meg 2020-ban és 2021-ben.

18 Az elsőolvasóknak szóló, nagy sikerű sorozatnak négy kötete jelent meg 2020 és 2022 között.

19 A Thinemann kiadó gondozásában megjelent sorozat részei: *Nickel und Horn. Zwei Detektive mit Durchblick* (2017); *Nickel und Horn. Sondereinsatz für Frau Perle* (2019), *Nickel und Horn. Nickel und Horn auf Safari* (2020).

20 Kai LÜFTNER, *Sei kein Frosch! Ein Tierkrimi in Grün, äh, Blau*, Münster, Copenrath, 2019.

megjelent,²¹ azonban jelentősen eltér az eredeti szövegtől (például kisebb-nagyobb betoldások is szerepelnek benne), ebből kifolyólag elemzésemhez a továbbiakban a pontosság érdekében az eredeti, német nyelvű kiadást veszem alapul. A szövegből származó idézeteket saját fordításban közlöm.

A történet antropomorf állatnyomozó főhőse és elbeszélője Hope, a zöld fajtársaival ellentétben zafírkék levelibéka, aki feltűnő színe miatt élőhelyének legveszélyeztetettebb zsákmányállata. Hope a tájvédelmi körzetben gyakran megforduló állatvédő holttestének megtalálása után kezd nyomozásba. Azt feltételezi ugyanis, hogy a férfi meggyilkolásáért ugyanaz az orvvadász felelős, aki két évvel korábban az ő édesanyját is megölte, így a bűntény megoldásával – hiszen az emberek világában az állatoknak nem jár igazságszolgáltatás – közvetve édesanyjáért is bosszút állhat. A kék béka nyomozása megszokott természeti környezetéből az emberek világába vezet. Egy családhoz kerül, ahol szembesül azzal, hogy a meggyilkolt állatvédőn kívül is vannak emberek, akik szívükön viselik az állatok sorsát. Végül Hope-nak három gyerek, Tom, Ferdi és Ella segítségével sikerül megoldania a rejtélyt.

A regény központi témája, az ember–állat párharc helyett a békés együttélés vágya már a regény legelején hangsúlyossá válik. Az önmagát az állatok nevében beszélő hírnökként pozicionáló békaelbeszélő az emberek és békák közötti konfliktus mélységét annak nyelvi kódolásán, a címben is szereplő 'sei kein Frosch!'²² közmondás felől közelíti meg:

Alighanem egy emberi közmondás mutat rá legjobban a béka és ember közötti kapcsolatra.
Ne legyél béka! Ne legyél kicsi, zöld, nyálkás. Ne legyél olyan, aki engedi magát felfalni.²³

Miután a békaelbeszélő felvonultatja a bűnöket, amelyeket az emberek fajtársai ellen követtek és követnek el – megeszik, elütik, laborokban kínozzák őket –, jelzi, hogy „történetek dolgok”, melyek következtében szólnia kell hozzájuk. A Hope visszaemlékezésére alapuló történet ezáltal tanmesévé és egyúttal az állatok és emberek közötti béke nevében megfogalmazott kiáltvánnyá válik.

A természetvédelem és az állatok (meg)értésének fontosságára világít rá az ember és állat közötti kommunikáció problémájának előtérbe kerülése. A nyelvi értés egyoldalú: Hope érti ugyan az emberi beszédet, de az emberek nem értik őt. A kék béka és a gyerekek, Tom, Ferdi és Ella közötti kommunikáció eszközévé a beatbox válik. Hope már az elbeszélte események előtti nyáron felfigyel a két fiú beatboxolására, majd elkezd saját hangzással és ritmusokkal kísérletezni. A béka beatboxolása mögött rejlő üzenet megértéséhez szükség van Ella és testvérei törekvésére ahhoz, hogy a számukra kommunikációs funkcióval nem bíró, ritmikus hangzást jelentésem elemként, információként értelmezzék. A kis állat beatboxolásából (és az ő ritmusait elhűlve hallgató emberek elképedéséből) adódó helyzetkomikum a történet hangoskönyv-változatában tud igazán kiteljesedni, a kötetben ezt a szöveg és Günther Jakobs illusztrációinak összhangja teremti meg.

A képesség, amely lehetővé teszi Hope számára, hogy összekötő legyen az embervilág (város) és állatvilág (tópart) között, egyben magányra, sehova nem tartozásra is ítéli. A békanyomozó a Jurij M. Lotman térelméletében²⁴ mozgatható figuraként (*bewegliche Figur*) megnevezett karakterek típusába tartozik, ezen belül is – Hadassah Stichnothe fogalmával élve²⁵ – *hibrid karakter (hybride Figur)*, tehát felveszi azon szemantikai terek tulaj-

21 Kai LÜFTNER, *Ne legyél béka! Egy állati krimi rengeteg zöldséggel, ízé, kékséggel*, Bp., Kolibri, 2021.

22 A kifejezést a német nyelvben 'ne legyél gyáva!' jelentésben használják, hasonló módon, ahogyan a magyarban a 'ne legyél nyuszi!' szerkezetet.

23 LÜFTNER, *Sei kein Frosch. Ein Tierkrimi in Grün, äh, Blau*, 5.

24 Jurij M. LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, München, Fink, 1972.

25 Hadassah STICHTHOE, *Von der Möglichkeit einer Revolution. Bewegliche Figuren in der Kinderliteratur = Schnittstellen der Kinder- und Jugendmedienforschung. Aktuelle Positionen und Perspektiven*, hg. Ute DETTMAR, Caroline ROEDLER, Ingrid TOMKOWIAK, Stuttgart, J. B.

donságait, amelyekben mozog, azonban hibrid jellege kizárja a különböző (élet)terekbe történő teljes asszimiláció lehetőségét (Hope-ot fajtársai köréből kéksége és intellektusa, míg az emberek köréből állati mivolta zárja ki). Ezt a kivülálló szerepet jeleníti meg a béka kék színe is, amelyre a történet kezdetén veszélyforrásként, őt a fajtársaitól elválasztó tulajdonságként tekint, a nyomozás végére azonban kéksége a különlegesség, az egyediség szimbóluma lesz, a nyomozás szimbolikusan az önelfogadás útjává is válik.

A béka mesterdetektív szerepe a nyomozócsapaton belül ugyan annyiban átrendezi a gyerekkrimik általános szereposztását, hogy az állat a gyerekekkel egyenrangú karakterré válik, azonban a műfaj alappilléreit nem mozdítja el, a közös nyomozás eleme és közösségteremtő funkciója megmarad. Az emberi világban és a detektív szerepben egyaránt idegen állatbeszélő gyermeki nézőpontot testesít meg: felfedez, tanul, és a nyomozás közben alakítja identitását. Az emberek mindennapi használati tárgyainak (szék, bicikli, ágy) funkcióira, elnevezéseire történő rákérdezés is a gyermeki világszemlélethez közelíti Hope perspektíváját. A szöveg egyszerű, rövid mondatokból álló mondatszerkesztésével szintén a megszólított korosztályhoz alkalmazkodik, ezenkívül növeli a béka elbeszélői pozíciójának hitelességét is.

A *Sei kein Frosch!* könyvtárgyként is a természetvédelem jegyében született: a keménytablás kötet teljes egészében újrahasznosított papírból készült. A szöveget illusztratív viszonyban kísérő, a történet egy-egy jelenetét kiemelő, színtelen háttérű, csupán vonalakat, valamint kék és zöld színt használó rajzok stílusosan és praktikusán illeszkednek a kötet környezetbarát koncepciójához. A két szín hangsúlyos vizuális megjelenítése felhívja a figyelmet a szöveg fejlődéslelektani olvasatára. A másság különlegességként, értéként való értelmezését Günther Jakobs illusztrációiban a színek harmóniája is megerősíti: a kék és zöld szín együtt teszi harmonikussá az oldalakat.

A történet alapkonfliktusa és az állati elbeszélői nézőpont a német populáris irodalomban igen népszerű *Tierkrimik*, azon belül pedig Akif Pirinçci *Felidae* című macskathrillerével rokonítja a szöveget. A *Felidae* a felnőtteknek szóló *animal fantasy*²⁶ szövegek azon csoportjába tartozik, amelyben az intelligens/antropomorf állatok emberi környezetben jelennek meg. A regény macskanyomozó narrátora, Francis nyomozása egy összeesküvéshez vezet, melynek célja a macskák szabályozott párzással történő, mesterséges nemesítése a háziasított faj büszkeségének és hatalmának visszanyerése érdekében. A Harmadik Birodalom fajnemesítő törekvéseit felidéző terv kiötlője, Claudandus, az emberek gonoszságának áldozata: ő az egyetlen túlélője az éveken át tartó laboratóriumi kísérletnek, amelyben egy kutató macskákon próbált kifejleszteni egy, az embereken segítő sebgyógyító szert.

Claudandus a *Sei kein Frosch!*-ban a természetvédő férfit meggyilkoló Alfred, a haragossikló karakterének előképe. Alfred gyűlölete az emberek iránt szintén személyes traumából fakad, melynek oka ez esetben is a Claudandus szerint az állatok bukásának kezdetét jelentő háziasításban gyökeredzik. Alfred terráriumban született és nőtt fel, majd gazdája rossz természeti környezetben engedte szabadon: „Szabadon engedett engem. Ők így nevezik ezt. Szabadon engedett, eldobott, megszabadult tőlem – mondj rá, amit akarsz.”²⁷ Az emberi felelőtlenség – tisztázatlan, hogy beszélhetünk-e szándékos kegyetlenségről – hatására a sikló is az emberek, sőt az emberi faj halálát kívánja. A két szöveg továbbá több narratológiai és dramaturgiai egyezést mutat.

Meztler, 2019.

26 „Az igazi *animal fantasy*ban állatok természetük szerint viselkednek természetes élőhelyükön, például erdőkben, réteken (Felix Salten's *Bambi* (1923), Richard Adams' *Watership Down* (1972), William Horwood's *Duncton Wood* (1980) és folytatásai) vagy farmokon (E.B. White's *Charlotte's Web* (1952), Dick King-Smith's *Babe* (1983)); intelligens állatok feltűnhetnek emberi környezetben is (George Selden's *A Cricket in Times Square* (1960)). Ezekben a történetekben az állati beszédet ritkán értik emberek. Ha egyes emberek értik az állatokat, azok általában gyerekek [...], akik még nem szocializálódtak annyira, hogy megértsék, az állatok nem tudnak beszélni.” (Gary WESTFAHL, *The Greenwood Encyclopedia of Science Fiction and Fantasy*. Westport/Conn., Greenwood Press, 2005, 2/792. Angolul idézi: BONACKER, i. m., 76.)

27 LÜFTNER, *Sei kein Frosch. Ein Tierkrimi in Grün, äh, Blau*, 142.

A súlyos morális kérdésekkel és véres jelenetekkel terhelt történet gyerekszöveggé történő transzformációjának egyik eszköze a narratív fókusz áthelyezése. A *Felidae*-ben nagy hangsúlyt kap az összeesküvés, a szekta, az állatkísérletek körülményeinek bemutatása és a borzalmak ábrázolása, Hope történetében a fókusz azonban az ember(gyerek)ek, Ella, Tom és Ferdi és a békanyomozó közös nyomozására, egymás iránti kölcsönös odaadásukra és a természetvédelem fontosságára helyeződik. Gyerekolvasókra szabja a regényt a megbocsátás gesztusának megjelenése is: Hope (a történetben névtelenül maradó) édesanyjának sorsa Claudanduséval rokon, ő is laborban, kísérleti állatként élt, mégsem gyűlölte az embereket.

Az igazságot kiszimatolni – Sven Gerhardt: *Mister Marple und die Schnüfflerbande*

Sven Gerhardt *Mister Marple und die Schnüfflerbande*²⁸ című gyerekkrimi sorozatának hörcsögnyomozó főhőse, Mister Marple szintén teljesen antropomorf, a beszéd képességével nem rendelkező állatkarakter. Míg Hope és a három testvér nyomozását teljes egészében az állat elbeszélő perspektívájából követhetjük végig, a Mister Marple-történetekben az állati és az emberi elbeszélői nézőpont is érvényesül. Az elsődleges narrátor a hörcsög gazdája, Theo, aki az első kötetben Elsával, a szomszédba költöző lánnyal megalapítja az Állati Esetek Központja (*Zentrale für tierische Angelegenheiten*) névre keresztelt nyomozóirodát. A csapat a gyerekkrimikben megszokott módon a felnőtt igazságszolgáltatás hiányosságait pótolja, amely jelen esetben egyben az emberi igazságszolgáltatás mulasztása is: küldetésük azon bűncselekmények felderítése, amelyek sértettjei állatok. A fiú én-elbeszélését a fejezetek végén Mister Marple szintén első szám első személyű, Theo szövegrészétől tipográfiaailag is elkülönülő *Szaglászó-Protokollja (Mister Marples Schnüffler-Protokoll)* követi.

A szöveg humorának egyik fő forrása Mister Marple karakterének humoros megrajzolása. A hiú, gyakran mérgeledő, ketrecében rendszeresen edző, mindig bevetésre kész kisállat amilyen kicsi, olyan nagynak gondolja magát. Meggyőződése, hogy véreben generációk óta mesterdetektívvré csorog, ezzel hiúságból elutasítja a lehetőséget, hogy a detektív szerepet (nevével együtt) gazdája ruházta rá, miközben a szerep létezéséről csak akkor szerezhetett tudomást, mikor Theo felolvasta neki kedvenc detektívtörténeteit. Ez a hiúság és zsenitudat a hörcsög elbeszélői szólamában a helyzetkomikum egyik központi eleme, melyet az állatos szólások és közmondások gyakori játékos torzításával és újrakontextualizálásával létrejövő, humoros nyelvi játék is támogat.

A hagyományosan nem épp kivételes fizikai vagy szellemi kvalitásairól ismert állatfigura mesterdetektív-szerepbe léptetése nemcsak a helyzetkomikum, hanem az ismeretterjesztés eszköze is. A regényből megtudjuk, hogy a hörcsögök remek szaglással rendelkeznek, és kicsi termetükből adódóan könnyen el tudnak rejtőzni vagy be tudnak surranni szűk helyekre. Mindez legalább olyan eredményes nyomozóvá teszi őket, mint a gyerekkrimik „legfoglalkoztatottabb” állatnyomozóit, a kutyákat. A két állatfigura konfrontációja például a sorozat első, *Wo steckt Dackel Bruno?*²⁹ című részében is megtörténik: a nyomozócsoportot ugyan Schoko, a nyugalmazott nyomozókutya vezeti el a tettes házához, azonban csak Mister Marple képes arra, hogy a sövényen keresztül belopakodjon a tettes udvarába, és megbizonyosodjon arról, tényleg ott tartják-e fogva az eltűnt tacskót.

A *Sei kein Frosch!*-hoz hasonlóan a Mister Marple-történetekben is kulcsfontosságú az állat mesterdetektív és az embergyerekek közötti kommunikáció és megértés – olyannyira, hogy a sorozat második kötetének végén Mister Marple külön útmutatóban magyarázza el az ehhez szükséges lépéseket. A hörcsög a sorozat első részében fedi fel gazdája előtt képességét, hogy érti az emberi beszédet, így az olvasó ez esetben is tanúja a hörcsög és a gyerekek közötti kommunikációs mód megteremtésének. Míg a kék béka hanggal, Mister Marple nonverbális

28 A Sven GERHARDT író és Nikolai RENGER illusztrátor által jegyzett, a cbj kiadónál megjelent sorozat részei: *Wo steckt Dackel Bruno?* (2019), *Die Erdmännchen sind los!* (2020), *Auf frischer Tat ertapst* (2020), *Ein Hamster gibt alles!* (2021).

29 Sven GERHARDT, *Mister Marple und die Schnüfflerbande 1. Wo steckt Dackel Bruno?*, München, cbj, 2019.

kommunikációval és képekkel, az Állati Esetek Központjában elhelyezett képes állatlexikon segítségével helyettesíti a beszélt nyelvet.

A nyomozócsapat valójában demokratikus működéséről szándékosan hamis képet közvetít a *Mister Marple und die Schnüfflerbande* címben szereplő hierarchikus viszony, amely csak a hörcsög elbeszélői szövegében, és ott is humorosan jelenik meg. A nyomozócsapat tagjai, a magát mesterdetektívnek tartó hörcsög és segítői között valójában – a klasszikus detektívregényektől eltérő, ám a gyerekkrimikben megszokott módon – nincs alá-fölérendeltségi viszony. A *Schnüfflerbande* megnevezés (schnüfflern = 'szaglászni, nyomozni', vagyis a szó jelentése játékosan szaglászócsapat, nyomozócsapat) egyaránt utal a hörcsögök kivételes szaglására és az emberek körében a nyomozásra használt metaforára, ezzel nyelvileg is egy szemantikai térbe emelve a hörcsögnomozót és a gyerekeket.

A Mister Marple-történetekben az állatos gyerekkrimi minden típusa megjelenik, a hörcsögdetektív mellett háziállat-típusú segédnyomozóként vagy tanúként szerepelnek nem antropomorf állatok is. Marple az ő beszédüket is érti, ezáltal olyan információkat tud szerezni, amelyekhez ember nyomozótársai nélküle nem juthatnának hozzá. A kis állat tehát Hope-hoz hasonlóan közvetítő, mondhatni tolmács a nem antropomorf állatok és az emberek között. A karakternek ezt a funkcióját a Mister Marple-történetek szervezésében építik be a nyomozásba, a hörcsög „kettős ügynök” szerepét elsősorban információszerzésre, nem pedig az ember- és állatvilág ütköztetésére használják.

Az antropomorf állatok nyomozóvá avatása

Hope a nagy nyomozóelőd, Sherlock Holmes tetteinek és allűrjeinek másolásával alakítja ki saját nyomozói identitását, valamint a regény alcímének összecsengése a híres *Study in Scarlet* című Doyle-novellával és a borító szimbolikája szintén erre a (szöveg)hagyományra utal. A Mister Marple-történetek is a klasszikus detektívtörténetek műfaji hagyományához nyúlnak vissza: Theo kedvenc nyomozója Miss Marple, míg hörcsöge, Mister Marple kedvenc nyomozója Sherlock Holmes. Marple a könyvek borítóin és a kötetekben szereplő illusztrációkon Holmes jellegzetes kiegészítőivel látható, azonban Theo is hasonlít Doyle detektívóriására: a különc fiú könnyen tud azonosulni a kívülálló, bogaras, meg nem értett zseni mesterdetektívvel. A két karaktert összekapcsolja az is, hogy a kisfiú Holmeshoz hasonlóan karakteres, csak rá jellemző öltözéket, láthatósági mellényt visel.

A két elemzett szöveg tehát elsősorban a gyerekkrimikben legtöbbször megjelenő krimihagyomány elemeit használja fel. Ennek magyarázata egyrészt abban áll, hogy Holmes figurája korokon átívelő popkulturális ikon – már az egyik első állatnyomozó, a krimi aranykorában, 1932-ben szolgálatba álló Freddy the Pig is Sherlock Holmes köpenyéből (viharkabátjából) bújt elő –, aki számos egyedi, jól ábrázolható és felismerhető külső karakterjeggyel bír (sajátos öltözék, nagyító, pipa). A Baker Street híres detektívje ezáltal könnyen azonosítható, sőt utánozható, eljátszható figura. Másrészt, a klasszikus detektívtörténet erősen kötődik a mese hagyományához: *urbánus mese*, vagyis a mese modernkori változata, amelyben a népmesei hős szerepét a mesterdetektív veszi át.³⁰ Szintén fontos szempont, hogy egyes Sherlock Holmes-történetek ifjúsági/gyerekszöveggént is kanonizálódtak (sokszor nyelvi módosítás nélkül, csupán néhány illusztrációval kiegészítve), így az állatnyomozók vihar-kabátba bújtatása az állatmese és a Sherlock Holmes-történetek felnőtt- és gyerekirodalmi hagyományát egyaránt élteti. Sherlock Holmes mellett népszerű példakép Miss Marple is, de az amerikai klasszikus, a Philippe Marlowe-féle hard boiled krimik keménykötésű nyomozói is gyakran feltűnnek a gyerekkrimikben.

30 KESZTHELYI Tibor, *A detektívtörténet anatómiája*, Bp., Magvető, 1979, 87.

A *Sei kein Frosch!*-ban és a Mister Marple-történetekben is megjelenik a klasszikus szöveghagyomány bevezető funkciója: az állatok mesterdetektívvé válásához mindkét esetben Arthur Conan Doyle és Agatha Christie történeteinek ismerete szükséges. A szövegek felolvasását, vagyis az állatok nyomozóvá válásához szükséges „beavatást” mindkét esetben egy gyerek, Hope esetében az édesanyját fogva tartó tudós kislánya, míg Marple esetében Theo végzi el. Ez a mozzanat szorosan összefügg a két szövegben hangsúlyosan megjelenő gyerekképpel, amely szerint a gyerekek a természethez még organikusán kapcsolódó lények, köztük és az állat- és növényvilág között különleges, erőteljes kapcsolat áll fenn. Miközben az antropomorf állatok beszédképességének korlátozásával mindkét regényben megjelenik a gyerekkrimik igénye a valóságjobb ábrázolásra, Lüftner és Gerhardt krimije is meghagyja a mesei értelmezés lehetőségét, miszerint az állatok emberi gondolkodását és cselekvését az teszi lehetővé, hogy gyerekek a felolvasás során hisznek abban, hogy értik őket. Erre utal a Mister Marple-sorozat első részének mottója is: „Ha valamit igazán szeretsz, az el fog kezdeni beszélni hozzád.”

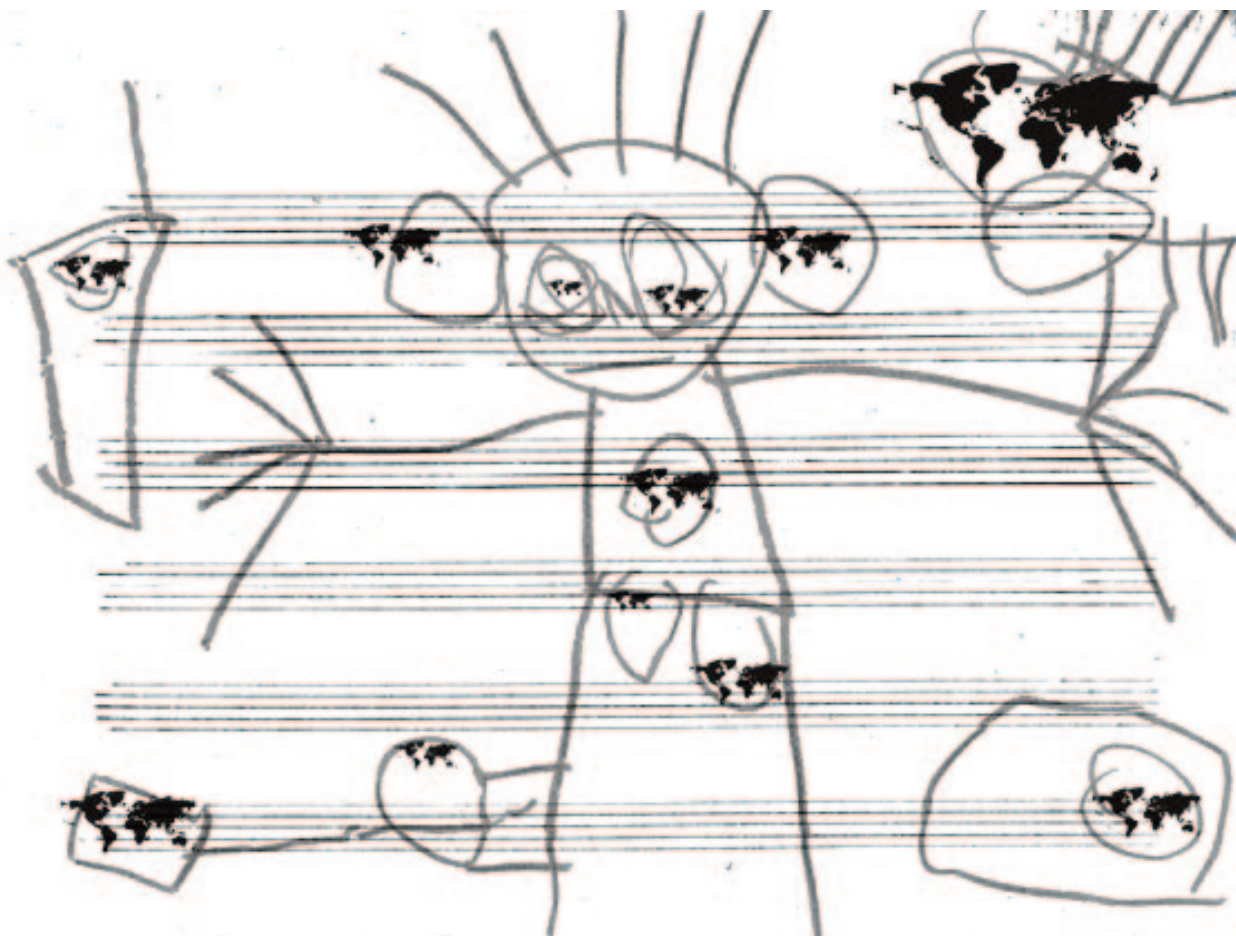
A természetvédelem szolgálatában

Az állatok gyerekekkel egyenrangú nyomozóvá tétele a két szövegben magával idézi nem-egyenrangúságuk, kiszolgáltatottságuk tematizálását, a természet- és állatvédelemmel kapcsolatos érzékenyítést. Ennek egyik eszköze az állatok (társ)elbeszélővé tétele, az állatnézőpont önállósítása, amely perspektívaátváltásra kényszeríti az olvasót. Az állatok elbeszélői szövegében megjelenő komplex gondolatiság és érzelmi világ azt közvetíti, hogy köztük és az emberek között csupán fiziológiai különbség van – Mister Marple és Hope nem azért nem tudnak beszélni, mert szellemileg alacsonyabb rendűek lennének, hanem mert fizikailag nem képesek a szavak formálására. Az állatbeszélői nézőpontban továbbá organikusán, a történet szempontjából releváns ismeretként jelennek meg az állatok biológiai tulajdonságaira vonatkozó információk, így didaktikusság nélkül érvényesülhet a szövegek ismeretterjesztő célzatossága. Bár a *Sei kein Frosch!* kiáltványjellegéből adódóan is erős tanító-érzékenyítő funkcióval bír, az állat- és természetvédelem üzenete mindkét szövegben az állatok és ember(gyerek)ek közös nyomozása során bontakozik ki. A közös nyomozás nemcsak közösségépítő ereje miatt alkalmas az ilyen típusú érzékenyítésre: a rejtélyek felderítéséhez az információk átadása, a kommunikáció, a megértés és az összhang is elengedhetetlen. Ezt az elemet használja ki mindkét szöveg, amikor az emberek és állatok közötti közös nyelv megteremtését kölcsönös energiabefektetéssel járó folyamatként jeleníti meg.

Az állatok elbeszélői nézőpontjának hangsúlyossá tétele a szövegeket az állatos gyerekkrimi felől az *animal fantasy* és állatkrimi (*Tierkrimi*) műfaja felé mozdítja el. A két elemzett regény által képviselt, a német gyerekkrimiben is újabb műfaji fejleménynek számító műfajvariáns kialakulása feltehetően összefügg e két műfaj népszerűségével a német populáris irodalomban. A *Sei kein Frosch!* esetében egyértelműen kimutatható a szoros kapcsolódás *Felidae*-hez, azonban az állatkrimik és a gyerekirodalom műfaji keveredése és egymásra hatása izgalmas témája lehet a további vizsgálódásnak határon innen és túl.

KOTTÁRA, MAGYAR!

Tematikus blokkunkat az avantgárd zene fenoménjének szenteljük. Mert fenomenálisan érthetetlen, felfoghatatlan, élvezhetetlen. Na, ugye. Mert, érthető, felfogható és élvezhető. Csak, agyalni kell róla, miatta, érte. Miféle zene ez, angyalok? Hát, nem a Boney M. Hát, nem a Sex Pistols. Nem kell hallgatni, nem csak hallgatni kell. Lehet fogni, simizni, ütni. Vagy nézni, kukkolni, hunyorogni, mint a moziban. Mint ahogyan hatéves fiam rajzolta: így.



Triceps

TOHUVABOHU DÚRBAN – FLUXUS-ZENE

(a teljesen hétköznapi esemény)

Létezik *zene* és *nem zene*. A kettő között, a kísérleti művészet gyanús „köztes tartományában” helyezkedik el a *nem-zene*. Innét ered a nemzetközi fluxus-zene is, amely különféle zenei világnézetek ideáit pulzálta, az idő és a muzsika érzékeny összefüggéseit kutatta. Mind ezt – természetesen – az elhivatottak tökéletes komolytalanságával.

Jól táplált, kopaszodó, pepita zakós, szomorú szemű úriember: René Block berlini-stuttgarti galerista és elméletíró tartotta Magyarországon, a kilencvenes évek elején az első kimerítő előadást¹ a mozgalom „hangos” és „süket” kompozícióiról. „Wilhelm Busch ’62-es szerzeményében szétverték egy versenyzongorát, ami nagy felháborodást okozott. A zongora azonban menthetetlenül lehangolt volt, és a művészek menthetetlenül lelkesek. A fluxus sohasem szólított fel rombolásra – apró örömeiket kínálta...” – mondta befejezésül. Hittük is, nem is: lehunyt pillákkal és remegő térdekkel távoztunk.

A fluxus, ez az antiművészet, neodada „áramlás”, a hatvanas években született és tündökölt. „Ugyanazokba a folyamokba lépőkre más és más víz árad. És a lelkek pedig a nedvességből párolognak fel.” Hérakleitosz töredékét újra és újra és újra átgondolva jutottak el a „minden művészet” és a „mindenki művész” axiómáig. A mozgalomnak nem volt kidolgozott művészetpolitikai programja: inkább szociális, mint esztétikai célok ve-

zérelték. Művelőinek különös örömet okozott a szép-művészeti ideálok eliminációja, és büszkék voltak rá, hogy kenyerüket legtöbbször az alkalmazott művészetek területén keresik. A copyrightot nevetséges atavizmusnak tartották, és új műfajok: a mail és videó és concept art és zenei eventek létrehozása mellett képesek voltak megteremteni szinte mindennek (tudomány, sport, design, divat, játék, tipográfia stb.) a sajátos fluxus-változatát. Sámánok és bohócok voltak, de a könyörtelen kor ősmintákat faragott belőlük: Wolf Vostell a bebetonozás és dé/collage, Nam June Paik a videó art, Ray Johnson a network, Ben (Vautier) pedig a szignálás és ki/mondás: „Tehetségtelen vagyok!” apostolává vált.

1961-ben George Maciunas (1931–1978) litván származású, New York-i alterművész néven nevezte a fürdővízzel kiöntött csecsemőt, és újtukra bocsátotta elégedetlen vigyorgó dajkáit. Maciunas társadalmi radikalizmusa hevületében a ’29-es szovjet LEF-hez hasonlította a mozgalmat, és harcos ellenművészeti karaktert várt el társaitól. A többiek azonban a teljes nyitottság, szabadság és barátkozás intim szférájában maradtak. „Bárhova megyek – fluxust látok” – nyilatkozta egyikük, és ez a művészet határainak ijesztő és vágyott kitérítését jelentette. Az elő-flux: utópiák és manifesztumok, szétkollázsolt magazinok, játékokkal és képekkel tömött dobozok és kofferok, a névtelen és poénvadász akciók ideje lejárt. Bizonyos emberek bizonyos csoportja bizonyos aktivitással kezdett foglalkozni...

Az európai fluxus állomáshelyei ’62-ben Wiesbaden, Koppenhága és Párizs, ’63-ban Düsseldorf, Amsterdam, Hága, London és Nizza. Közben botrányok, pénztelenség és ignoráció: a korabeli kritika a cirkusz és az abszurd közé helyezi a formabontó és idegborzoló idegeneket. Az első flux-koncerten (1962, Wiesbaden) bemutatják Emmet Williams német operáját, amely „képes dal” 4 irányba és 5 hangra; Paik kézzel, nyakkendővel és végül a hajával húz végtelen kotta-vonalakat; preparált nagybőgőn játszanak bolondos blódségeket; politikai pamfleteket szórnak a nagyjérdemű közé; szétszednek és elárvereznek egy versenyzongorát. A közönség röhög és/vagy dühöng, az események a sajtóban a hercegi esküvő és az ötfejű borjú között kapnak helyet.

¹ Goethe Intézet + Artpool, Budapest, 1993. október 19.

Ekkor veszi fel a kapcsolatot a mozgalom alapítóival Joseph Beuys (1931–1986), és '63-ban a düsserdorfi Művészeti Akadémián tartott *Festum Fluxorum Fluxus* című rendezvénysorozat második estéjén bemutatja a preparált zongorára írt, Satie ihlette *Szibériai szimfónia I. tétel*, valamint *Kompozíció két zenészre* című akciót.

Maga a szimfónia egy zongoradarab volt. Szabad tétellel kezdődött, ami saját szerzeményem volt, aztán Eric Satie egyik darabját illesztettem hozzá, majd kis agyagkupa-cokkal preparáltam a zongorát, de előbb a nyulat felakasztottam a táblára. Minden agyagkupa-cba dugtam egy faágot, majd drótot vezettem a zongorától a nyúlhoz, mintha nagyfeszültségű vezeték, és aztán kivettem a nyúl szívet. Meg egy pár mondatot írtam a táblára. Ennyi volt az akció...

Beuys később elszigetelődött a mozgalomtól, szigorú munkáiban nem volt öncélú provokáció vagy látványosság, figyelmen kívül hagyta a véletlent és a játékosságot – a „hirtelen energia-felszabadulás” formái érdekelték. Évekkel később (1969, Berlin) dühöngő egyetemisták leütötték és abbahagyatták vele a koncertet: akaratlanul is megteremtve számára a „segítség nélkül való lét” kifejezési lehetőségét.

1967-ben Berlinben került sor az utolsó, Maciunas által rendezett „hangversenyre”. A zenekari dobogón egy hófehér csembaló állt – minden fellépő vágyának „titokzatos tárgya”. Robert Filliou virágcsokrot nyújtott át neki, némán; Maciunas óriásballont pumpált fel a húrok között; Larry Miller bokszesztyűt ejtett a bilentyűkre; Tatsuno Tuo hét zenészt sorakoztatott fel a klaviatúra előtt, de csak a kígyó feje okádott tüzes dalt; George Brecht a kottát a hangszer lába alá gyűrte és frakkban távozott; Bent elhurcolták. Négy zenész bejött, játszott, kiment. Ilyen egyszerű ez. Humor, filozófia és költészet – dallamosan. És néhány szellemi monéta: „A kis események is válhatnak nagy eseményekké.” „A székek is zeneiek.” „Mi volt előbb: a *flux* vagy az *us* [mi]?”

Megmagyarázhatatlan a mozgalom gyors hanyatlása – hiszen nem művészeti irányzat volt, hanem szellemi tartás. Eleve számított a publikum zavarára és a meg-

figyelő irritációjára, nem követelt *részvételt*, csak *részvétet*... Rövid, egyszerű darabokat hozott: ha lehetett, katedrális helyett szobrot, szobor helyett festményt, festmény helyett rajzot, rajz helyett párszavas cédulát, cédula helyett koponyába zárt gondolatot. A '82-es *Alles ist Fluxus!* (Wiesbaden) retró műsora a minimal art, gesztusköltészet, színpadi gag, konceptuális performansz műfajával kacérokodott: egy tüsszentés; egy bevonszolt és kitoloncolt zongora; tubából kiömlő popcorn éneke; hat újságolvasó veszett kórusa (Alison Knowles); hat cilinderes gentleman kalapemelgető motettája, metronómra és csaholásra (Maciunas); egy ordítás (Dick Higgins); két könyökkel való klimpírozás (Giuseppe Chiari); és a csúcspont: papírszaggató bigband, a közönség muzikális improvizációival: a hasadó karton harmóniái (Ben Patterson). Kvázi-zene, és Allan Kaprow mindent-tudó mosolya: „A jelen érdekel.”

A legendás ősök *jelene* ez – kifogyhatatlan paradoxonokban. Satie 840-szer ismételt, közel 18 órás kompozíciójáé; Russolo tudatosan vállalt „dilettantizmusáé”, amikor vakmerőség helyettesíti a kompetenciát; Duchamp szétépett kottákról, találomra kiválasztott hangjegyekből montázsolt *errato musical*jáé; Cage 4'33 csöndjéé a metropolis bábeli zűrzavarában; Paik és Moorman erotikus duójáé, TV-képernyőre és sikító cselőlóra... Szép ez a zene, élvezhetetlen sodrású. Felveti Pseudo-Hérakleitosz kérdését: „Hiába lépünk más és más folyamokba, ugyanaz a víz árad.” Reménytelen élvezet – emlékeznek a száguldó versenyautó és a Szamothrákai Niké példázatára? Filliou mondja: „egy röppülő pillangó ugyanolyan zenei esemény, mint egy vízcsap csöpögése.” Csöpp.

PS. Az első magyar fluxus-eventet (*Flux-Concert*) 1973. május 12-re, a pesti Egyetemi Színpadra szervezte Beke László és Szjóbi Tamás. A fellépők (Nica Taxidu, Szűcs Zsuzsa, Pauer Gyula és mások) Yoko Ono, Emmett Williams, Ben Vautier, Tomas Schmit, Henning Christianesen, George Brecht, Ayo, Robert Watts, Robert Bozzi, Mieko (Chieko) Shiomi, Milan Knizak, La Monte Young, Walter Marchetti és Juan Hidalgo műveit adták volna elő. Ha az estét nem tiltották volna be.

3 TITÁN

Steve Reich – Minimalista teljesség

„Hallgathatatlan” vagy „halhatatlan”? Folyik ez a vita lassan fél évszázada, ha a 20. század nagy zenei újítói felhangzanak a koncerttermekben. Partch, Cage, Nancarrow, Xenakis, Nono, Penderecki, Reich, Glass, Nyman – csak így születési sorrendben. Kortárs avantgárdok, akiket a csönd, a gépzongora, a vonatzakatolás ihletett. Lassan kihálnak közülünk, és akkor nem marad más, csak Sosztakovics meg a punk... A magyar komolyzene élvonalbeli művészei, az Amadinda Ütőegyüttes, a Kelemen Kvartett és az UMZE Kamaraegyüttes ünnepelték meg a zenei minimalizmus legjelentősebb élő képviselőjének 80. születésnapját, egy héttel a jeles dátum után. Az amerikai Steve Reich (1936) a mai komolyzene Mózese, repetitív kompozíciói óriási hatást gyakoroltak a zeneesztétikára, fél évszázados életműve a modern zene csúcsa.

A hatvanas években az akadémikusok számára értelmezhetetlen volt, amit Reich csinált. Azt gondolták, aki ilyen zenét szerez, az komplett örült. Ma már ott tartunk, hogy Reich zenéjére a *kommersz* címkét ragasztják, de olyanok is akadnak, akik hipnotikus ereje miatt erőszakosnak, agresszívnek titulálják. Egy kicsit mindenkinek igaza van: az ismétlődésre épülő zene köznyelvé válása után lényegesen könnyebben fogyasztható.

– írta róla Klingl József. A ritmikus *patternek* (mintázatok) ismétlődéséből és a belőlük létrejövő, lassan változó folyamatokból felépülő zene első szerzeményei részben hangszeres, részben elektronikus kivitelezésűek voltak. Reichet próbálkozásai új technológiák felé viszik, *Come out* című 1966-os klasszikusa például egy idézet egymás utáni lejátszásából, végtelenítéséből áll, melyben az egyszerű emberi hangok válnak újszerű zenévé. (Ennek a technológiának egy módosított változata *loopolás* néven később az elektronikus tánczenében vált népszerűvé.) A New York-i városi atmoszférát (a taxik dudálását, a légalapács hangját, a hajókürtöt vagy a záródó metróajtók zaját) zenekari partitúrába integráló, egyedi kísérletnek tekinthető *City Life*-ot a hazai közönség soha nem hallhatta élőben. A halhatatlan koncert másik újdonsága Reich első olyan kompozíciója volt (*Radio Rewrite*), mely két Radiohead-dal nyomán született.

Conlon Nancarrow – Etűdök gépzongorára

A kivándorolt amerikai kísérleti zeneszerző Conlon Nancarrowot (1912–1997) egyre inkább úgy tartjuk számon, mint a 20. század első számú újítóját a zenei gondolkodásban. Nancarrow csaknem az összes művét gépzongorára írta – ezek a darabok a zeneirodalom legritmusosabb komplex muzsikái, tekervényes ellenpontozású szerkezetükben olykor

akár egyszerre 12 különböző tempóban futnak a hangok. Ám komplexitásuk és bonyolultságuk ellenére is felismerhető rajtuk a jazz hatása, ami Nancarrow első ihletforrása volt zeneszerzőként, elsősorban Art Tatum és Earl Hines zongorajátéka. Ugyanígy érezhető az indiai zene hatása is a művein. A nancarrow-i muzsika forgószele vidáman és fizikai erővel telten árad.

Nancarrow Texarcana polgármesterének fiaként látta meg a napvilágot. Harcolt a spanyol polgárháborúban, a Lincoln Brigádban. 1933-ban tisztelgő koncertet szervezett a bostoni Symphony Hallban, Lenin halálának tizedik évfordulójára. Később hazájában bebörtönzés várta volna kommunista múltja miatt, amit nem tagadott meg, ezért elhagyta az Egyesült Államokat, és Mexikóban, Mexico Cityben telepedett le. Ligeti György és Alejandro Jodorowsky barátja volt, idén lenne 111 éves.

Nancarrow a 1940-es évektől szinte teljes művészi elszigeteltségben alkotott – csak az 1980-as évekre vált nemzetközileg ismertté és elismertté. Papírhengerekbe lyuggatta rövid, 3–8 perces kompozícióit, amiket azután egy kintornás mechanikus szerkezet vitt át preparált Bösendorfer zongorára. Koncertjein a zongora egyedül játszott a színpadon, Conlon meg mosolygott a közönségen. Szerzeményei megújították a kortárs komolyzenét, hatásuk máig érezhető szinte minden stílusban, a free jazztól az alternatív rockig. Benne van még a magyar gimnáziumi ének-zene oktatásban is.

Lássuk legfontosabb műveit, némi magyarázattal. A zeneelméleti szövegeket kevesen fogják érteni, de hiszek Salingernek: Fületek azért van. Hallani hallatok.

10. etűd

Nancarrow utolsó műveit szintén a jazz hatja át. Ebben az etűdben egy blues melódia hangzik fel egy bal kézre írt akkordsorozat fölött. De ritmusa komplexitása ellenére, nyugodt dinamizmusával ez a darab a komponista egyik legdallamosabb alkotása. Eredetileg A-B-A formában írta. Ma az átírt verziót tekintjük a végleges formájának, amiből az első részt már kihagyta.

25. etűd

Ez egyike Nancarrow kevés olyan kompozíciójának, amelyben a zeneszerző nem követett szigorú formát. Bár ez is tartalmaz eltérő tempójú kánon-elemeket, ebben mégis a rap-szodikus jelleg dominál. Így talán ez lett a legváltozatosabb műve. Arpeggióban, azaz hárfaszerűen megszólaló harmóniák sorozata nyitja a művet, ami azután megpróbálja bejárni a gépzongora összes lehetőségeit. A pianissimók rohanó sorai szinte mintha felhőket képeznének a hangokból. Azt a benyomást keltik a különböző hanghalmazok, hogy Nancarrow grafikus elemeket alkalmazott a gépzongora lyukszalagján. Jelentősek a gyakori váltások a dinamikában és a hangokat kitartó zengető pedál jellegzetes használata a műben, ami tornádószerű hangzással végződik: 200 hang hangzik el másodpercenként, míg a zengető pedál lenyomva áll.

33. etűd: Kánon $\sqrt{2}/2$

Kétrészes kánon (a legszigorúbb ellenpontozó zenei műforma), amely 1,414.../2-edes ütemben íródott – az első szám itt a 2 négyzetgyöke. Ez volt az első mű, amiben Nancarrow az „irracionális tempo” eszközét alkalmazta, ami annyit jelent, hogy a hangszerszólamok

ütemének nem volt közös nevezőjük. Mi több, az eltérő tempó nem korlátozódik a mű bizonyos kiemelt, specifikus részeire: a két különböző sebesség egyes részekben akár két egyszerre induló és egyszerre befejeződő hang esetében is váltakozik. A zenedarab jellegét a nyugodt tempójú, hosszú, nyújtott ütemekből álló akkordsorozatok határozzák meg, a kompozíció csak a végén válik élénkebbé. Nancarrow az egyik legfontosabb művének tartotta a 33. etűdöt, amit 1968 táján írt.

40.a etűd: Kánon a/x egy gépzongorára

Kétrészes kánon, amely 2,718/3,142-edes ütemben íródott, itt az első az irracionális természetes állandó, a második a pi szám. Ez a darab sok kromatikus glissandóval íródott, ami annyit tesz, hogy a kompozíció a hétfokú skálát öt plusz hanggal kiegészítő, azokat fél hangközökben megszólaltató ún. kromatikus hangsorokat tartalmaz csúszással, azaz két egymástól távolabb eső hang közötti, gyors egymásutánban felfelé vagy lefelé megszólaltatott hangokkal. Mi több: két hangszerrel egyazon időben a két irányba egyszerre lehet glissandót alkalmazni.

46. etűd

Komplex, 3/4/6-odos ütemű, szokatlan, ún. spasztikus ritmusú, azaz a megszokottnál jóval feszesebb ritmusokat alkalmazó zenemű, amit Nancarrow 1984–87 között komponált.

49.a-b-c etűd

Három kánonból álló kompozíció, amely 4/5/6-odos ütemben íródott. E jazz-hatásokat mutató háromtétéles művel Nancarrow megpályázta a Grawemeyer-díjat, sajnos sikertelenül. A viszonylag egyszerű ütemarányú darab könnyen előadható a mai zenekarok számára. Ezért Nancarrow szerette volna átdolgozni egy háromtétéles műre, gépzongorára és zenekarra, de végül ezt az elképzelését nem tudta megvalósítani. Nancarrow az etűd mindhárom tételében ugyanazt az ütemarányt és ugyanazt a témaanyagot alkalmazza. A művet 1987 körül komponálta.

Harry Partch vs Gergely Edit – Megbabonázottak

Harry Partch (1901–1974) 20. századi amerikai zeneszerző, filozófus, feltaláló, hangszerkészítő – de valójában sokkal több ezeknél a szimpla kategóriáknál. Hívják őt „hóbó zeneszerzőnek” is, a zenei színpad megújítójának – minimum látomásos jövőjáró, fantasztika hangszerálmodó, az ősit a modernnel összekapcsoló rituálék megálmodója. És közben végig megmarad muzsikusnak. Avantgárd boszorkánymester.

Absztrakt zene, pantomimtánc, a hangzás, mozgás, látvány összhangja, a legősibb és legmodernebb egy színpadon – ez Partch 1957-es műve, a *Bewitched*, a *Megbabonázottak*. Újraéleszti benne a zene archaikus színpadi szerepét – ez korának nyugati világában szinte ismeretlen megközelítés. Művészetének forrásait az ógörög színházi arénákban, a középkori misztériumjátékok ponyvás szekerein, a távol-keleti és afrikai falvak törzsi ünnepein kell keresni.

A darab alapvetően a táncra épít: a zene, de még a zenészek hangszeres játéka is a mozgásnak rendelődik alá. De tánc alatt nem a korabeli úgynevezett „modern táncot” kell érteni: a *Bewitched* táncművészete a mím, a mozgás és mimika legősibb gyakorlata. Partch kiássa zene és dráma eredeti viszonyát az ókori görög színház hagyományainak legmélyéből, visszanyúlva egészen a rituális gyökerekig. Színpadi világában felfedezhető Bali, Afrika és Kína operajátékainak hatása. És mégis: teljes mértékben kortárs műről van szó. A mi kortársunk, nem a szerző saját koráé – az még nem értette meg. A jövőbe lőtte, nekünk, amit és ahogy ebben megalkotott.

A *Megbabonázottakban* a zenész több mint a hangszerén játszó ember: énekes, mozgásművész és színész is ugyanakkor. E lenyűgöző mű színpadán a hangszer kellék is, ami előtt és körül a táncosok táncolnak. De ezen a színpadon maguk a zenészek is mozognak és énekelnek. 1957-ben ez még valóban igen radikális koncepció. Senki a világon nem volt még kész erre, sem az Illinois-i Egyetem muzsikusai, sem a korszak vezető koreográfusai. Ez akkor még a közönség értetlenségéhez és a művész csalódásához vezetett. Partch leteszi a jövő számára a zenei színház „korporealitásának” fogalmát, ami sokkal többet takar, mint a szó szimpla fordítása, a „testiség”. Ez a zene anyagi megjelenítése: fizikai, testi megvalósulásának minősége. Hallgassuk meg! Táncoljunk rá.

*

Boszorkányok pedig, nincsenek. Aki azt hiszi, hogy boszorkányok nincsenek, nagyon téved. Itt járnak közöttünk, és igéző mosollyal arcukon bűbajos ígéretet mondanak mobiltelefonjukba. Diáklányok, titkárnők vagy háziasszonyok, látszólag „normális” életet élnek, normális otthonban, normális párjuk oldalán. Ez azonban csak látszat – azt látjuk, amit szeretnénk, azt látjuk, amit ők szeretnének. Leutánozzák a hétköznapi viselkedést, ám lelkükben gyötrő sóvárgás ég az *elérhetetlen* után. Tudásra vágynak és vágyakozni tudnak, kielégíthetetlen kívánság és szenvedély vezeti őket „az élet és a férfi ismerete mentén”. Nincs választásuk. Jelen-létük nem racionális és nem talány. Más korok, talán, dicsőségükben máglyára vetnék... De nekik, csak, saját „szerencséjüket és szerencsétlenségüket” hagyja ez a kor...

Nem hihetem, hogy a természetkultusz, néphagyomány és herbalizmus gyakorlatát művelő *hagyományos* boszorkányság, amelyet sátánizmussal, ördögimádással és fekete mágiával vádolt 1320-tól a római katolikus törvényszék, az elmebetegségben és elfojtott szexuális vágyaik poklában vergődő, tömeges hisztéria, és amely minden másként-gondolkodó („hitetlen, eretnek, pogány”) szörnyű üldöztetését hozta magával, még ma is életképes. Mindez, nagyon is valószínű.

Nem hihetetlen, hogy a Nagy Istennő (Artemisz, Aphrodité, Hekaté...) ősi vallását követő *kortárs* boszorkányok, akik *holdlemez* szertartásban a Hold erejét mágikus körbe vonják, és *repülő balzsamot* készítve nadragulya, mandragóra és beléndek főzetéből, Walpurgis (április 30.) és Mindenszentek (október 31.) éjszakáján kiröpülnek az éjszakába. Mindez, nagyon is valószínűtlen.

Boszorkányok pedig, vannak. Aki azt hiszi, hogy boszorkányok léteznek, nagyon téved. Nincsenek érzéketlen stigmák a „rózsahúson”, nincs sötét rítus és rontás, nincs elszállítás

és orgia, nincs körtánc Cernunnos, a kecskefejű isten szombatján, nincs vízpróba és tortúra, nincs, nem volt és nem is lesz, rőzsén lángoló boszorkány. Mégis, mindent és mindig, valamennyi percünket és porcikánkat, előnti a *szerelmi varázs*. Kárt-nem-tevő praktika, melyet az ókor óta számtalanszor bizonyított a tudomány. Szimpátia-művelet, hajszalak, körmök és viselt ruhák szálán. Vagy tiszta igézőszer: mandragóragyökér, drágakövek, gyertyák, farkas farkaszőre, fecske- és galambszív, kígyónyelv, számáragyvelő, ló pénisze, felakasztott ember kötele és a „sarkkövek” használatán – Nincs lehetetlen a *lehetséges* megkísértésében – tedd, amit tenned kell, „bűjös báj szakleány” –, „minden ehhez hasonló szer között legjobban a mértékletesség evésben és ivásban: mert „*sine Cerere et Baccho friget Venus*”.²

Soari Júlia, az ifjú boszorkánytanonc és öreg mesterének történetét a gyergyói **Gergely Edit** (1974) írta meg a kétezred kezdetén.³ Keserű szerelmi história, ha úgy tetszik. Keserves tanítási fabula, ha úgy tetszik. És mindkettő, egyszerre, ugyanakkor. Benne a modern nő meghurcolásának és az archaikus asszony megdicsőülésének édes-bús igazságával. És mindkettő, egyszerűen, ugyanott. A lány: született tehetség, érzékeny alumnus és szökős szerető. A férfi: féltékeny maestro, kíméletlen bíró és gyöngéd hóhér. Szerelem, élés és halás elméletét és gyakorlatát művelik, egymáson. Hol a határ az *elfogadott* és az *elfogadhatatlan* között, „kicsi picsám”? Hol a határ az *elfogadó* és az *elfogadtató* között, „fehér emberem”? Két kérdés, négy válasz, hét bűn, „halálos szükség”, amit nem hall, nem lát senki más.

Kíméletlen ez a kincses prózavers, talán, nem is szabadna hallani, minden titkok tudója, „ehe”. Benne a szárnyalás érzetének, az erotikus hallucinációk, a tudathasadás és a transzállapot megélésének artistikus lehetőségével. Végső tapasztalatként, örökre feledve a *Malleus Malleficarum*, az Inkvizíció 1487-es boszorkánypörölyének örömtelen textusát, az ismeretlen kín és kéj ismerőiként, maradjanak nekünk ezek az öröm-ittas nők, pohár víz tisztaságú tapasztalatukkal, amiből soha, de soha, de soha nem hörpinthetünk.

2 Jelentése: a szerelemnek ételre és borra van szüksége a boldoguláshoz (Terence, római komikus).

3 GERGELY Edit, *A boszorkánymester*, ill. PÉTERFFY Zsófia, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2006.

Gergely Edit

TECHNIK'

A tortúra lényegében abból áll, hogy eközben a boszorkánymester a nő fejét nyomkodja ritmikusan lefelé a víz alá.

A lényeg az odalent.

Miután a víz szintje emelkedik,

Soari Júlia az érintkezés legmagasabb pontján sem kap levegőt.

Annál magasabban áll a folyadék szintje, hogy legalább az orra kiemelkedjen.

A levezénylés itt sem egyszerű.

Soari Júlia simán belefulladhatna a fürdővízbe, bizonyítva ezzel ártatlanságát – ártatlan az, aki merül, fullad.

Aki nem merül, és nem fullad,

bűnös, aki merül, csinálja,

és mégsem fullad,

ebben csak az ördög segítheti,

bűnösségét bizonyítja.

Ha merül, végzi a tortúra által előírtakat,

amíg a természet törvénye szerint véget nem ér, és fullad, ártatlansága mellett szól, szabadon bocsátják.

Már amennyiben van kit,

amint ez három egymást

követő szögedi boszorkányfürösztsétnél történt.

Az igaz, a víz levette

boszorkányságuk bűnét,

de süthették, ha egyenesen saját ártatlanul

ünnepi temetésükön vehettek részt.

HÁROM OK

Három gyanúok a per alapja:
Kisleány korában öreganyjánál nevelődött,
aki maga is boszorkány vala.
Ide-oda utazgat,
holott hajadonként helyben illenék maradnia.
Boszorkánymester tanítványa és ágyasa vala.
A három ok magában enciklopédia a máglyához vezető úton,
hogy Soari Júlia feje fölött
az igazságszolgáltatás lángoló pallosa villogjon,
ha egyszer börtönben, a legostobább pletykát is
elfogadtatja majd a pletykára
és folyamatos szereplésre vágyó Testülettel.
Úgymint: házasságokat ront meg,
gyermekek halálát okozza,
átjár a kulcslyukon, bolondítva a férfinépet,
jutalék jár az ördögtől minden pokolra juttatott
szerencsétlen lélek után,
ebből a jólét, ebből ebédel
osztrigás rántott juhvelőt a Romanian Plázában.

ROBERT WILSON: EINSTEIN A STRANDON⁴

1976. november 21-én New York Cityben hűvös volt az este, felhőtlen az ég, de a Metropolitan Opera House lázas izgalomtól lüktetett. A lelkes kritikákat kiváltó európai turné után Philip Glass⁵ és Robert Wilson⁶ négy és fél órás *Einstein a strandon* (*Einstein on the Beach*) című operájának amerikai bemutatója éppen, hogy el nem kezdődött. Habár a zeneszerző és a rendező kimondottan az avantgárd típushoz tartoztak, az emlékezetes esten összegyűlt közönség minden bizonnyal nem a szegények soraiból került ki. Igaz, anyagi gondokkal küszködő zenészek, táncosok, költők és színészek is megjelentek, de ott volt a város felső tízeze is: világhírű rock- és komolyzenészek, festők, regényírók, költők, díszlettervezők, színházi színészek, építészek, gazdag patrónusok és divatos köreik. A tömeget sokfajta ember alkotta, de mindenki ugyanarra gondolt: valami teljesen újnak kell történnie. Nem volt szabad kiábrándítani őket.

A nézők beözönlöttek, és hamarosan teljesen megtelt a hatalmas operaház. A színpad elején, a bal sarokban, a leeresztett szürke függöny előtt két nő ült. Az egyik fehér, a másik néger, és mindketten Einstein stílusában voltak felöltözve: rövid ujjú, fehér férfiing, bő nadrág, nadrágtartó és tornacipő. Mindketten fagyos magatartással mormoltak valamit magukban. A néger nő, Sheryl Sutton, már régóta tagja volt Robert Wilson a Byrd Hoffman School of Byrds nevű színtársulatának, ami Wilson egy gyermekkori tanárának köszönhette furcsa nevét. A fehér nő az egyszerű, világos szerkezetű táncdarabjairól ismert koreográfus, Lucinda Childs volt. A zenekar helyéről – ahol most nem a Metropolitan Opera House zenekara, hanem a Philip Glass Ensemble helyezkedett el – három hosszú, mélyülő villanyorgona hang hallatszott. A közönség várakozása tetőfokára hágott.

A nézőtér lassan elcsendesedett, a fények kialudtak. A sötétben orgonakíséret mellett valaki lágy dallamú számokat kezdett énekelni, édesen, vidáman. Percek múltak el, majd a függöny hirtelen felgördült. A Glass Ensemble kemény ritmusú, magas decibelű hangorkánba csapott. Egy építőkockákból összerakott, magas torony csúcsáról fiatal fiú papírrakétákat dobált. Gyerekek táncoltak furcsa, rángatózó lépésekkel. A szürke háttér-

4 Billy BERGMAN, Richard HORN, *Experimental Pop. Frontiers of the Rock Era* [tanulmánykötet, részlet], London, Blandford Press, 1985.

5 Philip Glass (1937) Oscar-díjra jelölt amerikai zeneszerző, zongoraművész. Operái (korai korszak, válogatás): *Einstein on the Beach* (1975), *Satyagraha* (1978-79), *Akhnaten* (1982-83), *the CIVIL warS* (1983), *The Fall of the House of Sumer* (1984).

6 Robert Wilson (1941) amerikai kísérleti színházi rendező és vizuális művész. Megkapta (többek között) a Velencei Biennálé Arany Oroszlán díját. Rendezései (korai korszak, válogatás): *The Life and Times of Joseph Stalin* (1973), *A Letter for Queen Victoria* (1974), *Einstein on the Beach* (1976), *Edison* (1979), *Stations* (1982), *The Civil Wars* (1984), *Heiner Müller's Hamletmachine* (1986).

függöny előtt kísérteties, ködös fényben egy mozdony pöfögött át lassan a tágas színpadon. Így kezdődött a 20. századi zenés színház egyik legtútelítettebb estje.

Mit értünk „tútelített” zenés színház alatt? Hogyan adható elő egy operaházban? Milyen „zenés színház” ez? Olyan, mint a *Hegedűs a háztetőn* (*Fiddler on the Roof*)? Az *Einstein a strandon* nem hasonlít egyetlen eddig látott operára vagy zenés vígjátékra sem. Először is, nincs cselekmény – csak kidolgozott, szürrealisztikus, széles skálán mozgó színpadi képek, amelyeket nem a logikán, hanem szabad asszociációkon alapuló kapcsolat köt össze. Szereplők sincsenek, csak egy csoport ember, akik többé-kevésbé úgy vannak öltözve, mint Einstein. Dalok sincsenek. A zene folyamatos, és az egyedüli lírai részeket azok a számok és szolmizációs szótagok képezik, amiket *A zene hangában* (*The Sound of Music*) szereplő *Őzsuta, a szarvas* (*Doe a Deer*) című régi slágerben hallhattunk: 1-2-3-4-5-6-7-8, 1, 2-2, 3-2, 4-2, vagy la-fa-la-szi-dó-szi és így tovább – számokról és szótagokról van tehát szó, melyek kifejezik a zene ritmus- és dallamszerkezetét. Ez a zene nem különbözött attól, amihez a Glass-rajongók a '70-es évek eleje óta hozzászóltak. Ezúttal azonban a harmóniák gazdagabbak, majdnem romantikus hangzásúak voltak. (Glass maga hivatkozott Hector Berliozra, a 19. századi francia zeneszerzőre, mint egyik ihletőjére.) Azokat a szerencsés nézőket sem érte sokkhatás, akik látták Robert Wilson korábbi, jobbára hangtalan „operáit”, köztük a tizenkét órás *Joszif Sztálin élete és kora* (*The Life and Time of Joseph Stalin*) címűt. De amíg Wilson korábbi művei színesek, meghittek voltak, és amatőrök adták őket elő, addig az *Einstein* gyors ütemű, hűvösen szürke és fehér, elegáns és finom – egy több millió dolláros, káprázatos, avantgárd, extravagáns zenemű, melyben profik játszanak.

Az operának annyi köze volt a 20. század legnagyobb fizikusához, mint amennyi a *Sztálin*nak korunk egyik legkegyetlenebb diktátorához – nyilvánvalóan nem sok. Inkább a színpadi képek és a matematikai pontosságú zene idézte fel Einstein és fizikája szellemét – a térre és időre vonatkozó merész elméletekkel együtt – és az atomkorszak hangulatát. Mégis, hogy mással is alátámasszák a témát, egy hegedűművész, aki szintén a zenekedvelő fizikus stílusában volt öltözve – bozontos, ezüstszerű haj stb. –, egy szembeötlő helyen ült a színpad szélén és extatikusán játszott hangszerén.

Órák múltak. Az emberek figyeltek vagy beszélgettek, vagy ide-oda járkáltak, felkeresték barátaikat. De az őket körülvevő, ismétlődő zene és a színpadon lejátszódó, majdnem statikus cselekmény hatására mindenkit elkábított az idő lassú, múló folyamata, ami a muzsikában és a pódiumi látványokban tükröződött vissza. Mint ahogyan David Shapiro, a költő írta: „Az időre emlékeztetnek, mely Albert szerint / Állandóan múlik és sose múlik el”.

Az egész performansz mély hatást gyakorolt a közönség érzelmeire. A legtöbb néző azonban nehezen tudná megmondani, miért. Habár Glass zenekara olyan hangosan játszott, mint a legfűlsiketítőbb rockbandák, nem egy rockkoncert hangulata uralkodott azon az estén a Metropolitanben. Senki sem állt fel, senki sem táncolt, és nem lehetett érezni azt a közvetlen, áramütésszerű kapcsolatot az előadók és a közönség között, ami miatt a rockkoncertek olyan szuggesztív erejűek. Az *Einstein a strandon* hűvösebb volt és szenttelenebb, de kifejlesztette a maga áramosságát. Vegyük például a II. felvonás egy részletét. Ez az egyik leghosszabb jelenet, ahol a szín félig bírósági tárgyalóterem, bíróval és esküdtsékkal, félig pedig börtön, két fogollyal – nyomasztó díszlet, de önmagában

nem meghatározható. Az esküdtek parányi mozdulatokat tesznek ujjakkal, mintha egy láthatatlan táblára írnának, és közben pattogó, vidám orgonakíséret mellett halkán számokat énekelnek – a dallam csak két váltakozó hangból áll, valamiért mégis rendkívül derűs. Ezalatt Lucinda Childs elegáns, fehér estélyiben ide-oda sétál, majd lefekszik egy nagy fehér ágyra a tárgyalóterem közepén, miközben halkán és egyenletesen arról beszél, hogy volt a szupermarketben, és igyekezett elkerülni a strandot. Az állandóan ismételt történet először értelmetlennek tűnik, később unalmas, nevetséges, majd szomorú – mindezek az érzések felébrednek a nézőben anélkül, hogy a szavak vagy Childs hangszíne bármit is változnék. Az elemek összjátékában van valami, ami kialakítja a jelenet szívbe markoló, költői hatását. A zene olyan folyamatos és egyenletes, mint az USA két tagállamát összekötő autópályán való robogás egy hétköznapi, verőfényes reggelen; az énekelt számok annyira logikusak, a tárgyalóteremben olyan rend uralkodik (bár senki sem tudja, miről folyik a per), és a fenyegető börtön annyira ellentmond a halk, de gondtalan zenének, hogy a nézőben egyidejűleg ébred fel a rabság és a szabadság érzése. Ezen a hatásos, nehezen meghatározható költészetten, amit a közönség nem kap készen, hanem neki magának kell összeraknia, alapszik az *Einstein a strandon* átütő sikere.

Az opera lassan a vége felé közeledik. Az előadás tetőpontjának színhelye egy óriási úrhajó volt, melyben a fények vadul vibráltak a felerősített billentyűs és fúvós hangszerek orgiasztikus muzsikájának ütemére, miközben a kórus örült gyorsasággal még több számot énekel – a színházban tapsvihar tört ki. Az utolsó pillanatok csendesek, sőt szinte rögtönzötték voltak. A zene elhalt, kigyúltak a fények, a közönség tombolt; szünni nem akaró ováció – az emberek állva ünnepezték a darabot. Az *Einstein a strandon* diadalt aratott – történelmi pillanat volt ez.

Annak ellenére, hogy az első két előadásra már előre elkelték a jegyek, és a kritikusok el voltak ragadtatva, a darab létrehozói közül nem vált mindenki világhírűvé – legalábbis, nem egyszerre. Wilson súlyos adósságokba keveredett, Glass pedig pár hét múlva már taxit vezetett... De megnyílt az út egy újfajta zenés performansz-színház előtt, ami vizuális szempontból lenyűgöző, zeneileg egyszerű, mégis hatásos, lelkileg felemelő, és alapul szolgált a kortárs 'popzene' területén kísérletezők műveinek.

Az *Einstein a strandon* természetesen nem volt minden tekintetben új. A 19. század végén és a 20. században számos hasonlóan merész zenés 'színházi' irányzat alakult ki. Ezek között találjuk a wagneriánus *totális műalkotást* – az összes művészeti ágat egyesítő misztikus operákat – és az olasz futuristák klasszikusainak *antiművészetét*; az Antonin Artaud francia rendező és író által elképzelt *kegyetlen színházat* és Jerzy Grotowski *szegény színházat*; az epikus színházat, amit Bertolt Brecht indított el, a zeneszerzők közül pedig Kurt Weill (aki együtt dolgozott Brechtrel a *Koldusoperán*), Paul Dessau és Hans Eisler járultak hozzá, valamint a komponista Carl Orff rituális színpadi látványosságait, a '60-as évek féktelen happeningjeit és a '70-es években megjelenő, és napjainkban is élő performance artot.

A zenének fontos szerepet tulajdonító experimentális színház és performansz válfajai sokban különböznek egymástól, bizonyos szempontokból mégis megegyeznek, és ezek a közös jellemvonások a popzene mai kísérletezőinek munkáiban is fellelhetők. Például minden alkotás egyaránt áthágja a *lelki realizmus* törvényeit, és elveti az élethű szereplők és történetek szükségességét. Ők inkább egy *stilizált* színházat igyekeznek megteremteni.

Néhol a stilizálás távolságot teremt a néző (befogadó) és a színpadi cselekmény (performansz történés) között, így a néző tárgyilagossabban tudja megítélni a szintéren történeteket, mint amikor a cselekmény magával ragadja őt. Máskor a stilizálás irracionális természetű, és a közönséget a hétköznapi élet fölé, a *lelki világba* emeli.

A stilizálás szempontjából a zene mindkét esetben kulcsfontosságú. Brecht epikus színházában például a zene segít a nézőknek abban, hogy távol tudjanak maradni a cselekménytől – a történetet *kommentáló dalok* (szongok) szakítják félbe. Robert Wilson marathóni operáiban azonban a zene a csigalassúságú, álomszerű színpadi képekkel együtt *elbódítja* a nézőit.

A színpadi stilizálás mindkét módja ellentmond a realiztikus nyugati színház konvencióinak, és más hagyományokból merít. A bábjátékoktól és utcaszínháztól a japán nődarabokig és indonéziai árnyjátékokig számos különféle teátrum ihleti e stilizált darabok és előadások-performanszok szerzőit és előadóit. Azzal, hogy a kevésbé ismert tradíciókhoz fordulnak, nemcsak a nyugati színház, hanem implicit (sőt néha explicit) módon a nyugati világ status quo-ja ellen is tiltakoznak. Ezáltal akarják megmutatni a közönségnek, hogyan lehet megváltoztatni ezt a „jelenlegi helyzetet”, vagy legalábbis átlátni rajta úgy, hogy percepcióinkkal átlépjük az előírt határokat. ...]

Amikor Robert Wilson *operáknak* nevezte nagyszabású produkcióit, valójában nem Verdi és Mozarta gondolt, hanem inkább a maga útját járó amerikai író, Gertrud Stein járhatott az eszében. Az 1920-as években Stein teljesen újszerű, érthetetlen szövegeket írt, amikben nem volt cselekmény, se szereplők, és az sem volt feltüntetve, ki mit csinál vagy mond. Ezeket a szövegeket statikus, eseménytelen színpadi képek formájában való előadásra szánta szerzőjük. Stein azt remélte, hogy a nézők nem a valójában *nemlétező* történetre fognak odafigyelni, hanem az idő múlására, és az idő múlását jelző, ritmikusan ismétlődő, értelmetlen szókapcsolatokra. Aki egy ilyen operát végighallgat, az nem úgy érzi magát, mint amikor azt lesi, mi fog történni Rigolettóval, hanem mint amikor a felhőket nézi, merengve. Sajnos, csak kevés kompozítort vonzottak Stein fura ötletei. Virgil Thomson volt az egyetlen, tiszteletreméltó kivétel a Stein-szövegen alapuló *Négy szent három felvonásban* (*Four Saints in Three Acts*) című csodálatos, dallamos operájával.

Wilson operái a *Négy szentnél* is furcsábbak voltak. A produkciói szintén előszintes színpadon játszódtak, mint a hagyományos operák, de ezeknél sokkal tovább tartottak, és gyakran órákon át teljes csönd uralkodott. Az előadások alatt a nézők kedvük szerint tehettek, amit tudtak. El is lehetett aludni vagy beszélgetni, de aki akarta, figyelhette a bonyolult, állandóan váltakozó színpadi cselekmény képét és különböző síkjait. Ezek álomszerűek voltak, a jelenetekben mintha Wilson saját személyes álmai elevenedtek volna meg, bár Leo Bersani kritikus szerint „a wilsoni színház anonimitása biztosítja a darabok egyetemes jelentőségét”. [...]

Hős-Zanin Csilla fordítása

EGY ÜRES SZOBA MEGTÖLTÉSE

Magánbeszélgetés Király Ernő⁷ újvidéki avantgárd zeneszerzővel

Két hatalmas jobb fül az *Első Nagy Fül Fesztivál* pódiumán: a kétszeresen jobban hallók független zenei találkozója ez, a MU Színházban. Második nap, este hét óra: kint hideg van, bent korán, mégis rengetegen várároznak. Ma⁸ a 79 éves Király mester kezd, a magyar kortárs zene Kassákja.

„Citrafónia citrafónra. Előadja a szerző, a citrafón feltalálója. A Citrafónia 18 részből álló, szvitszerű kompozíció, amelyben napjaink hangzásvilága tükröződik. E változat 8 tételből áll. Durata: cca 25’ – áll düledező gépirással, német-szerb-angol méltató cikkek kollázsától koszorúzva, a fénymásolt szórólapon. Ki tudja, melyik évszázadból üzennek ezek a zenék... És a lap másik oldalán: „Változatok B betűre, tablofónra”. A darab 1996-ban készült, Chris Cutler zeneszerzőnek ajánlva. Időtartama: cca 12’

Király Ernő játszik. Hangosított partitúra alulemezen, tablofónján. Karmolja, marja, veri a liliputi húrokat, simogatja, dörzsöli, szakatolja a B-felületet. Népi zajzene. Dinamikus erotika. Elektromos kaparás. Kínait, al-dunai székeleyt idéz. *Zither über Alles!* Mindenki citerál.

Szomorúan nevetségesek ezek a népies címek, amikor már „átkelt a Vándor az Atomkoron”. Mégse nevetséges, mégse szomorúság. A *Csodaszarvas*: úr, cyber, pszichedelia. A *Zsongás*: instruálja a konstrukciót, billentyűzik a húrokon. A délszláv *Körtánc*: rémisztő ütőerő. A *Csupasz madár*: minden, amit a húrokon lehet: pengetés, ütögetés, vonózás, húzogatás, megérintés és szemmel verés. A *Jégvirág*: csoszog, ujjperecei pattognak, mint a rianás. A *Patakocska*: gyöngyöző effektek, gyönyörűség. A *Terefere*: a beszéd utánzása, a beszéd után. A *Jajszó*: vonót vesz elő, tétovázik, fémhuzalos korbácskefe-csattogás. És a ráadás: a *Szúnyog*: ahogy „játszik”, az a naivitás, az a zsenialitás.

*

7 Király Ernő (Szabadka, 1919 – Újvidék, 2007) vajdasági néprajzkutató, avantgárd zeneszerző. 1954–1983 között az Újvidéki Rádió magyar népzenei műsorait szerkesztette és állandó munkatársa volt a *Magyar Szó* napilap művelődési rovatának. Első szerzeményei közé tartoznak a szabadkai költők verseinek megzenésített változatai. Műveinek meghatározó eleme a népzene és az avantgárd összefonódása. Új hangzások és zenei formák után kutatva két új hangszert is feltalált és konstruált: a magyar népi citerákon alapuló citrafont (1974) és a multimédiális tablofont (1976). Élete során több mint háromezer magyar, szerb, ruszin, cigány népdalt gyűjtött, rendszerezett és rendezett könyv formájába. Vajdasági cigány népzenei gyűjtése egyedülálló kiadvány. 1992-től az MMA tagja volt. 2003-ban *Párhuzamos kultúráért* díjat kapott. Ladik Katalin fónikus költészetének felfedezője és első támogatója.

8 MU Színház, Budapest, 1998. október 4. / Az interjú másnap készült, Frici papa vendéglőjében

Hogyan indult zenei pályafutásod?

Kamaszkoromban kezdtem zenét tanulni és muzsikálni. Az első hangszerem a gitár volt. Egy gyári kollektívában dolgoztam, ahol az egyik kollégám hegedülgetett. Ő beszélt rá, mivel a hegedűhöz túl öreg voltam, a gitározásra. Elmentünk egy hangszerboltba – még mindig érzem a szagát –, megvettem a gitárt és elkezdtem tanulni. Ma is őrzöm: ez volt az első hangszerem, amelyen a gitár klasszikus irodalmából játszottam műveket. Később a gyári kollegáim rábeszéltek, hogy próbálkozzam más hangszerrel is. Ekkor kezdtem el trombitán játszani. Így kerültem kapcsolatba a dzsesszel. Bevettek egy amatőr nyomdász-zenekarba is, aztán később én is alakítottam egy 'tánczenekart'. Közben zongorázni is tanultam. Zongora viszont nem volt mindenütt, ezért nekiláttam a tangóharmonikának. Aztán a gamelén és a hawaii zene hatására hawaii gitáron is játszottam, erősítővel. 1940-41-ben be kellett vonulnom katonának, ahol jelzőkürtös lettem. Ez a beosztásom a jugoszláv hadsereg szétveréséig tartott. Hajszál híján nem lettem német hadifogoly. Hazatérésem után folytattam a zenélést. Később megnyílt a szabadkai zeneiskola, ahol elkezdtem tanítani különféle hangszereken, húsz-harminc növendékem volt. Megalakult a városi vasutas zenekar, ahová mint trombitás kerültem be; létrejött a városi opera és a színház, ahová szintén bevettek. Ott elkezdtem kürtözni, mert a színháznak éppen nem volt kürtöse. Három-négy évig, 1953-ig voltam a színházi zenekarban, színpadi zenéket is írtam. Egyik gyerekkori barátom a rádióban újságíróként dolgozott, és beszervezett engem oda, magyar szerkesztőnek. Mindez akkortájt volt, amikor már népdalgyűjtéssel is foglalkoztam. Anyám falusi lány volt, százszámra tudott népdalokat, úgyhogy a népzenevel kicsi gyerekkorom óta közvetlen kapcsolatban voltam. A rádióban aztán a népzenei osztályt vezettem. Szabadkán egy bérházban laktunk, és ott kezdődött a városi zenével való megismerkedésem. Ott szerettem meg a zörejt és a zajt. A házban üzemelt egy kocsmá, ahol éjjel-nappal szóltak a hangszerek. Akkoriban még nem nagyon terjedt el a rádió. Dudások, trombitások, harmonikások játszottak ott folyamatosan. A házunkkal szemben pedig egy óriási kaszárnya állt, ahol minden reggel, délben és este hallgattam a trombitajelzéseket. A takarodót, az ébresztőt, az ebédre hívást stb. mind megtanultam. Állami ünnepeken pedig a rezesbanda szólt a környékünkön. Ráadásul akkoriban az emberek még énekeltek. A házunk előtt hajtották ki mindennap a nyáját, ezért minden nap hallottam a kolompot, a bégetést, a pásztor furulyájának hangját, a kutyaugatást. Tőlünk néhány sarokra volt a Lloyd kávéház is, ahol szalonzenei zenekar játszott... Ez öt-hat éves koromban történt. Ebben a hangzaskavalkádban éltem, amelyből mindegyik ugyanannyira érdekes.

Talán azért is kezdtem ennyi hangszeren játszani, mert ennyire sokféle zene érdekelt egyszerűen. Már a rádióban dolgoztam, amikor egy barátom, Bodrogi Zsigmond színész beállított hozzám, és kezembe nyomta Bartók és Kodály *Húsz magyar népdalát* azzal, hogy ez őt nem érdekli. Így ismerkedtem meg a műveikkel, és nagyon megragadott zenéjük számomra teljesen újszerű hangzásvilága. Érdekes, hogy egy zeneileg annyira nyitott városban, mint Szabadka, ezt az újító szellemű anyagot egyáltalán nem ismerték. Tőlük kaptam meghatározó inspirációt a népzene gyűjtéséhez is. Amikor először kimentem Palicsra és környékére, nem találok sehhol népdalokkal, csak műdalokkal. Nagyon elkeseredtem sikertelenségemen. De nem nyugodtam bele. Első népdalaimat Ludaspusztán, egy nyolcvanéves temetőcsősztől, Sebők Istvántól gyűjtöttem. Magnetofonnal a hátamon jártam, és fotókat is készítettem folyamatosan. Ezeket az anyagokat bevittem a rádióba, és műsort csináltam belőlük. Amikor az igazgató és a vezetőség meghallgatta, azt mondták: „Király, hát mit csinál maga? Ez a középkor! Mit gondol majd rólunk a világ, hogy ilyen műsorokat sugárzunk?” Mindenki azt hitte, hogy ilyen zene már nem létezik. Nagy viták és harcok után azonban sikerült a műsoromat folytatnom. Magnóval gyűjtöttem, és lejegyzéseket is csináltam. Abban az időben, 1956–1958-ban a magnószalag nagy újdonság volt, ezért tudtam csak öt-hat szalagot kicsikarni a rádiótól, amelyeket meg is töltöttem. Aztán jött egy rendelet, hogy át kell adnom a szalagokat. Kétségbeestem, éjjel-nappal bent voltam a rádióban, és egy-két hónapon át írtam a felvett népdalok lejegyzéseit. Egy szalagon ötven-hatvan darab volt, és amikor lejegyeztem, át is adtam. Csak egyetlen szalagot sikerült – az összes többiből válogatásként – átjátszanom.

Elmentem a Vajdasági Múzeumba, ahol az igazgató, Rajko Nikolić segített abban, hogy tovább gyűjthessek. Rögtön létre is hoztuk a múzeum folklór lemezosztályát. Egy üres szobát kaptam egy szekrénnel és egy íróasztallal, amelyekben szintén nem volt semmi. „Sajnos csak ennyit tudok magának nyújtani, időnként kaphat napi-díjat, útiköltséget, és igyekszünk hangszalagokat is beszerezni” – mondta. Nagy nehezen aztán a múzeum kerített egy 25 kilós Webster magnetofont, amellyel – biciklin, ökrösszekéren – jártam a terepet. Az évek során több mint háromezer dallamot gyűjtöttem. Később nemcsak a magyar, de a ruszin, a szlovák, a román stb. nemzetiségek zenéjét is. Ha tamburára, citerára akadtam, azokat is megvettem vagy elkértem az emberektől. Ezek mind bekerültek a múzeumba. A hangszerekről is készítettem néhány ismertetést, leginkább a citera igazgott. Akármelyik faluba mentem, duda, furulya nem, de citera, az volt. Bajsán például egy iskolai osztály növendékeitől harminc darab, különböző típusú citerát tudtam összeszedni – ez volt a legtömegesebb és leggyorsabb gyűjtés az életemben.

Hogyan jutottál a citeragyűjtéstől a citrafonig?

Hallgattam, hogy a parasztciterások hogyan hangolnak, milyen technikával játszanak, és én magam is elkezdtem citerázni. Úgy éreztem, hogy valamit kell ebből a hangszerből csinálni, nagyon népszerű pengetős hangszer, és a gitár miatt közel állt hozzám a hangzása. Sokat gondolkodtam, hogy mit lehetne kezdeni vele. A hangolásokkal is kísérleteztem, próbáltam mindenféle eszközökkel megszólaltatni: ütőkkel, vonókkal, üveghangok stb. Elektromos erősítővel is kipróbáltam. Később írtam a citeráról egy hosszabb tanulmányt, ami Kodálynak is nagyon tetszett. 1974-ben aztán egy éjszaka megálmodtam a citrafont: másnap lerajzoltam. Betettem a vitrinbe a rajzot, sokáig nézegettem és elhatároztam, hogy vertikálisan fogom megépíteni, mint egy orgonát. Ez funkcionális, hiszen a citrafonban elhelyezett különböző citerákhoz így könnyebben hozzá lehet férni. Sokáig kísérleteztem, mert a munka nem ment egyik napról a másikra. Sok mikrofont is beépítettem – a rádióban tudtam ezekkel kísérletezni.

A citrafon segítségével létrehozott hangzás nagyban különbözik a népzeneitől.

Ez attól függ, hogyan nyúlok hozzá. A citrafonon lehet hagyományosan is játszani. Ismerjük a hárfá vagy a cimbalom stb. játéktechnikáját, hangzásvilágát, engem azonban az új hangzások lehetőségei érdekelnek. Az, hogy milyenek azok a citerába rejtett, látens hangok, és felerősítve hogyan szólnak meg. Ezeknek a hangoknak hihetetlenül széles spektruma van. A hangzásváltozás nagyban attól függ, hogy valaki hogyan szólaltatja meg a citrafont. Ujjal, pengetővel, vonóval, ütőkkel más-más hangzásokat kapunk. A citrafon sokkal jobban alkalmas a preparálásra, mint a zongora, és inkább olyan zenét játszom rajta, amelyet más hangszereken nem lehet előidézni. John Cage óta elterjedt az ilyen módon használt zongora, de ezzel az a probléma, hogy a zongorát csak egyféleképpen lehet preparálni. A zongora némileg másképp szól, ha tálcákkal, láncokkal vagy pálcikákkal izoláljuk a húrokat, de az eredmény lényegében hasonló marad. A citrafonon a hagyományos hangszerhasználatot keverem az újszerűen megszólaltatott hangokkal, és ezekből hozok létre megírt vagy improvizált zenét. A 3-5 citerából összeállított citrafont egyébként egy hangszernek tekintem. A hangolása is érdekes dolog. A magyar pentatónia öt hangból áll. Hogyan lehetséges szimmetrikussá tenni ezt a hangszeret? Ezért építettem a citrafonba öt citerát. A lá-pentatont leírtam ötféleképpen, vertikálisan, különböző transzpozíciókban. Öt skálát jegyeztem így be, és elosztottam ötfelé vertikálisan. Ezzel is az autentikusság megtalálása volt a célom. Így lett ez bővített kvart, középen ki vannak emelve a húrok, ahol, ha a húr egyik fele mondjuk, C-re van hangolva, akkor a másik fele Fis-re. Ha D-re van hangolva, akkor a másik fele Asz. A húrokat bővített kvartokra osztottam, vagyis az oktávot elosztottam pontosan a felére. Így ezek a bővített intervallumok nagyon érdekesen szólnak.

Hogyan fogadta a kortárs zenei élet a citrafon megjelenését?

Nagyon érdekesnek találták. Az első demonstrációm Szabadkán volt. Nagy sikerem volt, de nem tudták hová tenni a dolgot. A következő bemutatót Opatijában tartottam. Itt Ladik Katival Franci Zagoričnik vizuális költeményeit akartuk előadni. Vártuk Katit, de ő nem érkezett meg. Szerencsére a vokális részt előre felvettük szalagra. Branimir Szakács zeneszerző többekkel feljött a színpadra, körülfogták a hangszert és nézegették, akárcsak itt Budapesten a közönség. Szakács nézegette, ütögette, és aztán megszólalt: „Ez egy szintetizátor – a citrafonon is lehet ismétlődő struktúrákat játszani! Ez egy kész komputer!” Mivel a citerának hosszú a menzúrája, nem tizenkét fokúra hangoltam a nagyobb, mélyebb citerákat, hanem huszonnégy fokúra. Tehát negyedhangos játékmód is lehetséges a citrafonon. A citrafonon a fehér és a fekete kockák a zongora billentyűzetének felelnek meg, a piros kockák pedig a negyedhangok. A hangszer terjedelme több mint öt oktáv ($E^1 - Gisz^3$)

Két évvel később, 1976-ban építetted meg a tablofont.

A családban sokan énekeltek és rajzoltak: Radák Xénia, a második feleségem is sokat rajzolt, a gyerekek pedig írtak. Éjszakánként, amikor az íróasztalomon dolgoztam, a mellettem lévő asztaltól hallottam a toll sercegését és a papírsuhogást. Sokáig hallgattam, és arra gondoltam, hogy ebből is lehet valamit csinálni. Így született meg az a gondolat, hogy behangosítom ezeket a zörejeket és hangokkal kombinálom, így érdekes hanghatásokat lehet elérni. Behangosítottam először a bádogot, és meghúztam rajta egy vonalat. Fantasztikusan szólt! Hónapokig ezzel voltam elfoglalva, kísérleteztem. Az írásnak és a betűnek sajátos ritmusa van. Az ábécé betűinek vagy a geometriai síkidomoknak más és más. Bozay Attila mondta egyszer, hogy a tablofonnal érdekesebbé lehet tenni a geometriát. A geometrikus alakzatokból csináltam egy kompozíciót, amit Robotnak neveztem el. Miközben a hangszeren lerajzoltam a robotot, az öt felépítő síkidomoknak más és más hangot adtam. Egyébként morzejeleket is lejátszottam már a tablofonon. A tablofon kimondottan ritmushangszer.

A tablofon gyakorlatilag „megzenésítette” a vizuális költészetet.

Igen. A tablofon a rajz és a szöveg hangosítása. A budapesti koncerten előadott *Variációk B betűre* tulajdonképpen egy audiovizuális kompozíció. Van néhány betű, amelynek nagyon hasonló a ritmusa, de a ritmus megváltoztatásával sok lehetőség adódik. Egyébként az írott betűk nagyon különböznek. Én végigjátszottam a magyar ábécét, a sorozat címe: *Alfabétum*. Hogy most miért a B betűre esett a választásom? Talán azért, mert eszembe jutott, hogy Beethoven Bonnban született, és ha Bonn, akkor egy másik városra is gondolhatunk, mondjuk, Budapestre... A hangszer elnevezése hasonló a citrafonéhoz. Ha már annyi fon van, ebben meg benne van a tabló és a tábla is, meg hang, tehát fon is, hát akkor legyen a gyerek neve: tablofon.

Milyen zeneszerzők hatottak a munkásságodra?

A klasszikus, a preklasszikus és a romantikus zeneszerzők, a bartóki és a kodályi hangzásvilág, akkor a szerb Slavenski, meg Sztravinszkij. Később személyesen is megismerkedtem Varèse-zal, és elkezdtem én is elektronikával foglalkozni. A rádióban a szalagmanipuláció segítségével komponáltam néhány elektronikus számot, az egyik rajta van a *Phoenix* című CD-men is. Aztán Stockhausen; és 1961-ben Párizsban láttam Pierre Schaeffer *Szimfónia egy embernek* című művét és Kagel egyik botrányt okozó darabját. Ők be is vittek a stúdióba, megmutatták, hogyan készülnek ezek a dolgok. Amikor a hatvanas évektől kezdve megrendezték nálunk a Zenei Biennálét, minden évben sok izgalmas európai zeneszerző művét lehetett hallgatni. Zágráb volt ekkoriban a nyugat kapuja:

Sztravinszkij is ott dirigálta valamelyik művét. Stockhausen is eljött egy alkalommal, Cage-dzsel is ott találkoztam. Egyébként, ha nem ismerem meg ezeket a stílusokat és alkotókat, tőlük függetlenül is ilyen irányban dolgoztam volna tovább. A népi siratóénekekben is fantasztikus clusterok vannak, egyszer Dél-Szerbiában hallottam négy asszonyt így énekelni. Mindenki a maga módján siratott, és egyszerre. Akkor ott van az iztriai zene, amelyik nem temperált. Az iztriai furulyák negyedhangosak... A magyar népzeneben is van improvizáció: a cigány énekes, akárhányszor énekel el egy nótát, mindig másképp teszi. Beethoven is, amikor a műveit játszotta zongorán, mindig egy kicsit megváltoztatta, dühöngött is a karmester... Az improvizáció nem új keletű dolog. Nem kellett feltétlenül nyugatra menni, Jugoszlávia sokszínű zenéje annyira gazdag volt. Csak fel kellett tárni azt a hangzásvilágot, amit a nagyközönség addig nem ismert. Én ezt a kettőt összekötöttem: ha a népzene ennyire szabad és improvizatív, akkor ezt miért ne lehetne a komolyzenében is csinálni? Jó példa erre a citera hangolása. Megkérdeztem egy bácsikát: „Hogyan hangolja ezt a hangszer?” „Hát a hangomhoz.” „És a kísérelőhúrokat?” „Hát, azok csak úgy dorombolnak.” Nem hangolta a hangszer, húrok helyett meg villanydrótokat húzott fel. Ha ez őt nem zavarja, és ez jó neki, akkor nekem miért ne lenne jó? Tapasztaltam olyat is, hogy diatonikusan játszottak, nem pedig kromatikusan. Ez kihatott az éneklésre is: diatonikusan, tisztán énekeltek. Ez a középkori gregoriánnal van összefüggésben, ahol nem voltak még félhangok.

Hogyan kerültél kapcsolatba Chris Cutlerrel, az avantgárd angol Recommended Recordsszal?

Véletlenül, és Kovács Tickmayer István jóvoltából. Addig három nagylemezem jelent meg, amelyeket elküldtünk a világ minden részére. Valahogy kijutott az egyik Chris Cutlerhez. Először Japánban akarta kiadni a műveimet egy avantgárd kiadó, de valószínűleg történt valami, mert pénzt küldtek, de lemezt nem. Később Cutlertől kaptam egy levelet, szintén azt írta, amit a japánok, hogy szeretné megismertetni a zenémet a világgal. Így jelent meg a *Phoenix* című legutóbbi CD-m Angliában. Később aztán együtt is játszottunk trióban Tickmayerrel és Cutlerrel a belgrádi Ring Ring Fesztiválon, amely egy improvizatív jellegű rendezvény. Minden előzetes megbeszélés nélkül adtunk egy másfél órás koncertet. A közönség őrjöngött.

Mit üzensz a fiatal zenészeknek?

Kísérletezzenek minél többet, de hallgassák a régebbi zenét is, hogy meg tudják állapítani, mi az új és mi az igazán régi a műveikben.

Király Ernő

TÉMA VARIÁCIÓKKAL

47 tavasz hava áztatott
nyár heve tikkasztott
ősz lombja takargatott
tél fagya zsibbasztott

a folyóparton sétáló lányok fehér lábszára
a nappal térdig a széllel combtővig kacérkodott
amíg a fagylalt olvadt
a kávéház teraszán valaki felakasztotta magát egy pohárba
a cognac lüktetését visszaverték a dobhártyák
minden asztalnál beszélgettek valamiről
a szoba nyirkos levegője pipafüstbe mártotta magát
hogyan a kacajok pengéje vékonyabbra szelhesse a sóhajokat
a hanggörbék jégvirágot rajzoltak a szemek üvegére
magnetofonszalagra
és minden köpésnyi hang megjegesedett

Hajdu István

FEKETE-FEHÉR ZÁRVÁNY

Bak Imre 1982

„Az egység materiális megjelenítése mindig a kettősség. Ami létezik, az mindig polaritás. Egy fehér vászonhoz mindig oda kell festeni a feketét is” – mondta *Bak Imre* 1976-ban.¹ Öt évvel később, ugyancsak a Műcsarnokban nyílt meg *Fehér-fekete* című kiállítás,² melyen Bak mellett *Csiky Tibor*, *Fajó János*, *Gulyás Gyula*, *Harasztj István* és *Hencze Tamás* vettek részt, természetesen – jobbra – fekete-fehér művekkel. A tárlat több szempontból is fontos volt: egyrészt Bak élete legnagyobb méretű munkáját állította ki (*Írás*, 1981–82, acryl, karton, vászon, 2x30 m), mely lezárta egy korszakot, és megnyitott egy újat, másrészt – „csoporthelyzetileg” és „mozgalmilag” – egy végső pillanatot rögzített: a nagyjából tíz évvel korábban alapított, hol Pesti, hol Budapesti Műhely³ néven dolgozó társaság tagjai, valamint az azzal rokonszenvező, velük többször közösen kiállító művészek talán utolsó *együtt-működésének* adott teret a Műcsarnok.

Nem a hiúságom, hanem a valaha volt lelkesültségem, vagy inkább a lelkesült naivitásom illusztrálásának szánom, hogy ide idézem a katalógusba írott soraimat:

Ha ma művészetről vagy művek, művészek egy-egy csoportjáról, gesztusairól, szándékairól beszélünk, igen ritka kivételtől eltekintve nem teszünk mást, mint elhatárolunk, majd természetes vagy önkényes határainkat igazoljuk – védelmezzük – ideologizáljuk; vagy még inkább: az előre megszabott, s a művészet létéhez gyakorta semmi közösséggel nem bíró teóriához, mint gombhoz a kabátot, műveket keresgélünk. Doktrínáktól való félelmünkben doktrínákba merevedünk; a kategóriáktól menekülve újabb kategóriák közé szorítjuk magunkat. Félünk az egyenes vonaltól, a tiszta színtől, a kemény kontúrú formától.

És gyakran igazunk is van.

- 1 BEKE László, *Beszélgetés a kiállítására készülő Bak Imrével*, 1976. 12. 13. Megjelent a műcsarnoki kiállítás – 1977 március 18. – április 11. – katalógusában.
- 2 Műcsarnok, 1982 augusztus 6–29.
- 3 1973-ban Bak Imre, Fajó János, Hencze Tamás, Keserü Ilona, Mengyán András és Nádler István alapították. Első közös kiállításukat a békéscsabai Munkácsy Mihály Múzeumban rendezték 1976-ban, mely a hazai geometrikus absztrakció talán legtisztább, legnagyobb tárlata volt. Nyoma sem kritikákban, sem dokumentációban nem maradt.



Fekete-fehér formázott, 1982. 70x94cm, akril, hullámkarton Fotó: Sulyok Miklós

Ezért érzem különösnek Bak Imre, Csiky Tibor, Fajó János, Gulyás Gyula, Harasztý István és Hencze Tamás kiállítását: mintha ők nem rémüldöznenek, mintha most valóban nem vennének tudomást kategóriákról és kizárólagosságokról, mintha pusztán csak a kiállítás maga érdekelné őket.

Ez az elkésett, de éppen elkésettségében időszerű kiállítás, mely a letagadhatatlan jelenlété, az átléphetetlen folytonosságé, a könnyed következetességé, az utópisztikus etikáé, az öntudatlan fölfedezéseké, a hunyorgó nagyralátásé, a kitarulkozó szűkkeblűségé, a fogcsikorgató felhőtlenségé; a Nagy Hatvanas Években indult Nagy Nemzedék néhány tagjáé.

Revelációként érkezett be a generáció a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején, hogy **már akkor** széthulljon, **azonnal** fölbomoljon; hogy csak **kívülről** tűnjék, csak **utólag** lássék nemzedéknek; hogy csak bírálatokban és támadásokban éljen tovább **egységesen**; hogy csak **hatásában** lehessen **tétel**. Sem egyenirányított útja, sem azonos találkozási pontja nem létezett, csak a **helyzetmegítélés** volt közös, amely tehát nem a formálás közösségéből fakadt, hanem abból, hogy mindannyian az alkotás autonomitására, szabadságára vágytak, hogy a ki-

zárólagossággal szemben a sokféleségre törekedtek, s hogy mentális, magatartásbeli azonos-
ságot vállaltak.

S ha valami, ez igazán provokált. Egyetértést és támadást, majd a hetvenes évek közepétől
– igazán nagyvonalúan – egy új nemzedék felejtését.

[...] A kiállítás tehát nem nemzedék sirató, s persze nem is nemzedék élesztő. Hanem do-
kumentum és bizonyíték. Bizonyítéka annak, hogy a racionális, konstruktív formálásmód, a
tisztá, egyértelmű képletek, a felület hűvös, tűnékeny lírája, az automata konceptuális humora
tudatunk és érzékeink számára kimeríthetetlen örömforrás.

Lelkesült naivitásom abban a hitben nyilatkozott meg, miszerint a frissen beviharzó
posztmodern, transzavantgarde, radikális eklektika nem zúz szét kapcsolatokat, a klasszi-
kus avantgarde visszfénye felrebben még valahol a háttérben... Tévedtem. Csiky és Fajó,
akik számára még mindig érvényes és jelentéssel teli volt sok szempontból a művészet
utópisztikus értelmezése, a kiállítás után szakított – elsősorban Bakkal és Henczével – a
csoportesztétika fátumának fogságában, s a „mentális azonosság” szertefoszlott.

A tárlat viszonylag csöndben *elmúlt*, nemigen keltett visszhangot, az egyetlen *érvényes*
írás Bekéé volt. Véleménye szerint

A kiállítás legnagyobb meglepetését [...] Bak Imre okozta, aki önálló termet kapott, hogy a fa-
lakon körbefutó, mintegy 30 méter hosszú „fríz” alakítson ki. Ez a sáv a legkevésbé sem egy-
séges – nyugtalanító, feszült tértagoló ritmusát éppen az okozza, hogy egészen különböző for-
mátumú, méretű és alakú képeket látunk egymás mellett, szoros összefüggésben, vagy több
részről álló formát, de alaptól megfosztva, csupasz kivágásként a falra ültetve. Lényegbevágó
feszültség támad a sorozatszerűség és az egyedi képekre töredezettség ellentmondásából is.
Maguk a motívumok Bak korábbi periódusának maradványai: írásjelekre és épületmodellekre
egyaránt emlékeztető, geometrikus formák, melyek függőleges-vízszintes rendjét csak az axo-
nometriát jelző ferdék gazdagítják. E három irányulás különböző hálózatos és raszteres síkki-
töltések lehetőségét kínálja, s mindez együtt e sorok írásakor már tudhatjuk – építészeti
ihletésű, felszabadultan dekoratív, színgazdag festői periódust előlegez.⁴

A felosztásnak inkább instruktív, mint normatív értéke van, az azonban bizonyos, hogy
Bak Imre festészete a nyolcvanas évek elején – három korábbi, egymástól világosan elkü-
löníthető periódus után – stilárisan és szellemileg tágasabbá, jegyeit és motívumait
illetően gazdagabbá, egyszersmind könnyedebbé is vált, a szónak nem a frivolitásra
rímelő hangulatával, inkább a szabadság „illatának” felsejlésével és megsejtésével.

Most először talán nem mindenekelőtt a festészet és a filozófia felől érték hatások, ha-
nem az építészet, pontosabban a *Charles Jencks* írásai nyomán megismert építészeti poszt-
modernizmus, majd annak folyományaként a design új formái adtak inspirációt. 1980-
1982 körül festett képeim az építészeti-ornamentális formák átvitt és szó szerinti

4 BEKE László, *Tíz kortárs magyar művészeti kiállítás 1982 második feléből*, Művészettörténeti Értesítő, 31.
évf. 1982, 352.



Fekete-fehér formázott, 1982. 70x94cm, akril, hullámkarton
Fotó: Sulyok Miklós (Paksi Képtár, Paks)

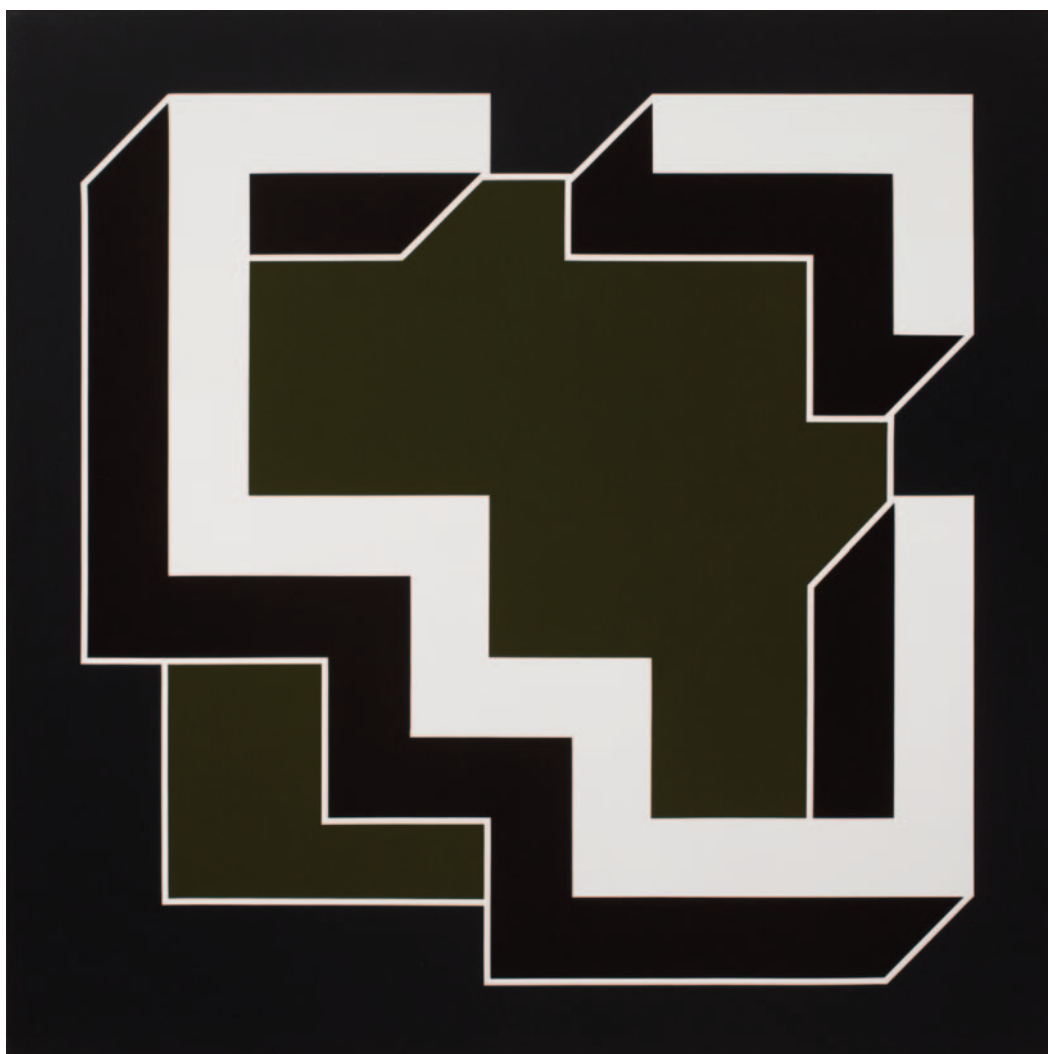
értelemben egyaránt elfoglalták a felületeket a túlságosan konkrétá lett szimbólumok elől (a jelképek „önálló életét” talán a *Régi motívum* „örökítette meg” utoljára, 1980-ban). A szimbólumok közül egyelőre egynek maradt kitüntetett helye, a labirintusból leegyszerűsített, kivonatolt, s némileg a meander-vonal lényegi, hurokra emlékeztető fordulását megidéző „idomnak”, mely a korábbi tér-illúziót keltő, axonometrikus, és erősen rajzos-grafikus formálással fogalmazódott meg. (*Fekete-fehér formázott*, 4., 1982)

Az axonometrikus rajz egy olyan ábrázolási módszer, amely lehetővé teszi egy tárgy vagy tér háromdimenziós ábrázolását egy síkon. Az eljárás – melyet Bak Imre már a hatvanas–hetvenes évek fordulóján szívesen alkalmazott a két-három színre redukált, kemény struktúrájú geometrikus kompozícióin – azon alapszik, hogy a térbeli formák vetítését azok különböző síkokra történő projekciója nélkül ábrázolja. Ennek eredményeként az axonometrikus rajzok megőrzik a tárgyak arányait, méreteit és formáját, egyszersmind lehetővé teszik, hogy azok két dimenzióban jelenjenek meg.

Az axonometrikus rajzok három alaptípusa az izometrikus, a dimetrikus és a trimetrikus rajz. Az izometrikus rajz az egyik legelterjedtebb típus, és azt jelenti, hogy az ábrázolt tárgy mindhárom dimenziója azonos méretarányban jelenik meg. A dimetrikus rajzokban két dimenzió van azonos méretarányban, a harmadik dimenzió pedig eltérő arányban jelenik meg. A trimetrikus rajzokban pedig minden dimenzió eltérő méretarányban jelenik meg.

Az axonometrikus rajzokat gyakran használják építészek, mérnökök és iparművészek a tervezési folyamatban, mivel ezek lehetővé teszik a tárgyak részletes megjelenítését anélkül, hogy térbeli modelleket kellene készíteni.

Bak eme műveinek többsége fekete-fehér vagy fekete-barna, fekete-sötét olajzöld,



Labirintus elemei II., 1981. 150x150cm, a/v. Fotó: Sulyok Miklós

majdnem vagy egészen monokróm festmény, sajátos, szokatlan arányokkal, erősen hangsúlyozva az építészeti elemzés, az építészettörténeti „élmény” hatását, egyelőre azt illusztrálva, hogy Bak festészete egy átmeneti, különös „struktúra-analízisbe” váltott. (*Fekete-fehér II.*, 1982) E munkákon fontos motívumként bukkant fel a háttérben, konkrétan vagy csak sejtetve – rendezőelv gyanánt is – a raszter, mely rámutatott a „forrásra”, az építészet által ébresztett élményre, egyúttal

követi a vászon felületét, megkettőzi azt. Ez a felületnek egy reprezentációja, igaz, ráfektetve ugyanarra a felületre, amit reprezentál, de akkor is, a raszter alakzat marad, az „eredeti” tárgy különböző tulajdonságait megjelenítve: hálóján keresztül a vászon szőtt alépítményről alkot egy képet; koordinátái hálózatán keresztül a világ sík geometriájának ad egy metaforát; ismétlődésén keresztül kialakítja a vízszintes folyamatosság kiterjedését. A

raszter ilyen módon nem felfedi a felületet, végre csupaszon kiterítve azt, inkább elrejti az ismétlődés által.⁵

1982-ben *kollázsok* formájában nyilatkozott meg, majd a *Geometrikus kalligráfia II.* című vásznon lett nyilvánvalóvá, hogy az analízis sikeres volt, s Bak Imre megtalálta az évek óta keresett nyelvet és tartalmat. E festmény címe egyszersmind kifejezi és rögzíti is azt a kettősséget, mely mélyen jellemző lesz majd a nyolcvanas évek közepén készült munkákra: a könnyedség, ösztönösség *képe* rávetül, ráhúzódik a komolyan és rendkívül tudatosan átgondolt, festményről festményre építkező motívumrendszerre, hogy bevonhassa azt az eufória fényével.

A továbbiakban a képeket élesen kontúrozott formák garmadája özönlötte el, s ezek az elemek, jelek, jelvények, emblémák és emblematikusnak szánt, később képről képre és évről évre haladva Bak Imre „személyes tulajdonaként” motívummá lett absztrakt, máskor kvázi absztrakt „figurák” a fedett, azonos intenzitású színmezőkön vagy éppen a hófehér, a végtelent vizionáló alapon az egyenrangú gondolati síkok rétegzettségét, a szellemnek a mellérendeltségen nyugvó megépítettségét jelenítették meg.

Bak Imre fekete-fehér képei – mindezekén túl vagy éppen általuk – nem éppen érzelem nélküli búcsúként is értelmezhetőek: elköszönt velük a művész a klasszikus, *szegény*, reduktív avantgarde-tól; a MA körének fametszetekbe dermesztett képarchitektúráitól, Mondrian 1927-es, végtelenségen tiszta, monokróm kompozíciójától, és a hatvanas–hetvenes évek lírai-monoton szerialitásától is.

5 Rosalind E. KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde. A Postmodernist Repetition = Zeitgeist in Babel. The Postmodernist Controversy*, Indiana University Press, 1991. Magyarul: Rosalind E. KRAUSS, *Az avantgard eredetisége*, ford. VAJDOVICH Györgyi, Enigma, 1994/3, 88–101.

