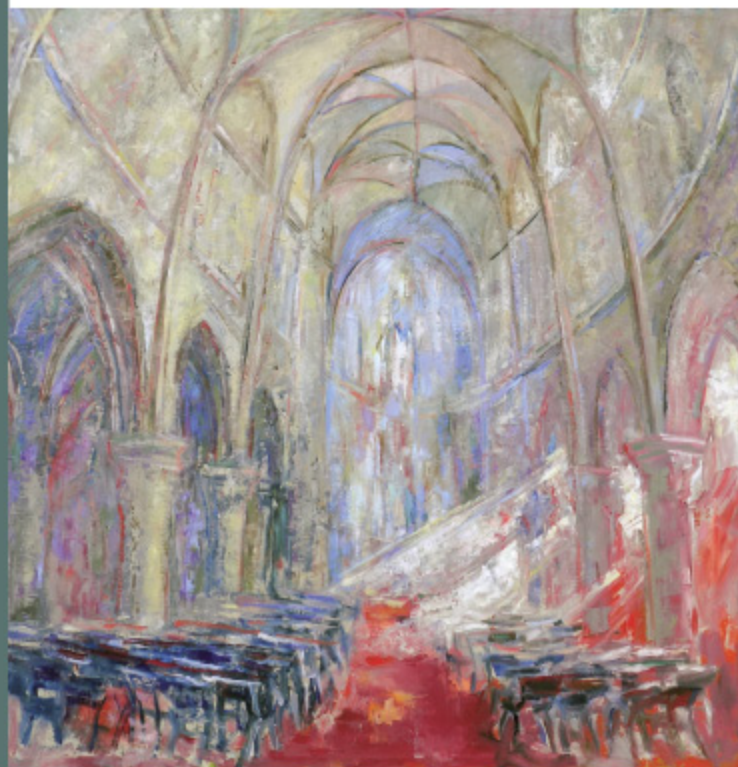


XII KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY



ÁRKOSSY ISTVÁN
BALÁZS IMRE JÓZSEF
BANNER ZOLTÁN
DÁNÉL MÓNICA
DEMÉNY PÉTER
DERES KORNÉLIA
GAAL GYÖRGY
GADÓ FLÓRA
GÖMÖRI GYÖRGY
GYÖRGY ÁRPÁD BOTOND
HAUSNER GÁBOR
KEMENES GÉFIN LÁSZLÓ
KÉSZ ORSÓLYA
KOVÁCS BEA
ÓDOR LÁSZLÓ
RADNAI DÁNIEL SZABOLCS
PETER SHERWOOD
VÖRÖS ISTVÁN
ZELEI MIKLÓS

9

KÉP/SZÖVEG ÁTJÁRÁSOK

III. FOLYAM
2018.
SZEPTEMBER

XXK

KORUNK

FÓRUM • KULTÚRA • TUDOMÁNY

HARMADIK FOLYAM • XXIX/9. • 2018. SZEPTEMBER

TARTALOM

DERES KORNÉLIA • Júniusi Indián, Kerozin-kúra (versek)	3
GADÓ FLÓRA • Játssz újra...!	
Kísérlet a művészi újrajátszás fogalmának meghatározására	5
DÁNÉL MÓNIKA • Vándorhegyek – politikai határok, mediális transzformációk, szimbolikus kisajátítások	14
VÖRÖS ISTVÁN • Mind a kettő, V. Károly álmodozik, Da Vinci-köd (versek)	23
BANNER ZOLTÁN • Írás-jelek	27
ÁRKOSSY ISTVÁN • Beszélő képek üzenetei	31
KÉSZ ORSOLYA • A megszólalás lehetőségei Adalékok az <i>Ötödik Évszak</i> című antológia értelmezéséhez	35
RADNAI DÁNIEL SZABOLCS • Emlékezet és vizualitás Sütő István első verseskötetében	43
KOVÁCS BEA • A transzmediális Lena Dunham-univerzum	52
KEMENES GÉFIN LÁSZLÓ • A szeméttelep II. (vers)	69
Kántor Lajos kései munkáiról (Balázs Imre József, Maior Máté, Ádám Szilamér, Szabó Attila, Kerekes Eszter, Ács Brigitta)	75
■ TOLL	
GÖMÖRI GYÖRGY • A Trzebicki-dosszié	85
■ HISTÓRIA	
HAUSNER GÁBOR • Csontváry <i>Zrínyi kirohanása</i> című képe irodalmi keretben	89



■ DOKUMENTUM

- PETER SHERWOOD • Vernon Duckworth Barker,
a *Nyugat* elfelejtett angol munkatársa 98

■ KÖZELKÉP

- ÓDOR LÁSZLÓ • Nyelvindulás 101

■ TÉKA

- DEMÉNY PÉTER • A széthullott óceán (*Sasszé*) 114
GAAL GYÖRGY • Adalékok az erdélyi gyógyászat történetéhez 116
GYÖRGY ÁRPÁD BOTOND • Torda vármegye birtokos társadalma
a 17. század első felében 120

■ TALLÓ

- ZELEI MIKLÓS • A bözödújfalusi lakodalmas 124

■ ABSRACTS

- 127

■ KÉP

VORZSÁK GYULA



ALAPÍTÁSI ÉV 1926

Kiadja a Korunk Baráti Társaság ■ Tiszteletbeli elnök: DEGENFELD SÁNDOR

Főszerkesztő: KOVÁCS KISS GYÖNGY (történelem) ■ A szerkesztőség tagjai: BALÁZS IMRE JÓZSEF
(főszerkesztő-helyettes, irodalom), CSEKE PÉTER (médiatudomány), RIGÁN LÓRÁND
(filozófia, a Korunk–Komp-Press Kiadó felelős szerkesztője)

■ Gazdasági vezető: KOVÁCS GÁBOR ZSOLT Grafikai arculat: KÖNCZEY ELEMÉR, SZENTES ZÁGON
■ A Korunk grémiuma: DERÉKY PÁL, EGYED PÉTER, ILJA MIHÁLY, KOVÁCS ANDRÁS,
POMOGÁTS BÉLA, ROMSICS IGNÁC, TETTAMANTI BÉLA, ZALÁN TIBOR

■ Kiemelt támogató a Communitas Alapítvány és a Romániai Magyar Demokrata Szövetség.
A megjelenéshez továbbá támogatást nyújt a Nemzeti Kulturális Alap, a Bethlen Gábor Alap,
a bukaresti Művelődési Minisztérium, a Kolozs Megyei Tanács és az Amerikai Magyar Koalíció – Cultural
Foundation for Transylvania

■ Szerkesztőség: Kolozsvár, Str. gen. Eremia Grigorescu (Rákóczi út) 52.

Telefon: 0264-375-035; Fax: 0264-375-093 ■ Postacím: 400750 Cluj, OP.1. cp. 273, Románia;

Internet: www.korunk.org; <http://epa.oszk.hu/00400/00458>; e-mail: korunk@gmail.com

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

■ Előfizetést a szerkesztőség is elfogad: egyévi előfizetés díja 60 RON.

A KORUNK magyarországi terjesztését Tóth Ernő Béla E. V. végzi;

a lap megrendelhető a következő telefonszámon: 0036-303-499-151, illetve e-mailen: erno.toth.deb@gmail.com

■ Revistă culturală finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii și Identității Naționale

■ Revistă editată de Asociația de Prietenie Korunk

(400304 Cluj-Napoca, str. gen. Eremia Grigorescu nr. 52.; Cod fiscal 5149284)

■ ISSN: 1222-8338

DERES KORNÉLIA

Júniusi Indián

A fehér évszakban kockává fagy a félés.
Ez a fegyelem ismerősebb, mint a szétfolyó nyári
határok. Meztelen ételszag, izzadtság, bőrök. Unalom.
A strandokban nem hiszek, hintaágyam rozsdás
nyöszörgő. De a tekintet legalább kitakarva, nyugodtan
bámulhatsz.

Júniustól zavarban vagyok.

Mások persze megússzák ezt is: valaki inkább nyirkos
csempéknek dőlve tölti ki idejét, valaki katedrálisokról
ír verset, hátha Isten és a képzelt hideg megmenti.
Én fehérre mázolt arccal lesek kameráitokba,
ne égjek le helyettetek. Tollaim ékesek,
takart bőrfelület a maximumon. Szökött
Indián az elidegenedettek alosztályából.

Egy hűvös kéz köszönt. Nem nevezném
érzéketlennek. Talán az enyém lehet.

Kerozin-kúra

Máskor meg én szállok fölétek ívesen,
technikás, törhetetlen, acélos szépség.
Lesem modell-életek tetejét, a beszennyezett
kockákat. Miért gyűrődnek fel a mezőlemezek?
Mi ez a mániás geometria?

Feketére koptatok tekintetem alatt. Pöttyök
vagytok, egy képzelt világrend szerint
haladva dobozról dobozra.
És néha felfelé: kompozit körútra.
Hogy a géptest legyen az, ami felsérti
a hangot. Ne a rugalmas hús.

Vízszintesen behúzni egy éjszakába,
fémtörzsszel, józanul, kímélet és irgalom
nélkül. Mint aki mérnökök
hideg álmában kidobózik.

De miért ne lebeghetnénk az ünnepi kékben?

Valami bizsereg a hátamon, talán egy újabb
szárny felé nyitnak utat az izmok.
Belém félni járnak.

GADÓ FLÓRA

JÁTSZD ÚJRA...!

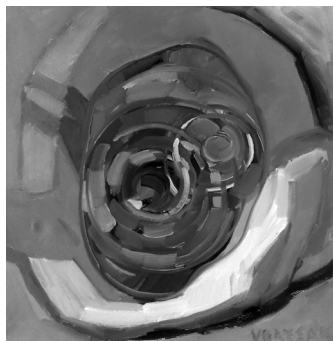
Kísérlet a művészi újrajátszás fogalmának meghatározására

Bevezetés

■ Az alábbiakban a művészi újrajátszás mint kortárs képzőművészeti gyakorlat bemutatására teszek kísérletet. Az első részben a hagyományos, történelmi újrajátszással összevetve definiálom annak művészek által gyakorolt változatát, mely folyamat a múltidézés és a műtfeldolgozás széles skáláján helyezkedik el. Ezt követően az újrajátszás és a performativitás kérdését vizsgálom és azt az utat, amelyik a testi megjelenítéstől a rögzített képig ível. Végezetül kissé elmozdulva a megszokott elemzési szempontoktól, a művészettörténet ily módon való feldolgozására szeretnék röviden kitérni.

A múltidézéstől a műtfeldolgozásig

■ A művészi újrajátszás (*artistic re-enactment*) a 2000-es évekre jellemző, meghatározó jelentőségű kortárs művészeti tendencia, amelyet a műtfeldolgozás egyfajta kritikai formájaként és egyben stratégiaként tartanak számon. Ezeket a történelmi, művészet- és kultúrtörténeti, illetve személyes eseményeket alapul vevő alkotásokat megkülönböztetjük a hagyományos, korhűsége törekvő történelmi újrajátszástól (*historical re-enactment*). Feltehetőleg az újrajátszás fogalom 2000-es évekbeli gyors elterjedése is közrejátszhatott abban, hogy nincs teljes konszenzus arra nézve, hogy milyen eltérő tendenciák kapcsán használható még ez a kifejezés, és gyakran észrevehető, hogy a képzőművészet, a színház,



A művészi újrajátszások nem rekonstruálandó egészként tekintenek a múltra, és nem az autentikus környezet megteremtése a fő céljuk, hanem a fragmentáltság, a több nézőpont együttes megjelenítése, a kisebbségi, elnyomott történetek beemelése, a személyes és a kollektív emlékezet ütköztetése.

a tánc és a filmművészet elméletírói nem ugyanazt értik alatta.¹ Sokszor a műalkotások sem sorolhatók be egyetlen médiumba vagy műfaji határok közé, mivel hibrid, köztes státuszban jelennek meg.

Az újrarájátszás fogalmának tudatos használata a műltfeldolgozás viszonyrendszerében szorosan kötődik Robin G. Collingwood angol történészhez, aki a *Történelem eszméje* (1946) című könyvében ír erről hosszabban.² A *történetírás mint a műltbeli tapasztalat újrarálése* című fejezetben vázolja, hogy a történész feladata – annak érdekében, hogy megértse, mi miért történt – a műlt eseményeinek gondolatban való újrarálése.³ Maria Muhle német filozófus esszéjében ennek kapcsán írja, hogy csak akkor szerezhető megfelelő tudás a történelemről, ha újrágondoljuk/újrarájátsszuk fejben azokat a döntési helyzeteket, amelyek az eseményekhez vezettek.⁴ András Editet idézve ez az újrágondolás sosem egy passzív folyamat, hanem aktív és kritikus mozgást tételez.⁵ Noha Collingwood teóriáját sok bírálat érte, a művészi újrarájátszásokat felfoghatjuk az angol történész által leírt mentális folyamatok performatív megvalósulásának is.

A művészi újrarájátszás értelmezése előtt érdemes röviden kitérni a történelmi újrarájátszásra illetve a rokonságokra és az alapvető különbségekre. A különböző hagyományörző társaságok, egyesületek által szervezett történelmi újrarájátszások során a résztvevők beöltöznek egy adott kor szereplőinek, és felelevenítenek például egy csatát, ütközetet. Európában már a 17. században rendeztek újrarájátszásokat, de a 19. században váltak csak népszerűvé: ekkor élénkült meg a közép-kor iránti érdeklődés, lovagi tornákat és ünnepeket adtak elő. Később olyan emblematikus csatákat ismételték meg például, mint a napóleoni háborúk ütközetei, vagy később az 1960-as években az amerikai polgárháború. Az első újrarájátszásként a Téli Palota ostromának „előadására” (1920) szoktak hivatkozni.⁶ A rendező, Nyikolaj Jevreinov az 1917-es októberi forradalomnak kívánt emléket állítani, amelyről azonban nem maradt fenn semmilyen dokumentum. A Téli Palota ostromának ezen teátrális, tömegrendezvényyszerű ábrázolása szolgált Eisenstein kiindulópontjául, amikor az *Október* (1927) című filmjét forgatta. A rendező az „eredeti” eseményről készült rekonstrukciót, ha tetszik történelmi újrarájátszást használta fel, és filmjének köszönhetően ez lett a kollektív emlékezetben tovább élő kép a forradalomról.

Jerome de Groot irodalomtörténész megfogalmazásában az újrarájátszás a történelem másfajta olvasatára, befogadására és megértésére épít, amely a közvetlen testi tapasztalat miatt „elemibb” erővel hat, és csökkenti a történelemkönyvek által hangsúlyozott távolságot jelen és műlt között.⁷ A hagyományos történelmi újrarájátszások célja a műltba való alámerülés, a közösséghez való tartozás érzetének megerősödése, és jellemzője a rítusjelleg valamint az autenticitás fontossága. Legyen szó élő vagy filmes feldolgozásról, különböző mértékben, de mindig a pontosságon, a hitelességen van a hangsúly, a ruhák, a díszletek eredetiségén, a modern eszközök (pl. szemüveg, mobiltelefon) elhagyásán. Ez a fajta megközelítés a történelmet még egészként rekonstruálható egységnek fogja fel és tiszteletben tartja az „eredeti” eseményt. Noha közös vonás, hogy a játék során közelebb kerülhet hozzánk – a nézőkhöz vagy a résztvevőkhöz – a történelem, a művészi újrarájátszások a műltidéztést legtöbbször kritikusan végzik.

A művészi újrarájátszás alapja a történelmihez hasonlóan az ismétlés, azonban nem használhatjuk minden ismétlésen illetve rekonstrukción, kisajátításon alapuló műre ezt a kifejezést. Robert Blackson amerikai kurátor megjegyzése jól rávilágít erre az ellentmondásra: „Minden újrarájátszás ismétlés, de kevés ismétlés

válí újrajátszássá.”⁸ Pusztán az ismétlés folyamatán alapuló, gyakran akár egy gesztus vagy formai motívum repetíciójára épülő műveket túlzás lenne újrajátszásnak nevezni, mivel ezek nélkülözik egyrészt a múlt feldolgozására való törekvést, másrészt az ismétlésen keresztüli újraértelmezést.

A művészi újrajátszások nem rekonstruálandó eszközként tekintenek a múlt-ra, és nem az autentikus környezet megteremtése a fő céljuk, hanem a fragmen-táltság, a több nézőpont együttes megjelenítése, a kisebbségi, elnyomott történe-tek beemelése, a személyes és a kollektív emlékezet ütköztetése. Nem szükséges, hogy a történet valamilyen jelentős eseményt elevenítsen fel, akár egy szemé-lyes történet, konfliktus, szituáció is lehet a kiindulópont, melyet a megismétlés során tágabb összefüggérendszerbe helyeznek. A művészi újrajátszás egyik fő ismérve a jelenre vonatkozás és az időrétegek ütköztetése. Ahogy a téma egyik szakértője, Inke Arns német művészettörténész és kurátor összefoglalja: „A mű-vészi újrajátszások nem igenlő megerősítései a múltnak, hanem a jelen kérdése-it vetik fel olyan történelmi események által, amelyek kitörölhetetlenül beleír-ták magukat a kollektív emlékezetbe.”⁹ Tehát ezek a feldolgozások sosem pozitív megerősítést, hanem mindig egyfajta kritikai alappozíciót tételeznek fel, a jelen perspektívájából, a jelenre való hatás szándékával. Arra keresnek választ, ho-gyan gondoljuk újra a múlt berögzült mintázatait, és kérdezzünk rá újra a mai tudásunkkal. Noha a történelmi újrajátszás is szükségszerűen a jelenből tekint a múlt-ra, mégis legtöbbször hiányzik belőle az analitikus, rákérdező és dekonst-rukciós szándék, amely viszont a művészi újrajátszások sajátja. A történelmi úja-játszáshoz gyakran nacionalista, revizionista és melankolikus mentalitás társul, és ez a kortárs képzőművészet számára is inspiratív terep lett, de inkább abból a perspektívából, hogy miként lehet ezt a konzervatív műfajt kísérleti módon újragondolni.

A művészi újrajátszások gyakran a „hivatalos” emlékezetből kimaradt vagy éppen eltorzított történeteket szeretnék más nézőpontból bemutatni. Több elmé-letíró kiemeli a többnézőpontúság gondolatát: a művészek a szinguláris nar-ratívák felvázolása helyett az igazságok pluralitására helyezik a hangsúlyt. Ehhez járul egyfajta felszabadító, emancipatorikus, terapeutikus¹⁰ törekvés is, a margi-nalizált kisebbségek, elnyomott népcsoportok kaphatnak szót és mondhatják el saját történetüket, egyfajta alternatív történelmet generálva. A múltfeldolgozás-nak ez a stratégiája persze csak erőteljes önreflexióval működhet, mivel fontos re-agálni arra a tényre is, hogy miért maradtak ki bizonyos történetek, milyen pozí-cióból emeljük be azokat újra, és mindez milyen hatással lehet a jelenre.

Megállapítható, hogy az újrajátszások egyszerre rendelkeznek egyfajta köze-lítő és távolító effektussal. Az ismerősség érzete és a részvétel közel hozzák az eseményt, ugyanakkor sokszor a mű mediatisáltsága, visszautaló és komplex beszédmódja távolíthat el a történetstől. Arns egyenesen az újrajátszás parado-xonának nevezi ezt az ellentétes hatásmechanizmust.¹¹ Anke Bangma holland művészettörténész egyik fő kritikája is az elidegenítésre, a túlzott távolságtar-tásra vonatkozik – a többszörös reflexió, a posztmodern intertextualitás, a sok háttértudást igénylő mű elképzelhető, hogy végül éppen abban vall kudarcot, ami a célja volt, vagyis hogy újfajta értelmezési keretet vezessen be.¹²

Az utóbbi években az újrajátszások kontextusában megfigyelhető a doku-mentarista irány és a fikció összemosása. András Edit úgy véli, hogy míg a 2000-es évek első felében a múltbeli események testileg való közvetítése áll az úja-játszások középpontjában, addig egy évtizeddel később megjelennek a fikciós

elemek, és hangsúlyos szerepet kap a képzelet.¹³ A kortárs diskurzus már nem abszolutizálja az emlékezetet vagy például magát a szemtanút, hanem a dokumentum és fikció keveredése által még jobban elbizonytalanítja a nézőt a történelem hitelességét illetően.¹⁴ András példaként KissPál Szabolcs *Szerelmes földrajz* (2012) című dokufikcióját (*docufiction*) elemzi,¹⁵ amely a Trianonhoz kötődő, traumával és tabuval övezett nézeteket gondolja újra és forgatja ki a hagyományos narratívájából. A művész archív dokumentumokat kever általa készített, de korabelinek beállított vagy manipulált anyagokkal, és az újrarájátszás a filmes korpusz újravágását, rendezését jelentheti ebben az esetben.

A szakirodalom általában a hagyományos és a művészi újrarájátszás szembeállítását hangsúlyozza. Ezen szétválasztás nyomán egyfajta „naív” műfajnak, a tömegkultúra részének tekintik a hagyományos újrarájátszást, amelytől élesen elválik a művészi változat. Ez a fajta dichotomikus gondolkodás a diskurzust könnyen zsákutcába viheti és eltűnhetnek azok a párhuzamok, melyek a különböző motívációk ellenére a két típust összeköthetik egymással. Ilyen a már említett jelenre való reflexió, ami jellemezheti a hagyományos történelmi újrarájátszásokat is, illetve a művészi újrarájátszásokkal szükségszerűen összeforrt kritikai aspektus, amely azonban sok esetben lehet, hogy csupán felszínes gesztus. Noha a tipológia szempontjából kétségkívül hasznos ezen két típus ellentétbe állítása, sok munkában éppen az egymásra való hatásuk vizsgálata lehet az érdekes. Ilyen például Jeremy Deller: *Az orgreave-i csata* (2001) című alkotása. A művész az 1984-es bányászsztrájk újrarájátszásakor, munkájába egyaránt bevonta az egykori résztvevőket, valamint a környék újrarájátszó társaságainak tagjait, hogy ismételjék meg a rendőrök és bányászok véres összecsapását.

A múlt megelevenítése – a testtől a képig

■ A művészi újrarájátszások másik fontos jellemzője – ami az angol megnevezésében (re-enactment) még jobban tetten érhető – a performatív jelleg. Az újrarájátszás mint performatív aktus magában hordozza a múlt megtestesítésének, az eljátszás során létrejövő jelenné tételnek az igényét. Dánél Mónika tanulmányában¹⁶ ezt az eljátszott szerepet egyfajta „korporeális tapasztalatnak” nevezi, amelyben a játék/játszás nem csak szerep, hanem valódi részvétellel alakul.¹⁷ Arns a lényegi különbség ellenére párhuzamot von az ún. élő történelem, az élő szerepjáték és az újrarájátszás között, amelyek „oly módon engednek belépést a történelembe, történelmekbe a belemerülés, a megszemélyesítés és az empátia révén, amilyen módon a történelemkönyvek képtelenek.”¹⁸ A személyes átélés révén a távoli történelmi esemény egyéni tapasztalattá válhat, mely nyomot hagy a testben és ezáltal megváltoztathatja a résztvevő percepcióját.¹⁹ A testi tapasztalat a befogadóban közvetve is létrejöhet: a másik részvételét figyelve elindulhat az az egyszerre közelítő és távolító mozgás, amelyet Arns az újrarájátszások egyik alapvetésének nevezett.

Úgy vélem, hogy a fentiekben összefoglalt szempontok nemcsak a szigorú értelemben vett eljátszáson/játékon alapuló, hanem a szövegközpontú művekre is vonatkoznak, mivel a játék és a beszéd fogalmait az alkotásokban nem lehet elválasztani egymástól. Annak ellenére, hogy bizonyos munkák nélkülözik a (színeszi) játékot, a beszéd önmagában is performatív cselekedet, amely talán kevésbé direkt módon, de ugyanúgy újrarájátszásnak tekinthető. Esterházy Marcell munkája (*Feled az ember, tudod?*, 2015) jó példa erre: a képernyő sötét, nem lá-

tunk rajta semmit, viszont egyszerre halljuk a művész nagyapját, amint visszaemlékezik a második világháború időszakára és a művészt, aki ugyanezt az általa megtanult szöveget ismétli. Itt a test immár közvetve van jelen, csak a hang „maradt” belőle.

Ehhez a kérdéskörhöz kapcsolódik az is, hogy kik vesznek részt az újrátjátszásban: az egykori szereplők, esetleg családtagok, hozzátartozók, barátok vagy kívülállók, például civilek, színészek, azaz olyanok, akik csak közvetetten kapcsolódnak az eseményhez. Hiszen más lehet a hatása a játék és a befogadás szempontjából is, ha valaki saját magát alakítja: megváltozik a műalkotás „tétje”, sokkal erőteljesebben jelenik meg benne az emancipatorikus illetve terapeutikus jelleg, míg ha más játssza ezeket a szerepeket, önkéntelenül távolság(tartás) figyelhető meg. Előbbire kevesebb esetet találhatunk, de jó példa Pierre Huyghe: *The Third Memory* (2000) című videómunkája, amelyben a börtönből szabadult egykori bankrabló, a róla készült film (*Kánikulai délután*, 1975) emlékeivel és a hivatalos narratívával küszködve saját álláspontját próbálja meg elmondani a történeletről. Utóbbira pedig számos olyan munkát találhatunk, ahol például egy művészcsoporthoz tartozó vállalkozás magára az újrátjátszást, ismert és korai alkotás az *Eternal Frame* (1975), amelyben a T.R. Utcho és az Ant Farm kollektíva ismétli meg a John F. Kennedy elleni merényletet.

Tovább árnyalja az újrátjátszások és a performativitás viszonyát, amikor egy valós eseményhez kikutatott forrásanyag nem pusztán másodlagos, járulékos szereppel vagy inspirációval bír, hanem az újrátjátszás éppen az archív (írásos vagy képi) dokumentumok alapján történik. Tehát a mű azokra épít, illetve szó szerint felhasználja ezen anyagokat (lásd: verbatim színház), és az akár jelentéktelennek tűnő részletek felnagyításával próbál tágabb összefüggéseket megmutatni. Az adott archív anyag a játék, eljátszás során tulajdonképpen „megelevenedik”, a test válik annak hordozójává, gyakran egészen metaforikus módon a szöveg ráíródik a testre. Erre használatos a „test mint archívum” (*body as an archive*²⁰) fogalma, ahol összeér egy hagyományosan a múltat rögzítő apparátus (archívum) egy jelenorientált, performativitáson alapuló gyakorlattal (újrátjátszás).

Eugenio Viola olasz kurátor és teoretikus Karol Radziszewski munkáira használja ezt a fogalmat.²¹ A lengyel művész *Kisieland* (2012) című projektjében a szocializmus utolsó éveiben, magánlakásokban titokban tartott drag performanszokat játszat újra ma egy fiatal fiúval, az egykori szervező (Ryszard Kisiel) visszaemlékezése, archívuma, fotógyűjteménye és nem utolsósorban instrukciói alapján.²² Az újrátjátszás nemcsak a szocializmus tabutémáit – mint amilyen a homoszexualitás volt – dolgozza fel, hanem közvetett módon rávilágít Lengyelország aktuális politikai és társadalmi helyzetére is. Dánél Mónika pedig Irina Botea román művész *Auditions for a Revolution* (2006) című videómunkája kapcsán foglalkozik az archívum kérdésével. A művész amerikai egyetemistákkal játszatja újra az 1989-es forradalom történéseit korabeli tévéfelvételek alapján. A nyelvi nehézségek, a teljesen eltérő kultúra és társadalmi közeg ellenére a fiatalok megpróbálják megérteni és megtapasztalni a számukra ismeretlen történéseket. Itt a test mint archívum fogalma annyiban változik, hogy már eleve mozgóképes archívum a kiindulópont. Ahogy Dánél összefoglalja: (az amerikai diákok) „A saját jelenükbe/testükbe ültetik/írják bele az idegen esemény gesztustárát. [...] Hangzó/gesztikuláló testükkel mintegy kiterjesztik/átfordítják a múltbeli romániai történések archív felvételeit saját életterükbe.”²³ Ezzel visszaérünk ahhoz, hogy az újrátjátszást mint alapvetően per-

formatív eseményt tételezzük, amelyben a test válik a múlt és jelen közti közvetítővé, egyfajta „élő archívummá”.

Továbbgondolva az archív anyagok performativitásának kérdését és az újrajátzások képekhez (dokumentumokhoz) való viszonyát, eljuthatunk az újrafotózások problémaköréig. Ezek már valamilyen meglévő fotót dolgoznak fel/át fotografikus eljáráson keresztül és felmerül, hogy az újrafotózás kifejezés alkalmazható-e még erre a határterületre, vajon nem tágitjuk-e ki túlságosan ezáltal az újrajátzás fogalmát. Ide tartozik például Zbigniew Libera *Positives* (2002–2003) című sorozata, amelyben klasszikus sajtófotókat manipulál és a traumatisztikus képeket „pozitív” töltetű történetekké alakítja át. Az időalapú megközelítésekkel ellentétben a fotó az állóképek használatával önkéntelenül átértelmezi az újrajátzás fogalmi kereteit, ráadásul sokkal nagyobb hangsúlyt helyez a médiumra és magának a képnek a manipulációjára, mintsem a műtőfeldolgozásra. Úgy tűnhet, hogy pusztán egy technikai rekonstrukcióról, a médiummal való játékról van szó, és noha magában a műalkotásban itt sincs szó játékról, performatív eseményről, ha a fotó készítésének folyamatára gondolunk, akkor már mégsem olyan távoli az újrajátzással való kapcsolat. Ahogy Perenyi Mónika összefoglalja: „a fényképezést (nem a fényképet!) pedig egy a tér-időben zajló performatív eseményként értjük meg. (...) a fényképezés performatív eseményében a képek szereplői is aktív részvevői a fényképezés többszereplős játéknak. Megkérdőjeleződik a fényképezéshez hagyományosan társított kizárólagos szerzői nézőpont, illetve a képek egy többszereplős performatív aktus során születnek meg. Az exponáló preferenciái mellett a képet a megjelenítésben résztvevők szándéka, elképzelése és folyamatos interakciója is alakítja.”²⁴ Ezen megközelítés alapján jogosnak érzem, hogy a művészi újrajátzások keretében egyfajta mellékszálként, de tárgyaljuk a fotografikus újrajátzások azon fajtáit, amelyek a képiség kikezdésén túl valamilyen módon érzékeltetik a kiválasztás, a folyamatosság és az időrétegek egymásra íródásának összefüggéseit.

A történelemtől a művészettörténetig

■ A művészi újrajátzásokat más szempontok szerint is csoportosíthatjuk: megkülönböztethetjük a performanszokat vagy más műalkotásokat megismétlő, újragondoló munkákat a korábbiakban is tárgyalt kollektív és személyes emlékezetben alapuló történelmi (vagy mikrotörténelmi) eseményeket feldolgozó alkotásoktól. A performansz újrajátzásokban általában fiatal művészek ismétlik meg az 1960-as, '70-es évek kultikus előadásait, akcióit. Azon túl, hogy ez radikálisan felülírja a klasszikus performanszelmélet szerinti megismételhetetlen egyediség, efemeritás és a jelenlét fontosságát,²⁵ tematizálja azt a problémát is, miszerint nem áll rendelkezésünkre kellő mennyiségű (és minőségű) képi dokumentáció a 20. század második felében előadott performanszokról, ezért sokszor a leírások alapján a képzeletünkre vagy szemtanúk beszámolóira tudunk csak hagyatkozni. A performansz újrajátzások esetében vita tárgyát képezi, hogy azok mennyiben tekinthetők a hatvanas-hetvenes évekből munkák pusztán rekonstrukciójának, nevezhető-e ez a stratégia hommage-nak vagy éppen kritikus, ironikus újragondolásról van szó, esetleg a kettőről egyszerre.

Izgalmas szempont a kortárs művészek viszonyulása a művészettörténeti kánonhoz: ez a pozíció is a jelen megértésére törekszik a múlt – egy konkrétan művészi – példáján keresztül. Felvetődik a kérdés, hogy mennyiben születik új per-

formansz ilyen esetben, mennyiben van szó az „eredeti” módosításáról/másolatról. Sokat hivatkozott példa Marina Abramović *Seven Easy Pieces* (2005) című projektje, melynek keretében hét estén keresztül a New York-i Guggenheim Múzeumban olyan művészek akcióit, performanszait ismételte meg, mint Bruce Nauman, Valie Export vagy Joseph Beuys, illetve egy saját, korábbi művét is újragondolta. A hét eltérő eljátszási stratégián keresztül Abramović tulajdonképpen kanonizálni kezdte a performansz-művészetet, létrehozta saját kritikai értelmezését és egyben aktualizálta is a munkákat. A performansz újrajátszás, vagy re-performansz abban is rokon a fentebb tárgyalt, történelmi eseményt alapul vevő művészi újrajátszásokkal, hogy mindkettő kritikai, szubverzív alaphelyzetet teremt. A performansz újrajátszások már pusztán létükkel is kritizálják a klasszikus performanszméleteket, és nem hisznek az egyszerűség, eredetiség, megismételhetetlenség fontosságában. A művészi újrajátszások másik csoportja ugyanilyen kritikusan áll hozzá a kanonizált történelemképhez. Noha jogos a két irányzat megkülönböztetése, azt gondolom, hogy téves az a feltételezés, hogy a performansz újrajátszásokat olyan műveknek képzeljük el, amelyeket pusztán a tiszteltetés és a kíváncsiság vezérel.²⁶

De hogy működhet ez a fajta megkülönböztetés? Mechtild Widrich osztrák teoretikus esszéjében rákérdez arra, hogy vajon egy történelmi esemény újrajátszása egyenrangú-e egy időben flexibilis (művészeti) esemény re-performálásával?²⁷ Ugyanarról a jelenségről beszélünk, azaz, mindkét esetben egy múltbeli esemény rekonstruálódik a jelen szempontjából? Szövegének címe is találó: „is the »re« in re-enactment the »re« in re-performance?” Az alábbi módon tesz különbséget a két irány között. „Egyrészt van a *re-enactment*, egy történelmi esemény újraalkotása, van hogy edukációs célból, van hogy azért, hogy újraéljük a múltat, vagy hogy újrarajzoljuk és része legyünk a történelemnek mint egyén vagy egy kollektíva tagja, vagy hogy feldolgozzunk egy traumát. És van a *re-performance*, amikor a művész előadhatja saját performanszát egy új kontextusban, vagy ugyanazt eljátszhatja valaki más, lehet mindez hódolat a nagy elődök felé vagy átdolgozás és nem utolsósorban egy arra mutató gesztus, hogy a világ performanszhoz való viszonya megváltozott.”²⁸ Widrich szövege alapján arra lehet következtetni, hogy noha eltérő lesz a műalkotás, a motivációk, a célok mégis lehetnek tág értelemben hasonlóak.

Számos munkában a performansz újrajátszás egy tágabb művészet- és kultúrtörténeti kontextusba ágyazódik. Jó példa erre Alexandra Pirici és Manuel Pelmuș, akik az 55. Velencei Biennále Román Pavilonjában a biennále történetének ismert és kevésbé ismert munkáit játszották újra *An Immaterial Retrospective of the Venice Biennial* (2013) címen. Noha a művészek többször választottak pl. happeninget, sok esetben viszont már nem egy performatív munka ismétlődött meg, hanem akár egy szobor vagy festmény. Ezáltal – Karol Radziszewskihez hasonlóan – egy furcsa köztes műfajban találjuk magunkat: nem „pusztán” performansz újrajátszásról van szó, hiszen a pavilonban a Velencei Biennálén bemutatott teljesen más médiumú, korábbi munkák elevenedtek meg, tehát a biennále története, művészettörténeti szerepe és a kurátorok változtatása vált hangsúlyossá, és ahogy a kísérőszövegben is olvashatjuk, egyfajta kritikai visszatekintést akartak nyújtani az alkotók a többnyire európai és amerikai művészek beválogatásáról, a biennále művészettörténetre való hatásáról.²⁹ Ezt mégsem annyira történelmi eseményre, hanem a művészettörténeti kánonra való reflexiónak tekinthetjük, ezáltal a munka valahol a két irány között helyezke-

dik el.³⁰ A fentiek alapján fontosnak tartanám, hogy a művészi újrajátszáson belül megkülönböztessük ezt a két nagy kategóriát – a történelmi eseményeken és a művészeti eseményeken, pl. performanszon alapulókat – ugyanakkor lényeges, hogy ezeket ne tekintsük merev és zárt rendszereknek, hiszen számos alkotás épp a kettő között, vagy egymást elegyítve, egy hibrid műfajt létrehozva jön létre.

A fentiekből kitűnik, hogy a művészi újrajátszás elterjedése a kortárs képzőművészetben milyen komplex kérdéskört nyithat meg a műltfeldolgozás kritikai törekvéseit illetően. Noha jelen tanulmány csak felmutat pár alapvetést a fogalom értelmezése kapcsán, befejezésül szeretném kiemelni, hogy a művészi újrajátszások lényege éppen értelmezésük interdiszciplináris jellegében rejlik, mivel a művekben gyakran nehéz elválasztani egymástól a filmes, a színházi és a képzőművészeti műfajokat, médiumokat. Éppen ezért, noha ahogy arra már utaltam, minden iránynak saját szakirodalma van, a művek elemzése mégis ezek metszéspontjában vihető véghez. A művészi újrajátszások mostani népszerűsége pedig jelzi, hogy a törekvés műltunk megértésére a jelen szempontjából folyamatos kihívásokat jelentő feladat.

■ JEGYZETEK

1. A színházban ide sorolhatjuk a verbatim („szóról szóra”) dokumentarista színházi irányzatot, a filmművészetben pedig a remake-ek kérdéskörét.
2. András Edit hivatkozik Collingwoodra, aki egy 1928-as előadásában használta először a kifejezést. Edit András: *Homage to the Half-Truth. Renationalization and Artistic Imagination in Hungary: Case Study*. In: Maria Hlavajova, Simon Sheikh (eds.): *Former West – Art and the Contemporary after 1989*. BAK-MIT Press, Utrecht-London, 2017. 195.
3. Robin G. Collingwood: *A Történelem eszméje*. (Ford. Orthmayr Imre) Gondolat Kiadó, Bp., 1987. 347–368.
4. Maria Muhle: *The Times of Reenactment From Minimalism to Time-Based Media*. In: Beatrice von Bismarck, Rike Frank, Benjamin Meyer-Krahmer, Jörn Schaffaff, Thomas Weski (eds.): *Cultures of the Curatorial: Timing – on the Temporal Dimension of Exhibiting*. Sternberg Press, Leipzig, 2014. 56.
5. András Edit: i.m. 195.
6. Inke Arns: *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. 5. <http://en.inkearns.de/files/2011/05/HWRI-Arns-Kat-2007-engl.pdf> [utolsó letöltés: 2017. 12. 30.]
7. Jerome de Groot: *Consuming History. Historians and heritage in contemporary popular culture*. Routledge, London-New York, 2009. 105.
8. Robert Blakson: *Once More... With Feeling: Reenactment in Contemporary Art and Culture*. Art Journal 2007 tavasz. 17. http://pages.akbild.ac.at/kdm/_media/_pdf/clausen/Blackson%20Once%20More.pdf [utolsó letöltés: 2017. 12. 30.]
9. Inke Arns: i.m. 2. idézi Dánél Mónika: *1989/Románia: újrajátszás, archívum, történelmi esemény*. Híd 2016. 5. 6.
10. A traumaelmélet és az újrajátszás kapcsolata bonyolult kérdéskört nyithat meg. Freud neve nemcsak az ismétlésben rejlő „unheimlich” kapcsán lehet releváns, hanem a pszichoanalízis és pszichoterápia kapcsán is eszünkbe juthat, ahol a trauma újraélése a feldolgozáshoz segítséget nyújtó módszerként jelenik meg. Azonban fontos azt is megjegyezni, hogy noha több művészi újrajátszás dolgoz fel traumatikus eseményeket, a cél elsősorban nem a sebek feltépése és az azt követő gyógyulási folyamat, hanem az esemény más szempontból történő kritikai értelmezése.
11. Arns: i.m. 8.
12. Bangma: i.m. 16.
13. András: i.m. 200.
14. Ez elvezethet egy másik dilemmához is. Míg KissPál munkájánál elmondható, hogy az esemény, amiből ő kiindult (Trianoni békeszerződés) valóban megtörtént, számos olyan munkával találkozhatunk, amely hasonló eljárással készül, de egy olyan eseményt állít be megtörténtnek és ezáltal újrajátszhatónak, ami nem történt meg. Ilyen például Rod Dickinson és Tom McCarthy *Greenwich Degree Zero* (2006) című munkája, melyben a greenwich-i obszervatóriumot 1894-ben ért sikertelen merényletet állítják be úgy, mintha az megtörtént volna. Az ilyen és ehhez hasonló munkák azzal együtt, hogy kibújnak a könnyű kategorizáció alól, még radikálisabban érvelnek a művészi újrajátszások történelem-dekonstrukciójával azáltal, hogy amit kritikailag megvizsgálunk, az a szó klasszikus értelmében nem történt meg.
15. András: i.m. 197–201.
16. Dánél: i.m. 6.
17. Uo.
18. Dánél: i.m. 6. idézi Arnst
19. Dánél: i.m. 6.
20. Viola hivatkozik André Lepeckire, akinek *The Body as Archive – Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances* (*Dance Research Journal*, Volume 42, Issue 2 (2012)) című tanulmánya fontos abból a szempontból,

hogy a szerző megállapítja: a kortárs tánc újrajátzásokban (hasonlóan a performansz újrajátzáshoz) már nem tehetünk különbséget a test és az archívum között, a kettő egymásba olvad.

21. Eugenio Viola: *The Body as an Archive – Performance vs. Re-enactment and Re-performance*. In: Eugenio Viola (eds.): *Karol Radziszewski – The Prince and Queens. The Body as an Archive*. Centre of Contemporary Art Znaki Czasu, Torún, 2015. 26–36.

22. Interjú Karol Radziszewskivel: <http://tranzitblog.hu/igy-queer-elem-a-kultur-at-trojai-falo-strategiajaval/>

23. Dánél Mónika: *Széthangzó forradalom – Az 1989-es romániai történések újrajátzásai, remedializációi*. Metropolis 2016. 2. 40. (ez a tanulmány a Hídban megjelent szöveg átdolgozott változata)

24. Perenyei Mónika: *Fotográfia a múzeumban*, <http://exindex.hu/print.php?l=hu&page=3&id=925>, [utolsó letöltés: 2017.12.29]

25. Lásd: Peggy Phelan: *Unmarked. The Politics of Performance*. Routledge, London – New York, 2005.

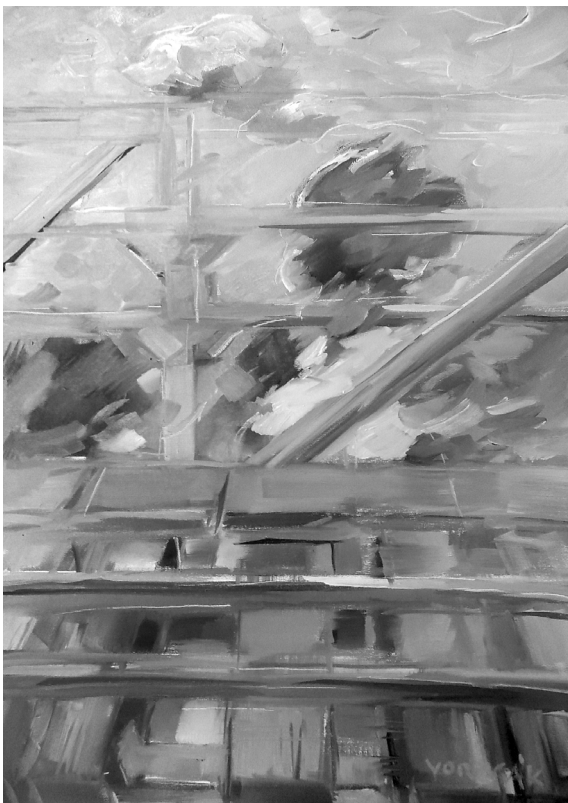
26. Catherine Grenier könyvében megemlíti a Jens Hoffman által szervezett a *Little bit of History Repeated* című 2002-es berlini eseményt, amelyen csak fiatal művészek vettek részt performansz újrajátzásokkal. Az ő olvasatában ez a fajta újra interpretálás lehet hommage, kritika vagy paródia is, de mindenképp a médium aktualizálása az egyik cél. Felteszi a kérdést, hogy mit jelentett a performansz a hatvanas-hetvenes években és mit jelent ma? Így a kortárs művészek hommage-a mindig egyben saját korukra és felfogásukra való reflexió is, párbeszéd két stílus és korszak között. (Catherine Grenier: *La manipulation des images dans l'art contemporaine*. Éditions du Regard, Paris, 2014. 50.)

27. Mechthild Widrich: *Is the “Re” in Re-enactment the “Re” in Re-performance?*. In: Carola Dertnig and Felicitas Thun-Hohenstein (eds.): *Performing the Sentence – Research and Teaching in Performative Fine Arts*, Sternberg Press – Academy of Fine Arts Vienna, Wien, 2014. 140.

28. Widrich: i.m. 144–145.

29. https://issuu.com/an_immaterial_retrospective/docs/shortguide [utolsó letöltés: 2017. 12. 29]

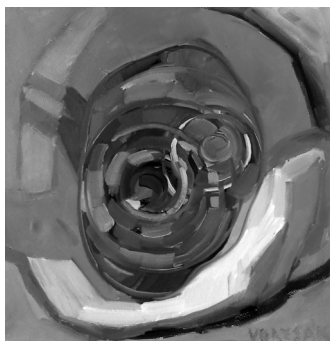
30. Hasonló igaz azokra az alkotásokra is, amelyekre szintén nem mondhatjuk, hogy történelmi esemény a kiindulópontjuk, hanem inkább a kultúrtörténethez, társadalomtörténethez kapcsolódó történet. Vagy másképp fogalmazva, több művész olyan eseményeket vagy még inkább szituációkat játszat újra, amelyek nem voltak a szó klasszikus értelmében sorsfordítók, azonban a kiválasztás által mégis emblematikussá válhatnak. Jó példa erre az ír művész, Gerard Byrne videomunkája, a *New Sexual Lifestyles, A Man and A Woman Make Love*, (2012), amely a szexualitásról való beszédet tematizálja azáltal, hogy feldolgozza a Playboy 1973-ban megjelent egyik lapszámának vezércikkét, amelynek *New Sexual Lifestyles* volt a címe.



DÁNÉL MÓNICA

VÁNDORHEGYEK – POLITIKAI HATÁROK, MEDIÁLIS TRANSZFORMÁCIÓK, SZIMBOLIKUS KISAJÁTÍTÁSOK

KissPál Szabolcs: *Szerelmes földrajz* (2012–2016)



...a *Szerelmes földrajz*
kontextusában
ironikusan mondható,
hogy „hegyeket mozdit
el”, hegyszilárdság
képzetére épülő
kisajátító
nacionalisztikus
diskurzusok tömbjét
töri fel...

■ KissPál Szabolcs a kortárs médiaművészek azon konceptuális közösségéhez tartozik, akiket erőteljesen foglalkoztatnak a kortárs (és az azokat kitermelő múltbeli) társadalmi jelenségek, és ebből fakadóan esetében a művészi, kutatói pályához politikai aktivizmus, társadalmi szerepvállalás társul. A burkolt vagy kevésbé burkolt újnacionalizmusok, kölcsönös nacionalizálódások korában egyre inkább húsbavágó kérdéssé válik művészet és társadalom viszonyának újraszituálása, újrapozicionálódása – annak vizsgálata, hogy milyen „módszerei” lehetnek a (politikai) művészetnek arra, hogy a kortárs társadalmi folyamatok reflexív felületévé váljon, és így ha csekély mértékben is az alakítás, alakíthatóság reményét, illúzióját (?) előállítsa.

A romániai diktatúrában nevelkedett és később Magyarországra áttelepült KissPál Szabolcsnak mint a nacionalizmusok és önhatalmú rendszerek „hagyományának” tapasztalati ismerőjének, „érdeklődését jó ideje a nemzeti identitás-konstrukciók fogalmának és komplex mechanizmusainak újraértelmezése köti le”.¹ *A műhegyektől a politikai vallásig* (Magyar trilógia) című hat évig tartó projekt keretében így „azt vizsgálja, hogy a politikai közösségek

A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával, illetve *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román irodalomban és filmben* című OTKA NN 112700 számú projekt keretében készült.

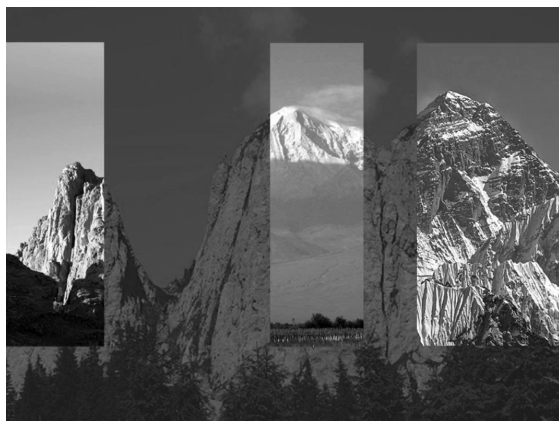
mennyire nem örökölt és nem lényegi vonások, hanem komplex módon konstruált entitások”.²

A projekt során keletkezett trilógiát két dokufikciós videomunka – *Szerelmes földrajz* (HD video, 16’56”, 2012/16) és *A lehullott toll felemelkedése* (HD video, 19’05”, 2016) –, illetve *A szakadék lelet* alkotja, mely utóbbi „az archeológiai múzeum formai jellemzőit használva egy lenyűgöző, százötven darabos fiktív régészeti gyűjteményre épül”.³ A trilógia először az oldenburgi Edith Russ Haus kiállítóterében került bemutatásra (2016.08.19 – 2016.10.23.), 2017-ben a kolozsvári tranzit.ro mutatta be, majd Prágában és az OFF-Biennale keretében, végül Budapesten is látható volt, ahonnan Dublinba és 2018-ban Tallinnba vándorolt. Szintén a projekt részeként elkészült egy háromnyelvű (magyar-angol-német) gazdag képi anyaggal telített könyv is,⁴ amelyben KissPál munkái, dokumentációi mellett szaktanulmányok olvashatóak a projektről és részeleimeiről.

A korábban angolul megjelent⁵ és a fenti kötetben is szereplő interjúban az alkotó saját politikai művészeti módszerét az „ellen-fikció módszereként”⁶ határozza meg, amellyel a nacionalizmusnak mint ideológiai konstrukciónak a reflexióját, összetevőinek szétbontását, (ironikus) átszerkesztését, transzformációit sajátos módon valósítja meg. A fiktív elemek beépítésével, a dokumentumértékű anyagok, leletek és (fiktív) lehetőségek, megalkotott (materializálódó) képzeletek rétegzésének a módszerével a mindenkori autoriter történeti narratívák nem vállalt fiktivitására irányítja a figyelmet. A „Trianon-jelenség” mint „globális tanulságokat hordozó esettanulmány”⁷ esetében az „ellenmitológia létrehozásának”⁸ szükségességét pedig éppen a történelmi múltat kisajátító populistá retorikák váltják ki, a művész állítása szerint, amely ellenmitológia így „a történelmi narratíva visszafoglalásának”⁹ a folyamataként is érthető. KissPál nyelvhasználatban közös (el/visszafoglalható) térre válnak a narratívák/diskurzusok és a politikai döntések hatására ide-oda csatolódó földrajzi/kulturális területek, az országrészek elcsatolása és a diskurzusok manipulatív volta egyaránt a hatalmi erőszakot viszik színre. Az ellenfikcionalizálás módszerével a nacionalisztikus kisajátítás diskurzusait teszi porózussá, réseket, szakadásokat teremtve felmutatja a „hovatartozás újfajta stratégiáit is”.¹⁰ Az itt részletebben elemzendő mű, a *Szerelmes földrajz* kontextusában ironikusan mondható, hogy „hegyeket mozdít el”, hegyszilárdság képzetére épülő kisajátító nacionalisztikus diskurzusok tömbjét töri fel, hogy a felnyíló rétegek, törmelékek között reflexív identifikációs mintázatok „leletei” keletkezhessenek. Reflektáltatja a diskurzusok rétegzettségét, szétbontja, hogy a múlthoz való hozzáférés másfajta materiális és szimbolikus „dokumentumait” létrehozza: „a történelem fikcionalizálása nem pusztán a jelen megismerésének eszközeként működik, hanem a múlthoz s ezáltal az identitáspolitikához való hozzáférés visszakövetelésének módszereként is”.¹¹

Az „ellenmítosz” történelmi alapjait képző nyitányában három történelmi periódusra tagolt (1920, 1920–1938, 1938–1944) *Szerelmes földrajz* archív felvételeket és fiktív elemeket ötvöz tehát, amely „a budapesti Állatkert építészetét és etnográfiai terét, valamint a Trianon utáni Erdély-diskurzust a Másik tárgyasításának hosszú európai (kolonialista) történetébe állítja”.¹² A Fővárosi Állat- és Növénykertben álló, az erdélyi Egyesítő (románul: Piatra Singuratică) mintájára 1909 és 1912 között felépített Nagysziklát a „történelmi és poétikai igazság között oszcilláló”¹³ dokufikció „az európai gyarmatosítás és kolonialista etnográfia, valamint a magyar kulturális és etnikai identitáskonstrukciók történetébe”¹⁴ he-

lyezi. Egy földrajzi tájegység, egy létező hegy duplikációja és intézményes kontextualizációjakor a természeti és kulturális tér viszonya, a reprezentáció, a közvetítő médium és diszkurzív tere kerül a középpontba. (1. kép)



1. kép. A műhegyépítés gyakorlatának mediális reflexiója

Az állatkert mint heterotópia „képes egyazon reális helyen többféle teret, többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni” és a kerthez hasonlóan mint „a világ legkisebb szelete”, „a világ totalitásaként”¹⁵ működni. Így „valamilyen boldogságos és univerzalizáló heterotópia szerepét tölti be.”¹⁶ Az enciklopédikus teljesség vágyát/igényét szolgáló állatkert ugyanakkor *par excellence* a tárgyiasító tekintetet termelő és kiszolgáló hatalmi tér. Az egyetlen városi elkülönített (külső) térbe domesztikált vadállatok vadonbeli különbségeikkel válnak biztonságos távolságból fogyasztható látványossággá. Ezen egzotizációs térszerkezet és tértermelés 20. század eleji általánosnak mondható praxisába „organikusan” illeszkedő műhegy-építésnek a sajátos történelmi és diszkurzív közege, lokalizált-sága válik reflektálttá KissPál művében. A dokumentumértékű archív anyagokat (filmrészleteket, Teleki Pál 1910-es etnikai térképét, történelmi lenyomatú képeslapokat), tudományosnak ható statisztikai és grafikai elemeket (diagramokat, ábrákat), történelmi és fiktív eseményeket összerendező videómunka (mediális komponenseire is bomló) művészi diskurzusanalízist valósít meg. (2–3. kép)



2. kép. Korabeli képeslap: a hegy történelmi megjelölése



3. kép. A geológiai és történelmi tudományosság fikciója

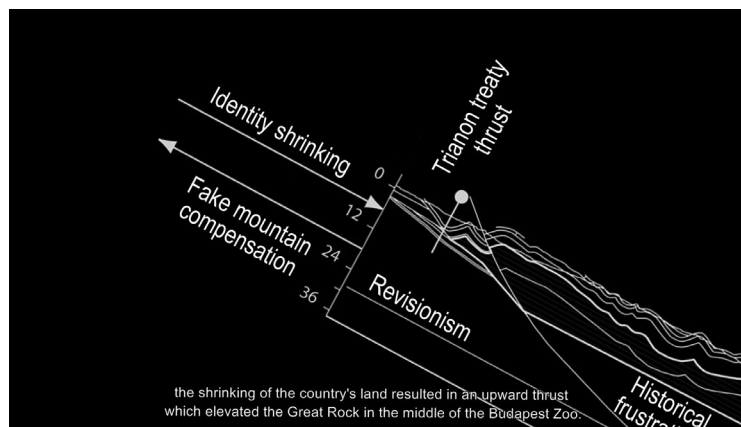
A történelmi térreprezentáció ideológiai és mediális feltételeit kutatja, azon elvet követve, hogy „nem létezik olyan tér, amely a tér uralásának kultúrtechnikáitól független lenne”.¹⁷ A Nagyszikla felépülése körüli korabeli diszkurzív tér nacionalista és öngyarmatosító szólamainak a kihangosításával a mű jelen iránti (társadalmi, emlékezetpolitikai) elkötelezettsége is színre jut, amennyiben az 1989-es rendszerváltás utáni időszakot az Erdély területére és lakóira irányuló kulturális, politikai gyakorlatokban történő „szimbolikus ellenőrzés” során létrehozott „renacionalizálási folyamatként” értjük.¹⁸ „A haza megalkotása az Erdély körüli diskurzusokban elsősorban nem egységesítési folyamat, hanem a nemzeti lét szimbolikus kiterjesztése olyan területekre, amelyek politikai értelemben nem tartoznak az országhoz.”¹⁹ Az elképzelt nemzeti egység szellemében és gyakorlatai által „Erdély mint ellenvilág”,²⁰ múltbeli értékek elvárt őrzéséhez társított autenticitása révén „ellen-szerkezeti helyként, megvalósult utópiaként”, azaz heterotópiaként²¹ képződik meg. (Ebben a szimbolikus térfoglalásban a speciális helyek – például az „ezeréves határ” – mint a nosztalgia- és örökségturizmus zárandokolható célpontjai éppen fizikai és földrajzi konkrétságukkal erősítik szimbolikus erejüket.)

Emlékezetpolitikai reflexióra kényszerítő KissPál művében másrészt az is, ahogyan narratív értelmezés nélkül vizuális allúzió keletkezik az 1920. június 4-ei döntés hatására Erdélyt elhagyók személyvonattal történő elindulásának archív felvételei és a holokauszt áldozatainak 1944-es tehervagonokba történő be-
zárásának és deportálásának vonatképsorai között.

A kiállítható állatok elvét és a korabeli hamburgi mintát követő műhegy-építés az Egyesítő „szimbolikus diszlokációját”²² hozza létre, és az erdélyi földrajzi egységet etnikai tájként illeszti be az állatkert (építészetével is keletkező) etnográfiai terébe.²³ A kultúrtáj és etnikai táj minden esetben mentális térképzés eredménye,²⁴ és ebből következően könnyen válhat ideológiák által kisajátított (diszkurzív) tereppé. A műhegy mintájául szolgáló hegy trianoni békeszerződés utáni másik országba (Romániába) történő „áthelyeződése” során a térkép mint „az állam szolgálatában a területet politikai valósággként” előállító²⁵ kulturális technológia hatalmi médiuma és eszköze jut színre. Ezen kartográfia mint reprezentáció és ezen reprezentáció történetisége abban a szétcsúszásban, szakadékban ragadható meg, amely a politikai valósággként előállított terület (és közvetve létrehozóinak világképe) és a korabeli magyar (mentális) térképek mint nemzeti

reprezentációs módok között keletkezett. Az országhatárok kartográfiai átrendezésével a képzeleti térképek és (nemzeti) projekciók, imaginációk mindmáig ható változatos terepe nyílt meg. Az országhatár és a haza képzeteinek kereszteződésai és szétartásai a földrajzi teret (főként Erdélyt) emlékek, ábrándok, mítoszok által keletkező, „képek és narratívák által megkonstruált”²⁶ szimbolikus textúráként hozták létre. A késő 20. századi antropológia a nemzet meghatározásában a képzelet szerepét emeli ki: „elképzelt politikai közösség, melynek határait és szuverenitását egyaránt veseszületettnak képzelik el”.²⁷ Ezen közösségi képzet a nemzetet behatároltnak és szuverénnek alkotja meg.²⁸ E meghatározás felől sejthető a korabeli nemzetideológia zavarodottsága, és az etnikai táj konstrukciójának igénye, amelyben a „földrajzi szakirodalom a trianoni döntés után olyan erőt látott e terminusban, amellyel az elcsatolt országrészek magyarságának megkérdőjelezhetetlenül az adott földhöz, tájhoz kötöttségét tudta kifejezésre juttatni”.²⁹ A tér etnicizálása az országhatár remélt újbóli módosítását hivatott tudományosan előkészíteni,³⁰ és mindezzel a nemzetállam terminust kiterjeszteni, felnyitni. Ebben a történetiségben érthetőek meg a rendszerváltás utáni politikai és magánpraxisok „szimbolikus birtokbavételei”,³¹ melynek következtében „határon túli” terek mint a magyar nacionalizmus kihelyezett helyszínei stigmatizálódnak.

Ebben a diszkurzív közegben a *Szerelmes földrajz* két ellentétes szempontból mutat rá a földrajzi/kartográfiai tér és a (nemzeti) képzeleti térképzés változó és egymást karikírozó voltára, az imaginárius transzplantációs műveletek mechanizmusára. KissPál művében a trianoni határmódosítás során az Egyesítő elcsatolása (a Trianon előtti politikai egység nézőpontjából deterritorializálása) a műhegy szimbolizációjának megváltozását is eredményezi. Lehetséges és ellentmondásos narratívákat épít fel és ironikus mítoszképzésében eredeti és másolat viszonyát is szükségszerűen kimozdítja: egyrészt diagramok látványával alátámasztott fiktív geológiát hoz létre, amely szerint a műhegy igazi: „az ország területének zsugorodása egy geológia tolóerőt eredményezett, amely a budapesti állatkert közepén kiemelte a Nagysziklát”.³² (4. kép)

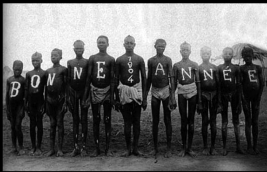


4. kép. „Geológiai tolóerő” és fallikus diagram

Másrészt az „emberkiállítások” (*human zoos*) elterjedt és 1958-ig működő mintájára székely családok állatkertbe telepítésének nosztalgikus (fiktív) vágyát is meg-

alkotja: a műhegyre mint kompenzációra egy vágyott narratívát ír rá székel családok állatkertbe telepítéséről, fölerősítve a műföldrajz etnicizáló praxisát.³³ (5. kép)

	fake mountain	human exhibits
1. Bronx Zoo, New York	-	✓
2. Budapest Zoo	✓	✓
3. Concentration Camp Zoo, Buchenwald	✓	-
4. Disneyland	✓	-
5. London Zoo	✓	✓
6. Tierpark Hagenbeck, Hamburg	✓	✓
7. Vincennes Zoo, Paris	✓	✓

5. kép. Műhegypítés és emberkiállítások praxisa az állatkertekben

A „nagy földzsugorodásként” megnevezett trianoni döntés a természeti folyamatok leíró nyelvhasználatába kerül át a műben, ugyanakkor a fiktív geológia által a traumatikus hegyvesztés szublimált fallikus kitüremkedésként képződik meg a mozgó diagram látványában.³⁴ Mindezekkel a mű a nyelv (nyelvhasználatok) és vizualitás médiumára mint a fiktív és valós teret teremtő és disszemináló (poétikai) közegre irányítja a figyelmet. A látható – a hegy geológiai szubsztrátumait imitáló (3. kép) – diagramon például történelmi (transzilvanizmus, revizionizmus) és fiktív – humán érzelmeket, praxisokat jelölő – terminusok (identitászsugorodás, műhegy-kompenzáció) olvashatóak. Így a diagram mint azon kultúrtechnikai médiumok egyike reflektálódik, amely által „a reális világ viszonyait át tudjuk fordítani két dimenziós szintre”,³⁵ ám KissPál művében az átfordítás *fiktivitásának* diszkurzívva tétele válik hangsúlyossá.

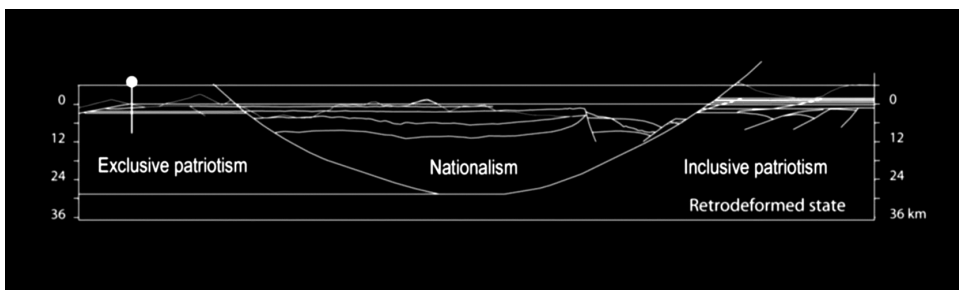
Az első változatban az alkotó saját mesélésében, a későbbi változatban pedig Fodor Tamás narrációjában felépülő mítoszvilágú videó Nagy-Magyarország térképének késsel történő szétvágásának látványával kezdődik az 1920-as dátum után. (6. kép)



6. kép. A nyelvi kép tettlegessége

A feldarabolás nyelvi erőszakosságát vizualizálja, a nyelvi kép (vizuális) cselekvéssé átfordítva arra a hatásra reflektáltat, ahogyan a nyelvi és (képzeleti) képek (szubtilis) érzelmekké változhatnak.³⁶ A dokufikció a folyamatos mediális transzformációk révén feltérképezi, szétszálazza mindazt az emocionális és hangulati teret, amely a Trianon körüli diskurzusok tudatos és tudattalan rétegeit, imaginációit képezi. A zene például (*Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország; Mindent vissza; Átmegegyek a Királyhágón*) a dallammal és a nyelvi képalkotással a korabeli érzelmi közeg alakító médiumaként válik felismerhetővé.³⁷

A *Szép vagy, gyönyörű vagy* (1920) című eredetileg betétdalként született dal hatástörténete, feldolgozásai, kisajátításai külön elemzést igényelnének. Jelen sorok írója számára az előbbiektől nem függetlenül az vált kihívássá, ahogyan a videómunka a dalt vizuálisan és a narráció által kontextualizálja, és ahogyan a nézői tekintet „manipulációjával” a befogadást ambivalens hatások ütközéseként forgatja fel. A vonattal utazó tekintet vizualitásába ékelt dal elsöre indexikus viszonyt teremt a látvánnyal, azonban a szövegének illusztrációjaként ható fekete-fehér archív tájelemek nem képesek a szépség dalolt képzeteit előállítani. Ez a szétcsúszás, távolság a dal és látvány között még evidensebbé válik, amikor a fent idézett „nagy földzsugorodás” pletykanarratívája rétegződik a dalra, és az utazó szemlélődő látványa megváltozik, a táj helyére ábra kerül (lásd 4. kép), és a tekintet azt kénytelen bejárni a közelítések révén, illetve követni a képmozgásokat (lásd 5. kép). A függőlegessé vált ábra fókuszálására ráálló tekintet elé egy újabb ábra kerül, és inverz nagyítottként a nacionalizmus szó látványa közeledve hatalmasodik a befogadó szeme elé. (7. kép)



7. kép. Az arcunkba, a szemünkbe beleégő nacionalizmus vizuális erőszaka

A hallható dal „Úgy sír a hegedű, vár egy gyönyörű szép ország!” befejezése a nacionalizmus szó elhatalmasodásával ér össze, a korábbi szemlélődő tekintet és a dalt hallgató befogadó mintegy érzelmi és intellektuális csataterreé változik a videó mozgó kollázsá által. A vizuális és akusztikus hatásból keletkező erőszak ambivalenciája, amelynek valódi felülete, hordozója nyugtalanító módon maga a néző (teste, érzékei, gondolatai) lesz. Ha – ahogyan esetemben is történt – a mű hatására beleíródik a dalba két zsidó szerzőjének, Vincze Zsigmondnak és Kulinyi Ernőnek holokauszt-tragédiája, az arcunkba nyomuló „nacionalizmus” technikai erőszaka a szembenézés felelősségét erősítheti fel. Hogy a „gyönyörű szép ország” képzete olyan alkotók képzeletvilágában teremtődött, akik valóban sajátjuknak érezték Magyarországot, amely „saját” aztán kitaszította magából őket mint különbözőket... Ily módon a mindenkori nacionalizmus kirekesztő erőszakának „leletévé” tud válni a dal a dokufikció reflexív kontextusképzésében.

A *Szerelmes földrajz* tehát a Trianon körüli diskurzusok tudatos és tudattalan imaginációinak érzelmi összetevőit bontja szét, térképezi fel és rekontextualizálja. A képzeleti és hangulati komponensek mediális átfordítások révén válnak diszkurzívvá. A mű a korabeli és jelenbeli (mű)földrajz és a (fiktív) történelmi reprezentációk vándorlását viszi színre, valamint a kollektív trauma emlékezetgyakorlataiban a képzelőerő szerepét domborítja ki. A földrajzi térre projektált víziók medialitását és egymásra rétegzettségének ellentmondásait teszi reflexió tárgyává, az ideológiai diskurzusok, (fiktív) reprezentációk vizuális archeológiáját képezi meg. A szétvágás/feldarabolás traumatikus (Trianon-nyelvi) képét a közösségi imaginárius vízióinak mediális elemekre vágása és újrarendezése révén művészi diskurzusanalízisként „ismétli meg”. Ugyanakkor a képzelet interaktivitása révén olyan diszkurzív, poétikai és hangulati intermedialis műv(észeti) emlékezhellyé³⁸ is változhat, ahol kénytelenek leszünk saját identifikációs praxisainkat reflektálni és a diszkurzív vadonban olykor akár megmagyarázhatatlan módon elérzékenyülni.

■ JEGYZETEK

1. Molnár Edit – Marcel Schwierin: *Kuratori bevezető - Magyarország - A műhegyektől a politikai vallásig. Magyar trilógia – From Fake Mountains to Faith. Hungarian Trilogy – Vom Falschen Gebirge zum Glauben. Ungarische Trilogie*. Edith-Russ-Haus for Media Art & Revolver Publishing, Oldenburg, 2017. 10.
2. Molnár – Schwierin: i. m. 12.
3. Molnár – Schwierin: i. m. 14.
4. Vö. KissPál Szabolcs: *A műhegyektől a politikai vallásig. Magyar trilógia – From Fake Mountains to Faith. Hungarian Trilogy – Vom Falschen Gebirge zum Glauben. Ungarische Trilogie*. 2017.
5. Vö. *On Building Nations. A two-part conversation with Szabolcs KissPál and Mahmoud Khaled* <https://www.ibraaz.org/interviews/221>
6. András Edit – KissPál Szabolcs: *A nemzetépítésről: Budapest, Magyarország*. In: *A műhegyektől a politikai vallásig. Magyar trilógia – From Fake Mountains to Faith. Hungarian Trilogy – Vom Falschen Gebirge zum Glauben. Ungarische Trilogie*. 18.
7. Uo.
8. Uo.
9. Uo.
10. Molnár – Schwierin: i. m. 14.
11. András – KissPál: i. m. 20.
12. Kékesi Zoltán: *Kicsiny hasonmásaink. KissPál Szabolcs: Szerelmes műföldrajz (etnozoó)*. Magyar Lettre Internationale 2012. 86. 62.
13. András Edit: *Homage to the Half-truth. Renationalization and Artistic Imagination in Hungary. A Case Study*. In: *Former West. Art and the Contemporary After 1989*. Maria Hlavajova – Simon Sheikh (eds.). MIT Press, Cambridge, 2016. 200.
14. Kékesi: uo.
15. Michel Foucault: *Eltérő terek*. In: Uő.: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*. Ford. Sutyák Tibor. Latin Betűk, Debrecen, 1999. 152.
16. Foucault: uo.
17. Bernhard Siegert: *A térkép a terület*. Ford. Mezei Gábor. Prae 2016. 1. 7.
18. Feischmidt Margit: *A magyar nacionalizmus autenticitás-diskurzusainak szimbolikus térfoglalása Erdélyben*. In: Uő (szerk.): *Erdély-(de)konstrukciók. Tanulmányok*. Néprajzi Múzeum – PTE, Budapest–Pécs, 2005. 21. 22.
19. Uo. 22.
20. Feischmidt: i. m. 23.
21. Foucault: i. m. 149–150.
22. Kékesi: uo.
23. Lásd például a Kós Károly és Zrunczky Dezső tervei alapján 1909 és 1912 között épült és újraépített Bivalyházat. KissPál művében szintén szerepel Kós Károly, ám a kisajátító identifikációs diskurzusok alapját pluralizáló módon: „Ezt a vidéket egyesek nagyon magyarnak tartották, ám e nézetet annak lakói nem osztották mindannyian, mivel közülük számosan egyáltalán nem magyarok voltak, hanem románok, szászok, zsidók, szerbek, cigányok és egyéb népek, akik viszont mindannyian erdélyinek tartották magukat. Az állatkert építésének egyik vezető építész, akit Kós Károlynak hívtak, ott született egy német-osztrák-francia gyökerekkel rendelkező családban. Népi elemeket felhasználó építészeti stílusát hitelesen magyarnak tartották, miközben ő ugyanazt erdélyiként határozta meg.” KissPál: i. m. 36.
24. Vö. Keményfi Róbert: 2002. *Az „etnikai táj” kultúrmentzeti mítosza*. Regio 2002. 4. 93–108.
25. Siegert: uo.
26. Feischmidt: i. m. 24.

27. Benedict Anderson: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Ford. Sonkoly Gábor. L'Harmattan – Atelier, Bp., 2006. 20.
28. Vö. „Elképzelt, mivel még a legkisebb nemzet tagjai sem ismerhetik meg a nemzet más tagjainak többségét, nem találkozhatnak velük, még csak nem is hallanak róluk, elméjükben mégis létezik annak a képe, hogy egyazon közösséghez tartoznak. [...] A közösségeket nem hamisságuk/hitelességük alapján kell megkülönböztetni, hanem az elképzelés stílusa alapján. [...] A nemzetet behatároltnak képzelik el, mivel még a legnagyobb is – foglaljon akár milliárdnyi embert magába – véges határokkal rendelkezik (még ha tágíthatók is ezek), határvidékein pedig már más nemzetek élnek. [...] Szuverénnek képzelik el, mert a fogalom abban a korban született, amikor a felvilágosodás és a forradalom lerombolta az isteni elrendelést követő, hierarchikus dinasztikus birodalmak legitimitását. [...] Ennek a szabadságnak a záloga és jelképe a szuverén állam. Végül pedig közösséggént képzelik el, mivel függetlenül az épp fennálló, bármely nemzetben jelen lévő egyenlőtlenségtől és kizsákmányolástól, a nemzetet mindig mély, horizontális bajtársiasságként fogják fel.” (Anderson: uo.)
29. Keményfi: i. m. 100.
30. Vö. Keményfi: i. m. 100–101.
31. Feischmidt: i. m. 21.
32. KissPál: i. m. 36.
33. Afrikai népcsoport tagjainak budapesti korabeli valós „kiállításról” tudósít a *Vasárnapi Újság* 1896. aug. 30. száma *Egy darab Afrika Budapestben* címmel. (Vö. András: i. m. 199.)
34. András Edit interpretációjában Mircea Eliade *axis mundi* értelmezése nyomán a Nagyszikla is egyfajta középpontként képződik meg: „az elveszett éden utáni sóvárgást, a nemzet ártatlanságát, valamint az Erdélyben és hegyeiben megtestesült természetközelséget. A budapesti állatkertben felépített változat ugyanakor tünetként, egy megcsonkolt ország népének beteg testén megjelent dudorként is értelmeződik” (András: i. m. 210.).
35. Sybill Krämer: *Punkt, Strich, Fläche. Von der Schriftbildlichkeit zur Diagrammatik. In: Schriftbildlichkeit. Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen*. Szerk. Éva Cancik-Kirschbaum, Sybille Krämer, Rainer Totzke. Akademie Verlag, Berlin, 2012. 79–101.
36. Nagy-Magyarország térképének, azaz vizuális reprezentációjának késsel történő szétvágása sajátos módon tér vissza napjainkban az ún. „legnemzetibb, legmagyarabb torták” jelenség révén. Több internetes oldal található, ahová számos változatban felkerülnek a tortává transzformált térkép-reprezentációk képei. Minden egyes torta fölszeletelése a családi terekben a trianoni aktus (nyelvi képének) megismétléseként is érthető. A reprezentációk körforgása (térkép, nyelvi kép, torta) feltehetőleg a tortaszletek elfogyasztásával lezárul, azonban kérdés mennyire fogyaszthatók a tortaszletek a korábbi reprezentációk képzetétől függetlenül...
37. Az emocionális „rétegek” megtapasztaltatásával a mű a művészi újrajátszás (artistic reenactment) azon (affective turn utáni) hagyományába ágyazódhat, amely a múlt, a történelem pontos rekonstrukciója helyett annak szomatikus és emocionális megtapasztalására vágyakozik (vö. András: i. m. 199.)
38. Pierre Nora: *Enlékezet és történelem között. Válogatott tanulmányok*. Napvilág Kiadó, Bp., 2010.



VÖRÖS ISTVÁN

Mind a kettő

Rembrandt: Keresztállítás, 1633

Micsoda sötét, sötét, sötét
remekmű! Milyen sötét,
sötét, sötét dolog, hogy
értem. Krisztus keresztjét
állítják föl, és a nehéz,
nehéz, nehéz kötelességben
maga a festő segédkezik.

Hárman tartják, tartják,
tartják, egy meg húzza.
A földbe lecsapva
egy ásó. Milyen precíz,
precíz, precíz munkának
kell lennie, hogy a kereszt
ne dőljön fel.

Az alapja még kint
a földből. Most tolják,
erők feszülnek, izzadságszag,
sikoltozás. Mindjárt
a helyén van. Rembrandt
segít, Rembrandt az egyik
a háromból. Ó, akinek
a szemével ezt látjuk,
benne van, benne van,
benne van.

Ő, aki mihelyettünk fest,
mihelyettünk van ott.
Állítod már a keresztet?
Gyilkolsz, vagy a
megváltásban segédkezel?

Ne áltasd magad,
bár egyik se – egy kicsit,
nagyon, végülis
mind a kettő.

V. Károly álmodozik

Tiziano milyennek festi
V. Károlyt? Tépelődő
értelmiségi. Szakáll,
kutató szem. Kesztyűt
tartó kéz a fotelkarfán.

Akinek a birodalmában
sohase nyugszik le a
nap? Nem inkább,
ahol sohase kel fel?

Valahol mindig van
sötét, és ő az arcát
abba meríti, a szeme
azt kémleli – mintha
a Szentírásban más
véget remélne Jézus
tárgyalásán.

„Na, akkor mondjuk ki:
Ez az ember nem bűnös!”

„De császári helytartó,
szerintünk az.” – hajlonganak
előtte helyi hatalmasok,
akik uralni akarják a császárt.
Csak így uralkodhatna, valóban.

Pár év van még azután,
hogy Tiziano befejezi a portrét,
és a császár lemond. Sarokba
vágja az Aranygyapjas-rendet.
Koppan, eltörik. A két
fél bárány kétfelé szalad.
Északon megfogják,
lenyírják. Kilökik a hóba.

Délen egy nyájba
terelik.

„Mondjuk ki, ez az ember
nem bűnös!” – így Pilátus.

„Nem is, nem is! Ez nem
bűn, ez valami más,
lázító szelídség,

megválthatnék.
Meg kell halnia!”

„Szabadon engedem.
Menlevelet kap. Aki
egy ujjal hozzáér,
halálfia.”

„Üljünk le tárgyalni!”

„Rendben!” – mondja Károly,
ő tud tárgyalni, legszívesebben
mást se csinálna: tárgyalna,
olvasna, misére járna.

„Üljünk le tárgyalni!”

Tollas hátú ember,
nehéz tömjénszagot
áraszt, a pillantása
alapján akár vak
is lehet. Éjszaka van.

Jézus már rég szabad,
léptei elhalnak a
kősvivatagban. Nem
követi senki. A távolban
oroszlán szeme
villan.

Fújtat. A nyakában
aranylánc. A láncon
egy kis sárga
bárány.

Da Vinci-köd

De hát honnan veszi
Leonardo, hogy ilyenek
az emberek? De hát
honnan veszi, hogy
ilyen a világ?

Babaszzerű, átszellemült arcok.
Kis orr. Kis száj.
Ők nem élveznek bűnt
soha, és nem falnak
zsíros húst maszatos képpel.

De lelkipurdalásszerűen
zaklatott hegyek között
élnek.

Bár alighanem sohase
mozdulnak ki. Mért sűtik
le a szemüket? A fodrász
egy hétig dolgozott
a frizurájukon? Vagy
csak kinyílt, mint egy virág?

BANNER ZOLTÁN

ÍRÁS-JELEK

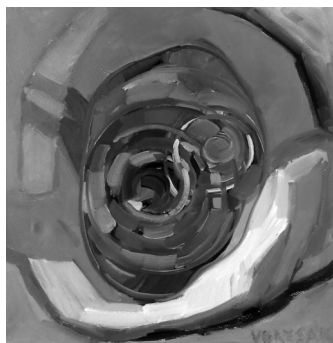
■ Két balkon között kifeszített kötél. Örökké ezen jártam (nem táncoltam!) de halálfélelmem sose volt, bár mindkét oldalról kaptam épp elég hideget és meleget.

És mindkét balkon lakóival rokonságot tartok és szeretem őket. Főleg azokat, akik szeretnek és tudnak mélyen kihajolni a kert fölé. A kert: a Tündéerkert. Télen is szép, nem félünk a hidegtől és a tavaszt is örökké veletek várom.

Egy jó ideje művészetírói emlékiratomon (is) dolgozom. Mostanában tehát csak a menet közben kialakult, kissé szaggatott naplószerűségre áll a kezem.

Ami pedig a legkézenfekvőbb, azt szeretem legkevésbé: a regényes művész-életrajzokat. Mert ezeket rendszerint zseniális mesterekről írják jelentéktelen, de a modellnél mindenképpen jelentéktelenebb szerzők, akik ezen a lépcsőn szeretnének feljutni ugyanoda, azaz a Parnasszusra. Mert viszont a képzőművészek íróportréi sohasem bizalmasodnak, nem regényesítenek, a hűségre törekszenek, átélten, bensőségesen.

Ahányszor monográfiát írok, én is kegyetlenül kifagगतom a művészt, kikémlelem múltját, jelenét, jövőjét, igen: átélem, mert előadóművészként s költőként megadatott egy olyan átélőképeség, ami közel visz – a művekhez. Mert a művészéletnek egyetlen hiteles regénye van: a Mű, a művek formarendje, az a művészi igazság, amelynek a kifejezéséért megszületett, s amely kizárólag az ő sajátja.



**És ami a legérdekesebb:
a művészek írásait nem
kellett megszerkeszteni.
Az ő logikájuk szerint
megírva voltak
hitelesek, sőt
izgalmasak.
A művésznek, ha írásra
adja a fejét, stílusa van,
lényegre törő.**

A tudományban minden igazság addig érvényes, amíg a következő igazság rá nem épül; a (jelentős) művésszel azonban mindig újrakezdődik a művészettörténet, s az általa megszenvedett, kihordott forma, az ő művészi igazsága örökké érvényes marad.

S hányszor éreztem: ennek a folyamatnak az érzékeltetésére nincsenek szavak. Mert már rég nem ékírással és képirással írunk. Márpedig a magyar nyelv és irodalom shakespeare-i és Arany János-i páratlan szógazdagsága sem elegendő a kép szóbeli tükörfordítására. (Persze, örökké, mégis, megkíséreljük...)

Viszont három évtizedes szerkesztői munkásságom legelementárisabb élményei voltak a festők, szobrászok, grafikusok, például Barabás Miklós, Mattis Teutsch János, Mikola András, Szolnay Sándor, Nagy Albert, Mohy Sándor, Vetrő Artúr, Nagy Pál, Tóth László, Popp Aurél, Erdős Imre Pál, Zsögödi Nagy Imre és mások írásait olvasni, amelyeket az *Utunk Műhelynapló* rovatába kértem tőlük.

Ahogy ők írtak egymásról, vagy a művészetről (mily ritka olvasmány manapság egy képzőművész írása!), az annyira leegyszerűsítette a művekhez, a művészi gondolat eredetéhez való hozzáférést, hogy néha úgy éreztem: amit mi csinálunk – felesleges, és nem érdemes erőlködni a titkok megfejtéséért.

És ami a legérdekesebb: a művészek írásait nem kellett megszerkeszteni. Az ő logikájuk szerint megírva voltak hitelesek, sőt izgalmasak. A művésznek, ha írásra adja a fejét, stílusa van, lényegre törő.

A hetvenes években óriási sorozatot terveztem *Önéletíró erdélyi művészek* felcím alatt, ami sohasem került fel az összesen 7 kötetet megért ciklus egyetlen címlapjára sem, mert a kolozsvári Dacia Kiadó csak olyan sorozatokat jelentetthetett meg magyar nyelven, amelynek román megfelelője is létezett. Márpedig ilyen nem volt. Az egyes kötetek előtanulmányaiban utaltam mindig az összefoglaló eszmére, és érdekes módon ezt sohasem húzta ki a cenzúra.

Viszont a kéziratokba beavatkozott, még Barabás Miklós *Önéletrajzá*ból is kivette a „sértő” bukaresti részleteket, de ezzel a 7. kötetrel amúgy is véget ért az én nagy utazásom, hiszen 1985-ben betiltottak minden önismereti könyvsorozatot valamennyi magyar kiadónál. (Egyébként ettől a sorozattól függetlenül is jelentek meg művészeti könyvek, emlékiratok, például Nagy Imre *Mikor Csíkból elindultam* című kötete Kányádi Sándor gondozásában, Gy. Szabó Béla képes útikönyvei, vagy Nagy Pál remek *Barangolása* a képzőművészetben.)

A kudarcba nem tudtam belenyugodni, így aztán 2002-ben művészettörténet-szi „hármaskönyvem” utolsó köteteként 50 erdélyi magyar művész írásait gyűjtöttem egybe a marosvásárhelyi Mentor kiadónál megjelent *Szó-eszme-látvány* című antológiában. És többen kimaradtak.

Nincs szándékomban a művészeti írás műfajának a példájával elbogatellizálni irodalom és művészet rendkívül sűrű kapcsolati rendszerét, de az önkifejezési kényszernek ez a nemes mellékterméke, azt hiszem, többet árul el a hivatás-tudatról, mint az exhibicionizmus öncélú praktikái.

Még meg sem szárad a tinta a trianoni békeszerződésen, és megérkezik Kós Károly. A budapesti állatkert és a kispesti Wekerle lakótelep tervezője, a magyar szecesszió meghatározó építész egyik pillanatról a másikra szerkesztő, újságíró, grafikus lesz, aki regényt ír az Országépítőről és színdarabot Budai Nagy Antalról, és röpiratban fekteti le az erdélyi magyar művészet alapítólevelét.

Nincs hasonló összefoglaló személyiség a század magyar művelődéstörténetében.

A trianoni egymásrautaltság két világháború közötti heveny felismerése szinte egyszerre támaszt irodalmi és művészeti társaságot a marosvécsi Helikon-palotában. S a testet (pontosabban lelki formát) öltött transzilvanista irodalmat és művészetet egy *személyben* képviselik Kós Károly mellett Bánffy (Kisbán) Miklós, Vásárhelyi Ziegler Emil, Szántó György, Berde Amál, s később a Barabás Miklós Céh fiataljai közül Incze János Dés, vagy Balázs Péter.

S ha ma bármelyik pontján felbillentjük a transzilvanizmus intézményrendszerét – a helikoni íróközösség, az Erdélyi Szépmíves Céh, az *Erdélyi Helikon*, a *Pásztortűz*, és a Barabás Miklós Céh szellemi konglomerátumát – borító fátylat: írás és kép íratlan program szerint ugyanazt a szellemi szerepet keresi, amelyet hajdanán az Erdélyi Fejedelemség *politikája* játszott a magyar történelemben. Alapvető erkölcsi és művészi értékek megőrzésében megújítani személyiségünket.

És Kós Károly, Kuncz Aladár, Ligeti Ernő, Paál Árpád szentenciáin át ugyanaz az arc néz vissza ránk Áprily Lajos *Tavasza a házsongárdi temetőben*, vagy Bartalis János *Aranygyümölcsös Kosály* és Reményik Sándor verseiből, mint Szolnay Sándor sétatéri és segesvári tájaiból, Dóczyiné Berde Amál enyedi akvarelljeiből, s Tamási és Nyíró prózájából, Szántó György *Stradivarijából*, mint Szervátiusz Jenő, vagy Gallasz Nándor plasztikáiból, vagy Buday György székely népballada fametszeteiből.

Ezek csupán példák, de tanulmányt lehetne írni az első 25 év irodalmi és művészeti termésének eszme- és motívumtörténeti összevetéséről.

A téma persze akkor válik izgalmassá, amikor még a transzilvanista kifejezés használata is bűn, maga a folyamat azonban tovább működik 1945 után.

Mert igaz, hogy a marxizmus és a szocialista realizmus kötelező ideológiája illetve a tájidegen politikai hatalom elsöpri a transzilvanizmus intézményrendszerét (s éppen ebben a fénytörésben mutatkoznak meg ennek a világszemléletnek és életérzésnek a végtelen alkotási lehetőségei), viszont létrejönnek az új folyóiratok és könyvkiadók, illetve az alkotó emberek és a közönség találkozásának olyan alkalmi intézményes formái, mint az író-olvasó találkozók, a szerkesztőségi-színházi-iskolai galériák és az irodalmi előadóestek sorozata.

Az erdélyi magyarság lélekszámához viszonyítottan melyik európai országban jelennek meg a könyvek és a kulturális lapok 5–10–15 ezer példányban a hatvanas-hetvenes években? A tárlatok megnyitói pedig hol minősülnek képzőművészet-irodalom-színház-zene olyan közösségi szertartásaivá, mint minálunk?

A háború utáni erdélyi irodalom páratlan eszmei és esztétikai kibontakozásának a hullámán emelkedik felszínre a korszak sziporkázó grafikája. Most már közvetlen és folyamatos párbeszéd zajlik évtizedeken át író és művész, írás és kép, fogalom és jel között. Az *illusztráció* szinte nélkülözhetetlen műfajává válik a könyv- és folyóiratszerkesztésnek. És milyen pazar minőségben! Már-már az is kialakul, hogy melyik szerző írásához kit kérjünk föl, hogy rajzoljon, mert képzeletük rokon tartományokban jár.

A *kolozsvári grafikai iskola* képviselői már egyetemi hallgatóként bekapcsolódhatnak az irodalmi szövegek megjelenítésének a missziójába, államvizsga után pedig esetleges vidéki állomáshelyükről is visszadolgoznak az *Utunknak*, az *Igaz Szónak*, a *Korunknak*, a *Napsugárnak* és a *Kiadóknak*. Vannak közöttük – például Deák Ferenc, aki egyébként a *Kriterion*, Árkossy István, aki az *Utunk* grafikai szerkesztője volt, vagy Bardócz Lajos, Tóth László, Cseh Gusztáv – akik

fejenként több száz kötetet terveztek, illetve illusztráltak. És persze volt vissza-
irányuló rekonstrukció is, például Kányádi verse Gy. Szabó-metszetekre és Nagy
Imre festészetéről, Székely Jánosé a hajdani fogolytárs Szervátiusz Jenő „láda
agyagáról”, Bágyoni Szabó István Bardócz Lajos *Apáczai Csere János* kompozí-
ciójához és sok más is, mindenképpen több, mint az európai jelenvilágban, leg-
utóbb pedig a Markó Béla szonett-sorozata által felidézett képzeleti képtárban
jártunk, behunyt szemmel.

A gyermekirodalomban még ma is feltűnnek jeles kivételek, de az elektroni-
kus-digitális technika tökéletessége, úgy tűnik, átmenetileg véget vetett ennek a
mindkét fél számára oly gyümölcsöző szellemi egybelátásnak.

Mintha egyszerre rokkant volna meg az olvasás és a látás kultúrája. Európa
szemét hályog borítja el.

Úgy tűnik: a művészetnek vannak vészkijáratai. Noha ezek már nem a közön-
séghez vezetnek.

Az irodalomnak s így az olvasásnak viszont nincsenek.

Valaha visszatálhatnak a helyükre? Esetleg éppen együtt?

Kihez?

Most már nekünk is van saját századfordulónk. Nem olyan emblemikus és
nosztalgikus, mint az előző. De nemsokára megszületik az a nemzedék, amely
számára a miénk is annak tűnik majd.

Az előző századforduló a gépkorszak nyitánya volt, a miénk a képkorszaké.
De már nem is nyitány, hanem magának az „operának” valamelyik felvonása.

A gazdasági érdekek ideológiája akkora agresszivitással irányítja az emberek
érelklődését a „valóság” felé, hogy az átveszi a mítosz szerepét. Mitikus ma-
gányban bámuljuk a magunk által bármikor és bárhol felidézhető valóságképek
forgatagát. Az örök káoszt.

Ez a képzuhatag, jelzuhatag azonos erővel távolítja az irodalmat és a művé-
szetet a *művészi kép* valóságától, amely mindig a Mindenség a soha el nem ér-
hető Végtelen csodájába avatott.

Jan Huizinga 1935-ben(!) (*A holnap árnyékában*) azt kérdezi: Vajon nem egy
új barbarizálódás felé haladunk?

Nos, az ősközösségi társadalom valóban ahhoz hasonló intermediális művé-
szetet művelt, mint amilyen a mi századfordulónk performance-ai, happening-
jei, akciói, egyéb műfajai; hiszen a tűz mellett, amelyet az ismeretlen földöntúli
hatalom tiszteletére, vagy meggyőzésére raktak az elejtendő, vagy elejtett létfon-
tosságú állat teteménél, a sámánok szertartásában irodalom, festészet, zene, tánc
elemei elválaszthatatlan szimbiózisban egyesültek.

A reménység boldog hitében.

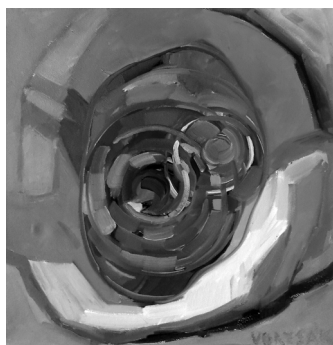
De csakis ez válhat ÍRÁS és JELEK új kötőjelévé.

ÁRKOSSY ISTVÁN

BESZÉLŐ KÉPEK ÜZENETEI

Műtermi gondolatok a szöveg és kép kapcsolatáról

■ Ha valaki mintegy húsz esztendő telt el szerkesztőségben képzőművészként, lapgrafikusi minőségben, miként jómagam Kolozsváron az egykori *Utunk* irodalmi, művészeti és kritikai hetilapnál, annak talán természetes, hogy a rajz és írás napi szinten épülhet egymásra, hogy a látványkép kiegészítheti a leírt gondolatot és viszont; még ha önálló ágazatként tekintve is őket, egyik sincs rendeltetésszerűen a másikra ráutalva. Ez a fajta szöveg-kép kapcsolatviszony műfaji értékrendjét tekintve az illusztráció fogalomkörében ölt testet. Bár tudjuk, hogy egy novella, elbeszélés vagy lírai mű akár társított kép nélkül is biztosan áll meg a saját lábán, viszont, ha már úgy hozza a szerkesztői igyekezet, hogy illeszkedjen hozzá ábra is, együttesük fokozottan jobb hatást érhet el; az ihlettel kiválasztott kép felerősítheti a szövegtartalmat. Viszont ne hagyjuk figyelmen kívül azt sem, hogy rossz párosításban akár zavart is okozhat a találkozás; illetve közös fellépésük nemcsak hozzáadhat, de akár el is vehet a másik eredendő értékeiből. Ezért nem közböbs, hogy ha már efféle társulás jön létre, akkor melyik variáns áll elő: hatásukban kölcsönösen „felfele” avagy ellenkezőleg, „lefele” húzzák majd egymást. A viszony más szempontból is lehet kétirányú, hiszen nemcsak képpel vagy rajzzal illusztrálhatunk szöveget, hanem ennek fordítottja is fennáll, amikor epikus sorok írnak körül képi megjelenítést, annak formarendszerét, tárgyi világát, cselekményét vagy egyéb vizuális tartalmi sajátosságait. Sőt, innen tovább



Az irodalmi környezet
közvetlen közelsége,
a lapok, folyóiratok,
könyvkiadók
mondhatnám
„gravitációs” erőtere
nem véletlenül
gyakorolt érzékelhető
hatást mindarra, ami
műtermem falai mögül
a nyilvánosság elé akár
nyomtatott formában,
akár kiállítási
események alkalmával
akkoriban kikerült.

lépve az is felmerülhet, hogy milyen fokú az egymás iránti alkalmazkodás szintje, másként fogalmazva: az illusztrációnak milyen mértékben illik fejtegetni – vagy nem – az illusztrálandó előtt; az elsődleges műhöz hogyan viszonyul a másodlagos mű. Különleges jellegű példaként említhetők a kódexek lapjain parádésan kivitelezett iniciálék megoldásai, ahol a rajz és a betű kettőse szó szerint szétválaszthatatlan, nincs köztük alá- és fölérendelési viszony, egyszerre születtek, tökéletes az egyensúly, eszményi a harmónia.

A gyakorlat bizonyítja, léteznek olyan írók, ráadásul nem kis számban, akik játszi könnyedséggel illusztrálnak szövegekkel képes ábrázolásokat. És semmi szokatlan nincs ebben, hiszen a festőkhöz, grafikusokhoz hasonlatosan ők is tapasztalati úton szemezgetnek ötletek közt a valóság porondjáról, már ha épp nem a fantázia határtalan univerzumában óhajtanak lebegni.

A hivatásos rajzoló eközben művészi képességei, tárgyi, valamint dokumentum jellegű ismeretei birtokában végzi munkáját. Választhat: vagy alázattal tekint az írásműre és arra törekszik, hogy minél hitelesebben fordítsa át az epikus tartalmat képi megfelelőjévé, vagy pedig az önmaga – esetleg alkalmazkodásra kevésbé képes – stílusvilágának kedvezve próbál olyan rést találni a publikációban, ahova műve simulékonyan, „mintha oda készült volna”, hatásosan beilleszthető. De más aspektusban is jelentkezik a páros jelleg. Eszerint az illusztráció lehet: figurális vagy absztrakt, még ha ezzel így kissé sarkosan is fogalmazunk. Ilyenkor arról van szó, hogy a rajz cselekményfüggően idézi-e meg a szöveget, vagy csupán dekoratív elemként díszíti, és ezzel válik annak hangulatremtő társ melléklétévé. S nem utolsó sorban olyan megkülönböztetés is fennállhat, hogy a nevezett illusztrációt célzatosan készítették-e a műhöz, vagy már egy meglévő munka került alkalmi válogatás során kijelölt helyére.

Még a fentiek mellé kívánczik, hogy az olyan rajzoló, aki lelki alkatában közel érzi magát az irodalomhoz, nagy valószínűséggel szívesen illusztrál is, és megfordítva, aki szívesen illusztrál, annál feltételezhető fokozott vonzalma a szépirodalom iránt. Persze, ennek az is lehet egyfajta következménye, hogy művészi látásmódjának jellege lépésről lépésre egyre inkább közelíthet a narratívabb profilú szemlélethez, a figuralitásban gyökerező alaki megoldások legkülönbözőbb változataihoz.

Az említett hűszesztenődös szerkesztői *Utunk*-lét kétségtelenül befolyásolta személyes kötődésem jellegét mind a képzőművészet, mind pedig az irodalom szférájához. Bevallom, már a kezdetektől csodálatosnak éreztem ezt a fajta libikókát, hiszen a ceruza és a toll egyik vonzó sajátossága éppen abban rejlik, hogy kis különbséggel a mozdulat alkalmas lehet akár jelentést hordozó betűk hurkainak kanyarítására, akár képi alakzatok rajzi modellálására. A „poétikus vonal” pedig, amely tartalmát tekintve immár klasszikus fogalomnak is nevezhető, mintha nyelvi szerkezetében is hordozná az irodalom és képzőművészet együttélhetőségének zálogát. Ráadásul a poétikus vonal érdemi velejárója, hogy akár többféle jelentéstartalmat is hordozhat magában. Talán épp ezért volt, van, és lesz rá igény bizonyosan a jövőben is. Az iránta tanúsított megbecsülésnek nálunk megvolt egykor a maga „történelmi” háttere, hiszen az önkényuralom időszaka csak látszatra volt a hallgatás, a beletörődés kora; ezalatt a kommunikáció keresett és talált is olyan kiutat a maga metaforikus, allegorikus éppenséggel szimbolikus szöveg-kép megfogalmazásaival, amivel lehetősége nyílt minden szellemi nyomás és erőszak ellenére reményteli üzeneteket közvetíteni a didergő lelkekbe. Mert míg a test igen, a lélek gúzsba nem köthető. A mondaniva-

ló „példabeszédekbe csomagolásának” jelentősége és annak eredményessége sok mindent képes felülmúlni, s az ég tudja csak, hogy mikor mit írhat majd még a jövőben felül. Mi több, ez a képi nyelvezet változatos kifejező erőnyeit tekintve, nemcsak direkt, hanem indirekt utalásaiban is megkülönböztetett jelentőséggel bír; szükség szerint lehet is ezzel élni, és tud is élni vele az, aki azt mesterségesen írja, rajzolja, beszéli.

A hetvenes-nyolcvanas évek közhangulata mintha egyfajta érdekközösségbe sodorta volna az irodalom és képzőművészet kiállítását a felelősségvállalás színpadán. Ha csak a drámai irodalom vidékeit tekintjük, Páskándi, Sütő, Kocsis színpadi műveihez párosítva számtalan kísérő szándékkal készített illusztratív munka látott napvilágot, ami tovább gyűrűzött a Madách, Ady, Bartók vagy egyéb hasonlóan jelentős ünnepi évfordulók megemlékezései alkalmával. A számtalan példa közül ezúttal csupán a Kriterion Könyvkiadó egykori grafikai szerkesztője, Deák Ferenc személyes attitűdjére utalnék, akinek életműve az irodalomhoz történő kapcsolódásnak példátlanul erőteljes jegyeit hordozza magán. Noha oeuvre-jének jellege emiatt kifejezetten illusztratívnak minősíthető, ő volt egyike azoknak, aki meglátva és érvényesítve az írott és rajzolt műfaj párosításának kölcsönösen termékenyítő szerepét, tán leglátványosabban reagált vonalszövevényeinek üzenetein keresztül a kor érzelmi kihívásaira.

S most, a gondolatszemezgetés eme pontján röpké pillanat erejéig visszanyarodnék saját alkotói meglátásaim síkjára, hiszen tapasztalataiból okul leginkább a vándor, az életút során távolba vesző évtizedek pedig semmiképpen sem múlhatnak el csak úgy, nyomtalanul.

Az irodalmi környezet közvetlen közelsége, a lapok, folyóiratok, könyvkiadók mondhatnám „gravitációs” erőtere nem véletlenül gyakorolt érzékelhető hatást mindarra, ami műtermem falai mögül a nyilvánosság elé akár nyomtatott formában, akár kiállítási események alkalmával akkoriban kikerült. Mielőtt budapesti lakossá váltam volna három évtizeddel ezelőtt, még erdélyi tartózkodásom idején túljutottam már a mintegy háromszáz illusztrált vagy tervezett szép-irodalmi kötetten, így a szerkesztőségek berkeiben megélt mindennapok érthető módon a formakultúra elsajátítása és gazdagítása mellett egyre erősítették bennem a tartalom kulcsszerepe iránti felelősségérzetet. És bár pillanatig nem hagytam figyelmen kívül az ábrázoló művészetnek azt az esszenciális intelmét, miszerint mindig a „hogyan” a fontosabb a „mit” ellenében, szándékosan és véglegesen elköteleztem magam a természetelvűség talaján álló figuralitás üzenetközvetítő szemléletmódja mellett. Így mutatkozott meg nálam az irodalom üzenetközvetítő hatásának serkentő ereje. És éppen ez a viszonyulás váltotta ki azt az elvi és gyakorlati magatartásformát, ami „nem szorgalmazta” az absztrakt, vagyis a tartalommentesség irányába való elfordulás igényét. Ám valójában még ezt a képi szerkesztésmódot sem kellett a munkafolyamatok során teljességgel kiiktatni, mert, ha a való világ elemi alkotóit vesszük szemügyre, tisztán észlelhető, hogy az főként „absztrakt” alakzatok építőköveiből áll össze, így bármely festmény vagy grafika konstrukciójában – még ha figurális alapfelfogású is összképében – értelmesen jeleníthetők meg az efféle, „elvont” részelemek. S mivel a művészetben egyetlen alaptörvény létezik, mely szerint nincsenek általános érvényű törvények, legfeljebb személyre szabottak vagy jobb esetben is csupán átadható tapasztalatok, a munka értelmét és eredményességét döntően az egyedi műbe zárt minőség színvonala határozza meg. Viszont a megoldások lehetőségei korlátlanok. Míg a Föld útjai ad absurdum, bejárhatók, a művészetéi éppen el-

vontságuk, határtalanságuk miatt nem. Ennek tudatában jólesik elidőzni kinek a harmónia, kinek pedig a diszharmónia lenyűgöző tájain. S hogy érdeklődésemet az imént említettek közül főként a harmónia iránti vonzalom ejtette rabul, mi sem bizonyítja szemléletesebben, mint az a képciklus, amelyben több éves munkával, ötven vásznon készítettem el *Nagymesterek* címmel az általam nagyra becsült, legkiválóbb reneszánsz és barokk festőművészek arcképcsarnokát. A klasszikus, évszázadokon átívelő stíluskorszakok a harmonikus rendszerek leg szebb példáiként magasodnak előttem, és tisztán megvilágítják, hogy a művészetben számomra mi voltaképpen az igazán maradandó.

A grafikus és festői magatartásforma egyidejű jelenléte mindig közel állt hozzám; a kettő kart karba öltve csábított kalandos utazásokra. Kezdetben hol egyedi eljárásokkal, hol sokszorosítással készültek fekete-fehér lapjaim, majd a színek világa mind nyomatékosabban gazdagította a munkákat, ahhoz, hogy végül a festészet is autonóm módon szót követeljen magának az életre szóló, nagy játékban. Tán ezért sem tudnék ma határozottan kiállni csak az egyik vagy csak a másik műfaj mellett, hiszen érzem: éppen ebben a sokszínűségben rejlik a számomra elrendeltetett érdekfeszítő varázs. A különféle szemléletmódok, a technikai eljárások széles palettája, a tartalmat hordozó módszerek változatosága együttesen és fokozatosan sugalmazta annak a képi struktúrának a kialakulását, amit legutóbb éppen Kolozsváron, a Művészeti Múzeum Bánffy-palotai kiállító termeiben megrendezésre került kiállításomon nyílt alkalmam a közönség előtt bemutatni. Az említett tárlat vásznait a festői és a grafikus szemléletmód egyidejű jelenléte döntő módon határozta meg. Ars poetica szinten fogalmazva ennek lényege talán így hangzana: „Gondolkodó vonal társul erőteljes színfolatok rendszerében a tartalom érvényesítésének szándékával.” A bemutatón felsorakoztatott munkák ilyen jellegű eszmeközvetítő szándéka több esetben kivilágolt már a képcímek tartalmából is, hadd említsek közülük néhány példát: *A hely szelleme /Genius loci/*, *Az angyal és az ördög találkozása*, *A halál halála*, *Ikarosz*, *Commedia dell'arte*, *Templomépítő*, *A fekete maszk*, *A nagy lépés* vagy a szentek triptichon aktualizált darabjai, nevezetesen: *Szent Antal*, *Szent György* és *Szent Sebestyén*.

A művészettel kapcsolatos élmények minden bizonnyal a világ összhangjának rendkívüli aurájából fakadnak, de hogy miként jelentkezik és válik lépésről lépésre sorshatározóvá a kisugárzás effajta magával ragadó hatalma, arra többnyire csak idő múltán érkezik valamiféle személyre szabott válasz. Föltéve, ha egyáltalán létezik magyarázat, amit a tisztánlátás műzsája belátása szerint vagy megfogalmaz, vagy pedig nem. S hogyha nem, úgy ezzel az életmű megírt forgatókönyve marad homályban a titokzatosság leple alatt. Igaz, a későbbiekben ennek már nincs is különösebb jelentősége. Hiszen a művek azok, amik megmaradnak még akkor is, ha az egykor bejárt utak zegzugos vonalszövevényei rég elhalványultak már az emlékezés folyvást vékonyodó jegyzetlapjain.

Budapest, 2018. július 7.

KÉSZ ORSOLYA

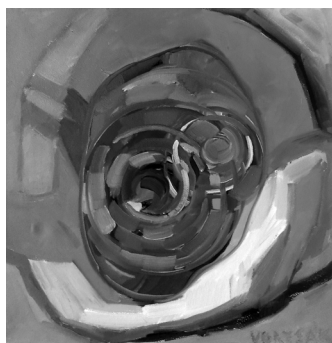
A MEGSZÓLALÁS LEHETŐSÉGEI

Adalékok az *Ötödik Évszak* című antológia értelmezéséhez

Közelítés

■ Az antológiák általában reprezentációs, legitimációs és/vagy kanonizációs céllal jönnek létre, utólag pedig sokszor cezúraként, választóvonalként működnek vagy értelmezzük őket: egy adott generáció fellépését, egy (írói) csoportosulás poétikai szempontú hasonlóságainak kifejeződését stb. véljük felfedezni bennük. Az erdélyi magyar irodalom történetét is meg lehet úgy írni, mint nemzedékek és nemzedékváltások története, ha pedig így teszünk, akkor elég hamar kiderül, hogy ezeket a „fordulatokat” nagyon gyakran kapcsolhatjuk különböző antológiák, irodalmi összeállítások stb. megjelenéséhez. Ilyen például az 1967-es *Vitorla-ének*, amely bizonyos irodalomtörténeti elbeszélésekben a II. Forrás-nemzedék indulását jelzi, vagy az 1974-es *Varázslataink*, ahol ugyan nagy a szórás és vannak egyenetlenségek, ugyanakkor kitapintható egy elég jelentős kapocs is, mégpedig a korosztályiség. Az 1979-es *Kimaradt* szó szintén erős koncepciót mutat fel egy programatikus előszóval, nagyjából a III. Forrás-nemzedékhez tartozó szerzőkkel, poétikájukban szignifikáns kapcsolódásokkal.

Innen nézve rendkívül izgalmas az 1980-ban az *Igaz Szó* kiadásában megjelent *Ötödik Évszak* című antológia, amelyet Jánosházy György, Gálfalvi György, Markó Béla, Nemess László és Elekes Károly szerkesztett, és amely az 1978-as *Fiatalok* című folyóirat-melléklet folytatásának szánt önálló kötetként került ki-



...a kötetben helyet kapnak neoavantgárd fotós és képzőművészeti alkotások, amelyek ugyanakkor kialakítanak valamilyen viszonyt az őket követő reklámokkal, illetve a kötet szövegeivel, így a különböző médiumok és műfajok nem csupán egy könyvtárgyban szerepelnek, de értelmezik is egymást.

adásra (négy melléklet előzte meg, innen a címben szereplő „ötödik”). Az *Ötödik Évszak* több okból is eltér a fent említett antológiáktól: már többkötetes szerzők (Balla Zsófia, Bogdán László) éppúgy megjelennek benne, mint az 1970-es évek végének fiatal, még kötettel nem rendelkező alkotói (például Kovács András Ferenc), ez ugyanakkor korosztályi szórást is jelent, de az antológia poétikai szempontból is elég heterogén – ugyanakkor úgy vélem, hogy mégiscsak vannak olyan hasonlóságok, amelyeket a korabeli recepció figyelmen kívül hagyott –, a közreadott szövegek műfaját tekintve sem egynemű, megjelennek benne esszék, kritikák, versek, elbeszélések, illetve határozottan experimentális, a képzőművészet és irodalom egymásmellettsége jellemzi, de a kötet anyagához sorolhatjuk a fotós és képzőművészeti alkotásokat követő reklámokat is.

Nem kívánok részletesen kitérni az antológia korabeli recepciójára, annak módszeres feltárását, összegzését és értelmezését már elvégezte Miklós Ágnes Kata *A szóértés feltételei. Nemzedékváltási problémák a hetvenes évek romániai magyar irodalmában*¹ című kötetében. A hetvenes évek társadalmi és politikai helyzetéből, illetve irodalmi terének működéséből logikusan következnek és levezethetők azok a kritikák, amelyek az *Ötödik Évszakot* mint antológiát és koncepciót, illetve a benne szereplő egyes szerzőket és műveket érintik, ezt szintén vizsgálta a már hivatkozott tanulmány. Kontextusként csak annyit, hogy a korszakban az antológia fogadtatása egyáltalán nem mondható szívélyesnek. Miklós Ágnes Kata úgy véli, a hetvenes évek folyamán megjelent antológiák közül az *Ötödik Évszak* volt a legkevésbé könnyen értelmezhető a kritikusok számára, hipotézise szerint elsősorban azért, mert az antológia szerzői által felvállalt értékek nem estek egybe a korszak kanonizált romániai magyar irodalmának értékeivel.² Ezeket a beágyazottságokat az értelmezés során természetesen nem kívánom kizárni, vagy ezektől a belátásoktól teljesen függetlenül tárgyalni az antológiát, hiszen nyilván ebben a társadalmi-politikai-irodalmi térben születik meg, ugyanakkor úgy vélem, hogy egy kortárs horizontú értelmezésnek éppen az lehet az előnye, hogy valamelyest ezektől eltávolodva tudja szemlélni a kötetben megjelent irodalmi teljesítményeket, így új típusú olvasási stratégiákat tud működtetni és másféle kontextusokat mozgósíthat a szöveg elhelyezéséhez.

Annál is inkább, mert a korabeli értelmezők sokszor olyan nyelvi készséggel közelítenek ezekhez a szövegekhez, például stabil, rögzített jelentésű metaforákkal (híd, lánc, utazás stb.), illetve egyfajta generációs dühvel viszonyulnak a kötetben megjelenő művekhez, amelyek olykor redukált olvasatokat eredményeznek, kitakarnak vagy nem vesznek észre bizonyos értelmezési lehetőségeket. Ehhez hozzájárul még egy elég jól kirajzolódó neotranszilvanista irány, ami a hagyománykezelés, a felelősség (például társadalmi felelősség, az anyanyelv iránti felelősség stb.), a kisebbségiség kérdésével és ezek számon kérésével fordul a szövegekhez és szerzőkhöz. Egy további probléma, hogy elég erősen a lírai alkotásokat helyezik az értelmezés középpontjába, és szinte alig vesznek tudomást arról a rendkívül érdekes együttállásról, hogy a kötetben helyet kapnak neovantgárd fotós és képzőművészeti alkotások, amelyek ugyanakkor kialakítanak valamilyen viszonyt az őket követő reklámokkal, illetve a kötet szövegeivel, így a különböző médiumok és műfajok nem csupán egy könyvtárgyban szerepelnek, de értelmezik is egymást. A korabeli kritika (néhány kivételtől eltekintve) gyakran inkább annak a nemzedéknek a létéről vagy hiányáról beszél, amelyet az antológia fel kellett volna, hogy mutasson, vagy az antológiák szerepéről (általában), de a benne megjelenő szövegeket csak ezek illusztrációjaként használja,

vagy nem magukból a szövegekből indul ki, hanem fordítva, rávetít azokra egy elváráshorizontot, és a felől olvassa/nézi valamilyennek az antológia alkotásait.

Nyilván minden értelmező érkezik valamilyen apparátussal és befogadói stratégiával, így jelen szöveg szerzője is, azonban elsősorban mégis arra vagyok kíváncsi, hogy a kötetben megjelenő alkotásokból kiindulva mit tudunk elmondani az antológiáról mint koncepcióról, leválasztva róla a fent említett nyelvi és ideológiai sémákat.

Határterületek

■ A bevezetőben már hivatkoztam rá, hogy az *Ötödik Évszak* nem annyira nemzedéki alapon szerveződik, és markánsan kirajzolódó poétikai váltásról sem beszélhetünk az antológia kapcsán, formabontó és kísérleti jellege miatt mégis az egyik legizgalmasabb vállalkozás. Gyaníthatjuk, hogy a képzőművészeti alkotások és reklámok nem egy előre megfontolt kompozíciós elv és eljárás eredményeképpen kerültek ilyen módon egymás mellé, illetve azt is meg kell jegyezni, hogy van egyfajta hierarchia az elrendezésben, például abban, ahogy az irodalmi művek kerülnek a kötet első felébe, és azokat követik a fotós és képzőművészeti alkotások, majd a reklámok, nem pedig szervesen épülnek egymásba, mégis olyan kapcsolatok jönnek így módon létre, amelyek átrendezik a szokott sémákat, határokat, például irodalom és hétköznapi élet, piac és művészet között.

A továbbiakban egy reprezentatív példán keresztül szeretném szemléltetni, hogy azáltal, hogy ezek az alkotások egyazon könyvtárgyba épülnek bele, valamilyen módon mégiscsak értelmezik egymást, illetve át- és fölülírják a már említett sémákat. Boris Groys *Műalkotás és áru*³ című szövegében teszi fel a kérdést, hogy ha bármelyik ipari termék és bármely műalkotás is tekinthető árunak, akkor miben áll az (ipari) termelés és a (művészi) alkotás közti különbség? Ha a két létrehozási módszer eredménye azonos, akkor miben áll termelés és alkotás különbsége? Ezeket a kérdéseket az installációkon, illetve a ready-made-ek kiválasztásán, szelekciós eljárásán keresztül vizsgálja. Ezt a kérdést veti fel Sátán Ádám a kötetben szereplő *Duoflex – Melux* című asztali lámpákról készített felvétele is, a melléte közölt reklámokkal, amelyeken az Elektromaros elektronikai cikkeiről készült felvételeit láthatjuk.

Sátán a boltban vásárolt, iparilag előállított késztermék műtárgyként való előléptetésével egyrészt azt éri el, hogy a művészet anyag- és termékszerűsége előtérbe kerül, másrészt az ipari termelés személytelenségével szemben a művészet személyessége is, magán a kiválasztáson keresztül, ami az adott terméket egyszerűvé teszi. A tárgy személyessé tételét és a használat kontextusából való végső kiemelését a datálás, a szignálás és a névadás hármas gesztusa biztosítja. Másrészt az Elektromaros elektronikai cikkeinek, termékeinek a termékszerűsége is megmutatkozik, illetve a reklámok az asztali lámpa mint műalkotás létrejöttének – művé válásának – keretfeltételeire is ráirányítják a figyelmet, valamint az értelmezői mezőnek és a hozzá tartozó közvetítő csatornáknak a jelentőségére, de a művészetfogalmaink (amelyekkel le tudjuk írni ezeket a képeket) átgon-dolását is provokálják. Mindez azonban visszafelé is igaz: Házas Nikolettá *Ready-made, szójáték és ironikus esztétikai értékítélet*⁴ című tanulmányában arról beszél, hogy a ready-made-eknek ki kell lépni a hétköznapi kontextusából a művészet közegébe ahhoz, hogy az általuk kiváltott feszültség létrejöjjön, s hogy a ready-made-et utóbb műalkotásként lehessen értelmezni. Ennek egyik lé-

pése a juxtapozíció lesz, vagyis a hétköznapi használat kontextusából kiemelt tárgy behelyezése a művészet auratikus közegébe.

Házás jelzi, hogy az „auratikus” terminus egy Walter Benjamin által felvetett koncepcióból származik, mely a művek aurájának sérülését a technikai sokszorosíthatóság feltételei közt létrejött tárgyakhoz köti. A Benjamin által kiemelt fotográfiához hasonlóan Házás úgy véli, hogy a ready-made-ek is a szerialitás birodalmába tartoznak, hiszen szintén nem rendelkeznek aurával abban az értelemben, ahogyan a klasszikus műtárgyak rendelkeztek. Az aurával rendelkező műtárgy és a ready-made egymás mellé kerülve azonban kölcsönösen hatnak egymásra. Vagyis nemcsak a műtárgy veszít auratikus erejéből, hanem a ready-made – miként a fotográfia – is nyer valamit abból. A művészet auratikus kontextusába bekerülve a hétköznapi tárgyra is vetül a műtárgyak által megteremtett aurából. Ugyanez a helyzet a kötetben megjelenő reklámokkal és fotós, illetve képzőművészeti alkotásokkal. Az antológiába bekerült reklámokat ugyanis már nem lehet többé *bármely* reklámnak és a megjelenített tárgyakat *bármely* tárgynak minősíteni. Ebben a kontextusban kialakul egyfajta viszonyrendszer, mely a művek és a reklámok között eltörölhetetlenül fennáll, amelynek alapján például a reklámban megjelenő konyhai eszközök az említett alkotások viszonylatában kell értelmeznünk, és fordítva.

Ha eltávolodunk Sátán Ádám asztali lámpáitól, azt látjuk, hogy más képzőművészeti alkotásokra is jellemző az erős érzékenység a világ anyagi összefüggéseire, valamint a mindennapi tárgyak felé forduló érdeklődés, például Nagy Dalma, Lugosi Edit, Szabó Eszter vagy Szabó Ágnes gyapjúi és fali szőnyegek, Antik Sándor anyagfolyamat-tanulmánya, Butak András tanulmányfotói, Velicsek László *Beton és szurok* című fotója esetében. De ilyenek a különböző litográfiák vagy a szobrok, amelyek részben ready-made-ként viselkednek, részben olyan anyagokból készülnek, mint fém, inox, alumínium, égetett agyag, amelyek szintén a materialitást, az anyagok súlyát hivatottak közvetíteni. Vannak ugyanakkor a korabeli neoavantgárd képzőművészeti alkotások nemzetközi trendjeibe is illeszkedő művek, például az Elek Károly készítette akciófotók vagy Szörtsey dinamikus kommemorációs anyagai.

Ezt a fajta materialításra való érzékenységet és neoavantgárd irányt az antológia szövegeiben is megtaláljuk. Balla Zsófia verseire például nagyon erős tárgyiasság, redukált szóhasználat, személytelenítés jellemző, amely eljárások ugyanakkor elérik, hogy az olvasás során megnyílják a világ érzékelése az anyagság felé; de Cselényi Béla, Kőrössi P. József és Salat Z. Levente verseiben is egyre fontosabbá válnak ezek az attribútumok. Salat szövegében a számozások például hyperlinkként működnek, és egy olyan komplex struktúrát eredményeznek, amely már nem csupán kétdimenziós, hanem átvisz más terekbe. Kőrössi P. Józsefnél a képzőművészet nyújtotta tapasztalatok alkalmazása, az erős zenei és képhatások jellemzőek, Cselényinél a performativitás, amely visszaadja a szavak elementáris élményét, Nagy Zoltán képversei esetén a műfaji korlátok átlépése vagy a műfajok hibridizálása, az egyes művészeti közegek egymásba játszása a feltűnő.

Blénesi Éva *Textust teremtő kontextus* című kötetében fontos szerepet szán irodalom és képzőművészet kapcsolatának az utóbbi néhány évtized erdélyi magyar alkotóinak nyelvi-poétikai és képi világának elemzése során. A korszak kulcsfontosságú tényezőjeként épp azt emeli ki, hogy a képzőművészet területén létrejön egy új térélmény, amely egyrészt egy más típusú vizuális felfogás-

hoz is szoktatja a nézőt, másrészt az addig antropomorf munkák mellett egyre gyakrabban létrehoz idiomorf műveket is. A nonfigurativitás előtérbe kerülésével együtt pedig az alkotók elkezdnek teret adni az olyan elemeknek, mint a különböző anyagok (fém, fa, üveg, plexi), a technika, vagy a véletlen.⁵ A fenti példák alapján azt láthatjuk, hogy ezek átszivárognak a költészet területére is, ugyanakkor – erre szintén Blénesi hívja fel a figyelmet – megmutatkozik egy fordított irány, amely során a festészet saját határait a szóbeliség, máskor a tonalitás felé tágítja⁶ – ez a típusú hibriditás az antológiában is lépten-nyomon megmutatkozik.

Az említett szerzők nem egy nagy organikus struktúra létrehozásában gondolkodnak, szövegeikre sokkal inkább a töredezettség és a formával való kísérletezés jellemző, valamint az a törekvés, hogy kibújjanak a jelentések és megfeleltetések egyértelműsége alól. Nem véletlen, hogy a képzőművészeti anyag szerkesztője éppen az az Elekes Károly, aki a köréje csoportosuló fiatal alkotókkal egy olyan újfajta esztétika megszületését szorgalmazta, amelynek minden bizonyonnyal lenyomatai ezek az alkotások. A köré szerveződő csoportosulás a hetvenes évek végén az európai (főleg nyugat-európai) művészetek jelenidejűségéhez való radikális felzárkózást tűzte ki célul, amelyben a nemzeti/kisebbségi önnomosság művészi kifejezésének a háttérbeszorulása is gyakori a nemzetközi minták beépítésének javára. Blénesi szintén arról számol be a korszak képzőművészeti alkotásainak recepciójával kapcsolatban, amit a bevezetőben az irodalmi anyag kapcsán is jeleztem, ti., hogy van egy elvárás az erdélyi képzőművészekkel szemben, az, hogy „valamiképpen a gondolkodásnak, az érzésnek, a mitológiának a közös jelentéstartománya, mint jelentésképző, formaképző elem működjön”.⁷ Ezeket a hagyományos szimbólumképző eljárásokat az antológiában megjelenő szövegeken is folyamatosan számon kéri a kritika, és némiképp innen is érthető az *Ötödik Évszak* nem-irodalmi anyagairól szóló beszéd hiányossága vagy annak elutasítása.

Gondok az identitás körül

■ Az antológia egyes szövegei között a másik kapocs az identitás kérdésével és problematizálásával függ össze. Identitáson egyszerre érthetjük a szerző és szöveg identitását és eredetét. Ez legszembetűnőbben Palotás Dezső *A Burgunc-féle kettős gyilkosság, avagy Szorel Gyula tündökletes pályafutása* című szövegén keresztül jelenik meg,⁸ amelyet többnyire krimiparódiaként szokás olvasni, az én értelmezésemben viszont a szöveg ezen jóval túlmutat. A bűnügyi narratíva a magyar és világirodalom alapnarratívája. A Káin és Ábel (ős)történettől a legfrissebb irodalmi munkáig találkozunk a detektívtörténetek egyes változataira épülő művekkel. Emellett egy olyan „történettípus”, amely lehetővé teszi irodalmi és nem-irodalmi szövegek, magas és populáris irodalom összekapcsolását, eltérő szöveghagyományok egymásmellettiségét. Az átirat mint jellegzetesen posztmodern irodalmi forma nagyon gyakran játszik a detektívtörténet narratív lehetőségeivel, de nem csak az írás, hanem az olvasási stratégiák felől is, például az olvasás mint nyomozás, mint a jelek kibogozása stb. A krimi mégis általában a populáris kultúra regisztereibe sorolt irodalmi műfaj, ezért is izgalmas, hogy Palotás épp ezzel akar kezdeni valamit. A szöveget ért korabeli kritikákból is kitűnik, hogy ez az egyik jelentős probléma Palotás választásával, például Izsák József így fogalmaz: „Érdekességnak elkönnyelhetik, maradandó művé-

szetnek alig. Mert mégiscsak a mondandó, az emberi tartalom teszi a művészetet művészetté, a szépet esztétikumká, amit valóban nem lehet sem vízórával mérni, sem játékosan, parodisztikusan elrendezett újfajta sémákkal.”⁹

Izsák azonban arra nem tér ki, hogy itt nem csupán a sémák újrendezéséről van szó, hanem magának a történetmesélésnek a problémájáról. Megfelelkeznek arról, hogy a gyilkosság egyik áldozata, Burgunc Emil épp készül emlékiratain dolgozik, tehát éppenséggel egy irodalmi esemény történik a krimi háttérében, s a második befejezés narrátora a gyilkosságok indítékaiként éppen a kéziratot jelöli meg. Így ebben a változatban a büntett indítóoka, ha tetszik, irodalmi jellegű. A szövegváltozatok jelenléte magának a megírásnak a folyamatára is figyel, ugyanakkor a befejezés két változata az onnipotens elbeszélő hagyományos szerepének a kétségbe vonása, illetve felülírásként és kiigazításként azt sugallja, hogy egy történetnek nincs egy megoldása és „igazsága”, csak változatok vannak, ez pedig összefügg magának az autenticitásnak a kérdésével is, és a szerzők identitása mellett a szövegek már említett eredetével. Hiszen egyrészt nem tudjuk, hogy van-e kézirat vagy nincs, az első befejezés szerint a Burgunc család „valósággal házifogságban” tartotta a volt külügyminisztert, Burgunc Emilt, és az elvonultságát azzal magyarázták, hogy az emlékiratait írja, másrészt amennyiben valóban írt, de Burgunc Emil és Ervin helyet cserélt egymással, úgy a szerzői identitás problémája is fennáll. A második befejezés azonban azt állítja, hogy a rendőrség éppen azért érkezik, mert a kéziratok kompromittálóak lettek volna valamely személyre nézve, a gyilkos pedig nem más, mint a szervek által megbízott Szorel Gyula, aki Ervin és Emil összetévesztése okán követi el a kettős gyilkosságot, célja pedig az emlékiratok megszerzése. A Burgunc-testvérek identitását és a gyilkosság megoldásának kulcsát maga a kézirat, vagyis egy irodalmi szöveg adja és igazolja.

Továbbá, ha közelebről nézzük, többnyire olyan helyen „pervertálódik” Palotás detektívtörténete a klasszikus formákhoz képest, ahol valamiféleképpen az olvasással és az írással kerül kapcsolatba. Keszthelyi Tibor *A detektívtörténet anatómiája*¹⁰ című szövegében sorra veszi a detektívtörténetek szabályait. Érdekes megnézni azokat a pontokat, amelyekben Palotás szövege eltér ezektől. Az egyik ilyen jellemző például, hogy nincs helye a krimiben az „irodalmiaskodó leírásoknak, a kimunkált, pepecselő jellemrajznak, a légkör szépirodalmi eszközökkel történő színesítésének”. A szövegben a lényegtelen, átlapozható dolgokként megjelölt részek épp ilyenek. A bűnügy megoldása szempontjából valóban lényegtelenek és átlapozhatóak, a körülírásnak olyan szakaszai, amelyben nincs cselekmény vagy akció, nincsenek ok-okozati relációk, felmond minden olyan viszonyrendszert, aminek egy rendes detektívtörténetben helye lenne, ehelyett érzéki és affektív leírásokkal találkozunk.

Egy másik ilyen jellemző, hogy a tettesnek bűnhődnie kell, nem pusztán erkölcsi okokból, hanem egyszerűen azért, mert „a befejezetlen kaland hiányérzetet okoz”. Palotás krimijében az olvasó semmilyen támpontot nem kap arra vonatkozóan, hogy melyik változatot tartsa érvényesnek (ezen a ponton megszeg egy másik „szabályt” is, vagyis hogy a narrátor az olvasónak a nyomozóéval egyenlő esélyeket biztosít a rejtély megoldására, ezért minden áruló jelet világosan és pontosan közöl), ráadásul az *Utolsó befejezés* mellett megjelenik a zárójeltes „*lényegtelen, átlapozható*”.

Ezzel Palotás nem csak az olvasás élményét vagy a krimi által felkínált sémákat bontja meg, de elveszi annak metafizikai élet is, Virginás Andrea pontos

megfigyelésével élve, „e modell-világ premisszáinak érvényesülését — a rejtély megoldódását, a nyomok olvashatóságát, a detektív hatékonyságát — olyasfajta fogalmak léte biztosítja, mint igazság, etika, abszolút/metafizikai instancia, emberi gondolkodás eredményessége/lehetősége, lévén ezek olyan középpontok, amelyek a rendszer koherenciáját irányítják és szervezik, a teljes formán belül lehetővé teszik az elemek játékát”¹¹ – Palotás pedig épp ezeket a premisszákat mondja fel.

Jól dadogni márpedig muszáj

■ Az *Ötödik évszak* különböző műfajú szövegei között egy harmadik kapocs a (művészi) megszólalás lehetőségeinek kérdésfelvetésében artikulálódik. Borcsa János, Ágoston Vilmos vagy Egyed Péter esszéinek, teoretikus szövegeinek egyik fontos problémája nem csak az Egyed által expliciten megfogalmazott „*Miért írunk?*”, hanem az is, hogy hogy hogyan lehet írni.

Nem csupán az említett szövegekben jelenik meg a „hogyan” kérdése, hanem az egyes szépirodalmi alkotásokban is, például nagyon erőteljesen Markó Béla *Hát lássuk, mit váltasz valóra* vagy Németi Rudolf *Egy kérdés körvonalai* című verseiben, ahol a dadogás úgy jelentkezik, mint az autentikus megszólalás egy lehetősége, de nem csak a szöveg szintjén (Markó mindjárt ezzel indít: „Úgy van: „ódát kellene írni a dadogáshoz” de / nem lehet hiszen ellentmondásba keverednél”), hanem performálódik is a vers képződése során: a tagolatlan, sodró, ismétlődő szerkezetek létrehozásával. A dadogást a beszéd ritmusának a zavaraként szokás meghatározni, a feszültség és az „ellentmondás” éppen ebből fakad, hiszen az óda ünnepélyes, emelkedett, bonyolult szerkezetű és ritmikájú műfaj, amelyet nem lehet dadogva írni és mondani. A vers végére azonban a dadogás nem a beszéd ritmusának zavaraként jelentkezik, hanem egy másik ritmusként, egy új szerkezetként: „ingázol oda-vissza roncs vagyok mondja a dadogó aki / kínlódva formálja a szavakat olyan vagyok mint / egy szétroncsolt repülőgép és közben az egymáshoz / koccanó hideg vasakból épül az ismeretlen szerkezet”. Ugyanakkor a különböző beszédmódok-közöttség is kifejeződik ebben a dadogás – óda ellentmondásban, a forma-formabontás eldöntetlensége (az óda mint kötött versforma, illetve az avantgárd felütésű szabadvers). Németi Rudolf szövegében a dadogás úgy jelenik meg, mint „tétova jelek sora”, és a költészet metaforájává válik, ami az egyetlen lehetséges válasz arra az egzisztenciális kérdésre, hogy mi az, amit állíthatunk a pusztulással szemben, ha nem csak az olyan dolgok összességét, mint az evés-ivás, szeretkezés, víkendház.

Ha van valami közös az antológia szerzőiben, az az, hogy valamilyen módon mind azt keresik, hogyan lehet valamit másképp mondani. Ennek a keresésnek pedig poétikai következményei is vannak, például a kísérleti elemek, a reflexivitás (a történet autentikusságával, a szerző és a mű eredetével, a költészet értelmével stb. kapcsolatban), a töredezettség, módosított, roncsolt formák, az ironia erős jelenléte, a lefokozás, rontott nyelv, agrammatikus eljárások. De ugyanebből a törekvésből fakad a médiumokkal való játék is, a szöveg, amint kilép a saját közegeiből, például a költemények erős vizualitása, a képek materialitása, a képversek, a neoavantgárd vonatkozások, a performativitás. Ilyen eljárás a popkultúrának, a réteggkultúrának, a szubkultúrának a beépítése a már említett Palotás-szövegben, de például Veress Gerzson verseiben is.

Az *Ötödik évszak* ennek a keresésnek, a nyelvteremtésre való kísérletnek a le-
nyomata, és ennyiben mindannak a reprezentatív felmutatása, ami a korabeli
kritikát megfogalmazók irodalomkoncepciójával szemben megképződni látszik.

■ **JEGYZETEK**

1. Miklós Ágnes Kata: *A szóértés feltételei: nemzedékváltási problémák a hetvenes évek romániai magyar iro-
dalmában*. Komp-Press Kiadó, Kvár, 2010.
2. Uo. 121.
3. Boris Groys: *Műalkotás és áru*. Ford. Borbély András, Székely Örs. aszem.info, 2015 február, online:
<http://aszem.info/2016/02/boris-groys-mualkotas-es-ar/> (utolsó megtekintés dátuma: 2018.06.13.)
4. Házas Nikolett: *Ready-made, szójáték és ironikus esztétikai értékítélet*. Jelenkor 2004/7–8. 793.
5. Blénesi Éva: *Textust teremtő kontextus: közelítések a kortárs erdélyi magyar alkotók nyelvi-poétikai és képi
világához*. Komp-Press Kiadó, Kvár, 2009. 175.
6. Uo. 187.
7. Uo. 152.
8. Szintén ebbe a körbe tartozik *A legjobb fiú* c. Molnár H. Lajos-szöveg, egyrészt az elbeszélői variánsképző-
dés miatt, másrészt a klasszikus sémák kiforgatása okán. Adott egy megtéréstörténet, amelynek kerete az át-
nevelő-intézet, és struktúrája az ilyen volt – ilyen lett narratíva, azonban Molnár különböző nyelvi és formai
szubverzívós gesztusokkal aláássa ezeket.
9. Izsák József: *Közelebb a valósághoz! Igaz Szó* 1981/5. 447–450.
10. Keszthelyi Tibor: *A detektívtörténet anatómiája*. Magvető, Bp., 1979. 13–14.
11. Virginás Andrea: *Detektívtörténet: klasszikus modell és szubvertált méretben*. LélekJelenLét 2001/1. 25–31.

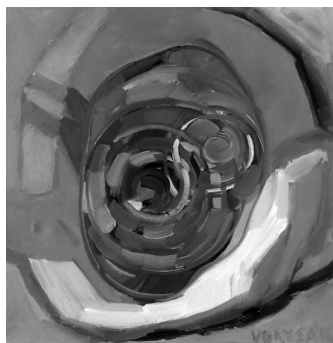


RADNAI DÁNIEL SZABOLCS

EMLÉKEZET ÉS VIZUALITÁS SÜTŐ ISTVÁN ELSŐ VERSESKÖTETÉBEN

Furcsa, izgalmas alakja Sütő István (1949-1987) az általában „harmadik Forrás-nemzedék”-ként hivatkozott erdélyi magyar írógenerációnak. A fiatalon elhunyt költő csupán három kötetet hagyott hátra, s korai halála miatt nincs is folytonos recepciója, ellenében olyan nemzedéktársaival, mint Szócs Géza, Egyed Péter vagy Markó Béla; a róla szóló (nem túl nagyszámú) szövegek már idejekorán lezárt, történetivé vált régészeti tárgyként kezelhetik életművét. Ennél azonban sokkal érdekesebb – ha elolvassuk Ágoston Vilmos 1988-ban íródott, Sütőről szóló esszéjét¹ –, hogy az életrajz ismeretében már maguknak az életében megjelent könyveinek: az 1981-es *Arcfogyatkozásnak*,² az 1983-as *Nagy családi albumnak*,³ valamint az 1987-es (posztumusz) *én, Dániel* című kötetnek⁴ a megjelenése is csodaszámba ment. Tudniillik annak ellenére, hogy a fiatal Sütő már 1970-ben publikált több lapnál (*Igaz Szó, Ifjúmunkás, Korunk*), szerepelt az 1974-es *Varázslataink* és az 1979-es *Kimaradt szó* című antológiákban,⁵ az 1980-as évekre olyan mértékű egzisztenciális válságba jutott – folyamatosan munkanélküli volt, egyebek mellett kétszer börtönbe is került –, oly módon elszigetelődött a neki „fehérgalléros” állást biztosítani nem tudó irodalmi köröktől, hogy valóban maga a csoda, hogy ezek a kötetek eljutottak a nyomdáig.

Bizonyára Sütő István kicsiny életművének szisztematikus újrafelfedezése és újraértelmezése még várat magára, de fontos megjegyezni,



A kötet legizgalmasabb részletei azok a versek, amelyek [...] valamilyen történelmi tapasztalatot igyekeznek rávetíteni a vizuális emlékezet mentén a személyes élettörténetre.

hogy szükség van erre, hiszen a kortárs értelmezők és a '89-es kataklizma előtti korszakra visszaemlékező Egyed Péter egyként az időszak erdélyi magyar irodalmának egyik nagy lehetőségeként jellemezték őt.⁶ Mindazonáltal ebben az írásban kizárólag első verseskötetének, a Kriterion Forrás-sorozatában megjelent *Arcfogyatkozás*nak a poétikai megoldásaira szeretném ráirányítani a figyelmet. Elemzésemben azt fogom röviden bemutatni, hogy Sütő első verseskötényében milyen megoldások közvetítik az emlékek, az emlékezés (néhol mondhatjuk: történelem) reflektálását, színrevitelét, és mindez milyen kapcsolatban van a köteten (és általában Sütő életművén) végigvonuló vizualitás hangsúlyos szerepével.

Azt szokás mondani a könyvekről, hogy az első és egyben legtöbb információt hordozó eleme a befogadóra tett hatásuknak a cím. Jóllehet a verseskötet címről is lesz szó, de én még egy kicsit távolabbról (mondhatni kívülről) indítok, mégpedig a fülszöveggel. Az eleinte az Irodalmi Könyvkiadó, majd 1970-től a Kriterion gondozásában megjelenő Forrás-köteteknek a célja és a kivitele is egységes volt. A fiatal, elsőkönyves bemutatkozó szerzőket népszerűsítő sorozat kötetaineinek hátoldalán egy-egy fénykép található a szerzőről, valamint egy rövidke szöveg. Ez eleinte szerkesztői, más idősebb íróktól származó ajánlás volt, majd rövidesen az adott szerző sajátos, szubjektív „vallomásaival” cserélték fel, így eztán ki-ki a saját „poétikai” céljai szerint használhatta fel ezt a kis szöveghelyet (különösen jellemző ez a harmadik Forrás-nemzedék íróira). Sütő Istvánnak – fényképe mellett – a következő bemutatkozása található az *Arcfogyatkozás* hátoldalán: „Ez a kép 1979 szeptemberében készült, harmincadik születésnapomon. Ott állok a sepsiszentgyörgyi művelődési ház kopjafává stilizált oszlopának dőlve. Szentgyörgyre Kolozsvárról kerültem (egyetem), oda pedig Marosvásárhelyről (születés, elemi és középiskola, technikum). Nyári arcomat mutatom be, a téli csupasz és gondterhelt, hiszen tanítok. Voltam már segédmunkás, laboráns, technikus, egyetemista, újságíró, irodista, kultúraktivista, tanár stb. A kép elkészülte óta eltelt két év.”

Sütő nem azt a módszert választja első könyve úgymond ajánlásakor, prezentálásakor, hogy lineárisan, vagy valamilyen szervezőelv szerint bemutatja életútját. A fenti szövegben az emlékezést a kötet hátuljára nyomott, távolba merengő közeli arckép indítja el. Az első két mondat még kifejezetten leíró, távolságtartó – Mózes Attila szavával – „tárgyias-intellektuális” módon közelít a képhez,⁷ valóban tárgyként kezeli, kivonja belőle a szubjektumot. A tárggyá lett emlék lokalizálása (sepsiszentgyörgyi művelődési ház) viszont előhívja a személyes élettörténet sűrített narrációját, melyben az amúgy hagyományosan hangsúlyos események (születés, iskolák) mintegy mellékesen, zárójelbe téve bukkannak föl. A következő mondat újból elidegenítő, eltávolító, ám a második tagmonddal újfent egy olyan szituációra utal, ami nem látható a képen, csak elképzelhető, valamint a szakmai hivatás és arckép összefüggéseivel kapcsolatos sztereotípiák irányába mozdul el, amikor azt írja: „Nyári arcomat mutatom be, a téli csupasz és gondterhelt, *hiszen tanítok.*” [Kiemelés – R. D. Sz.] Ettől kezdve – már valamivel személyesebben, egyes szám első személyben – újabb tömörített, staffázsszerű (könyvajánlókra oly jellemző) felsorolás következik az eddigi munkáiról, ám az utolsó mondat újfent megtorpanásra késztet: „A kép elkészülte óta eltelt két év.” A szöveg nem sugallja a lezártág érzetét, csupán egy jelzett (ám jelentéssel fel nem töltött) distinkcióval hagyja egyedül az olvasót. Egyrésztől újfent eltávolít a személyeskedő életrajzi elbeszéléstől, valamint a jelzett, de be nem mutatott idő (az a bizonyos eltelt két év) imaginárius megképzésére késztet.

Ez a rövidke szöveg kulcsot ad magának a kötetnek a „működésmódjához” is, és jól példázza, milyen fénytörésben jelenik meg az emlékezés a versek egymásutánjában. Ugyanis itt rendelkezésünkre áll a kép, amely beindítja a költői képalkotás és történetképzés (jóllehet: itt prózában megvalósult) mechanizmusát. A verseket olvasván már nincsenek a segítségünkre képek, mégis azt érezzük, „mintha egy fényképalbum fotóinak ürügyén íródtak volna a versek”,⁸ olyan képek ürügyén, amiket nekünk kell elképzelnünk, létrehozunk a sűrített jelentésű, ám kihagyásos versszövegekből.

A következőkben abból indulok ki, hogy Sütő István költeményei – a versek, mint az emlékezés *tárgyai* – elhelyezhetők a *nosztalgia* fogalmával lefedett jelen-ségvilágban.⁹ Ennek az eleinte kórtani, majd a 19-20. századtól kezdve sokkal inkább hétköznapi, domesztikált pszichológiai fogalomnak sarkalatos pontja, hogy az emlékezést (a többnyire idealizált, jelenből megkonstruált, valójában soha nem létezett múltnak a megképzését) bármilyen tárgy: íz, illat, hangulat, helyzet, személy, helyszín, hang, szó stb. aktivizálhatja. Miként Marcel Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényciklusának első kötetében (Swann) a Madeleine sütemény íze az, mely előhívja a maga teljességében Combray világát Marcel számára, Sütő István verseiben uralkodóan vizuális jelölők: többnyire fényképek vagy „talált szövegek”. Az mindenképpen közhelyszerű a Sütőről szóló szakirodalom fényében, hogy versei fotografikus „ihletettségek”,¹⁰ ugyanakkor nem magától értetődő, hogy miképp használja fel a vizualitást. Tudniillik Sütő költeményei – a szó avantgárd hagyományra hagyatkozó értelmében – nem képversek; noha szabadverset ír, nem a szövegek külső, alaki megformálásával hozza létre a vizualitást. (Legfeljebb „hangulatfestésként” az olyan alkotásokban, mint a szabályos versszakok helyett középre rendezett *Keservesen* és a *Könyökre dőlve* című Berzsenyi-idézés.)¹¹ Ugyanakkor nem is válik filmszerűvé, mint a francia új regény utáni próza (Alain Robbe-Grillet, Mészöly Miklós, Mátyás Iván); a szöveg nem hozza mozgásba a képeket, csak a mögöttük megelevenedő „időhátter” nyer aktualitást, jelenvalóságot, a képek megmaradnak távolinak, lezártnak, realiztikusan tárgyszerűnek.¹² Maguk a képek nem mozgalmasak, nem dinamikusak, de a mögöttük megelevenedő háttér létrehozza a narrációt; épp ezért értékeli kivételként Mózes Attila Sütő műveiben „a vers epikum iránti nosztalgiját”.¹³

Innen nézvést a cím értelmezése is jobban megvilágítható. Az „arcfogyatkozás” a hétköznapi nyelvhasználatban egyértelműen a napfogyatkozás-holdfogyatkozás kifejezésre játszik rá, ahogy ezek a természeti jelenségek is a spektakulummal, a látvánnyal vannak kapcsolatban, mindenekelőtt egy szemünk előtt lejátszódó változással. Ugyanakkor Sütő István három részből álló *Arcfogyatkozás* című versében nem a látható, megtapasztható változás a lényeges, hanem a két tetszőleges létállapot közti minőségi változás, amit nem tudunk figyelemmel kísérni, csak az eredményét látjuk.

„I

elfogy az arcod árnyéktalanul
a kéz mozgása nem jelez delet
éjféli pohárcsengés többé nem kísért

az arc belülről

összetákolt

Nem a fizikai mozgás percepciója tehát a meghatározó jelenség, hiszen ez nem is nyomon követhető („árnyéktalanul”), hanem a létállapot megváltozása, ahogy a gesztusok, jelzések elvesztik a jelentésüket („a kéz mozgása nem jelez delet / éjféli pohárcsengés többé nem kísért”). A következő rész is ennek a megváltozott világtapasztalatnak, és „fogyatkozásnak” a regisztrálásával végződik: „nincs az arcnak semmi köze / összegöngyölve hever mint önmagad” (uo.). A ciklus harmadik része témájában a személyes élettől elvontabb síkra, a költészet mikéntje felé terelődik, mindazonáltal az absztrakt, túlsúfolt jelrendszerekkel szemben az igazi, materiális – ám önmagában talányos, kiismerhetetlen - „igazság” megtalálása mellett tesz hitet:

„III

túlélni a túlzó allegóriákat
menekülések önkényes dobolását
a mesterség kínzó ürügyeit
szimbólum mögül előkaparni az arcot
ami ki tudja mit jelenthet

vissza a költészet szünetéig
arcod mögé az őrség felvonul
s a kéz mozgása semmit sem jelez” (56.)
[kiemelés – R. D. Sz.]

Ám nem csak a kötetcímet adó versfüzér reflektál a címben megsejtetett vizualításra, mi több, nem is ez a leginkább. Ugyanis a kötetben számos olyan vers található, mely kifejezetten tudatosan játszik rá a fotografikusságra, különböző „műfajú” és használati körű képeket jelenítve meg ezzel: a kötetnyitó *Három visszavett fénykép*, az *Aktok (I-II.)*, a *Fotográfia*, a marosvásárhelyi Kövesdombot¹⁴ mozaikosan bemutató *Suburb*, a fotóelőhívás technikáját imitáló¹⁵ *Szökés a csapatból (I-III.)*, az *Arckép 17*, valamint a társadalmi-történelmi távlat felé is nyitott *Násznagyok*, a *Moskovics lányok* és a kötet zárása, a *Nagy családi album*. Jóllehet az *Arcfogyatkozás* számos további költeményének alapvonása a vizualitás színre vitele – ide tartozik a sokkal absztraktabb, színeszterikus metódusokkal átszőtt *Új maszkot naponta* ciklus, a *Bronzvörös (I-II.)* és a *Kísérlet* is –, a továbbiakban kizárólag az imént felsorolt fotografikus versek rövid elemzésére szorítkozom.

A *Három visszavett fénykép* második része a következőképp szól:

„II

útlevélkép a falhoz állítva virágos mező
a ruhán nefelejcssek méz és nefelejcssek
ez a sápadtság jó lesz alapszínnek te is
mehettél volna de éppen apádat temették
a te fényképed diákkönyv és hivatalos iratok

őrzik a hű leszek mosoly az ajándék-könyvek
 a szent tűzőzön európa elrablása azon a nyáron
 megkörnyékezett az alkohol a temetésen mondják
 szavahihetően sírtál a mosoly a fal az arc
 oda-vissza visszhang” (6.)

A ciklus – azon túl, hogy explicit módon utal a költőileg feldolgozott képek eredetiségére, „ready-made” jellegére, hasonlóképp épül fel, mint a korábban jellemzett fülszöveg. A strofa első két sora még tárgyias, eltávolító leírás („útlevél-kép a falhoz állítva virágos mező / a ruhán nefelejcs” stb.), később azonban ehhez hozzáadódnak a materiális kép elkészülte óta eltelt időnek a reflexiói: „te is / mehetnél volna de éppen apádat temették” – szól a megjegyzés, a kötetre jellemzően első szám második személyben, önmegszólító – önkéntelenül is valamiféle szembesítést, önvádat érzékeltető – módon. Emellett a szituáció speciális jelzői („hű leszek mosoly”) is jól jellemzik az idő általi reflektáltságot, valamint külső nézőpontok is beépülnek az eredendő „idegen” emléktárgy általi emlékezetidézésbe („a temetésen mondják / szavahihetően sírtál”), amely fokozatosan sajátta, megéltté válik.

A *Fotográfia* című költemény – címe ellenére – nem ennyire közvetett módon tematizálja a képiséget. Csak a helyzet körülírásából, stilizáltságából sejthetjük, hogy egy fénykép elkészülte képezi a vers alapját. A családi képen a család mögött ujaival malmozó „tizenkét törpe” valójában nem látható, csak a „családi történelemben” részesült szemlélő számára elevenednek meg, egyfajta testetlen szorongásérzés, fenyegetettség megjelenítői. (10.)

Az *In Contumaciam* című szonett hasonlóképp egy régi emlék reflexiója:

„majális angol pázsiton
 szürkülő kép bár mozdulatlan
 körbe-körbe azóta fogatlan
 mókusok pergő ágakon

látod a tárgyak jelene múlt
 ülünk hátunkat összevetve
 söröskorsónk a fűbe rejtve
 a póz s a korsó divatjamúlt

duzzogva kortyolsz ez az utolsó
 mondod s a régi tükrös korsó
 arcodra hulló fénye nagyít

bőrdön kígyó-ráncot ráncot
 mostani Gorgó-haragod látom
 hol öregszem ott-e vagy itt” (15.)

Az emlék felidézése folytonosan kontrasztba állítja a kép által közvetített valóságot és ennek materialitását, lezártágát („majális angol pázsiton / szürkülő kép bár mozdulatlan”) és folytonosan előre haladó, végét nem lelő időt: „azóta fogatlan / mókusok pergő ágakon / látod a tárgyak jelene múlt”. Mindeközben a lírai beszélő utal a kép szcenikájára, stilizált jellegére („a póz s a korsó divatjamúlt”), s

maga a vers is a múlt és jelen összekeveredésének tapasztalatával ér véget („mostani Gorgó-haragod látom / hol öregszen ott-e vagy itt”). Ugyanennek a módozatnak egy másik megvalósulása a kötetben az *Arckép 17* című költemény is.

Szociográfiai ihletettséggel ruházza fel a kötetet a *Szuburb* (=külváros) című rendhagyó prózavers. A mű két részre van osztva: első részében („A SZEREP-LŐK”) magukat a külváros lakóit ismerjük meg egy félmondatos jellemzés és egy monogram formájában, mindezt szünet nélkül, egymáshoz fűzve, egy halmozó felsorolás nyomán. (Például: „[...] a parádéskocsis lányunokái kisagy nélkül születnek / g. néni ráncaiban szutykos haja csorog alá / hatszor abortált m. a fehérnemű-reklám / a volt apáca háztulajdonos” stb. [16.]) A költeménynek már ez a része sem egyszerű „leírás” a szó hagyományos értelmében; nem külsőleg mutatja be a szereplőket, hanem egy-egy jellegadó „vonással” történetté kerekíti az egyes alakokat. A második rész („A LÁTOMÁS”) pedig az imént lajstromszerűen elősorolt szereplők perspektívájából (az ő „hangjukon”) hívja életre az eseményeket: „a pokol mint némafilmen a robbanás nap körül kering / pedig csak a gyerekeknek akartam apát s ha őszinte vagyok a petevezetékeimet rég elkötötték / bizony ha cipőt próbálok más húzza föl a lábamra a hasamtól nem érem el a lábfejem [...]” [17.]. S a figyelmes olvasó nyomon is követheti, melyik bemutatott szereplő nézőpontját imitálja a hektikus tudatfolyam.

Magának a fotóelőhívásnak a folyamatát modellálja a *Szökés a csapatból* című ciklus három része. Míg az első változat az eredeti irat – „városi levéltár (elnöki iratok 1349) 1914” - alapján előhívható fotó negatívja („apád a nyolcadik a sorban” stb.), addig a második a pozitív („a nyolcadik sor apádban”), az utolsó harmadik pedig egy vegyes, szinkronizált, több réteget egymásra vetítő változat („apád a sorban nyolcadik / a nyolcadik sor apádban” [31-33.]). Egyebek mellett ez a kötet egyik legszabadabb verse, hiszen – a fotográfia működés módjának imitálása mellett – ebben a költeményben a szavak, mondatok, gondolatsorok úgy tűnnek fel, mint egy adatbázisból előhívható információegység véletlenszerű kombinációi.

A kötet legizgalmasabb részletei azok a versek, amelyek – hasonlóan a fenti *Szökés a csapatból* című vershez – valamilyen történelmi tapasztalatot igyekeznek rávetíteni a vizuális emlékezet mentén a személyes élettörténetre. Nemcsak azért bírnak különös jelentőséggel ezek a költemények, mert folytonosságot mutatnak Sütő István következő verseskötetével, a *Nagy családi albummal* (1983), hanem mivel ezekben nem csupán a személyes élettörténet egyes elemei (és az elmúlt idő fénytörésében különböző dimenziói, változatai, értelmezései) elevenednek meg, hanem az emberen túlmutató rendszerként elképzelhető történelem is. Épp ezért itt Sütő nem csak a tárgyak kellő megvilágításával, szubjektív reflexióival operál, hanem kultúrtörténeti jelölőkkel is.

A *Moskovics lányok* már címében is megidéz egyfajta századfordulói, amolyan „boldogbékeidős” hangulatot (vö. Herczeg Ferenc: *A Gyurkovics-lányok*), aztán a versből kiderül, hogy valamivel későbbi korszakról van szó („ezerkilencszázharminchében”). Eleinte a már szokott metódussal tárgyias leírás következik a hozzá tartozó jelenbéli reflexióval:

„a moskovics lányok ezerkilencszázharminc
hétben prájer utca huszonnyolc
nem tudod milyen városban te szeptember
huszonnyolcadikán tizenkét év múlva születlél”

Itt meg is történik az eleinte távolinak és idegennek tetsző emlék kiazmatikus összekapcsolása az önéletrajzi én életvilágával. Majd csak ezután leszünk figyelmesek rá, hogy voltaképpen ezúttal is egy fénykép adta a vers apropóját:

„négy lány talán éva mártá judit sára
mosolyog ijedt arccal
s a szélén anyád szőkéen sötét és világos
ruhák pettyesek virágosak”

Eddig a leírás, s ezt követi a történelmi narratíva, mely egyfelől megszakítja a sajátta tett „megtalált” emlékhöz való kapcsolódást, de pont a trauma hatása az, ami emlékezetessé, el nem felejtethetővé teszi a leírt tárgyat:

„eltűnt v. a. is a szerkesztő
évkönyvet írt az arisztokráciáról de nem
óvta sem ez sem a háborús tisztí bojt
eltűntek vele a lányok is de akkor mosolyogtak

anyád is meghalt te már elmesélheted
amit soha nem ismertél de hozzád
de hozzád tartoztak ők is mielőtt megszülettél
ők is a családhhoz amely mit jelenthet” (61.)
[kiemelés – R. D. Sz.]

A *Moskovics lányok* fragmentált holokauszt-történeténél valamivel személyesebb, az önéletrajzi beszélőhöz szerveesebben kapcsolódó a *Nagy családi album* témája. Ugyanis ez a ciklus (mely később kibővített formában jelent meg az azonos című kötetben) más egyéb Sütő-művekhez hasonlóan feldolgozza az önéletrajzi énhez kapcsolódó apa alakját. Ezen öt részből álló kompozíciónak azonban egészen más a poétikája, mint a korábban jellemzett „képleíró” verseknek. Itt a beszélő nem egy rögzített szituáció tárgyias leírásából indul ki, hanem a történeti távlatba helyezett élőbeszédszerű rigmusok halmozásával teremti meg az emlék miliőjét. Így kezd az I. rész első versszakában:

„egy szűrt egy kabátot egy bécsi bundát s.i.-nek
lám itt áll és reszket székünkre ma reggel
nem faragtunk sem császári sem királyi czímert
jobb szemét törli mindjárt sírni kezd tízenyolc
éves s az arasznyi-csíkos ingben istenem
mit vétettem mondja most már bakaruhában” (65.)

S így lassacskán megelevenedik a monarchia kifordított, ironizált, alulnézetből láttatott világa, melyben az apafigura csupán szenvedő alany. Elszenvedője a katonaságnak, a kényszerű családi kötelékeknek és minden egyéb viszontagságnak. A ciklus III. és IV. részét újfent „instant” kép ihlette, melyek fókuszában ezúttal az apa van, az utolsó – újfent cselekményesebb, élőbeszédszerűbb - rész pedig nem lezárja, csak időlegesen berekeszti a nagy családi albumot, hiszen a kötet ezzel végződik:

„[...]”
mit mondott v.a. s.i. közbakának azon a téli hajnalon
mindenkiújéve előtt anyád első és második férje
miről beszélhetett a lézengő tiszt s a tekergő
közbaka
abtretten stb. vezényszókat már csak te közvetítheted

(folyt. köv.)” (69.)

Az *Arcfogyatkozás* című kötet elemzése arra világít rá, hogy Sütő István nem csak a harmadik Forrás-nemzedék egyik legkülönlegesebb – és sajnálatosan zár-ványban maradt – „hangját” hozta létre költészetével, hanem nagyon sok késő-modern magyar és európai poétikai vonulattal igyekezett szinkronba kerülni. Ahogy Magyarországon a film formanyelvével való kísérletezés jellemezte az 1960-as évektől Mészöly Miklós és Mándy Iván prózáját (valamint ennek inver-zeként jött a társművészetekkel kacérkodó film is, pl. Gaál István, Zolnay Pál, Huszárik Zoltán, Sándor Pál), s miként az 1970-80-as évek erdélyi szerzőinek az újításai egyszerre jelentenek szinkronizálódási kísérletet a populáris kultúrával (Egyed Péter: *Búcsúkoncert*; Darkó István: *Macskarádió*) és a filmmel (Bogdán László: *Helyszíneresések forgatáshoz*), Sütő költészete a fotográfia és az iroda-lom közti kapcsolat revelatív felfedezésének tűnik. Emellett nem szabad elfeled-kezni arról sem, amit idézett kritikáikban Mózes Attila és Borcsa János is hang-súlyoztak, hogy tudniillik az *Arcfogyatkozás* verseiben a próza imaginárius jel-legét is meghaladó érzékletességgel kerül színre a történelem mindennapi ta-pasztalata, amely Nádas Péterhez és az ugyancsak fotográfiai ihletettségu *Árnyas főutcát* (1999) író Márton Lászlóhoz közelíti Sütőt.

A kutatás további feladata, meggyőződéseim szerint, szisztematikusan meg-vizsgálni azt, hogy milyen módon építette tovább a vizualitás és emlékezet poé-tikáját Sütő a következő nagyszabású kötetében, a *Nagy családi album*ban, vala-mint hogy e két könyvhöz képest milyen szempontok szerint tekinthető poétikai (nem csak tematikai) váltásnak az utolsó posztumusz – de még Sütő tervei alap-ján – megjelent kötet, a messianisztikus szereplőrával jellemezhető, bibliai témájú¹⁶ *én, Dániel*.

■ JEGYZETEK

1. Ágoston Vilmos: *Barokkra ítélve*. Életünk 1988. 2. 151–161.
2. Sütő István: *Arcfogyatkozás*. Kriterion, Buk., 1981. [Forrás-sorozat] A következőkben az e kiadásból száрма-zó idézeteket a főszövegben zárójelbe tett oldalszámmal jelzem.
3. Sütő István: *Nagy családi album*. Kriterion, Buk., 1983.
4. Sütő István: *én, Dániel*. Kriterion, Buk., 1987.
5. *Varázslataink. Fiatal költők antológiája*. Összeáll. Jancsik Pál. Dacia, Kvár, 1974; *Kimaradt szó. Fiatal költők antológiája*. Összeáll.: Ágoston Vilmos. Kriterion, Buk., 1979.
6. Lásd: Mózes Attila: *A vers epikum iránti nosztalgiaja; A költő „arcfogyatkozásai”*. In: Uő.: *Céda korok törté-nelme*. Mentor, Mvhely, 2004. 279–286; Borcsa János: *„Már csak te közvetítheted”*. In: Uő.: *Megtartó formák*. Kriterion, Buk., 1984. 120–122; Egyed Péter: *Egy nemzedék nyomában*. In: Uő.: *Irodalmi rosta*. Polis, Kvár, 2014. 120–126.
7. Mózes Attila: *A vers epikum iránti nosztalgiaja...* i. m. 279.
8. Uo.
9. A nosztalgia elméleti oldalát – főként pszichológiai, filozófiai és esztétikai szempontból – sokan megpróbál-ták leírni; a legismertebb könyv, mely kultúrtörténeti keretben (számos irodalmi példával) illusztrálja a jelen-séget, Svetlana Boym monográfiája (*The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York, 2001). Jelen tanulmány-ban a nosztalgia összefoglalásához Pintér Judit Nóra kiváló interdiszciplináris disszertációját használtam: Pin-tér Judit Nóra: *A nem múló jelen. Trauma és nosztalgia*. ELTE BTK, Bp., 2011. 91–117. [kézirat]
10. „Furcsamód fotografikus költészet az övé, a rímre csupán utaló költői megoldásokkal.” (Egyed Péter: *Egy nemzedék nyomában...* i. m. 124.); „A (képzeletbeli) családi album fényképeinek tárgyilagos módon való nyelv-

vi újrafogalmazása [...] módot ad a költőnek egy elsüllyedt (?) világ tarka forgatagának, katasztrófáinak és tragédiáinak szenvtelen megidézésére.” (Borcsa János: „Már csak te közvetítheted”... i. m. 121.).

11. Szemben például az ugyancsak Berzsenyit újraértelmező Horváth Leventével, aki a *Kimaradt szó* című antológiában egy aprólkosan kidolgozott arckép-verset szán a kanonikus költőnek. Lásd: Horváth Levente: *Berzsenyi Dániel*. In: *Kimaradt szó*... i. m.

12. A fotót a realizmussal, a filmet a modernizmussal, az elektronikus médiát pedig a posztmodernnel hozza összefüggésbe ontológiailag – Fredric Jamesonra hivatkozva – Vivian Sobchack: *A vászon és a képernyő színhelye*. Ford. Kaposy Ildikó. Metropolis 2001. 2.

13. Mózes Attila: *A vers epikum iránti nosztalgája*... i. m. 281. Borcsa János is felfedezi Sütő verseinek epikai töltetét: „Sokrétű versszöveg keletkezik ekképp, amely a lírai és epikai elemek dinamikus villódzó-változó ötvözetét hozza létre. Nem meglepő és nem idegen ezért a narrációszerű és magánbeszédre emlékeztető részek jelenléte sem Sütő verseiben.” Borcsa János: „Már csak te közvetítheted”... i. m. 122.

14. Lásd: Ágoston Vilmos: *Barokkra ítélve*... i. m. 154.

15. Mózes Attila: *A vers epikum iránti nosztalgája*... i. m. 281.

16. Lásd: Kisgyörgy Réka: *Dániel vallomásai*. Korunk 1987. 12. 1014–1015.



KOVÁCS BEA

A TRANSZMEDIÁLIS LENA DUNHAM-UNIVERZUM

„Hannah-ra, aki megteszi a következő lépést a véletlenszerű lépések sorozatában.”

CSAJOK, 4. ÉVAD, 1. RÉSZ



E multimedialitás értelmezésében két célt szolgál: művészi vonalon egyrészt az alkotó különböző műfajokban való kísérletezését, közszereplői vonalon másrészt a szélesebb körű inkluzivitás megteremtését segíti elő.

(pilot)

■ A Lena Dunham munkásságáról szóló szövegeket szokás azzal az idézettel indítani, amit a *Csajok* főszereplője, Hannah Horvath a sorozat próbaepizódjában mond, enyhén beópiumozva, egy hotelszobában szüleinek: „Azt hiszem, hogy én vagyok a nemzedékem hangja.” Fontosabb azonban, ami ezután következik: „Vagy legalábbis egy hang. Egy nemzedéké.”¹ Írásomban így kezelem az amerikai színész, rendező, író alkotói és közéleti munkásságát: mint egy generáció egy hangjának hangsúlyos, bár vállaltan esendő megnyilvánulását, az önmaga pozíciójának relatív voltával tisztában levő művész törekvéseit. Dunham alkotásai túllendülnek a hermetikusan zárt műértelmezés szorongató korlátain, műveinek erőteljes kulturális illetve közéleti beágyazódása pedig a kultúratudományok és az irodalomszociológia világát hívják be értelmezésünkbe. A digitális kultúrában, amelyben ezek az alkotások létrejönnek és amelyben azonnali reakciót váltanak ki, más szempontok szerint értékelődik a műalkotás, maga a mű műalkotás volta másodlagos kérdésé válik, és első helyre a politikai korrektség, a PC-faktor kerül. Elsősorban olyan kérdéseket feleltet a Dunham-opusz, mint: mi számít magán- és közszférának? hol húzható meg a határ a privát élmények nyilvánosságra hozása és a fröcsögés (overshare) között, illetve mi számít

Részlet egy hosszabb tanulmányból

művészi tabudöntőgetésnek és mi számít a szennyes egyszerűen ízléstelen kitevetésének? mennyire befolyásolja a megszólaló (fehér, amerikai, New York-i művészközegből származó, privilegizált nő) kiléte a kimondottak emészthetőségét, azaz ki(k)nek áll jogában szót kérni, szóhoz jutni a virtuális terek pulpitusánál? végezetül pedig melyek azok a témák, amelyek a 21. században érzékeny pontokat érinthetnek a közvélemény páncélja mögött?

Dunham olyan alkotó, aki művein túl közéleti personája miatt is számtalanszor a média kereszttüzeiben találta magát, és jogosan: több olyan megnyilatkozást tett, amelyek emberi stupiditásukban elfogadhatlanok,² elvi következetességükben kifogásolhatók³ vagy egyszerűen csak kínosak.⁴ A helyzet odáig fajult, hogy a Twitteren létrejött egy Lena Dunham bocsánatkérés-generátor (<https://twitter.com/lenadunhamapols>), illetve 2018 januárjában az Aranyglóbusz köré szerveződő feminista megmozdulás, a *Time's Up* kapcsán tanúsított tolatkodó viselkedésmódja miatt Dunham-et a #MeToo mozgalommal összeférhetetlen perszónaként kiáltotta ki a *New York Post*.⁵

Egy alkotó magánemberi megmutatkozásainak azonban két oldala van: a mindig, olykor saját kárára szókimondó, 31 éves Dunham 2018 tavaszán a nyilvánosság előtt beszélt egy esszében az évek óta elhúzódó endometriózisa miatt bekövetkezett hisztorektómia-műtétjéről, kényelmetlen, de reális képet festve azokról a megpróbáltatásokról, amelyeken egy fokozott stresszhelyzetben élő fiatal nő keresztülmehet.⁶

Mint a fenti példából is látjuk, a digitális érában, ahol kedvenc íróink és zénezeink egy tweet-re vannak tölünk, teljesen átértékelődik a mű és művész, a privát és a nyilvános, a valós és a fiktív viszonya. Mennyire tudjuk elvonatkoztatni egy publikus persona csapongásait egy kitalált sorozatszereplő hétköznapi viszontagságaitól? Hol ér véget a magánélet és hol kezdődik a művészet, illetve mennyire fajsúlyos az alkotó személye az alkotás megítélésében? Van-e egyáltalán még szükség ezekre a feszes kategóriákra az internet uralta világban, ahol minden dokumentálható és követhető, és a műbírálathoz nemcsak a lelkes tömegeknek, hanem a szakavatott kritikusoknak marad meg?⁷

A metamodernizmus az internetes éra domináns paradigmája, írja Seth Abramson meghatározó esszéjében, majd a távolság-közelség, elkülönülés-azonnalitás digitális tér-idő koordinátái kapcsán így fogalmaz meg egy metamodern készletet: „A metamodernizmus le akarja bomlasztani a távolságokat, főleg az ellentétesnek tűnő dolgok közötti távolságot, hogy újrateremtse egy olyan egészség-érzetet, amely hétköznapi értelemben megengedi, hogy meghaladjuk környezetünket és azzal a céllal haladjunk előre, hogy pozitív változást idézzünk elő közösségeinkben és a világban.”⁸ Egy ilyen bináris ellentétpár, talán az idők kezdete óta, az Élet és a Művészet, a kettő közötti távolság, átfedés és kölcsönhatás összes lehetséges variációjával együtt. Abramson szerint a metamodernisták kitűzött célja, hogy az Életet és a Művészetet egyidejűleg tiszteljék és elrendeljék (enact), elvetve azt az elképzelést, miszerint az irodalommal foglalkozó művészeknek valamelyik mellett kell dönteniük. Abramson nem fogalmaz meg értékítéletet annak kapcsán, hogy pillanatnyilag sikerül-e a metamodern realista-optimizmusból fakadó, művészet révén történő világjavítás/-javulás, de fontosnak tartja megjegyezni, hogy eljött az idő, hogy kitaláljuk, miként élhetnénk újból boldogan.

Bár populáris és olykor trash volta miatt Lena Dunham nem tűnhet egyből metamodern művésznak, úgy gondolom, a kortárs televíziózásra gyakorolt hatá-

sa, illetve a közbeszédre tett befolyása vitathatatlan, és karrierje kezdete óta valóban az Y-generáció megkerülhetetlen hangjává vált. Dunham egy multi- és transzmediális alkotó, aki különféle platformokon enged ki művészi hangját, és úgy nyúl az új médiumokhoz, hogy közben a régieken egyensúlyoz és azokat finomítja. Akárcsak sok metamodern kortársa, ő sem veti el teljes egészében a posztmodern hagyatékot, hanem viszonyul hozzá és átalakítja azt.⁹ Alkotásainak legfőbb inspirációs forrása maga az Élet, és bár ez az élet-szelet értelemszerűen nem lehet soha reprezentatív, mégis létjogosult.

A továbbiakban arra keresem a választ, hogy milyen hatással van a digitális kultúra az irodalomra, illetve mihez kezdhet az irodalom önmagával a virtuális nyilvánosság berkeiben; megfigyelem, hogy a női szerző/nőíró léte és szerepe miként problematizálódik a Dunham-életműben, illetve hogy mit jelent az élet és a művészet egyidejűsége a formai-tartalmi választások, azaz a megszólalás módjának mikéntje értelmében. A művészi önkifejezést és az alkotó közéleti szerepvállalását egymással szimbiózisban igyekszem vizsgálni, a médiumokon átívelő történetmesélés egész-sége, kerek-sége értelmében. És, amennyiben a metamodernizmus az érzés szerkezete, egy érzésszerkezet,¹⁰ megpróbálom felfedni, hogy Lena Dunham mint kortárs szerző milyen struktúra(ko)n keresztül közelíti meg a világot (és hogy lehet-e nekünk valami hasznunk belőle).

(önéletrajzi művészet)

„Úgy tűnik, hogy a nőknek vagy férjhez kell menniük, vagy tanulniuk kell valamit.”

SZEX ÉS NEW YORK, 6. ÉVAD, 7. RÉSZ

■ Hannah a sorozat nyitóepizódjában, mielőtt szülei rázúdítanak a hideg zuhanyt, azaz hogy megvonják tőle az egzisztenciális biztonságot jelentő anyagi támogatást, készülő esszékötete felépítését ecseteli: úgy tervezi, hogy kilenc személyes esszét fog közölni, melyekből ezen a ponton négy már megvan, a többit pedig még „meg kell élni”. Hannah egy értelmiségi szülőktől származó, Y-generációs fiatal nő, akinek nagy figyelemigénye van, hétköznapi nehézségeit, sajátságos, szókimondó stílusát elégségesnek tartja az íróvá váláshoz. Úgy érzi, hogy a New York-i, pontosabban a brooklyni hipszterélet elegendő anyagot szolgáltat egy ütős debütkötethez, és valamilyen szinten az is benne motoszkál, hogy az íróvá válás szülői elvárásként csapódik saját ambícióihoz. Hannah anyja, Loreen (Becky Ann Baker) titkon azt reméli, hogy e szülői gesztus valós anyagot szolgáltat majd egy mondanivalóval bíró könyvhöz. Hannah nem így gondolja.

Nem lövök le semmi poént, ha elmondom: a sorozat végére Hannah nem válik publikált, elsőkönyves szerzővé. Helyette anya lesz, gyermeke egy futó kalandból születik, az apával nem tartja a kapcsolatot. Egy pár szerződés-közelit pilanatot leszámítva Hannah főként szabadúszó szerzőként, kreatív (marketinges) szövegíróként, helyettesítő tanárként, végül pedig, a sorozat utolsó momentumában, egyetemi tanársegédként dolgozik. Bár nem házasodik meg, egy hasonlóan klasszikus női szerepet, az anyaságot vállalva búcsúzik nézőitől, akik, valljuk be, titkon drukoltak neki, hogy *igazi* író legyen.

Lena Dunham, a *Csajok* létrehozója, 2014-ben jelentkezett első kötetével, a *Nem olyan csajjal*.¹¹ A könyv magyar kiadását több szempontból is problémásnak tartom: bár átveszi az eredeti kiadás fekete-pink színvilágát, a címlapra magának a szerzőnek az egészalakos fotóját helyezi egy drágának tűnő, pasztelles, enyhén falikárpitra hasonlító outfitben, amint egyik kezét derekára téve, kinyi-

tott szájjal az olvasóra csücsörít; Tamás-Balha M. Etelka fordításában pedig a könyv alcíme is végzetesen félresiklik: az angol cím (szabad fordításban: „egy fiatal nő elmondja nektek, hogy mit »tanult«”) pontosan azt az (ön)íroniát és a publikálási lehetőség helyzetére való reflexiót hozza magával, amittől a Dunham-könyv inkább anti-útmutatóként funkcionálhat, mintsem szó szerinti önségítő/életmód-tanácsadási könyvként. A továbbiakban tehát az idézőjeles tanítás keretein belül értelmezem a Dunham-könyvet.

Gács Anna *A példaszerű élet és az önéletrajz mint tömegtermék* című tanulmányában a kortárs kultúrában futótűzként terjedő önéletrajzi művek szociális mozgatórugóiról, illetve a nyilvánosság problematikájáról ír.¹² Írásának felütésében már hivatkozik Habermasra, aki szerint „a nyilvánosság az egyéni élettörténetek közzétételének a szférájává válik”, ezáltal felvetve a kérdést, hogy mi számít releváns élettörténetnek, ki számít releváns hangnak az életrajzok túlbujánzó palettáján. Gács az amerikai televíziózás és a sztárkultusz kapcsán beszél arról, hogy ezek az önéletírások immár egyfajta recept szerint íródnak, javarészt újságírói segítséggel, és nagy mértékben magukon hordozzák a digitális kor öndokumentációs és önarchiválási trendjeinek lenyomatát.

Ennek értelmében feltehetjük a kérdést, hogy Lena Dunham, a számos előjogot élvező, New York-i művészközegből származó, objektív lencsén nézve is felfuttatottnak mondható, igencsak fiatal szerző memoárja mennyiben mondható érdekfeszítő önéletírásnak? A *Nem olyan csaj*-ról született magyar nyelvű kritikák közül Adorjáni Panna műbírálata tartom a legkomolyabb hangvételűnek, azonban ez a szöveg sem lép túl olyan bináris oppozíciókon, mint a genderszemléletű irodalomkritika női vs. férfi szerző ellentéte, illetve a populáris vs. elit kultúra kettőse.¹³ Adorjáni többszörösen is hivatkozik Dunham előjogokat élvező helyzetére és státuszára, ezzel megfosztva őt a relevánsnak mondható nézőponttól, mintegy érvénytelenítve élettapasztalatát, végül pedig arra a következtetésre jut, hogy a memoár felszínes, fecsegő stílusa „minket” (ki az a mi? a nő olvasók homogén masszája?) nem vesz le a lábunkról, „velünk” nem lehet csak úgy sztorizgatva beszélni az élet igazán fontos dolgairól. A kritika hangneme nagy mértékben szembemegy azzal a demokratikus nézőponttal, amit Robert Folkenfik önéletrajz-kutató képvisel: „demokratikus potenciálja, hogy azt sugallja, minden embernek megadatik a lehetőség, hogy önéletrajza legyen, és kapcsolata az alulról építkező történetírási módszerrel, mely mindenkit helyzetbe hoz, aki el akarja mesélni a történetét (akár szóban is).”¹⁴

Valóban, Dunham stílusa inkább humoros, könnyed, épp csak sejteti a felszín alatt húzódó, vitathatatlanul reális, megélt, kisebb-nagyobb traumákat, merőben más például Joan Didion, Susanna Kaysen vagy Jeanette Winterson vérre menő, önmagát igen komolyan vevő önéletrajzi ihletettségű írásaitól. Dunham tudatában van annak, hogy privilegizált környezetből származik, és hogy mentális betegségei (kényszerbetegség, szorongás, étkezési zavarok) mégiscsak szülői és szakemberi felügyelet mellett bontakoznak ki. Dunhamnak tehát nem áll jogában megütni azt a hangot, mint például Malála Júszafzainak vagy Marjane Satrapinak (*Persepolis*), és nem is teszi ezt. Ettől függetlenül saját írói hangjához híven beszél azokról a nehézségekről, amelyeket kisgyerekként és fiatal nőként átélt, ezáltal normalizálva, destigmatizálva a populáris kultúra tereiben például a mentális betegségről és a női szexualitásról folytatott diskurzust.

A metamodernizmus, és ezen belül az új őszinteség értelmében az irodalmi szöveg egyszerűen működteti az őszinteséget és az íroniát, úgy tárulkozik ki, hogy

ugyanakkor tudatában van annak, hogy mennyire sutának, ostobának tűnhet bárki számára. Seth Abramson teoretikus melléhelyezésnek (juxtaposition) nevezi ezt a jelenséget, amely aktiválja a metamodernizmus egy másik elvét, a paradoxont, amelynek értelmében az irodalmi szöveg szerzője tisztában van azzal, hogy a számára objektív valóság nem egy univerzálisan érvényes valóság.¹⁵ A *Nem olyan csaj* bevezetésében és hátlapján szereplő szerzői küldetésnyilatkozat összecseng a közlési vágy és a közölt történetek esetlegességéből fakadó, metamodern ellentmondásossággal: „Én viszont el akarom mesélni a történetemet, sőt el *kell* mesélnem azokat, hogy be ne csavarodjak! El kell mesélnem, milyen volt felébredni a felnőtt női testemben, amitől undorodtam és megijedtem. [...] És ha a tapasztalataim kicsit is megkönnyítik a helyzetedet vagy megakadályozzák, hogy csak azért ne vedd le a tornacipődet szex közben, mert esetleg majd menekülőre kell, hogy fogd, már egyetlen ballépésem sem volt hiábavaló. Előre szégyellem, hogy azt merem gondolni, bármiben is segíthetek, de előre örülök annak, ha meggátolhatok, hogy kipróbálj egy nagy drága léböjtkúrát, vagy hogy hibásnak érezd magad, ha az illető, akivel randizol, visszakozik, mert frusztrálja, hogy ennyire tisztán látod a földi küldetésedet. Nem, nem vagyok szexszakember, sem pszichológus, ahogy dietetikus sem. Nem vagyok 3 gyerek anyja, és sikeres harisnyaüzletlancom sincs. Viszont olyan lány vagyok, akit nagyon is érdekel, milyen, ha »mindened meglehet«. Épp ezért a következő oldalakon reményekkel telve tudósítalak majd arról, hogy áll a fronton a harc.”¹⁶

A könyv végére érve válik egyértelművé, hogy a „mindened meglehet” szlogen nem igazolódik be, és láthatóvá válik, hogy mekkora szakadék húzódik az amerikai sztárok/hírességek felszínes sikerei és belső viszontagságai között. Dunham távolról sem az az ember, akit tanácsadói szerepkörben elképzelünk, őszintesége és (ön)íroniája, a gesztus, amint kibillenti magát a klasszikus coach-ok ellentmondást nem tűrő tekintélypozíciójából, emberivé, sőt barátiává változtatja a könyv hangnemet; így a kötet úgy ad tanácsot, hogy mindent idézőjelbe tesz, azaz megadja az olvasónak azt a lehetőséget, hogy saját értékrendszere és belátása szerint felbecsülje, hogy mi vonható le egy-egy sztoriból, esszéből. Amennyiben igaz a mondás, hogy az okos ember a mások hibáiból tanul, Dunham nagyvonalúan nyújtja át az olvasónak a stafétát, azzal a jegyzettel ellátva az élettörténeteket, hogy „legyetek okosabbak nálam” – ez a szerzői attitűd pedig szimpatikusnak bizonyul az önmagukat is túl komolyan vevő megmondóemberek kinyilatkoztatásai mellett.

A könyv hangvétele valójában Lena Dunham szuverén alkotói autentikusságát támasztja alá. Ez a fajta önazonosság, amely a Hollywoodban fabrikált, tiszavirág-életű sztárokból legtöbbször hiányzik, valójában a Dunham-brandet övező siker kulcsaként is értelmezhető. Keszeg Anna *Az (új)autenticizmus a kortárs kultúriparban. Lena Dunham Csajok című sorozatáról* című tanulmányában így foglalja össze az emberi/alkotói autentikusság mögött húzódó belső iránytű működési mechanizmusát: „a belső hang jelzi saját egyéni szabadság-összefüggésemhez való hűségem, illetve figyelmeztet (kinél korábban, kinél később), ha e hűség ellen teszek.”¹⁷

A *Nem olyan csaj* narratív struktúrájában is szakít a klasszikus önéletírások áramlásszerű stílusával, és szövegeinek eklektikus műfajiságával érezteti azt az elmozdulást, amelyet az internetes beszédmód, a digitális kultúrában létrejövő közlés az írott prózai szövegre gyakorol. Ennek értelmében Dunham memoárja a hagyományos személyes esszétől kezdve lábjegyzettel ellátott e-mail-részletet,

chat-beszélgetést, levelezést, anekdotát, vallomást és az internetes blogok listáira emlékeztető, pontba szedett „bölcsségeket” tartalmaz, de megtalálható benne a szerző saját, de facto naplójából átvett étrend-lista (erős Bridget Jones-referenciaként), illetve a *Cosmopolitan* és egyéb női magazinok csillogó lapjairól visszaköszönő *Mi van a táskámban?*-cikk is. Mindemellett számos, valós és fiktív példaképtől származó idézet és popkulturális utalás, valamint Joana Avillez illusztrációi egészítik ki a főszöveget. Az egyes szövegek műfaji sokszínűsége alapvetően nem az elmesélt történetek rendkívüliségét vagy a bejárt életút különlegességét hivatott hangsúlyozni, hanem arról ad kaleidoszkópszerű képet, hogy Lena Dunham mint alkotó ember hogyan látja a világot.

Hogyan látja tehát Lena Dunham a világot? Egy olyan érzékeny, kreatív megfigyelővel van dolgunk, aki már gyerekként kissé koravén és jobban kijön szülei fura művészbarátaival, mint saját kortársaival. A kis Lena egy intelligens, tehetséges (gifted) gyerek, egy olyan csodabogár, akinél elszigetelődésében különféle pszichés, illetve mentális rendellenességek állnak elő, mint például a kényszerbetegség, a szorongás és az étkezési zavarok. A felnövő Lenát érdekli az írás, különösen az önéletrajzi ihletettséggű szövegek, és akárcsak sok generációs társa, ő maga is saját életéből meríti a legtöbb inspirációt; emellett filmeket készít, (túl) sokat pasizik, mert lenyűgözi a szexualitás kérdése, és szereti oda tenni az ujját, ahonnan mások a lehető leggyorsabban elkapnák kezüket. Egy természetes provokátor, aki azért tűnik provokatívnak, mert nem érti, egyes dolgokat miért övezi a tabusítás, hogy bizonyos témákba miért pirulnak bele a felnőttek, és hogy miért baj az, ha megosztunk olyan dolgokat, amelyeket jobb lenne elhallgatni?

Ezen a ponton érdemes beszélnünk az „intim nyilvánosság” (intimate public) fogalmáról, amelyet Lauren Berlant nevéhez kötünk.¹⁸ Berlant alapvetően az amerikai irodalom és tömegkultúra termékeit vizsgálva jut el következtetéseéhez, azonban digitális korunkra általában is jellemző jelenségeket is megfogalmaz. Fókuszában főként a női és egyéb marginalizált csoportból (színesbőrűek, queerek) származó szerzők és olvasók állnak, akik számára létfontosságú egy olyan publikus szféra megteremtése, ahol a szegregált módon létező, de közös élettapasztalatok megoszthatóvá válnak. A személyes így kollektívvá válik, a nyilvánosban megteremtődik az intim tapasztalat lenyomata, a közösségi élményt pedig a diskurzusban résztvevők hasonló világnézete és érzelmi tudása generálja. Az intim nyilvánosság „lehetőséget ad rá [...], hogy megbeszéljük, hogyan lehet x-ként élni.”¹⁹

A fentiek értelmében a Dunham-opusz arra tesz kísérletet, hogy megragadja az életérzést és -tapasztalatot, amelyet egy húszas éveiben járó, művészhajlamú, mentális betegségekkel küzdő nő napjainkban megélhet. Ezen a ponton Dunham családi hátterét illetve amerikai származását nem tartom relevánsnak, ugyanis az alkotói fókusz a mentális betegség és a (női) íróvá válás felé mozdul el, ez a két szempont pedig kitarja az értelmezési keretet és a különbségeken túllepve a közös tapasztalat intim vetületeit teszi a művészi vizsgálat tárgyává.

Amennyiben az intim tapasztalatok nyilvánossá tételét követjük végig az általunk elemzett művekben, láthatóvá válik, hogy Dunham művei rengeteg szálon összefonódnak, átfedésbe kerülnek és párbeszédet folytatnak egymással, összefüggő univerzum szétszórott részeként csengnek egybe. Első nagyjátékfilmje, a 2009-es, kisbűdzsésű *Creative Nonfiction* már nyomokban tartalmazza és előrevetíti azt a szerzői hangnemet, amelyben Dunham a következő filmjében, a *Tiny Furniture*-ben, majd a *Csajokban*, illetve memoárjában is kísérletezik majd.

Könyvében Dunham így ír első nagyjátékfilmjéről: „A szex és az identitás esetemben csak később kapcsolódott össze. A *Creative Nonfiction* (Kreatív tényirodalom) című első filmemben majdnem szóról szóra megírtam a szüzességem elvesztésének történetét, kivéve azt a részt, amikor Audrey az életéért remegve berontott az ajtón. Ahogy életem első szexjelenetét eljátszottam, sokkal inkább éreztem, hogy megváltoztam, mint amikor Jonah-val a valóságban szexeltem. Mintha az akkor csak szex lett volna, most viszont már a művemnek nevezhettem.”²⁰

A nyilvános és az intim Dunham műveiben szinte mindig kéz a kézben jár. A *Creative Nonfiction* YouTube-os feltöltése alatti kommentek között értelemszerűen megtalálható a *relatable* (azonosulható, ismerős) szó, és az egyik kommentelő megfogalmazza Lena Dunham ars poeticáját: „46:30 *this turns into 100% nonfiction. to real. far too real. this is why I love Lena Dunham.*” („46:30-nál ez 100%-ban valóssá vált át, igazivá, túl igazivá, ezért szeretem Lena Dunhamet.”) És valóban, a szüzesség elvesztésének filmre vétele mindenki számára enyhén megalázó helyzetet jelent: elsősorban Dunham-nek, aki saját történetét viszi filmre és játssza el, majd férfi színésztársának, aki hasonlóan kétbalkezes kezdőként jelenik meg, feltételezhetjük, hogy a stáb maga is eléggé kényelmetlenül, vagy legalábbis pluszban érezhette magát a forgatás közben, de végezetül a néző kerül a legkényelmetlenebb pozícióba, mert végig kell néznie azt az idétlen ügyködést, amit ez a két művészlelkű egyetemista elművel magával és egymással a szex nemes céljának érdekében. A néző, feltéve ha átlagember, tudja, mi az a kínos, tökéletlen szeretkezés, tudja, mi a szégyen, és ismeri a magas elvárások okozta csalódást, Dunham pedig pontosan erre játszik rá mind ebben a filmben, mind az összes művében: van bátorsága vizuálisan végigvinni egy intim, de emberi esendőségében átlagos, és ennél fogva közös tapasztalatot, amely attól válik tabuvá, hogy végtelenül hétköznapi.

Memoárjában Dunham részletesen leír egy megerőszakolást, ami egyetemi éve alatt történt meg vele. A könyv megjelenése után egy volt egyetemi társa becsületsértéssel vádolta Dunhamet: a könyvben szereplő republikánus, álnéven szereplő Barry túl sok hasonlóságot mutatott egy valós Barry nevű, ex-Oberlines hallgatóval, aki ezúton kérte fel Dunhamet, hogy tisztázza jóhírét. Dunham az ügy következtében a Buzzfeed számára írt esszében tisztázta a valós Barry One-t és kijelentette, hogy a memoárban szereplő Barry név fiktív, szándéka volt megvédeni az eredeti elkövető identitását. A könyv további kiadásaiban nem szerepelt már a Barry név, Dunham viszont kiállt története mellette, hangsúlyozva, hogy felelősséget és szolidaritást érez mindazok irányába, akik hasonlóan erőszak áldozatává váltak egyetemi éveik alatt.²¹ A helyzet megítélését nehezíti a tény, hogy Dunham alkohol, kokain és Xanax hatása alatt állt az incidens alatt. Könyvében így ír a pillanatról, amikor rájött, hogy erőszak áldozata volt: „Amikor fiatal voltam, olvastam egy cikket egy 10 éves lányról, akit egy idegen megerőszakolt a piszkos úton. Most, hogy már majdnem 40, arra emlékszik, hogy ott feküdt a kockás pamutruhájában, amit az anyja varrt neki, és hogy védje magát, úgy tett, mintha élvezné. Egyszerre tűnt ez félelmetesnek, izgatónak és a megfelelő menekülési tervnek. Soha nem felejtettem el ezt a történetet, de csak napokkal azután jutott eszembe, hogy Barry megdugott. Olyan durván baszott meg, hogy másnap forró kádba kellett ülnöm, hogy enyhítsem a fájdalmamat. Akkor jutott eszembe. [...] Felmászunk a radiátor fölötti párkányra, összebújunk és én elmesélem az előző éjszaka eseményeit, amit azzal fejezek be, hogy: »Nagyon sajnálom, hogy ez történt a lapruháddal.« Audrey sápadt arca kifejezésteleenné

válík. Megragadja a kezem, és azon a hangon, amit az anyáknak tartanak fenn a Lifetime csatorna filmjeiben, azt súgja: »Megerőszakoltak.« Felnevetek.²²

A Dunham-jelenség konfliktusosságához hozzájárul, hogy Dunham maga több közösségi oldalon, főként a Twitteren és az Instagramon is aktív, azon alkotók/hírességek közé tartozik, akik naprakészen reagálnak azokra az eseményekre, amelyek valamilyen módon érintik őt, illetve azokra az ügyekre, amelyeket képviselnek. Ebben az esetben a nyilvános (köz) és a magán tartalmak közötti távolság ismét kérdésessé válik; egyrészt azért, mert konfliktushelyzetben a közösségi médiák anonim és demokratikus volta miatt a virtuális tömeg és a megszólaló közötti párbeszéd folyamatosan újabb és újabb pontosításokra, árnyalásokra kényszeríti a megszólalt, azaz nehezen vagy egyáltalán nem lehet elkülöníteni az egyszeri alkalommal megfogalmazott állásponttól; másrészt az online térbe való kitettség befolyással van a tényleges magánéletre, vagyis azáltal, hogy valaki részt vesz a virtuális diskurzusban, azt az érzetet kelti, hogy magánszemélyként is láthatóvá válhat, kiszolgáltatott helyzetbe kerülve ezáltal. Gyakori jelenség, hogy különféle hírességek a közösségi médiumokon kérik a sajtótól és a rajongóktól, hogy tartsák tiszteltben magánéletüket időközönként felmerülő intim szituációkban. A *Jegyzet a privátról való beszéd alapvetéséhez* című tanulmányában²³ Kovács Barna arról értekezik, hogy milyen módon függesztődik fel a privát szféra a digitális kultúra szerteágazó, szinte agresszív tereiben, illetve hogy miként válik a magány, az egyedüllét, az elszigetelődés utáni vágy pozitív felhangú állapottá az internetes nyilvánosság röntgenszemének tudatában: „Minden, ami privát, beágyazódik egy közösségi életbe, amely nélkül nem is jöhetne létre. Csak azáltal vágyhatok a magányra, hogy közösségben élek. Egyértelműen kölcsönös meghatározottságok uralnak. A priváció a nyilvánosság hiányának a vágya. A hiány mint megfosztottság és a vágy mint törekvés feszültsége egy sajátos erőteret hoz létre, amelyben a »magánzás« feltételezi a köz jelenlétét és fordítva. A köz és a magán, akár Deleuze-nél az aktuális és a virtuális, nem kizárja, hanem kölcsönösen feltételezi egymást.”²⁴ Mint láthattuk, a *Nem olyan csaj* kapcsán a privát és a nyilvános terek az irodalmi közeg révén folyamatosan ütköztek és érintkeztek: a privát élmény irodalommal transzponálása és a köztérbe való kivitelezés felhívja magára a nyilvánosság figyelmét, amely a digitális kultúra kommunikációs lehetőségeinek értelmében megszólítja ismét a magán(ember)t, és ismételt nyilvános állásfoglalásra kényszeríti; ez a másodlagos közlés azonban már nem bír művészi erővel, mivel a feladó nem alkotói, hanem elsősorban magánemberi mivoltában kapcsolódik be újból a diskurzusba. Az internetes kommunikáció világában így a tér- és időkoordináták átminősülnek, a megszólaló és a hallgatóság szerepe folyamatosan felcserélhető, a tér virtuális, az idő kérdése pedig a válaszreakciók azonnaliságában vagy késleltettségében válik relevánssá. Ezeknek értelmében a kortárs szerzők teljes mítosztalanítása megy végbe, az önéletrajzi irodalmi szöveg pedig katalizátorként operál szerző és olvasó (hallgatóság) között, és összekötő kapocsként működik a virtuális platformok szétszórt, egymástól teljesen elkülönült résztvevői között. A szerző egyrészt analóg (nyomtatott), másrészt digitális (virtuális) síkon is jelen kell legyen, amennyiben hajlandó párbeszédet folytatni a műveivel kapcsolatban felmerülő kérdésekről. A kortárs szerzőnek kevés lehetősége adódik a csendbe burkolózásra: a virtuális csatamezőn a nem-reagálás a lehető legrosszabb reakciónak számít. Lena Dunham egy olyan Y-generációs szerző, aki tisztában van a digitális kultúra diskurzustechnikájával, és hajlandó párbeszédbe lépni az ellentétborral,

még akkor is, ha vesztésre áll. Az írói szerep másodlagosan jelenik meg a közszereplő felelőssége mellett.

Amennyiben a *Csajok* főszereplőjét, Hannah Horvath-ot (feltörekvő) kortárs írónak tekintjük, érdemes megfigyelnünk, hogy ő milyen irodalminak mondható műfajokban dolgozik. A nézőnek kevés lehetősége adódik arra, hogy megítélje, Hannah milyen író valójában, azaz tud-e írni vagy sem, releváns-e mondanivalója vagy sem. A sorozat alatt Hannah írói kvalitásairól voltaképpen a többi szereplő révén, illetve különféle munkalehetőségek kapcsán szerzünk tudomást – ezekből kikövetkeztethetően Hannah valóban egyéni, sőt markáns stílusban ír.²⁵

Hannah a sorozat kezdetén személyes esszéket ír, mint példaképei, van egy személyes naplója és Twitterezik. A naplót még a szezon elején megtalálálja Charlie, Marnie (Hannah legjobb barátnője és lakótársa) pasija, aki a kettejük kapcsolatát kimerítő, szűrös bekezdést egy indie zeneesten előadja haverjával, Ray-jel. Hannah szövege pontos és kegyetlen, mint a legtöbb szövege általában. A sorozat kezdetén Hannah karaktere még elég sok narcisztikus személyiségvonást hordoz, így ebben a szituációban is arra kérdez rá, hogy minőségi-e a szöveg, nem realizálja, hogy mennyire megbántotta barátnőjét és Charlie-t.

Twitteren Hannah gondosan megfogalmazott egysorosokat komponál, illetve munkahelyén, ironikus módon, gyakornokként, feltörekvő, ám tapasztalatlan íróként kéziratosokat olvas egy kiadónak. Az első évad során Hannah egyre inkább belebonyolódik az Adammal való kapcsolatába, írni, dolgozni alig látjuk, ezért is hat erősen az évad utolsó előtti része, a *Leave Me Alone*, amelyben a csajok Hannah volt évfolyamtársának könyvbemutatójára mennek. Hannah ezen a ponton szinte alig ír, de végtelen irigységet érez Tally Schiffrin iránt, akinek memoárját azt inspirálta, hogy barátja öngyilkos lett.

A második évadban Hannah elkezd szabadúszó íróként dolgozni egy internetes portálnál. A szerkesztő extrém, ütős sztorit rendel, feltehetőleg a pénzt hozó kattintások miatt, és azt javasolja Hannah-nak, hogy kokainozzon be és írja meg tapasztalatait. Hannah, a hiperérzékeny, hipochonder lány viszonylag jól reagálja le a tudatmódosított állapotot mindaddig, amíg volt barátja, a melegséget immár nyíltan vállaló Elijah bevallja neki két csík kokain között, hogy lefeküdt Marnie-val. Az önfeledt szórakozás hirtelen bosszúvágytól duzzadó drámába vált, Hannah szembesíti Marnie-t tettével és elégtétellel állapítja meg, hogy kettejük közül ő a jobb barát. A következő részben még futólag említés kerül arról, hogy a cikk jó lett, de többször nem kerül szóba, hogy Hannah dolgozna tovább is az internetes újságnak.

Az évad előrehaladtával azonban hatalmas fordulat következik Hannah életében: a kokainos cikket olvasva keresi meg őt David Pressler-Goings, egy kisebb kiadó szerkesztője, és felkéri Hannah-t, hogy írjon nekik egy e-könyvet, lehetőleg egy hónap alatt. Hannah e váratlan és irreális feladat súlya alatt ihlet nélkül marad, a gyakorlatból is kiesett, nem tud írni, és a szerződési kötelezettségek okozta stressz miatt előjön kényszerbetegsége. Az évad végén Hannah idegösszeomlást kap, Adam menti meg; ezt követően a harmadik évad elején egy többnyire egészséges Hannah köszön vissza ránk, aki rendszeresen szedi gyógyszerait és ütemesen halad az írással. Az induló karriernek szerkesztője váratlan és tragikus halála vet véget, melynek következtében Hannah újból narcisztikus énjét mutatja meg, és képtelen gyászolni, mert csak kötete sorsára tud gondolni. Egy kínos temetés után Hannah-t végül egy új kiadóhoz irányítják, ahol papírfomában nyomnák ki az esszékötetet. Azonban az előző szerződés értelmében

Hannah szerzői jogai a volt kiadó tulajdonában maradnak több éven át, így a kötet megvalósulása mindenestől megghiúsul.

Ezen a ponton történik egy jelentős váltás, ugyanis Hannah egy jól fizető reklámügynökségi pozíciót vállal el a *GQ* magazinnál. A helyzet több értelemben is ironikus: egyrészt mert a *GQ* egy férfimagazin és Hannah megrögzött feminista-ként javarészt a női tapasztalatról ír, illetve akar írni; másrészt Hannah az örök cinikus Ray-jel beszélgetve ébred rá, hogy valójában megrendelt reklámcikkeket fog írni, nem pedig szerzői minőségében fog hozzájárulni a magazin tartalmi színvonalához; harmadrészt a munka valóban jól fizet és több juttatással jár, rengeteg fiatal író számára ideális munkahelyet jelentve; végezetül pedig abban áll e helyzet legnagyobb íroniája, hogy Hannah meg van győződve arról, hogy az írószobában ő az egyetlen igazi író és nehezebbre esik elfogadni, hogy munkatársai kötetes költők, írók – bár már egyikünk sem ír igazából, hisz kreatív energiájukat felemészti a stabil egzisztenciát biztosító munkahely. Hannah morális dilemmát él meg, és a sorozatban ezen a ponton mutatkozik meg először belső tartása, írói elkötelezettsége: ő nem szeretne lemondani írói ambícióiról a reklám-szövegek azonnali visszacsatolást és (pénz)jutalmat jelentő, de alapvetően vadkapitalista világa miatt. Rövid vacillálás után Hannah felmond, és az évad végén megkapja eddigi élete legfontosabb hírét: felvették az Iowai Íróműhelybe.

A neves múltú, nagy presztízsű íróműhelyben hamar egyértelművé válik, hogy a csoporton belül az a fajta önéletrajzi, internetes nyelvezetű irodalom, amit Hannah művel, az íróársak számára érdektelen, jelentéktelen. Hannah-nak ezen a ponton minden lehetősége megvan, hogy figyelmen kívül hagyja a külső visszacsatolásokat, és önmagán dolgozva, saját korlátait meghaladva átadja magát az írásnak és végre íróként éljen, ő azonban egy pár hetes próbálkozás után végleg feladja ezt a régóta dédelgetett álmot, és visszautazik New Yorkba. A városban mindenki éli saját életét, barátja, Adam időközben megismert valakit, így Hannah arra van utalva, hogy újraértelmezze önmagát és életét. Egy közös ebéd közben azt fogalmazza meg barátainak, hogy segíteni szeretne másokon, és inkább tanítana, beismerve, hogy nem megy neki az írás. A negyedik és ötödik évad javarészt ebben a karrier-kulcsban zajlik: Hannah egy liberálisabb hangulatú általános iskolában irodalmat tanít, eléggé felkészületlenül, de kreatív módszereket alkalmazva.

Egy adott ponton Hannah az utcán összetalálkozik Tally-vel, az örök íróellen-séggel, és hosszú évek visszakozása után végre elszívják a békepipát, és megbeszéljük az írói lét és nemlét viszonyosságait. Hannah bevallja, hogy teljesen lemondott az írásról, Tally pedig beismeri, hogy szakmai sikerei ellenére alkotóként teljesen ki van égve és a saját maga által felépített íróimidzs áldozata lett. A beszélgetés felszabadítóan hat Hannah-ra, aki ennek következtében (az évad utolsó részében) benevez a *The Moth* nevű storytelling versenyre, ahol meglepően természetes, humoros és őszinte stílusban adja elő, hogy milyen érzés volt megtudni, hogy ex-barátja, Adam és legjobb barátnője, Jessa összejöttek. A szezonzáró rész optimista kicsengéssel búcsúzik, Hannah a pozitív tapasztalattól fellelkesülve kocog hazafelé a Williamsburg-hídon át: talán új fejezet kezdődik írói, avagy történetmondói életében.

A sorozat utolsó, hatodik szezonja Hannah sikeres, nyomtatott sajtós debütjével indul: a *New York Times Modern Love* rovatában jelenik meg a kibontott féltékenység-történet, amellyel Hannah a *The Moth*-estén szerepelt. Ez a cikk ismét katalizátorként működik, Hannah újból szabadúszó íróként kezd el

dolgozni, immár 27 évesen, sokkal komolyabban véve magát. Különféle megbízásokat kap: szarkasztikus hangvételű cikket írni a szörf-trendről, szexszekta-leleplezés, befutott nőíróval interjúkészítés. Ezzel a virágozni látszó írói karrierrel párhuzamosan Hannah magánélete teljes fordulatot vesz, ugyanis teherbe esik egy alkalmi szeretőtől, és úgy dönt, megtartja a babát. Az íráság ismét háttérbe szorul, a gyermekvállalás és a szingli anyuka-élethelyzet mellett Hannah egyetemi tanársegédként, szemináriumtartóként kezd el dolgozni. A női szerző Bildungsaként is értelmezhető sorozat végső kifizetéséről a *Transindex* portál feminista blogjára, a *Columbo Feleségére* írtam közvetlenül az utolsó rész után egy rövid cikket, innen idézek a karrierreprezentáció kapcsán: „Dunham mégsem tudta teljesen megúszni az elvárt hepiendet: az utolsó előtti részben Hannah megkap egy menő egyetemi állást, ez pedig amerikai akadémikusok szerint teljesen lehetetlen lenne a valóságban.”²⁶ A sorozat tehát így fejeződik be: Hannah Horvath-ból (egyelőre) nem lesz író, de lesz belőle anya és egyetemi oktató.

A *Csajokban* megjelenő irodalmi vagy szövegcentrikus intézmények java-részt (*GQ Magazine*, Iowa Íróműhely, *The Moth*, *New York Times/Modern Love*) valóságok, Hannah Horvath karaktere átjárást képez a fiktív és reális életterek között. A valós és fiktív közötti átjárások egy közös, hatalmasabb univerzum létezését is felvillantják, a kreatív ötvöзéseknek köszönhetően elképzelhető, hogy Hannah (a miénkkal párhuzamos) élete ugyanúgy folytatódik tovább, talán összefutunk vele még egy-két spoken word eseményen, vagy meglepődünk, hogy hetilapunkba ő írja a legzaftosabb sztorit. Hannah önéletrajzi ihletettségu írásai és egyéb történetmondói megnyilvánulásai tehát egy valós intézményrendszer keretein belül teljeseznek ki; ezáltal is tetten érhetjük a digitális és analóg, virtuális és reális világok metamodern ütköztetését, amelyről fentebb már említést tettünk. Lena Dunham és Hannah Horvath önéletrajzi művészete szer-vesen illeszkedik az Y-generáció önarchiválási trendjébe, az intim és nyilvános szférák összemosódása pedig azt a kérdést veti fel, hogy hol vannak, léteznek-e még ezek a határok a digitális korban. A digitális kultúrában az írói megszólalás másmilyen hallgatói attitűdhez illeszkedik, a párbeszédes forma, a diskurzus kontinuitásának lehetősége pedig megnyitja az értelmezési mezőt. Mint láthatuk, mind Lena Dunham, mind Hannah Horvath esetében az (irodalmi) szövegek stílusis jegyeiről igen kevés szó esik: a nyelv, a megszólalás módja transzpa-renssé válik, előbeszédszerűsége felfüggeszti a szövegtani elemzés szükségességét, az önéletrajzi művészetben a fókusz a centrumban álló művészre terelődik. Ha zárásként a fejezet irányadó, szándékosan ironikus mottójához kanyarodunk vissza, elmondhatjuk: e két (egy valós, egy fiktív) nőíró életében egyelőre nincs házasság, a feleséggé válás klasszikus női szerepe helyett ezen a ponton marad hát a tanulás.

(transzmediális platformok)

„Média-ista vagyok.”

CSAJOK, 3. ÉVAD, 4. RÉSZ

■ A Lena Dunham-opusz általános jellemzőit érdemes műfaji sokszínűségében és e műfajok közötti átjárásokban megragadni. Mint láthattuk, Dunham azon alkotók közé tartozik, akik multimediális keretek között dolgoznak. Dunham maga is nem pusztán íróként, hanem rendezőként, színészként és producerként is dolgozik, az egyes jól definiált alkotói szerepek és műfaji korlátok kitágulnak.

Ennek értelmében a Dunham-művek a következő műfajokban teljesednek ki: kisjátékfilm, nagyjátékfilm, sorozat, podcast (*Women of the Hour*), online hírlevél (*Lenny Letter*), könyv/kötet, valamint a közösségi médiás profilok (Twitter, Instagram). A hagyományos műfajok az új média színtereivel egészülnek ki, közöttük nincs hierarchikus rangsor, saját mediális lehetőségeikhez híven járulnak hozzá a művészi, illetve közszereplői közlendők megvalósításához. A különféle médiumok az univerzumépítést segítik elő, esetünkben ez javarészt egy értékrendbeli univerzumot jelent, egy átfogó, ciklikusan ismétlődő témákból kirajzoló, spirálszerű alkotói világszemléletet.

E multimedialitás értelmezésében két célt szolgál: művészi vonalon egyrészt az alkotó különböző műfajokban való kísérletezését, közszereplői vonalon másrészt a szélesebb körű inkluzivitás megteremtését segíti elő.

Dunham kis- és nagyjátékfilmjeiben, sorozatában és memoárjában számos stilisztikai és tematikus erővonalat fedezhetünk fel. A már tárgyalt önéletrajzi ihletésű történetvezetés és szereplőábrázolás mellett fontos szerepet kap a tér-idő-koordináták reális, azaz korszerű megválasztása, mely gesztus révén a fiktív világ erőteljesen kapcsolódik korunk történelmi realitásába. Ennek értelmében a *Creative Nonfiction* debütfilm felismerhetően idézi meg az ohioi Oberlin College világát, amelynek Dunham alumnusa; a *Tiny Furniture* egy lépéssel tovább megy, és bonyolítja a reális és fiktív kapcsolatát: a filmet Dunham saját New York-i lakásukban forgatta, anyja, Laurie Simmons a főszereplő anyját, húga, Grace Dunham pedig a filmes húgot játssza; a *Csajok* hat évadon át pedig számtalan Brooklyn-kapcsolódást sorakoztatott fel, cameoszereppel operált és fiktív szereplőit a kortárs amerikai valóságba helyezve festett nem széleskörűen reprezentatív, de szubjektív valóságban legitim freskót az Y-generációs fiatalok kortüneteiről. Dunham filmes világa több ponton is a mumblecore²⁷ zsánerjellemzőit idézi meg, a kisbűdzsés költségvetéstől a dialóguscentrikus szereplőábrázoláson át a generációs életérzések megmutatásáig. A *Tiny Furniture*-ben már szerepel Jemima Kirke és Alex Karpovsky, akik a későbbiek a *Csajok*-ban Jessaként, illetve Rayként köszönnek vissza.

A *Nem olyan csaj*-ban számos olyan szöveghelyet, ötletfoszlányt találunk, amelyek egyik vagy másik műben már jelen voltak Dunhamnál. A már említett szüzesség elvesztés-jelenet megrendezésének *megírása* mellett a következő példákkal mutathatjuk fel a Dunham-munkák transzmediális összecsengéseit: a kötet első fejezetében, a *Szex és szerelemben* olvashatunk Igorról, aki az általános iskolás Lena online-pasija volt, majd titokzatos módon meghalt. Ez a sztori a *Csajok* első évadának kilencedik részéből, a már említett *Leave Me Alone*-ból lehet ismerős: azon a bizonyos könyvbemutatón, ahol Hannah esküdt ellenségének, Tally-nek kénytelen gratulálni új memoárja kapcsán, találkozik volt egyetemi tanárával is, aki meghívja egy felolvasásra. Hannah volt vezetőtanára bízik a lány tehetségében, támogató szavakat intéz hozzá, és titkon azt is megsúgja, hogy jobb írónak tartja, mint Tally-t. A felolvasás jó lehetőségnek bizonyul, hogy Hannah válogatott közönség előtt is megmutassa írását, és egy személyes esszé választ bemutatásra, ami egy volt barátjáról, egy kényszeres gyűjtőgetőről szól. Hannah elújságolja az örökké cinikus Ray-nek, hogy mivel készül, illetve milyen témákat érint az esszé (intimitás, az elköteleződéstől való félelem), mire az örök szingli Ray jelentéktelennek nyilvánítja ezeket a kérdéseket, és helyette azt javasolja, hogy Hannah inkább valami valós témát térképezzen fel, mint például a halált. Hannah stílusához híven késve érkezik meg a felolvasásra, ahol a gondo-

san megírt esszéje helyett egy, a metrón rögtönzött szöveggel rukkol elő, ami Igorról, a netes barátjáról szól, aki meghalt. A szöveg rövid és összeecsapott, Hannah pedig úgy próbál hatást gyakorolni a közönségre, hogy párszor elismétli: a pasija meghalt – *meghalt*. A szituáció egyszerre kínos és komikus, úgy tűnik, Hannah képtelen olyan témáról érdemben írni, amiről nincs személyes tapasztalata, és pontosan azért válik triviálissá, hogy valami túlságosan általános dologhoz nyúl, ám felszínesen.

Ezért izgalmas a Dunham-kötet zárófejezetének, *A teljes kép*-nek az *Igaz ez egyáltalán? Gondolatok a halálról és a meghalásról* című fejezete, hiszen erőteljesen megkülönbözteti a fiktív Hannah-t a való Lena-tól. Dunham így vall a halálhoz való viszonyáról: „Meglehetősen sokat gondolok arra, hogy mindannyian meghalunk. Ez többnyire elképesztően alkalmatlan pillanatokban jut eszembe. [...] tisztában vannak ezek az emberek azzal, hogy végül mind ugyanoda jutunk? Visszarázódok valahogy a beszélgetésbe és azt mondogatom magamnak, a halandóságom tudata gazdagabbá teszi az életemet, eszembe juttatja például, hogy kuncogós, hajdobálós, ami-a-szívemen-a-számon üzemmódba kapcsoljak, mert... mert miért is ne? Néha azonban az érzés elkísér, és arra emlékeztet, gyerek vagyok – tele félelemmel és hűján annak a képességnek, hogy megnyugtassam magam. Azt hiszem, ha a halálról van szó, egyikünk sem találja a megfelelő szavakat. [...] Születésem óta foglalkoztat a halál gondolata.”²⁸

A fejezet további részében Dunham részletesen ír melankolikus alaptermészetéről, halálfélelméről és hipochondriájáról, és bár bizonyos értelemben megtartja a humoros hangvételt, összességében nem poénkodik el a felvetett kérdéseket, helyzeteket. A szövegrész komolyságához az is hozzájárul, hogy Dunham valóban mentális betegségek elszenvedője: a szorongásos-depressziós, illetve kényszeres betegek érzelm- és gondolatvilága kiélezettebb, ez pedig a halálhoz való viszonyulásban, a halálfélelem állandó megélésében érhető tetten.

A sorozatban Hannah mindvégig olyan szituációkban mutatkozik meg, amelyek, Keszeg Anna szavaival élve, nem opcionális opciók,²⁹ és ezek egyike a halál. A *Csajok* legemlékezetesebb halál-része mégsem az, amikor Hannah nagymamája meghal (bár a gyász reprezentatív megélése és rendezői ábrázolása itt is elmarad), hanem az, amikor Hannah szerkesztője, David Pressler-Goings *váratlanul* meghal. Hannah reakciója egyszerre nevetséges és ijesztő, és ebben az epizódban (3. évad, 4. rész) felmerül a nézői kérdés, hogy egy szociopatával van-e dolgunk, vagy ez a lány egyszerűen annyira egoista, hogy saját apró sikerein és sikertelenségein túl valóban képtelen embertársaira figyelni, empátiát érezni irányukban? Hannah első útja a halálhírt követően a *Gawker* online portálra vezet, amely köztudottan amerikai celebek és médiaszereplők bulvársajtója volt másfél évtizeden keresztül. Adam felháborodik azon, hogy barátnője ebben a kényes helyzetben egy internetes szennyportálhoz fordul, de Hannah-nak megvan a magyarázata: „Média híreket közölnek, és én egy média-ista vagyok, szóval... innen kapom a híreimet. [...] Ez egy webes portál, amely ünnepli az írott szót, és testvéroldala, a *Jezebel* egy olyan hely, ahol feministák összegyűlhetnek és támogatják egymást, és ebben a lekurvázásokkal teli modern világban erre szükségünk van. [...] Szerintem kell legyen egy helyed, ahonnan összeszeded az iparágad számára fontos információkat, és aztán megbeszéled őket a többi, hasonló gondolkodású egyénnel. Ezért annyira fontos nekem a kommentszekció és ezért szereztem olyan sok e-barátot!”

Ebben a jelenetben, kedvenc portálja védelmezése közben Hannah sokkal hevesebb érzelmekeket mutat, mint a tényleges halálhír hallatán, vagy akár a temetésén, és viselkedése azt is jelzi, hogy sok generációs társához hasonlóan az online kommunikáció világában sokkal otthonosabban mozog, mint a valóságban. Törést fedezünk fel az érzelmi intelligencia reális és virtuális megnyilvánulása között: a való világban alapvetően nehezebben lehet palástolni érzéseinket, illetve azoknak hiányát, az online terekben azokban nincs ellenőr, aki felmerné reakciónk őszinteségét vagy képmutatását. Tamás Dénes stadioneffektusnak nevezni azt a jelenséget, amelynek értelmében „félelmek nélkül lehet beleüvölni az éterbe a bennünk meglévő állapotokat.”³⁰ A kommentszekció, amelyben Hannah feltehetően íróként, véleménynyilvánítóként érvényesül, tekintélyre és barátokra tesz szert, egy olyan virtuális tér, ahol a nagy szavak mellé nem kell (és nem is lehet) valós érzelmekeket csatolni, a túlzások nem ellenőrizhetők. Hannah-ból kinézzük, hogy a *Gawker*-es cikk alá hosszú, érzelgős, több szavazatot is begyűjtő, népszerű kommentet ír, amelyben könnyes búcsút vesz ex-szerkesztőjétől, majd önmagát hátba veregetve folytatja érzelemmentes, offline napját.

Az epizód ironiája és online-offline szarkazmusa azért nagyszerű, mert a *Gawker* magát Dunhamet is szétszedte, amikor kiderült, hogy az író 3,7 millió dolláros ajánlatot kapott memoárja megírásához, a *Jezebel* pedig abban az időben közölt egy leleplező cikket, amelyben Dunham *Vogue*-fotózásának eredeti és retusált képeit hozta nyilvánosságra.³¹

Dunham azt a reprezentativitás-hiányt, amit eddigi alkotói életének központi művében felfedeztek a kritikusok, más platformokon pótolta, kamatoztatta. Dunham egyrészt a közösségi média két fontos felületén, a Twitteren és az Instagramon van állandó dialógusban a napirenden levő, feminizmust, politikát, mentális egészséget és egyéb témákat érintő kérdésekben, másrészt két olyan új médiás platformon, amelyek a *Csajok* lejárta után is működnek/működtek.

Mind a *Lenny Letter* online feminista hírlevél, mind a *Women of the Hour* podcast 2015 októberében startolt, az előbbi mind a mai napig létezik, az utóbbi két szezonra ért meg. Mindkét platform célja volt, hogy olyan, főként női hangokat szólaltasson meg, amelyek a kulturális diverzitást, a nézőpontok és élettapasztalatok sokszínűségét hivatottak reprezentálni. A *Lenny Letter*, ami Jenni Konnerrel, Dunham régi produkciós és alkotópartnerével közös projekt, mind fikciós, mind nem-fikciós szövegeket közöl, tematikus fókusza mindenekelőtt a feminizmus, az aktuálpolitika és a közélet, illetve a fiatal, különféle etnikai, vallási, szexuális háttérből jövő női szerzők írásai, a fősodoron kívüli (de javarészt angol nyelvű) irodalom népszerűsítése. A *Women of the Hour* podcast epizódokként változó tematikus blokkokat vonultat fel, házigazdája Lena Dunham, meghívottjai olyan ismert és ismeretlen emberek, akik Dunham szerkesztői koncepciója szerint releváns mondanivalóval bírnak egy-egy téma kapcsán. Az érintett témák a *Nem olyan csaj* fejezeteiből is ismerősek lehetnek (*Barátság, Test, Munka, A teljes kép*), de olyan új, mélyebb, komolyabb topikok is beszélgetés tárgyává válnak, mint: *Magány, Döntések, Zaj, Traumák&Gyógyulás, Hit&Spiritualitás, Betegség&Egészség*. A podcast erőssége, hogy autentikus meghívottjai révén valós (és közös) emberi tapasztalatoknak ad hangot, nem fél mélyebb, kevésbé populáris témákat érinteni, de dinamikus szerkesztése miatt képes fenntartani a figyelmet.

Ez a két új médiás kísérlet törekszik egyfajta inkluzivitásra, az amerikai tapasztalat szerteágazó voltának megragadása, illetve a női életutak különbözőségeinek és hasonlóságainak felmutatására. Ugyanakkor vitathatatlan, hogy mind-

két platform sokkal kevesebb emberhez jut el, mint a világhírű *Csajok* sorozat. Feltehetőleg olyan fogyasztók követték/követik a *Lenny Letter*-t és a *Women of the Hour*-t, akik vagy Dunham-rajongók és minden Dunham-terméket elfogyasztanak, vagy valamilyen módon intellektuális-értékbeli érintettséget éreznek a felmerülő kérdések, témák kapcsán. A fikciós műfajok könnyebben eljutnak a széles közönséghez, hihetőbbnek és könnyebben emészthetőnek tűnnek, és a visszajelzések alapján sokkal inkább reálisnak tűnnek fel, mint ahogy valójában azok. A két nem-fikciós platform azért sem lett annyira népszerű, mint a *Csajok*, mert Dunham közéleti personája elég sok sérülést szenvedett az évek során. Akárcsak memoárját, új médiás platformjait is főként rajongói és kritikusai követték nagy figyelemmel. Az itt érintett témák egyszerre személyesek és univerzálisak, tehát biztonságosak is egyben, és nem váltottak ki annyira heves reakciót, mint a *Csajok*ban megjelenő, tabuként elkönyvelt, vizuálisan reprezentált témakörök. A szexualitás, illetve a szexuális együttlét mítosztalanító ábrázolása, vagy a mentális betegségek hétköznapiakra gyakorolt hatásának felmutatása a televíziós sorozat keretein belül sokkal drasztikusabban hat, mint például amikor két értelmiségi beszélget arról, hogy mit jelent a monogámia és a poliamória. Ez a jelenség azzal is magyarázható, hogy a populáris kultúra termékeitől alapvetően a szórakoztatást várjuk el, legyen az komikus, romantikus vagy horrorisztikus, történelmi témát érintő vagy korhű ábrázolással dolgozó szórakoztatás. A *cringe*-érzés, amelyet a *Csajok* számos jelenete kivált nézőiből és amit magyarul kínosnak, cikinek, zavarba ejtőnek mondunk, nem feltétlenül az az érzés, amit az átlag sorozatnéző egy átlag hétköznapi tévénézés során érezni akar. Főként azért nem, mert elsősorban nem magukat a szereplőket tartjuk kínosnak, hanem az önmagunkra és saját életünkre vonatkoztatott párhuzamokat, azokat a felismeréseket, hogy mindennapi tapasztalataink legtöbbször tökéletlenek és olykor kellemetlenek is. Ez a reveláció ugyanakkor megerősíti a nézőben azt az érzést, hogy a filmek elbűvölő és irreális szépségideálja a valóságban tényleg nem létezik, és nem is implementálható. Dunham lerombolja a filmek és a valóság interszónális tapasztalatai között húzódó távolságot, és ahelyett, hogy a képernyőről próbálná megváltoztatni a hálószobák intimitását, fordított mozgással viszi a négy fal közti nyers realitást vissza a képernyőkre.

Lena Dunham alkotóként a következő fő vonalakon van jelen a kortárs művészeti és közéleti diskurzus tereiben: fikciós alkotóként kis- és nagyjátékfilmek írója, rendezője és szereplője, kreatív nonfikciós íróként memoárt közöl, szerkesztőként/konceptfelelősként az új média platformjain foglalkozik közéleti, politikai és egzisztenciális kérdésekkel, illetve a nyilvánosság teréhez felhangolt önmagaként, azaz közéleti szereplőként a közösségi médiákon keresztül nyilvánul meg véleményalkotóként és -formálóként. E szerteágazó mediális jelenlét mögött azonban ugyanazok az értékek, ügyek és célok húzódnak: az intim tapasztalatok nyilvánossá tétele a destigmatizáció érdekében, a tabutémák normalizálása, illetve a feminizmus és a marginalizált csoportok integrációja érdekében való felszólalás. Dunham, azáltal hogy számos témában azonnal reakciót osztat meg követőivel (Dunham a Twitteren 5.7 millió, az Instagramon 3.1 millió követőt számol), folyamatosan kiteszi magát az internet kereszttüzének. Kortárs alkotóként nem az elefántcsonttoronyból dolgozik, hanem ténylegesen a már említett stadion kellős közepén áll, használja a digitális kultúra jellegzetes virtuális tereit és dialogikus formában kommunikál mind rajongóival, mind kritikusai. Esetében nehéz szétválasztani a művész Lena Dunhamet a közéleti, il-

letve a magánemberi Lena Dunhamtól, a nyilvánosságba való kitettség és a választott művészi médiumok nonfikciós, illetve erőteljesen veroszimilis vonásai miatt a klasszikus irodalomelemzés erőteljes határai elmosódnak, alkotó és műve között csökken a strukturális távolság, a médiumok és az alkotói-közéleti personák közötti átjárások pedig tovább bonyolítják a behatárolást. A digitális kultúra művészeként Dunham kénytelen naprakész módon kapcsolatban lenni az azal a szociális közeggel, amelyből kreatív alkotásaihoz inspirációt merít, úgy megfigyelője, hogy közben alakítója is közvetlen miliójének. Az internetes kommunikáció azonnalisága, a térbeli távolságok felszámolása miatt egy olyan művésztipussal van tehát dolgunk, aki társadalmának aktív tagja.

A multimediális kifejezőmód olyan Y-generációs gesztus, amely az önarchiválási tendenciák értelmében az önkifejezést többirányúnak látja, megbontja az egyműfajiság tekintélyelvűségét és a feszes művészs szerepeket, és a művészeti ágak illetve különféle médiumok közötti átjárhatóságot, mellérendelést támogatja. Ebben az értelemben a nyomtatott könyv fontossága nem lesz túldimenzionálva, a televíziós sorozat nem lesz kevesebb, mint egy nagyjátékfilm, egy podcast vagy egy személyes esszé pedig ugyanolyan relevanciával tud bírni, mint egy jól megkomponált Instagram-bejegyzés. Ez a nem-hierarchikus műfajszemlélet demokratizálja az írott szót, azaz nem várja meg a fentről érkező, tekintélyelvű felkérést a publikálásra, hanem alulról szerveződő módon, az anarchia jegyeit is magán hordozva követel szót magának a közéleti és művészi diskurzusban.

Lena Dunham megosztó személyisége sokszor eltereli a figyelmet alkotásaink minőségéről, azok művészi, innovatív, esetleg formabontó jellegéről. Értelmezésben Dunham nem stílusában újszerű, hanem mondanivalójában, és bár persze e kettő lényegesen nem választható külön, mégis érdemes egyfajta megkülönböztetést tenni köztük. Mivel Dunham alapvetően populáris műfajokban és a tömegkultúra tereiben utazik, nem fektet akkora hangsúlyt a művészi megszólalásmód (megreformálására, hanem választott témái által hoz új jelentéssel bíró tartalmakat a közzsféra diskurzusaiba. Mind sorozatában, mind memoárjában szerzői stílusa mintegy áttetszővé válik, a médium közege transzparens lesz, hogy a néző/olvasó áttekinthessen a közvetítő anyagon és a mögöttes jelentésekre figyeljen. Ez a szerzői gesztus nagyban különbözik a posztmodern szövegcentrikus irodalomtól, illetve a film filmszerűsége való állandó reflexiójától. Az új őszinteség értelmében a formának igazodnia kell a tematikus tartalmakhoz, és bár itt is találkozunk a szentimentalizmus és az ironia közötti metamodern oscillálással, alapvetően e kettősség nem zökkent ki a művel való találkozásból, hanem gördülékennyé, valóssá, életszerűvé teszi azt.

■ JEGYZETEK

1. Csajok, 1. évad, 1. rész
2. Samantha Cooney: *Lena Dunham Said She Wishes She Had an Abortion*. [on-line] <http://time.com/4608364/lena-dunham-wish-abortion-comments/>
3. Debra Birnbaum: *Lena Dunham Apologizes for Defending 'Girls' Writer Accused of Sexual Assault* [on-line] <https://variety.com/2017/tv/news/lena-dunham-apology-girls-writer-murray-miller-1202618404/>
4. Cole Delbyck: *Lena Dunham Finally Apologizes To Odell Beckham Jr. After Cringeworthy Amy Schumer Interview* [on-line] https://www.huffingtonpost.com/entry/lena-dunham-apologizes-odell-beckham-amy-schumer-interview_us_57cb16ebe4b0a22de09641c9
5. Dana Schuster: *The #MeToo era has no time for Lena Dunham*. [on-line] <https://nypost.com/2018/01/13/the-metoo-era-has-no-time-for-lena-dunham/>
6. Lena Dunham: *In Her Own Words: Lena Dunham on Her Decision to Have a Hysterectomy at 31* [on-line] <https://www.vogue.com/article/lena-dunham-hysterectomy-vogue-march-2018-issue>
7. Tamás Dénes hivatkozik Jürgen Habermasra egy tanulmányában: „az online világban az értelmiségiek meg nyilvánulásai – akikre Habermas mint a nyilvánosság irányadóira tekint – elveszítik fókuszteremtő erejüket.” Tamás Dénes: *A komment az idő mocska*. Korunk 2017. 8. 3–10.

8. Seth Abramson: *Metamodernism: The Basics*. [on-line] https://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/metamodernism-the-basics_b_5973184.html
9. Karel van Ooteghem: *Oscillating Towards and Within the Metamodern*. Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* as a Transitional Novel for the New Structure of Feeling within the Contemporary Post-Postmodern Literary Debate, 2015. [kézirat]
10. „structure of feeling”. Vö. Robin van den Akker, Timotheus Vermeulen: *Misunderstandings and clarifications. Notes on 'Notes on Metamodernism'*. [on-line] <http://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/>
11. Lena Dunham: *Nem olyan csaj. Egy fiatal nő útmutatója az élethez*. Bookline Könyvek, Bp., 2014.
12. Gács Anna: *A példaszertű élet és az önéletrajz mint tömegtermék*. In: Olay Csaba – Weiss János (szerk.): *A művészettől a tömegkultúráig*. L'Harmattan – Könyvpont, Bp.–Pécs, 2014.
13. Adorjáni Panna: *Pont olyan könyv a nem pont olyan csajokról*. Korunk 2015. 7. 105–107.
14. Gács: i.m. 120.
15. Seth Abramson: *Ten Basic Principles of Metamodernism*. [on-line] https://www.huffingtonpost.com/seth-abramson/ten-key-principles-in-met_b_7143202.html
16. Dunham: i.m. 17–18.
17. Keszeg Anna: *Az (új)autenticizmus a kortárs kultúriparban. Lena Dunham Csajok című sorozatáról*. Alföld 2016. 7. 80–90.
18. Lauren Berlant: *The Female Complaint. The Unfinished Business of Sentimentality in American Culture*. Duke U.P., Durham – London, 2008.
19. Gács idézi Berlant-ot, i.m., viii.
20. Dunham: i.m. 27–28.
21. Alison Flood: *Lena Dunham to amend memoir following legal threat over sexual assault details*. [on-line] <https://www.theguardian.com/books/2014/dec/10/lena-dunham-barry-not-that-kind-of-girl-sexual-assault-pseudonym>
22. Dunham: i.m. 83–84.
23. Kovács Barna: *Jegyzet a privátrol való beszéd alapvetéséhez*. Korunk 2017. 8. 20–24.
24. Kovács: i.m. 24.
25. Lonnie Firestone: *A Burning Girls Question: Is Hannah Horvath a Good Writer?* [on-line] <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/04/girls-lena-dunham-hannah-horvath-good-writer>
26. Kovács Bea: *A sorozat véget ér, a Csajok kirepülnek*. [on-line] <http://columbofelesege.transindex.ro/a-sorozat-veget-er-a-csajok-kirepulnek/>
27. „A mumblecore-nak elnevezett függetlenfilmes irányzat ennek a túlképzett, alulmotivált generációnak az életérzését jeleníti meg. A New Yorker szerint »a fiatalság a mumblecore témája és egyben létezésének feltétele«, de ez önmagában nem definiálja a lényegét, amelyhez sokkal közelebb jutunk, ha a motyogást jelentő »mumble«-t piszkáljuk meg. Ez vonatkozik arra is, hogy ezekben a rendszerint nagyon alacsony költségvetésből készült filmekben a rossz hangminőség miatt előfordul, hogy alig érteni a szöveget, de utal a szereplők erőtlén kifejezőmódjára, zavaros érzelmeire és inkoherens jövőképére is. Ami pedig a kivitelezést illeti, a mumblecore-ra jellemző, hogy a szereplők sokszor a – képzett vagy képzetlen – rendező ismeretségi köréből kikerülő amatőrök, akik gyakran improvizálva, áttételesen saját életüket is a filmbe szöve alakítják ki a sztori végső változatát.” Bujdosó Bori: *Motyogó érzelmek* [on-line] <http://www.origo.hu/filmklub/blog/osszeallitas/20090401-mumblecorefilmek-funny-ha-ha-hannah-takes-the-stairs-the-puffy.html>
28. Dunham: i.m. 256–257.
29. Keszeg: i.m. 82.
30. Tamás: i.m. 7.
31. Danie D'Addario: *“Girls” sharply parodies Gawker and Jezebel*. [on-line] https://www.salon.com/2014/01/27/girls_sharply_parodies_gawker_and_jezebel/

KEMENES GÉFIN LÁSZLÓ

A SZEMÉTTLEP

*Nihil igitur mors est ad nos neque pertinet hilum,
quandoquidem natura animi mortalis habetur.*

*In memoriam T. S. Eliot, Ezra Pound,
Weöres Sándor, Vas István e gli altri migliori fabbri*

II. Játzsma a mozisötétben

- Ha az arc szemérmes, akkor gyenge (vékony) bőr fedí,
Nem kell rá L'Oréal, Estée Lauder, Max Factor trutymókot rápakolni,
Sem kendőzni, zsíros krémekkel, szemfestékekkel, púderrel meg rúzzsal elrontani,
Talán lehet vajmi természetes finom kencét kicsinyeg reákengetni,
5. Mert úgy mutatkozik meg a színek változása, néha piros, hol meg fehér,
Hol pedig halovány pirulás borítja el, mint a nyári kertben nyíló rózsákat,
Hiszen a hölgy mint szépséges Szemirámisz fekszik nyugágyában,
A szellő játszadozik hajával, mely nem hullámos sajna, csak lóg kócosan,
Amikor csenget a postás, és egy hosszúkás csomagot nyújt át,
- 10 Jaj, mi lehet benne, csak nem? A francba, két azaz kettő darab kígyóuborka,
Külön-külön fényes celofánpapírba gondosan becsavarva.
A drága hölgy először kissé puff ugyan, aztán meglátja a feladó nevét,
Elmosolyintja magát, érti, hogy nem valami gézengúz cikizik vele, sőt!
15. Na jó, ha uborka-szezon még nincs, egy pár délceg ubinak csak lehet örülni,
Pláne, ha szív küldi szívnek, mint az a távoli udvarló nékie áhítottjának!
De csak nem salátába? Egyik pompásabb, mint a másik, hegyezettsege,
Nyaka, karcsú hengeres teste, héjfelszíne redőzött, egyike szemölcsös,
Másika finoman tüskés, érettek, frissek, ütődéstől mentes mindkettejük,
- 20 Most mi legyen? Bár egyedül van, gyorsan körbepillant mégis,
Egyik után méricskéli a másikat, átfogja keresztben a vékonyabbikát,
Abból azért mégis ángyomasszony pempőt kever majd estvéli bekenésre,
Üde hamvatag bőrét még üdébbé selymesebbé varázsolandó ki tudja mire,
Ám a legpasszentesabbat megsimogatja, párnás hüvelyk- s mutatóujját
- 25 Annak jáspis nyaka köré fonja, le-fel huzigálja, szorítja, el-elengedi,
Hogy a játékba belepirul, mintha nedvedzenék már pendelye alatt
Hüvelyének két rózsálló szirmos ajaka, s szotty! bent van a mohócska lyukban,
Sikkant is hozzá kicsikét, hát nem szebbjobb így büszke-beregi módin,
Mit? annak a vén kandurnak adja mézesbödönét, ki nyalná fenéki? B-r-r-r!
- 30 Mégsem sikerül kéjesen nyújtózni utána, mert elmaradt a kék (máskor is elmaradozgat)
Plusz az MP3 lejátszóból Marlis Petersen? Diana Damrau? Elina Garanča?
hallod a csalogány édes dalát (les oiseaux dans la charmille) helyett
Zách Klára sikolyai szólnak
Csak előttük nem helyettük Kázmér bűgő bugató keserve zeng:
- 35 *Királyasszon néném az egekre kérném
Azt a rózsát piros Klára rózsás kis ízéjét*

Haj be szeretném én a hideg ráz érte

Rozumiesz? Musisz mi pomóc aby ja posiąść !!

- Klára keres králnéi olvasót de nem talál csak álló hercegi farkat a szófán
40 Szegény Klára szűzhártyája átszakadt
Caróberti agarászott ezalatt
Piastr királyné hímsző voltál
Őrzi mived sok szép oltár
Kerítőnő lett belőled
45 Öcsédé lett Klára tőled
Ő meg a bakóé Csiborc nemtelen Jankó uram mancsa közé
mer Anzsó kerált importáni kölle ugyebár
de hóhért nem vaót abbó még Etilközbű annyi mint a köles
Kozel fiam te Petur te, aggy mán ide valymi gyócsot
50 mer eevérzik ez a kurva (nova sed prima)
Úgy csinájuk mint Zebegénybe Cili boszorkával
orrát le, mindkét ojokát előre, nyóc ujját is, a hüvelyk maradhat, így a kerálné
oszt nyissz! azzal az új micsodával ogló polák vagy burkusi invenc
a foga is kilássék amikor kátossa majd a magáét országszerte
55 MIND ÍGY JÁR KI KERÁL ELLEN, ninda hogy összefosta magát
penig beadtam vón neki mielőtt a lúra kötözzük, *kurwa*

- Ha már lú, legyen vasderes, a daliás főúr is azon hajkurászta először
nyeregből a selmeci hentes szépséges özvegyét
60 majd paripáról pattanván be a vetésbe, hevesen tépi le róla
főkötőjét, kendőjét, mellszorítóját, kötényt, övét (bugyi? akkor? quod est hoc?)
Aber geehrte Herr, ich bin Frau Sommer naccságos uram, az Hanzi özvegye,
wenn Ihr Knecht vagy micsodája még szegin uramnál azt a bornyút
istenem segíts dieses Kalb zum halben Preis kaufte Hilfe! Hilfe! Mekkora...
65 csakhogy megzavarják mekkora azér síkíta az hülye
kurvája mert hogy szűk vala nékie Herr Herr nyögdciségeti *langsamer bitte*
Ihr... Ding... ist so Groß und Hart, diese Blauen Adern mein Gott
herausragen Hanzi szegény vala jó hentes és tutta miként de ez... megzavarták
nemde, midőn a zólyomi meg máshovai békés polgárok
70 feleségeit-leányait erőszakkal is kényszergeti hódolásra
MIRE MÉG ŐKELME A FELSÉGNEK PANASZT... ésmeg a zólyomi bírónak:
hogy én néminemő asszonyállatot szabad utában nemcsak megfertőztettem
hanem még ugyan megfosztottam volna
hazuttak tisztességemben praktikáló ároló kurvájok és beste kurvafiajok
75 *mert sem rapina sem violentum adulterium soha nem bizonyosodott*
mert ha feleségek jámbor, miért féltik, ha tudja hogy aranyat rozsdá nem fog
ha pedig nem az, miért őrzik, holott tudják, hogy az Filelfus gyűrűje nélkül
meg nem oltalmazhatják
te szép fülemile / zöld ágakkal közibe / mondod el énekedet
80 de viszont az ellen / az én veszett fejem / mond keserves verseket
de a fülemüle szava énekét nem mondja mert nem vajmi mítikus csalitban
faragott képen megábrázolt Filoméla hanem a való vetésbe veszett csalogány
és nem elszállt hanem addig verték a talpát míg a talp elnémult à la Babinski
és ott lóg kötéllel szép nyakában
85 30 percen keresztül a halál beállta után
az börtön udvarán
28. junii 1957
„Nincs jó kedvem ma. Tépett vagyok. Hazudós. Belül. Kívül kacag. Nem ez kell. Úszni. Nem
érezek semmit. Utrechtbe, előadásra. Aztán vissza, nem ide, igen Beregszászba.
90 Csak ne fárasz, jaj, azt ne.” Pedig láthatod javulok,

A film alatt csak egyszer jött rám mozi-roham

„Fáj a fejem, s ha nem is mondom ki, NEM KELLESZ vacsorázgatás okés, de ennyi, jaj”

Igen, mikor Cellből elindultam, jaj

„ez most miféle vicc? tenyérbe-csók, rendben”

95 azt a Mórícz-fordítást Érted, Miattad, Hozzád, Neked, Feléd, sosem írsz igazán

„Szeretlek én, tudod te de aztán mit tudsz? Tudod hol van Sárosoroszi?

arrafelé mi mások vagyunk, úgy-ahogy kitartok melletted,

csak itt a sötétben ne, meg sehol se, intim szféra, utállak igazából...”

Beleszuszkoltál egy apa-nagypapa figura kényszerzubbonyába míg egy rendes nagypapa...

100 míg én rendetlen virtuális marha ha a moziban könyököm éppen csak hozzád ér

már elugrasz három székkal odébb vagy tuti hogy ugranál...

„BUÉK, visszajöttem, mikor mozizunk?”

Na de akkor mi ez? kérdeztem Clara-Linda Bagert, aki ott volt vele többször is a híres táborokban. *Denne kvinde har is* (igazából azt kérdeztem volna: a puncijában de CLB

105 szigorú hölgy így aztán): *mellem hendes lår?* Jégkisasszony? Buzilány?

Nej nej rázta szőkefürtös skandi fejét *Hun er en hykler, en løgner, og en drille*

hun gjorde alt sammen med alle, bare ikke med dig, ha-ha,

det er DIN skyld, du stakkel... igen, már mondtam, én marha, s maradok is az...

Amikor anyát nyugdíjazták '57-ben, én meg felkerültem Pestre, bérelszámoló lettem a MÁV-

110 nál, nem volt élet, nem volt halál, nem volt semmi. A Péntek Kari hentesboltjában egy csonttá

aszott sertésoldalas lógott a kampón. Minden hétvégén hazautaztam, de nem volt igazán

értelme, anya csak Arthurt siratta. *O én ézes urodomeggyen-egy fiodum.* Anya 1899-ben

született Ságón, nagypapám 1915-ben tüdővészben meghalt, 10 élő gyereket hagyott maga után,

akik közül a legkisebb 3 hetes volt. Beteges, idegbénulásban szenvedő nagyanyám mellett

115 anyára hárult a nagy család neveltetésének minden súlyos gondja. Nagyanyám nyugdíja kevés

volt, ezért anya két nagynénémmel együtt napszámos munkát vállalt a Wittmann-

téglagyárban, ahol a legnehezebb férfimunkát végezték. 1917-ben anya a celli Porkoláb

ügynévi irodában kapott alkalmazást, majd 1920-ban a járásbíróshoz vették fel betétmásoló

díjnokként. Anya pár év múlva rendes állományba került, ahol 37 éven át becsülettel

120 dolgozott, 1957. február 28-ig, amikor is kora miatt nyugdíjazták. *Nem a kora miatt, hanem*

mert Arthur a Forradalom alatt elszavalta a... meg bevásárolták... meg Győrbe október 30-

án... Na mindegy, csak 1936-ban ment férjhez dr. Pálóczi Kemenes Géfin Iván járásbírósi

főtisztviselőhöz, a házasságból két gyermek született, az Arthur 1937. augusztus 6-án, én

pedig 1939. július 2-án. Apa 1943-ban agyvérzésben meghalt, így anya özvegyen sok gond és

125 munka és csaló-lopós dajkák és cseléd lányok közepette nevelt bennünket. Arthur 1956-ban, én

1957-ben érettségiztem, anya mélyen vallásos volt, elment a húsvéti körmenetre is, pedig az

Őry járásbíró kérlete, maradjon otthon, de ő nem. Ott volt még a szombathelyi Gyuri bátyánk

pápai prelátus árnyéka, így aztán Arthurt természetesen nem vették fel az ELTÉ-re, pedig az

Ilona elszökött vele a felvételi vizsgára. Anya szerint nem a forradalomban vállalt szerepe,

130 hanem Ilona miatt disszidált. Ezt írta Johanna keresztanyámnak Szombathelyre 1960

májusában: „Tudod, Arthurom egyetlen életcélja a tanulás volt. Aztán jött az a lány az életébe,

osztálytársa volt, aki nem tágitott mellőle. Elérkezett 1956 októbere, amikor a lány

alkalmasnak találta a helyzetet arra, hogy céljait megvalósítsa, s biztos az ő rábeszélésére

szerencsétlen fiam 1956 októberében (*sic: s nem november 12-én, nem miután a Sághegyen*

135 *bújkált, mert várta a letartóztatást*) szó nélkül itthagytam és külföldre ment a lánnal együtt,

akit ott künn gyerekéssel és gyerekkorban feleségül vett. Jól tudod Johannám, azóta is

szenvedjük mindnyájan ezt az örületes lépést, egy pillanatig sem tudok megnyugodni fiam

sorsa miatt, s neki is minden vágya (nem mutattam legutóbbi levelét?), hogy hazájába

visszajöhessen.” Stb. Én meg vagyok mi? „szegény lánya”, ahogy mindenki előtt titulál,

140 nincs senkim, eljött egy fiú látogatóba, anya már az első korty tea után nekitámadt, hogy

reméli, „komoly szándékai” vannak a lányával, persze a fiú (Pali) azóta felém se néz.

Fontosabb volt a szombathelyi KÖJÁL-nál elintézni, hogy Johanna (Janka) néném holttestét

exhumálják és földi maradványait a celli családi sírboltba elhelyezzék. *Tudod lányom nagyon*

vigyázz magadra, az Ily mondta a Janka nem volt meddő, szépség ide vagy oda, az a gróf

- 145 *Párizsban felcsinálta, így az Ily, a grófné akinek a Janka vagy 20 évig komornája volt, na az is fűvel-fával, még szerecsennel is, végül a gróf beleugrott a jeges Dunába. Azért persze továbbra is hazajárok Pestről, a Péntek Kari látja a húst a szatyorban, anya korhol de azért hálás is, csak valahogy a nap végén nem tudok neki jóéjszakát kívánni...*

Jegyzetek A szemétteléhez

■ A szöveg T.S. Eliot *The Waste Land* című verséhez való kapcsolatának ismertetését lásd *Korunk* 2018. januári számában, 34–38.

II. Játzsma mozisötétben

1. sor. Vö. Gyöngyösi István: *Márssal társalkodó Murányi Vénus* (Balassi Kiadó, Bp., gondozta, jegyzetek Jankovics József, Nyerges Judit, 1998). II. 135.

7. i.m. II. 143. és kk.

10. lásd i.m. 119. és kk. Wesselényi Ferenc „mesterséges találmánya” szerelmes levele mellé:

Egy iszák uborkát azért hamar szedet,
Tudván, hogy Murányban az még újság lehet,
Mert későbbben virrad ott az szép kikelet,
Az mosolygó nyár is nem idején nevet....

31. Marlis Petersen (1968–) német koloratúrszoprán

Diana Damrau (1971–) német koloratúrszoprán

Elina Garanča (1976–) lett mezzoszoprán

32. Lásd Joseph Haydn: *Nachtigallen Kanon*. Az eredeti német szöveg „Alles schweiget, / Nachtigallen Locken mit süßen Melodien, Tränen ins Auge, Schwermut ins Herz”, stb. kevésbé érzélgős, mint a magyar átköltés.

les oiseaux dans la charmille: lásd Offenbach, *Les contes d'Hoffmann*. Olympia (a bábu) áriája az egész szövegrész szempontjából különleges fontossággal bír.

33. Zách Klára (?–1330), Zách, Záh Felicián (1260?–1330) nógrádi főúr leánya. Vázlatos, ám hiányos történetét, az apa által Károly Róbert király és családja ellen elkövetett merényletet lásd *Képes Krónika* 1526–1543. A *Krónika* szerzője (Kálti Márk?) „a békeháborító és konkolyhintő ördög” (sic!) sugalmazását véli Zách tette mögött, más történetírók szerint viszont nem a gonosz felelős Zách Felicián tettéért, hanem azért bősztült volna fel, (1) mert a király nem bízott benne többé, s birtokaitól meg akarta fosztani, valamint (2) (ez a leggyengébb feltételezés) mert egyéb kiábrándult oligarchák szervezte összeesküvés részeseként tört a királyra s családjára. A *Képes Krónika* szerzője és sok más követője feltűnően hallgat arról a királygyilkosság szándékát valójában kiváltó okról, melyet a „régí hegedősök” mellett modern történészek is felvetettek, lásd pl. Szalay-Barótinál: miután Zách Csák Mátétól átpartolt a királyhoz, az őt bizalmába fogadta, s „lányát, a szép Klárát a királyné fölvette udvarhölgyei közé. Történt egyszer – így beszéli a hagyomány – hogy Kázmér lengyel herceg, Károly király harmadik nejének, Erzsébet királynénak öccse, nénjénél Visegrádon mulatván, a szép Klára iránt bűnös szerelemre gyulladt. Meg is ejté az ártatlan leányt, még pedig a királyné hozzájárulásával, a ki Klárát öccse kezére játszá. *Záh /sic/ megértvén leánya gyalázatát. minthogy a csábító herceg időközben elillant, a királyi családon akart bosszút állni*” (kiemelés KGL), Szalay József, Baróti Lajos: *A magyar nemzet története* (Wodianer, Bp., 1896) II 25, lásd még uo. 26. Arany János is erre a minden másnál meggyőzőbb „hagyomány”-ra alapozta *Zács Klára* című balladáját. (A *Zách* név *Zács*-ra változtatása Arany hibás „újítása”, mely utána terjedt el.) Az a tény is tisztázatlan, hogy noha a királyi bosszú célja a Zách-család harmadízigleni kiirtása volt, s Felicián fia, idősebb lánya, veje lefejeztetnek, miért Klárát éri mégis a legelborzasztóbb büntetés, miszerint (áll a *Krónikában*): „Klára nevű gyönyörű szűz (sic!) leányát is a

királyi udvarból kivonszolgják, s orrát és ajkait oly csúful levagdálván, hogy csak a fogai látszottak, s két kezéről nyolcz ujját levágván, hogy csak a két hüvelyke maradt, lóháton félholtan több város utczáin meghurczolgják és a szerencsétlent ezen szavakat kiáltani kényszerítik: Ilyen büntetéssel lakoljon, aki a királyhoz hűtelen”. Hacsak nem a királyné akarja ily (becstelen) módon megcáfolni s megtorolni öccse büntettét, mintha nem az, hanem Klára lett volna a csábító.

34. Kázmér: lásd fent, később III. Kázmér (Kazimierz, 1310–1370) lengyel király
35. Vö. Arany, *Zács Klára*, 5. sor és kk.
38. *Rozumiesz?* etc. Lásd Paweł Jasienica, *Polska Piastów* (Zakład Narodowy, Wrocław-Warszawa, 1961) 269 és kk.
40. Piast: Erzsébet királyné (Elżbieta) a Piast dinasztiából származó Władysław Łokietek (a.m. „rőfnyi”, magyarán tőpszi), lánya volt, aki 1310-ben Károly Róbert 2. felesége lett.
41. Caróberti: Caroberto volt Károly Róbert csak a családon belül használt beceneve. Sem a király, sem udvara nem tudott magyarul. Lásd Rokay Péter: *A magyar nyelv ismerte az Anjou-korban* (Szarvas Gábor Nyelvművelő Egyesület, d.n.)
58. daliás főúr: Gyarmathy Balassa (Balassi) Bálint. Az ő „dolgát” Sommer János selmeci hentes özvegyével 1583 májusában lásd *Századok* 1901. 914, 915.
60. hevesen tépi le róla: „A lovag (B.B.) karjaiba kapva hevesen tépi le róla főkötőjét, kendőjét, mellszorítóját, kötényét, kontyát...” (i.m. 914.) Vö: „A korosabb (értsd: 25 év fölötti) nők vászonból készült alsó ingöket, mely számtalan ráncba van szedve, keskeny szalaggal kötik meg; felső ingök, mely ujjas vagy rekli forma, félkönyökig takarja el karukat.... Vannak még olyanok is, kik szoknyájukhoz varrott ujjast, vagyis egész kabátot viselnek, mit hámmódra akasztanak nyakukba, emléiknél fűzve össze. Németi módra készült ú.n. *brusthaltert* senki fia asszonya, nemhogy lánya nem hord, hírből sem ösmeri, ha hallana felőle, kinevetné. A *bugyogó nadrág* hallatán pedig minden asszony s leány vagy fejét rázná, vagy elpirulna, mert azon s hasonló ruhánemű csak a férfiakat illeti meg.” (Uszkay Mihály: *Tiszaháti népelet Bereg megyében*. In: S. Benedek András: *„Itt élnek, halnod kell...” Kárpátaljai honismereti olvasókönyv* (Intermix Kiadó, Ungvár, 1994) 78–79.
64. csakhogy megzavarják: „már-már leteperi az útszéli szántóföldre, a mikor más utasok jönnek, az asszony segítségére sietnek, a lovag pedig lóra pattan és tovavágtat” (i.m. 915). Lásd még másképpen: „Mert ő (B.B.) a szegény özvegyről pólyát, fejkötőt, hajfonatot, övet, erszényt leszakított, és a mezőn lovon ülve fel s alá hajszolta, és végre a lóról leszállva őt a gabonába vetette, s ha az ő szolgája két más személlyel együtt nem mentette volna meg, kényét rajta kitölthette volna....” („29. *A selmeci tanács követi utasítása Sommerné dolgában*” (Fordítás németből), Balassi Bálint *Összes versei, Szép Magyar Comoediája és levelezése* (Szépirodalmi, Bp., 1968, szerk. Eckhardt Sándor), 252. o. Lásd még „30. *Barbaryth György zólyomi főispán a selmeci bíróhoz és tanácsához B.B. dolgában*,” i.m. 252–253.
70. feleségeit-leányait: lásd fent, 253.
- 71–77. *hogy én néminemő...*: lásd 42. Balassa Bálint *uram felelete a zólyomi bíró és tanács ellen, arról az mint az Fejedelem előtt ez napokban bevádoltatott volna írások által*, i.m. 265, 266.
77. Filelfus gyűrűje, a.m. *cunnus*, lásd Poggio Bracciolini (1380–1459) anekdota-gyűjteményét (*Facietarium Libri*, 133) s annak változatait, amelyek valamelyikét B.B. is olvashatta. Arról, hogy B.B. a történet leghíresebb verzióját François Rabelais *Gargantua et Pantagruel* című művében (1533) ismerhette-e (III. könyv, 28. fejezet, „L’anneau de Hans Cervel”), a jelen sorok írójának nincs tudomása.
- 78–79. te szép fülemile: lásd B.B.: *Altera inventio: az fülemilének szól*. i.m. 75.
- 80–81: nem vajmi mítikus csalitban: vö *WL*, 98–103. Lásd Ovidius: *Mertamorphoses*. VI. (TSE jegyzete). Lásd Tóth Ilona, *A szeméttelp I*.
82. és kk. és nem elszállt: lásd Kiss Réka – M. Kiss Sándor: *A csalogány elszállt: Tóth Ilona tragikuma* (Kairosz, Bp., 2007.)

83. a talp elnémult à la Babinski: a talp nem működik Babinski-reflexszel, mert az idegek kóros elváltozás vagy gumibottal történt verés hatására megszűntek reagálni. Lásd Jobbágyi Gábor: *A néma talp 1-3*, Magyar Szemle új folyam XXVII. különösen 2. rész, 1-2. szám. Lásd még uő. *Ténymegállapítás: mindkét oldalt néma talp*. Magyar Nemzet 2002. február 5.

112. ó én ézes...: *Ómagyar Mária siralom*.



KÁNTOR LAJOS KÉSEI MUNKÁIRÓL

Balázs Imre József

Képalbum fényekkel, árnyékokkal

Kántor Lajos: *Hazatérő képek. Barcsaytól Vinczeffyig**

■ Miután 2008-ban, tíz évvel ezelőtt Kántor Lajos továbbadta a *Korunk*-főszerkesztői stafétát, gyarapodtak összegző munkái, kötetei. Ezek a könyvek, amelyek akár a *Korunk* történetének bizonyos vonatkozásairól, akár a szerzőhöz közel álló személyiségekről szóltak, fókuszba állították az életmű egy-egy rétegét, és utólag látszik csak, hogy ezekre a gesztusokra a könyvek megjelenésének idején talán nem volt eléggé fogékony a kritika – ezeknek a Kántor-műveknek viszonylag gyér maradt a visszhangja. Az utólagos, akár jelzésszerű áttekintés is érzékeltetheti, mennyire szerteágazó volt Kántor Lajos érdeklődési köre és tevékenysége. A képzőművészethez fűződő szoros viszonyt, amelyet főként a *Korunk* Galéria működtetése fémjelzett, ebben az időszakban a *Közösség és művészet* című 2008-as dokumentumgyűjtemény, illetve a *Hazatérő képek* című 2009-es szerzői kötet mutatta fel. A *Korunk* képanyagának és képzőművészeti tárgyú cikkeinek szerkesztési folyamata, szakcikkek tanulmányozása és szemlélése, a *Korunk* Galéria kiállításainak szervezése, nemzetközi galériák és képzőművész-műtermek látogatása jelentették azt az alapot, amelyre Kántor Lajos képzőművészet iránti elkötelezettsége illetve ezzel kapcsolatos tudása és tapasztalata épült. Magam is tanúja lehettem egyik alkalommal, amint éppen a *Hazatérő képek* alcímében is szereplő Vinczeffy László műtermében, félszavakkal kommunikálva tekintették át a művész legutóbbi munkáit. Jól érzékelhető volt ebben a látogatásban, vagy a *Korunk* Galéria különböző helyszíneken zajló megnyitóin, hogy a művésztszadalom magáénak érezte kitarató és konzekvens kritikusat.

A *Hazatérő képek* című kötet, amelyik a hatvanas évektől a kétezres évekig gyűjtötte egybe Kántor Lajos képzőművészettel kapcsolatos kisebb írásait, pontosan jelzi azt, ahogyan a következetes munka és a személyes kapcsolatok egyfajta beavatassá értek az idők folyamán: Kós Károly, Barcsay Jenő, Cseh Gusztáv és mások levelei, kiállításmegnyitókkal kapcsolatos tennivalók és megnyitószövegek érlelték több évtizeden keresztül azt az anyagot, amelyik aztán kötetekben is megmutatkozott. Még egy kötet cím kívánczik ide: *Kép világhép: a régi Korunk az új művészetért*, 1977-ből. Ebben a könyvben dolgozta fel a szerző a két világháború közti *Korunk*-időszak művészeti tárgyú közleményeit. Nyilvánvaló, hogy a Dienes László-féle, majd Gaál Gábor által szerkesztett *Korunk* progresszív művészetkonceptiója analóg relevanciájú törekvések azonosítására készítette a hatvanas-hetvenes években művészetszervezővé váló Kántor Lajost – ennek köszönhető, hogy utólag a *Korunk* Galéria pályakezdőből megbecsült művésszé érő kiállítói mérföldkőként tekintenek Kántor Lajos által szervezett kiállításaira.

**Korunk* – Komp-Press, Kvár, 2009.

A *Hazatérő képek* kötet szerkezete kiemelten irányítja rá a figyelmet a kiállítás-szervező korszakra és az ennek kapcsán keletkezett dokumentumokra, levelekre; külön figyelem esik a kiadványokra illetve a képzőművészet intézményrendszerére (főként a művésztáborok-művésztelepek tevékenységére), a tájfestészet és absztrakció ambivalens összefüggéseire a hatvanas-hetvenes évek kontextusában. Végül az egyéni alkotók portréja kerül középpontba – Baász Imrétől és Balázs Pétertől Jakobovits Miklósig, Damokos Csabáig, Könczey Elemérig. Vagy egy másik bontásban, ahogy a könyv alcíme is mondja: Barcsaytól Vinczeffyig.

Hiánypótló könyv lett a *Hazatérő képek*, amelyik vállalja saját szubjektivitását is anélkül, hogy ezek elfogultságokká alakulnának. Ugyanakkor az, hogy képek szövegekké és szövegek képi kivetüléssé alakulnak ebben a könyvben, korántsem meglepő: Kántor Lajos ezeknek a szféráknak emblematisztikus összetalálkozatója marad.

Maier Máté

Korkép és személyesség

Kántor Lajos: *Fehér kakas, vörösbor**

■ „Ami lepapírozhatóan lettem [...]: szerkesztő, kritikus, irodalomtörténész. Az íráságot újabban próbálom” – írja magáról Kántor Lajos *Fehér kakas, vörösbor* című könyvének záró fejezetében. Valóban termékeny életpálya bontakozott ki a könyvben megörökített fél évszázad alatt: a kötet egyszerre pályakép és korkép a 20. századi és mai kortárs irodalomról, annak erdélyi és magyarországi viszonylatában.

A könyv szorosan az erdélyi irodalmi élet szervezését célozza meg központi kiindulásként, pontosabban a *Korunk* folyóiratának tevékenységét és történetét követi; ha nem is feltétlenül kronologikusan, de részletekbe menően. A szöveg-szervezés is ennek megfelelően az irodalomtörténeti és -kritikai lét, illetve az ehhez igazodó magánéleti vonatkozások tengelye mentén rajzolódik ki, sajátos-sá téve az emlékek és történetek köré sorakozó leírásokat, melyek ha néhol kevésbé harmonikusan is, de szorosan egymásba fonódnak. A *Fehér kakas, vörösbor* legelsősorban hű korképe a 20. század irodalmi világának, de ugyanakkor ezzel párhuzamosan egy önéletírás, melyben egybeolvad személyesség és karrier. A könyvben rengeteg ismert név és hozzájuk fűződő történet, emlék elevenedik meg a publikációk, találkozások és közös munka révén. A cenzúra és a folytonos felügyelet fenyegető évtizedeiben követhetjük nyomon az irodalom és a szerzők többfrontos harcát, melyben az irodalom egyszerre képes menekülést és potenciális veszélyforrást jelenteni. A korszak elkerülhetetlen nehézségeinek számbavétele és felidézése mégis az ironikus nosztalgia által történik.

A mű szövegének jelentős része szakmai megközelítésben született, az emlékek felidézése, a leírások többnyire külső tényekre és történetekre vonatkoznak, sok helyen dokumentarista, statisztikai pontossággal vannak megalapozva és megírva. Ennek függvényében a rengeteg személy- és helynév, bejárt város, műcím, folyóirat, évszámok és más részletek halmozott megjelenítése határozza

meg az olvasást, ezeket személyes vonatkozások, történetek pezsdítik fel. A „szakmai” fonalat ritkábban félbeszakító, enyhén eltérő írói attitűddel operáló részek ha tudatosan, a túlsúly ellenében, nem is jelennek meg kiegyensúlyozottan, de mégis érzékletes emlékezősekké alakulnak. Ilyen részek például az tanulmányi éveket részletező fejezetek, különös tekintettel kiemelendők az egyetemi éveket leíró hangulatos alfejezetek, mint például a szerző államvizsga témájáról szóló „*Madách*” alfejezet, a New York kávéház sorsáról szóló, vagy a katonáskodás éveit idéző oldalak, azok, amelyek barátságok megkötéséről szólnak, vagy amelyek Erdély, illetve a „nagyvilág” bejárását idézik. Természetesen a fentebb említett, mondhatni szakmaibb szálat és a személyességet, annak reprezentatívabb részeit nem lehet élesen elválasztani egymástól; a kettőnek együttesen, összefonódva van érvényessége.

Mint már említettük, szakmaiság tekintetében a *Fehér kakas, vörösbor* tagadhatatlan érdeme, hogy az erdélyi irodalom „kivonataként” – különös tekintettel a különböző szakmai és baráti kapcsolatok, szerkesztői munkásság leírásaira stb. –, jellegzetes és megbízható forrás lehet, nem csak a *Korunk* szerkesztőségi tevékenységeinek nyomkövetésére, hanem a nem is olyan messzi korszak irodalmi és az ahhoz fűződő politikai állapotainak megismerésére. A személyesség vonatkozásában különösen a baráti, ugyanakkor kollegiális kapcsolatok megjelenítése is erős tájékozódási pontként jelenik meg, olyan nevekkal, mint – a szerző jóbarátjaiként – Láng Gusztáv és Lászlóffy Aladáré. A könyv tehát széles körű tájékozottságról tanúskodik, ugyanakkor gazdag tájékozódási lehetőséget is kínál, ha meg-megtörő elbeszélői magatartással is.

A *Fehér kakas, vörösbor* vége fele lelassuló narratívája mondhatni keretként visszatér egy lassabb, nosztalgikus, elmélkedő szemlélődésbe, magára a könyv sorsára is kitekintést ad a XV. fejezet pár kezdő sora: „Azt ígértem magamnak, két éven át ismételtettem – ígéreteimet igyekszem betartani –, hogy ezt a könyvet életem végéig írni fogom. Ma sem gondolom másképp, de hát az ember hiú, és ha elér valameddig, szeretné az eredményét látni. Mármint kinyomtatva, némi olvasói (kritikai) visszhang reményében. Így jutottam el ehhez a záró fejezethez, remélve a nyitást, vagyis a *Fehér kakas, vörösbor* folytatását.” Mindennek tekintetében a *Fehér kakas, vörösbor* Kántor Lajos életének és munkásságának méltó foglalata, mely részletes betekintést nyújt a szerkesztői lét örömeibe és nehézségeibe, egy szerkesztőség működésébe, a szocializmus és az azt követő korszak irodalomszervezői életébe; e könyv egy termékeny pályáiv és korpép bemutatása, mely gazdag ihletforrást nyújthat a területen tájékozódni kívánóknak.

Ádám Szilamér „Szelek és vitorlák”

Kántor Lajos: *A Korunk négy kapuja**

■ Hogyan lehetséges korlátozó külső és belső viszonyok ellenére jó folyóiratot szerkeszteni közel száz éven keresztül? Újra és újra leküzdeni a közönyt, a hátráltatókat, miközben hivatali és pártgyanakvással kell naponta szembenézni? Miképpen lehet Erdélyben minőségi értelmiségi, kulturális folyóiratot működtetni, miközben egyensúlyba kell hozni, hogy minél szélesebb körben – társadalom-, természettudósok, írók, publicisták, átlagértelmiségi olvasók – „magukénak érezzék a *Korunkat*”. Kántor Lajos ezekre a kérdésekre keres és ad választ, miközben áttekinti a *Korunk* 1965-től 2015-ig terjedő történelmét. A kötet a 2011-ben megjelent *A Korunk kapui* „folytatása”, mely a lap 1957 utáni létezésének első időszakát, 1965 márciusával bezárólag tárgyalja.

A négy kapu a *Korunk* utolsó fél évszázadának különböző szerkesztőségi helyeit jelöli. Az első szerkesztőségi kapu a Főter 4-5-re nyílt Kolozsváron. A lap 1957-es újraindításakor a szerkesztőségi tagok között a Gaál Gábor-féle *Korunk* hagyományainak folytathatósága került napirendre, a fentebb sorolt kérdéskörök ekkor is felmerültek. Az első kapu alatt igen változatos lapszámok jelentek meg. A kötelező egész oldalas Ceausescu-portrék mellett a legigényesebb műveket közölték a szerkesztők, Ionescótól Honeggerig, a „szülőnapos” Dantéig. Második kapuként a „Vármegyeháza” fakapuja szolgált. A néptanács épületében, noha ki tudott bontakozni a *Korunk* Galéria, a szerkesztőség elvesztette teljes önállóságát. Ebben a szerkesztőségi épületben, helyiségben élte át a lap a romániai diktatúra legsötétebb éveit, és annak 1989-es bukását, illetve az azt követő kérdőjeles demokráciát. Mindezek ellenére sem szűnt meg a színvonal, továbbra is neves írók, költők, és minőségi tanulmányok kerültek közlésre, mint például Hervay Gizella, Szilágyi Domokos művei, vagy – mint Kántor kiemeli – Katona Ádámnak a pályakezdő Kemény Zsigmondról írt tanulmánya. A veszélyek megjelenésekor, mikor kétséges lett ott maradásuk, a további elköltöztetés elkerülése végett a szerkesztőség üléssztrájkba kezdett a folyosón, ám a vereség, azzal pedig a költözés elkerülhetlenné vált.

Így lett a harmadik kapu a Nagy-Szamos utca 14. szám alatti emeleti feljáró. Itt már önállósultak, klub működtetését is megkísérelte a fiatalodó szerkesztőség. Itt sikerül új bútorzatot, támogatást szerezni, emellett pedig *Magropress* címmel a román intézményeket informáló havi sajtószemlét indítani, mely magyar kulturális és politikai hírekből szemlézett.

Ám külső okok miatt ismételten új szerkesztőséget kellett keresni, így költözött a *Korunk* a negyedik kapu mögé, a Rákóczi út 52. alá, egy villaszerű, de felújításra váró házba 2005-ben. A nagylelkű támogatások ellenére – melyekből sikerült az épületet felújítani, illetve egy algasori stúdiógalériát létrehozni –, nem sikerült az anyagi problémákat stabilan megoldani, a ház szinte elárverezésre került, de közösségi segítséggel végül sikerült megoldást találni. Tovább lehetett szerkeszteni, könyvet kiadni, *Korunk* Akadémiát szervezni, egyszóval végezni mindazt, amit egy ilyen széles körű kitekintésű, igényes lap megkövetel. Időköz-

ben a lap teljesen önállósult, és a Korunk Baráti Társaság vált a lap teljes autoritási háttérintézményévé.

A könyv az említett korszakból szemlézi a fontosabb eseményeket. A *Korunk* közölte Románia Szocialista Köztársaság új alkotmányát is, de megemlékezett olyan jelentős szerzőkről is, mint a már fentebb említett 800. éves Dante, kiről több tanulmányt is közölt a lap, a közeledő pártkongresszus ellenére. De olyan modern irodalmi munkákat is közölt folytatásokban a lap, mint 1965-ben John Updike *A kentaur* című regényének részletei, Camus-t, Gorkijt, T. S. Eliotot, stb. – de jelent meg „*Kortárs szovjet irodalom*” cím alatt többek között Paszternak vers is, Bölöni Sándor fordításában. Rengeteg világirodalmi mű mellett azonban „helyi irodalom”, azaz erdélyi magyar irodalom is jelent meg bőven, melynek művei jól tükrözték az aktuális időszak romániai magyar irodalom szintjét. Majd a társadalomtudományok mellett nyitott a lap a természettudományok, szociológia és technika irányába is. Így sorra kerülhettek olyan témák is, mint *A finn-ugor nyelvösszehasonlítás jövője*, vagy *A pszichológia fejlődése Romániában*.

A könyv második fele a *Breviárium*, egy szemelvénygyűjtemény, mely a Kántor Lajos által válogatott „ötven évet átfoglaló szubjektív *Korunk*-leltár legszubjektívebb gyűjteménye”, mely a szerző által a *Korunkban* közölt publicisztikai írásokból, tanulmányokból, alkalmi jegyzetekből való válogatás. A kötet végén *A szerző fotótékájából* láthatunk reprezentatív válogatást a *Korunk* történelméből, olyan momentumokat is megörökítve, mint a szerkesztőségi ülésztrájk az elköltöztetés ellen.

Szabó Attila

Csoportkép Lászlóffy Aladárral

Kántor Lajos: *Golyószórásban, repülőszőnyegen**

■ Kántor Lajos pályaképet kísérel meg írni Lászlóffy Aladárról, mint kortársáról, mint barátjáról, és mint a 20. század második felének kiemelkedő erdélyi magyar költőjéről. A kötet első fejezete inkább előszóként működik: nem az elbeszélői folyamat nyitja meg, hanem a megszólalás körülményeit, attitűdjét taglalja. A kötetben Lászlóffy mint beszélő nem fog igazán szóhoz jutni, helyette a dokumentumok, az írások, a kortársak és a barátok beszélnek, több nézőpont is megélénkül, de maga a költő, a főszereplő passzív marad – ez alól kivétel az első fejezet, ahol olvashatunk egy Lászlóffy-idézetet, de lényegében Kántor ezzel támasztja alá írói módszerét: „Az interjúkészítésnek már a szándéka is feldühítette.”

A megemlékezés vagy tényfeltárás e módszertani előszó után Tordán kezdődik 1937-ben. Kántor az ilyen szükséges adatolást is megpróbálja hatályon kívül helyezni, rögtön egy verset szólaltat meg, hagyja, hogy az beszéljen inkább. Lászlóffy első oldalán idézett mondataihoz hűen, direkt módon nem szólal meg, csak művein, írói szerepén keresztül. Ez a szerzői hozzáállás pedig a könyv végéig megmarad, egészen a Házsongárdba tett utolsó sétáig. Kántor nem csak Lászlóffy-t helyezi a távolba, de a saját írói tevékenységét is próbálja inkább a gyűjtő szerepébe áthelyezni, aki nem képet alkot, hanem a bejövő információkat hitelesíti. Ez leginkább abban érezhető, hogy a költőről idézett szakirodalmat

*Kriterion, Kvár, 2012.

csak mint lehetséges véleményt idézi, valamint abban, hogy sok helyen átadja régebbi önmagának a szerzői szerepet, és teljes tanulmányokat idéz be Lászlóffyhoz kapcsolódva.

Az ilyen szövegszervezésnek több következménye is van az olvasóra nézve. Először is mivel számtalan kortárs szólal meg, akik a kor kiemelkedő egyéniségei voltak, ezért nem csak mint pályakép értelmezhető a szöveg, hanem mint korkép, vagy mondhatni csoportkép is. A második fejezetben például, ahol Lászlóffy gyermekéveiről van szó, hangsúlyosan előkerül a szintén tordai származású Székely János, noha a könyv későbbi részében ő már nem bukkan fel. Ez a kompozíciós tendencia a könyv egészében megmarad, de a kollégiumi évektől kezdve a szereplők már állandóbbak lesznek az iskolai és egyetemi kollégák személyében, akik mint szócsövek is megjelennek, hiszen az ő szemszögük is ki van hangsúlyozva, hogy ezáltal Lászlóffynak a lehető legtöbb oldalalt meg tudja jeleníteni a könyv. Ez az állandóság egyébként abban is kitűnik, hogy a könyv az egyetemi évekre és a Forrás-nemzedék indulására helyezi a hangsúlyt.

A szövegszervezési technika révén lehetősége nyílik Kántornak, hogy ne csak Lászlóffy Aladáról alkosson pályaképet, hanem a Forrás-nemzedékről is. Ezekben a fejezetekben inkább az érződik, hogy maga a Forrás-nemzedék a főszereplő, de a bevágott tanulmányok, és Kántor Lászlóffyt védő és támogató tevékenységének hangsúlyozása miatt még az is érződik, hogy Kántor megpróbálja letisztázni a költővel való kapcsolatát és a mellette való kiállítását is.

Eltekintve a szövegszervező elvektől, a könyvben feltűnnek egyes, Lászlóffy életét meghatározó események: az egyetemi évek, a kezdő költő és az elé gördülő akadályok, vádak, a publikálási csatornák leszűkülése, az elvágott államvizsgadolgozat, de a pályájának csúcsa is, a díjak, barátságok és könyvek előtérbe állításával – igaz, ez valamivel kisebb hangsúlyt kap.

Kántor nem kultuszt épít ezzel a könyvvel, hanem a dolgozó és fejlődő költőt jeleníti meg, ezért is inkább a fiatal évekre koncentrált, és sokkal inkább a külső nézőpontokra helyezte a hangsúlyt.

Kántor rengeteg művét idézi Lászlóffynak, a csúcsteljesítmények közül és a mélypontnak tűnő időszakból is. De éppen a perspektívának ez a pulzáló tágu-lása és szűkülése – hogy néha nagyon szűkre veszi a fókusz, és ráközelít egy adott szövegre, aztán kitérít egy nagytotálra, és átfogja az egész nemzedék sor-sát – megnehezíti némileg az olvasó dolgát, hiszen a fókuszváltásokban könnyen elveszhet a koncentráció, amit még tetéz az az objektivitásra törekvő technika, amelyik a távolba helyezi a főszereplőt. Azonban, ha az olvasó felvállalja ezeket az erőfeszítéseket, akkor valóban közelebb kerülhet egy ember életútjához, aki történetesen egy kiemelkedő költő is volt.

Kántor Lajos: *Domokos Géza kockázatai**

■ Az, hogy miként írható meg ötven év küzdelme, fáradozása, sikere és kudarca, rengeteg kérdést vethet fel az emberben. Kezdve a szöveg formájától, hangnemtől, egészen addig, hogy egyáltalán milyen elképzelésünk van a múlttól, mely történeseknek, gondolatoknak tulajdonítunk sorsdöntő, vagy épp változást beindító szerepet. Mindig nehéz volt a történelem folyamán valami olyat megmutatni, ami körül megannyi kérdés, ellentétes vélemény, elhallgatott szavak és persze egy politikai hatalom fenyegető ereje állt.

„A személyesebb utat választottam, hangsúlyosan idézve fel, élve újra közös dolgainkat.” – így foglalja össze Domokos Gézáról, életének fontosabb eseményeiről, munkásságáról szóló könyvét Kántor Lajos. A mesélésbe belehelyezkedve folytonosan ambivalens érzés tölti el az embert, egyrészt a nagyon személyes hangnemből adódóan, másrészt meg ezeknek az emlékfoszlányoknak a levéltári és hagyatékból fellelhető adatokkal való alátámasztása mintegy történelmi távlatba helyezi a személyes visszaemlékezést, reflexiókat. Így Domokos Géza életének darabkái nem csak egy életrajzi narratívába illeszkednek bele, hanem egyfajta korképpé is válnak, az elnyomó politikai rezsim alatt tenni akaró erdélyi magyar értelmiségi portréja tárul az olvasó elé.

A visszaemlékezés egy folyamatos előremutatásban képződik meg, Kántor Lajos elbeszélői hozzáállása egy utólagos perspektívát rajzol fel, ok-okozatiságukban szeretné feltárni azt az útvonalat, mely megmutatja, hogy Domokos Géza pályájának különböző állomásai milyen hatással voltak későbbi életének alakulására és döntéseire. Az első fontos megálló Moszkva, a Makszim Gorkij Irodalmi Főiskolán eltöltött évek, ahol Pausztovszkij tanítványaként rengeteg olyan behatás érte Domokos Gézát, mely későbbi irodalmi gondolkodói, szerkesztői és kiadói munkásságát is meghatározta. És így halad végig a könyv az életút többi állomásán is, az *Előre*, *Pionír*, *Ifjúmunkás* lapoknál betöltött szerepein, majd az 1970-es évektől kezdődően a Kriterion Könyvkiadó igazgatói állásában végzett munkáján át; végül a rendszerváltás utáni RMDSZ körüli szerveződések, a lemondás és a visszavonulás eseményeivel zárul a könyv. Ugyanakkor ez a visszaemlékezési attitűd nagyon komplex módon képződik meg, elsősorban a könyvvé összeálló szövegek és szövegrészletek műfaji sokszínűségéből adódóan. A keret Kántor Lajos E/1-ben történő mesélése, de emellett levelei, neki címzett levelek, nyilatkozatok, novellák-elbeszélések, a Szekuritáté feljegyzésiből bemásolt részletek teszik teljessé a könyvet. A kronologikusan történő mesélés tétjét ezek a különféle szövegek teszik árnyaltabbá, ugyanakkor kicsit meg is törik a folytonosságot, előre és hátra utalnak. Ez a szerkezet, úgy vélem, érzékletesen adja vissza az akkori hírközlési és híradási lehetőségek nehézségeit, rámutatva a mindvégig fenntartott elbeszélői személyes nézőpont fontosságára: Kántor Lajos Kolozsvárt, míg Domokos Géza Bukarestben tevékenykedett, így a köztük levő kapcsolat, kommunikáció és információcsere is a távolságból és az eltérő szakmai kötelezettségeikből fakadóan sokszor nehézkes, félreértett, de ettől függetlenül a végsőkéig kitartó, baráti volt.

*Polis, Kvár, 2014.

Már fentebb említettem, hogy Domokos Géza életrajzának ilyen formában történő összefoglalása nem csak egy személyes pályaképet mutat meg, hanem a kor erdélyi értelmiségi közegének nehézségeit is bemutatja. Erre utalhat a címben is feltüntetett „kockázata” szó, mely Domokos életében is folyamatosan megfigyelhető mind a román, mind a magyar pályatársak, és természetesen az állam részéről is. De emellett nagyon erősen jelen van a könyvben ennek a feszültségekkel teli korszaknak az egész társadalomra, az értelmiségi rétegre és a magyar-román kapcsolatokra kiterjedő tétje. A visszaemlékezésben Kántor a Domokost ért kihívások mellett nagyon érzékletesen mesél saját élete és a *Korunk* működése körüli ellehetetlenedésekről, valamint utal a fenyegetésekre, rávilágítva a rendszer embereket egymás ellen uszító politikájára, melyben a nemzeti kérdés is egy konfliktusos diskurzus keresztútjába került. Tehát szerepkörök, terek, lehetőségek és akadályok kerülnek elmesélésre, melyekben mindenki lehetőségeihez mérten próbált következetes és hű maradni elveihez.

A könyv az emlékezés tudatos voltára hívja fel a figyelmet, azokra a már korszakalkotóként kezelt, az akkori zűrzavarban még csak mikrotörténeti voltukban felismert tettekre, melyek az erdélyi magyarság, erdélyi művelődés fogalmainak hatókörét szabták meg, például egy-egy szárhegyi írótabor beszélgetéseikor.

Ács Brigitta

Kettős portré levelekben

Kántor Lajos: *Az idő vaskalapja**

■ A kötetben Kántor Lajos Sükösd Mihállyal folytatott, negyed évszázadot átölelő levelezését olvashatjuk. Maga a levelezés személyes, baráti hangvétellűvé alakul (lásd a megszólításokból: Kedves Kántor Lajos, majd későbbi levelek folyamán Kedves Lajos; Kedves Barátom; Édes, jó Lajosom), összesen 73 levelet magába foglaló alkotás. A könyvben olvasható levelek csak Sükösd Mihály Kántor Lajosnak írt levelei, mivel Kántor leveleiből alig-alig maradt meg néhány másolat, ezért az általa írt és küldött levelek tartalmát amolyan „kommentárokból, értelmezésekből” ismerhetjük meg.

Két, nagyjából egyívású szerkesztő, az egyik a budapesti *Valóságnál* (Sükösd), a másik a kolozsvári *Korunknál* (Kántor), a könyv tanúsága szerint intenzíven élte át az 1964 és 1988 közötti átmeneti korszakot, és bizonyára nem egészen véletlen, hogy egymásra találtak. Kántor a *Korunk* 1963. májusi számában közölt terjedelmes szemle cikkének egyik visszatérő főszereplője Sükösd volt, akiről így írt: „Sükösd Mihály, akinek irodalomtörténeti-kritikai esszéi is magas színvonalat jelentenek, *Fától fáig* című, modern mesterségbeli tudással, lélektani finomságokra érzékeny íráskultúrával megalkotott regényében egy gyermek szemével vezet át a fasiszmus utolsó magyarországi évein; a regényben központi élménnyé az ösztönös emberség és tudatos embertelenség konfliktusa válik...” Nemsokára kitartó levelezésbe kezdenek: „Nekem a leveleid... az Erdélyen kívüli, Románia határain túli magyar világot jelentették. Azt a világot, amelytől sokáig szinte teljesen, de azután is többé-kevésbé el voltunk zárva.” – a levelezés pedig hírt vitt odaát barátokról, a születő új művekről - Jancsó Miklós filmjeiről,

Páskándi Géza drámáiról, Lászlóffy Aladár és Szilágyi Domokos verseiről, Sütő Andrásról és Örkény színházáról, az első könyveinél tartó Esterházy Péterről és Nádas Péterről. Továbbá Vekerdi László, Déry Tibor, Santa Ferenc, Láng Gusztáv, Bretter György, Sütő András, Bodor Ádám, Kós Károly is a levelezés témája, akárcsak Veress Dániel vagy Németh László.

A levelezés terjedelmesebb része szakmai hozzászólásokból, kommentárokból, tanácsokból áll: „[...] novellaantológiád nagyon jó. Majd azt mondom, hogy mintaszerű. A névsorral egészen egyetértek. A darabokra vonatkozóan talán csak két ellenvetésem lenne, de ezt elég határozottan érzem. Kamondyt nem reprezentálja *A párna idillje*. Ide feltétlenül mást javallanék, ha még lehet. pl. *A néger pilóta* vagy a *Fegyverek szabadságon* címűeket, amelyek jobb-keményebb darabok. Hasonlóképpen Örkényt sem szabad az *Ákos és Zsolt* anekdotikusabb – így félrevezetőbb – irányával szerepeltetni. Mintadarabként ajánlanám a *Nincs bocsánat*-ot, de seregnyi egyéb is akad, rövidebb is, hosszabb is.” Megosztották egymással tudásukat; egymás segítségét, véleményét kérték, foglalmazták meg egy-egy jelentősebb munkájuk során. Számos könyvet, tanulmányt, folyóiratot, cikket osztottak meg egymással, vagy csupán véleményt cseréltek: „Móricz-könyvedet köszönettel megkaptam, el is olvastam. Egészében kitűnő, azaz okos, biztos, jól megírt dolgozatnak sejtem, amely sok újat ad-mond nemcsak Nagy Péterhez, de Czinéhez képest is. Így futtában két ellenvetésemet említeném: meg lehetőszen hiányzik némi világirodalmi regényállványzat az életmű körül; s tán ennek tudható be, hogy...” – írja egyik jellegzetes levelében Sükösd. Számtalanszor egymástól kértek különböző tanulmányokat, cikkeket, köteteket, vagy legalábbis segítséget azok beszerzéséhez, természetesen ezeket mindig bizonyos személyeken keresztül juttatták el egymáshoz: „A Huxley-tanulmányt két héten belül eljuttatom, még nem tudom, mily úton... Köszönettel megkaptam Gera Gyuri útján az Utunk évkönyvet; érdekes és hasznos kísérlet, félig már el is olvastam...” „Köszönettel megkaptam – anyósod útján – küldeményedet: három könyvet és egy tanulmánykéziratot.”

Barátságuk mélyülése során családi helyzetükről is rendszeresen hírt adtak egymásnak: „Először is magunkról: továbbra is minden a legnagyobb rendben van, Gergely tegnap volt három hónapos, ehhez képest hat és fél kiló, Erzsike, de talán Te is emlékezhettek, milyen rendkívül sokat mondó számkettős ez. Most éppen lakáscserében lennénk, vagyis szeretnénk egy akkora lakást, amelyben – élethossziglan – valamennyi gyerek és egyre szaporodó könyveim elnyerik végleges, nekik rendelt helyüket... Magam különben megvagyok, szokás szerint jól, legalábbis így érzem.”, majd látogatásokra, találkozókra került sor, mind munka-, mind személyes ügyekből kifolyólag: „Július elején, bármikor jöttek, itthon vagyunk, s nagyon szeretnék látni, illetve megbeszélni a megbeszélnivalókat.”

Mindez évekig tartott, ám az évek folyamán egyre kevesebbet leveleztek, volt, hogy évek teltek el egy-egy levélre való válaszolás előtt: „... legközelebb ne hagyjál ekkora hézagot az írásos kommunikációban...”, de még így is beszámoltak egymásnak a fontosabb eseményekről, utazásaikról: „...tegnap érkeztem haza, minimális másfél órai késéssel, s az oda-utazáshoz képest kellemes körülménye között...”, „...ősszel pár hétre Indiába utazom...”, munkájukról, családi helyzetükről. Így, a levelek kiadásával fontos értelmiségtörténeti-irodalomtörténeti dokumentumegyüttes jött létre.



GÖMÖRI GYÖRGY

A TRZEBICKI-DOSSZIÉ

Békássy Ferenc Bedales-beli lengyel barátja

■ Ennek az izgalmas történetnek három szereplője van, három más-más nemzetiségű szereplő. Dorothy angol, Hugo lengyel és Feri (Békássy Ferenc), akinek révén a történetet sikerült előhívni a múlt ködéből, magyar. Színhely: a Bedales iskola, az első világháború előtti Anglia egyik legmodernebb, koedukációs iskolája Petersfield közelében.

1906-ban Békássy Feri már egy éve a Bedales növendéke, igaz, nincs teljesen egyedül, itt tanul még pár évvel idősebb nővére, Antónia (Tónika). Alighanem ekkor érkezik az iskolába Hugo Trzebicki, aki nevét németesen „Trzebitzky”-nek írja, mert Lengyelország osztrák fennhatóság alatt álló részéből, Krakóból való. Hugo, Ferihez hasonlóan régi nemesi család sarja, egyik őse 1658 és 1679 között Przemyśl, majd Krakó püspöke volt. Nem tudjuk, a családnak voltak-e korábban magyar kapcsolatai, csak azt sikerült kideríteni, hogy Hugo apja, Rudolf Kolozsvárt született. Mivel Hugo Ferivel egykorú és hasonló a családi háttere (jóllehet valószínűleg nem olyan gazdag, mint Békássyék), a két fiú hamar összebarátkozik.

Egymás között lehet, hogy angolul, de az is lehet, hogy németül beszélgetnek, hiszen mindkettőjüknek ez az első idegen nyelve és Hugo édesanyja, lánykori nevén Filipina Helena Gessner, alighanem német származású. A jelek szerint 1910-re közeli barátok lesznek, Békássy talán megmutatja barátjának angolul írt verseit, Hugo pedig (aki vegyésznek készül) beszámol kísérleteiről. Minderre Békássy Ferenc egy prózai írásából következtethetünk, ahol ezt írja: „1910-ben először azért voltam boldogtalan, mert *legjobb barátom* jóformán szemem láttára akarta magát előlni, s én nem tettem semmit a megakadályozására”.¹ (Kiemelés tőlem, G.Gy.) A továbbiakban azt is megírja, barátja, H. mérget vett be, de hamarosan (két nap múlva) már biztos volt, hogy nem hal meg, felépül. A H. betűt simán feloldhatjuk: itt Hugo Trzebickiről van szó. Aki felgyógyulása után „elment körünkől, s én többet nem láttam”.²

Azt is tudjuk, egész pontosan mikor történt Trzebicki öngyilkossági kísérlete, hiszen az ügy elég nagy port vert fel a Bedalesen belül. Mindenki tudta, hogy egy olyan szerelmi ügyről van szó, amit az iskola igazgatója, John Hayden Badley nem csak hogy nyomatékosan ellenzett, hanem minden eszközzel megpróbált megakadályozni, illetve eltíkolni. A Bedales archívumában egyetlen sor sem maradt fenn az ügyről! Badley lehet, hogy jó pedagógus volt, de egy vonatkozásban még prűd viktoriánus: bár a fiúk és a lányok meztelenül fürödhetek a patakban egymás közelében, reggelenként hideg vízben kellett mosdaniuk vagy zuhanyozniuk, és mindennemű testi érintkezéstől és flörttől szigorúan el voltak tiltva. Hugo Trzebicki egészséges fiatalember lévén nem csak hogy szenvedett ettől, de mivel szerelmes lett Dorothy Winserbe, és minden valószínűség szerint a lány nem teljesen utasította el közeledését, hanem félt a várható következményektől, egyetlen megoldásnak az öngyilkosság látszott. Raisley Moorsom volt bedalesi diák fennmaradt cambridge-i naplójából tudjuk az időpontot: 1910. február kilencedikét. Moorsom ezt írja négy évvel az esemény után: „Ma van az évfordulója Hugo öngyilkossági kísérletének... Hugo, amennyire értesültem, most az osztrák hadseregben szolgál, de Békássy nem hallott tőle semmit már hónapok óta... Dorothy még

mindig otthon él... úgy vélem, szíve mélyén kicsit még mindig szerelmes belé (Hugóba)”³

Miután Trzebickit kicsapták Bedalesből, s az egész ügyet gondosan eltussolták, Békássy Ferenc még egy ideig tartotta a kapcsolatot barátjával, aki a jelek szerint ugyancsak Cambridge-ben szeretett volna tovább tanulni, ha nem távolítják el Bedalesből. És Noël Olivert, Dorothy barátnőjét és Békássy szerelmét is izgatta a dolog, ezért foglalkozik 1912 tavaszán a magyar költő és már cambridge-i történészhallgató több Noëlnek írt levelében is a Hugo-Dorothy ügygel. 1912. május 12-i keltezésű levelében így számol be a fejleményekről: „nemrég kaptam egy levelet Hugótól – ebből kiderül, hogy a bedalesi hatóságok kimondhatatlanul nevetésségesen viselkedtek, ami korántsem volt indokolt... Nagyon remélem, hogy Dorothy végül visszatér a Bedalesbe és utána jön majd Cambridge-be is. Az viszont nagyon bánt, hogy Hugo nem jön – képzelheted, hogy vártam már, hogy majd ő is ide jár!”⁴

A jó középosztályi családban született Dorothy Winsor, úgy tetszik, nem fejezte be tanulmányait, legalábbis erre utalhat Békássy célzása 1912. október 22-én Noëlhez írt levelében arról, hogy csalódott Dorothyban, aki „szép lassan domesztikálódik”.⁵ Mindenesetre 1914-ben még kapcsolatban állt Moorsommal és más volt tanulóársakkal, de két év múlva már férjhez ment egy Francis W. Haskins nevű fiatalemberhez, aki 1918-ban (alighanem az első világháborúban) életét vesztette. Egy évvel később Dorothyt feleségül vette Londonban Josiah Wedgwood, a híres keramikus család tagja, akitől Dorothy Winsornek két fia és egy lánya született. Nem tudni, levelezett-e 1914 nyaráig Hugo Trzebickivel, aki müncheni és lwowi (lembergi) tanulmányai után valóban belépett a Monarchia hadseregébe.

Kettejük közül Trzebicki további életútja az érdekesebb. Miután a müncheni Műegyetemen és a lwowi Politechnikumban befejezte tanulmányait, egy ideig az új lengyel hadseregben szolgált, első felesége is katona-állatorvos volt. Ez az első házasság rosszul sikerült, hamarosan válásra került sor, s előtte vagy hamar utána (még a lengyel-szovjet háború idején) Hugo Trzebicki rendhagyó módon szerzett magának új, fiatalabb feleséget Zofia Anczyc személyében. Állítólag Zofiát hálából adták hozzá Hugóhoz, aki a háború alatt megmentette a lány súlyosan sebesült bátyjának az életét. Zofia neves krakkói nyomdász családból származott, rokona volt Wladyslaw Ludwik Anczyc költőnek (1823-1883), 26 évesen 1923-ban lett az akkor harminc éves már jól szituált Hugo Trzebicki felesége.⁶ Utóbbi egy sziléziai nagyvárosban, Chorzówban kapott állást, az ottani Állami Nitrogéngyárban lett mérnök, később főmérnök. Nem tudjuk, milyen volt a házassága, mindenesetre 1928-ban fia született, aki a Krzysztof nevet kapta és az Anczyc-rokonság mentette meg attól, hogy a német megszállás alatt internáló táborba kerüljön, mert a második világháború alatt ő lett a krakkói Anczyc-nyomda vezetője. 1945 után egy darabig a krakkói Bányászati-Kohászati Akadémián tanított, majd ugyancsak Krakkóban dolgozott, vegyészként. 1956-ban hunyt el.

Érdekes, hogy a Trzebicki-családban milyen legendák élnek Hugóról. A család saját albumában, amiben följegyezték a fontosabb eseményeket és jellemezték a család tagjait, az a bejegyzés áll, hogy Hugo Trzebicki „Oxfordban végzett” (!) egyetemet. Hivatalos életrajzaiban csak annyit árult el, hogy egy ideig Angliában tanult, de 1945 és 1956 között erről nem volt ildomos beszélni, így a család édeskeveset tudott a valóságról. Unokái is csak e sorok írójától tudták meg, milyen kalandos körülmények között távozott Hugo Trzebicki Angliából, és miért nem tudott egyetemi diplomát szerezni ifjúsága országában. Azt sem tudjuk, mi történt Békássy Ferenc hozzá írott leveleivel – talán egyszer még felbukkannak és kiegészítik eddigi ismereteinket az 1915-ben elesett ígéretes angol-magyar költő és fordító Bedalesben töltött éveiről.

1. *Békássy Ferenc egybegyűjtött írásai*. Szerk. Weiner Sennye Tibor. Aranymadár-Irodalmi Jelen, Bp.–Zsennye, 2010. 243.
2. I.m. 244.
3. Raisley Moorsom: *Journals*. King's College Archive Centre, Cambridge, PP/RSM/1, XI Vol. 19. January/April 1914, f. 11.
4. A levél angol eredetije megjelent a *The Alien in the Chapel. Ferenc Békássy, Rupert Brooke's Unknown Rival. Letters and Poems*. Ed. George and Mari Gömöri. Skyscraper Publications, 2016. 86, de már előbb magyarul: *Békássy Ferenc szerelmes levelei*. Szerk. Gömöri György és Weiner Sennye Tibor. Ford. Balogi Virág. Aranymadár, Bp.–Zsennye, 2013. 43.
5. *The Alien in the Chapel*. 64.
6. Hugo Trzebiecki életrajzi adataiért köszönetet kell mondanom Lengyelországban élő unokáinak, Marcin és Andrzej Trzebieckinek.

BÉKÁSSY FERENC

Kezedbe teszem le, ó szerelmem*

Ha meghalok majd, őszhajú magányban
És életem könyvként terül elém,
Megírva évről-évre, még elmondanám azt,

Mily régen volt, hogy jaj, elhagytam én
(Nem tegnap! Sok-sok hosszú éve már)
Legdrágább szerelmem, rátérve minden ép

Férfi kétséges-végű útjára, ahogy kellett!
Mindenki háborúba indult mások ellen;
Északra mentem én, harcolni hóban-fagyban,

És hatvan téli nap telt, míg földünk, e szegény
Bús kicsi bolygónk tele lett újra zajjal,
Sírással, ágyúszóval. Már nincsen, aki él

Barátaim közül. Volt olyan, ki már előttem
Halt meg, mások meg később. Számít ez?
Rossz háborúban éltünk, de férfias időkbén.

Bár akkor még szerettem, ifjan: képtelen
Voltam gondolni rá, kinek szeme napom
És csillagos egem volt: csöndesen

Ült néha, kezeit összefonva, számos éjjel
Álmodtam arról, vajon mit rejteget
Lehúnyt szeme mögött: vidám és tarka rétek

Voltak kikericcsel s nárciszokkal tele,
Hol szállt a széllél, és e friss szelek
Gyöngy-esőt fújtak a dombra és föl, az út felé,
S talán színezték volna oly eget

*A szerző utolsó angol nyelvű verse, 1915-ből.

Gyors szürke fellegekkel pásztázva a napot,
Hogy mikor bánatos volt, kesereghetett

A nád között, hol patak fut csobogva.
– Most magam vagyok és jól tudom, hiába
Teltek be napjaim, nincsen, mi visszafogna.

Mit számít az, hogy sorsom így akarta,
Hogy – üres szavak egy gyorsuló világban –
Ő sem él már, rég itt hagyott magamra.

Az idő foncsor-üvegén át újra látom
Évek búza-kalásza hogy' kipergett.
Mind hiúság. Ám lobogva, mint a zászló,

Ragyog régmúlt szerelmem. Közel a végem.
Ami még hátra van, merő por és üres lett.
Megadom magam néki – hisz mellettem van, érzem.

Gömöri György fordítása

HAUSNER GÁBOR

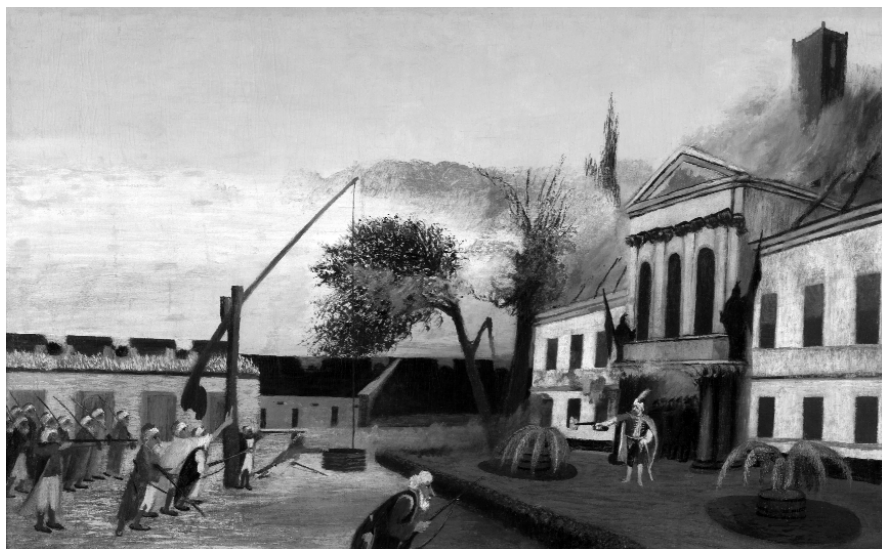
CSONTVÁRY ZRÍNYI KIROHANÁSA CÍMŰ KÉPE IRODALMI KERETBEN

„csúful össze főtt múltat, mesét, jelent,
posztmodern módra mindent össze kevert”

HORVÁTH VIKTOR

■ A művészettörténeti irodalom meglehetősen ellentmondásos Csontváry Kosztka Tivadar 1903-ban festett, *Zrínyi kirohanása (Szigetvár ostroma)* címmel számon tartott festményének¹ megítélésében, s állítólag maga a művész sem volt vele maradéktalanul elégedett. Mindenesetre kiállításra sosem vitte, s halála után a gácsi gyógyszertár padlásáról került elő.²

Napjainkban azonban egyre többeket foglalkoztat az a kérdés, amelyet Horváth Viktor, a 2012-ben az Európai Unió Irodalmi Díját elnyert fiatal prózaíró tett fel: Csontváry „hogya a túróba gondolta ezt a mázsolmányt? Felemelhetetlen. Ha meg mégis felemeljük, ellebeg.”³ Az érdeklődés feltámadását és az új szakmai megközelítéseket jelzik Drescher J. Attila, Aknai Tamás, Horváth Róbert, Füzi Izabella, Török Ervin, Peternák Miklós, Tüskés Gábor és Bellák Gábor megnyilatkozásai,⁴ valamint a kortárs magyar széppróza néhány jeles alkotójának figyelme a festmény iránt.



Táj és történelem

■ Csontváry festői pályája kezdeti, útkereső korszakának ez az egyetlen festménye, amelyet nem utazásai közben, hanem itthon Magyarországon festett. Még Jajcában tartózkodott, amikor – levelei tanúsága szerint – két új téma és motívum kezdte iz-

gatni: Zrínyi kirohanása és a Hortobágy pusztja.⁵ Hazatérve, 1903 nyarán elutazott Szigetvárra, ahol történelmi csataképéhez ihletet és motívumokat keresett.

A szcena Csontváry Szigetvárot jártakor azonban kiáltó ellentétben állt a históriában olvasottakkal és a történelmi festészet olyan nagy hatású műveivel, mint Peter Krafft, Székely Bertalan vagy épp Csontváry mestere, Hollósy Simon Zrínyi Miklós hősi önfeláldozásáról született, heroikus pátoszú festményei. Csontváry monográfusa, Németh Lajos szerint a poros kisváros lehangoló látványa lepasszította a festő ambícióját, aki hamarosan el is utazott Szigetvárról.⁶

A nagyszerű múlt-kisszerű jelen ellentétét már egy 1837-ben, az *Athenaeum* című lapban megjelent naplórészlet is megfogalmazta. Sissay aláírású írója a cs. kir. hadsereg magyar tisztjeként egy csapat újonccal Nápolyba „a cs. kir. foglalmányi (occupatioi) sereghez” tartva, az útibiztos utasítására Szigetvárra tér. Ezt így írja le: „Micsoda Sziget ez?» kérdem. »Zrínyi Szigetvéra!« felelé szembe-tűnő nemzeti önérzettel. E’ szavak varázsigékként hatának belsőmre. A’ hazafi ’s katona felébredt bennem, ’s megtámadá a műkedvelőt. »Nyomorult, lobbantá érzésem szememre, magyar fegyverhordozó tagja vagy-e azon seregnek, mellyben Zrínyi vitézkedett? Esküdt követője azon zászlónak, melly alatt halt? ’s lelked nem méltatva hazád’ classicus helyeit, a’ külföld’ tájain mereng, a’ művészet művein, midőn itt cselekvés, hazafiúi feláldozás, a’ legnagyobb emberi tett áll előtted. Pirulva vonám el figyelmemet andalgásom’ eddigi tárgyairól; Zrínyi hős alakja áll előttem, Sulimáné, Alapyé. Ali Portuké, ’s Szigetvár’ ostromfűste elborítá szemem előtt Olaszország’ egész műdicsőségét.

Szigetre érvén, sebesen elszállásolám újoncaimat, ’s... egyenesen a vár felé indulék. Odaérvén megilletődésem leírhatatlan vala. Erősséget jöttem szemlélni, hatalmast, melly a világ egykori legdiadalmasabb császáranak ellenállott, ’s – ki kell mondanom gondolatimat – egy dióhéjat. Egy egérlyukat találék, melly első pillanatra minden eszméimet, minden hiedelmemet megzavará. »Ez, kiálték fel álmélkodva, vagy nem a Zrínyi’ Szigetvéra, vagy ha az, akkor mind azon nagy és csodálatos dolgok, mellyek e’ helyről regéltetnek, pusztja mesék: mert hogy egy ember maroknyi néppel, akár mi oroszán legyen is az, ezen dióhéjat a’ kelet’ akkoron legrettegőbb, szelleme hősi korában álló hatalma ellen védelmezhetne volna – ezt, ’a’ história akár minő tanúbizonysága mellett, velem ugyan senki nem fogja elhíttetni.«

Azonban pontosabb nyomozás után meggyőződém, hogy az a’ mi Szigetvárból még most áll, csak a fellegrvár’ belső négyszöge, az új- s óváros falai nem léteznek többé; a’ fellegrvár’ külső erősítményei sem, ámbár nyomaik észrevehetők, de ha magunknak az egész erősséget is, mint az hajdan álla, képzeljük, mocsárok középett, hol most zombékos róna terül el, az egész mind a’ mellett olly kisdud, szűk és csekély, hogy a’ pusztja anyagi erő számítását e’ történet magyarázatára egyáltalában elégtelennek találjuk, ’s hihetelenségünk minden históriai tanúbizonysággal szemközt, itt a hely szívéen győzhetetlen marad, míg a’ morális minden számításokat megvető erőhöz nem folyamodunk.”

A leírás további része sem érdektelen témánk szempontjából, mivel a szerző útja a vár után a szigetvári plébániatemplomba vezetett, „Zrínyi’ halála festményének megtekintésére. E’ tárgy itt... vallási szempontból van előadva: Zrínyi halálra sebesítve haldokló félben egy töröktől megragadtatik, jobb keze egy másiknak üstökét még tartja ugyan, de töredező szem már segítséget csak az égben keres. Ezen előadás, mellynek gondolatja ’s kivitele száztól előttem ’s utánam megelégedéssel szemléltetett ’s szemléltetendik, engem a legmélyebb megvetéssel tölte el, Zrínyit haldokló félben ábrázolni, midőn teste az ellenség, lelke’ a’ halálnak martalékává válik...”

Dorffmeister István Zrínyi halálát (is) ábrázoló, II. József császár megrendelésére, a török kiűzésének centenáriuma, 1789-re készült kupolafreskója kapcsán

végül a szerző számára világossá válik a dédunoka, a költő Zrínyi hőskölteményének titka: „a’ költészet ezen legmagasabb nemében a’ csudálatos ’s föld feletti szükségkép foglal helyet, mivel a’ történet’ nagyságától végső pontra felhevült képzelődés általjában a’ dolog természetes folyamatja előadásával meg nem elégszik...”⁷

Gyermekien naiv vízió vagy történelmi travesztia?

■ A *Zrínyi kirohanása* a képzőművészetben már százados múltra visszatekintő nemzeti témát⁸ dolgoz fel sajátos, szinte népmesei modorban. A képpel újabban foglalkozók többsége egyetért abban, hogy Csontváry alkotása a Zrínyi kirohanása téma „merőben új felfogásán alapul”, „a múlt és jelen, a szimbolikus és a konkrét világ elválaszthatatlan egységbe olvad”.⁹

A történelmi jelenet színtereként a szigetvári látogatásakor még álló Festetics-kastély „stilizált képe és naivan festett parkja”¹⁰ szolgál, ami mellé Csontváry oda-illeszti a város főterén látott gémeskutat.¹¹ A századforduló idejére utal a kastély kapuja előtt magányosan álló Zrínyi Miklós öltözete (díszmagyarja) és a kapu fölötti erkély két szélére festett, elmosódott alakok sziluettje is, amelyek Róna József szigetvári Zrínyi Miklóst ábrázoló, a budapesti Köröndön 1902-ben felállított szobrát formázzák.¹²

A kép jobb oldala erősen színpadias, amit Csontváry azzal is hangsúlyoz, hogy a Zrínyit és a török alakokat elválasztó zöld sövényvel mintegy dobogószerűen kiemeli a kastély előtti teret. Akárha Jókai Mór *Szigetvári vértanúk* című, 1860-ban írott, de a millenniumi ünnepségeken is nagy sikerrel játszott verses tragédiájának színpadképét látnánk. A kép bal oldalán, vidékies miliőben, a gémeskút körül csoportosulnak a törökök: „az előtérben ravaszul oson egy nagy fehér szakállú. A kastély kapuboltozatában magyar katonák sorakoznak, a kapu előtt egyedül a díszbe öltözött várkapitány... Gyermekien naiv vízió, népmesék és bábjátékok világa... úgy érződik Csontváry képéből... a történettel való naiv eggyé válás, szinte kiáltja a festő: vigyázz Zrínyi, itt oldalt sandán oson egy török” – írja a festményről Németh Lajos.¹³

A képen nyoma sincs (ki)rohanásnak, a történelmi festészeti hagyományban szokásos látványos rohamozásnak, tumultuózus jelenetnek, de még küzdelemnek sem. A lovagias pisztolypárbajra készülő Zrínyitől mintha ellopták volna a dicsőséget, senki nem áll ki ellene, sőt, a gémeskúttól jobbra, egy pingvinszerű alak mögé bújó, fehér ruhás török biztos távolból, jobb keze feltartott középső ujjával „be-mutat” neki.

A két világot a Csontváry-univerzum jellegzetes színei (a vakító fehér épület, az égő tető tűzpirosa és az égalja sárga-narancs árnyalata) és későbbi műveinek egyik központi motívuma, egy tűztől, füsttől meggyötört, félig elszáradt, megkettőzött fa választja el egymástól, amely itt sem csak tájképi elem, inkább Csontváry lelkiállapotának és hangulatának szimbolikus ábrázolása,¹⁴ egyúttal a közeli tragikus vég jelzése. A szimbólumok, színek és motívumok fontosabbak a képen, mint maga az elbeszélte történelmi esemény.

A *Zrínyi kirohanása* című olajfestmény a maga 82x131 cm-es méretével kicsinynek mondható, nemcsak a festő későbbi, monumentális tablóihoz, hanem a téma emblematisz ábrázolásaihoz képest is.¹⁵ Csontváry a nagyszabású romantikus koncepció helyett egyéni, bensőségesebb, zsánerképszerű festői megoldást választott: a történelmi hőst saját kora, a millennium díszleteibe és kisserű valóságába helyezte, egy egyenes vonalakkal, épületekkel lehatárolt szűk térbe. Ezzel és Zrínyi Don Quijote-szerű gesztusával az esemény jelentősége, ha nem is kérdőjeleződik meg, sajátos megvilágításba kerül, amit felerősít az ég felhőtlen, békés kékje.¹⁶

A Zrínyi-mítosz újraértelmezése: Mikszáth, Gárdonyi és Csontváry

■ Egy internetes bejegyzés a képpel kapcsolatban azt a jogos kérdést tette fel néhány évvel ezelőtt: „Vajon Csontváry Kosztka Tivadar miért festette meg úgy ezt az eseményt, ahogy?”¹⁷ Egyes szerzők szerint Csontváry a hősrómantika heroikus pátosának ábrázolásbeli konvenciói ellen kívánt lázadni,¹⁸ ami igaz ugyan, de nem ad választ a fenti kérdésre.

A Zrínyi kirohanása téma dekonstruálása, újraértelmezése nem Csontváry találmánya. A millennium korának nagy nemzeti Zrínyi-mítoszá – aminek a megnyilvánulása volt egyebek közt Rónai József említett Zrínyi-szobrának ünnepélyes felállítás 1902-ben a Köröndön – már Mikszáth maró politikai satírája, az *Új Zrínyiász* megfosztotta a hamis pátoszoktól.

Az *Új Zrínyiász* keretfikciója az, hogy valamely transzcendens hiba folytán Zrínyi és a szigetvári hosok az 1898-as év elején feltámadnak és megjelennek a Millennium történelmi lázban égő Magyarországon. „Méltóságos gróf úr! Dicső hazafi! Tekintettel elfoglaltságomra, csak most foghatok tollat, hazafias örömet tolmácsolandó szerencsés föltámadása felett... Legyen meggyőződve, méltóságos gróf úr, hogy halálában is tisztelem kimondhatatlan tárgya volt, s a miniszterségem óta megjelent tankönyvekben és olvasókönyvekben mindenütt ragyognak a méltóságod vitéz tettei, buzdításul szolgálván a tanuló ifjúságnak.” – Ezeket a sorokat Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter írja a feltámadt szigetvári hősnék a regény elején.¹⁹

A regény azzal a gondolattal játszik el, „mit csinálna az a váratlanul odacsöppent hús-vér Zrínyi Miklós, illetve mit kezdene a századvégi Magyarország egy a múltból odacsöppent valódi hőssel?”²⁰

„A csodás esemény elfogadása körüli kezdeti bizonytalanság után Zrínyit nagy rendezvényeken ünneplik meg – folytatja a regény bemutatását az irodalomtörténész. – Ennek elengedhetetlen része, sőt az első konkrétan megemlített ünnepség a Jókai-dráma, *A szigetvári vértanúk* bemutatása az ő tiszteletére. Mikszáth Zrínyi-jének tehát páholyból kell néznie a róla szóló dráma előadását. A történelmi reprezentáció közegebe belehelyeződik maga az elbeszélés tárgya. A tapasztalatot Zrínyi ilyen kurtán összegzi: »Egy szó se igaz az egészről.«...

Az emlékezés ebben a közegben szükségképpen ceremoniális; nagy ünnepségsorozatot lehet szervezni Zrínyi tiszteletére (amit a fejezetcím szalmalángnak nevez), de nagyon kevés ötlete van a századvégi Magyarországnak arra, hogyan lehetne a meglevenedett történelmet a hétköznapiakba integrálni. Nevét viselheti egy banktisztviselő, szívesen látja vasárnapi ebédjei attrakciójaként egy úgazdag polgár – és körülbelül ennyi. Minden más tekintetben azt várják tőle, hogy alkalmazkodjon a modern világhoz, legyen hétköznapi. A megoldás is az lesz, hogy egy enklávét biztosítanak az ő és vitézei számára, ahol a király személyes költségkerekének terhére középkori életet élhetnek. Csak kicsit unalmasabbat, mert minden hadivállalkozás tilos a számukra. A királyi kegyelem a börtönből szabadítja ki a hőst, de amit helyette biztosít a számára, az szintén bezártság: egy szép és kényelmes rezervátum. Bár a korabeli magyar elit éppen a történelmi folyamatosságra alapozta kivételezett helyzetének legitimitását, a regényben a történelemmel való kapcsolat illuzórikusnak bizonyul, múlt és jelen nem átjárható, a múlt legfeljebb zárványként maradhat fenn a jelenben.”²¹

Mikszáth 1897-ben kezdett a mű megírásához. Alapötletének sugallója II. Vilmos német császár 1897. szeptemberi magyarországi látogatása volt, aki több napos tartózkodása során egy ízben, a Tisza környékén tartott hadgyakorlat megtekintése után illúziókat és hamis öntudatot ébresztő militáns beszédében Zrínyit nevezte meg a hősiesség és a helytállás, az osztrák, német és a magyar közös ba-

rátság példaként.²² A millennium historizálásával szemben születik meg Mikszáth eposzparódiája, a hamis nemzeti mítosz, a ceremóniális emlékezet megfricskázása.²³

Azt, hogy milyen nehézségekkel kellett szembenéznie Mikszáthnak, amikor a nagy nemzeti lelkesedés közepette egy politikai satíra főhőssévé tette Zrínyi Miklóst, jól mutatják a regény tervéről értesülő Tisza Kálmán miniszterelnök Mikszáthhoz intézett aggódó szavai: „talán lehetetlen feladat Zrínyit persziflálni úgy, hogy az iránta való kegyelet sehol se legyen bántóan megérintve”.²⁴

Ezt Mikszáthnak sikerült elkerülnie, azáltal, hogy Zrínyi ugyan újra kirohan és újra meghal a regény végén („és újra angyalok szárnyasuhogása hallatszik, mint »az öreg Zrínyiász« végén”), igaz nem az ellenség fő seregével és fővezérével áll szemben, csak »egy kisebb sereggel«, és a kirohanásra akkor kerül sor, amikor a háború már eldőlt egy másik hadszíntéren magyar győzelemmel, hogy a nemzeti érzés azért megkapja, ami jár neki.” A nagyszabású gesztusok azonban Mikszáthnál kicsívé és komikussá alakulnak, bemutatván, hogy a heroikus gesztusban is van valami gyerekes.²⁵

Mikszáth a korabeli történettudomány és historizmus jellemzéseként satírájában fellépteti a kor ünnepektörténészét, Thaly Kálmánt, mint a székesfővárosba érkező, feltámadt Zrínyit fogadó küldöttség tagját, akitől a szigeti leventék családtagjaik sorsáról érdeklődnek („Még szinte bámulatosabb az, hogy Thaly tudja ezeket, mintsem az, hogy Zrínyiék feltámadtak” – jegyzi meg ironikusan). Máté György kérdésére, aki Kata lányáról szeretne tudni valamit, Thaly már nem tud válaszolni: „A Kata leány? Ki tudhatná azt! Itt már véget ért a Thaly tudománya. Csak nagy nemzetségákról regél a történelem. A kis fák ismeretlenül nőnek és enyésznek el a nagy nemzeti rengetegben.”²⁶

Ez az élmény adta az alapötletet a kor másik történelmi regényírójának, a Mikszáth által felfedezett Gárdonyi Géának az *Egri csillagok* főhősválasztásához. Mint Gárdonyi elbeszéli, 1897 nyarán a Budapest–Eger vonaton együtt utazott Szederkényi Nándorral, Heves vármegye monográfusával, akitől az egri hősnőről tudakozódott. „Szederkényi elkedvetlenedett a kérdésemtől, és szinte fájdalmas arccal felelt: – Nem találtam rájuk vonatkozólag semmi adatot. Én csak elképedtem erre a nyilatkozatra... De azt hiszem, félreértettem Szederkényit. Ő mint szívvel-lélekkel egri ember, kesztyűs grófnőket, skófiomos, sisakos Zrínyi Ilonákat és más bájos nemes hölgyeket szeretett volna a történelem homályából kiszedni és leírni a vár hős védőinek, s hogy ilyeneket nem talált, arra mondta, hogy semmi eredményre nem jutott a kutatásával...”²⁷

Több mint jelképes, hogy az *Egri csillagok* Gárdonyi Géa ugyanabban az évben kezdte írni, amelyben Mikszáth a maga satirikus remekét: 1897-ben. Mindketten a millenniumi korszak illúziói, áltörténelmi hangulata ellenében alakították ki regénykompozíciójukat.

Két éven át tartó munkája során Gárdonyit ezért foglalkoztatta mindvégig az, hogyan lehetne olyan regényt írni, „amely nem szífnak használná a múltat, hanem inkább lámpás lenne, bevilágítana az elmúlt századok érdekes sötétségébe? Lehetne-e igaz történelmet írni regény alakjában?”²⁸ Ez magyarázza meg szívós törekvését a történelmi igazságra és hitelességre. S mert nem engedte a lelkiismerete, hogy olyan regény írjon, amelyben mind a kor, mind a benne szereplő ember „meg van hamisítva”, igyekezett beszerezni és elolvasni minden, az egri ostrommal és témával a 16. századdal kapcsolatos munkát.²⁹ Nem csak történelmi műveket és forrásokat (mint például Salamon Ferencnek a török hódoltság koráról írott könyve, Tinódinak Eger vár viadaláról szóló éneke, valamint a *Régi Magyar Költők Tára* 16. századi sorozatában megjelent munkák, Szalay Ágoston *Négy száz magyar levele* stb.),³⁰ de az egri ostromról korábban megjelent irodalmi alkotásokat is. Minden bizonnyal újból föllapozta Vörösmarty *Eger* című epikus költeményét,

amely a hősi várvédelem kapcsán elsőként nyúlt vissza Zrínyi művészi hagyatékához (az *Áfiumot* idézve) Tinódi mellett.

Az *Egri csillagokról* szólva Alszegey Zsolt, a 19. század magyar irodalmának monográfusa „eposzi aránytalanságról” beszél, s azt mondja, hogy a mű „kinő a regény formájából, a 16. század magyarságának eposzává formálódik.”³¹ Az egyik Gárdonyi-könyv szerzőjében, Kispéter Andrásban a regény „modern eposz benyomását kelti”, s egyes harci jelenetei hősi eposzra emlékeztetik.³² Egyikük sem mondja ki, ami a keletkezés időpontját, az *Új Zrínyiász* szomszédságát figyelembe véve nyilvánvaló: az *Egri csillagok* műfaji, szerkesztési mintája Zrínyi hősi eposza, a *Szigeti veszedelem*.³³

Ezek után nem meglepő (bár a történelmi tényekkel nem egyezik), hogy Dobó a regény egy helyén azt mondja vitézeinek, Zrínyinek is írt: jöjjön Egerbe. Gárdonyi a regény első részében a szigetvári Zrínyi Miklóst fel is lépteti egy álomjelenetben. Gergely deák álmodik, a Török Bálint két gyermeke mellett, a somogyvári tanulószobában eltöltött időről, s álmában megjelenik egy „rövid orrú, tüzes szemű, alacsony barna ifjú”, aki megkérdezi a Török gyerekektől: „Tudod-e még, ki vagyok én?”

– Miklós bácsi – feleli a gyerek.

– És a másik nevem?

Ferkó gondolkozva néz Miklós bácsinak puha fekete szakállára. Helyette János szolt:

– Zirinyi.

– Nem Zirinyi, te – igazítja az apja –, Zrínyi.

Mindez megtörtént egyszer. Néha visszaálmodjuk, ami elmúlt, és az álom nemigen változtat rajta.”

A millennium hamis historizálása ellenében Mikszáth és Gárdonyi az irodalom, míg Csontváry a képzőművészet nyelvén tett kísérletet a Zrínyi-mítosz dekonstruálására, átértelmezésére. Mikszáth és Gárdonyi felszabadítólag hatott Csontváry fantáziájára, megnyitotta az utat az újszerű festői feldolgozás előtt. Sőt, Zrínyi képe mintha egyenesen Mikszáth *Új Zrínyiászának* képi megfelelője lenne! Az *Athleta Christiből* Mikszáth tollán bankigazgató, Gárdonyinál szelíden Miklós bácsi, Csontvárynál magányos párbajhős lett...

Csontváry Zrínyi-képe és a mai magyar széppróza

■ Amit a hagyományos művészettörténeti megközelítés nem mondott ki Csontváry Zrínyi-képéről, nevezetesen, hogy az a modernitás, a posztmodern egy sajátos megnyilvánulása, azt a mai magyar széppróza két jeles alkotója is megtette, akiket megihletett a cím és látvány kiáltó ellentéte, valamint a festmény időtlensége, panoptikumszerűsége.

Garaczi László *A mennyország térképe* című írásában voltaképp a festmény ironikus leírását adja; iróniájának egyik fő forrása, hogy a képet a téma irodalmi megjelenítésének konvenciói (jelesül Zrínyi eposza) szerint olvassa, és ezeket kéri számon: „A szigetvári hős egy parasztkorok kúria előtt álldogál kényelmes testtartásban, csípőre tett kézzel, egymagában. Másik karja előrenyújtva, hihetnők, amerre a pogányt sejt, markában kurta pengéjű szablya, ám e szabja inkább tör, sőt még inkább papírvágó kés, annál is inkább, mert ha figyelmesen szemügyre vesszük, egy papírfecnit látunk a hegyére tűzve, ami ugyanúgy lehet a megboldogult Szulejmán utolsó ultimátuma, mint a mennyország térképe, és a kés nem is a törökre, hanem egy gondosan ápol, egzotikus növényre mutat az udvar közepén...”

Térjünk át a török armádiára. A legközelebbi harcos egy hétrét görnyedt, vattaszakállú agastyán, akit éppen magával ránt a földre a kezében tartott

pálcavékony fustély. Végso pillantásával döbbsenten és vágyakozva búcsúzik egy hordóba állított pálmacacemetétől, ami ezen az éghajlaton és ebben a vérzivataros században valóban meglepő és vigasztaló látvány egy ostromlott végvár kapujában. Maga Zrínyi Miklós is egy ilyes növényre mutat, mintha azt mondaná, aki a citromfához nyúl, halál fia. A török hadsereg maradéka egy hortobágyi gémeskút körül téblábol, és a hősies pózokat próbáló várkapitányt fürkészi kérdőn. Egyikük a kútkávéba kapaszkodik a részek tohonya igyekezetével, másikuk a villásrúdnak dől, a többiek a kút fedezékében rezignált mosollyal készülődnek valamire. Egy janicsár a közepső ujját az ég felé döfi, mely a sötét középkorban azt jelentette: »kalánfülű ördög«. A többség azonban vállra vetett karabéllyal bámulja a vár előtt lebzselő tollsüveges idegent a térképpel, aki olyasmire gondolhat éppen, hogy Szigetvár immár a magyar korona legvakmerőbben csillogó ékköve marad az idők végezetéig.³⁴

Horváth Viktor egy esszéjében Garaczi képleírását gondolja tovább egészen az abszurdig, Csontváry képbe tolakodását, majd kivonulását érzékeli és ennek konzekvenciáit írja meg: „Festett egy reformkori vidéki kúriát, elé egy kis pázsitot, amelyet a városi háza vagy a patikája előtti terecskén látott, annak a közepébe két elegáns trópusi kultúrnövényt dézsában, a ház elé gondosan nyírt örökzöld élősövényt, elképesztő módon még átjárócska sincs a sövényen, amin a házba (várba) be lehetne jutni, amúgy pedig simán át is lehet lépni a sövényt, szóval jelképes, mindenesetre jelzi az előkelő háziak igényét: hagyjanak bennünket békén, mi nem foglalkozunk a kintiekkel, senki ne jöjjön közelebb. Azonban a külvilág szemlátomást akarja ezt a fennhéjázó társaságot, és már gyülekezik is az udvaron, a turistalátványosság szerű gémeskút körül – ám a gondosan ápolat élősövény egyelőre visszatartja a rámenős csürhét, mint kereszt a vámpírokat.

Ezek a népek itt nem Krafft, Székely és Hollósy sátáni iszlám harcosai, hanem a háziúr török vendégmunkásai. Valószínűleg elégük lett az alacsony munkabérből, a nagyképű tulajdonosból; talán iszlám fundamentalisták befolyása alá kerültek...³⁵

A kispróza innen a *Szigeti veszedelemből* és Mikszáth *Új Zrínyiászából* merítve Zrínyi és a török vendégmunkás kertész dialógusává válik. Ahogyan Miklós bácsiól Mikszáthnál bankigazgató lesz, Horváth Viktornál gazdag munkáltató, aki rárivall a kertészre „dédunokája, a költő modorában”. Képzelt párbeszédük lezárásaként az engedetlen szolga „kaján vigyorral” közepső ujját mutatva gazdájának így felel:

*Húzhatsz ki a képből, mert a festő bement,
csúful össze föstött múltat, mesét, jelent,
posztmodern módra mindent össze kevert;
ez mutatom neked, akármit is jelent.*

Horváth Viktor szellemes, a szöveg alatt, rejtve a költő Zrínyit, Garaczit és Mikszáthot egyaránt felidéző esszéje szerint: „Peter Krafft a féktelen dinamizmus illúziójával, Székely Bertalan pátosszal kevert realizmussal, Hollósy Simon sejtelmes-impresszionista viharzással vakít. Csontváry az egyetlen, aki bevallja: emberek, ez itten a másvilág, kiestünk a történetből, itten én beszélek, Zrínyi én vagyok, a másik Zrínyi is én vagyok, de még ez se biztos, mert lehet, hogy nincs is külön két Zrínyi, mindenesetre ez itt az örökkévalóság, megálltunk, a vitézek extázisban vannak, nyugi, ők észre sem veszik, hogy lefagytak, csak mi nyertük meg ezt a képet az időből a térnek.”³⁶

■ JEGYZETEK

1. A kép címét nem Csontváry adta, hanem utólag, a művészettörténeti szakirodalom. Peternák Miklós: *Csontváry: Zrínyi kirohanása. Archetipologia Hungarica N° 5. Részlet.* In: „Visszhangot ver az idő

- ben." Hetven írás Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára. Szerk. Bengi László, Hoványi Márton, Józsan Ildikó. Kalligram, Pozsony, 2013. 74.
2. „A szigetvári kirohanást ábrázoló festményét nem tartotta Csontváry kiállításra méltónak” – írta Németh Lajos, aki a művet „a pusztulás ábrázolásának naiv, patológikus jellegű” képének nevezi. Németh Lajos: *Csontváry Kosztka Tivadar*. 2., bőv., átdolg. kiad. Corvina, Bp., é. n. 73. Lásd még Romváry Ferenc: *Csontváry Kosztka Tivadar*. Alexandra, Pécs, 1999. 37.
3. Horváth Viktor: *Csontváry kirohanása. Zrínyi kirohanása c. művéről*. Új Művészet XIV. (2013) 5. sz. (május) 22.
4. Drescher J. Attila: *Csontváry: Zrínyi kirohanása*. Irodalomismeret 10. (1999) 1–2. sz. 234–237; Aknai Tamás: *Sense of drama or abilities of the representation. (Csontváry: Zrínyi kirohanása 1903 című kép problémái)* előadás, 2001. május 25-én a kolozsvári nemzetközi konferencián, ill. 2015. június 25-én Pécsen: https://youtube.com/watch?v=Nwzbl_skrY (a letöltés időpontja: 2018. 05. 22.); Horváth Róbert: *Az isteni megnyilvánulás és a szuverenitás festője: Csontváry*. In: Tradíció. A Metafizikai Tradicionalitás Évkönyve. Kvintesszencia Kiadó, Debrecen, 2002. <http://mek.oszk.hu/00-100/00138/00138.htm> (a letöltés időpontja: 2018. 05. 20.); Tüskés Gábor: *A két Zrínyi Miklós ikonográfájának megújítási kísérletei a 18–20. században*. In: *Építész a köfőjében. Architect in the Quarry*. Tanulmányok Dávidházi Péter hatvanadik születésnapjára. Studies Presented to Péter Dávidházi On His Sixtieth Birthday. Szerkesztette / Edited by: Hites Sándor, Török Zsuzsa. reciti, Bp., 2010. 293–295; Füzi Izabella – Török Ervin: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe. Verbális és vizuális intermedialitás: törés, fordítás vagy párbeszéd?* Hüpoitózis és ekphraszisz: a fordítás alakzatai. c. fejezet <http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/media-tar/vir/tankonyv/tartalom.html> (a letöltés időpontja: 2013. 10. 25.); Peterák: i. m. 74–83.; Bellák Gábor: *Zöld számár és hűlő víz. Humor a művészetben*. Előadás a Magyar Nemzeti Galériában, 2013. 04. 11-én; Zegernyei: *Csontváry és Rerih. Festők a történelem nyomában*. Nyelv és Tudomány 2013. 08. 02. <http://www.nyest.hu/renhikrek/festok-a-tortenelem-nyomaban?comments> (a letöltés időpontja: 2018. 05. 15.)
5. Németh: i. m. 73.
6. Uo. Németh Lajos mellett Aknai Tamás is feltételezi, hogy Csontváry egy hősies, nagy kompozíció tervével utazott le Szigetvárra, és eredeti szándéka szerint a millennium nemzeti mitológiáját akarta gazdagítani. Aknai: i. m.
7. Vörösmarty: *Szigetvár* c. verse alatt, Sissay aláírással: „Naplómból egy pár későbbi hozzáadással”. Athenaeum, 1. évf. 1837. II. félév 21. sz. szeptember 10.
8. Erről lásd Galavics Géza: *A Zrínyi kirohanása téma története. (Peter Kraft képe és hatása.)* In: *Művészet Magyarországon 1830–1870*. Katalógus. Kiállítás az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport és a Magyar Nemzeti Galéria közös rendezésében. Szerk. Szabó Júlia, Szépphelyi F. György. MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Bp., 1981. 61–65; Tüskés Gábor: *A szigetvári és a költő Zrínyi Miklós képi ábrázolásai*. In: *A Zrínyiek a magyar és a horvát történelmében*. Szerk. Bene Sándor, Hausner Gábor. Zrínyi, Bp., 2007. 239–261. (németül: *Zur Ikonographie der beiden Nikolaus Zrínyi*. In: *Militia et Litterae: Die beiden Nikolaus Zrínyi und Europa*. Hrsg. v. Wilhelm Kühlmann, Gábor Tüskés. Max Niemayer Verlag, Tübingen, 2009. [Frühe Neuzeit, 141.] 319–387.), valamint Uő: *A két Zrínyi Miklós...* i. m. 293–295.
9. Tüskés: *A két Zrínyi Miklós...* i. m. 294.
10. Németh: i. m. 73.
11. Egy 1900-as évekbeli való szigetvári képeslap sáros porfészekként ábrázolja a várost, főterén egy gémeskúttal, úgy, ahogy azt Csontváry is láthatta. A képeslap reprodukcióját közli: Drescher: i. m. 236.
12. A klasszicista kastélyhomlokzat mögött magasodó, tűznyelvek nyaldosta gótikus torony pedig alighanem a Városligetben ekkoriban fölépített Vajdahunyad Vár történelmi épületcsoport hatására került a képre. Aknai Tamás megfigyelése. Aknai: i. m.
13. Németh: i. m. 73.
14. Drescher: i. m. 234.
15. Johann Peter Krafft 1825-ben elkészült *Zrínyi kirohanása* című kompozíciójának mérete például 455x645 cm, Székely Bertalan azonos témájú 1885-ös vásznáé 200x353 cm. Otton Iveković horvát festő 1890-ből való kirohanás képe: 178x118 cm. Alfons Mucha 1913-ban elkészült *Szláv eposz* című, hűsz monumentális festményből álló sorozatának egyik vásznán szintén megfestette Szigetvár ostromát. Mindössze Hollósy Simon 1896-ban készült olajfestménye tér el ezektől jelentősen, amelynek mérete: 23,5x36 cm. Csontváryt később is erősen foglalkoztatta a háború és a csataképfestés témája. Az első világháború éveiben papírra vetett *Ki festhet csataképet?* című feljegyzéseiben leírta a monumentális történelmi festmény elkészítésének feltételeit: a festék kémiaiájának, a világító színeknek, a meleg és hideg árnyékának az ismerete stb. mellett például egy nagy helyiség bérlése is szerepel. Németh: i. m. 238.
16. Csontváry ábrázolása Mihail Fjodorovics Larionov (1881–1964) orosz származású konstruktivista művész ugyanekortájt festett primitivista képeivel állítható párhuzamba, amelyeknek ihletője az orosz népművészet (a népi játékok és a gyermekrajzok), a primitív népek művészete, gyakori témája a kisvárosok mindennapi világa, a sétáló polgárok, mesterek és a katonák. Larionov *A tisztí fodrász (Официрский парикмахер)* című, 1907-ben készült képe, amelyen egy fodrászszékben ülő huszártiszt után igyekszik megőrizni tekintélyét, miközben a feje fölé tartott ollóval a fodrász mintha éppen lefejezésére készülne, éppoly pimasz módon mosolyogja meg az első világháború előestéjén a huszár mítoszát, mint Csontváry a Millennium idejének Zrínyi-képét.

17. Pásztor Attila kommentje Szigetvár 1566. évi ostromáról a Rubicon-online-ban és nyomában a Hír24 2013. augusztus 8-i számában közölt megemlékezés kapcsán: [http://www.hir24.hu/tudomany/2013/08/06/hetszaz-magyar-rohant-a-halalba/#comments_\(A_letoltés_időpontja:_2013._10._25.\)](http://www.hir24.hu/tudomany/2013/08/06/hetszaz-magyar-rohant-a-halalba/#comments_(A_letoltés_időpontja:_2013._10._25.))
18. Drescher: i. m. 235.
19. Mikszáth Kálmán: *Új Zrínyiász*. In: Mikszáth Kálmán *Összes Művei*. Szerk. Bisztray Gyula, Király István. 10. *Regények és nagyobb elbeszélések*. S. a. r. Király István. Akadémiai, Bp., 1957. 70–71.
20. Hajdu Péter: *A szigetvári hős feltámadása. Mikszáth és az Új Zrínyiász*. Forrás. Irodalom – Művészet – Tudomány. 42. (2010) 5. sz. 45.
21. Hajdu: i. m. 45–46.
22. „Rokonszenves érdeklődéssel kísérjük mi otthon – mondotta többek között II. Vilmos az 1897. szeptember 21-i díszében mondott felköszöntőjében, Budapesten – a lovagias magyar nemzet történelmét, melynek hazaszeretete közmondásossá vált, amely küzdelemmel teljes múltjában a kereszt védelmére életét és vagyonát feláldozni sohasem habozott. Oly nevekre, mint Zrínyi Miklós és Szigetvár, még ma is hangosan földobban minden német ifjú szíve.” Mikszáth: i. m. 283.
23. Hajdu: i. m. uo.
24. Uo. 44.
25. Hajdu: i. m. 46.
26. Mikszáth: i. m. 75.
27. Gárdonyi Géza: *Tükörképeim*. (Önéletírások, karcolatok, esszék) S. a. r. Z. Szalai Sándor és Tóth Gyula. Szépirodalmi, Bp., 1965. 611.
28. Gárdonyi József: *Az élő Gárdonyi*. II. Dante, Bp., 1934. 18.
29. „Végre, hogy napok múltával sem tudtam szabadulni a nyomástól, előszedtem az én kis könyvesházból minden olyan történelmi munkát, amely Eger ostromáról beszél, és hát meg is vigasztalódtam. Megtaláltam ugyanis, hogy a híres ostromban csakugyan vitézkedtek, ha nem is grófnok, nem is nemes rendűek, de mind nők, magyarok...” Gárdonyi G.: *Tükörképeim*. i. h.
30. Nagy Sándor: *Adalékok Gárdonyi regényírói módszeréhez. (Az Egri csillagok és forrásai.)* Az Egri Pedagógiai Főiskola Évkönyve VII Eger, 1961. 391–400; Uő: *Gárdonyi Géza történelmi regényeiről*. In: *Emlékkönyv Gárdonyi Géza születésének 100. évfordulójára*. Szerk. Nagy Andor. Bev. Bóka László. TTT Heves Megyei Szervezete, Eger, 1963. 75–104; Z. Szalai László: *Gárdonyi műhelyében*. Szépirodalmi, Bp., 1970. 137–161.
31. Alszegehy Zsolt: *A XIX század magyar irodalma*. Szent István Társulat, Bp., 1923. 268.
32. Kispéter András: *Gárdonyi Géza*. Gondolat, Bp., 1970. 71.
33. A regényben megtalálható majd minden a hősi eposzra jellemző jegy és kellék. Főszereplője egy rendkívüli képességű hős, illetve azok egy csoportja. (az egri vitézek) akik az egész nemzet életére kiható tettet hajtanak végre. A török talizmán a regény cselekményét továbbblendítő csodás elem funkcióját tölti be. Vannak késleltető epizódok, illetve epikusnak elkülönülő epizód szereplők, van sereg számla (enumeráció), török és magyar, sőt még az állandó jelzők (*epitheton ornans*) szerepében álló visszatérő hasonlatok is vannak, például Mekcsey jellemzésében, akit egy helyütt Dobó, másutt Bornemissza a bikához hasonlít. Utóbbi ezzel a heroikus eposzi képpel: „A föld szinte rengett a lépései alatt.” S talán a legérdekesebb vonása a regénynek, az eposzi előrejelzések (*anticipációk*) egész szövevénye.
- A *Szigeti veszedelmet* követi az *Egri csillagok* szerkezete is. Ezért nem a várostrom közepén, 'in medias res' kezdődik, jóllehet volt olyan változat is, de azt Gárdonyi elvetette. A regény, akárcsak az eposz, két fő részre tagozódik. A három fejezetből (*Hol terem a magyar vitéz? Oda Buda! A rab orosz-lán*) álló első rész, mely az előzményeket rajzolja és a szereplőket seregelteti, megfelel az eposz első hat énekének. Mindkettő időben és térben távolról, több szálról indítja el a történetet. Zrínyi a szultán udvarából és Szigetvárról, Gárdonyi a Mecsek aljáról (majd Szigetvárról) és a Szultán udvarából. Zrínyi a hadi eseményeket egész Magyarország területére kiterjeszti, azért, hogy már az eposz első részében a nemzeti életében sorsdöntő fontosságúvá avathassa a hősi várvédelmet. A *Szigeti veszedelem* II. énekében Palota ostromáról esik szó, később a tiszántúli Gyula elfoglalásáról. Az *Egri csillagokban* ugyanazt a szerepet játssza Buda (az ország központja!) elvétele a beiktatása. Palota ostroma nem csak az eposznak, a regénynek is az alapvető pillére, ez indítja el az események Egerre zúduló lavinaáradatát.
- A cselekmény kibontakozása, a szigeti veszedelmének és az egri diadaljának az ábrázolása az eposz, illetve a regény második fejeében valósul meg. A magyar irodalom legklasszikusabb várostrom-leírása Zrínyié, következésképpen Gárdonyi magától értetődően rabolja meg a *Szigeti veszedelmet*, annak is elsősorban az V–VII. énekét.
34. Garaczi László: *A mennyország térképe*. In: Uő: *Nincs alvás!* Pesti Szalon, Bp., 1992. 68–69. Lásd: Füzi-Török: i. m.
35. Horváth V.: i. m. 20–22. Mint az íráshoz fűzött megjegyzésből kiderül, a *Zrínyi kirohanása* c. festmény Nagy András pécsi esztéta, művészettörténésznek a Kávéházi esték sorozatában tartott egyik előadása nyomán került a szerző elé.
36. Horváth V.: i. m. 22.

PETER SHERWOOD

VERNON DUCKWORTH BARKER, A NYUGAT ELFELEJTETT ANGOL MUNKATÁRSA

■ Vernon Duckworth Barkert (1908–1997), az angolszász világ talán legsikeresebb magyar irodalmi művének fordítóját, közvetlenül az oxfordi Balliol College-ban szerzett diplomájának átadása után Magyarországra hívta a ma elsősorban angol-magyar szótáiról ismert Arthur B. Yolland (1874–1956), aki akkoriban a Pázmány Péter Tudományegyetem angol tanszékét vezette. Itt, valamint az Eötvös Collegiumban angol lektorként – talán tanárként is – működött 1929 és 1931 között. Már Oxfordban is irodalmi körökben forgott, ill. verset is írt: „modern angol költők diákkori barátja, maga is finomtollú esszéíró és kultúrtörténész” – írja róla Gál István.¹ Budapesten is hamarosan közel került a *Nyugat* köréhez, Gyergyai Albert szavaival: „A *Nyugat*nak és az irodalomnak hű barátja maradt [...], évekig élt közöttünk.”²

Különösen meleg viszonyban állt Babitscsal, akivel „nagy levelezése maradt fenn”,³ feltehetőleg ez ma az Országos Széchényi Könyvtár Babits-hagyatékában található. Babits ekkortájt kezdett nagyobb részt vállalni a *Nyugat* szerkesztésében, egyik első kezdeményezése pedig egy állandó angol irodalmi rovat létesítése volt. Ebben Barker 1930 és 1934 között többször is szerepelt, elsősorban angol írók (Robert Bridges, Edmund Blunden, Arnold Bennett, Trader Horn, Lytton Strachey, Harold Munro, Frank Harris valamint George Moore) nekrológiával, de egyéb, irodalmi témájú cikkel is. Ezen kívül Babits maga lefordította egyik versét, *Egy felhőhöz*,⁴ illetve egy novellája is megjelent a folyóirat hasábjain, ezt talán már magyarul írta: *Kávéház*.⁵ Tulajdonképpen ezzel búcsúzott a folyóirattól – hiszen ekkor írta Gyergyai fent idézett sorait –, azonban még 1935-ben a *Nyugat* Kiadó Barker szerkesztésében, valamint az ő előszavával és jegyzeteivel ellátva megjelentette a háromszázoldalas *Mai angol dekamerón* című antológiát, amelybe olyan fontos írókat is beleválogatott, mint Aldous Huxley, H.G. Wells, D.H. Lawrence és James Joyce, ennek a fordítógárdájában pedig Karinthy Frigyes, Cs. Szabó László és Schöpflin Aladár is szerepelt. A következő évben, 1936-ban látott napvilágot egy németből készített fordítása: a Thomas Mann feldafingi köréhez tartozó, a terezíni gettóban elpusztult Emma Bonn népszerű *Das Kind im Spiegel* című könyvét a *The Silver Key* címen adta ki a londoni William Heinemann kiadó. Azonban még 1931-ben a Magyar Szemle Társaság megjelentette az akkor alig huszonhárom éves Barkernek egy kis formátumú, de annál ambiciózusabb kötetkétjét, *Az angol civilizáció: múlt és jelen* címmel.

Gyergyai fentebb idézett sorai is azt sejtetik, hogy már a harmincas években elhagyhatta Magyarországot, azonban magyar kapcsolatait – kivált, de nem kizárólag a *Nyugat* munkatársaival – minden bizonnyal továbbra is ápolta, a két világháború közötti Magyarország sorsát figyelemmel és rokonszenvenvel kísérte. Ennek egyik tanúbizonysága az a négy kitűnő dolgozata, mellyel az európai színvonalú, Budapesten megjelenő negyedéves folyóiratban, a *The Hungarian Quarterly*-ben szerepelt 1937 és 1939 között. A Lánchídról szólón, valamint az angol nyelv magyarországi tanításával foglalkozókon kívül külön említést érde-



Vernon Barkernek
 a leírattal és
 a leírattal
 Babits Mihály

Babits Mihály dedikációja a *Keresztülkasul az életemen* című kötetben.



Vernon Barker
 a leírattal:
 Kassák Lajos

Kassák Lajos dedikációja a *Földem, virágom* című kötetben.

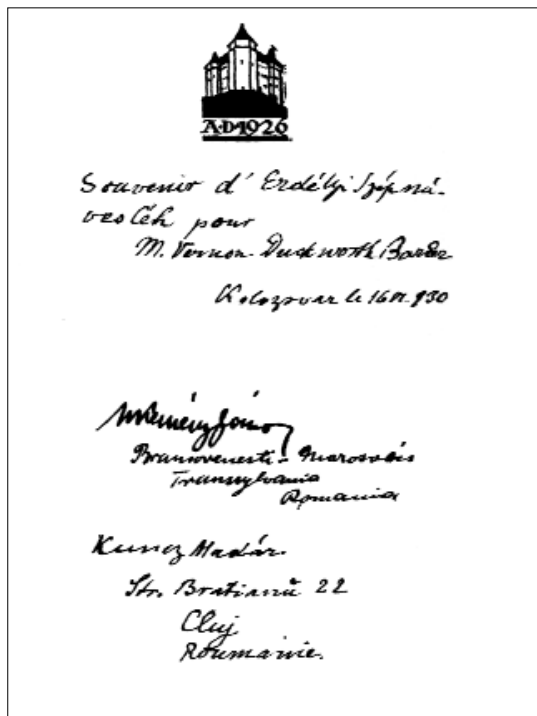
melnek a Babitsról és Karinthy halálakor írottak, az utóbbi az egyik legszebb és legbensősége-sebb visszaemlékezés, mely bárhol, bármely nyelven megjelent róla. Ebből is kiderül, mennyire értékelte Karinthyt és a vele ápolt barátságot, de ezt bizonyítja az is, hogy mindössze egyetlen fordítása jelent meg a magyar irodalomból: az *Utazás a koponyám körül*, a londoni Faber and Faber kiadónál, *A Journey Round My Skull* címen. Noha ez a kiváló fordítás 1939-ban látott napvilágot és talán a háborús idők miatt nem nagyon került az angol irodalmi vérkeringésbe, mi sem mutatja jobban maradandó értékét és fontosságát, mint az a tény, hogy majdnem hetven évvel később, 2008-ban újra megjelentetésre méltatta a patinás New York Review Books kiadó. A kötethez a számos könyvével világszerte sikert aratott neurológus Oliver Sacks írt lelkes előszót, melyben elárulja, hogy „tizenhárom-tizen-négy éves lehettem, amikor először olvastam ezt a könyvet, s azt hiszem, befolyással volt saját esettanulmányaim megírásaira”.⁶ A kötet tehát mindenesetre hozzáférhető volt (legalább) a negyvenes évek Amerikájában, és (legalább) egy kiváló amerikai tudósra volt jelentős hatással.

Vernon Duckworth Barker ezek szerint valószínűleg még a harmincas évek folyamán került a béketárgyalások egyik következményeként létrehozott Nemzetek Szövetségéhez, majd 1945 augusztusában az információs részlegnek első főnökeként az ENSZ egyik alapítójává lett. Később a technikai részlegnél New Yorkban, majd a szervezet európai székhelyén, Genfben különleges projektekért lett felelős. Innen

1968-ban vonult nyugdíjba, de még 1970-ben a New York-i United Nations Centre for Economic and Social Information kiadta az ENSZ keretén belüli nemzetközi együttműködésről szóló, a tőle várható szellemességgel megírt 72-oldalas könyvecskéjét, *Breakthrough to Tomorrow: The Story of International Co-*

operation for Development through the United Nations címen, ami francia és spanyol fordításban is megjelent. Később visszaköltözött Angliába, és a Londontól 100 kilométerre fekvő Winchesterben halt meg, 89. életévében.

A melléklet a Nyugattal való szoros kapcsolatok dokumentumaként Babits és Kassák saját kezűleg Barkernek dedikált könyveinek címlapját dokumentálja. Figyelemre méltó továbbá a Kós Károly-kötet, melyet Kolozsvárt dedikált neki az Erdélyi Szépművéses Céh nevében Kuncz Aladár – akivel együtt Kemény János is aláírta – 1930. június 16-án.



Kemény János és Kuncz Aladár dedikációja,
Kós Károly Erdély című kötetébe jegyezve.

■ JEGYZETEK

1. In: Babits Mihály: *Tanulmányok, szövegközlések, széljegyzetek*. Argumentum Kiadó - Országos Széchényi Könyvtár, Bp., 2003. 294.
2. Nyugat 1934. 19. sz. 314.
3. Gál István: i. m. 773.
4. Nyugat 1932. 11. sz. 623. Újraközlí Gál István: i. m. 124–125.
5. Nyugat 1934. 19. sz. 308–314.
6. xix., saját fordításom – P. S.

ÓDOR LÁSZLÓ

NYELVINDULÁS

2017. augusztus 2. avagy Róza, Rozika könyve

■ Idekívánczik egy fejezet Ódor Rózáról, aki éppen két éves múltott júniusban, s Rozika néven most kezdett mágikus tempójában emberré válni. Mint édesapja tette 33 éve.

Gyönyörű történet az emberé! Egységes, hiszen felébred benne, minden egyes egyedben egy Isten, Vagy legalább Istentől fakadt lény, amivel kiválik az élővilágból, és szellem, Isten lesz kissé maga is. Legalábbis ez a hitünk – bár a minap a kővágóórsi kis ménesben, míg Bence unokám lovagolt, hallottam a lovakat egymásnak felelgetni, vagy hogy éjjel, az egyik kutya jajgató ugatására hogyan horkant fel a falu többi kutyája, kinyúlva a legkülönbébb szolamokba, mint egy nagy koncertben, mely betöltötte az egész Káli-medencét. Ki tudja, üzentek-e egymásnak az élővilág egyedei, vagy csak gyönyörködtetni akarták a földi zenével az égbolt csillagait?

Tény, hogy egyedenként más és más az emberré válásnak ez a nyelvi útja. Ha például összehasonlítjuk apja nyelvindulásával (ezt a szót a szerző nagypapa agya lökte elő, a nagymama kívánságára címet keresve a Dani papa nyelvi fejlődésének leírását tartalmazó fejezethez – vö. földindulás).

Rozika szinte néma maradt, néma volt, amikor apjával már élcelődő beszélgetésekben szemléltük a világot. Már-már megijedt a nyelvész nagypapa, hogy nyelvtelen marad a kisunoka szépség, de épp ez a nyelvtelen állapot óriási, mindent magába ölelő kommunikációs teljességet teremtett körük. Úgy érintkeztünk Rozival, mint magával az Úristennel. Szemmel, öleléssel, bőrünk összeérintésével. Hangunk színével, teli érzelemmel, mint a szerelemben.

Teljes, világos kommunikáció volt ez is, nem szigetelődött szavakba, s a közlések szemantikai rajza kialakulatlan volt. De értettük egymást. S Kati nagymama egyszer csak elkezdte mind nagyobb meggyőződéssel hajtogatni, hogy „Rozi mindent ért”. S valóban, amit mondtunk, akárcsak egymás közt, arra hallgatott, annak engedelmeskedett. Jobban mondva: azt megtette, megcselekedte. Mert még ebben a nyelvtelennek tetsző szakaszban mind erősebben kialakult az akarat. Hogy döntött és akart, és csak azt volt hajlandó tenni, amit akart.

Nem volt hajlandó bejönni a lifttől a lakásajtóhoz vezető gangról, hanem visongva tovább futott az ellenkező folyosóoldal felé. De mindannyiszor boldogan szaladt az erkélyajtó felé, ha ezt mondtam neki: Gyere, Rozi, megnézzük a Dunán a hajókat.

Kicsit aggódtam, mert nyelv nem kísérte a cselekedetét, de még az akarata megnyilvánulásait sem. Ismétlésnek meg aztán nyomát se észleltem. Már autizmus irányába kezdett áramlani bennem a félelem, hogy külön világa épül föl, de ezt éppen az akaratunkra érkező erős ellenállás, ellenállási akciói hessentették el. Ismételni sem hajlott semmit se, legfeljebb szótagszavakat hajtogatott – pontos jelentési kötések nélkül. Mondta, énekelte, hogy „mama” meg hogy „papa”, de nem tudtuk meghatározni igazi jelentését, funkcióját, mikor és miért mondja. Dani papa ugyan – teljes féltékenységgel – hangsúlyozta, hogy a

A szerző *Balázs beszélni tanul* című, kétnyelvűségről szóló könyve 2018 októberében jelenik meg a budapesti Nap Kiadónál.

papa ő és nem a nagypapa, s ezt érvényesíteni is akarta, de amikor Rozi a pusztára érzése kimutatásaként rikongatta, hogy „papa”, ő is elbizonytalanodott.

És ekkor – kb. tíz napja (két hete), megtörtént az áttörés. Ő, a „papa” hozta a hírt, hogy Rozi lefekvés előtt emlegette a „nagypapát”-t. Mégis ez, a személy-elkülönítő törekvés hozta meg tehát a nagy nyelvi áttörést. Nekem hatalmas bizonyosságául annak, hogy „értő nyelvet használ” Rozi, ráadásul nem szótagszót, hiszen a papa elé pottyantott „nagy” szócska igazi nyelvi produkció. Nem az ajakkal való pusztai játék, mint a „mama” vagy a „papa”.

Innen kezdve Rozi rohamos iramban elkezdett utánózni. Vigyáznunk kell, mit mondunk, mert utánóz. Olykor nehezen felismerhetően. Ha meglát egy új dolgot, helyzetet, személyt, harsányan kérdezi, Mi a – s utána valami ilyesmit rikolt: „nyannnnnya”. Erre ébredt fel Kati-nagymama gyanúja, hogy rajtakapta magát, amint ezt kérdezte: „Mi a nyavalya?” – hogy Rozi esetleg ezt ismétli. Dani papa meg tegnap azt mesélte, hogy Rozi fürdetés közben a nagypapát emlegette s hozzá mintha a „csúnya” szót kántálta volna. Ami bizony meglehet, mert akarat-teljesítése gyakorlatában összetört ezt-azt, s nagypapa ilyenkor valóban felemelte a hangját: „csúnya vagy”. S ez az, amit a mai nevelési felfogás szerint nem szabad mondani. Csak jót, pozitívat. Hogy te édes, dobálj csak mindent, ahova akarsz, nehogy lelki törésben legyen részed!

Egy hete már – személyhez kötve, ha például keresi, hívja – mondja Rozi azt is, hogy „nagymama”. Igazi nyelvi indulásának a jele ez a két szó. Ez vitathatatlan. Ha ezt a két szót mondja, valóban minket vél, minket hív, gondol. De nemcsak ezért jó Rozi nagymamájának és nagypapájának lenni...

A nagyszülői fő szólam (l. idefönt) nem akarja – nem is tudja – elfedni, hogy a kisgyermek szájába énekelt első nyelv: az édesanya nyelve. Anyanyelv, ahogy Luther Márton formálta meg összetett szavában a lényegét. Egy filmben láttam, ahogy a lucskos kis kölyköt, éppenhogy leseperve róla a szülés édes szennyedékét, édesanyja mellére fektetik s ott a háromperces bébi boldogan elpihen: ismeri az édesanya testének illatát, testének lüktetését, ritmusát, az anyanyelv hangjának színét, dallamát. Hazatalált – idekint. Elemi erejű teljesség-találkozás ez a bentről a kintre tett gyötrelmes út végén.

Az édesanya az első perctől beszél a kicsinyéhez, ezzel kezdődik a nyelvtanfolyam, az anyanyelv kurzusa. Nagyon fontos a szellemi egészsége szempontjából, hogy minél kisebb törésekkel élje meg a földreszállást. A kicsi a király, a királynő. Aki hónapokig csak hallgat, piheg és szomjazza az anyai nedveket, a szót, ami átöleli egész lényét, aztán megmozduló testének felfedezését, ahogy mozgatja ujjait, úgy mozgatja ajkait, nyelvét. Játsszik velük, s csak később eszmél rá a hangokra, melyeket produkál. S még később arra, hogy ennek a hangiságnak funkciója van. De hogy arra ráeszméljen, hogy az ő testmozgása produkál használható hangokat, hosszú ideig tart s életének talán legnagyobb felfedezése.

Ekkor, még ekkor is főszerepben van az édesanya. De megjelenik már körülötte, mint nyelvtanárok közössége, a család oktató köre. Elfogadják a hangiprodukciót, sőt: értelmezik, elhelyezik a baba körül épülő s egyre világosabb arcokkal behajló tablót. Mama – játszik ajkával a baba, s rázeng az anyai öröm: már megismer, már hozzám szól, én vagyok.

Pedig – Rozinál igazán tapasztaltuk, hogy – mást jelöl az ajaksúrlódás öröme: mindenképpen kellemes valamit. Jó dolgot, pozitív életérzést. De minden homályos még, mint állítólag a látása. A környezete hangokat fogad el, erősít meg, másokat figyelmen kívül hagy s így kiiktatja a baba hangállományából. Ez a hangállományi otthon/hazatalálás sokáig tart, ebben a gyakorló stádiumában költözik be a lexika, a szóértés is a kisbaba beszélő szerveinek a világába: a szájába. Az édesapa ebben a tablóképpen attól függően foglal helyet, hogy mennyit győző foglalkozni a kis babával, a születő gyermekkel. Fontos lenne, kicsit talán a nagyszülők előtti pozícióban, ebbe a képbe bekerülnie...

■ Csoda – ezzel a címmel kaptam kézbe egy könyvet a kővágóórsi könyvespolcok egyikéről – „gyermekekről, gyermekekhez írt versek”. Sugallja, hogy a gyerek csoda.

S valóban csoda a gyermek, a gyermeki fejlődés – főképpen az érkezése. Mintha nem meg- hanem felismerné a dolgokat. Mintha már egy korábbi elrendezkedésből ismerné már az ITT-et: egy homályos rendből tiszta rend születik benne, azzal, hogy megnevezi őket.

A tudomány azt mondja, hogy hajlam, készség van a gyermekben, hogy hazataláljon, hogy megtalálja – mintha egy kijelölt hely volna – helyét a világban. A világában. Amely már az övé volt, azelőtt, hogy megérkezett volna belé. Pre-predestináció volna ez? Van ilyen?

Nyelvi kijelöltség a gyermeki tudatban biztosan nincs. A német tévé most, a menekültügy tetőzésekor (a tematikus tetőzésekor, értem én, mert a tényleges tetőzés még nagyon tartósan és messze van!) sorra hozza a nem német kinézetű riportalanyokat, fekete (mondanám: néger) embereket, akik teljes tudatukkal németek. Tehát: a környezet rögzíti bennünk a szellemi-nyelvi helyet, életünk ott-honát. Tehát egy afrikai jövevényben (bevándorlóban, migránsban) aligha élnek német nyelvi előképek, melyeket felébreszt, előhív a valóság.

De nyelvhasználati hajlam, hajlamok biztosan vannak bennünk. Velünk születnek, s kifejlődnek. Mint a járásra s általában a mozgásra való készség. De hogy speciálisan nyelvi s kulturális meghatározottságok velünk születnének, elméletileg, tudományosan nem igazolhatók. Noha nekem olyan hatalmas vonzalmam van a németiséghez, mint amekkora taszító erő hat bennem a francia világ iránt. Feuchtenberger dédapámtól jönne ez a szál, s irányítana nyelvviségemben is?

Rozinál a hajlam egészen világosan (pregnánsan!) megmutatkozik: az akaratával. Beszélni még feltűnően nem tud, de annak világos jeleit adja – folyamatosan és egyértelműen –, hogy eligazodik a világban, van véleménye és vannak szándékai, s közölni akarja s közölni tudja, mit akar. Szómondatokkal, amiben már elenyésző kisebbségben vannak a szótagszók. *Nyamnyam* – mondja, ha éhes, sőt, önálló szóként, hogy *tápi*, ha tápszert vagy tejet kér a felnőtt ennivaló elfogyasztása (mert amúgy rendszeresen velünk eszik) és fürdés után, elalvás előtt. *Csüccs*, mondja, ha maga mellé kér minket, vagy távolabbra mutat, ha éppen nem tart igényt a közelségünkre. *Nyihanyiha* – rikongatja megrészegülten, ha a kővágóórsi határban lévő lovarda mellett haladunk el, s amint átlendülünk a hágón Révfülöp felé, a feltűnő Balatont *balcsibalcsi* harci kiáltással köszönti.

Ilyenkor – tanács is ez babakörnyéki felnőtteknek, szülőknek, nagyszülőknek: – nem szabad átvenni az ő beszédét, nem szabad a szómondatos kommunikációra leszállnunk, hanem beszéljünk hozzá tovább is normatív folyamatossággal. Egyébként a gügyögő reakció abba a tévhitbe hozza a kicsit (azt „rögzíti benne a környezete”), hogy az általa produkált szómondatos kommunikáció megfelelő, elég, hogy ez a végpont.

Jólesik szívünknek, de szakmailag regisztráljuk, hogy – édesapja elmondása szerint – amint olyan környezetbe ér – kővágóórsi és dömsödi házunkban –, ahol velünk volt, fejét körbe forgatja, keres minket és kérdezgeti: Nagymama? nagy-papa? – a kérdőjel világosan hallatszik az éneklő intonációban. (Szívhez szó-lóbb, szebb zenét nagyszülő nem hallhat.)

Tanács – gyermeküket néha túl, tehát rosszul – szerető szülőknek: a gyermek köré kiépülő világba engedjenek be minden autentikus (hiteles) szereplőt: elsőként a nagyszülőket s odább a tágabb családokat, a barátokat. Ezzel tágul a világuk s mélyül az időben. Így differenciáltabb szemléletű személyiség lesz gyermekükből – mint ahogy a mi három fiunkkal ez nekünk sikerült. Nem szabad,

nem kell féltékenykedni, noha érthető, különösen a szülési gyötrelmekre emlékező anyáknak (nem egyszer hallani, hogy „én szültem a gyerekeimet, az enyém!”) – nagy baj, amikor ez szeretet körülírcozza egy gyermek életét. Sokszor egy életre, örökre bezárja egy szűk világba. Túl gondos anyák képesek ezzel tönkre szeretni fiukat, lányukat.

A gyermek tág világot követel magának. S ennek a tág világnak mindinkább megteremtődik nyelvi pandantja, kifejezési rendje, rendszere. Itt csodával állunk szemben, valóban hihetetlen motorizmus göngyöli ki egy emberkében a nyelvi világot, egy teljesség felé. Ennek állunk most az elején Rozival: nagyon kell figyelni! (Egy bizonyos: Rozi a nyelvtelen kapcsolatában a világgal, a világgal megdöbbenően nyílt, nyitott viszonyban áll: benne van. Azt kell fenntartanunk benne, azt az éber érdeklődést, azt a szellemi és nyelvi(!) falánkságot, amellyel ma körültekergeti mokány nyakán a hajfűrtös fejecskejét. Míg – ártatlan mosollyal – nézeget ránk, azért van egy csipetnyi huncutság a szeme sarkában. Mint papájának volt vagy 31 éve – de ő többet adott a nyelvre: ennyi időskorában már szinte beszélt. De látni az Egészből, a létből, aligha látott többet, mint Rozi lánya.

augusztus 21.

■ Tegnap tűzijáték. Micsoda ünnep a nagyszülői léleknek: mind az öt unoka az erkélyen tolong, nyüzsög, ölbe bújik. Félek, mondja Emma, de kitágult szemmel nézi a fényes csodákat nyíló virágokat. Éppen egy előttünk álló naszádról lövik fel a fényszimfóniákat. Rozi nem is tudom hol, csöndben van, anonüm nyeli a fényt.

Arra gondolok, hogy így érkezhettek hozzájuk, a tudatukba a szavak. Alaktalanul, értelem nélkül, hatással, fénnel vagy homállyal. A szótári jelentés lassan érik csak meg a tudatukban. Honnan tudnák, hogy ki a nagypapa? Hogy a papájuk papája. Hiszen valójában még azt se tudják, mi az, hogy *papa*.

Két bölcsész menyemmel erről ejtek szót – érzem, kevés sikerrel. Mintha a tudós nagypapa okvetetlenkedne. Hiszen – mit akar ez az öreg! – a szavakat meg kell tanulni. Benne vannak a szótárban, és kész. Hogy a nyelvoktatásnak, különösen a korai kezdetűnek (elsős, másodikos gyerekeket tanít Erika, Balázs fiam révén menyem), hogy a jelentéssel nem kellene törődni a korai években, csak a dallammal, azzal, hogy a kiejtésben konzerválódjanak azok a hangok, amelyek aztán kikopnak a gyermekek *artikulációs bázisából*, mert a környezet nem igazolja őket, hogy kellenek. Balázs – mondom – ezért beszél úgy németül, hogy németnek hiszik, mert egész kiskorában megtörtént ez a rögzítés. De hogy a csodahintés elmaradjon, megjegyzem: a kétnyelvűség nagy erőszak az egy nyelvre vágyó emberi elmén. Elfelejtí a gyerekkori nyelvtudást, mondja Lili, Bálint fiam révén menyem. Hát persze, hogy el. Ha nem gyakorolja, nem használja a második gyermekszájába berögzült nyelvet. Példa rá Balázs, aki – amikor hazajöttünk Berlinből – négyévesen makacskodott, hogy ő nem akar német lenni. Hogy ő magyar. Mivel bizonyos szituációkban németül szólalt meg az óvodában, kinevették, s ő nagyon szégyellte magát. Ki kellett találnom egy *Deutsche Pupp*et, annak nyaknyílásába dugtam be az ujjamat s eltorzult hanggal így beszélgettem Balázssal. Így maradt meg a németiség benne. Nagy hasznára.

De a kétnyelvűség, a nyelv természetes használatából eredő tudás örökké bizonytalan marad. a tanult tudás koordináción nyugszik, ezért nem harmatüde, de szabályos. Dani ad erre számos példát: átküld nekem ellenőrzésre hibátlan szövegeket. Ha született németajkúnak mutatja meg, az persze stilizál, fabrikál rajta, de ez már nem a nyelvtanulási procedúra.

Rozi *szómondatos beszéde* ennek a homályos értelmezésnek hiteles „leképezője”. *Csip-csip*, mondja, amikor madáréneket hall, *csüccs*, amikor leül vagy le-

ültet, *bim-bam*, amikor meglát egy templomtornyot. Félreérthetetlen. Olyasmi ez, mint a néma jelbeszéd, amelyet – ha feliratozzák a tévében – sokszor majdnemhogy cizellálttá írnak át. De azért csak olyan beszéd lehet az a mutogatással, mint Rozi szómondatos beszéde. Három napja itt, nálunk aludt délután, s amikor felébredt, hallatta nyomban, hogy *nagypapa, nagypapa*. De ki se várta, hogy bemenjek hozzá. Megjelent az ajtóban, s ahogy meglátott, megkérdezte: *Nagymama?* Erre elmondtam neki, hogy ő fodrászhoz ment s jön majd haza hamarosán. Erre ő sarkon fordult és visszament a hálószobába, játszani. Félreérthetetlen kommunikáció volt.

Bálint – egy Kanadából küldött filmeckében – ölébe vette Mártikát, lassan másfél éves kislányát, s kicsikart belőle két szót is: utánzásként. A harmadik szónál Márti már nem figyelt, lecsusszant apja öléből. Megtudtuk, hogy ő már értesült az utánzás lehetőségéről, de még nem élne vele. Rozi sem akar ismételní. Amit rákényszerítünk, hogy *na, mondd már*; megismétli, de nehezen felismerhető kiejtéssel, elmaszatolva. Amikor nemrégiben meglátta a sarkon előkanyarodó Balázst, valami ilyesmit kezdett rikogatni: *baá, baá*. Inkább magától mond olyan nyelvdarabokat, amelyeket elraktározott magában. Így ismerhettük fel a *villamos* szót, a *Dunát*, a *buszt*, ez utóbbi kettőt egészen jól mondta. De hogy miért nevezi – mind félreérthetetlenebbül – a vonatot *tutu*-nak, rejtély. Egyelőre nem gyötri, hogy töri a magyart, valami globálnyelvűségből ki-kirikantva mond szavakat, hosszabb egységeket, talán mondatokat. Mint a tengerpartra csapódó hullámverés sziklán rajzolta jelei.

2017. augusztus 29.

■ Néha aggódva próbálgatom, de Róza nem majmolja, amit hall. Nem ismételi, csak ha éppen nagy a kedve hozzá. A maga szómondat világában kitűnően elvan, egyértelműen (és *unkompliziert*) kommunikál. A minap a Városligetben egy étterem nyitott ablakán át finom illatok rohantak ránk, ő felénk fordulva jelezte, hogy *nyámnnyám*, enni van kedve. Kérdeztem a környezetében: használja-e valaki ezt a szótagszót Rozival, valaki lesütött szemmel beismerte. Tehát nem maga Rozi találta ki. Valaki legalábbis elfogadta a szómondat beszédét.

Globális létében a nyelv csak luxus. A *nyámnnyám* meg a *csüccs* csak ráadás, zenei elem. Mint egész gondolatiságában és a nyelvi megvalósulásában a hangzás, a zeneiség a fő terep, intellektuális háttér, hátterezettség, pláne nyelvi tudatosság, amely rögtön nyelvtanalapú gondolkodásra utalna, nos, hát ilyesmi a gyermeki nyelvfejlődés kezdeti szakaszában nincs. Ezt jó volna a nyelvtanári gondolkodásban rögzíteni.

2017. október 21.

■ Alig egy hét, és ismét itthon lesznek Daniék. Közben néhány csodálatos napot töltöttünk velük, ott, ahol két egész hónapra megültek: Londonban. Az majd itthon, később derül ki, hogy az idegen nyelvű környezet hogyan hat rá. Egyelőre ragaszkodik ugyanahhoz a nyelvvilághoz, amellyel elment; a szómondatokkal teljes békében megvan a világgal. Ki tud fejezni mindent. Érteni meg valóban mindent ért (ami ebben a korban a minden): éjszakai fel-felébredésekor Kati teljes mondatokkal magyarázta el neki s csöndben, hogy aludnia kell. *Ja, Jaaa* – válaszolgatta ő is csendesesen, s röviddel rá el is aludt. Legfeljebb annyit mondott válaszul, hogy *Nagymama, bim-bam* – ami világos, hogy annyit jelentett, hogy minden rendben, de holnap is menjünk el templomba (a Szent Pálba). Ami neki nagyon tetszett.

Rozi alátámasztja azt az elméleti feltevést (hiszen az egyszem ember valószínűleg az embernyelvi fejlődést a maga életével *reprezentálja*), hogy az emberben vele született *univerzális*ak élnek, működnek mintegy előre gyártott keretelemei

a kibomló nyelviségnek. S van ebben elfogadható igazság: miért csak méreteinket, hajszinünket vagy éppen betegségekre való hajlamainkat örökíthetnénk tovább az egyszem sejtén keresztül (persze kétszer egyszem sejtén át), miért ne lehetnének egyéb irányhajlamok? Ez persze nem kész nyelviség tehát, hanem a fő elemek. Hogy nekem – újra mondom – a német nyelv ösztönösebb tulajdonom (dédapám volt bevándorló német), mint mondjuk a francia, amellyel egész életemet végigvívтам, hogy tudjam legalább egy icipicit.

Szóval ez még mindig Rozi univerzálé világa. Türelmetlenül várjuk, hogy meddig tart.

2017. november 1.

■ Tegnapelőtt késő este megjötték. Rozi öröm jelét Katinak alig mutatta, csak éppen belekuperodott *nagymama* ölébe, ameddig Dani összeszedte a körben járó futószalagról összes cökmőkjukat. Én később gurultam be értük, amikor már mind a rámpán álltak, csomagostul. Rozi – így mesélték – végig énekelte: „*nagypapa?*” – így, kérdőjelnek intonálva. Felragyogott az arca, ahogy hozzám futott. Mondatok helyett még mindig szómondatokkal él. Tökéletes kommunikáció, még mindig: nagy puszival simult nagypapához.

Angol nyelvi hatás legfeljebb annyi, hogy köszönéskor *háj*-t mond. Ha kéri. Inkább mutatvány, de nem zavarta az angol környezet. Amikor érkezéskor este az autónkkal hazafelé mentünk (velünk jött), elkezdte hajtogatni, amikor a Kapi utcára bekanyarodtunk, hogy *katycsak, katycsa*. Azt hittük, hogy a kacsákra emlékeztet, amelyeket a Holland parki tavacskán láttunk. Amikor a Csalán utcába (ahol laknak) bekanyarodtunk, már mutatta is, hogy „*katycsa, katycsa*”. Akkor már a k-át h-nak hallottuk és a bonyolult magánhangzó-kombinációból (tycs) h lett, legalábbis há-sodott, s világos lett: *haza*, ez hozta tűzbe, hogy két hónap után hazajött.

Egyelőre otthon lakásszemlét tartott. Ma hozzánk jöttek ebédelni. A lakásajtótól nyomban rohant át a két nappali s szalon szobán az erkélyre, nyitotta az erkélyajtót (már kényelmesen eléri) s *ajó, ajó* kiáltotta, és a hajókat nézte. Két hónap után emlékezett rájuk. *Csüccs* – a székre ültetett, s az ölembe mászott, ahogy azelőtt mindig szoktuk.

Egyelőre alig beszél. Érteni teljes körben mindent ért. Ha *levesszük a cipődet*, mondom, leül s nyújtja a lábát. De mondani, szinte néma. Figyeli, hallgatja a világot. Tanul. A hazatérő ember óvatosságával. Honnan értené, hogy mi történt vele? Hogy miért ment el, ha hazajött?

2017. november 7.

■ Mint minden talmi alkalom, elmúlt ez az ünnep is, az egykori nagy november hét! De nekünk megmaradt Katival ünnepnek – mert ezen a napon találkozunk. A jelentések, a szavakhoz, fogalmakhoz kötődő jelentések így lettek ragadozóvá, s inaltak el, mint a kutyák, ha rájuk üvöltünk. Itt most semmi üvöltözés nem volt, csak az idő tett rá zárjelet. Némaságot. Nekünk ez az 54. év. Volt persze helyzetkomikuma: amikor Balázst a magánéletbe cselesen befurakodó óvónénije megkérdezte, hogyan ünnepelnek a szülei november 7-én, ő így válaszolt: gyertyás vacsorával. Aztán engem kérdezett nagy ámulással, csontos kezét (jól emlékszem) a szája elé kapva: Apuka, igaz ez? Én rögtön kapcsoltam, s válaszoltam: Hát hogyan másképp? (Aztán jót nevettünk a kettősségen.)

Hát ez a szemantika. Aminek a kimondott vagy leírt szó csak halvány kísérete: minden egyértelmű csak a milióból lesz.

Rozi így él. Így ért sokkal többet a világból, mint amit a nyelvisége mutat. Megdöbbenően érti a valót. Persze még a maga valóban nagyon szűk világát.

■ Egy hét együttlét után nem tudjuk: az intenzív valóság-élés, a hárman-együttlét teszi-e, hogy szinte egyenrangú lény lett a körünkben Rozi, akivel mindent, de mindent meg lehet beszélni. Nem felnőtt problémákat, hanem a hétköznapi világ dolgait. Mikor mit csináljunk? Ha indulnánk valahová, érti a beszédünket s hozza a cipőjét, kabátját. Ha szeszélyes, kijelenti, hogy „nagyamama”. Hogy csak Kati nagyamama öltöztetheti, fürdetheti, fektetheti le. Tudja s mondja a nevünket. Még odahaza Dani tette rá a családi kör fényképalbumára, hogy arra a kérdésre, hogyan hívja nagyamama nagypapát, Rozi ezt sívította: Láciiii, Láciiii...

Akarata van – s nem is gyenge. Ez azt jelenti, hogy szempontokat alakít már ki a világban, sokszor számunkra érthetetlenül, de akar: ezt és azt. Nyelv nélkül is megértette, hogy mit. S egyre könyörtelenebbül. *Rozi nem alksuzik!*

2017. november 13.

■ Bükfürdőn meglepetéssel hallottuk, hogy Rozi énekelt. És hogy! Hibátlan dalsorokkal lepott meg, félhangnyi biztonsággal. S a ritmus is végig hibátlan volt. *A hull a pelyhes fehér hó-t* énekelte, gajdolva persze a szöveget, de voltak foltok, ahol a szöveg is átütött (vagy inkább átsejlett.) Az ember nyelvi útjának egyik – feltételezett – szakasza bukkan fel az egyedi nyelvhasználatban? Néhány százezer évvel ezelőtt így énekelhetett előnyelviségében a *homo erectus*? Mindenképpen bölcs utalás a nyelvtanítási módszertanban áskálókknak: a beszéd dallamát az énekhangban lehet felfedni. És ott kell gyakoroltatni a nyelvet tanulót, az éneklés, a népdal hangzás- és ritmusvilágában. Nyelvenként, nyelvkultúráként változik persze a népdal használhatósága. A magyar nyelv tanulásakor ez kiváló eredményt hoz. Népdalainkat, ha dalolod, s kicsit lecsavarod a dallamot, de meg hagyod ritmusát, lüktetését, ott a beszéd normális folyamába torkollik az ének. Énekel csak el a *Hej, búra termett idő, ködnevelő szellő-t*, s haladj ismételve a strófát a beszéd felé. Gyönyörűen érthető lesz az idegen ember magyar beszéde. A magyarban a jó értés akadályá amúgy éppen a mondatdallam torzultsága, idegenszerűsége. Az idegen prozódia, amely érthetlenné teszi a nem-magyar ember magyar beszédét. Hogy éppen az akusztív torzság miatt nem értjük, amit mond a magyarul beszélő idegen. Berlinben, pályám kezdetén, kedves tanáromtól, Bodolay Gézától (aki ott tanszékvezető volt) tanultam ezt a bölcs magyartanulási módszert (eleinte azt hittem, hogy csupán népies vonzódás volt ez az öregben).

Ma délelőtt is Rozinál. Hatott az egyhetes intenzív anyanyelvi kurzus velünk. Ismétél, most már vitathatatlan tudatossággal. Sőt, ami ennél is kacérbabb: szeszélyesen (mint annyi minden a tetszésre játszó hölgyeknél). Az ismétléseknél nem hallja, nem tartja be a szóhatárt. Általában rövidít. A mokus helyett móka-t mond, a tea helyett te-t. A jelentéssel, hogy egyáltalán a hangzó valami értelmet hordoz, még nincs tisztában, ez nyilvánvaló. Akusztív gyakorlat, amit csinál.

2017. december 11.

■ Rozi a világ megismerése dolgában sokkal előrébb jár, mint a nyelvben. A létezés mindig fontosabb lesz-e neki, mint a kifejezés? Megfontolt s lényegre törő. A szavakat egymás mellé helyezi, de nem illeszti őket nyelvtanilag. Egy két éves kislányt láttam s hallottam tegnap, amikor egy boltban édesanyja segítségével kirkodta a vásárolt dolgokat a kosárból a pultra, s közben ragozott mondatokkal kísért cselekedetét. Ragozva mondta mondataiban a szavakat. *A pultra teszem, a kosárból kiveszem.*

Rozi így mondaná: pult, kosár, nagypapa. Hogy tehát én rakjam ki a holmit a kosárból a pultra. Siettetni ezt a fejlődést nem szabad, legfeljebb kerülni kellene az „édes” gyermeknyelvet.

Rozi olyan, mint a magyarországi nyelvtanulók zöme: hogy „már mindent ért”, s aszerint cselekszik, amit hall, de nem tud beszélni. Ebben nincs semmi különös, a koraság s a későiség nem mérvadó kategória. Egyik legokosabb barátunk, M.G. tegnap elárulta, hogy ő még három éves korában sem akarta szóra nyitni a száját. Komoly tétel ez az iskolai nevelés gondolkörében. Az egységes időtengelyre felhúzott oktatás. Hogy a tanrend – menetrend – szerint folyó oktatás nincs figyelemmel a gyermeki készsége, amit érettségnek nevezünk. Olyan ez, mint az etetés: akkor és azt kellene adni, amit éppen kíván s be tud fogadni a szervezet. Ezért veszélyes a központilag kialakított és vezetett iskola – a magántanulók száma ezért gyarapodik. De hát a Széchenyik, az Esterházyk porontyai mellett tanítók voltak – s kicsit erre nyílt az osztatlan iskolák értelme is. Hogy az egyszem tanulókra ügyelve lehetett előre figyelni, s pótolni hiányokat – visszafelé. Nyelvileg nyilván egyedien jó mód a „Fräulein” alkalmazása, a gyermekkori élő nyelv, amely illeszkedik pontosan a gyermek képességeihez, érdeklődéséhez, igényeihez. Nem ezt kellene tennie az oktatásnak?

Nem, az iskola ehhez túlságosan tömegintézmény. Nem adhat ekkora személyi szabadságot. De a család korrigálhat, módosíthat, személyre szabhat. A mindennapi intenzív együttéléssel, nem óraszerűen tanítva. A „különórák” helyett én sokkal inkább ezt ajánlom: a családi együttélést. A szellemi együttélést. Sok kirándulást, együtt cselekvést, sok beszédet, beszélgetést, amikor a gyermek nem is veszi észre, hogy tulajdonképpen tanul. S mi is tőle. Annyit bizonyára, hogy mit, hogyan csinálunk: vele, körülötte. Az első fontos pont persze az, hogy ne hagyjuk egyedül. Legyen testvére! Egy korához illő világ. Ha (még) nincs testvér, legyen az óvoda. Vagy később egy emberi léptékű iskola. Melyben megszülethetnek külön szempontjai, ellensúlyai a világban.

2017. december 28.

■ Rozi első karácsonya, amelyet értelemmel fogad: angyalokkal, csillogó, csilagszórós karácsonyfával s persze: Jézuskával. A misztikum teljességére szülei vigyáznak. Ne lássa a feldíszített fát, csak miután megszólal a csilingelés. Ének-szó, van egy kis műsor is (Dani olvas a Bibliából, ének s nagypapa a régi szokás szerint a József Attila-verssel próbálkozik – egykor a négy strófát a három fiával együtt mondta. Most egyedül kellene. Elkezdem, de két sor után kihuny Rozi figyelme. Ezt már nem érti, mint ahogy a ceremónia menetét sem. Majd megszokja. Ez a nyelven túli kerete a nyelvnek. Mit, mikor, hogyan csinálunk. Az ajándékozás, amikor a papája a fa alól kivesz tarka papírba zárt dolgokat (ruhát, játékot, könyvet) és a felnőtt világ ujjongva illeszti rá a ruhákat, mutogatja a játéktárgyakat, nyitogatja a könyveket. Ő persze nem is érti, mi ez a papírosokból kihulló dologtömeg. Hogy mi karácsony... aztán másnap, 25-én, nálunk szintén egy világító fenyőfa alatt, mellett a szelíd ének, nagypapa lassú beszéde, ritmusos szó – két Kurt Marti vers – aztán *Bala* (Balázs) és *Eri* (Erika) fuvola és furulyazenéje, aztán megint ajándékok, megint öröm. Karácsony, első karácsony, második felvonás.

Beszéd? Még mindig szómondatok, de mind jobb tájékozottság a dologi világban. Ami fogalmi távolság is. Azt persze egyáltalán nem érti. Hogy mi a *papa*, *mama*, lassan felfogja – s onnan méri ki a *nagypapa*, *nagymama* mibenlétét, nyilván nem a családfás rendben, de érzi a közelséget, a közvetlenséget. Kialakulóban a rend, ami értékrend is. Hogy mi vagy a *keresztapa*, *keresztmama*, távoli rendszer része még. A fogalmi világban való jártasság, tisztánlátás – később is – a nyelvi otthonosság alapja.

Sűrű környezetben kell élnie Rozinak, mint minden gyereknek, melyben nem kell magyarázni fogalmakat, fogalmi rendeket: a szellemi otthonosság alakítja ki a pontos jelentéseket. A család, az élő család a legfontosabb irányító, tájékoztató

rendszer körülötte. (Mert ő figyel!) Később belépnek mellé a kötött közösségek (óvoda, iskola), a barátok változó és állandósuló körei, egész az egyetemig, a felnőtté válásig, amikor már a maga kis körét, családját alakítja. A világban való otthonosság nagy részben fogalmi otthonosságon alapuló nyelvi otthonosság.

Rozi reggel telefonált (ő nyomta meg papája telefonján a megfelelő gombot, és ezt mondta nekem: *szia, nagypapa*. S fogadó szavaim után, a szünetben ezt kérdezte nagyon jó kiejtéssel: *Nagymama*? Kérdőjellel! Hogy hol van, mit csinál, lehet-e vele beszélni – nem lehetett tudni ebből az egyetlen (szeretettől egyébként csorgó) szóból, hogy milyen „konnotációban” értendő a szómondat-nagymama.

Atadtam neki, a nagymamának a kagylót. Hosszan beszélgettek. Rozi valószínűleg szómondatokban, Kati – nagyon helyesen – tömören, értelmes szavakkal, mondatokkal. A *hamihami*, a *klutykluty*-féle felnőttektől hallható gyerekbeszéd – már írtam – zsákutca tömegét jobb nem megnyitni. Azokból nem képződik kapcsolatszéd, nem ragozható szavak ezek. Zsákutcák. Amikor Rozinak – tőlünk – a Jézuska hozott egy madáretetőt, amit együtt kitettünk a kertbe, a fák alá (miután a kéményen át beleszórtunk magokat), Rozi értésemre adta, hogy érti az egészet: *nyamnyam*. Hogy madarak számára tettük ki a hideg télbe a magokat, nem tudta kimondani, de fogalmi világában világos volt, hogy az ég lakóinak szánjuk a magocskákat.

2018. január 20.

■ Rozi rendületlenül szómondatokkal érintkezik velünk. Legföljebb azzal kelti azt a látszatot, hogy ragoz, ha a leggyakrabban hallott ragozott alakjában mondja a szót: *áll* – a nagymama, rá mutat. *Alszik* – és hozzátéveszt ragozatlanul a szót, akivel aludni akar. Ami már egy távolabbi lépés a ragozásnál is, ahogy kérdésre válaszol. Bemegyünk a *bimbamba*? kérdezte a nagymama (alapjában helytelenül, mert a bimbam helyett jobb lett volna templomot mondani). Erre Rozi: *be*. Vagy én kérdeztem. Kijössz a kertbe, Rozi? Erre Rozi: *ki*. Tehát azt a magyar nyelvi sajátosságot már műveli, hogy az igekötővel válaszolunk. Más nyelven, egyikben sem ismerek ilyesmit. Mintha azt mondanánk angolul: You want to come in? *Yes In*. vagy németül: *Ja, h(er)ein*.

A ragozat, ahogy most Bence éppen tanulja (harmadik osztályos) a toldalékolást még nem csinálja. Pedig az aztán igazán magyar nyelvi sajátosság. És gondolati is: hiszen a gondolat, a gondolkodás pörgeti s éppen a toldalékolás, az agglutinálás technikájával áttekinthető rendbe a magyar nyelvet. És hangsúlyozom: a gondolkodást. Megértetted, Rozi? rávágja reflexszerűen: meg. (Nem érti, de a magyar nyelvhasználati motorizmus már működik benne.)

2018. január 25.

■ Rozi blokkyszerűen használja a nyelvet s egyre inkább, konzekvensen, tudatosan. Nem toldalékol, vagyis alapszavakkal dolgozik, nem ragoz. *Alszi(k) nagymama*, birkózza fel lábait a lakásuk belső lépcsőjén, amiből világos: nagymamával akarja altatni magát. *Autó nagypapa el*, ez világos, annyit jelent, hogy hagyjunk itt csapot-papot, és menjünk el autózni nagypapával. A *labda ki* egyértelműen azt jelenti, hogy menjek ki vele labdázni a kertbe. Húga, Mimi járattja a beszélő szerveit, s levegőt bocsát rájuk: ettől hangzik gurgulázó blablája. Rozi ilyet nem csinál – ha nagyritkán, valóban nagyon ritkán peregni kezd a nyelve, nem értjük. Akkor megismétli a kivehetetlen nyelvertermékét, s ha erre ezt mondom: Rozikám, sajnos, nem értem, mit akarsz akkor újra jön a beszélő szerveimnek a működtetése – megint nem értjük, erre eloldalog.

A mondatot, a mondatfűzéseket még mindig csak az igekötőkkel érzékelteti. Elmegyünk a játszótérre? El – ez a válasz a remény, hogy éled benne a nyelv, a magyar. Ha nem gyakorolja, akkor is: a mondatépítkezésről már tud!

Hallom, hogy német barátaink hasonló korú unokája éppen így a saját nyelvi sajátosságainak az erdejébe gyalogol be. A szórend – mintha beleszületett volna: *Wenn ich bei dir bin* – mondja nagymamájának. Ez olyan sajátsága a német nyelvnek, mint a magyarnak az eljössz sétálni, magyar kérdésre az igekötős válasz: el. [...]

2018. február 1.

■ Pontosan egy hete (azóta nem volt időm naplóba venni) megtörtént a várt csoda. Ragozott Rozi. Nem tudatosan, az biztos, hogy nem akarta, nem ragozott, nem gondolt formára, végződésre. Ragyogó étvággal evett, száját úgy kerekítette a közeledő kiskanál előtt, mint egy madárka, a csőrét. Közben kezével megmagsimogatta a kézfejemet. Kati hozott egy kis pohárban vizet, megitta. Aztán felém nyújtotta a poharat (a két kezecskéjével körbemarkolva itta ki a vizet), én meg indulva a konyha felé, kérdeztem: hozzak vizet? És egyszerre csak így jött a válasz: *hozzál*. Az l-et alig lehetett hallani, de a reflexválasz így bukott ki belőle, mint egy nyelvtani gyakorlaton: Tedd felszólító mód egyes szám második személybe a hallott igét!

Hát így indul a nyelvtanulás grammatikája. Rozi esetében olyan későn (két és fél éves is elmúlt), hogy már-már aggódni kezdtünk.

2018. február 3.

■ Egész délelőtt, reggel nyolctól – már negyedszer a kiépülő időbeosztásos rendszerben – túráztunk Rozival és Mimivel. Ma villamossal elmentünk Hűvösvölgybe, ott – miután fölvergődtünk a gyerekkocsival a régi úttörővasúthoz – elmentünk vele Normafáig, ott pelyhedző hóesésben séta egy kávézóig, aztán a 21-es busszal le az egykori Moszkva térig (most: Széll Kálmán tér – ezért a névért diákkoromban egy rendőr keményen ránk ordított: kapitalista behatásról öklendezett. Kiröhögtek. Azt se tudtuk, hogy a Kalef szó a szegény miniszterelnök nevét idézte.)

Onnan ötös busszal vissza a Pasaréti térig. Ott – Rozival be a templomba. Most már elhagyja lassan a bimbam elnevezést, és ragozva mondja *be templomBA* – a ragot megnyomja. Ott az egyik oldaloltár elé visz, ahol egy nagyon szép jászolos jelenet van – *csüccs nagypapa le* – mutatja is, leültet az oltár elé. Aztán behív az oltár előtti pódiumra, *Pipi fel* (ő magát nevezi Pipinek, valószínűleg Mimi mintájára alkotta.) Felemelem, megmagsimogatta a kis Jézust, utána anyukáját és apukáját – (profanizálom) Mária nénit és Józsi bácsit. Aztán leül s leültet, kezembe ad egy brosúrát, olvasnom kell. Ezután aztán hajlandó volt már kijönni a templomból. (Akaratában és akarata kifejezésében hajlíthatatlan.) Oda-kint öt lépés után felemeli karját, *fel*, néz fel rám, s amikor azt mondom, lehajolva, hogy „nehéz vagy, Rozikám, inkább a nyakamba veszlek”, akkor megfordul, hátát látom, megint felemeli karjait, *fel nyakába nagypapa*, pelenkabugyros fenekét felém fordítja, terpeszbe áll s nagyot kacag, amikor szétterpesztett lábával mint egy angyal, fellendül a nyakamba. Nem kis teljesítmény egy 73. évében lévő nagypapától felvinni őt a Pasaréti tértől a Csalán utca 35/b-ig. De olyan öröm, még a fulladozásban is, amit hasonló folyamatokból kimaradók aligha értenek meg. Csak hamarabb szúr a szívük és hamarabb rognak le egy padra.

Mindezen mozgás közben beszélünk és beszélünk. Ragozunk hangzatosan, kérdezzünk és nevében válaszolunk, ismételjük, amit mondanía kell. Katival egy iskolát működtetünk, belenyúlunk az anyanyelv gépezetébe. Mindent ért, szinte cizelláltan. Reagál, cselekvésben – szóban még nem, alig-alig: érezteti, hogy tisztában van a nyelv fontosságával. Ismételni, az nincs az ínyére. Néha elkezd szólni, beszélni, érthetetlenül. Erre célszerű azt mondanom, hogy „Aha, most már értem.” Vagy: „jó, hogy mondod”. Meg akarom hagyni abban a hitben, hogy a nyelv használható. Eszköz.

Eszembe jut: dédanyja, Nana utolsó évében visszafelé fejlődött: úgy kezdett el beszélni, hogy nem értettük. Hadart, de nem érthetően. Mintha az átprogramozás – a gondolat és a megszólalás közötti transzfer – nem sikerült volna. Rozinál ezt a csavart be kell tekerni, ami Nanánál kiesett. De honnan s hova? A tudomány ezt a helyet még nem fedezte fel. Az agykutatásban sok minden világos már, hogy melyik lebezyen melyik beszédfunkciós centrum van – de hogy a nyelvtan, a szavakat rendszerbe szedő irányító hogyan, honnan s hova kerül az emberbe, ezt nem tudjuk. Vannak, akik itt az isteni befolyást sejtik, ami éppen olyan kevésbé látható, megragadható, lokalizálható, mint Isten maga. Hogy a nyelv az Isten volna bennünk? Van bennem hajlam, hogy – ugyan kutató nyelvészként nem, de hívő emberként (van egy minket titkon irányító akarat – elfogadom ezt a feltételezést. (Ami azonban nem magyarázat.) [...]

2018. május 7.

■ Mint ahogy a hirtelen ránk tört nyár – már egy hete harminc fok van – kibontotta a fák zöldjét, de még a virágjait is, úgy robban ki Roziból a nyelv. A felismerés, hogy a nyelv érvényes közlekedési eszköz, elemi erővel átjárja. Részben hallott dolgokat mond és ismétél (ami rá nem volt eddig jellemző), de döbbenetes nyelvtani játékoság is felkelt benne, mint gyakorló játék. Adsz? kérdezem s válaszolja: *adok*. A végződés még elhomályosodva hangzik, de világos, hogy Rozi nem tüköryelvet beszél. A tudod? kérdésre *tudkml*, homályos végű szóval válaszol. *Erre, arra* – gyaloglásunkkor mint menetirány jelölését, mondja. Pontosan tudja, hogy a magas hangrendű magánhangzós szó közeli illetve ismert irányt jelöl. ugyanígy benne van az ezt és az azt különbsége is. Az ilyen-olyan párossága is benne van. Kati nagymama ma a játszótéren kekszet ajánlott erősödésére. Nem ismerte (Kárpátaljáról hoztuk), s hogy egy falatot megízlelt, utána ezt kérte: *Ilyet adj!*

Olyasmit is mond s kérdez, amit csak ellesett a körülötte hömpölygő diskurzusokból. *Komoly?* kérdezte ma többször is. *Mi a baj?* ezt állandóan kérdezi, ha nyugtalanító hangulatot észlel a környezetében. A korábban emlegetett *mianyavaja* eltűnt, lehet, hogy csak azért, hogy ügyelünk rá s a nyavalya szó használatát kerüljük.

A miért korszaka előmintájára ő sorozatosan azt kérdezi: *ez honnan van?* Mindent jó kiejtéssel mond, érthetően. Vannak már hadováló monológjai. Amikor játszik a megnyert hangú hangképző szerveivel. Vagy – ez a konkurencia Mikével, ha őt, a kishúgát akarja utánozni.

2018. május 15.

■ Most (reggel) számolja Kati Rozival az ujjait. Egy kettő három négy öt, s a másik kezén Rozi már maga mondja tovább az ujjak számát: *hat hét nyolc kilenc* – a tíz-re már nem futja, azt Kati mondja utána.

Roziban robbant néhány napja ama híres intellektus. Hosszan várt, nézelődött s főként hallgatott. Aztán most, aki figyel, ámulattal hallja, hogy kigördül belőle, mint egy hosszú szőnyeg, tele mesével, zenés figurával, logikai csomókkal (gubancokkal is), ami benne idáig hallgatott. Ragoz. Kész formulákat mond, mint egy udvarias ember, úrleány. *Kérek szépen, adok, ugye adsz*, s egész mondatok hullanak ki belőle, s a jó helyen s jó időben. Daniék Montenegróba mentek röviden nyaralni, s a hazaérkezésük előtti délután a kézbe kapott telefonba Rozi ezt kérdezte: *Mikor jöttök haza?* Hibátlanul, világosan.

A *hol* mellé betársult a *hova* (itt biceg kicsit a kiejtés: *hoja*, de jól ül a kommunikációs helyén. A *honnan* már korábban megérkezett, szinte honnan-korszaka volt a múlt héten. Most a *mikor*-on csodálkozunk, hiszen ez – az idő kérdései – hatalmas absztrakciós utat jelölnek. Az idő emberi távpontjai még nin-

csenek meg, tehát a holnap-ra, a teljes értésére még várunk kell, vagy – ahogy ma reggel mondtuk –: ma, hogy ma jön meg mama és papa, ezt nem érti tagoltan. Ezért úszik be az általános időmegszabásba a „hányat kell még aludni”. Ha valamit nem akar megcsinálni most, akkor ezt mondja: holnap. Ez annyit tesz, hogy „nem”. Most nem.

A hosszú várakozás eredménye, hogy teljesen érthetően kezd beszélni. Normatív kiejtéssel. Ehhez járuló újdonság, hogy ha kedve kerekedik, hadovál. Miminek, a hűgának. Mintha tanítani akarná. Vagy éppen félrevezetni. Mert ilyenkor érthetetlenül beszél.

Most éppen a száunatérből kiabálta fel: *lelamentem*. Múlt idő és személyrag a helyén, csupán a szóhasználat biceg: „lejöttem” helyett áll, de ezt – a rossz szóhasználatot tőlünk, a felnőtt világtól hallhatta.

Az „én” is megjelent, elmosott ragokkal Rozinál, ezzel játszani kezd. Eszel tényleg?, – *Igen, eszem*. Az „igen” is megjelent, él a beszédében. Ez is teljesen jó kiejtéssel. Mondja is...

2018. május 20.

■ Pünkösöd hajnala. Beszédes és örömteli. Rozi már mintha mindent pontosan megtanult volna. *Megvan!* – hozza hozzánk azt a valamit, amit az előbb még éppen kerestünk. S ami újdonság: hogy telefonon is beleszól a világba. A telefon képküldeményeit ujjával már korábban is tovább lökdöste. Most már mutatja és kommentálja is. Na nem teljes mondatokkal, hanem nevekkel, egy-egy szóval. A szómondathoz mint félreérthetetlen közlési lehetőséghez hűséges. Érti a kommunikációt, benne van. Balázs, harsogja egy kép láttán, s utána sorolja az oda, összetartozó neveket: Eri, Bence... Balázs mellett az édesapját, Danit is felismeri, amikor ő még csak tíz éves. Bálintot is megnevezi, pedig nagybátyja még csak 16 éves a mutatott képen. Rozi nem akad meg időn s az idő okozta különbségeken.

Hadd hangsúlyozzam: Rozi nem csodagyerek – az időt, az érettségét tekintve semmiképpen sem. Inkább olyan unikum, aki késlelteti a nyelvi megvalósulását. Mégis meglepően biztosan, teljességgel kommunikál nyelv, nyelvi teljesség nélkül is. Mintha rejtegetné, hogy tud járni, de inkább négykézláb mászik. Érzékelem jól ezt a belső ellentmondást (majdnem ezt írtam: diszkrepanciát), de inkább a javára látom, nem ellenére. Mintha várná a nagy érintést, a szerelem villanását, a csodát.

Nevet, és kacér vele. Mintha azt villogná a szeme: nagypapa, ez legyen a mi titkunk. Hogy én már élek, értek, értelek benneteket, de eljátszom a tétova némát.

Pünkösöd előtt vagyunk egy héttel. Várjátok a pünkösdi csodát. Készülődik, jön. Még teológus fiam, Balázs is megnyugtatólag simítja végig a hátam a kezével. *Nyugodj meg, papa, minden rendben lesz.* (A családban Katinak és nekem mindenki *mamá*-t és *papá*-t mond, csak Daniéknál lettünk *nagypapa* és *nagy-mama*. Ők maguknak rekvirálták e két emberi törzsszót. Nem baj, így legalább Rozi első tisztán hangzón, feddhetetlenül kimondott két szava mi lettünk: *nagy-mama* és *nagypapa*. Talán – ezen még vita folyik – ebben a sorrendben... (A lényeg, hogy enyhén megnyomja a nagy-szót, mintha világhódító nagyok nevét mondaná: NAGYSándor, NAGYKároly.)

Pünkösdkor semmin ne csodálkozzunk. Gyönyörű ünnep: ebben, ezekben a felismerésekben van a kereszténység óriási ereje. Hogy születünk és meghalunk (karácsony és húsvét) és szellemben létezünk. Ez utóbbi pünkösöd. A szellemi létezés, amely teremtés, teremtődés itt katarikus: a halál utánra datálódik. A miénk az életben adatik meg. (Legalábbis az, amit annak hiszünk: Rozika ébredésében.)

Elmúlt pünkösöd. Jónéhány prédikációt hallhattam, egyik sem arra helyezte a hangsúlyt, amit a gyerekek a hétfői újbudai ifjúsági parkban megfestettek. Ők

a nyelvet festették. Vörös színnel, ahogy a szellem szelében csapódik, csapkolódik! A nyelvről, hogy, hogy nem, hallgattak a prédikátorok. Pedig bizony pünkösdi az igazi szellemmel való feltöltekedés! Igazán csak nyelvben, nyelvvel, a nyelv által történhetik.

Magyar fejben nagy ok a nyelvtől való elfordulásra, a nyelv mellőzésére, hogy a Biblia magyar fordításában lélek áll ott, ahol németül a Geist, angolul a spirit áll. Tehát a *szellem*, mely természetes kognitív kapcsolatokkal áll a nyelvvel. A lélek nem feltétlenül szavakkal mutatkozik meg (legfeljebb a pszichiáternél vagy a pszichológusnál). A szellem azonban szorosan zárkózik a nyelvhez, nélküle nem létezhet.

Mint a gyermeknél. A szellemmel együtt, benne, vele ébredt fel Roziban is a beszélt nyelv. Mint egy csoda. Róla el lehet hinni, hogy kitöltöttetett, mint a pünkösdi hitünkben.



DEMÉNY PÉTER

A SZÉTHULLOTT ÓCEÁN

Jo Nesbø könyveiről

■ Minden krimi hosszú lett – ezt az aforizmat szinte úgy lehetne működtetni, mint Ady híres sorát: „Minden Egész eltörött.” Mert valóban, a skandináv krimiket olvasva többszáz oldalon, egy vaskos könyvön át azt tapasztaljuk, nagyon megváltozott a világ. Egy Conan Doyle-, egy Agatha Christie-, egy Simenon-, egy Chandler-történet nem tartott ötszáz oldalon keresztül, nem beszélve arról, hogy Conan Doyle igazi műfaja az elbeszélés volt, a műfaj kitalálója, Poe pedig szintén egy rövidprózában oldotta meg a Morgue utcai gyilkosságot. A világ egyszerű volt és egész: volt gyilkos, volt áldozat, volt nyomozó, volt megoldás, és hogy éppen Dupin ügyében a gyilkos nem úgy gyilkos, azt inkább lehetett az intelligencia perverziójának tartani, mint a világégnak.

A skandináv krimik aztán bejelentették a világ megváltozását, körülbelül úgy, mint Nietzsche azt, hogy Isten halott. Jómagam *A tetovált lányt* olvastam először, és néztem meg a svéd filmet, aztán láttam a Wallander-sorozat néhány darabját a zseniális Kenneth Branagh-hel, később megvásároltam egy nyolc könyvből álló „újságmellékletet” románul, és most valósággal felaltam három Nesbø-krimet.

Az egyszerűen felkavaró, hogy *minden* skandináv mennyire tud írni, és hogy az általam látott filmekben mennyire működik a depresszív, kétségbeesítő táj. Persze sokan idegesek leszünk, ha Erdélyt a novellák hazájának minősítik, attól meg egyenesen az öngyilkosság határára sodródunk, hogy Wass Alberttel, a homlokzat azonban mindenképpen elől van, és jó lenne be-

látni mögé. De hát azonnal belátunk, ahogy egy skandináv krimi felűtünk. Mert mit hall az ember folyamatosan, mit sugall neki Kun Árpád *Boldog Észak* című regénye? Azt, hogy Skandinávia, és ezen belül természetesen Norvégia a világ legboldogabb és -gyönyörűbb helyei közé tartozik. Erre mit tapasztal? Hogy a gyilkosok eszméletlen pávatáncot járnak, hogy a nyomozók vagy alkoholisták, vagy lelki sérültek, vagy korruptak, hogy a családok széthulltak, széthullanak vagy szét fognak hullni, hogy virágzik a neonácizmus, és hogy mindennek soha nincs vége.

Harry Hole a skandináv detektívek ikonja: alkoholista, kiégett, a szerelemben kapaszkodó, cinikus, középkorú férfi, akít a *Hóember* ért minden kritika ellenére Michael Fassbender nagyszerűen játszott el és „fogott meg”. Hole Rakel Faukéba szerelmes, akinek a fia, Oleg úgy viszonyul hozzá, mint a pótapához, mely szerephez természetesen Harry ritkán méltó. A férfi múltja mindig ott kísért a szobában – ez is radikális különbség a klasszikus krimikhez képest: Poirot-nak, Miss Marple-nak vagy Maigret-nek nem volt ilyen értelemben vett, az alanyát pszichiáterhez vagy függőséghez kényszerítő múltja –: hol a kolléganője meggyilkolásán töpreng a *Nemeszisz* (románul *Călăul*) nyomozása közben, melyben a korrupt Tom Waaler is megjelenik, aki a *Vörösbegyben* (románul *Fantoma trecutului*) téteti el láb alól Ellent, aki megsejtett valamit a sárosságából, hol azt a Rakelt kell megvédenie a gyilkostól, akít a *Vörösbegyben* ismert meg – ez a *Hóember* egyik szála.

Az egész eltörésének azonban tipográfiai és strukturális tünetei is vannak. Nesbø mindig apró részletekben, epizódokban építkezik, s ezek a pár oldal terjedelmű mozaikkockák alkotják az egészet. Vagy inkább ezekből alakul az olvasó közreműködésének köszönhetően. Ez is lényeges eltérés: egy Marlowe-sztoriban (hogy a hard-boiled nagymesterét is megemlítem újra) az olvasó olvasott, megértett, és eltöprengett. Itt már össze is kell raknia a töredékeket, és miközben ezt teszi, óhatatlanul szereplővé válik maga is. A történet hol itt, hol ott törik meg, és bár nincs szál, amely „elfogyna”, olykor sokáig kell várunk, amíg ismét felbukkan az egyik történet darabkája. Mint egy széthullott óceán, amely hajóroncsokat, emberi maradványokat, halott sirályokat vet a partra. Az ember nem szívesen hajózik rajta.

És mégsem tud elszakadni tőle. Mint Ahab Moby Dicktől, az olvasó is függővé válik Nesbø világától és szereplőitől, Harrytől, Rakeltől, Olegtől, Waalertől és a többiekől. Nem utolsósorban persze azért sem, mert Nesbø remek jellemzőket talál, például azt, hogy Waaler minduntalan Prince-t hallgat, ami egy macsó nácitól eléggé meglepő, mégis nagyon hiteles. Ilyen Prince-hez hasonló bűjtött szereplő Ellen tört szárnyú madara, Helge is. Ezekben a kivetülésekben még jobban látszik az ember, és egy regény egyik lakmusa mindig a figurák hitelessége, mert ők mozognak az írói világban, amely viszont éppen az ő hitelességüktől válik igazgá.

No meg a rengeteg információtól. Hogyan kell gyógyszerekkel ártalmat-

lanná tenni valakit; hogyan kell izzó szállal levágni valakinek a fejét; miért kell egy pisztoly csövét kiszívni; milyen egy Märklin márkájú puska, és mi lesz, ha lőnek vele; mi a hierarchia egy nyomozó ügyosztályon, és mi az ügyosztályok között – valósággal elképesztő, hogy mi mindent összeszed Nesbø, hogy megírjon egy hiteles krimi; és mondanom sem kell, ez is megkülönböztet egy mai bűnregényt egy valamikoritól. A régi gyilkosok nem voltak polihisztorok.

Még sokkal inkább elképesztő, hogy ezeket az információkat hogyan szórja szét úgy az író, hogy szervesen épüljenek bele a könyvekbe, ne akadályozzák a történetet, ne torpanjunk meg egyre-másra, és mégis higgyük el, hogy megértjük mindazt, amiről szó van. A skandináv írók méltók a gyilkosaikhoz.

És itt egy újabb paradoxon: ez a Skandinávia borzalmas, mégis rokon-szenves. Nesbø krimijeit annyiban teljesen klasszikusak, hogy a gyilkos végül elbukik, és nagyon élesen *nem* poszt-modern, tehát nem „alárendelt” gyilkos, mint Burgosi Jorge atya Eco könyvében. A *Vörösbegyben*, a *Nemesziszben* és a *Hóemberben* tervét maga a gyilkos készíti, a nyomokat ő hagyja maga után, és a szálak kibogozása a nyomozókat illeti és dicséri.

Én viszont véletlen olvasó vagyok: egy nap besétáltam a Maros megyei könyvtárba, ahol az asztalon megláttam a *Hóembert*. Amikor visszavittem, megkérdeztem, vannak-e más Nesbø könyvek, és nem érdekelt, hogy milyen nyelven.

ADALÉKOK AZ ERDÉLYI GYÓGYÁSZAT TÖRTÉNETÉHEZ

Kovács András: *Fejedelmek gyógyítói.*

***Gyógyítók, gyógyszerek és gyógyítás az erdélyi
fejedelmek udvarában a 17. század első felében***

■ A 19. század utolsó negyedéig, amikor beindult az orvosképzés a kolozsvári egyetemen, Erdélyt a krónikus orvoshiány jellemezte. Az 1520-ig terjedő időszakból mindössze öt erdélyi származású szerzett orvosdoktori diplomát a különböző európai egyetemeken, ők sem mind tértek vissza szülőföldjükre. A hazatértek pedig többnyire klerikusként tartották fenn magukat, s az orvostudományt csak mellékesen űzték. A fejedelemség korában lényegesen megnőtt az orvosok száma Erdélyben, de még mindig csak a fejedelmi udvar, de még nagyobb városok, egy-egy főúr engedhette meg magának, hogy orvost tartson, a többi végzett rendszert a biztosabb megélhetést nyújtó papi, tanári foglalkozást választotta, s esetleg mellékesen gyümölcsöztette orvosi tudását. Helyettük a céhekbe tömörülő sebészek, patikusok, gyógyító asszonyok, bábák biztosították a szenvedők valamelyes ellátását.

Az 1400-as évek első évtizedeiben a szebeni származású Johann Megerlein krakkói, bécsi, majd páduai tanulmányok után szerzett orvosdoktori diplomát. 1428 körül Kolozsváron lett plébános, majd szülővárosában élt, de nem tudjuk, hogy hasznosította-e orvosi tudását. Az 1480-as években viszont már állandó szerződéses orvosa volt Szebennek. Az első ismert brassói orvos, Valentin Krauss (Crusius), egy patrícius család sarjaként 1493-ban Bécsben szerzett diplomát, s 1499 táján tért haza. Szenátornak, majd főbírnak is megválasztották. Az 1520-ban emleget-

tett János mester már beiktatott városi orvos volt. Paulus Kyr doktor 1534-ben a ferrarai egyetemen szerez diplomát, s még abban az évben brassói városi orvosnak iktatják be. Ő tájainkon az első egészségtan könyv szerzője. Kolozsvárt az 1673-ban szerződéssel alkalmazott páduai végzettségű Baranyai Pétsi Andrást tekintik az első városi orvosnak. Rajta kívül még több tanáremberről tudjuk, hogy orvosdoktori diplomával rendelkezett, de szaktevékenységükről alig maradt híradás.

Így a 16–17. század orvosaival, gyógyszerészeivel vagy gyógyító embe-
reivel kapcsolatos minden adat, említés is értékes, megőrzésre méltó. Utóbb szakmonográfiákban hasznosítható. Kovács András művészettörténészként ismert, különösen a fejedelemség korának építészettét kutatja sikerrel. Gyógyszerészcsaládban született, s magával hozta a gyógyászat múltja iránti érdeklődést. Nem csoda tehát, hogy amikor az 1960-as években az erdélyi fejedelmek műpártolásával kapcsolatos adatokat keresett az 1603 és 1658 közötti kolozsvári számadáskönyvekben, az orvosokra, gyógyászatra vonatkozó adatokat is kijegyzetelte. 2014-ben egy kolozsvári tudományos ülésszakra készülve elővette e jegyzeteket, s utóbb érdemesnek találta közzétenni őket. Jegyzetanyagát kiegészítette néhány egészségügyre vonatkozó kordokumentummal, emlékirattal. Hangsúlyozza, hogy az adatok értékelését nem tartja feladatának. A begyűjtött adatok szinte mind a fejedelmek egészségére, gyógyítására vonat-

koznak. Ez ugyanis államügy volt. A 17. század első felében az állagéletkor nem érte el a 30 évet. Az ekkoriban uralkodó nyolc erdélyi fejedelem átlagéletkora, az orvosok buzgólkodása ellenére is alig haladta meg a 46 évet. Az ennél idősebbeket már vénnek tekintették. Az udvari orvosok, borbélyok, fürdömesterek és gyógyszerészek nagy megbecsülésnek örvendtek, többnyire külföldről szerzöttették őket.

Kovács András kötete két részre tagolódik. Az első 70 oldal a tulajdonképpen összegzés, tanulmány, a folytatás táblázathoz foglalt adattár, képmeléklet. A tanulmányi rész a gyógyítók kategóriái szerint összegzi az adatokat. Először az egyetemi fokozattal rendelkező orvosokat veszi számba. Megállapítja, hogy csak nekik járt ki a „doktor” megjelölés. A „*medicinae doctor*” titlust nehéz és időigényes volt akkoriban megszerezni. Általában három éves bölcsészeti tanulmányok után ötéves orvosi képzést és egy évi gyakorlatot követően lehetett e tudományágban diplomához jutni. Így e diploma birtokosai kiemelkedően műveltek s többnyire igen befolyásos személyiségek lettek. Közöttük sok volt a nagyra becsült zsidó doktor. Rendszerint két irányból is érkezhettek Erdélybe: vagy a Török Birodalomból, vagy észak felől, lengyel és német tájakról.

E fejezetben 32 orvosról történik említés. Egyeseknek a nevét is megtudjuk, másoknak csak a kolozsvári átutazásáról van hír. Néhányukat azonban sikerül azonosítani, s ennek alapján tanulmányaik helyét, idejét, pályafutását is megismerhetjük. Ilyen például a Bázelen végzett Nicolaus Gatti Kassán is említett orvos. Sikerül őt megkülönböztetni a néhol említett Cornelius Gattitól, aki gyógyszerész volt. Talán testvérek lehettek. Vesztfáliából Kassára származott prédikátorcsaládban született Spilenberg Sámuel, aki Bázelen szerezte diplomáját, s Lőcse városi orvosa lett. Bethlen Gábort gyógyíttatta. A bajor származású Johann Ruland is Bázelen végzett, s Pozsonyban választották városi orvossá. Alkalmilag Beth-

len Gábort gyógyíthatta. Unokaöccse, Johann David Ruland Wittenbergben szerezte diplomáját és Bethlen István udvari orvosaként gyógyszerészeti könyvet adott közre. A sziléziai eredetű Weighardt Schulitz (Scultetus) nemcsak orvosi, hanem diplomáciai feladatokat is teljesített Bethlen udvarában. Az 1630-as években id. Bethlen Istvánt David Rebir (Riberius) zsidó orvos gyógyítja. Salamancában és más spanyol, olasz egyetemeken tanult. I. Rákóczi György a sárospataki főiskola tanárává nevezte ki. Rákóczi fejedelem költségén járt egyetemeken Csanaki Máté, aki 1629-ben tér haza orvosdoktorként. Sárospatakon, majd Kolozsvárt tanít. A fejedelem orvosként rendeli magához 1635-ben. Közel tíz évig volt fejedelmi alkalmazott egy Syai Leo (Arje-Jehuda) török földről érkezett orvosdoktor. Itt református vallásra térve megnősült, diplomáciai feladatokat is kapott.

Az unitárius tanintézet orvosi diplomás tanárai közül Árkosi Gelei Benedekről és Dálnoki Lőrincről történik említés. Mindketten alkalmilag gyógyítottak is. Bővebben olvashatunk az időnként Erdélyben is működő „készmárki doctor”-ról, akinek neve Christianus Augustini ab Hortis. Bázelen szerezte orvosi diplomáját 1620-ban. Készmárkon telepedett le, de közben II Ferdinándnak udvari orvosa volt. 1631-ben magyar nemességet kapott. Érdeklődött a minerológia és a botanika iránt. A már súlyos beteg Bethlen Gábort vizsgálta, utóbb I. Rákóczi Györgynek udvari orvosaként is szerepel.

Külön kis fejezet foglalkozik az „orvos-emberek, orvos-asszonyok” besorolású személyekkel. Vagy nyolc ilyen említene a számadások. Ezeknek nem volt semmilyen végzettségük, csak nagy tapasztalatuk valamely gyógy módban (kenés, gyúrás). Egy másik fejezet a feredősöket veszi számba. Az ő mesteriségük a borbélyokétól különült el. Mint-hogy a gyulafehérvári fejedelmi palotában külön fürdőház volt, azt feredős vezette. Háromról történik említés.

Könnyebben körülhatárolható a borbélyok csoportja és mestersége. Ők

céhekbe tömörülve adták át tudásukat s ellenőrizték a tagok felkészültségét. A gyógyszerzatnak a gyakorlati része tartozott rájuk: érvágás, köpölyözés, foghúzás, harci sebek, törések gyógyítása. Az orvosdoktor általában megvizsgálta a beteget, s receptet írt, szükség esetén javallotta az érvágást. De a 19. századig a doktor nem szennyezte be kezét vérrrel. Az ilyen munkát már a borbély-sebész végezte. Idővel a borbély mesterség két ágra is vált, egyik ága a fejszörzet ápolására szakosodott, a másik pedig a sebészetre. Az utóbbiakat rendszerint kirurgusoknak nevezték. Ezek lényegében mesteremberek voltak, céhszabályzat szerint működtek. Jól felszerelt „műhellyel” rendelkeztek. Egyik-másik taguk olyan hírnévre tett szert, hogy a fejedelemhez is elhívták. Az adott időszakban a szerző hét borbély-sebész nevére bukkant.

A fejedelmi udvartartáshoz gyógyszerész is tartozott. A nagyobb városokban már az 1500-as évek közepe táján gyógyszerterek létesültek. A kolozsvári templom körüli épületekben működő városi gyógyszerteret 1591-ben említik először. A fejedelem részére néha a városi gyógyszerterekből is rendeltek gyógyszert, de elsősorban az udvari gyógyszerter szolgáltatta a kívánt írt. A számadások többnyire csak a patikus nációjára, esetleg keresztnévére utalnak (olasz patikus, patikarjos Balázs, kurlandiai Német Henrik patikus). A velencei származású „Patikárius Caesar” Brandenburi Katalin kíséretéhez tartozott, és 100 forintos fizetést élvezett. A fejedelem mellett gyakran második és harmadik patikáriust is említene. Sikerült azonosítani a gyulafehérvári várban a fejedelmi orvos és gyógyszerész házát is. Ezek egymás mellett, a fejedelmi palota közvetlen közelében voltak. Az utóbbinak volt laboratóriumi helyisége. Huszonhat polcon sorakoztak fel a gyógyszerek és az alapanyagok. A felszereléshez tartozott 12 könyv és a német nyelvű Biblia is.

A fejedelmi gyógyszerternek egy fennmaradt leltára alapján lehet következtetni a gyógytár felszereltségére. A

szereket sokszor külföldről vagy nagyobb városok gyógyszerteráiból hozták (Bécs, Augsburg, Krakkó, Velenec, Szeben, Kolozsvár). Ezekért gyakran tekintélyes összeget fizettek. A felszereléshez természetesen kések, moksarak, lombikok, serpenyők is tartoztak. A fejedelem vagy asszonya utazásakor mindig patikaládát is vitt a kíséret. Ezek igen értékes, díszített faládikák voltak, amelyeknek fiókjaiban, dobozaiban a legfontosabb szerek előfordultak, néha külön ládában ezüst-, ón- és üvegeszközök szolgáltak a gyógyszer kikeverésére.

Még az ásványvizek és a fürdők érdemelnek külön fejezetet. Míg a régi gyógyszerek hatása elég bizonytalan és kiszámíthatatlan volt, az ásványvízivásnak és a fürdőzésnek a gyógyító hatását meglehetősen jól ismerték. Erdélyben különösen sokféle gyógyvíz és fürdő közül lehetett válogatni. Úgyhogy a fejedelmi udvarba is állandóan hozattak „savanyúvizet”, s a fejedelem is gyakran járt fürdőkre. Legközelebb Gyulafehérvárhoz Algyógy feküdt, ahova a Maroson hajóval is lehetett utazni. A fürdés mellett a köpölyözés segíthetett. Kipróbálták a váradi fürdőt is, az Almás patak mentén lévő Magyarzsomboron pedig Bethlen Gábor külön fürdőházat építtetett. Nemritkán, hogy a víz hatását kipróbálják, az uralkodóhoz hasonló betegségben szenvedőt küldtek a fürdőre pár napra, s ha annak használt a kúra, akkor ment a fejedelem vagy neje.

A kötet első része két „ráadás” fejezettel zárul: *Bethlen Gábor fejedelem betegsége és halála, Id. Rákóczi György fejedelem utolsó vadászkirándulása*. Mindkettő igen olvasmányosan, régi levelek, emlékiratok segítségével mutatja be a fejedelmek betegségének jelentkezését, a gyógyításra irányuló próbálkozásokat, a kór súlyosbodását és a halál bekövetkeztét. Betekintést kapunk az udvari életbe és a korabeli orvoslás igen korlátozott kereteibe. A szerző az *Utóhangban* említi, hogy csak a tények közlésére szorítkozik, az értékelés már „avatott” szakemberre hárul. Meggyő-

zódásunk, hogy biztos diagnózist még e részletes leírások alapján sem fognak az orvosok felállítani, de a találgatásoknak tág tere nyílik.

A könyv második felét az *Adatgyűjtemény* és a 31 kép teszi ki. Az előbbi kifejezetten a szakemberek használatára szolgál, hiszen az általános tudnivalókat már a tanulmányrész összefoglalta. Az adatok első fejezete a *Gyógyítók az erdélyi fejedelmek udvarában* cím alatt táblázatba foglalja a kolozsvári levéltárból kiírt szövegeket pontos dátumhoz kötve. Így az 1614. július 1. és 1656. április 26. közötti időszakból 162 néha 2, néha 5-6 soros szöveget kapunk. A szerző azonban az egykori kijegyzéseit megtoldotta másodlagos forrásokból (Szótörténeti Tár, levelezéskiadások, tanulmányok) kiemelt idézeteivel is, hogy segítse a majdani kutatót. A második fejezet a borbélyokra vonatkozik: a szebeni magyar borbélyok 1611-es, Batthyaneumban őrzött céhlevelét és Borbély Egged kolozsvári polgár hagyatéki leltárát olvashatjuk. A harmadik fejezet a fejedelmi orvosi szállás három korszakból származó le-

írását adja. A negyedikben a magyarszombori útra vitt öltözetek és felszerelés leltárát közli. Az utolsó, az ötödik fejezet a gyulafehérvári fejedelmi gyógyszerertár 1650-ben készült leltárát tartalmazza. Ezt ugyan már Orient Gyula 1926-ban közölte, de abban nagyon sok a hibás olvasat, úgyhogy mostani értelmezésekkel ellátott közlése nem tűnik feleslegesnek. Vagy 750 tételben olvashatjuk a gyógyszerertárban fellelt anyagokat és tárgyakat.

A képek között régi könyvek címlapjai, arcképek, diplomák, könyvillusztráló metszetek, gyógytári kellékek mellett a gyulafehérvári gyógyszerertár 1650-es leltárának fénymásolata található. Legérdekesebb és a kötet forgatását is megkönnyítő a fejedelmi székváros, Gyulafehérvár Giovanni Morando Visconti készítette térképe a szerző magyarázataival ellátva.

Főleg az adattár bizonyítja, hogy Kovács András jól ismeri a korszakot, otthonosan mozog a gyógyszerészetben, s mindenekelőtt tud latinul.

Gaal György



TORDA VÁRMEGYE BIRTOKOS TÁRSADALMA A 17. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN

**Dáné Veronka: „Mennyi jobbágya
és mennyi portiója”**

■ Az erdélyi magyar történetírás jelentős eredményeket könyvelhet el az utóbbi évtizedekben. A szakmai munkák megjelentetése mellett a feltárt források publikációja is megsokszorozódott. A kutatók főként Jakó Zsigmond, Kiss András és Kovács András nyomdokain haladva nemcsak a kutatásaikban érnek el jelentős eredményeket, hanem a források megtalálása és kiadása tekintetében is. Az 1990 előtti erdélyi kora újkorról szóló művek elsősorban a politikatörténettel foglalkoztak, ezek közül is kiemelkedik Trócsányi Zsolt munkássága.¹ A mai napig ő az egyik kiinduló bibliográfia egy Erdély kora újkorával kapcsolatos műben. Ezt jelen kötet szerzője is érzékelteti metaforájában, hiszen szerinte a történészek manapság a Trócsányi által teremtetett fal lyukait tömködi.

A kora újkori forráskiadásban 1990 hozott nagy változást, de az akkor meginduló munka később érett be. 2000 után sorra jelennek meg már nemcsak a fejedelmi, hanem a vármegyei hatóságok írásbeliségével kapcsolatos kiadványok. A magát Jakó Zsigmond tanítványának valló Dáné Veronka a 2000-es évek elejétől jelentkezett a kora újkori erdélyi nemesi társadalommal foglalkozó művekkel. Majd pedig folytatva Jakó professzor Belső-Szolnok és Doboka tárgyú kutatásait, egy újabb vármegyét bevonva, Torda vármegyét kezdte kutatni. Először önálló kötetben tisztázta a bírósági gyakorlatot.² Majd egy újabb önálló

munka keretében Jakó Zsigmond és Kiss András irányításával két kötetben az 1607–1658³ és 1659–1707⁴ közötti vármegyei jegyzőkönyveket adta ki.

Jelen mű pedig ennek a forráskiadására, illetve más, eddig nem publikált porta- és adóösszeírásokra alapoz. Továbbá a szerző felhasználta szinte az összes, a mai napig megjelent kora újkori Erdéllyel foglalkozó forráskiadványt. A publikációk egy 19. században gróf Mikó Imre által megálmodott és elindított sorozat részeként jelennek meg. Az Erdélyi Történelmi Adatok folytatását 1990-ben kezdte meg az EME, eddig még közöletlen források kiadására.

Jelen kötetében Dáné Veronka a Torda vármegyei nemesi társadalmat mutatja be a 17. század első felében. Több, eddig még nem tisztázott kérdésre keres választ a nemesi társadalommal és az adószedéssel kapcsolatban. A szerző véleménye szerint a korszakhatár, amely lezárja a 16. századot és elindítja a következőt, az 1603-as brassói csata, ahol az erdélyi nemesség érzékeny vereségeket szenvedett. Feltételezése szerint ez az esemény átrendezte az erdélyi belső viszonyokat.

A kötet három nagy fejezetre osztott a bevezető és a végszó mellett. A bevezetőben a szerző kiemeli azon történetírói munkákat, amelyek munkájának alapjául szolgáltak. A fentebb említett, Erdélyhez kapcsolódó történészek mellett a Habsburg-uralom alatt álló Magyarországgal foglalkozó kutatók nevét is megemlíti, majd, a rövid történetírói előzmé-

nyek bemutatását követően a forrásokat és azok korlátait ismerteti. Hiszen a kutatás jelenlegi állapotában jórészt csupán egyetlen portaösszeírás maradt fent a vizsgált időszakból. Továbbá itt foglalozik egyes fogalmak tisztázásával is, mint a *portio* vagy a jobbágyporta mérete. A szakirodalom korábbi álláspontja szerint az Erdélyi Fejedelemségben egy porta 10 jobbágycsaládot tett ki, ez volt az alap adóegység, de az egy portányi jobbágy birtoklása nem annyira világos választóvonal a társadalomban. A szerző ennek tisztázására is törekszik a szövegben. Végeredményben cáfolja a 10 jobbágycsalád – egy porta elméletét, hiszen a porta adóegység volt, amelynek mérete nagyban függött az ország gazdasági helyzetétől.

A kutatás fő forrása egy 1616-os portaösszeírás, ami a tizenöt éves háborút követő kaotikus helyzetet mutatja. De a szerző szintúgy forrásnak használja a korábbi töredékes forrásokat, amelyekben a nemesség csoportosan jelenik meg, legyen ez hűségeskü vagy éppen a katonai potenciál felmérése egy mustra során. Igyekszik 1658-ig követni mind a birtokok, mind a birtokosok sorsát. A források között még fontosak az adóbérlők listái, azonban úgy tűnik, a birtokok hasznosításának e formája elsősorban a középbirtokosok között volt népszerű. Mivel szükségszerűen ismernünk kell a 16. századi birtok- és társadalmi viszonyokat is, ahhoz, hogy értelmezhesük a 17. századiakat, a szerző ennek érdekében többek között egy 1573-as és egy 1575-ös összeírást is felhasznál.

A 16. századra vonatkozólag három nagy nemesi réteget különböztet meg a portaszám alapján: a nagybirtokosokat, középbirtokosokat és kisbirtokosokat. Ugyanakkor kiemeli, hogy a portaszám alapján meghúzott határ nem egyértelmű. Példaként megemlíthető a Thoroczky család. Hiába van kezében a *fiscus* utáni legnagyobb portaszám, ha ezek terméketlen, hegyvidéki területekre esnek, a család tagjai pedig nem aktívak politikailag, befolyásuk nem terjed ki a megyére, csupán arra a régióra, amelyben ők a legnagyobb birtokosok.

Általánosságban kijelenthető, hogy a 16. században a görvényi és marosvécsi uradalommal a fejedelmi tulajdoné a dominancia a vármegyében. Valamint az is megfigyelhető, hogy a tulajdonos családok 71%-a már a mohácsi csata előtt birtokolt a megyében. Ugyanakkor a nemesek több mint 50% már ekkor kevesebb mint 5 jobbággal rendelkezett.

A 17. század előtti helyzet bő felvázolását követően a szerző az 1616-os állapotokat ismerteti. Ennek keretében több fontos kérdésre is kitér. Az egyik ilyen kérdés a rendszernek a tizenöt éves háború pusztításai miatt csökkenő portaszám melletti átszervezése. Az elszegényedő jobbágyok sokkal kevesebb adóegységnyi portát tettek, ki mint az előző században. Ezért a hatóságok igyekeztek akár fél portákba is szervezni a jobbágyokat. A szerző *portió*val kapcsolatos fejtegetései önálló tanulmányban is megállnák a helyüket. Akárcsak azok a gondolatok, amelyekben a nemesi társadalom rétegződését próbálja bemutatni az *intitulatió*kon keresztül. Feltételezése szerint a *magnificus* (nagyságos), *generosus* (nemzetes), *egregio* (vitézlő) megszólítások között szabályos társadalmi különbségek vannak. Álláspontja szerint nehéz különbséget tenni elsősorban az első kettő között, de néha a legbefolyásosabbak vagy leggazdagabb között is akad, akit csupán vitéztlőnek tartanak.

A 17. század első feléről szóló fejezet öt nagyobb társadalmi csoportot különít el. Először a korábban *fiscus* kezében levő birtokok és azok tulajdonosainak sorsát követi végig. Amint az kiderül, 1616-ban volt leginkább magánkézben a *fiscus* birtoka. Bethlen Gábor uralkodása alatt nem törekedett arra, hogy minden birtokot visszaszerezzen, hiszen ő elsősorban pénzgazdálkodásban gondolkodott. Az igazi változást az 1635 körül időszak hozta meg, amikor I. Rákóczi György módszerekben nem mindig válogatva szívósan visszaszerezte a zálogbirtokokat. Ezeket pedig családjá kezébe adta.

A nagybirtokosok személye sem változott ebben az időszakban; a Thoroczkay maradt a legtöbb birtokkal rendelkező család, amely mellé néhány más megyében is tulajdonos család szerzet itt *portiókat*, például a Kemények Aranyosgerend környékén. Számos más család is uralt területeket a megyében, ezek jórészt kisebb részbirtokok voltak vagy pedig egy másik vármegyében fekvő uradalom részei. Azonban megfigyelhető, hogy a nagybirtokok jórészt egy rokonsági kör kezében összpontosulnak. A csoportok igyekeznek a megye vezetésében is részt venni. A középbirtokosok esetében a további elapórózódás mellett megfigyelhető, hogy sok értelmiségi karriert befutó személy igyekszik házasság útján megragadni ebben a rétegben. Ez az a csoport, amelyik nagyon ritkán vállal vármegyei hivatalt és jórészt 10-20 portát birtokol. A vármegyében már jóval több szerepet vállalnak a 2-10 portát birtoklók, közülük kerülnek ki a szolgabírák és a megyei úlnokok. A szerző a kisbirtokosokat két kisebb csoportja osztja: azok a nemesek, akik 0,5-2 porta között birtokolnak, illetve a fél portánál kevesebbet birtoklók. Az ötnél kevesebb jobbággyal rendelkezők a nemesség felét alkotják, és sokuknak egyetlen jobbággya sincs.

A harmadik részben a megyébe bekerülő 1616 utáni birtokosokat mutatja be – közülük a Rákócziak azok, akik megszerzik a görgényi és a vécsi uradalmat, mások, például Péchy Simon gyorsan kikerültek a megyei birtokosok közül. Egyeseknek az életútja is vizsgálat tárgyát képezi, annak nyomon követése, hogyan és miért kerültek a megyébe.

A szövegben számos statisztikai adat található, a könnyebb megértés érdekében a szerző igyekezett kördiagramokon is bemutatni az általa leírtakat. Fontosnak tartom megjegyezni, hogy egyes esetekben, például a nagybirtokosok felsorolásakor, a betű szerinti sorrend helyett szerencsésebb lett volna növekvő vagy csökkenő sorrendbe helyezni az adatokat, hiszen így az arányok sokkal könnyebben felismerhetők.

A szerző fő konklúziója a végsőben az, hogy a többi megye megismerése után lehet csak általános következtetések levonni. Saját vizsgálatai alapján, úgy tűnik, a történetírás számára még ismeretlen okból az erdélyi megyék különbözőnek egymástól a kora újkorban, birtoktípusaik és különféle képpen rétegződő nemesi társadalmak alkotják. Torda megye esetében pontos képet kaphatunk arról, hogy a birtokosok a birtokméret függvényében miként vettek részt a vármegye életében. Szintén érdekes adatokat nyújt számunka a könyv a nemesség stratégiáiról a birtokszerzést és annak megtartását illetően. A nemesség magatartása is érdekes, egyes középbirtokosok, akik századok óta birtoktulajdonosok, a legtöbb esetben semmilyen kockázatot nem vállalva generációkon át őrizték vagyonukat.

A kötet végére került a levéltári források jegyzéke és a szakirodalom. A mellékletekben – a helytörténeti kutatásokat megkönnyítendő – igyekszik a szerző minden település ismert birtokosát feltüntetni. Szintén a mellékletekhez tartozik néhány térkép, amelyek a 1575-ös és az 1616-os birtokviszonyokat mutatják be a vármegye területén. Külön térképen tünteti fel a *fiscus*-nak a nagybirtokosok és a középbirtokosok kezében lévő területeit. Így kirajzolódnak a vármegyei belső birtokhatárok, valamint az is, hogy a nagybirtokok elsősorban a vármegye kevésbé termékeny területeire és a nagyobb várak köré koncentrálódtak. Míg a középbirtokosok a Maros és az Aranyos termékeny völgyében rendelkeztek jobbágyportákkal. A kötetet névmutató és egy román, illetve angol nyelvű összefoglaló zárja.

Dáné Veronka könyve úttörő jelentőségű az Erdélyi Fejedelemség társadalomtörténete szempontjából. Azok számára is hasznos lehet, akik az egykori Torda vármegye településeinek történetét tanulmányozzák. Ennyire igényes és részletes, a nemesi társadalommal foglalkozó feldolgozás erdélyi vármegyével kapcsolatosan még nem született.

György Árpád Botond

■ JEGYZETEK

1. Trócsányi Zsolt: *Erdély Központi kormányzata 1541–1690*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1980.
2. Dáné Veronka: „Az Önagysága széki így deliberála”. Torda vármegye fejedelemség kori bírósági gyakorlat. (Erdélyi Tudományos Füzetek 259.) EME, Kvár–Debrecen, 2006.
3. Dáné Veronka: *Torda vármegye jegyzőkönyvei I. 1607–1658*. (Erdélyi Történelmi Adatok IX 1.) EME, Kvár, 2009.
4. Dáné Veronka: *Torda vármegye jegyzőkönyvei II 1658–1707*. (Erdélyi Történelmi Adatok IX 2.) EME, Kvár, 2014.



A BÖZÖDÚJFALUSI LAKODALMAS

Lesz templom! Így döntöttek az elárasztott Bözödújfalu egykori lakói, leszármazottai és barátai. Tervük, hogy a falu összes leomlott templomát jelképező, ökumenikus templomot emelnek Bözödújfalu partjára és vizére. A gyűjtést már régebben megkezdték, 2018 augusztusának első szombatján elhelyezték az Összetartozás templomának alapkövét, azzal az eltökéltséggel, hogy jövő augusztusra föl is építik. Bözödújfalu sorsa iránt a tágabb, közép-európai érdeklődés is fölébredt. A bécsi Duna-régió és Közép-Európa Intézet (Institut für den Donauraum und Mitteleuropa, IDM) által évente kiadott Kulturführer Mitteleuropa (KFM) magazin 2018-as száma – szerkesztette dr. Méhes Márton nemzetközi kulturális menedzser – Hochzeit in Bözödújfalu címmel, Zádor Éva fordításában közölte Zelei Miklósnak a falut ismertető írását. A KFM 2018 a bécsi Die Presse mellékleteként jelent meg 56 ezer példányban. Nagy érdeklődéssel kísért sajtóbemutatóját június 14-én tartották a bécsi Bolgár Kulturális Intézetben. Közreadjuk az írás magyar eredetijét.

■ József atya a vőlegénynek: – Sándor, nyilatkozz Isten és az Anyaszentegyház színe előtt, akarod-e a jelen lévő Júliát feleségül venni?

Sándor: – Akarom!

József atya: – Mondd tehát utánam: Júlia, Isten szent színe előtt feleségül veszek.

József atya a menyasszonynak: – Júlia, nyilatkozz Isten és az Anyaszentegyház színe előtt, akarsz-e a jelen lévő Sándorhoz feleségül menni?

Júlia: – Akarok!

A homályos, zöld vízben kicsi a látótávolság. A pap mögött alig látszik az oltárra helyezett kereszt, a szentségház aranya, az oltárkép izzó, vörös hátteréből fölemelkedő, megfeszített Krisztus.

József atya: – Mondd tehát utánam: Sándor, Isten szent színe előtt feleségül megyek hozzád. Most megkötött házasságokat az Egyház nevében érvényesnek nyilvánítom, és megáldom az Atya, a Fiú és a Szentlélek nevében.

– Ámen – mondják a hívek.

Mindenki boldog.

Naphalak csillannak meg Júlia válla fölött, megcsodálják gyönggyel hímzett, nyerselyem ruháját és elvillannak a nyitott ajtószárnyak felé. A vőlegény sötét öltönyén békaszőlő zöldell, szilvakék nyakkendőjén légbuborékok briliánsai ragyognak.

A valóságban senki sem boldog. A valóságban semmi sem ragyog. Amit olvasunk, a víz alatti esküvő, a képzelet valósága: a szerző készülő, *Mandulafecske* című regénye bözödújfalusi fejezetének részlete. A romániai, Maros megyei (románul Județul Mureș, németül Bezirk Mieresch) egykor többségében magyarok lakta Bözödújfalu (Bezidu Nou, Neudorf) 1988-ban árasztották el, s templomai, 180 lakóháza helyén létrejött a céltalanság tava, amelynek vízerejével soha nem termeltek áramot, ahol minden vízi sport tilos.

A Kis-Küküllő (Tárnava Mică, Kleine Kokel) nevű folyó egyik patakjának vizét duzzasztották rá a falura. Amikor a völgyzáró gátat 1977-ben építeni kezdték, a hivatalos indoklás az árvízvédelem volt, amit senki sem hitt el. Mindenki tudta, hogy a szisztematizálásnak, városiasításnak nevezett falurombolás érkezett meg Erdélybe. A 625 m hosszú és 28 m magas völgyzáró gát építését egy évvel a Ceaușescu-rendszer bukása előtt, 1988-ban befejezték és elárasztották a települést, amelynek kilakoltatása már három évvel korábban, 1985-ben megkezdődött.

A legtöbb lakos a falu közigazgatási központjába, a közeli Erdőszentgyörgyre (Sângeorgiu de Pădure, Sankt Georgen auf der Heide) költözött. 1992-ig tartott, amíg a völgy megtelt vízzel, s megszületett a híres fotótéma: a római katolikus templom vízszint fölé emelkedő tornya, amely azóta megsemmisült.

A demokrácia fokmérője, hogy a templomok mennyire látszanak ki az elárasztott völgyekből? Az angliai Normanton templomát 1970-ben, a Rutland Water nevű tározótó elárasztásakor a helyi közvélemény megmentette a lebontástól. A tiltakozók elérték, hogy a templomot beépítsék a gáta, így teljesen megmaradjon, s egy új tájkép része legyen.

Nem múltó emlékeimben *splendid isolation* névvel raktározom el a demokratikus – egykor csillogó – brit elszigeteltséget, amelynek figyelme az európai kontinens hátsódudvari diktatúráira a világpolitika szempontjainak megfelelően terjedt ki. Ennek szellemében történhetett meg, hogy 1978-ban, amikor már évek óta tartott a milliók éheztetésével, bebörtönzésekkel, politikai gyilkosságokkal dústott romániai falurombolás, Nicolae Ceaușescu Londonba utazott, hogy lovaggá üssék. Négynapos ünnepséget rendeztek a tiszteletére, úgy bántak vele, mint egy herceggel. Ráadásul a négy napból egy azzal telt, hogy az aranyozott, nyitott királyi hintóban, jobbján II. Erzsébet királynővel, Ceaușescu körbekocsikázta Londont és úgy integetett az embereknek, mintha ő lett volna Anglia királya. Lovagi címét kivégzése előtt egy nappal vonták vissza.

II. Erzsébet ebben a történetben közigazgatásilag is érintett. Ükanyja, gróf Rhédey Claudia (1812–1841) Erdőszentgyörgyön, Bözödújfalú későbbi központjában született és ott is nyugszik, a református templomban.

Bözödújfalú után az egykor románok lakta Szászavinc (Geamăna) következett, amelyet, mint a mesében: réztó borított el. Először rézerdő fái száradtak ki, a gyökereik már érezték a közeli rézbánya mérgezett vizét. 1986-ban a bányahordalék áradása megkezdődött a felszínen is. A pszichedelikus színekben pompázó réztóból már csak templomtorony látszik ki. És már a bányában is alig van munka.

Az ipari méretű költöztetés a 20. században nemcsak lakosságcsere-kkel, kitelepítéssel, tömeges száműzetéssel folyt, hanem, amint láttuk, árasztásos technológiával is. Az Al-Duna szabályozásának – amelyet még gróf Széchenyi István kezdeményezett a 19. század első felében – következménye a magyar történelmi múltnak is részét képező kis sziget, Ada-Kalé (Ada Kaleh) eltüntetése. 1972-ben román–jugoszláv vállalkozásban épült meg a vaskapui vízerőmű gátja, ezután árasztották el a szigetet, valamint Orsova régi városrészét és három közeli falut: Koromnokot (Coramnic), Nagyszuppányt (Jupalnic) és Tuffást (Tufări); ez utóbbinak voltak magyar lakói is. Összesen mintegy ötezer embernek kellett új otthont találnia.

A nagy tervek rendíthetetlenek. Túlélnek rendszereket, országokat, világháborúkat. Mi ennek a titka? Talán az, hogy birodalmak, államformák jönnek-mennek – de a Vállalat marad. Az új főkönyvelő kihúzza a régi fiókot és nagyot sóhajt: Erre a tervre már a világháború előtt is rengeteget költöttünk. Akkor folytassuk! Ne vesszen kárba a befektetés. Dél-Tirolban (Vinschgau területen) három falu, Graun, Reschen és St. Valentin esett áldozatul 1949–50-ben egy olyan duzzasztógátnak, amelynek a tervezését még az Osztrák–Magyar Monarchiában kezdték el. Úgy tervezték, hogy három tavat, a Reschenseet, a Mitterseet, Haiderseet kapcsolgatja össze egy víztározó megépítése érdekében; majd kitört az első világháború. 1920-ban az olasz kormány engedélyezte, hogy a vízszintet a korábbi osztrák tervek szerint 5 méterrel megemeljék, de az építkezés álldogált. Azután pedig a második világháború akadályozta a munkálatokat, de 1947 tavaszán már lehetett folytatni, és nem is a régebbi elgondolás szerint, hanem sokkal nagyobbra törő tervekkel, jóval magasabb vízszintet célozva meg. A lakosság tájékoztatása arról, hogy mi fog történni és mikor, eléggé hiányos volt. Ha nem is annyira, mint később majd Romá-

niában... A falvak lakói a magasabban fekvő oldalokról nézték, ahogy lerombolják házaikat, istállóikat. Graun falu kőtemplomának tornya emlékezik az 1950 augusztusában elárasztott három falura. Itt azonban termelnek áramot!

Befejezhetetlen sort lehetne nyitni, ha az összes víz alá juttatott települést be szeretnénk mutatni. A testvértelepülések mintájára a víz alatti falvak túlélő népe is köthetne szövetségeket az emlékezetért és a tapasztalatok összegyűjtése érdekében. Az erdélyi Bözödújfalú lehetne ehhez a kiindulási pont, ahol az erdőszentgyörgyi önkormányzat szervezésében megkezdődött a gyűjtés, hogy új, a valaha itt élt összes vallási felekezetre – római katolikusokra, unitáriusokra, reformátusokra, görög katolikusokra, székely szombatosokra és ortodoxokra – emlékező, ökumenikus templomot építsenek a régi helyén: acélcölöpökre, vízbe és vízre. Látogatható templom lesz. És amit írásunk elején elképzeltünk a víz alá, az beteljesül a vízen: újra lesz házasságkötés Bözödújfalú templomában.



ABSTRACTS

Mónika Dánél

■ ***Rebuilt Mountains – Political Borders, Medial Transformations, Symbolic Appropriations***

Keywords: *artistic re-enactment, docu-fiction, plastic arts, Szabolcs KissPál, video*

Szabolcs KissPál's docu-fiction video is part of his 2015–2016 project entitled "*From Fake Mountains to Faith (Hungarian Trilogy)*". The exhibition project consists of two docu-fiction videos (*Amorous Geography, The Rise of the Fallen Feather*) and an installation of a fictitious museum setting (*The Chasm Records*). According to Bernhard Siegert, "there is no space independent from cultural techniques of ruling spaces". Szabolcs KissPál's docu-fiction reflects on the cultural, ideological techniques and media conditions of historical and contemporary representations of space. His project focuses on the 1909–1912 rebuilding of the Transylvanian Great Rock (Egyes-kő/Piatra Singuratică) mountain in the Budapest Zoo. According to Zoltán Kékesi, this rebuilding situates "the architecture and the ethnographic space of the Budapest Zoo, as well as the Transylvania-discourse after Trianon within the long European (colonial) history of the objectification of the Other". The video can be interpreted as a visual archaeology of the layered visions projected onto the geographical space. Reflecting on the mediatedness and the ideological background of the projections, the video becomes a surrogate (common) place for contradictory, non-interlocking projections, for conflicting ideological discourses, for archive footages and fictive representations. This results in an artwork oscillating between historical and poetic truth. In my article I focus on media transformations, as well as on the way the video redraws and maps the emotional and atmospheric space constituted of

conscious and unconscious layers and imaginations related to the Trianon-discourse. I argue that this work can be seen as an artistic re-enactment because it enables the reflexive and emotional immersion of the viewer, and instead of an accurate reconstruction, it creates an emotional and somatic place for experiencing history.

Flóra Gadó

■ ***Play it Again...! Towards a Definition of Artistic Re-enactment***

Keywords: *artistic re-enactment, authenticity, memory, politics, historical re-enactment,*

The article examines contemporary artistic practices which focus on memory and politics, with the intention to analyse the different kinds of critical approaches that artists use to deal with the past. The strategy of artistic re-enactments is used as a critical tool when artists interpret a past event and the works can be created in a way that help to better understand our present. Artistic reenactments can be distinguished from historical re-enactments, which are organized by re-enactor societies and focus mostly on the authenticity of a specific event. Artistic re-enactments, on the other hand, usually take on a critical approach questioning historical representations, present missing narratives, voices, and emphasize the clash between personal and collective memory.

Gábor Hausner

■ ***Csontváry's Painting Zrínyi's Outburst in a Literary Framework***

Keywords: *Csontváry Kosztka Tivadar, Zrínyi's Outburst (The Siege of Szigetvár), painting, 1903, fine arts and literature*

In the 1820s and 30s, the figure of Miklós Zrínyi and the story of Szigetvár's siege has become a focus of attention in Hungarian literary discourse through the works of Ferenc Kazinczy, Ferenc Kölcsey, and Mihály Vörösmarty, followed by their promi-

nence in the fine arts, due to Peter Krafft and Bertalan Székely. In the 1850s and 60s, the topic of Zrínyi gained new actuality in Hungarian literature through Mór Jókai (and others), and at the very end of the 19th century, against the false historicisation of the Hungarian Millennium, Kálmán Mikszáth and Géza Gárdonyi made attempts to deconstruct the myth. The same objective was expressed in the fine arts through the

work of Csontváry. Scholarly literature is divided over his 1903 painting, entitled *Zrínyi's Outburst* (*The Siege of Szigetvár*). Instead of the grandiose Romantic conception, the painter has chosen an individual artistic solution, reminiscent of genre painting, by placing the hero in a somewhat petty historical reality. Zrínyi's quijotesque gesture, represented on this painting, sheds a rather peculiar, new light on the historical event.



SZÁMUNK SZERZŐI

A lapszámot szerkesztette:

Balázs Imre József

Ács Brigitta (1997) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
Ádám Szilamér (1997) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
Árkossy István (1943) – festőművész, grafikus, író, Budapest
Balázs Imre József (1976) – egyetemi docens, BBTE, főszerkesztő-helyettes, Korunk, Kolozsvár
Banner Zoltán (1932) – művészet-történész, író, Békéscsaba
Dánél Mónika (1976) – egyetemi adjunktus, ELTE, Budapest
Demény Péter (1972) – költő, szerkesztő, Látó, Marosvásárhely
Deres Kornélia (1987) – költő, Budapest
Gaal György (1948) – irodalom- és művelődéstörténész, PhD, Kolozsvár
Gadó Flóra (1989) – doktorandus, ELTE, Budapest
Gömöri György (1934) – költő, irodalomtörténész, London
György Árpád Botond (1992) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár
Hausner Gábor (1960) – alezredes, PhD, Nemzeti Községi Igazgatási Egyetem, Hadtudományi és Honvédtisztképző Kar, Budapest
Kemenes Géfin László (1937) – költő, Budapest
Kerekes Eszter (1997) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
Kész Orsolya (1994) – mesterképzős hallgató, BBTE, Kolozsvár
Kovács Bea (1991) – esszéíró, Kolozsvár
Maior Máté (1997) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
Ódor László (1945) – nyelvész, irodalomtörténész, Budapest
Radnai Dániel Szabolcs (1995) – mesterképzős hallgató, BBTE–PTE, Kolozsvár–Pécs
Sherwood, Peter (1948) – műfordító, egyetemi oktató, London
Szabó Attila (1997) – egyetemi hallgató, BBTE, Kolozsvár
Vorzsák Gyula (1975) – festőművész, Csíkszereda
Vörös István (1964) – költő, Budapest
Zelei Miklós (1948) – író, szociográfus, Budapest

TÁMOGATÓK



25nka
Nemzeti Kulturális Alap



„Nos, az ősközösségi társadalom valóban ahhoz hasonló intermedialis művészetet művelt, mint amilyen a mi századfordulónk performance-ai, happeningjei, akciói, egyéb műfajai; hiszen a tűz mellett, amelyet az ismeretlen földöntúli hatalom tiszteletére vagy meggyőzésére raktak az elejtendő vagy elejtett, létfontosságú állat teteménél, a sámánok szertartásában irodalom, festészet, zene, tánc elemei elválaszthatatlan szimbiózisban egyesültek.

A reménység boldog hitében.

De csakis ez válhat IRÁS és JELEK új kötőjelévé.”

(Banner Zoltán)

ISSN 1222 8338



ÎNȚRE TEXT ȘI IMAGINE
WORD/IMAGE TRANSFERS