

Tartalom

LXIX. évfolyam, 4. szám / 2015. április

BRÜNHILDE PLOHL	versei	3
ORAVECZ IMRE	Ókontri	5
GÉCZI JÁNOS	Semmi; Táj, portréval. Izland	14
GORTVA TAMÁS	Fogság; Öngyilkosság	16
EGRESSY ZOLTÁN	Lila csfk, fehér csík (részlet)	17
PÁL SÁNDOR ATTILA	Bujdosóének; Bujdosóének	25
JUHÁSZ TIBOR	Sorházak napközi csöndje; Városom	27
BECSY ANDRÁS	Hely; Esik	30
ZSUPOS NORBERT	(Át)láthatatlan; Átjárók	33
BARÓTHY ZOLTÁN	Nincs idő! (regényrészlet)	35
BACSA GÁBOR	„Utólag gondolom” (Beszélgetés Benes József festővel)	46
 <i>Médiumok magánélete: A hardver mikroeseményeiről</i>		
SMID RÓBERT	Bevezetés	57
SIEGFRIED ZIELINSKI	Médiумarcheológia (Fordította: Gorove Eszter)	59
WOLFGANG ERNST	Az időkritikusra irányuló kérdés (Fordította: Keresztes Balázs – Pataki Viktor)	70
CLAUS PIAS	Szintetikus történelem (Fordította: Urbán Bálint)	83
GARNET HERTZ – JUSSI PARIKKA	Zombi médiumok (A médiumarcheológia áthuzalozása művészeti eljárássá) (Fordította: Smid Róbert – Urbán Bálint)	93

mérleg

SZUTORISZ SZABOLCS BENCE	Egy családi legendárium feljegyzései (Pál Sándor Attila: Pontozó)	104
DECZKI SAROLTA	A rock and roll az nem egy tánc! (Fenyvesi Ottó: A szabadság foglyai)	107
MÓDOS ÁDÁM	Az innenső és a túlsó (Deczki Sarolta: Az érzékiség dicserete)	110
REICHERT GÁBOR	Hamis foltok (Závada Pál: Természetes fény)	114
PUSKÁS DÁNIEL	„[A] szavak ingoványában” (Pál Dániel Levente: Hogy éltünk, nem hiába)	117
CSEPCSÁNYI ÉVA	Struktúrák és emberi sorsok (Kácsor Zsolt: Rettentetes Vlagyimir)	121
ILLUSZTRÁCIÓK	Benes József alkotásai a címlapon, a 26., 29., 69., 103., 116., 124. oldalon, a belső és a hátsó borítón.	

E számunk tematikus blokkjának vendégszerkesztője SMID RÓBERT volt.

BRÜNHILDE PLOHL

keresztveződésink

testvérvárosunk is van,
és testvérbiciklink, mondd, és mi is egészen testvérek vagyunk, mondom, lapul a béka az iszapban, bökdösöl, mondom ne, fertőző, távolról szagzik már, hát így mellette, Bács-ér szegélyen, ilyenek ezek az erek, mondd, keresztveződnek keresztül-kasul, testvéresednek ugye, mondom, az is szagzik, testvérvárosunk közé feszült Bács-ér, hogy búzlenek, kémények, tetők, falak, de fák és emberek is, noha ezt nem érzik, mert saját szagát senki nem érzi, ahogy én sem a tiédet nem, mondd, nekem csak ez a folyam szagzik, mint egy fertő, békák tömegesen bele, csend, kell mondd, mondom, engem is keresztveztek, felakad szemed, de azért meg kell tudnod, Frodó volt maga, noha ellenkezett, mikor látta anyukámat, szemérmetlenül vetette, rá magát akaratlanul, de keresztapának, anyának lenni akarni nem kell sőt, ellenkezni kell, hogy egészen lehessen, megtagadottságából szakadt hibrid, mozdulatlan szemed tükrében, ebihalak sűrögnek érben, testvérléseink keresztje, magad alatt húgod, akarva-akaratlan, Bács-ér partja mentén feláll, biciklire pattan, vagdossa magas fű-nádas, lábáról felhőrpinted, véres szád széle, szagzik keresztveződésben útjainknak, porba hemperegve peregtetjük, kerekézéstől nedves testünk, festve vérrel, köldököm köré körkörös köröket, írod föléje Fertő-tó, nevetésünk görcsei, vagdalják erezetesre, lemosni úgysem fogod, fertőző Bács-érnek vize tilos, tilos, mondta anyukám is, mielőtt Frodóra vetette magát, és beterítte szaggal őket is a Krivaj

hempergéseink

soká nyújtózkodtam
kéményből, testem a tetvek-bolhák, pöttyösre szívták, nagy szél fútt, nem csúszott már, másztam le kormozó létrán, köröztem kémény körül, rajzolódtak egyre nagyobb körök, mondom, majd találsz, ha jössz, körözve tisztást, löszháttságot, erdőt, mezőt, tavakat, folyókat, a dűlő utak hálózatán, kóborolva hosszan, hagyta poros lábam, nyomtalanul földet, folyókat, tavakat, mezőt, löszháttságot, kormozódva tetves-bolhás kéménybe, szoknyám lebegésén ragadt tekintet, mondom, egy valaki lehet, szerető bátyám, tekintve tekintetet, szőke talán, felérve fekete, biciklijét láncsal kötötte, körbe kéményhez, csíptetőzve derekára, csörgedezett tetejébe, tetves-bolhás kéménynek, mondja, Léda vagyok, én Hilde, mondom, szeméből a feketéből, talán zöldből, nem vettem tekintetem, tapogatva haját, drót-e vagy selyem, ejtem csupasz vállára, izgatva saját magával, kezét helyezem szoknyám alá, bimbó virágzik szám-ban, nedvben összeérnek, duzzadó ajkaink, tetvek-bolhák kéményből, csúsznak láncodból te is Lédám, áztatott tisztáson, hempergéseink löszhátán, erdőn, mezőn, tavakon és folyókon keresztül, dűlőutak taposásába, különböződésünk ellehetetlenülése, gabalyodott egymásba, hajunk kazal, zuhanásunk Bács-érbe, oldja nem csak

ketté, főleg egygé, táncot iszapban, ritmustalanul járunk, tudd meg, ha gondolk rád megpofoz, én visszára, szeret, szerelmesked, égen akadt tekintetem, pofozza, én visszájára, szerelmeskedünk, mondom, bátyám egy van, neki férje, mégse pásztázza az eget, ugrál hátamon, mondod legszebb, legfinomabb csípőm, kedvenced klitorisom, bárhol Lédával, hempergéseink tisztáson, löszhátságon, erdőn, mezőn, tavakon és folyón, hegy lábán végig avaron, gomolygunk bolygóvá, világod amilyen főntről, bátyám, Lédával mint testvérkedéseink, majdnem egészen, jönnöd már nem kell, megyünk mi sokat el, sárga foltok a kékségen, Léda pofoz, én visszájára

istentelenül

szemedből pettyek,

borítják tested, Léda ha megtudja, mondom, csapsz fenekemre, markolva mellem, alattunk duzzad, sánc vize, várfal porhanyóssá, szemeidbe mosódik, téglarésnyi hajlatokba bimbóm csípődik, ha van isten, fogja fekete mutatóját, nagy fehér órának, kólintva fejbe, téged-engem, megcsúsztatva pocsolóba, zuhanna a dunába, nem folyamodnának tovább hajók, felednéd te is egészen, hova-hányra tartottunk, csókolosz homlokon, mi sohase halunk meg, mondod, folyásunk örök, mint Bács-ér, még ha szagzik is, dunázik most, mondom, a hal az hal, mondod, halszagú folyása, ajkaimmal cimpáid zárom, füleden-orrodon, vízbe vetődni az istenért, mondod, talán, mondom, hitem nyeli, istenem, hovatovább imám, mondod, szereti az esőt Hildid, nyújtózni fűbe, bele nem férve öledbe, mondom, az isten áruló, neked teremtvé, nem férek el benned, kékbe akad szemed, szűkölködéseink közepette, ernyő nélkül hogy lehet, sötét alagútig, lyukat kaparni egymáshoz, talajvízbe csobbanásunk, útnak százba ágazása, visszhangzik Léda kiáltása, nedves falain siklik, pofoz, én visszájára, hogy mégiscsak félek

dunázásaink

egyetlen,

zöld tekinteted, nem látá, húgod csak, éppen most, kék tükrében, döbrent rá, zöldségére, hogy lilulunk, istenien szét, de főleg össze, csúsztatva ujjaddal, papírokat hajtogatunk, duna folyására, hajókat hogy, ha jó, nem várunk, tengerig kapálódzva, haját szemedből, kóstold mondod, sóshoz érve, nyalogatnád akár, le testemről, dunázó hullámok, vöröslő szemedből, veri pergését, sós tengeren, elmegyek veled, kezédbe szemem, ujjad nyelvvel, szövögeti bogárkán, el felé, tekintetem maszkba, száradt papír, zölden cikázik, szemedben mondod, kék volt, testemből papírgalacsinok, szövegbe szakadozva nedvesednek, át ígérted, pedig egykor, nem meghalásunk

ORAVECZ IMRE

Ókontri

8

Mikor Steve bekanyarodott a Foothill Roadról a Wheelerbe, eleredt az eső.

Az elágazástól kissé beljebb egy lány állt az útszélén, és integetett, hogy álljon meg.

Megállt, és felvette.

– Josie Willett – mutatkozott be, de nem nyújtotta a kezét, csak lehuppant mellé az ülésre, miután a hátsó ajtón betette a hátsó ülésre kis bőröndjét.

– Steve Árvai – felelte Steve.

– Tudom – mondta Josie. – Itt laktok lent jobbra, Hicksékkal szemben.

– Én is tudom, ti hol laktok, de nem ismertelek meg mindjárt, nagylány lettél, mióta nem láttalak.

Willették ranch-a fent volt, a kanyon felső felében, a far előtt, ahol összeszűkül a völgy. Közvetlenül az út mellett állt a házuk az oldalon. Josie dédapja kovács volt és francia, aki még a polgárháború előtt érkezett Illinois államból Kaliforniába, és Santa Paulában telepedett le. A nagyapja, George Willett vette a ranch-ot, aki farmer lett. Josie apja, Jack Willett az ő örökébe lépett. Marhát, birkát tenyésztett és diót termesztett, de a Magas Sespén is volt egy bérleménye, és ingázott a két hely között. Csapdázással is foglalkozott. Legtöbbször ebben a minőségében ismerték. Ha valahol dúvad garázdálkodott, neki szóltak, ő iktatta ki a kártevőt. Még medvét is képes volt fogni a Sespén, ahol az is élt.

– A Santa Paula Highba jársz – állapította meg Steve.

– Oda.

– Már senior vagy?

– Az.

– És hányadikos?

– Másodikos.

– Akkor már legalább tizenhat éves vagy.

– Az idén töltöttem be.

– És bent laksz a városban?

– Igen. Van ott egy rokonunk, apám testvére, Ruth néném. Náluk. Richard bácsi, Richard Ruppert a férje. Papír- és írószer-kereskedésük van a Main és a 10-es sarkán. Biztosan ismered, mert már akkor megvolt nekik, mikor te jártál iskolába. És autójuk is van, egy Packard szedán. Azzal hoznak haza szombatontként, vasárnap es-

te meg értem jönnek. De most nem jó, elromlott, és a szervizben van. Mondták, hogy várjam meg, amíg megjavítják. De én nem vártam meg, hanem elindultam gyalog. Aztán felvett valaki, és elhozott eddig. Holnap a bácsikám visszavisz.

– Hát, végig gyalog sok lett volna, pláne így, az esőben.

– Nem vészes. Egyszer már jöttem végig gyalog. Ki lehet bírni. Csak feltörte a cipő a lábam, meg otthon megszidtak, hogy lány létemre egyedül csámborgok az országúton, és most se örülnek majd, de szerintem nincs ebben semmi.

– Hát, nem biztonságos. Manapság, mikor sok a kóborló idegen, okiek, meg mindenféle csavargók.

– Hé, miért nem álltál meg itt? – kiáltott fel Josie, mert közben az Árvai-ranch-hoz értek. – Állj meg, légy szíves!

– Nem. Haza viszlek.

– Nem szükséges. Majd megint felvesz valaki.

– Nem biztos. Nincs itt akkora forgalom.

– Oké, ha nagyon akarod.

A Willett-ranch-ig még jó három mérföld volt az út, de, mintha ezzel kimerítették volna minden tárgyat, elakadt a beszélgetés.

Nézték az utat, az elmaradó földeket, legelőket. Hallgattak.

Steve időnként lopva a lányra pillantott, és elismerően állapította meg magában, hogy csinos. Nem az a jelentéktelen, kis fruska többé, aki volt, akit héba-hóba látott. Nem egy szépség, nem nyerné el a Miss Santa Paula címet, talán még a Miss Wheeler Canyon se, ha volna ilyen, de vonzó, határozottan vonzó. Fejlett melle van, és a lába is jó, bár a bokája kissé vastagabb a kelleténél. Legmutatósabb a feje, a po-fija, legalábbis így profilban. Elöl rövid, hátul tarkóig érő barna, loknis haj, magas homlok, enyhén kiálló járomcsontok, erős, de szabályos orr, húsos száj, kissé előre ugró áll. A szemét, a szeme színét így oldalról nem látta, csak hosszú szempilláit, és magas szemöldökíve végét, de úgy emlékezett, hogy barna.

– Na, megérkeztünk – mondta a Willett-ranch elé érve.

– Köszí – mondta Josie kissé zavartan. – Köszí a fuvart. Viszlát – és most a kezét is nyújtotta.

– Viszlát – felelte Steve, és megfogta a feléje nyújtott kezét.

A kéz nagy volt, de puha, bársonyos és egy cseppet sem nyirkos, izzadt. Josie is valami kellemeset érezhetett, mert nem vette mindjárt vissza, hanem egy darabig Steve kezében hagyta, da aztán elpirult és visszahúzta.

Kiszálltak. Steve kiemelte a kocsiból a bőröndkékét, és eléje tette. Josie felkapta, sarkon fordult, és besietett az udvarra.

Nem nézett vissza, megsimogatta a hozzá futó kutyát, fellépett a tornácra, és eltűnt a házban.

Steve útközben, majd hazaérve egy darabig nem gondolt a lányra. Pedig ha tettett neki egy nő, az ismerkedést követően, de legkésőbb aznap este lefekvés után felidézte magában. Már-már elfelejtette Josiet, amikor harmadnap váratlanul fel-

bukkant az emlékezetében. Nem úgy, hogy az autóban ül, nem abban a pózban, nem oldalnézetben, hanem úgy, hogy áll vele szemben, miután kiszálltak az autóból. Arányos volt a teste, vékony a dereka, szinte karcsú, bár gömbölyded csípői rendes, magzatkihordásra alkalmas medencét zártak közre. A hasát kicsit laposnak találta, de a szűk szoknya alatt két oldalt ingerlően futott le a combok vonala. Nem volt kétséges, hogy ez akkor rögzült benne, de olybá tetszett, mintha most látná először. Gerjedelem támadt benne. Jó volna lefektetni, állapította meg. Kár, hogy olyan fiatal, sóhajtott, és elhessegette magától a képet, mert arról szó sem lehetett, hogy becserkésze, és csak úgy elcsábítsa. Az új kor gyermeke volt, de e tekintetben még régimódi, bár tudta, hogy a legtöbb lány már nem szűzen megy férjhez. És az is visszatartotta, hogy ismerte, és tisztelte Josie családját. A Wheelerben mindenki ismert mindenkit, és egy helybeli lánnyal nem lehetett szélhámoskodni.

A kép azonban visszajött. Eléje tolakodott negyednap, ötödnap, nem tágitott tőle. Mi több, követelőzőbb, erőszakosabb lett, miután kiegészült Joesie arcával, amely valamiért eddig hiányzott, arcán vágyakozó tekintetével és a szájával, amely így előlről nagyon érzékinek hatott. A szájára emlékezett, de gyanakodott, hogy a vágyakozó tekintetet csak képzeli, viszont afelől, hogy hívja, sürgeti őt, nem volt kétsége.

Josie addig követte, üldözte így, mígnem megadta magát, és a következő hétfvégen autóba ült, hogy lássa. Hogy ezen kívül mit akart még, hogy akart-e még egyáltalán valamit, azzal maga sem volt egészen tisztában, de szándéka tisztességes volt, inkább tisztességes, mint tisztességtelen.

A Willett-ranchhoz érve nem állt meg. Csak lassított, és úgy tett, mintha csak arra járna, mintha feljebb volna valahol dolga a kanyonban.

Josie éppen az udvaron tartózkodott, ruhát teregetett a szárítókötélre. Felfigyelt az autóra. Steve intett neki. Megismerte, és visszaintett.

Ez szombati napon történt.

Két nappal később, kedden határozottabb fellépésre szánta el magát. Reggel kukoricát ekekapáztak az apjával. Délután lucernaforгатás következett. Ahhoz ő már nem kellett. Megebédelték, kicsit foglalkozott Georgie-val, aztán befurikázott Santa Paulába gyertyát venni az autóba. Vett is négyet Steinnél – egykori munkahelyét, Shaugnesst, ahol szintén árultak alkatrészt, kerülte –, de a gyertyavásárlás csak ürügy volt, valójában azért kerekedett fel, hogy a 6. utcába, a Santa Paula High-hoz menjen, ahova maga is járt annak idején, de csupán az alsó négy junior-osztályt végzte el.

Az autót távol, a Santa Paula Streeten állította le, hogy ne legyen olyan feltűnő. Az iskola sokat változott azóta, a közmunkaprogram keretében nemrégiben felújították, bővítették, de csak az az iskola volt, az ő egykori iskolája. A bejárattal szemben, az utca túloldalán foglalt megfigyelő állást, az utcát szegélyező eukaliptuszfák egyikének törzse mögött. Drukkolt, hogy Josie jöjjön, mikor vége van az utolsó óráknak, hogy ne hiányozzon, éppen ma, mikor bejött, hogy találkozzon vele.

Nem sokáig kellett várnia. Pár perccel kettő után hirtelen zsibongás támadt, megtelt tanulókkal az udvar, és elkezdtek áramlani kifelé, juniorok, seniorok, fiúk, lányok vegyesen. A lányokra összpontosított. Mindenféle lány jött, kicsi, nagy, kövér, sovány, csúnya, szép, de a zöm csinos volt, olyan átlagosan csinos, mint Joesie. Nem látott még egyszerre ennyi lányt, akivel szívesen járt volna.

Gyérült az áradat, aztán elapadt. Már-már azt hitte, hogy hoppon marad, hogy Josie nem jön, amikor végre felbukkant. Nem egyedül közeledett, hanem egy fiúval az oldalán, akivel élénken vitattak valamit.

A francba, gondolta, ennek fiúja van!

De aztán megkönnyebbült, mert a kapun kívül szétváltak. A fiú a Pleasant Street felé vette az irányt, Josie pedig a túloldal, vagyis feléje indult. Steve kilépett a fa mögül, de a lány csak akkor vette észre, mikor a járdához érve felpillantott.

Meglepődött.

– Csak nem engem vársz?

– De.

– Húha.

– Gond?

– Nem.

– Ráérsz?

– Attól függ.

– Hazakísérnélek.

– A nagynénémék messze laknak, a Woodland Drive-on. Az egy új utca Ojai felé.

– Autóval vagyok.

– Oké.

– Tudod, dolgom volt a városban, és gondoltam megvárlak, és megkérdezem, hogy vagy.

– Kösz, jól vagyok. És te?

– Én is.

– Tényleg nem gond?

– Nem.

– Akkor gyere.

Lementek a Santa Paulára.

– Tessék – mondta, és elvette a táskáját. Nemcsak kinyitotta előtte az ajtót, hanem be is csukta utána, a táskát pedig a hátsó ülésre tette.

Maga is beült, de mielőtt indított volna, Josie-ra nézett.

Josie mosolygott.

– Mit nevetsz?

– Nem nevetek.

– Na, jó, akkor min mosolyogsz?

– Semmin.

Steve nem firtatta tovább.

- Mi újság a Wheelerben? – kérdezte Josie.
- Semmi.
- A 9. utcához értek.
- Meghívhatlak egy fagyira? – szólalt meg Steve ismét.
- Meg.
- A La Hacienda a keleti Mainen megfelel?
- Tudtommal az mexikói étterem.
- Kávéház is és fagylaltjuk is van.
- Oké.

A 9. utcán lementek a Mainre. A La Hacienda előtt bőven volt parkolóhely, és bent is találtak üres asztalt. Kellemes volt a lég, egy nagy mennyezetventilátor kavarta.

Steve rendelt a pultnál. A fagylaltot fémkehelyben adták, beleszúrt kiskanállal. Kihozta, és az egyiket Josie elé tette.

- Kösz – mondta Josie.
- Szívesen.

Nagy volt köröttük a lárma, mert sokan még most ebédeltek, de megértették egymás szavát.

- Nem félsz, hogy meglátnak velem? – kérdezte Josie az első kanál után.
- Független vagyok.
- Hivatalosan még nem – felelte Josie, aki tájékozódott Steve családi állapotát illetően.

- De. Már kimondták a válást.
- Hogyhogy?
- Az exemet eltűntnek nyilvánították, és úgy.
- Akkor miért kémelepsz folyton körül?
- Nem volna jó, ha szüleid fülébe jutna.
- Miért?
- Nem örülnének neki.
- Miért?
- Öreg vagyok hozzád. Vagy te vagy túl fiatal hozzám. Ahogy vesszük.
- Nem kérted meg a kezem.
- Akkor is öreg vagyok.
- Dehogyan vagy.
- Meg elvált.
- Hát, aztán?
- Meg gyerekem is van.
- Tényleg, van egy kisfiad. Hogy hívják?
- Georgie.
- Ő hogy van?
- Jól.

– Nem hiányzik neki az anyja?
 – De.
 – És neked?
 – Nem. Már a múlté.
 – Szeretném megismerni Georgie-t. Imádom a gyerekeket. Lehet, hogy tanítónő leszek.

- A Wheelerben, az Elisio-iskolában eltaníthatnál.
- Hol lesz már az, mire én végeznék? Már most sincs elég gyerek a kanyonban.
- Akkor tovább tanulsz.
- Azt tervezem, hacsak...
- Hacsak mi?

Josie végzett a fagylaltjával, visszahelyezte a kanalat a kehelybe, és elrévedve kibámult az ablakon.

– Semmi, semmi – felelte visszazökkenve. – Jaj, hány óra van?
 Gyorsan megnézte az óráját.
 – Most jut eszembe, hogy segítenem kell az üzletben. Megígértem. Ne haragudj, mennem kell.

- Oké.
- Felálltak.
- Elviszlek.
- Kimentek a kocsihoz.

Egy utcával előbb, az Ojai Streeten álltak meg. Steve a szokásos ceremóniával kiszállította Josie-t a kocsiból, és átadta neki a táskáját.

- Kezet fogtak.
- Viszlát – mondta Steve.

Josie nem mondott semmit, csak elfutott, de tovább hagyta a kezét Steve kezében, mint először a Wheelerben, és ezt Steve úgy értelmezte, hogy legalább annyira kívánja a viszontlátást, mint ő.

Viszont is látták egymást a rákövetkező héten a városban.

De előbb még a Wheelerben találkoztak, annak a hétnek a végén, amelyen Steve elvitte fagyizni.

Árvaiék nem találták egy kisborjújukat. Tudták, hogy van, hogy lennie kell, mert előbb vemhes volt az egyik üszőjük, aztán meg látták a tőgyén, hogy szoptat. Akár el is kerülhetne volna a figyelmüket a szaporodás, hiszen azzal, hogy megvették a kanyonoldalt, olyan nagy lett a legelőterületük, hogy némely marhájukat hétszámra nem látták. Puma, vagy ahogy a wheeleriek hívták, hegyi oroszlán ragadhatta el. Mégis volt puma a Wheelerben. Mikor ide költöztek, úgy tudták, hogy nincs. Aztán kiderült, hogy nem így van, mert hol ennek, hol annak tűnt el a borjúja vagy birkája, és a nyomok pumára utaltak, bár néha kojot volt a tettes, mert a növendékjószággal az is elbírt.

Cselekedni kellett, szólni Jack Willettnak, megkérni, hogy helyezze ki a csapdáját, mert a pumát, óvatos állat lévén, nem nagyon lehetett még megpillantani sem, nemhogy puskavégre kapni.

Steve beszélt vele.

Pénteken derült ki, hogy nincs meg a kisborjú, de várt szombatig, hogy Josie is otthon legyen. Ez, mármint a lány otthonléte magában még nem lett volna, annak ébersége és hajlandósága is kellett, hogy szót váltson vele. Figyelt a házból, és mikor az apja és Steve befejezte a csúrajtóban a tárgyalást, kisietett az udvarra, és mellékesen kikísérte az útra a vendéget.

A körülményekre való tekintettel csak a lényegre szorítkoztak.

Steve moziba hívta, és megnevezte a napot, az időpontot és a helyet, ahol várni fogja. Josie a meghívást elfogadta, és folytatta útját a szomszédos Marshall-ranch felé, ahol a barátnője, Barbara Marshall lakott, mert az apjának azt mondta, átugrik hozzá.

Steve-et nem kizárólag hátsó szándék vezérelte, mikor a mozit kiötlötte, nem csupán a nézőtér sötétje, melyben közelebb kerülhet Josie-hoz. Szerette a mozit, önmagáért is, de mióta egyedül maradt a kisfiával, azután pedig wheeleri lakos lett, ritkán ment moziba. Azonkívül nem látott még színes filmet, és úgy halotta, hogy a Glenn Theaterben, ahol az előadásokat tartották, most olyat vetítenek, és ez jó alkalom lenne pótolni a hiányt.

Josie-t nem a mozi elé rendelte, de nem is a Mainre, ahol ilyenkor a nézők többsége szokta hagyni a kocsiját, hanem a Ventura Streetre, amely a 7. utcába torkollott, ahol a mozi volt. Ott parkolt le, óvatosságból ott várt rá.

– Szervusz.

– Szervusz.

Josie egy kicsit késett. Már ment a híradó, amikor Steve megváltotta a jegyeket. Megvette volna előre, de nem árultak jegyet elővételben, csak pár perccel az előadás előtt kezdték el az árusítását. Ez már gyerekkorában is bosszantotta, mert ha az ember biztosan be akart jutni, végig kellett állnia egy hosszú sort. Az épületet azóta többször felújították, de ezen nem változtattak.

Bementek a nézőtérre, egy zseblámpás jegyszedő a helyükre vezette őket.

A vakmerő ment Jean Harlow-val és William Powellel. Nem színes volt. Joesie-nak nagyon tetszett, Steve-nek kevésbé, bár az ő figyelme megoszlott. Mialatt a szemével azt követte, ami a vásznon történik, a kezével három kísérletet tett Josie meghódítására.

Mikor a filmbeli Mona feleségül ment Bobhoz, a jobb kezével megragadta Josie bal kezét, amely addig annak az ölében nyugodott. Mikor Mona követte Nedet a hotelezőszobájába, a jobb kezével átkarolta, és a hóna alatt előre nyúlva próbálta megfogni a jobb mellét. Mikor pedig a hősnő visszatért a színpadra, hogy folytassa színésznői pályáját, a bal kezét vakmerően a combjai közé akarta fúrni.

Josie anélkül, hogy megróttá volna vagy akár közben ránézett volna, a két utóbbit meghiúsította, az elsőt viszont tűrte, sőt, bátorította Steve-et, mert mikor az a harmadik kísérlet kivitelezése céljából elengedte a kezét, a keze után nyúlt, és viszszahúzta az ölébe.

Ez tetszett Steve-nek, az ellenállás, a szembeszegülés. Josie nem utasította el, csak tudtára adta, mit lehet és mit nem, vagyis azt, hogy a közeledés másik két módját még korainak tartja.

A csókolózás ellen viszont nem volt kifogása, mi több, maga kezdeményezte, nem előadás közben, hanem utána, mikor már kint sétáltak a 7. utcában, a 7. utca felső részén, ahol ilyenkor már kevesen jártak. Mehettek volna távolabbra is, olyan környékre, ahol már kihaltak az utcák, de Steve nem akarta autózással vesztegetni az időt. Mindamellet mintha csak véletlenül tenné, a lány irányította erre.

A Main és a 7. utca sarkán lévő vadonatúj szupermarket előtt Steve megtorpant, és elkomorodott.

- Tudod, mi volt itt azelőtt?
- Nem.
- Autójavító, a Fulwieler-féle.
- Tényleg, valami műhely állt itt régebben.
- Bezárt.
- Nem itt dolgoztál?
- Nem.

Josie nem mondta, de tudta, mit érez Steve, és szolidaritása jeléül a kezét nyújtotta, és kéz a kézben folytatták útjukat.

- Hiányzik az autószerelés?
- Igen is, nem is.

Andalogtak, beszélgettek. A filmről, a Monát alakító Jean Harlowról, a moziszenészekről, New Yorkról, ahol olyan színházak vannak, mint a filmben, arról, hogy milyen lehet ott, a nagyvárosban élni.

Egy utcai lámpa alatt megálltak.

- Már mosolyogsz – állapította meg Josie.
- Te is – felelte Steve.

Alighogy elhagyták a lámpa fénykörét, és újra sötét lett, Josie váratlanul Steve elé perdült, és a szájára nyomta a száját. Alacsonyabb volt Steve-nél. Ágaskodnia kellett. Steve segített neki. Nemcsak mohón kapott a csókon, hanem közben a derekát átölelve meg is emelte, mire Josie a nyaka köré fonta a két karját.

Csókolóztak, aztán hirtelen szétváltak, mert jött valaki a járdán. Mentek tovább csevegve, mintha mi sem történt volna. Holott történt. Nem az a pár voltak többé, akik kerülgetik egymást, hanem egy másik, akik egymásra találtak.

Így, ebben az új minőségükben tértek vissza az autóhoz, és így csókolták meg újból egymást, mielőtt Josie kiszállt volna a Woodland Drive-on, a nagynénjéék házá-tól kissé távolabb, nehogy azok meglássák, hogy hazahozta valaki. És így, ebben a

tudatban várták a következő találkát is, amelyet megbeszéltek, így tekintettek a jövő elébe, de csalódniuk kellett, mert a jövő keresztül húzta a számításukat, nem lett több találka, nem lett folytatás.

Egy wheeleri gazda, Dan O’Leary lánya, Mrs. Myrtle Crumerine, aki Santa Paulába ment férjhez, meglátta őket aznap este, és beárulta Josie nagynénjének, aki a hétvégét meg sem várva riasztotta az anyját, apját. Azok bejöttek, megmosták Josie fejét, és eltiltották Steve-től, haza érven Steve-nek pedig a szülein keresztül megüzenték, hogy hagyja békén a lányukat, túl fiatal hozzá, és különben se adnák olyanhoz, aki egyszer már megnősült. Steve szülei, akik szintén most értesültek a kapcsolatról, az indoklásnak csak azzal a részével értettek egyet, hogy a lány fiatal még, de megígértettek a fiukkal, hogy teljesíti a kívánságukat. És teljesítette is, valójában azonban csak megszűnt vele randevúzni, miután titokban még egyszer találkoztak, és megbeszélték, hogy várnak, míg betölti a tizennyolcadik életévét. Josie erről először hallani sem akart. Távol állt tőle, hogy bánatában eldobja az életét, de minthogy a veronai Julia helyébe képzelte magát, ez a felfüggesztés zavarta a fantáziálásában. Végül csak beleegyezett, hogy eltegyék magukat későbbre.

Steve a megállapodást gyerekesnek tartotta, hiszen Josie addig több fiúba is belehabarodhat még és kissé tisztességtelennek is a maga részéről, mert egyáltalán nem volt biztos benne, hogy nem folytatja közben az asszonykeresést, és nem rúgja fel azonnal, ha talál megfelelőt, de egyelőre nem tudott végleg lemondani a lányról.

GÉCZI JÁNOS

Semmi

a cím, amelyen már túl vagy
mint más a reggelen, vagy az életem
akkor született meg, amikor a dióbél
amelyet kifordítottam a dióburokból

a címhez ugyanennyire van-e közöm
s ennyi-e a diónak, amely a dióburkán
őrizte azt a zöld héjat, meghasadtan
mely más diónak ilyen tájt már nem a lényege
és ennyi-e annak a három ujjamnak, melyet
egyetlen, rövid művelet diószínre pácolt

egy macskától tanultam meg
hogymásképp is lehet diót törni
nagyapám kedvenc jószága
mely a tálba, ahol a másnapi munkához tároltam a diót
bedöntötte a kancsónyi vizet
és úgy hagyta ott a tetthelyet
mint kinek nem volt jelenése

reggelre minden dió fölhasadt

a macska régen nem él
ahogy kipusztul a gyerekkor is belőlem
lassan enyészik bennem anyám, apám, a kert
a falu, mindegyik mondat, mely hosszúnak készült lenni

a dióhéj belseje, mint kívájt szemgödör:
nézem és visszanéz rám a félgömbbe befoglalt űr

Táj, portréval. Izland

a táj makulátlan füves rét.
a szél nem tudja hol a tenger
én is pusztán sejtem. messze
ébred fel a Nap, s hol egyszer majd nem kél fel
mert magába fojtja a víznyelő
amerre a szálfüves mező, mint rotor
örvénylik, magába húz és elnyel az idő.
mint a tengert, a szürke rétet
és, ki a tenger után
hogyan nézi a hullámszó rétet, bámul, engem is.
huzatos izlandi táj, letarolt és gleccserké
ezt választanám, ha lehet, hazául
mert aki a jégvilágba bámul
végül gleccser lesz maga is.

a táj hiányoktól telt, csupa mozgás
és mégis oly mozdulatlan, mint maga a fűtetlen idő
amely múlik bár, de ott marad mindegyik mozdulatban.
súlyos, akár csak vulkánkőben az a kő
amely, mint gyűrűbe gyémánt
foglaltatott.

GORTVA TAMÁS

Fogság

A sarokban ült egy háromlábú széken. Fente a késeket.
Közben a háborúról mesélt, hogy ott milyen tompa pengével vágtak.
Ezért élezte meg mindkét oldalukat. Ki tudja...
Karján mindenfelé vágások meg házilag készített tetoválások voltak.
Azok is a frontról. Mikor nem bírta ép ésszel, így próbált menekülni.
Ittak és emlékeket varrtak egymásra. Vagy inkább sajátjukat másokra.
Vodkát az oroszoktól vettek, tintát meg kevertek, amiből tudtak.
Vagy abba, vagy ebbe fog belehalni – reménykedett. Aztán mégse.
Talán húsz év után jött haza, ezt mindig másképp meséli.
Nagyanyám meg nem beszél erről. Ha kórházba kell vinni az öreget,
apám kerülő úton megy, hogy véletlen se pillantsák meg a börtönt.

Öngyilkosság

Fekete zsákot húzott a fejére, és leugrott a hídról.
Zuhanás közben nem pergett le az élete. Épp ellenkezőleg.
Ugyanazt a sötétséget látta, amelyet a korlát felé botorkálva,
meg amelyet mindannyiszor éjszaka, lámpaoltás után.
Épp csak émelygett kicsit a gyomra, ahogy még soha azelőtt.
Pedig azt is érezte már sokszor, sörtől meg töménytől,
meg ha a romlott tejet is megitta, mikor nem volt pénze.
Azt már megbánta, hogy a zsebeit kavicsokkal pakolta tele.
Így esélye se lesz, hogy megtalálják. Ez korábban jó ötletnek tűnt.
Gondolatai az ajtóra terelődtek végül, hogy talán nem zárta be.
Mindegy is. Csak azt bánta, hogy elkalandozott, és lemaradt a saját haláláról.

EGRESSY ZOLTÁN

Lila csík, fehér csík

(RÉSZLET)

Sparwasser lövi az egyetlen gólt az 1974-es NDK-NSZK-n, viszonylag tisztán emlékszem rá, pedig hétévesen még biztosan nem érdekel egy világpolitikai labdarúgó-szenzáció, egy forró, hidegháborús sportesemény, vajon miért pont ez marad meg, miért nem a hollandok gyönyörű góljai, talán apám miatt, ő lehet izgatottabb a szokottnál a meccs délutánján, holott nem igazi futballőrült, viszont a német-német mégiscsak érdekes neki, így aztán nekem is.

Mi nem vagyunk ott ezen a vb-n sem, a mindent eldöntő utolsó selejtezőn egy svéd fejes kigolyóz bennünket, abszurd történet kering arról, a legfontosabb meccsen miért nem játszik az újpesti Juhász balhátvéd – akinek szintén Tichy volt a gyerekkori kedvence –, az ulti miatt, kártyáznak az edzőtáborban, mint mindig, Illovszky kapitány körbejár, ahogy máskor, körbekérdez, *hogy vannak, fiúk*, Juhász kezében piros 40/100 redurtmarch, rosszkor zavarja az edző, *a faszom tudja, Rudi bá, hogy vagyok*, a legenda szerint e mondat miatt kerül ki a kezdőből, a kapitány megsértődik, a szívére veszi, egyszerűen ennyi, emiatt kapjuk a svédektől a harmadik gólt, talán valóban a gyávaság a legnagyobb bűn, a hiúság ártalmatlanabb valaminek tűnik, és lám, mégsem az feltétlenül, ideje, hogy Törőcsik felnőjön, akkor majd lesz valaki, aki mindig lő még egy gólt, mindegy, mennyit kapunk hátul.

A keresztúri telken vagyunk az NDK-NSZK napján, ezek szerint hétvége lehet, kugli, hinta és kerti zuhany van a kertben, de tévé nincs a faházban, csak konyhai eszközök és pókok, sietünk haza valamelyik Wartburggal, vélhetően ugyanezen a világbajnokságon könyököl hátra aljasul Schwarzenbeck, övé a labda, és mégis, gonoszáságból, apám felháborodik, az ő tiszta lelke ezt nem bírja, *érzi, hogy jön mögötte, és direkt hátrakönyököl, direkt*, majdnem sír, káromkodik, pedig nem szurkol kifejezetten az ellenfélnek, de képtelen elviselni bármiféle becstelenséget, kicsi az ember hétévesen, a lényegét azonban észreveszi, nagyon szeretem apámat ezért a dühéért.

Még bőven gitározni járok, mondjuk csak ősztől tavaszig, most nyár van, nyilván nem gyakorlom az arpeggio-pengetést, a gombfocis doboz mellett egy-két régi füzetet is épen hagy az idő, itt a nagyalakú gitáros például, a gondosan lekottázott leckéimmel, Kis kece lányom, Ettem szőlőt, Széles a Duna, A bundának nincs gallérja, ami a Dunát illeti, a szovjet zászló már berepült, egy kocka elvettetett, ami pedig a bundát, arról fociügyben még semmit nem tudok, el sem tudom képzelni a létezését –

később az NDK-NSZK tisztaságát is megkérdőjelezzük –, mi van még, ja, igen, Törőcsik napokon belül kopogtat az Újpest öltözőjének ajtaján.

Tehetségesnek tartanak, a gitározást mégis abbahagyom nemsokára, zavartan próbálom magyarázni Mária néninek az okot, mosolyog, de kétkedik kicsit, pedig igazat beszélek, nem bírom, amikor a hangszer a szívemhez ér, márpedig oda kell támasztani, hallgatni is utálom a szívverésemet, hát még, ha nyom valami azon a tájékon, később is ez van, felmegy a vérnyomásom egy sima EKG-vizsgálattól, és senki ne feküdjön a mellem bal oldalára, nekem az elviselhetetlen, a szívem az enyém, de én se bírom a dobogását, Mária néni ilyesmiről még nem hallott, ennyit azért mond óvatosan, megértem, tényleg nonszensz, mint a piros 40/100, vagy mint hogy bunda volt a német-német, később majd dobolni kezdek, az hangos, elnyomja a szívverésemet. Mellesleg a gitárom ugyancsak megvan, a legrégebbi tárgyam, Cremona, csehszlovák gyártmány, az olyan ma már, mint az NDK, nincs is, mégis van, néha előveszem a szekrény tetejéről, még a húrok is eredetiek rajta, vigyázok rá, kíséren el most már.

Már nyergelik két lovát, a fiatal Bűnt és a fekete Álmot, hogy áttörjön vad paripáin a szürke életem és a barna halálom, írja Dutka Ákos imádott barátjáról, a színre lépni készülődő Adyról, Törőcsik tizenkilenc éves az NDK-NSZK idején, nemrég volt a születésnapja, biztos nézi a meccset, senki még tulajdonképpen, de aki ismeri, tudja, hogy valaki lesz, nyergelik már a lovait. Adyt megmenteni vitték Debrecenből Váradra, nem írt még igazán jó verseket, csak az látszott világosan, hogy más, mint a többiek, jókor ragadták ki rossz közegéből, Törőcsiket ekkor kéne kiszedni, ha viszsza lehetne tekerni az időt, talán sikerülne, mostanság kezd iszogatni, nehezen szokik hozzá, nyüstöli magát, hogy menjen, viszik bele az éjszakába, próbálgatja az alkoholt, de hát ki menthetné meg, békétlen, szomjas és várakozó.

Nemrég még a futballcipőjével aludt, azt tette a párnája alá, nem létezett semmi más neki, csak a foci, egyáltalán nem gyenge jellem, erre nem fogható semmi, az ő döntése lesz minden, amit meghoz, nincs más felelős, és mégis, mégis, ha vissza lehetne forgatni azt az időkereket, nem lehet persze, ha lehetne, tudnám én is, mekkora üzenet például egy *gyere a Balcsira csókolózni*, egy ilyenre menni kell, miközben mindig oka van a nem-menésnek, másfelől az Ördögökben az olvasható, *a világ semminek sincs semmilyen vége*, bármi lehet, bármikor, míg a Földön ténfergünk, legyen ez némi nyugtatás minden további percemhez.

Én Törőcsikhez fogható tehetséggel pályafutásom egyetlen szakaszában sem találkoztam, mondja Mezey György párás tekintettel, legkedvesebb tanítványáról nyilatkozik, a BVSC-ben edzi a kis ifistát, jóban van a szülőkkel, egy vasárnapi délelőttön látogatást tesz az Uzsoki utcai lakásban, Törőt keresi, meccsnap van, a srác nincs otthon, kibiciklizett a pályára, esett az eső, megnézi a talajt, ennyire fontos neki. *Élmény volt vele dolgozni,* mondja az edző, *jó felfogású volt, érzékeny,* szeretettel közel lehetett férközni hozzá, azzal igen, mással biztosan nem, ő maga is beszél valahol erről az időszakról, *hogyan mit szerettem akkoriban? Játsszani, magamban min-*

dig mosolyogtam, ha felém szaladtak és nem tudták elvenni tőlem a labdát, itt a lényeg, a legfontosabb, játék, meg hogy szerette, milyen egyszerű szavak, csak meg kéne érteni, meg kellett volna érteni.

1973 tavaszán kerül be a BVSC felnőtt csapatába, egyik volt játékos társa azt meséli, korábban hónapokon át lesték az ifiben, ilyet nem láttak korábban, ő meg mintha nem fogta volna fel, mekkora tehetség, ezt látatlanban vitatom, hogy ne tudta volna, hogy ne venné észre valaki, hogy több másoknál, a kérdés nem ez, hanem hogy mit kezd vele, igen, eleinte tényleg csak a foci érdekelte őt, megerősíti a játékos társ, meg a lány, akivel gyerekkora óta járt, és igen, ők vitték el az E-klubba, nem igazi magyar focista, aki nem iszik, hívják, és megy, ő kezdi utánozni a közepeseket, nem fordítva, mégiscsak a lármás együgyűség országa ez.

A koppenhágai barát is fradista, ismeri a történetet, miként kerül Törőcsik Újpestre, a Fradiba akar menni, persze, hova máshova akarna, de minthogy túl tehetséges, felfigyelnek rá, többek között a Honvéd, le akarják igazolni, ez sem tűnik rossz ötletnek, mégiscsak Tichy csapata, de makacs már akkor, neki ne mondják meg, hova igen, hova ne, ő a Fradit szeretné, a Honvéd bekeményít, behívással fenyegeti, megy a huzavona, nem enged, az erőszakot nem viseli jól, mi lesz a megoldás, vajon melyik csapat bírálhatja felül a honvédségét, egy ilyen van, a belügyé, így merül fel az Újpest, a Honvéd erőszakoskodása miatt, meg mert olyan csatárok játszanak ott, akik mellett fejlődhet, ez ekkor még fontos neki, ráadásul öregednek a nagy sztárok, kifele mennek, az idő neki dolgozik, ha minden jól megy, hamar bekeverül majd a kezdőbe.

Az Újpest évek óta gyakorlatilag ellenfél nélkül, simán nyeri a bajnokságokat, szórakoztató, ötletes támadófcit játszik, a siker is borítékolható, előbb-utóbb a beépülés is, a stílus fekszik, csak hát az edzésmorál, azzal akadnak gondok, nem ártana valami hajtósabb közeg, leírtak egyszer egy szép, pontos mondatot a hetvenes évek Újpestjéről, *az a csapat már nem vetett, csak aratott*, morális szempontból kerülhetne tehát jobb helyre, szakmailag viszont aligha, az élet úgyis megmutatja majd, jó döntés születik-e makacsságból, öntudatból, egyszersmind bátorságból, mert azt azért nem tudni, hogy fogadják a titánt a nagy emberek, a legjobbak, mit akar itt a nagy hajával, ez sem az az időszak Magyarországon, amikor örülnek új vetélytársnak, tehetséges feltörekvőnek.

Hetekig gondolkodik, kopogjon az ajtón vagy csak belépjen, mi lesz, ha nem fogadják be, ha parasztok lesznek vele, azt se tudja, hogy köszönjön, remeg az idegességtől, ő, a későbbi laza Törő, nagy a tét, ekkor még érdekli, aztán minden simán megy, nem adódik probléma, a legtöbbet Noskó segít a beilleszkedésben, gyorsan megszeretik, mert udvarias, csendes, és persze zseniális, ez kiderül az első edzésen, vannak ugyanakkor bérelt helyek a csapatban, Zámbónak kell bedumálnia őt a kezdőbe, az első meccsről volt már szó, a következő egy Diósgyőr elleni hazai 2-0, *a legmozgékonyabb csatár ezúttal Törőcsik volt, írja a Népsport, ügyes cseleite, váratlan lövéseit többször jutalmazta tapssal a közönség*, utána csereként jön be Tatabányán

a szünetben Tóth András helyett, rossz emlékű pálya, 1989-ben, már MTK-játékosként itt végzi ki egy Udvardi nevű védő, ő vet véget a pályafutásának, tizenöt eklektikus évnél, de ez még messze van, minden csak most kezdődik.

1974 utolsó őszi meccsén, a Salgótarján elleni 5-3-on megint kezdő, 7-es osztályzatot kap, vállat szerez gólt, megy minden szépen a maga útján, lassan, finoman, a szurkolók kezdik megismerni, azt gondolná az ember, a tavasz meghozza az igazi berobbanást, nem, még nem, általában csak csere, Pécsen például, egy híres meccsen, amelyiken az öreg Dárdai 10-est kap, ugyancsak csereként áll be Szombathelyen, azonnal gólt fejel, mégis a tartalékcsoportban találja magát a következő héten, Zámbo keményen dolgozik az érdekében, nagyon azért nem kell, Várhidi mesternek is van szeme, de hát kit hagyjon ki, a Fradi ellen a Népstadionban kezdő, mindössze huszonötezeren vannak, nem komoly nézőszám ez akkoriban, a Honvéd ellen aztán, szintén a Stadionban gólpasszt ad, bár megint nem kezdő, ez az utolsó bajnoki meccs az idényben, három góllal zárja, nem rossz, nem is szenzációs, az Újpest bajnok, hetedszer egymás után.

A bemutatkozás mindent összevetve több mint reménytelen, elsősorban a stílusa miatt, ilyen eddig nem volt, bár egyelőre még Bene és Fazekas a két legnagyobb sztár. Előbbi már nem sokáig, utóbbi később a legkedvesebb játszótárs lesz, más fel fogásban fociznak, Fazekas praktikusabb, eredményesebb, több gólt lő, ő viszont gyors, cselez, a szó szoros értelmében játszik, csodásan egészítik majd ki egymást, mindkettő érti a másik gondolatát. 1975-ben stabilizálódik a helye, ezzel párhuzamosan szereti meg az alkoholt, már nem okoz gondot a sörök ledöntése, egyre többen ismerik fel az utcán, ettől egyre nagyobb zavarba jön, gipszelt lábú rokonom és Onedin kapitány magyar hangja a Liesingerben iszogat egy este, amikor belép a haverokkal, a rokonom bámulja, hosszabban a kelleténél, de hát hatalmas rajongó, persze hogy nézi, odabök a színésznek, *nézd, a Törőcsik*, ő ezt meghallja, nyűgös, ki tudja, hanyadik felismerés ez azon a napon, *mi a faszt bámulsz*, kérdezi, szimpatizánst nem veszít vele, de fájdalmat okoz a mondattal, ahogy annak a barátomnak is, aki ugyanitt autogramot kér tőle, nem akar adni, hülyéskedni kezd Ebedlivel, aztán ráírja a kissrác papírára, hogy Pityipalkó, ezeket nehezen bocsátom meg, a gyorsan jött siker számlájára írom, de ez nem felmentés, miközben értem valahol, a söröző nem futballpálya, ő ott inni szeretne, meg hogy békén hagyják, nem érti, miért nem jár ez neki, egy gyereket ettől még nem szabad megbántani, a rokonom más ügy, ő felnőtt, túléli, minek bámul, alkat kérdése minden, meg készenléte, Törőcsik később sem szokja meg, hogy nézik, soha nem fogja bírni, legfeljebb a gyepen.

Sparwasser a nemzet hőse lesz az NSZK elleni góljával, ünneplik, ajnározzák, később átszökik a berlini falon, tornatanárként éli le az életét, azt nyilatkozza, bárcsak ne lőtte volna azt a gólt, törvényszerűségek nincsenek, de következmények igen, a lelkiérők nem azonosak, ki tudja, min múlik, ki mit hogy dolgoz fel, a kilencvenes évek végén írok egy futballöltözőben játszódó színdarabot, évek múltán elmeséli valaki, hogy a színház Újpestről szerezte be a padokat, egy Juhász nevű ismerőse in-

tézte, a Megyeri úti stadion igazgatóhelyettese, nem tudja, ismerem-e a nevét, valaha válogatott focista volt.

*

A szarvasagancsos lány elkéri a születési adatokat, rosszat sejtek, igen, ismét számmisztika-tanfolyamra megy este, nem lesz ezoterikus fejezet, mondom neki, felesleges bármiféle energiabefektetés ez ügyben, készségesen egyetért, csak érdekességképpen kérdezne rá, ha már ott van, mit lép a számtudomány erre a képletre, kicsit kíváncsi vagyok én is, de csak amennyire akármire, tartani fogom magam, nem leszek hajlandó komolyan venni.

Akkor viszont mégis jobb volna, ha eleve megkímélne a hülyeségektől, egyébként sem jön be minden, ami felőle érkezik, nemrég vallottam kudarcot a datolyával, néhány hete adományozta, igyekeztem, de nem sikerült megszeretnem, szégyenszemre elszállította a minap. A számmisztikával még rosszabb a helyzet, azzal korábbi tapasztalataim miatt még gyanakvó is vagyok, furcsa birodalom, amelynek nem ismerem a törvényeit, nem tudom mire vélni, idegesítő, amikor valami nem tűnik teljes ostobaságnak, miközben a józan észnek ellentmond, tökéletesen alkalmas tehát az ítélőképesség összezavarására. Védekezem ezúttal is, eltartom, nem kérek belőle, sehova nem vezet, még ha egyezéseket fedezek fel, még ha ráébredések történnék, akkor se, minek ködös, átláthatatlan utakra tévelyegni; három órával az adatkérés után az egykori csepeli futballista kocsmájában sörözünk a szarvasagancsossal, az első korty elfogyasztása után veszi elő a jegyzeteit, indításként azt mondja, *nincs kétség, kibillentséget okoz nála a három darab 5-ös.*

A pult mellől a legjobbkor int felém egy kedves ismerősöm, kérdezi, meghívhat-e valamire, ma van a születésnapja, miért sértsem meg, Isten éltesse, Jagert fizet, kap a lány is egy kupicával, köszönt és felhajt, nem zökken ki, nem terelődik el a figyelme, homlokát ráncolva tanulmányozza a füzetet, *eleve nagy problémája, hogy az érzelmeit nem tudja megélni*, mondja, kedvezőtlen esetben drog vagy alkohol felé fordulhat az ilyen számokkal megáldott vagy megvert ember, beszüntetem a kiselőadását, ez nevetséges, pontosan tudja, kiről van szó, nem nagy kunszt beúsztatni Törőcsiknél az alkoholt, egyébként se miszticizálunk, mondtam már, mosolyog, ő csak továbbadja, amit hallott, a tanfolyam vezetője állapította meg ezeket, akinek fogalma sincs, ki született 1955. május 1-jén.

Magánhangzói alapján a belső, illetőleg a teljes név alapján az egész száma is 5-ös, folytatja, ez a motiváció jele, de egyfajta ürességet, alapvető hiányérzetet is jelez, *mi, bazdmeg, egy szám*, kérdezem, igen, az 5-ös emberek szoktak bizonyos élethelyzetekben nagyon sok édességet enni, pótlandó a belső hiányt, ellensúlyozandó az ebből fakadó feszültséget, az édesség-dolog érdekes, zabálja az otthonban, ahol ápolják, de lehet véletlen egybeesés, én is kérhetnék négy-öt kakaós palacsintát, még kívánom is, pedig 6-os vagyok a születési adatok és a nevem alapján, a lány csupa szabadkozás, nem gondolja ő se komolyan, ne idegeskedjek, ez csak játék,

annak meg jó, nem több szerinte se, ebből tudom, hogy dehogynem, nem annak tartja.

A *Köszönet mindenért* volt a gyerekkori kedvence, meg a dalt éneklő Domján Edit, az akart lenni, Domján Edit, nevetős, de mély érzésű, boldog és tragikus, józan és bonyolult, ilyen is lett, tud mindent róla, például hogy 25-én született, épp a mai ülésen hallotta, hogy az aznap világra jövők között feltűnően sok az öngyilkos, lám, a színésznő is az lett. Meglepő mennyiségű nagy tanító és bölcs született akkor, Jézus ugye, meg Buddha állítólag, felmerül, ők vajon miért nem lettek öngyilkosok, nem lettek, biztos, kérdezzük egymástól, elbizonytalanodunk, ahogy jobban belegondolunk, mi az, hogy öngyilkosság, elhallgatunk és hagyjuk a témát, amúgy is vissza akar térni az elemzethez, *dominánsan jelen van az érzelmi elfojtás*, olvassa a füzetből, *egy idő után jó eséllyel elkezdi magát rosszul érezni attól, hogy tudja, éreznie kéne valamit, de nem érez semmit*, erről vajon miféle fogalmak lehetnek egy kívül-állónak, ez esetben kettőnek, komoly hübrisz lenne azt gondolni, megfeythető valaki ilyen egyszerűen, azt se tudjuk, a másik ember fejében mi van, nem hogy a lelkében, Metellus egyik problémája ez Füst Milán Catullusában, szerelmi téren, fej-jel kapcsolatban.

Közben megérkezik a költő barátom, boldog, mert nemsokára kötete lesz, de csak annyira, olyan finoman, amennyire, amilyen boldogtalan alapállapotában, kicsik a kilengései, akkor mozdul nagyobbat az inga, ha megver snóbliban, győzelmet fröccsel ünnepel, vereséget ugyanazzal sirat, szokatlan jelenség szemtanúja vagyok, néhány percre mindkét szomszédja nő a pultnál, nagy kérdés, mi lehet a fejükben, a barátommal kapcsolatban, félő, alighanem semmi, a szarvasagancsos lányéban számok, jelek, jelentések kuszulódnak.

Nem szólok meg néhány percig, figyelmesen hallgatom, miket böki ki, nyomja az információkat, arra jutottak az elemzés során, talán a lepkegyűjtögetés is jobb elfoglaltság lett volna Törőcsiknek, mint a foci, nem szólok, fegyelmezem magam, jön a magyarázat akadékoskodás nélkül is, valami olyasmiről van szó, hogy kiteljesedésre lett volna szüksége, másokért kellett volna tennie, *igen, lány, a lepkegyűjtögetéssel inkább, mint a focival*, kérdezem, van válasz természetesen, a futballpálya alkalmas terep, de csak ha nem száll el, ha az egója nem viszi negatív irányba, ha nem gondolja, hogy bármit szabad neki, ha alázattal közelít a feladatához, közbe kell vetnem, hogy ez mindenkire igaz, igen, de rá különösen, a születési számkonstelláció ezt mutatja, esetleg gyerekeket kéne tanítania, az segítene, csak mintha hiányozna a felelősségvállalás, plusz ezekkel a számokkal nem nagyon bírja az ember, ha bármi kontrollálja, jó eséllyel az a típus, aki folyton keresi a szenvedélyt, de ez állandó ütközésben van a belső ürességgel, nemigen érez semmit. A baleset erős figyelmeztetés volt, az mindig jelzőbója, mint a betegségek, olyankor változtatni kell, lett volna lehetősége rá, még akkor, 79-ben, de az ajnározásra figyelt továbbra is, ebben lubickolt, az van még, hogy sok szám hiányzik a képletéből, a racionalításra és a kitartásra vonatkozók például.

Muszáj rendelnem valamit, míg hozzák, szelíden ellentmondok, a számfejtő honnan tudhat a balesetről, ha nem is ismeri az alanyt, mosoly a válasz, ezt nem szeretem, viszont megcsillan a remény, hátha másik témára evezünk, a mikro kerül szóba, tudomása szerint borzasztóan egészségtelen, viszont van megoldás, ha megmelegszi az étel, hangosan azt kell mondani rá, 991, ez valami maja kód, kis híján lefordulok a székről, sok lesz mára nekem, délután egy angyal típusú lány arról beszélt, ha fáj a torkom, kék sálat kössek magamra, mert az jó torokcsakrára, most a mikróshülyeség, egyáltalán, a számok, ez egyetlenegyszer tetszett, a Lostban, de ott is rosszat jelentett minden a megfejtésükkel kapcsolatban, mi van ma, kikkel kuglizok, enni kezdem a melegszendvicsemet, ezalatt folytatódik a sokkolásom.

Van olyan, hogy külső én, ez azt mutatja, mások milyennek látnak, esetében ez a 9-es, kedves, szerethető embernek tűnik, de igazából nem az, képtelen másokkal azonosulni, csak magával foglalkozik, gyerekkorában valószínűleg azt élte meg, hogy túl sokat vagy túl keveset tördtek vele, soha nem úgy, ahogy jólesett volna neki, ez a májusban születettekre igaz, kényelmesen nyelem le a falatot, mielőtt megkérdezném, *minden májusban születettre*, nem jön zavarba, bólint, igen, nekik a rendszer szerint így kell megélniük a felnőtté válással kapcsolatos időszakot, aha, a rendszer szerint, persze, de a gyerekkori traumából születhet egy bizonyos erő, ha nagy leszek, minden úgy lesz majd, ahogy én akarom, Törőcsiknél valami 8-as ezt még fel is erősíti, azt gondolja, felnőttként szabadon megtehet mindent, senki nem pofázhat bele az életébe, legkésőbb negyvenhét éves korára el kellett volna jutnia igazi életfeladatának a felismeréséhez, a 7-es szám felé kellett volna tendálnia, most megint telítődöm, magamban elviccelem a dolgot, aha, szóval ki kellett volna húzódnia jobb szélre az öregfiúk között, ha nem így történik, folytatja a lány, jöhet börtön, kórház, kiszolgáltatottság, törés, sorvadás, agyvérzés, elfekvő.

Börtön nem volt, sorvadásról sem tudok, a többi stimmel, a számok szerint tehát a baleset volt a felkiáltójel, elágazásban volt akkor, és rosszul döntött, előfordul ilyesmi, a nép a 9-est látta benne, mit láttak volna, ez volt a hátán, a 9-es olyan, hogy mindenki ujjong, ha nézi, imádják, ő az ember, aki elhozza az égi akármiket, de neki igazából az 5-ös a száma, talán játszania is abban kellett volna, esetleg 4-esben, az is földel, muszáj megszólalnom, mindennek van határa, hogy lehetett volna ő összekötő vagy balhátvéd?

Még tart a melegszendvicsem, amikor az előző életek jönnek szóba, ez is rizikós téma, nem bírom jól, van egy 61-es, mondja a lány nagy komolyan, ami azt jelenti, a lelke számtalanszor megélte már ugyanezt, nagy tehetséggel végigcsinált valamit, viszont mindig elbukott, a tömegekre életek óta hatalmas hatással van, ezt a képességet cipeli magával, de elbassza újra és újra, nem oldja meg a feladatát, tetszik ez az *életek óta* kifejezés, rutinból tud hatni, az könnyen megy neki, de nem ezzel kéne foglalkoznia, alázattal kellene tanítania, megint az alázat, már másodszor kerül elő, megállapíttatik az is, hogy a közeg sem kedvezett, ami nem mellékes körülmény, a szocializmus nem volt jó terep, nem akadt, aki rászólt volna, ne csináld, nem volt

akkor tere ilyen típusú gondolkodásmódnak, ellentmondást érzékelek, hogy szólhatna bárki olyasvalakire, aki nem tűri a belepofázást?

Valamint nem gondolkodásmód kérdése ez, hókuszpókusz az egész, megnyugszom, mert kikötöttünk a közegnél, végre nem ő tehet valamiről, azon valóban érdemes volna elgondolkodni, mi elrendelt előre az életben, és mi nem, csak hát nem feltétlenül számok kapcsán, a szakember szerint egyébként ezek mindössze alapképletek, kijelölnek valami utat, amelytől el lehet térni, megnyugtató szívsimogatás, van tehát némi kis szabad akarat szerintük is, bár belőhetetlen, mekkora. Megint meg kell állapítanom, amit meg szoktam: nem hiszek ezekben a kombinálásokban, de nem is kérem ki magamnak, mindig ugyanaz, elutasítom, de végighallgatom, különösen, ha okos lány nyomatja, aki két lábbal áll a földön, nem akármilyen teremtmény a szarvasagancsos előadó, nyelvészeti proszemináriumon annak idején a *csi-ga* szó életrajzát kutatta, most éppen számokban utazik, és mennyi titkot rejthet még a jövője, néhány éve egy másik, gyönyörű lány *Iustinianus háborúi Prokopios műveinek tükrében* címmel írt szakdolgozatot, ő nem számozott, ő férjhez menni imádott újra és újra, esetében hasonlóan nehezen volt összerakható a külső és a belső, ezek nem könnyű feladatok.

És mégsem lesz ezoterikus fejezet, nem írom meg, amit összehord, vagy legfeljebb csak valahogy ironizálva, az olyan, mintha nem venném komolyan, bevillan az előző számrajongó lány, neki is volt mestere a területen, beszélt Töröcsikről is, tényleg, jön fel valami az emlékbügyrokból, van még jó pár leszülete, ilyesmit mondott, beszélt a hiányról a család és a kommunikáció szintjén, valamint hogy csak a saját haszna érdekli, képes teljesen leépíteni magában a kitartást, ha nem látja értelmét, vagy ha kritizálják, onnantól vége, így döntött, így akar élni, a legnagyobb veszélyek egyike, hogy hiányzik az igazi család megteremtésére való képesség, a külső kör, a barátok is furcsán vannak kezelve, sokan elmehetnek tőle adott élethelyzetben, és ő nem érti, miért.

Én meg úgy látom, ez mind mindegy, csoda, hogy volt, jön egy hosszú hajú ember, és mást csinál, mint a többiek, a pályára gondolok, nem az életre, olyan, mintha én lennék, lennék ő szívesen, a pályán persze, nem az életben, engem játszik, én vagyok ott, amikor vezeti a labdát, én viaskodom a védőkkel, ha bántják, engem bántanak, de ha engem játszik, ne hibázzon, ne rontsa el, ne bassza el azzal, hogy szarik rá, iszik, mert azt akkor velem műveli.

Nem hiszek semmiféle elrendeltettségben, szerintem a körülmények szerencsétlen összejátszása áll a háttérben, nem a számok, ezt tudatosítom most már mindörökre, nevetek magamon másnap délből, amikor megmelegíttem az ebéde-met a mikróban, kivesszem, és mondok egy halk 991-est, de azért eszembe jut, milyen kár, hogy nincs kék sálam, kapar a torkom egy ideje.

PÁL SÁNDOR ATTILA

Bujdosóének

Az útról letérve, befelé az erdő mentén,
az ér vonalát követve, az erdészházon is
túl a romos tanya. A lepattogzott fehér
meszelés, néhol méteres szakaszokon
szürke, porzó, szalmás vályogtéglák.
Házanyajegyek. Az épületig rövid, elvadult
gyep és három kiszáradt fa. A tető meg-
rogyva, hullámszik, mint a tenger. A barna,
fekete, szürke cserepek, mint cserzett bőr.
Az üvegszilánkos ablakkeretek, mint egy
részeg nyugalma. Bent, a fehér alapon zöld
mintás falon faszok, pinák, káromkodások.
Neonzöld töltényhüvelyek, csikkek, sörös-
üvegek a poros, döngölt padlón. Az egyik
átjáróban a nevem. A bejárat előtt a cserép-
halom úgy ropog, mint a friss hó. Körben a
fenyves, mint egy arctalan, mélyzöld tömeg.
A lemenő nap szétömlik mindenben, mint
a meleg húgy.

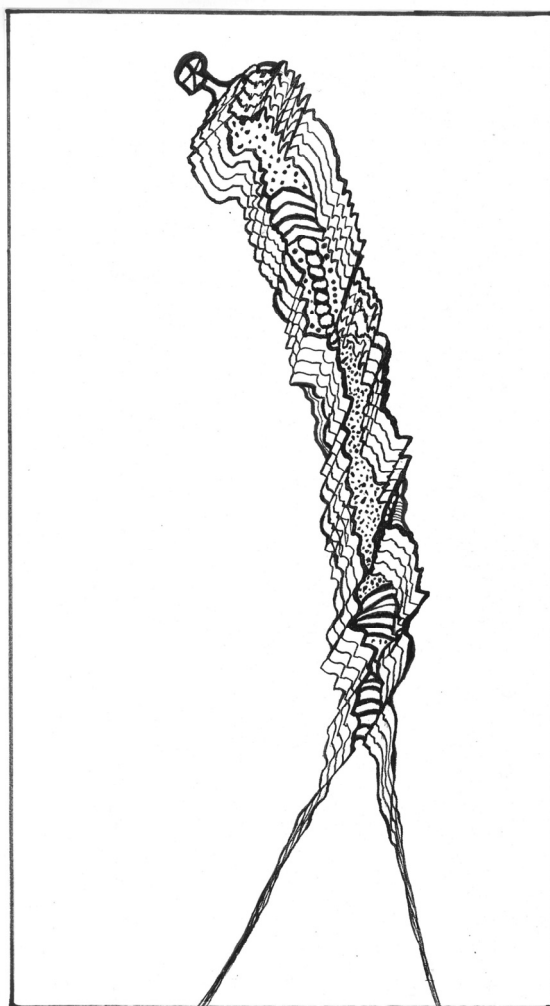
Bujdosóének

Az erkélyről nézem az éjszakai várost. Két templomtornyot
látok, füstölgő gyárkéményeket, utcai lámpák távoli és közeli
csillagait. A szemem úgy tükrözi a fényt, mint egy vadállaté.
Hűvös szél zúg a fülemben. Arra gondolok, hogy soha életemben
nem láthatom közvetlenül az arcom.

A vizes aszfalt nem különbözik a csillagtalan égtől. A hajam,
akár a borús fák zizegő lombja. Innen látok minden részletet.

A repedéseket a szemközi ház falán. A kezem minden ráncát.
A mohát a cserepeken. A villanykörték izzószálát.

Mikor bemegyek és lefekszem, érzem a levegő nehéz szagát.
És ráng egy ideg a szememben. És nyikorog az ágy.



JUHÁSZ TIBOR

Sorházak napközi csöndje

A telkek haldokló sövényekkel vagy raklapokból és rozsdás vasdarabokból rögtönzött kerítésekkel különülnek egymástól. Az udvarokon biciklik, tátongó hűtők, szilánkos tévék, szárítókötelekről levált, sáros lepedők. Sorházak napközi csöndje.

Mégis, történik valami. A falakon alaktalan foltok, mintha cső tört volna bennük, alulról mérget szívna magukba, rohadni kezd a bőrük, és ha teljesen megfertőződött egy rész, élettelenül aláhull, földet érve porlad.

Emésztetlennel táplálkozik a telep.
Mint az itt lakó Rapunzel-szindrómás lányok.
Vagy apáik, akik munkából hazatérve családtagjaik arcában eltörik a vízvezetékeket.

Ez húzódik egészen a vasúti felüljáróig,
aminek helyesírási hibásak a lábai.
Közöttük halad az út, kopottas, távoli
csigolyáival, pár száz méterrel odébb beépül
az autópályába, és megfelelkezik a csendről.

Városom

1,

Együtt néztük, amit a város a naplementéből engedett. Nem volt sok, lassú narancs hűlt a szürkület aljára, átadva helyét a kevésbé szép, de jóval misztikusabb árnyalatoknak, amik dermesztő pontossággal tapadtak a panelekre. A tömbök között egyre sűrűbbé vált a sötét, magába csomósítva a parkoló autókat, szemeteseket, mellettük az igyekvő járókelőket.

A felgyulladt ablakok egyikében egy férfi kiabált egy lehajtott fejű nővel, nevetséges volt dühének némasága. Kettővel feljebb pedig egy kisgyermek toporzékolt csendesen.

A csillagfejű tűpárna alatt elnyúlt a város. Valahol a jelzőlámpák füzerei között ott volt a mi otthonunk is, ugyanilyen lenémított cselekményekkel. A legnagyobb költőt idéztet: izágán szuszog, zuzódik, zizzen, izzad és buzog.

Szelíden görbült a hold, hullatott, sárgás ezüstje halványan gyúlt a felső emeletek köré.

2,

A két számjegyű emeletések gyűrött aljában teknokol szagú zacskók csörögtek. Néha felkapott közülük a szél, ráncigálta egy darabon, s újabb torlódott részbe rakta. Az utca ilyenkor valami fantasztikus westernfilm hangulatába került. A teszkós szatyor, mint egy tökéletesített ördögszekér gurult a betonon, te még rá is léptél, persze nem tudhattad, hogy korábban tizenéves fiúk élvezték benne neveiket, éveiket el.

Már nem emlékszem pontosan, mit mondtál, de komoly voltál, mint egy asztalon hagyott kés. Olyasmiről volt szó, hogy az ing gyűröten is elegáns, a vasalás semmit sem árul el viselőjéről, de mindegy, hiszen az egymás fölé költözött családok ilyenekbe csomagolják a tízórait. Mondom, nem emlékszem pontosan, az oldalak függönyös kivágásai rendben égtek körülöttünk, hazafelé tartottunk, csörgött a város.

3,

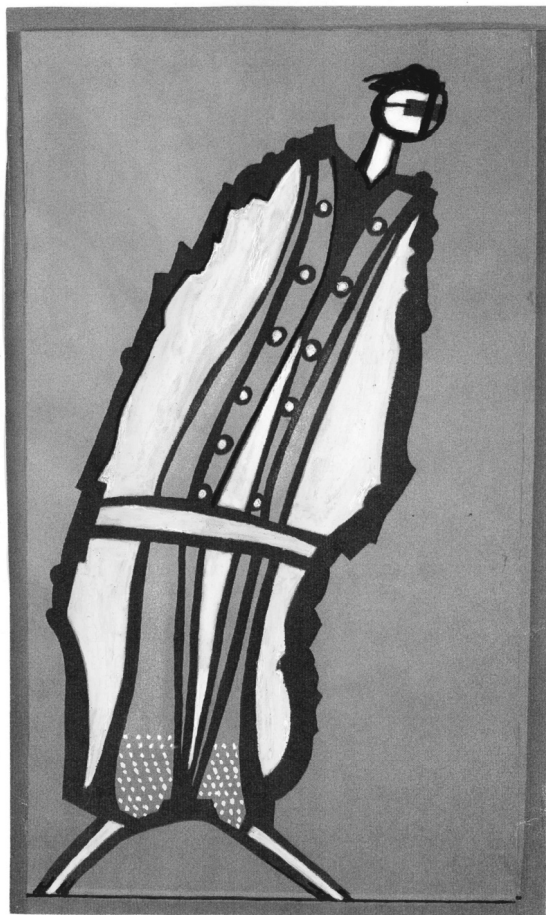
Egy ÜVEG feliratú kukából kicsüngő autógumiban szunnyadt a forgalom. Sötétebb beugrók váltották egymást, bal oldalon korlát, kezedet húztad rajta. Az a kevéske piszkos fény, amit a lámpák adtak fennakadt a párkányok és redőnyök élein. A sarkon balra fordultunk, a Fő tér monoton macskakövein tovább, alighanem iróniából mondtad, hogy innentől nevezhetjük otthonnak. Aztán a zár fordulása, műanyag fényű lépcsőház, emeletenként négy kopott ajtó. A magasság soha, lakásunk száma zavart.

4,

Az éjfél utáni vakablakokat ritkásan csillogtatta a közvilágítás. A szemben lévő garzon előtt munkaterület, egy alak az itt felejtett szerszámokat gyűjtögette. Felette árnyas, mozdulatlan testével figyelt az erkélyekről a csend. Aludtál te is. Mégsem voltam a helyemen. Talán a hajnali hulladékürítők láthatósági mellényét hiányoltam, amik úgy foszforeszkálnak, mint a kiderült bűn. Kurjantásaikat, ahogy egyikőjük röhögve rúg arrébb egy macskát, vagy fennhangon viccet mesél. Egy autó jött alattam, fényszórói végiggömbölyödtek kétoldalt a karosszériákon, de ugyanolyan matt mélységet hagyott maga után, amit bearanyozott.

5,

Szürkéskéken derengtek az utcák. A kirakatokban ernyedten lógtak a kezetlen próbababuk ujjai. Az első járókelők magukat nézték maszatos üvegekben. A hajnali munkásjáratot tömve láttam tűnni a kereszteződésben. Akkor azt hittem, mint egy ritmusra, erre kell hangolódnom. Befordulni a sarkon, zöld színre indulni, mindent a megfelelő időben és módon. Rendezni magam a hangsúlyos és hangsúlytalan pontok szerint, nevesebb körülmények között pedig felütéssel kezdeni az aznapi számot. Amikor kávéddal kiléptél mögém az erkélyre, egy fekete macska épp balszerencsét hozott a Százforintos zárjával babráló eladólánynak.



BECSY ANDRÁS

Hely

Hely,
 Idő, anyja neve,
 Kivonat,
 Jelentés (záró),
 Porontyom, egyetlenem,
 Védőoltás,
 Családi használt ruha,
 Te kölyök, öcsi,
 Csorbacsífk,
 Vinettú, Nyilasi,
 Névsorban második,
 Tornasorban ötödik,
 Tankönyv,
 Szégyelld magad, alamuszi nyuszi,
 Pál utcai fiú,
 Sátor,
 Vérszerződés, fogadalom,
 Fáj,
 Úszás, bicikli,
 Mozi,
 A közösségért végzett munkájáért,
 Virág,
 Kedves jelentkező,
 Névsorban ötödik,
 Tornasorban tizenkettedik,
 Száraz szájú, fogkrém szagú,
 Izzadt tenyerű, szép,
 Hazug, hálátlan, hű, fáj,
 Keserű, rágó, bűdös, rágó,
 Tankönyv,
 Könyv,
 Kotta,
 Mozi, mozi,
 Kapualj,
 Üveg,

Biflázva: mennyei összhang,
30 perce van a kidolgozásra,
Tarisznyás,
Virág, öltöny,
Kedves jelentkező,
Ponthatár,
Kedves feliratkozó,
Szak,
Index,
Jegyzet, könyv,
Kapualj,
Gömb,
Pohár,
Folyosó,
Benyújtó, öltöny,
Vezéreljék az alábbiak,
Munkatárs,
Úr,
Hegyhengergető,
Automata,
Jelentés,
Te,
Te,
Te,
Öltöny,
Kivonat,
Világ,
Áppá, Apuci, Apa,
Kivonat,
Védőoltás,
Csoportvezető,
Családi használt ruha,
Tankönyv, csomagolópapír,
Úszás, bicikli,
Ellenőrző, virág,
Angol-Holland bálás,
Torta, Torta, Torta,
Vasárnap,
Létra,
Helyettes,
Nagy örömmel jelentjü,
Mély fájdalommal tudatju,

Számlarendező,
Öltöny, öltöny, öltöny,
A kollektíva nevében fogadd sok,
Sör, terasz, nyár,
Automata,
Napi 3×1,
Apuka,
Papa,
Tévé, séta, fáj,
Kórlap,
Jelentés (záró)
Bélrenyheség: kamillatea,
Torta,
Kijelölő,
Kivonat,
50 évre megváltott,
25 évre megváltott,
Megváltatlan, eladó
Hely

Esik

Esik. Zörög az eresz, mintha
kavics kotyogna a bádogcsőben,
szörcsög a csatorna, esik bőven,
zörög és egyre többet inna.

Az utca tócsák mélyén nyugszik,
minden járdarepedés egy holtág,
megállnak partján, majd átugorják
az esernyők és a kapucnik.

Kotyog a házak bádog-torka,
kortyok csörömpölnek le a földig,
az ablakon túl ezer tócsa
parányi hullámgyűrűkkel bőrzik,

mögöttem a szoba egy holtág,
kik erre jönnek, átugorják.

ZSUPOS NORBERT

(Át)láthatatlan*Lillának*

Nem látom, hol kezdődik
a nap, talán nem is érdekel,
nem csak az idő borul fel:
nem látom, nem érzem perceit
a testnek, a testednek,
az álmok idejét sem érzem.
Itt fekszel, lehunyt szemmel,
sápadt arcod nyugodt,
ajkad cigifüst emlékétlől
vibrál itt a szobában,
ahol halkán remeg a szél
által táncoltatott szavak
(át)láthatatlan erdeje, mint
az ágy mellett a függöny,
a falakon képek tőlem rólad,
mialatt alszol, és csendben
szuszogsz, egyedül, nélkülem,
úgy érzem, amikor ébren
vagy és kérdezlek, nem felelsz,
hallgatsz, meztelenül; fáradtan
mondasz néhány szót arról,
hogyan mész és itt hagysz,
hiszen szar az egész,
művészet, élet, néha utazás,
és persze, az, hogy együtt:
utálod, gyűlölsz, mint a képeket,
tőlem rólad, az egész szobát,
ahol bezárva lenni, egyedül,
de mégse mész: maradsz,
marad minden a régi,
csupa hanyatlás, fénytelen
pitvarokba zárt csókok.

Átjárók

Tegnap mentél el, úgy érzem, többet
nem foglak látni, pedig valahol még
itt vagy mellettem, például tegnap éjjel
álmodtam veled ismét, újra láttam arcod
abban a homályos teremben, ahol azt
mondtad, találkozni fogunk még.

Próbállak körberajzolni, arcod, tested,
amit soha nem érintettem, egyszer
azt mondtad, nem volt rá alkalom,
máskor pedig, hogy mindketten mások
vagyunk, nem illünk egymáshoz, mint
két álom, mely átjárja egymást, azt

hiszem, ezt mondtad, mielőtt elmentél
volna tegnap este, emlékszem, ahogy
alakod hozzáolvadt ahhoz a színhez,
mely azt a végtelen termet jellemezte,
amikor már nem hallok hangod, csak
arcodra emlékszem, majd csönd, semmi.

BARÓTHY ZOLTÁN

Nincs idő!

(REGÉNYRÉSZLET)

Augusztus vége volt, forró és szürke este. Elővette a kulcsot az övtáskájából és kinyitotta az ajtót. Ijesztő, idegen árnyékokat látott odabent.

Átlépte a küszöböt. Villanyt kapcsolt előbb az előszobában, majd beljebb, a hálószobában. Körülnézett. Az ágyon, az ágynemű gyűrődéseiben még ott kavarogtak annak az egykori ébredésnek a pillanatai. Egy meg nem történt éjszaka. Ahogy utoljára fúrta a párnába a fejét. És a lepedő redőiben a mozdulat, ahogy az ágy szélére kiül. „Ez?”, kérdezte, és szinte újra hallotta az ébresztőóra akkori sípolását. „Ez?”

Nem bírta. Egy gyors mozdulattal kisimította a párna és a lepedő ráncait, és átmenekült a nappaliba. Szétdobált papucsok, a nyomtatóban szakadt papír. Egy menetrendet akart még kinyomtatni akkor éjjel, de a papír beragadt, ki akarta ráncigálni, nem sikerült, később pedig már nem volt ideje foglalkozni vele. „Ez?”, gondolta újra. Az asztalon iratkupac és egy elszáradt kekszdarab. Csak az egyik felét ették meg valamikor régen.

Mindenhonnan elfelejtett percek tompa ütéseit érezte magán: a halántékán, a homlokán, a mellkasa táján.

„Ez az életem?” Lerogyott a kanapéra. „Nem, nem, nem akarom! Nem akarom!!!”

Bármerre is fordult, egy idegen élet nézett vissza rá ridegen és kegyetlenül. Irtózott a kanapé szövetének érintésétől. A szoba másik feléből egy étkezőasztal éles sarka figyelte őt kemény szenvtelenséggel. És egy vitrines szekrény. Mintha egy hulla merev tekintete lenne az a szürke, élettelen üveg. Próbálta megérteni a felfoghatatlant, hogy ez a saját lakása, hogy ő lakik itt, de legszívesebben máris elrohant volna. „Mi értelme újra látnom ezt az egészet?”

Nem lehetett elviselni, olyan meleg volt. Nyitva hagyta a teraszajtót, úgy aludt el.

Az éjszaka közepén felébredt. A nyitott ablakon át fákat látott. Tudta, hogy a fák alatt út kanyarog és ereszkedik alá egy meredek völgybe, és hogy neki ezen az úton kell majd továbbindulnia. De az út nem látszott, csak a fák: a rezgő levelek villódzása valami barna és sárga fényben, mintha az út fölé boruló lombokra folyékony aranyat öntöttek volna. Gyönyörű, megnyugtató látvány. De honnan jön ez a nehéz, sárgás fény ilyenkor éjszaka?

Egy utcai lámpa. Mögötte nagy, vak épület sötét tömege. Ismerős az épület és ismerős a nyitott ablak, amely azt a kinti, csendes éjszakát és az aranyba mártott lombokat keretbe foglalja. „Hol vagyok?”

Egy szekrényt vagy polcot látott az ágya végében. Azzal nem sokra ment. De akkor észrevette egy bicikli kerekét a polc mellett, egy sarokba állított bicikli első keze volt. „Nem!”

És már tudta, hogy nincs semmiféle út odalent a fák alatt. Otthon van, és a saját ágyában fekszik, az ágya végében az ő polca van, a szoba sarkában az ő biciklijé. A nyitott teraszajtón túl, a száradt lombú fák és az utcalámpa fénye mögött pedig csak egy kietlen és lapos lakótelepi éjszaka kezdődik.

„Nincs a völgy? Hát nincs az a völgy?”

Még sokáig pislog álmatlanul; együtt lebeg a sötétszürke, vészjósló árnyékokkal az érvessztés üres mélységei fölött.

*

Az önkiszolgáló étterem visszhangos csarnokában kellemesen hűvös volt. Odakint – mintha a nyár soha sem akarna véget érni – tovább tombolt az örömtelen, túlrejt, déli forróság.

Sárgadinnyekrém levest választott, főfogásnak húst és rizst.

A háttérben egymáshoz ütdődő tányérok visszafogott porcelánsikolya. Evőeszközök rövid, fémes zörgése, zümmögése, ahogy az érkező emberek a villákkal, kanakkal teli dobozokba nyúlnak.

A hangszórókból rádió szólt, és a rádióban egy dal, egy névtelen, közepes sláger, nem is lett volna érdemes tovább foglalkozni vele, de rémlett, hogy azelőtt egyszer már hallotta ezt a zenét, és egyre biztosabb volt benne, hogy amikor hallotta, történt vele valami – valami fontos.

Émelyítően édes íze volt a levesnek, hirtelen zsongani kezdett tőle a feje, így gondolatainak még ezen a szirupos zsibbadtságon is át kell hatolnia, hogy a dallamra figyelhessen. Mi lehet ez a zene, és miféle emlék háttérzaja volt egykor?

Ette a levest, és töprengett. „Hol? Kivel? Mikor?”

De érezte, azt a pillanatot már nem találhatja meg. Talán soha többé nem lesz meg, kész.

Nem tudott belenyugodni. Ette a levest, hallgatta a zenét, és közben kétségbeesetten nyitogatta emlékezete szobáit. De hiába tépett fel egyre több ajtót, múltja minden zugát kifosztva találta.

A rizs és a hús között már csak úgy kotorászik. Igazából nem is éhes. Kedvetlen és ingerült.

*

Aztán délután egy budai vendéglő kertjében üldögélt, és fröccsöt kortyolgatott. A bátyját várta, de az, úgy tűnik, elfeledkezett róla. Ott ült már vagy fél órája a kert fái alatt, csak azután nyúlt a telefonhoz.

Nem derült ki, melyikük értette félre a másikat, szerinte a bátyja őt. Mindenesetre a bátyja a telefonban megígérte, hogy azonnal elindul hozzá oda, a budai vendéglő kertjébe.

A kert gesztenyelombjai és fenyői fölött az augusztus végi nap lassan a hegyek mögé bújt. Alig voltak a kertben rajta kívül, és neki jól esett az egyedüllét. Valahogy még az is jól esett, hogy elfelejtették, hogy elfeledkeztek róla, mintha ő nem is lenne. Szinte kellemes volt ez a létnélküliség, hogy nem kell beszélnie, viselkednie, nem kell *lennie*. Nem kell úgy csinálnia, mintha... Mintha mi?

Itt mindig megakadt.

Nemsokára megérkezett a bátyja. Iszogattak és beszélgettek, bár ő leginkább csak hallgatta a testvére történeteit. Unta őket, a szavak szinte maguktól elkerültek a fülét. A bátyját pedig mégsem nagyon érdekelhette, ami vele történt, valószínűleg csak udvariasságból akart találkozni vele. Az őt érintő dolgokon hamar átugrottak, de nem baj, ő úgysem tudott volna beszélni semmiről, így legalább megúsza.

Már erősen szürkült, amikor a bátyja fizetett, és felálltak. „Még sosem volt közöttünk ekkora a távolság”, gondolta, és fájdalmat érzett a mellkasában. De nem a távolság miatt: az a szó kezdett fájni, hogy *köztünk*. Szinte látta, ahogy a szó felizzik és világít. *Köztünk*. Értelmetlen, hiszen mintha nem fűzné többé viszony a bátyjához. Semmilyen.

Ezután a Duna-partra készült egy koncertre. Egy lányismerőse, Laura hívta oda. Hát ma mindenki rá kíváncsi?

De hol is van az a Duna-part? Hogy lehet odajutni? Milyen út vezet a Németvölgyi úttól a Petőfi hídig?

Nem tudta. Tanácstalan volt, mint aki még sohasem közlekedett ebben a városban egyedül, mintha az állóhajóig, ahol a koncertet tartották, felfedezetlen, szürke birodalmak vak útjain kellene végigbolyongania.

Tizenhat éve élt itt.

„Hogy jutok oda?”

Már elkészöntek, amikor ő utána kiabált a bátyjának, hogy megkérdezze tőle.

– Kétszáztizenkettes – hallotta a választ a keskeny úttest túloldaláról.

Aztán elváltak, ő pedig egyedül maradt, és pár perc múlva felszállt a kétszáztizenkettesre. Soha nem hallott még erről a buszról, és ez újra ingerültté tette.

Ülni egyedül a gesztenyefák alatt és *nem lenni* jobb volt. Az nem követelte tőle, hogy tudjon valamit a világról. Magáról. Az emlékeiről. Újra a zenére gondolt, ami délben szólt a rádióban.

Üresség.

A sötét, füledt nézőtér az állóhajó gyomrában, a hangosan lüktető zene még megvédte. „Te, itt?” „Én, én!” Lépésben haladt befelé a tömegben, és mindenhol ismerősökre botlott. Beszélgetni szerencsére nem lehetett, köszönni is csak ordítva tudtak egymásnak. A basszusgitár testeken átrezgő, vaskos hangjai között, a dobok ritmusviharában, a szaxofonszólók színes hullámai alatt még biztonságban volt azoktól, akik megismerték őt valakinek. Akik *valamilyennek* hitték őt.

A saját kérdései azonban – ugyanúgy, ahogy a diszkófény villódzó, éles, fehér-sárga-kék nyalábjai – másodpercenként belevágtak az arcába.

„Hol vannak az emlékeim? Hol vagyok én?”

Ismerősök. Nézte őket, ahogy táncoltak. Mozgott a zene ütemére, és közben az járt a fejében, hogy az ismerősei mind csak *formák*. A nevetésük, az alakjuk, és a mosolyuk, amivel üdvözlük őt. Felismeri őket, az eszével felfogja, kik ők, mégsem tud róluk semmit. Ez hogy lehet? Akkor meg miféle felejtés ez? Sokszor valódi üresség az emlékek helyén, sokszor viszont inkább valami képtelen elidegenedés attól, ami elmúlt. Mintha az emlékei formája megmaradt volna, csak a tartalmuk, az változott meg – vagyis tűnt volna el. Az emlékek mélysége záródott el előle. Biztosan megvannak, de ő nem érhet el odáig.

Nem akart erre gondolni. Legszívesebben innen is elmenekült volna, de már bent volt a zsúfolt táncter közepén, körülötte az egyre vadabban táncoló, egyre izgatottabb tömeggel. Ő is táncolni akart. Miért nem itt van vége ennek az éjszakának? Miért nem itt van vége mindennek?

De tudta, hogy Laurát előbb-utóbb muszáj lesz megtalálnia, hiszen azért jött ide.

*

– Mesélj!

Fent ültek a hajó orrában a bár nyitott teraszán. A koncert közönsége már nagyrészt szétszéledt, késő volt.

A víz fölött milyen enyhe, kellemes az éjszaka! Néha egy-egy nagyobb hullám meglökte a hajót, alig lehetett érezni. Fölöttük a Petőfi híd forgalmának zaja, amögött pedig Budapest, és a város megolvadt fényei a Duna víztükrében.

Akkor újra bevillant neki, hogy alig talált ide a hídhöz a délutáni vendéglőből. Igyekezett nem gondolni erre, inkább Laurára figyelt.

Laura élénkvröses hajú lány fehér bőrrel. Mélyen dekoltált, fekete ruhát visel, és sötét ragadozószemekkel néz az arcába. Belekortyol egy pohár rubintvröses borba, jelentőségteljesen lehelyezi maga elé a talpas poharat, és így szól: – Mindent tudni akarok.

Az egész teste kíváncsi. A szeme, a más-más színekkel megfestett, fényes körmei, feszesen duzzadó mellei, mindene. Sima, hamvas-fehéres bőre is.

– Hű.

– Csak azt ne mondd, hogy nincs miről.

És akkor ő már érzi, hogy el fog mondani néhány dolgot, pedig semmi kedve hozzá. Még a könnyű részéhez sem. Tudja, hogy megpróbálja majd kiszedegetni az élményei közül a hangzatos, ugyanakkor jelentéktelen epizódokat.

Az elveszett hátizsák, na persze. Azzal kezdte.

Megérkezésekor, Ferihegyen kiderült, hogy a hátizsákja eltűnt. Valószínűleg rossz gépre tették fel, így a hátizsákja, amivel négy héten át gyalogolt, még megtett párezer kilométert a levegőben, ő pedig este nyolckor egy övtáskával, egy derekára tekert pulóverrel és kezében egy banánnal nyitott be a lakásába egy hónap után. Még szerencse, hogy a lakáskulcsa az övtáskájában volt, nem hagyta a hátizsákban. És hogy maradt némi aprója hazajutni a repülőtérre.

– Nem véletlen. Egyáltalán nem véletlen – mondja a lány, miután végighallgatta. A hangja továbbra is jelentőségteljes.

Jó, hát ezt volt a legkönnyebb elmesélni. Most azonban már elő kell jönni valami komolyabbal.

– Volt egy német nő. Napokig gyalogoltunk egymás közelében, vagy még tovább, nem tudom. De akárhányszor újra találkoztunk, nekem soha nem sikerült felismernem őt. Az elején mindig nagy örömmel üdvözölt, és aztán egyre hosszabban magyarázkodott, hol és mikor találkoztunk... Bár többször előfordult, hogy a szomszédos ágyban aludt, képtelen voltam megjegyezni az arcát. Egy idő után már kínos volt, ezért elhatároztam, hogy ha újra látom, megpróbálok valami jelet találni rajta, az talán majd segít.

És a nő fel is bukkant megint, azt hiszem talán Burgosban, pontosabban ott a nyakamba borult valaki, én meg csak bámultam rá hülyén. Végül – inkább a testalkatáról – eszembe jutott, biztosan ő az, a német nő. Akkor még beszélgettünk is. Ő elmesélte, hogy a két, serdülő korú gyerekével jött, de különvált tőlük, én pedig megkértem, csináljon rólam egy fotót. A képen egy szobor mellett ülök egy padon, és vigyorgok. Inkább őt kellett volna lefényképezni. Hogy megkeressem a vonást az arcán, amit majd végre megjegyzek, teljesen kiment a fejemből. Aztán napokkal később újra rám köszönt valaki, és én csak néztem vissza rá értetlenül, a nevemet mondta és a burgosi szobrot, megint ő volt. De valamit megsejthetett, mert magyarázkodás helyett csak legyintett és ment tovább. Én utána kiáltottam, hogy „tudom, tudom!”, de már késő volt.

Laura hátrasimította hosszú, vörös haját. Még több fény izzott elő feketére festett szempillái közül. Belekortyolt a borába, mire ő – talán hogy időt nyerjen – elővette Federicót.

– Olaszok voltak, és én egyszer együtt vacsoráztam velük. Amíg az apja felvágta neki a húst, Federico némán, hol merevnek, hol zavarosnak tűnő, szürke tekintettel révedt maga elé. Hirtelen azonban – szorosan összepréselt ajkát résnyire nyitva –

felvonyított. Mint egy magára hagyott kutya egy távoli kertből. Az ökle, a nyaka, az arcizmai görcsösen megfeszültek, és a fiú szinte rázkódni kezdett az idegességtől. Az egész étkezde elnémult, és minden tekintet feléjük – felénk – fordult. Az apa viszont nem tett mást, csak higgadtan megnyugtatta a fiát: „Nincsen semmi baj, várj egy pillanatot”. Nem vágta gyorsabban a húst, már a hangja is elég volt hozzá, hogy az éhes Federico lecsillapodjon. Aztán ahogy az apa végzett a hús felszeletelésével, és így szólt: „Federico, egyél!”, a türelmetlen fiú erősen marokra fogta a kanalát, és villámgyorsan betömött mindent. Óriási étvágya volt, persze egy akkora testnek – mert nagydarab, kötött, merev izomzatú fiú volt ez a Federico – szüksége is volt az energiára. Különben Federico többnyire nyugodtan, a külvilág iránt teljesen közömbösen, szófogadóan követte apja utasításait. Aznap este a visszhangos hálóteremben többször hallottam az apa határozott szavait: „Federico, gyere!”, „Federico, öltözz át!” „Federico, gyere, megyünk fogat mosni.” Egészen olyan volt, mint egy parancsoló római hadvezér. „Federico, aludj!”

És még vagy egy héten át többször láttam őket, ahogy napközben egymás mellett gyalognak: baloldalt az őszülő halántékú, büszke járású apa, a jobbán görnyedten, földre szegezett tekintettel Federico. Mindig így. De a közelükbe érve, az erdők ösvényein, források pihenőinél vagy a hosszú, egyhangú síkságok gyalogútjain gyakran hallani lehetett, hogy az apa napközben is folyamatosan beszél a fiához, csak hogy az úton sohasem parancsolt, ott inkább mintha halkan, meg-megakadó hangon gyónt volna. Mintha az az állandó monológ vagy elképzelt beszélgetés a fiával az ő megtisztulása vagy megnyugvása lett volna. Az életét mesélte vagy csak a múlt egy darabját, amit Federicónak muszáj lett volna megbocsátania? Azok a dalamos, olasz beszédtrödékek mindenestre valami vezeklésfélére emlékeztettek, egy megtört hadvezér vezeklésére, amely talán ennek a görnyedten, görcsös léptekkel gyalogló figurának a világra jöttével, Federico annyira elérhetetlen, távoli világával volt kapcsolatban...

Laura két pohár bor után végignyújtózta meztelen karját az asztalon és azon nyugtatta a fejét. Így nézte őt, oldalra hajtott fejjel. Amikor viszont megszólalt, minden egyes szava külön-külön is szomorú volt egy kicsit.

– Figyelj. Veled... veled mi történt? – Szünet. – A belső dolgok...

Tehát nem lehetett elbújni mások történeteinek mögé.

Ő sokáig hallgatott.

– Ami azóta történt, sokkal érdekesebb – mondta végül.

A lány nevetni kezdett. Szép volt, ahogy nevet.

– Ebben az egy napban?

– Én sem értem – mondta ő, és elnézett a Duna felé. Bámulta a folyó túlsó partját és a várost tőlük északkeletre: valahol ott lakik, ott van a lakása, ott várja majd az a fullasztó idegenség újra. Igaz, még el is kell jutnia oda, még meg kell találnia az utat

hazáig. De nem akarja többet betenni a lábát abba a lakásba, és nem akar itt beszélgetni sem. Nem akar semmit.

Laura, mint aki hirtelen kijózanodik vagy mély álomból ébred, kihúzza magát. – Jó, jó, nem kell. Csak akkor mesélj, ha kedved van.

És a lány átveszi a szót, mintha ezzel is neki akarna segíteni. Laura a saját nyaralásáról beszél: vitorlázás az Adrián, szűk ágy a kajütben, esténként kikötői vacsora vagy közös főzés a hajón. A lány megint a meztelen karját mutatja: lebarnult, de hiába, rajta két nap alatt nyoma vész a barnaságnak, vigyáznia kellett, nehogy leégjen...

Ő figyelmesen hallgat. Próbálja átélni, amiről a lány mesél. Közben azonban percről percre erősebben érzi a tudatába metsző jéghideg impulzusokat, akárcsak lent a koncerten. („Hol vagyok én?”) És biztos benne, hogy ezeket a villanásokat Laura szavai váltják ki belőle. Miért? Miért nem mindegy neki ez az elnagyolt élménybeszámoló? Szinte elviselhetetlen már az odaút említése is: hosszú alagutak a tenger felé vezető autópályán, nyári szombat főszезonban, forgalmi dugók ötven kilométerenként.

– Te is voltál Horvátországban, szóval tudod... – így kezdi a lány, és ő már ekkor érez a gyomrában egy lökést, enyhén megsédül, mintha megint egy éjszakai uszály hullámai érték volna el az állóhajót.

Laura telefonnal készült fényképeket mutat neki. Az elsón egy alig kivehető delfinuszony, sötét uszony a sötét tengerben, fehér tarajú hullámok csipkéi között. – Ez nem sikerült jól – mondja a képről a lány, megvonja a vállát (nagyon szép így, ahogy megvonja a vállát), aztán lelkendezve meséli tovább, mennyire élvezte, amíg a delfinraj ott úszott a hajójuk mellett.

– Delfinraj, igen.

Ő érdekesnek tartja, amiket Laura mesél, várja a folytatást. Ezzel párhuzamosan azonban a lány szavai mintha kiforgatnák őnmagából – megpörgetnék, és aztán kiropítenék a semmibe. Igen, határozottan érzi, ahogy kettéválk a tudata: ugyanabban a pillanatban hallgatja élvezettel Laura élményeit, és menekülne el máris, anynyira idegen tőle ez a hallgatás, a saját hallgatása. Legszívesebben kiszakítaná, ki-metszené magából a türelmes, udvarias figyelem e képességét.

Mi ez?

És nem sokkal később rádöbben, hogy Laura felé ő egy szerepet alakít: amióta hazaért, most először egy civil élettel és múlttal bíró ember személyiségét próbálja eljátszani, az a személyiség azonban, jól tudja, nem folytatódik ott az arca mögött, vagyis helyette valami más van ott, és ő tényleg úgy érzi, nem járt Horvátországban (pontosabban: nem ő járt Horvátországban), és a megelőlegezett, közös tudás, amit a lány kettejüknek tulajdonít: eltűnt.

– Delfinraj, ugráló, játékos delfinek, igen.

Egy másik fotó: Laura szalmakalapban, bikiniben a vitorláson, szinte meztelen, gyönyörűen fénylő combjai mellett kék kupakos ásványvizes flakon. A testében kéne gyönyörködni, a fényképben, de ő képtelen rá, leragadt egy előző mondatnál és még ott tart, milyen lehet szétdobni egy bevásárlás költségeit a nyaralótársaság tagjai között. „Úgy olcsóbb, sokkal olcsóbb. Aha!”, bólogat, de közben fogalma sincs az egésztől. És nem tudja, mennyit ér a horvát pénz, hogyan kell átszámítani... Miért felejtette el? Tudta egyáltalán?

Pedig Laura végig úgy beszél hozzá, mintha végtelenül egyszerű dolgokat közölné vele, a leghétköznapiabb dolgokat a világon.

Aztán egy újabb fotón ókori romok látszanak egy szigeten, és ő ekkor már arra gondol, vajon kihez beszél a lány. Ki a hallgatósága? Kire mosolyog, amikor rá mosolyog? Úgy érzi, nemsokára választ követel tőle az az egyértelműség, amellyel a lány viszonyul hozzá – vagyis ahhoz az illetőhöz, akit az ő helyébe odaképzelt.

„Te is voltál Horvátországban, szóval tudod...”

Nem, ő nem tudja.

Mit mondjon? Amennyire még képes rá, szorgosan fürkészi az ókori romokat a fényképen. *Ismerősöket* fedez fel rajta: embereket, akikkel a lány együtt nyaralt, és akiket ő elvileg ismer, de akikről megint csak emlékek üres csigaházait találja a fejében. Idegenek a számára. Esti képek jönnek a romokról („Egy római kori villa, aha!”), és azoknak az *ismerősöknek* már csak az árnyékuk látszik, a sziluettjük, mintha ők maguk is eltűnt idők kő oszlopfelei és szobortörmelékei lennének; és a képeken Laura – ez a mosolygós, gyönyörű lány, aki közben itt ül vele szemben, és tekintetében kíváncsi, vad fénnel mesél – ugyancsak eggyé válik a római villa maradványaival, ijesztő.

Nem, ő nem bírja ki ezt a bizalmat. Romok között bolyong ő is, a lánnyal közös történetük elfelejtett romjai között, de a kettejük közötti bizalom eredetét nem találja.

– Hánytam is – mondja pedig a lány magától értetődő közvetlenséggel, hiszen már arról mesél, hogyan kapott tengeribetegséget egy gyors vihar idején, és ő úgy érzi, nem tudja tovább elviselni, hogy Laura ennyire nyilvánvalónak tekint, kihez beszél, miközben ő magáról egyáltalán nem tartja nyilvánvalónak, kicsoda. Fogalma sincs róla.

Persze mitől gyanakodna a lány?

Aztán az adriai élménybeszámolónak egyszer csak vége szakad és csönd lesz: ő nem kérdez, Laura nem mesél többet, zavart, tanácstalan hallgatás ez, ő mégis megkönnyebbül. Még tart ez a hallgatás, még tart, még mindig tart, egyre hosszabb, nem néznek egymásra...

– Akkor hát szia – mondja végül a lány, és feláll. – Nem vagy még itt teljesen – teszi hozzá búcsúzóul, de azért mosolyog és pusztit ad, sok-sok türelem és kevés lemondás van a hangjában, ő pedig szinte fellelégzik, amiért végre egyedül lehet.

Mert az a hallgatás, az a figyelem...

Pár perccel később már a Petőfi hídon gyalogol át.

Egy pontos emléke önmagáról ezek szerint mégiscsak megmaradt, hiszen tisztán felismerte, hogy az előzékeny figyelem, amellyel az imént Laura szavaira összpontosított, a korábbi életében volt jellemző rá. De már ez a türelmes hallgatás is csak *forma*, akár a koncerten táncoló sok alak vagy a fényképen romok közt feltűnő „ismerősei”. *Forma*. Már nem az ő jellemvonása, csupán kölcsönveszi, udvariasságból, és mert így a legegyszerűbb. Vagy így a legkényelmesebb? Látja magát kívülről, miközben a lánnyal beszélget: állát a kezébe temeti, és Laura szemét figyeli, néha töprengően elnéz oldalra. Olykor hozzáfűz ezt-azt, és végig megjegyez minden szót: igen, ez ő – volt.

Volt. Ő csak hallgat és figyel, róla nem kell beszélni, róla nem kell szót ejteni, ő nem érdekes. Ha megnyilvánul, elég, ha bemenekül pár tőle független történet mögé. A könnyen elmesélhető külső impressziók fedezékébe. Amit ő érez, ami ott belül történik, az nem érdekes. Ez lehetett ő régen.

De most úgy tekint a dologra, hogy nem a sajátjai többé sem a mozdulatok, sem a láthatatlan páncél, amellyel elhárítja a rá irányuló figyelmet – csak eljátszotta az egészet.

Akkor kihez tartoztak azok a mozdulatok, és kié volt a láthatatlan páncél? Elhárította a rá irányuló figyelmet? Igen, elhárította.

Átér a hídon, a gyűlöletes, ismeretlen város még gyűlöletesebb és még ismeretlenebb felébe: az útvonal innentől nem áll össze a fejében, nincs meg róla a kép (tizenhat éve él itt); de nem érdekli, egyedül arra tud gondolni, hogy valami nagy csaláshoz segédkezett egész este, hogy a jelenléte, a hallgatása mennyire hazug volt. „Mi ez a képtelenség? Azzal hazudok, csak azzal, hogy ülök szemben valakivel?”

Tud így mondani bárkinek bármit?

Odakeveredik a metróhoz, és már tudja, hogy mindig a következő lépést ismerheti csak fel a hazafelé vezető útból, de haza fog érni, biztos benne. Ám közben az útvonal minden mozzanatára újra rá kell döbennie: a hosszanti barázdákra a mozgólépcső fokain, az oldalt futó fekete gumikorlát sima tapintására és az alagút állott levegőjére odalent. Tompa, áttetsző, langyos köd: csak az láthatja, aki először jár itt, másodszorra hozzászokik az ember szeme, rémlik egy másik életből és más városok metróiból – és ő látja ezt a ködöt. És mintha életében először ömlene az arcába a poros huzat, amikor a közeledő metró robaja erősödni kezd.

Úgy képzei, egy csecsemő érzékelése működhet ilyen felfokozott, fájdalmas és félelmetes intenzitással, ahogy most ő próbálja felfogni ezt az új világot. „Van ilyen?” És tágra nyílt szemmel csodálkozik a festett üvegdobozra, amelynek belsejéből neonfény világítja meg a reggeli-esti menetrendet.

De hogy mindez egy ezerszer végigjárt helyen történik, felfoghatatlan.

Kinek a tulajdonsága akkor az a figyelem? Mégiscsak ő figyelte vele a lány élménybeszámolóját.

A metró elsűvít mellette, lassít, megáll. Micsoda forgatag! Turistacsoportok, rengeteg fiatal. Tömött kocsik ilyen későn? Majdnem felszáll, de végül képtelen rá. Nem tudja bevinni azt a sötét kérdést a metrókocsiba.

Kintről nézi, ahogy záródnak az ajtók, a szerelvény sziszeg és végül lomhán elindul; egy perc, és a kiszálló utasokat mind felszívja a felfelé vezető mozgólépcső, a zajok elülnek, és újrakezdődik a síneken túli falra vetített, néma képűség. Vonzzák a szemet a vibráló, színes képek, a sporthírek: egy focista, aki összeesett a pályán és meghalt, szívleállás, kék-fehér mezes csapattársak fekete karszalaggal.

Kinek a tulajdonsága akkor az, ahogyan ő figyelte Laura szavait?

Közben pedig ismerős a hír a meghalt focistáról, és rájön, hogy látta már két napja az óceánparti hotelszobájában... Atyaég, az óceánpart. Mennyire jó volt ott lenni. És ezalatt felrémlik, hogy igen, mindig többnapos hírek peregtek itt a Ferenc körúti metróállomáson, kínosan, értelmetlenül régiek.

Az óceánpart, igen. Az a nyugalom és az a kényelem, a tele kád forró víz a hotelben odaérkezéskor. Televízió egy hónap után. Feküdt az ágyon fürdés után és nézte a kétszáz méteres síkfutás új világrekordját, és most újra látja itt ebben a valószerűtlen alagútban. Miért szórakozik vele a tér, amely körülveszi? Miért kell úgy látszódnia, hogy a valóság történései ide csak két nap késéssel érnek le?

És már az óceánpartra gondolni sem jó, nem köti le a megvetés, hogy milyen szármalasan elavultak a mutatott hírek.

Narancssárga, műanyagból öntött székek sora a peron hátuljában. „Hát, vannak azok a székek is, tényleg!” Odatámoxyog, leroskad az egyikre, már izzad, és bámul bele abba a sötét kérdésbe, hogy kinek a tulajdonsága az ő előbbi udvarias hallgatása, figyelme, kíváncsisága...

Nem tudja, meddig ül ott.

Cukros lé folyik a lábához. A széke melletti teli kuka peremén áázott gyorséttermi papírpohár, annak az alja csöpög, fényes tócsa gyűlt már a kuka körül, a lé befolyt a széke alá. Az ital szirupos szaga a kukába dobott dinnyehéj, rohadó barack bűzével keveredik, és ő még mindig a saját, sötét kérdését bámulja, és nem tudja rá a választ. Úgy érzi, csak megjátszotta a régi énjét. Sőt akkora távolságra van már ő attól a régítől, hogy nincs azzal semmi kapcsolata. De hát mégiscsak ő viselkedett úgy!

Nem érti.

Felemeli a lábát. A cipője szinte beleragad abba a lötytybe, fekete nyomokat hagy, bárhová helyezi a talpát. Zavarja, hogy cuppog a cipője, akárhányszor újra megmozdul a lába.

Tényleg ez vár rá? Ez a riasztó tapogatózás? Tényleg a hétköznapi élete közben kell rábukkannia újra a saját tulajdonságaira? Ráadásul olyan tulajdonságokra, amelyek idegenné teszik őt önmaga számára?

Nincs már senki az állomáson. Csönd van és meleg, és neki újra jólesik az egyedüllét, éppen mint fent a budai vendéglő kertjében délután. Csak a peron túlsó végében, egy ugyanilyen narancssárga széksor mellett áll két biztonsági őr, egy hajléktalant ébresztgetnek, majd amikor a kabátos, sapkás hajléktalan elkészülődik a mozgólépcső irányába, az őrök is elindulnak vissza.

De most feléje közelednek, és ő csodálkozva bámulja őket: „Ti léteztek? Ó, hát persze, hogy léteztek!” Félelmetesek, ahogy így jönnek ketten, ám neonzöld mellényük sokkal érdekesebb a félelemnél, így ő a mellényeket bámulja akkor is, amikor az őrök odaérnek...

– Ez volt az utolsó metró.

Ő mégsem tudja levenni a szemét a foszforeszkálós mellényekről, mire a másik peronőr szólal meg, de már sokkal fenyegetőbb hangon, szinte ingerülten:

– No metro! Bus! Nicht metro! Ende! Bemondták. Oké?

Bemondták tényleg? Neki fel sem tűnt. Különös.

Úgyhogy csendben feláll, kilép a cukros tócsából, és ragacsos cipőkkel indul ő is a mozgólépcső felé, akár a hajléktalan.

– Értem – mondja még halkán a két őrnek, és még sokáig a hátában érzi a tekintetüket. Külföldinek nézték. Szóval akkor éjszakai busszal kell hazamennie. Sosem lesz vége ennek a napnak?

De, vége lesz: egy órával később újra belép a lakása ajtaján.

Nehéz, meleg levegő, és vészterhes közöny a bútorok hallgatásában, akárcsak előző este. És ő már érzi, hogy ugyanaz a riasztó és félelmetes ébredés várja ezen az éjszakán is („Hát nincs az a völgy? Nincs az a völgy?”) – és még ki tudja, hányszor. Most mégis sokkal jobb itt, mint kint a városban. A négy fal között, egyedül valamennyire mégis biztonságban van.

Nem fog emberek közé járni, ezt már az éjszakai buszon elhatározta, be fog zárkózni ide, örökre.

„Utólag gondolom”

BESZÉLGETÉS BENES JÓZSEF FESTŐVEL

*Számos tartalmas, anekdotákban, műhelytitkokban gazdag személyes beszélgetés tanulsága volt a gondolat, hogy érdemes lenne számot adni Benes József egyedi, önmagára záruló festői életművének nem kevésbé izgalmas s az ellentmondásosságokat más formában őrző ellenpontjáról, a szavakban körvonalazható életrajzi, személyes vonatkozásokról. Mivel azonban ezek továbbra is a jelentős munkásság miatt tarthatnak számot általános érdeklődésre, kézenfekvőnek tűnt, hogy az interjú képekhez kapcsolódva haladjon előre. Néhány, az interneten hozzáférhető, korai képpel érkeztem a találkozóra. **

Örülök, hogy láthatom, mert ezt a képemet már rég elfelejtettem. (*Szakadékos part*, é.n., pasztell) Én a tájat most, meg azelőtt is sokkal leegyszerűsítettebben fogalmazom meg, legyen az a Tisza vagy a Pannon-síkság. A Tisza-partnál én kimondottan a partra koncentráltam, Zentánál is, ott szerettem meg a Tiszát. A part kimosott rétegeit szerettem figyelni meg ábrázolni, a sár, a sárga föld, a fekete, a humusz meg a mindenféle rétegek érdekesek voltak számomra, és ezt próbáltam a képeimben is megcsinálni.

Ez is érdekes. (*Szakadékos part*, 1963., olaj, vászon) Igen, ősszel meg télen szerettem csinálni ezeket, mert akkor nem zavar a növényzet. Mindannak ellenére, hogy imádom a természetet, nyáron nagyon élvezem a tanyánk melletti kiserdőnél a fák lombjait, a zöld leveleket, de festeni nem. Nekem a zöld problematikus, ami a színeket illeti a képen. Jobban szerettem, meg szeretem ma is a sárgás, barnás, okkeros színeket. Meg a csupasz Tisza-partot. Ha van is növényzet, én azt kihagyom, persze. Tehát az egész kép arról szól, hogy kicsi vázlatot készítek, meg beleírom az észrevételeimet, de nem a helyszínen csinálom. Visszajövök a Tisza-partról, akkor még az élmények bennem vannak, inspirálnak, és akkor jön a kreativitás. Egy festmény nem létezhet anélkül. Nem a természetet utánozzuk – én legalábbis az ellen vagyok –, hanem egyszerűen alkotni kell, valamit létrehozni: egy festményt létrehozni. De ezt fejből nem akarom, meg nem is tudnám csinálni. Sokszor a fantáziára szükség van, de a belső érzelmek azok, amik... Mi köt engem oda? Párizsban jöttem rá, hogy ott nem tudok dolgozni, nem tudok mit festeni. Próbáltam a padlásszoba ablakából a tetőket festeni. Az fogott meg valamennyire, de mégse ment. Annyira hiányzott a Tisza meg a pannon táj – úgy érzem, a gyökereim itt vannak. Lehet, hogy 10 év múlva bejött volna, de én azt nem akartam megvárni. Mikor elköltöztem Jugoszláviából, Magyarországra is azért jöttem, mert az itteni vidékek hasonlítanak leginkább a szülőföldemre.

Na, erre sem emlékeztem. (*A Tisza télen*, 1962., olaj, vászon) Ezek a havas részletek, gyér növényzettel, ami talán most így hirtelen szögekre emlékeztet – érdekes.

Akár a sejt mikroszkopikus képét is megidézheti az egész, a részletek közt meg, aki fogékony rá, koponyát is képes kivenni.

* A tárgyalt képek a Vajdasági Magyar Digitális Adattár Képzőművészeti tárának honlapján találhatóak. (adattar.vmmi.org)

De én, ha a véleményemet kérdezik, én azt mondanám, hogy ez egy festmény. Nem tájkép. Az inspirációm se érdekes. Ne keressük, hol vannak a fák meg a kisnyúl. Ahogy egy rajzfilmnél sem keressük a valósággal való összehasonlíthatóságot. Mondjuk, egy kisegér elkezd hegedülni: abszurd, lehetetlen. A nézők nem csodálkoznak ezeken a lehetetlen dolgokon, hogy mit ábrázolhatnak. Például az egyik rajzolt figura kettéválk, majd újra egyesül, továbbfut. Mégis élvezi a legtöbb néző, az is, aki nem ért a képzőművészethez, élvezi. Szerintem azért, mert a rajzfilmnek nincs nagy hagyománya, mindössze talán 100 éves. Nincs múltja, nincs mivel összehasonlítni. A mai festészet, szobrászat, kortárs művészet: nagy a múltja, évezredekre megy vissza. A barlanglakóknak a munkáit még ma is tudjuk szemlélni, felfedezni. De jöttek a – ahogy tanultuk – a görögök: az ábrázolás egy ilyen naturalista ábrázolássá vált. Sajnos, mondom én, a természetet, az anatómiát nagyon akarták utánozni, aztán a reneszánszban jött a boncolás, hogy minél tökéletesebben tudjanak ábrázolni. Az a művészet őrült hatással van a mai emberre is, és így mindig van mihez hasonlítani. Nézik az én kiállításomat vagy egy modern képzőművészeti kiállítást, és azt mondják: „Haj, a Leonardo, hogy meg tudta festeni, a mai meg hol van attól. A Michelangelóhoz képest miket összehandabandázik a modern szobrász.” Előítélet – nem tud elszakadni a múlttól az ember. Az iskolázott emberről beszélek, mert talán a nem iskolázott könnyebben felfogja a modern művészeteket is. A rajzfilmekről beszéltem, ugye. Nincs múltja, elfogadja a legtöbb ember, hogy a valósághoz semmi köze a rajzfilmművészetnek. A hagyományos művészeti ágaknál meg követelik a nézők, hogy ábrázoljon valamit. De úgy kell nézni a képet, hogy az kép. Az nem ló, nem gémeskút, hanem festmény. Vagy mint a zenében: a legtöbb ember elfogadja, hogy az érzelmekre hat, nem a természet hangjainak a visszaadásáról szól. Tudjuk, hogyan hat a halláson keresztül az érzelmeinkre, elfogadjuk vagy nem fogadjuk el Bachot vagy Bartókot, és nem követeljük a természet hangjainak a visszaadását.

Na, ez egy érdekes portré. (Fej, 1962., tus) Tussal készült. Zöld tus és fekete tus – ahogy látom, de már elfelejtettem.

Nagyon izgalmas, ahogy megfolyt benne a festék.

Igen, azt szoktam csinálni, hogy benedvesítem a papírt. Enyhe nedvesség, akvarellpapír. Benedvesítem, de nem nagyon, csak éppen egy szivaccsal áttörölöm. Nem jó akvarelllel száraz papírra dolgozni. Az a pici nedvesség ad neki egy olyan finom megfolyást, ami a merev vonalat teljesen lággyá teszi. Itt látunk ilyen elmosódott vonalakat.

De az az érdekes, hogy egy figuránál, portrénál is alkalmazza ezt. Miért nem baj egy figuránál, hogy megfolyik? Mert nyilván egy tájképnél azt mondja az ember: a táj olyan.

Pláne egy Tisza-part, a vízzel: ott ez a valóság. A víznél, a visszatükröződéseknel a színek mindig mintha megúsznának. Lággyabbá válnak. Egy figuránál nem. De megint, ugye – ez nehéz. Nem szeretek a képeimről beszélni, nem szívesen. Szavakba önteni, amit színnel, vonalakkal, formákkal fejez ki az ember, meg aztán, különösen, ha mint én, aki erős érzelmi beleéléssel dolgozom, lehetetlen. Szóval megint csak azt tudom mondani, hogy a kreativitás a fontos. A kényszer, ami bennem van, ki akarom fejezni. Én nem tudok élni ilyen munka nélkül.

Igen, de egy ilyen megnedvesített papírral a munka már mindjárt nem csak a kreativitás függvénye.

Na, igen, ezt nevezem én... Olajfestéssel is, ha dolgozom, mindig lehet látni az elmosódott festék nyomait. Itt sok a véletlen, de ellenőrzött véletlenekről lehet beszélni. Én sem tudnám el-

vezni, ha nem lennének véletlenszerűségek a dologban. De azt én igyekszem kontroll alatt tartani, a másik meg az, hogy a papírt is én nedvesítettem be, és a megfelelő nedvességet alakítom ki. Arra számítva, hogy itt jönnek majd a véletlenek. Van, aki nem nedvesíti be a papírt.

Vagy utólag.

Vagy utólag. Mindenki máshogy csinálja, de a mesterséget tudni kell. Én a Képzőművészeti Akadémiát Belgrádban végeztem, és a tanárom Nedeljko Gvozdenović volt, aki Münchenben végzett, de nem volt végtelenül szigorú. A magyarok többen Münchenben vagy arrafelé végezték az iskoláikat. A szerbek meg már akkor a franciák felé orientálódtak. A Gvozdenović-ről meg meglepő volt, később tudtam meg, hogy ő is Münchenben végzett. A festményein ezt nem lehetett annyira látni, de annyiban nyomott hagyott nála, hogy nagyon precíz volt. Mikor korrigálni jött hozzánk, akkor kesztyűben jött, fehér sál, fekete félcilinder, amit mindig levett, mikor belépett. A már akkor egzisztencialista Dado volt mellettem az állványával. Hetekig nem mosakodott, nem cserélt alsóneműt, búzlótt rendesen, nagy szakállal, nagy hajjal, rossz cipőben járt. Na, hozzá nem mert menni, a közelébe se. Nem ítélte el, nem zavarta ki, de távolságból korrigált vagy nem is korrigált neki. De ez nem jellemző a szerbekre.

Azt akarta mondani, hogy sokat köszönhet az ő precizitásának?

Nem, hanem hogy rám nagyobb hatással voltak az évfolyamtársak. Én szabadkai gyerekként ebből a világból nem tudtam sokat. Dado montenegrói volt, crnogorac. Egy másik világból jött. A tanára Párizsban végzett. Ez a szellemiség ott jobban hatott, mint Szabadkán, ahol az Osztrák-Magyar Monarchia kultúrája érvényesült. Én Oláh Sándort ismertem, igaz, nagyon öreg volt már akkor. Nagyon precíz, sok képet eladott, megrendelésre dolgozott: majdnem fényképszerűen másolta a természetet. Én csak később, utólag tudtam meg, mekkora dolog volt, hogy elsőre felvettek az akadémiára. A Dado, a Tošković nyugőzött le, ők emelkedtek ki legjobban a többiek közül, de az is érdekes, hogy nem a szlovénnel, nem a szerbbel barátkoztam, hanem a montenegróival. Utólag gondolom, hogy mert ők álltak közel hozzám. Ezek a montenegrói gyerekek művészeti középiskolát végeztek Herceg Noviban. Én heti egy órában tanultam, ezek meg, mit tudom én, húsz órában rajzoltak. Szóval meg kellett tanulnunk a szakmát meg még egy csomó mindent, például pedagógiát, ha esetleg nem tudnánk művészként kiteljesedni. De először is meg kellett tanulni az anatómiát, a helyes arányokat, azt, amit a Barcsay is csinált. Mert tudni kell a mesterséget, nagyon tudni kell, hogy azt aztán ne csináld. Ha tudod a dolgokat, akkor tudod, mit kell deformálni. Egyből nem lehet torzításokat csinálni. Vagy: zseni vagy. Mint Rousseau, aki nagyon népszerű volt egy időben, vagy ahogy a szerbeknél és a horvátoknál is felkapottakká váltak a naiv festők. De ezeken látszik a mester-ségbeli tudás hiánya. Nem ismerik az anatómiát, de lehet, hogy jobb is – persze, csak az ilyen tehetségeknél.

Ahogy egyébként elnézem az ön figuráit, valóban nagyon jól látszik, hogy a kitalált és első ránézésre egyszerű formáknak van tónusa, mintha, nagyon is valószerű módon, izmok, izomkötegek, életszerű vázszerkezet állna a vonalaik/ fizimiskájuk mögött. De ilyenkor azon is elgondolkozok, hogy hogyan lehetne erről meggyőzni, vagy ezen elgondolkodtatni azokat, akik azt mondják, hogy „ilyet a gyerekek is tud csinálni”. Hogy hogyan lehetne őket rávenni, hogy ízele-gessék a látottakat.

Igen, gyakran a képzőművészetekben jártas, az azok iránt érdeklődő látogatók is megfogalmazták ezt, hogy a gyerekek is képesek ilyesmire. Igen, de az 5-6-7, esetleg 8-9 évesek tud-

nak csak ilyeneket. Mert még nincsenek megfertőzve, belső indulatokból élnek és olyan bátran festenek, például vízfestékekkel, olyan szabadon... Én egyszer vállaltam Zentán, hogy általános iskolában tanítok, mert annyira érdekelt a dolog, meg élveztem is a gyerekeknek a munkáit. Adtam témát: cirkusz. „Itt volt vendégszerepelni a cirkusz. Voltatok? Ki látta?” Sattöbbi. Olyan bohócokat, olyan artistákat csináltak, hogy csak ámultam. Mert gátlástalanul dolgoznak.

Mitől voltak jók azok a bohócok?

Hát... Fantasztikusak voltak. Jó, a cirkusz hálás téma volt, de a tájképeknél is: ők, nem törődve azzal, hogy kék az ég, pirosra festették, a fákat lilára, és így tovább. Olyan merész színekkel! De nem tudatosan, hanem a tudat alól jött. Sajnos, mikor már hetedikesek lettek ezek a gyerekek, a legtöbbjük elromlott, és gyakran a tanárok hibáztathatók ezért. Mikor bejön a kamaszkor, 14-15 évesen, a gyerek már a természetet szeretné utánózni, de nem tudja úgy lerajzolni a széket, ahogy az ott áll előtte. Holott a széket is az ember találta ki. Olyan, amilyennek az ember megteremtette – lehetne más formája is. De ő ahhoz a székhöz ragaszkodik, amit otthon és az iskolában lát, és mivel nem tudja úgy lerajzolni, elkedvetlenedik és eleget lesz.

Talán épp ők mondják később, hogy „ilyet a gyerekem is”.

A másik, hogy nem kellőképp képzettek. Nagyon kevés az, amit az iskolában a művészetekről megtanulhatnak. Egy órás tantárgynak nincs létjogosultsága. Ennél már jobb volna, ha nem lenne, talán. Legalább 4 óra. Feleségem volt Japánban olyan iskolában, ahol heti 6-8 óra rajz vagy művészeti óra van. Aki így nő fel, máshogy áll a művészetekhez. Vagy a zene. A zenének talán az az előnye, hogy ott elkerülhetetlen a mesterségbeli tudás. Ott igazán nem lehet mondani, hogy ezt a gyerek is tudja. Mert nem tud zongorázni, ha nem tanulta.

Na, jó, de egy kortárs klasszikus vagy egy free jazz esetében azért hasonló lehet a helyzet.

Nem egészen hasonló, mert aki tanult művészeteket, nem biztos, hogy amikor elkezdett hangszeren tanulni, azt játszotta volna, mint tanult fejjel. Szerettem az avantgárd művészetet, magam is kardoskodtam a vívmányai mellett, de a szélhámoságot nem, ha ezzel a művészetet is lejáratják. Láttam Pesten, a 70-es években, mikor áttelepültünk, hogy egy zongorista a színpadon nekiállt a zongorába több vödör vizet beleönteni. Most akárki akármit mond, ez nem művészet. Nem tudom elítélni, aki méltatlankodik, és aki szerint, ha ez az avantgárd, akkor az nem művészet.

Belgrádban a tanárain többsége Párizsba járt és oda orientálódtak. A párizsi iskola és a balkán keveredése a montenegrói fiúknál (Dado stb.) vegyítette a francia szabad, expresszionista, szürrealista jegyeket a crnogorai, fekete hegyi mentalitással. Olyan sajátos művészetet hoztak létre, ami végül különbözik az összes többitől. Én is fekete bárány lettem itthon. Nem csatlakoztam a német iskolához. Sok magyar művész hajlamos az utánzásra. De amit meg lehet New Yorkban festeni, vegyük például a hiperrealista irányzatot, azt nincs értelme a Hortobágyon is megfesteni. Más az ottani élet. Az épületektől kezdve, a közlekedésen át a táplálkozásig rengeteg különbség van a kettő között. Elmentem ott egy ilyen kiállításra, és tudtam élvezni, holott nem igazán kedvelem ezt a stílust, de ott csak ámultam és bámultam. De ezt utánózni Szegeden, Makón, Hortobágyon: óriási hiba, melléfogás. Egy nyugati galériistának is az lenne az érdekes, ha látná, mi az, ami itt van.

De lehet, hogy az is a festő véleményéhez tartozik, hogy eladhatónak gondolja mindezt itt.

Nem tudom, én csak azt tudom, hogy azért jöttem Magyarországra, mikor elhagytam Jugoszláviát, mert ez az én otthonos közegem, itt tudok rendesen, önállóan alkotni valami újat.

Ez az akvarell itt, az eddigiek közül talán a legjobb. (*Tisza-part*, 1960) Nagyon szerencsésen folytak meg a színek. De fontos, hogy azért összhangban legyen. Ez a kék nem feltétlen harmonizál a többi színnel, de hogy közbeiktatózott egy fekete, már más a helyzet. Ha közvetlen állnának egymás mellett a színek, nem harmonizálnának. Érdekes, hogy a kontúr a túlsóparton már nem olyan erős. Ilyen az életben a távolság meg a légköri viszonyok hatása. A víz-hatás közben annak ellenére erős, hogy nem kék. Az ég fehérje se a papír fehérje a beszivárgó fekete miatt. Nem is emlékeztem, hogy ennyi akvarellt csináltam.

Nekem ez a lehetetlen perspektíva érdekes. Mikor látunk ilyet, létezik ilyen látószög?

Hát, igen. Így vagyok Chopinnel: hogy a fenébe jut eszébe azokat a hangokat egymás mellé tenni? Odaültetnének a zongorához, én is egymás mellé tehetném őket, de nem tudnám. Alkotni kell. Ha én leülök akvarellrel vagy bármilyen technikával dolgozni, akkor nem gondolkodok arra, hogy „Jézusom, most két part között valóban lehet látni a túlsó partot? Van ilyen?”. Nincsen. Vagy van. Nem tudom. De nem is érdekel, mert én most – csúnya szó, de – alkotok. És ilyenkor őszintének kell lenni. Ne hazudj.

De mi ebben az őszinteség?

Ha nekiállnék virágos rétet festeni, azt remélve, hogy az jobban eladható. Mesterségbelileg persze lehet, hogy jobb lenne, mint ez. Technikailag. Ha azt csinálom, ami bennem van, az őszinteség. Mivel pedig egy képhez úgy kell közelíteni, hogy én most egy alkotást nézek, és nem azt keresem, hogy hol van itt a szegfű vagy a kismacska vagy a vízen a nyálka, nagyon leegyszerűsítve szeretem a képeket megalkotni, nem agyonkomplikálni, gyötörni. Tudni kell abbahagyni. Ez is érdekes dolog. Mert amikor dolgozok, még nem érzem a kép minőségét, csak arra törekszem, hogy ez legyen az eddigi legjobb. Aztán az idő múlásával majd kialakul.

Sokat segít ebben, ha időnként eltűnnek szem elől a képek.

Jaj, hát igen. Van, hogy ismerősöknél szembesülök egy-egy elfelejtett munkámmal, de volt, hogy egy galériában dolgozó hölgyismerős szólt utólag, hogy az egyik, Zentáról rég eltűnt képem bukkant fel egy árverésen. A vevő adatait nem adhatta ki, de készült katalógus, úgyhogy valahogy azért mégiscsak láthattam újra. Volt egy másik nagyon különös élményem, mégpedig amikor egy magyarországi plébánossal mentünk az Adriára az ő kocsijával. Bezdánnál mentünk át a határon, és azt mondta, hogy beugrik az ottani plébániára. Kapcsolatban volt a két pap egymással, valami pénzváltást intéztek. Azt mondta, mi maradjunk csak a kocsiban. Egyszer csak jön ki, hogy „Benes, gyere be a plébániára”. Hát, mondom, mi a fenének mennék én a plébániára. Azt mondja, „a Kecskés plébános találkozni akar veled”. Hát jó, bemegyek. A pap megcsókol, mikor meglátott. „Benes, de jó, hogy itt vagy! Évek óta nézem itt a képeidet, de téged még nem láttalak.” Az egyik szobában 5 darab Benes-kép, legalább 100-szor 70-esek. Figuratívok meg – amit nem nagyon csináltam – üvegre festett képek. De nem úgy, mint a vászonnál, előlről, hanem hátulról, tehát az üveg mögött van a festék. Amit a vásznon utoljára rak fel az ember, mondjuk, portrén az orron, a szemem látható visszatükröződést, azt itt előre kell megfesteni. Szóval furcsa, mert a végén festjük meg a hátteret.

Érdekes ez a csavart, fordított logika. Mert régen olyat is mesélt, hogy a figurák festésekor szokott a képnek háttal állva tükörből ellenőrizni. Persze, ott nem a festés eleve furmányos. Az csak ellenőrzés, de mégis van ennek a fordításnak szerepe.

Ez egy ellenőrzés. Festés közben az ember nemcsak térben, de időben is túl közel van. Ha nagyobb képet festek, odamegyek, odanyomok a festékkal, és visszamegyek pár métert. Ugyanígy kell időben is távolság. Ha tükörbe nézek, a fordítottat látom. Ezt munka közben jó csinálni, vagy mikor már majdnem készen vagyok. Észreveszem a hibákat. Mintha időt nyertem volna. Mert szokatlan. Mintha nem ugyanazt a képet látnám.

De mit vesz észre? Milyen hibára derülhet így fény? Mi lehet hiba? Főleg, ha nem minta után fest, akkor mit véthet el?

Hogy mit véthetek el? Hát, nem tudom, hogy mondjam ezt. Némikor a szabályok hasznosak, de van, amikor károsak. Aki tanulta a festészetet, az tanult anatómiát, ábrázoló geometriát, perspektívaábrázolást, sőt technológiát is, amibe a vászon használata, a vászon, a keret előkészítése, régebben, Leonardóék idejében még a festék előállítás is beletartozott. Na, és ezekkel együtt megtanulja az ember a kompozíciót is. Aztán ott vannak a színek is, a színharmónia. Ha mindezt tudom, ismerem az egyensúly feltételeit. A tükörben észreveszem, ha felbomlott az egyensúly.

Azt hittem, hogy a túlzott szabályosságot szeretné elkerülni.

Na, nem is szimmetriát akarok. Az a legegyszerűbb.

Ha már szóba kerültek a figurák: hallottam már önt arról beszélni, hogy ellenérzései vannak az önméltatlansággal kapcsolatban. Közben azért, ha belegondolunk, különböző technikákkal és megközelítésekkel ugyan, de az alapkonceptiót tekintve változatlanul készíti figuráit immár jó 15 éve.

Nehéz erre válaszolni. Említettem már, hogy ösztönösen dolgozom. Van, hogy egy festő egy galériával kötött szerződés miatt tart ki egy dolog mellett, de van, hogy nem tud szabadulni egy problémától, és annyira nem, hogy már ismétli önmagát. Sokszor én is ezen kapom magam, ilyenkor váltok: figuráról tájképre és fordítva.

Szóval nem azért vált, mert úgy érzi, hogy ez nem helyes, hogy helytelen.

Nem. Szeretem a bablevest, de ha egy évig azt eszem, megutálom. Meg felesleges. Tele van a raktáram, tele van a műtermem. Nem tudom a képeimet hová rakni. Akkor egy válogatást csinállok esetleg, de az is nehéz, mert változhat a véleményem később. És az időbeli távolság se segít mindig. Egy bizonyos színvonal felett, már komolyabb alkotásokat szemlélve, sokszor hosszú évek múltán se lehet megmondani, legalább is nagyon problematikus, hogy mi különösen jó.

És mit gondol a grafikáiról, a szerigrafáiról, amiket már elég régóta nem készít? Ismerek olyat, aki szerint nem hasonlíthatók a festményeihez.

Nem tudok egyetérteni vele. Mikor végeztem az akadémián, ahol Karanović-nál grafikát is tanultam, jó ideig csak festettem. Aztán újra elővettem ezt a dolgot és elkezdtem grafikákat csinálni, és sikerem is volt vele. Beindult, és újra megszerettem. Mikor úgy érzem, ismétlem magam a festészetben, visszatérek ehhez. Ez egy más technológia, más eszközökkel, másképp kell gondolkodni. Rákényszerít. Egyszerűbbnek is kell lenni, de nem lehet a színeket csak úgy egymás mellé tenni. Sorban kell és fejben kell tartani a rendjüket. Most a színes grafikákról

beszélünk, persze a fekete-fehéret is szeretem. A grafika, sajnos, nem kapta meg az őt megillető helyet, pedig nem értéktelenebb, mint az olajfestmény meg a hagyományos eljárással készült alkotások. Csak az emberek fejében az él, hogy a vásznon az olajfesték nemesebb anyag. A másik meg az, hogy a nyomatokból több van. Itt is dívik az, hogy mindenki ragaszkodik az egyedi értéktárgyhoz, csodálja. A grafika a legdemokratikusabb képzőművészeti eljárás. Egy csodás alkotásból több embernek is lehet. A grafikánál nem a minőséggel van baj, hanem a szemlélettel körülötte.

Általában a festményeivel kapcsolatban is előkerülnek ezek a dolgok. Beszéltünk már arról, hogy gyakran használ az alkotáshoz lakberendezési, barkácsáruházban vásárolt festékeket, kátrányt és más, „nemtelen” anyagokat. Az irányzatokhoz való hozzáállását ismerve gondolom, nem az arte povera programja jegyében.

Ahogy azért sem, hogy gazdagok a hálósobájukat díszítsék vele. Ők igényesek, nem vennék meg az én bitumenes képemet, mert azt mondanák, hogy „fú, ennek szaga is van”.

Nem vennék meg?

Nem. De persze van is benne valami, mert az olaj azért nagyon időtálló. Régóta használják. Bár az sem tökéletes. Megváltozik, elsötétedik. Munkácsy bitument kevert a festékeihez, és sok képe mára elsötétedett. De ez engem nem zavar. Nem érdekel, hogy kétszáz év múlva mi lesz az én képeimmel.

Na jó, de azért húsz évet bírnak?

Negyvenet, ötvenet is. A Zentai csatát mikor festettük Ács Jóskaival, akkoriban álltak elő a szlovének egy új festékkel és azon gondolkodtunk, meg merjük-e csinálni, nem fog-e elszíneződni 10 év múlva. Van is itt róla egy fotó. Na, ez meg itt a zgrafito *Tiszavirág* mellette. Margit mondja nekem múltkor: „Te, ez a te figuráidnak az alapja”. És tényleg. Amúgy én az ilyeneket nem veszem észre. De hát nagyon nehéz is mindig újat. Nem lehet. Nincs az a zseni, aki hetente új technikával, koncepcióval tud előállni. Weöres Sándor írta a verseit, hihetetlenek, de mindegyiknek van valami köze a másikhöz. Itt vannak a zentai Tisza-képek, de ez már nem ugyanaz, akárki akármit mondjon.

De ez 50 év.

Hát igen. De ha 50 év alatt összefestek 5 jó képet, ha annyit ki lehet választani ebből a sokból, akkor azt mondom, oké. Most maradjon 500? Minek? A festést élvezem. Ehhez tartozik, mikor egy kiállításon odajön mellém valaki, és megkérdezi: „Mennyi ideig festette ezt a képet?”. Most mit lehet erre mondani?

Értem én, de ezek a kérdések is hozhatnak olyan felismeréseket, amilyennel a felesége szolgált, vagy amilyeneket az időbeli távolságtól remél.

Még mindig az van a köztudatban, hogy Leonardo a Mona Lisát négy évig festette.

Ez nyilván nem csak a festés időtartama miatt lehet érdekes, hanem azért a sok mindenért, ami a négy év alatt történt.

Hát, igen. Mikor megkérdezték, azt válaszoltam: 50 év. Mert hát ötven év van benne. Sok minden kellett ahhoz, hogy ma azt csináljam, amit. Beszélhetünk itt az anyaghasználattal kapcsolatos kísérletezgetésről meg sok mindenről. Vagy ahogy ezzel a kottafestő, ötágú tol-

lammal, a párhuzamos vonalaival próbálgattam a különféle mintázatokat meg elnyújtani az alakot. De most fontos az, hogy arányaiban ez egy emberi alak?

Jó, lehet, hogy nem fontos, de egy idő után már a sok ismétlés miatt nem érezzük a szükségét a hasonlítógnak. Viszont azért nem tagadhatjuk, hogy – és épp ennek köszönhető a szűnni nem akaró érdeklődésünk a képek iránt: valahogy mégis felidéződnek az emberrel kapcsolatos emlékeink, ismereteink.

Az ember nemcsak abból áll, amit látunk. Ami a bőre alatt van, vagy ha az egyes dolgait mikroszkóppal nézzük, már egész más. Vagy ha már meghalt, pár hónap múlva, mondjuk. Hogy akkor mi lesz. Szíriában láttuk a gyerekeket, akik mérgezgáz-támadásban meghaltak, és levidézták őket. Ezt a sok mindent kell átkölni, átérezni, hogy érezzem a gyomrát, a szívét, a tüdejét – a lelkét, ami a legnehezebb. Hogy miért öl meg az az amerikai hirtelen 28 embert egy iskolában, mi a frász történt vele? Művégtagos emberek Boszniában, a taposóaknak áldozatai. Aztán ott van az a dél-afrikai paralimpikon, az meg megölte a barátnőjét. Mikor Olaszországban voltam 2003-ban – biztos volt már akkor is, csak nem figyeltem még fel rá –, akkor jöttem rá, hogy van az, mikor a mobiltelefonon egy fülhallgatóval beszél az ember. Egy fiatal srácot láttam reggel kilenckor, amikor még senki sincs az utcán. Hevesen gesztikulálva magyarázott. Nem értettem, mi ez az egész. Na, mondom, már reggel tébolyulttal találkozom. Ez is mind-mind az ember. Megfesthetném Mona Lisát, de nem megy. Vagy, visszatérve a kíséreltetésre: vannak érdekes, jó technikák. Egyik-másik adhat egy jó ötletet. Itt van, nézd, ez a tájképem, olajjal nem tudtam volna megcsinálni. A fene gondolta volna, hogy az ezüstöt a kátrányos fekete festék, mikor még nedvesen ráteszem, aranyszínűvé teszi. Ez az egész ezüstből meg bitumenből van megfestve, két színből.

Nem értem. Ezek az aranypöttyök, itt? Az nem lehet. Amikor korábban erről beszéltünk, nem értettem. Hihetetlen. De ez nem rendes művészi festék, gondolom.

Kályhafesték.

Mi más.

De maradandó. Azt írja, hőálló.

*

A begépet hanganyagot hónapokkal később juttattam el Beneshez. Jelezte, hogy maradt némi hiányérzete. Röviden: mintha nem domborodnának ki kellőképp az (implicit? előzetesen meglévő? utólag relevánssá váló?) filozófiai tartalmak. Először az volt a terv, hogy a kiegészítéseket a tematikailag nekik megfelelő helyeken pótolom. Végül azonban – igyekezvén elkerülni a beszélgetéseinkre legkevésbé sem jellemző átgondolt, architektúra-szerű szerkesztettséget, valamint az első, illetve második alkalommal létrejött, megvalósulásukban is sokat mondó asszociációs szakaszok megbontását – e szervetlen-összinte toldás mellett döntöttem. – B. G.

Szóval ahhoz a részhez, ahol a tájkép meg a figura közti váltásokról beszéltünk, arról, hogy a ráúnás miatt kerül sor rájuk, na, oda azt írtam fel, hogy azért a mondanivaló is fontos. Nem l'art pour l'art-t akarok csinálni. De persze ne is legyen szájbarágós vagy illusztratív. Például a levegőszennyeződésre utaló dolgok, figurák, maszkokban arra utalnak, hogy mennyire nem vigyázunk a levegő tisztaságára, tönkreteszünk mindent, és ebből aztán betegségek is származnak.

Én azért szoktam nehezen érteni, mikor erről beszél, mert amikor az alkotásról, a technikákról, különféle eljárásokról beszélünk, úgy találom, hogy már az számtalan megfontolásra ad alkalmat, sőt, számomra a tanulságok nagy része ezekhez a vonatkozásokhoz kötődik. Illetve: miért pont erre a megfogalmazásra figyeljek a probléma számtalan más műfajú tárgyalása mellett/helyett?

Hát, igen, persze, de azért nem ártana... Na, ezen majd vitatkozhatunk. A másik, amit feljegyeztem az a tükrös ellenőrzésnél volt, aminek az a célja, hogy időt nyerjek. Ezt írtam: „Mindig is érdekelt az idő múlása, az idő relativitása. Munkásságom alapgondolata az, hogy ha megszületünk, meg is kell halnunk. Ez a tény elég ahhoz, hogy ne legyünk teljesen boldogok és optimisták. De a relativitás már diákkoromban foglalkoztatott. Ugyanaz a nap egyszerre tűnhet hosszúnak, majd másik alkalommal rövidnek.”

Nem értem, hogy kapcsolódik a relativitás a múlandóság felett érzett szomorúsághoz.

Hát, csak annyiban, hogy az idő múlása halálban végződik. Sokszor átfut az agyamon – ezt most zárójelben mondom –, hogy jobb lenne, ha nem tartanánk számon az idő múlását. A zsidó naptár szerint x év van, a keresztény naptár szerint y évben tartunk, és így tovább. Tudom, hogy szükséges, mert óra, naptár nélkül talán nem is lehetne élni – a mai világban. Régen, több ezer évvel ezelőtt, hadd ne mondjam, hogy a barlanglakók idejében, enélkül is boldogultak az emberek, és sokszor úgy érzem, hogy talán az volt a szerencsésebb. Ha nem lennének a hétköznapiak idővel kapcsolatos kötöttségei vagy az, hogy számon tartjuk az életkorokat, akkor akár végtelennek is tűnhetne az egész.

Hát, más értelmezését adná a világnak, az biztos. Viszont sokaknak, akár egyéni szinten, akár nagyobb távlatokban, például a művelődéstörténet szempontjai felől nézve, épp az időhöz kapcsolható az egyik legfontosabb kérdéskör, a haladás, hanyatlás, illetve a ciklikusság, visszatérés gondolata. Olvasok vagy írok valamit valamiről kamaszkoromban, majd eltávolodom tőle, irrelevantná válik, aztán az élet úgy hozza, hogy, mondjuk, harminc évesen, újra érintettjévé válok az ügynek, csak épp máshogy, más hangsúlyokkal, más problémamegoldó arzenállal.

Igen, értem, amit mondasz, de ez érvényes akkor is, ha nem tudom, hogy hány éves vagyok.

Értem, szóval számszerűsíteni nem kell.

Nem kell.

Érdekes. Van egy óra, fiatal norvég designerek találták ki. Nincs rajta mutató, nem mutatja az időt, csak 5 percenként rezeg. Vagyis egyfelől tudatosítja az idő múlását, másfelől azért úgy, hogy leválasztja a szokványos mértékről, léptékről. De igazából tényleg csak azt tudjuk, hogy valamennyi idő eltelt.

Így van. Hát, már a születésünk idejét se tudjuk. A szüleink állítják csak, mikor volt. Persze, bejegyzik hivatalosan, de régen például ha egy fiúgyermek a naptári év végén született, akkor ha a szülők rögtön bejelentik, az anyakönyv szerint két hét múlva már egy évesnek számított volna. Úgyhogy csak újévben jelentették az anyakönyvi hivatalban. Azért, mondjuk, hogy ne vigyék idő előtt katonának.

Hogy erősebben, rátermettebben vonuljon már be, több eséllyel az életben maradásra.

Igen.

Szóval nem idegen az embertől, hogy játsszon az idővel.

Valami ilyesmi. Viszont Párizsban megismerkedtem egy clochard-ral, hajléktalan, ugye, aki azelőtt egyetemi tanár volt. Azt mondta, elege lett abból, hogy a munkája miatt be volt táblázva az ideje – órára menni, előadást tartani, konzultálni, erre készülni, arra készülni, figyelni a napot, órát –, úgyhogy kiment a Szajna-partra, inkább clochard lett, mint hogy az idővel törődjön. Így aztán nem kellett ilyesmivel foglalkozni. Inkább azt számolgatta, mennyit, hány eurót kell kéregetnie még az üveg borhoz.

Múltkor a beszélgetés végén a kályhafesték kapcsán elviccelődtünk az időtállósággal, a múlandósággal, hogy voltaképp másodlagos a képek maradandósága. Úgy értem, hogy amiről most beszélgetünk, az idő relativitása: ebben gyökerezik ez a hozzáállás a művek utóéletéhez. Azért, ha jobban belegondolunk, már a régi órás képe, amiről gyakran esik szó, azon kevés momentumok egyike, melyek „explicite” az időre irányítják a figyelmet.

Na, jó, de az a kép nem az időről, nem az idő múlásáról szól. Az apámtól kaptam azt a vekkerórát, és a kollégiumban használtam, mikor elromlott, szétszedtem. Egy képzőművész szemével bámultam azt a szerkezetet, az órának a belét.

A formákat, sokféleségüket, viszonyaikat.

Igen, de a képen már ez a kerek óra négyszögletes lett, és ki lettek emelve bizonyos dolgok. A szerkentyű végül már csak arra lett jó, hogy engem inspiráljon. Ez a kép bent volt Belgrádban a Képzőművészeti Akadémián. Bevittem a tanáromnak megmutatni, és oda volt támasztva a falhoz. Henry Moore-nak akkoriban volt kiállítása Belgrádban. Eljött a feleségével, ellátogatott, amolyan protokoll-látogatás volt ez, szóval csak úgy átfutott a műtermen. De aztán egyszer csak megállt a képem előtt és kérdezte a tanárt, ki csinálta ezt. Rám mutattak, és akkor annyit mondott oda nekem: „Very good”. És ment tovább, de én híztam két kilót legalább. Mert Henry Moore-t mind a mai napig jelentősnek tartom.

Jó, hogy beszélünk az időről. Én csak azért nem tértem ki rá külön, mert a relativitást, a viszonylagosságot alapértelmezettnek vettem a művészete, a modern művészet és általában a művészet kapcsán. Furcsa ez: ha beszélünk róla, bagatellizálódhat a művészien kibontott, komplex szemlélet, ha meg nem, talán soha nem kerülne fel színre ilyen összefüggések. A rút-ság-szépség-otthonosság a másik ilyen ellentmondásos viszony a művei kapcsán.

Egy elhízott, elcsúfult öregasszony is lehet szép a képzőművészet szempontjából. És itt is megvan az idő szerepe: elmúlás, elhízás – ezeket mind érinti. A Mona Lisát, vagy Ingres képeit, aktokat például szeretik sokat nézegetni, fiatalok is, gyakran szexuális szempontból is élvezik. De én úgy találok, hogy egy kövér vagy öreg nőről készült kép is lehet szép és jó.

Megvan ez fordítva is: Pauer Gyula a szépségkirálynőről mintázott szobrain a repedésekkel a szépségben hozta felszínre a hibát, rosszat, tragikumot.

Igen, úgy is lehet. Az én álnatómiai képeim is azzal foglalkoznak, hogy milyenek leszünk, ha meghalunk. De nemcsak a külsőség a fontos. Visszatérve a rút-ságra: nem tetszetősek a képeim, nem valók szoba díszének, főleg nem hálószobába. Torz, helyenként felkavaró dolgok ezek.

Inkább nappaliban lenne jó, hogy élénkítse, éberré tegye az embert a hétköznapijaiban?

Hát, talán. De itt érdemes lenne a muráliáról is beszélni. Egyre inkább azt hiszem, hogy akkor érezném magam elégedettebbnek, még szerencsésebbnek, ha több ilyet csinálhatnék. Fal-

festmények, mozaikok, freskók, zgrafito. Mindegyikből készítettem már valamennyit, van belőlük itt-ott. A *Zentai csata*, a *Tiszavirág* a zentai Royal-szállóban, van egy szabadtéri munkám Tornyoson, most láttam 25 év után újra...

A Bakteriofág az egykori szegedi KÖJÁL-központban.

Igen, a tűzzománc. Aztán Becsén, a helyi általános iskolában lett egy plexiglass-munkám is. De azért ez így se túl sok, és ezt sajnálom. Sokkal hatásosabb ez a műfaj, mint az, amikor valaki megvesz egy képet, és eldugja a lakásában. Egy gyerek képi nevelődésére, fejlődésére egy iskolában felállított mű akarva-akaratlan is kihat. De él ez az igény másban is. Ott van a grafiti, amit a fiatalok csinálnak. Az igazi persze az lenne, ha pályáztatott, komoly munkák kerülnének középületek, ha lehet, külső falára, és úgy hathatnának. De ehhez sok pénz kell. Persze amikor az egyéb dolgaimat csinálom, mondjuk itt kint a lebetonozott autóbejárón, ezeket is nagy élvezettel csinálom. És megint bejön az idő: nem érzem az időt, mikor dolgozom, nem tudom, mennyi ideig készült valami. Olyan is van, hogy nincs kedvem dolgozni, nyilván. Amit beszélünk, hogy Thomas Mann vagy Nádas Péter úgy ír, írt, hogy reggel 7-kor ott ül az íróasztal előtt: az is egy módszer, rászoktatták magukat erre a rendszerességre, de ez nem a minőség kérdése. Bár nem teljesen érdektelen szempont. Tegnap egész nap éreztem, hogy kellene valamit csinálni, de nem tudtam rávenni magam, nem tudom, miért. Aztán 8-kor valahogy csak odajutottam. Kezdett sötétedni, és felkapcsoltam a lámpát a műhely külső falán. Halogén lámpa, még az autószerelő rakta fel, akitől vettük a házat 25 éve. Azóta nem cseréltem benne égőt, azt se tudom, milyen kéne bele. És most azon töprengek, hogy ezért lett tán olyan nyers ez a zöld.

Bacsa Gábor

SMID RÓBERT

Bevezetés*

Nehezen lehetne vitatni, hogy kultúratudománnyá válásának egyik legproduktívabb perspektivikus nyitását, illetve magának az említett átmenetnek egyik hajtómotorját a honi irodalomtudomány a *médium* komplex és szabadon bővíthető koncepciójának köszönheti. Ez persze aligha lehet meglepő, ha szemrevételezzük a feltételezhető kölcsönhatás másik oldalát is, vagyis, hogy a modern médiatudomány innovációit általában irodalmárok kiviteleztek; Benjamin McLuhanon keresztül Kittlerig. Miután az említett szerzőktől az utóbbi években legalább életművük legjelentősebb írásai elérhetővé váltak magyarul,¹ sőt, tematikus folyóirat-számok és szekciók biztosítottak rájuk reflexiót,² jelen rövid válogatás arra vállalkozna, hogy a legújabb német médiatudományi kutatások keresztmetszetét nyújtsa. Így Siegfried Zielinski, Wolfgang Ernst, Claus Pias és Jussi Parikka nyomtatott és online közzétett szövegei révén az olvasó először nyerhet magyar nyelven betekintést az úgynevezett médiumarcheológiai eljárásmodba.

A médiumarcheológia két alapvető és egymástól nem független tétet érvényesít vizsgálódásában. Az egyik a médiumspecifikus történelem elveinek kidolgozása. Tehát a médiumarcheológiát a kultúrtörténettel szemben, illetve az attól függetlenül létrehozható olyan történeti konstellációk érdeklik, amelyek a médiumok működéséből fakadva applikálhatók a médiumok történeti szituálhatóságára. Ez egy asszemblázsszerű építkezésmódot követel meg, ami egyaránt tartalmazza a mediális interakciót és annak enaktálását, inszenírozását egy

* A (nyomtatott és online) médiumarcheológiai blokk az MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport *Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok, technikák* (TKI01241) projektjének a keretében valósult meg. A blokk vendégszerkesztője Smid Róbert (MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport). A szövegek a szerzők tudtával és engedélyével kerültek közzésre. A fordítók nevében is hálás köszönet Dévényi Erzsébetnek és Kerekes Amáliának a fordítások német eredetikké való összeállításáért, valamint Mihalics Jánosnak a fizikai, matematikai és zenei terminusok azonosításában nyújtott segítségéért.

Felhívjuk olvasóink figyelmét, hogy Smid Róbert itt közölt bevezető írásának teljes változata, valamint a médiumarcheológia témakörébe tartozó további tanulmányok (Wolfgang Ernst és Claus Pias írásai) a Tiszatáj online felületén (tiszatajonline.hu) megtalálhatók.

¹ L. Marshall McLuhan, *Médiamasszás: Egy rakás hatás*, Typotex, Budapest, 2012.; Friedrich Kittler, *Optikai Médiumok*, Ráció, Bp., 2005., illetve a *Prae* 2014/4-es Kittler-száma.

² McLuhanhoz I. BEDNANICS Gábor – BENGI László, *In rebus mediorum: Amikor az írástudó McLuhant olvas = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. SZEGEDY-MASZÁK Mihály – KELEMEN Pál, Ráció, Bp., 2003, 174–90.; FODOR Péter, *A mechanizáció kiazmusa: Bevezetés Marshall McLuhan médiatörténeti kutatásaiba = Uo.*, 191–201.; illetve a *Replika* 2011/3-as McLuhan-száma (76).

Kittlerhez I. MESTERHÁZY Balázs, *Irodalom, kultúra, tudomány: Az 1800-as lejegyzőrendszer = Történelem, kultúra, medialitás*, 146–55.; LÖRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus: Az 1900-as lejegyzőrendszer = Uo.*, 156–173.; valamint Partitúra 2014/1, 3–57.

másik médium által.³ Például a „Toronto-iskola” (Ong, McLuhan, Innis, Havelock, Goody) kutatásaiban nagy szerepet játszó megfigyelés, miszerint a balkáni írástudatlan dalnokok egész eposzokat képesek fejből recitálni, olyan kontextusba helyeződik, ahol a hangsúly átkerül a guszte szervomotorikus hatásainak rögzíthetőségére és visszajátszására azzal a magnóval, amely felvette az énekeket. A másik tényező – ami Ernst szóhasználatával *időkritikusnak* nevezhető – az idő manipulálásának azon eljárás módjait foglalja magában, amelyek az ember által nem kísérleti környezetben felfoghatatlan szenzóriumból tárják fel. Az ehhez való hozzáférés szükségképpen ahumán diszpozíciója csak a kísérletezés különféle (és nagyon is kézzelfogható) technikái által előállítható; a médiumarcheológia e technikáktól egyben azt is reméli, hogy „a mediális” sajátlagos egzisztenciál módusába nyer betekintést. Ernst már magyarul is olvasható archívumtudományi írásai⁴ itt nyerik el helyi értéküket, ugyanis elméletében az archívum megvilágító erővel bír valamennyi egyéb médium státuszára.

Habár a médiumarcheológia képviselői – ahogyan azt maguk is hangsúlyozzák – (már) nem kultúratudományt művelnek, ez nem jelenti azt, hogy a honi irodalomtudomány ne profitálhatna belátásaikból, illetve eljárás módjaikból, valamint hogy ez az elsőre némileg idegennek ható gondolkodás mód ne válhatna hasonlóképp produktívvá, mint a némileg irodalombarátibb kittleri mediális diskurzusanalízis.

³ Ehhez lásd még: Siegfried ZIELINSKI, *Audióvíziók: A mozi és a televízió mint a történelem közzjátékai*, Ráció, Bp., 2009.

⁴ L. Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása* = Jacques DERRIDA – Wolfgang ERNST, *Az archívum kínzó vágya / Archívumok morajlása*, Kijarat, Bp., 2008.; Uő., *Több tárhely, kevesebb múzeum: Kibertér az adattár és a múzeumi kiállítótér között* = *Múzeumelmélet: A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*, szerk. PALKÓ Gábor, PIM – Ráció, Bp., 64–93.; Wolfgang ERNST, *Médiumok, amelyek kijátsszák az archívumot*, Helikon, 2014/3, 438–52.

SIEGFRIED ZIELINSKI

Médiumarcheológia¹

1. Ebben az évben a Médiaművészetek Kölni Akadémiája [Cologne's Academy of Media Arts] rendezett egy eseményt, amelyen művészek, zenészek, filmesek, filozófusok, mérnökök, és írók jöttek össze öt napra és éjszakára azért, hogy Antonin Artaud-ról és vele kapcsolatos dolgokról beszéljenek. Nem az volt a szándékunk, hogy gyászszertartást tartsunk egy halott költőnek, sem pedig, hogy egy legendát ünnepeljünk. Minthogy a digitális artefaktumokkal és rendszerekkel nap mint nap mind gyakorlati, mind elméleti szinten kapcsolatban állunk, néhány hónappal ezelőtt eldöntöttük, hogy fogjuk ezt a zavaró és problémás jelenséget, Artaud-t, és az Akadémián tartjuk egy ideig, mint egy képzeletbeli fix pontot, amely körül és amelyen keresztül megvitathatjuk a következő kérdést: a (művészi) szubjektivitás valóban elavult fogalom a XX. század végén, és ezért olyasmi, amitől búcsút kell vennünk, vagy inkább valami, aminek csak új koncepciókra van szüksége? Természetesen elbuktunk törekvésünkben, ez elkerülhetetlen volt, nem válaszoltunk a kérdésre. De egy kicsit közelebb jutottunk – ha csak pár pillangószárny-csapásnyival is – ahhoz, hogy elutasítsunk néhány olyan kétosztatúságot, melyek mind kedvessé és ismerőssé váltak számunkra, mint például:

- kalkuláció és ráfordítás
- szimuláció és többlet
- mérséklet és extravagancia
- univerzalizáció és heterogenizáció
- kód és benyomás

Vehemensen érveltem az ellen, hogy a művészi szubjektivitást halottnak nyilvánítsuk, mivel az a benyomásom, hogy amennyiben ezt megtennénk, még hektikusabb és rémültebb módon, még több szóval és képpel töltönnék ki azt az üres helyet, amelyet a filozófia és az elmélet hagyott maga mögött. És azt is gondolom, hogy nekünk, akik a médiaművészet által képviselt társadalmi praxis területéről jövünk, muszáj végre fellépünk a közepszerűség termelésével és a szépelgő tervezéssel [nice design] szemben, különösen azért, mert a fiatal művészek tanításáért és képzéséért mi felelünk.

Mégis milyen irányba kellene indulnunk a(z esztétikai és etikai orientáció felbonthatatlan kapcsolatába illeszkedő) művészi szubjektivitásfogalom leírásában, tekintettel a digitalizálás hatalmas tisztító- és redukálógépezetére? És még a korábban említett kettőségeken és antagonizmusokon is tovább?

Van egy művészekből, teoretikusokból és művészetteoretikusokból álló csoport,² akik között a kapcsolat rendkívül erős (sőt, az egyik kapcsolódási pont egy olyan figura mint Artaud): lángolnak és felemészthetnek a törekvéstől, hogy minél inkább kitolják annak korlá-

¹ Siegfried ZIELINSKI, *Media Archaeology = Digital Delirium*, szerk. Arthur KROKER – Marilouise KROKER, New World Perspectives, Montréal, é. n., 272–82.

² A kifejezést Deleuze és Guattari *Mille Plateaux*-ja értelmében használom, egy laza és valamiképpen anarchikus embercsoport, bürokratikus intézményi keret nélkül.

tait, amit a nyelv és a gépek az utóbbi századok számára a struktúrák és rend korábbi példái-ként képesek kifejezni, így valóban felfedve azok korlátait. Kétségkívül ez a legnehezebb ösvény, amely apparátusokkal és apparátusokban bejárható lehet. Otto Rossler, mint fizikus, és mint alkalmazott káosz-teoretikus, véleményem szerint, ehhez a csoporthoz tartozik azzal a kísérletével, amelyben résztvevőket és megfigyelőket hoz össze olyan heterológ fizikában, amely ugyanakkor elismeri az etikai felelősséget; Peter Weibel a másik, mert senki nem volt nála eltökéltebb abban, hogy kihívja maga ellen a techno-esztétikát, a potenciális erejétől a kimerülés jeleiig; vagy itt van Oswald Wiener, akinek a mesterséges intelligencia fenomenológiájáról szóló lírai szövegei roppantul sokat segítettek annak megértésében, hogy az érzéki gazdagsága mindannak, ami gépekkel fel nem dolgozható, annál nagyobb, minél intenzívebben és nem megalkuvó módon a gépvilág világgépeként van elgondolva.

Néhány dolog olyan stratégiákban és életmódokban artikulálódik, mint ami, számomra, legtisztább kifejeződését Ludwig Wittgenstein *Logikai-filozófiai értekezésében* éri el. Wittgenstein vakmerő kötéltáncos a megalkuvást nem ismerő, pontos gondolkodás és az élet között, aki ragaszkodott ahhoz a premisszához, miszerint a filozófia nem valami, ami végigülhető egy professzori székben, hanem a tisztázás folyamatos cselekvésének kell lennie annak legsajátabb médiumában, a nyelvben. „A filozófia nem tan, hanem tevékenység [Tatigkeit – S. Z.] [...]. A filozófia eredménye nem filozófiai kijelentések sora, hanem az, hogy a kijelentések világossá válnak. A filozófiának világossá kell tennie és élesen körül kell határolnia az egyébként úgyszólván zavaros és elmosódott gondolatokat.” (4. 112, 40.)³

A szubjektum fogalmának, amelyből ezek az elmélkedések fakadnak, megvan az ereje, hogy kiszabaduljon az ontológiai tulajdonítás béklyóiból. Az interfész/a határvonal Wittgenstein *Tractatusának* fő mondatain keresztül fejeződik ki:

„A világ és az élet egy és ugyanaz.” (5.621, 82.)

„A gondolkodó – megjelenítő – szubjektum nem létezik.” (5.631, 82.)

„A szubjektum nem tartozik a világhoz, hanem ő a világ határa.” (5.632, 82.)

„Az, hogy az *én* világom, abban mutatkozik meg, hogy *a* nyelv határai (az egyetlen nyelv, amelyet értek) az *én* világom határait jelentik [*bedeuten*].” (5.62, 82.)

A technikai és képzeletbeli hálójában végrehajtott etikailag igazolható esztétikai cselekvésnek, ezek szerint, tisztázni kellene a kifejezésben lévő fragmentumokat és azok egymáshoz való kapcsolatát. Szubjektívnek nevezném ezt a tevékenységet, ha sikeres volna abban, hogy különbséget hozzon a megtapasztalható életben/világban azáltal, hogy megfogalmazza a háló határait. Elvben ez csak akkor lehetséges, ha kimerítjük lehetőségeit. „[M]inden irányban végére kell járni a világ lehetőségeinek”⁴ – ez a gondolat George Bataille az esztétikai avantgárdról szóló teoretikus munkájából való, melyet még most is érdemes a gyakorlatba ültetni.

Ez nem új ötlet, és nem a XX. században fedezték fel. Számomra ez egy alapvető ötletként merül fel annak megértéséhez, amit talán hívhatunk a technikai jövőképek történeti avantgárdjának – azon ellentmondás tudatában, mely körülveszi ezt a fogalmat.

³ Ludwig WITTGENSTEIN, *Logikai-filozófiai értekezés*, Atlantisz, Budapest, 2004. [A további idézetek is ebből a kiadásból valók – a ford.]

⁴ Idézve Jürgen Habermas által: Jürgen HABERMAS, *Az erotizmus és az általános gazdaságtan között: Bataille = Uő., Filozófiai diskurzus a modernségről*, Helikon, Bp., 1998, 188.

A következőkben végzek néhány vizsgálatot azon történetek rétegeiben, amelyeket el tudunk képzelni médiatörténetként, annak érdekében, hogy jeleket vegyünk fel a pillangóhatásról, legalábbis néhány területen, tekintettel az audiovizualitásnak mind a hardverére, mind pedig a szoftverére. Ezt a megközelítést médiumarcheológiának nevezem, ami pragmatikus szempontból azt jelenti, hogy a történelemből titkos ösvényeket ások elő, amelyek talán segítenek minket abban, hogy megtaláljuk az utunkat a jövőbe. A médiumarcheológia az én cselekvésformám (Tatigkeit).

2. Az egyik legrendkívülibb történet a nyugati zsidó-keresztény kultúrában azok közül, amelyek intenzív időbeli folyamatokat ábrázolnak, a Jákob lajtorjájáról szóló álom: a kockázatos és veszélyes emelkedés a fény, a kimondhatatlan felé, mint a szabályszerű metrikai mintája a létrafokokon való feljebbjutásnak vagy szilárd lépéseknek. Bizonyos értelemben vagy mértékben ez éppen a visszája Freud lépcsőházas álmának, amelynek jelentése, a pszichoanalitikus értelmezésében, a közösülés kitartó, ritmikus emelkedése és annak kiáradása; az ejakuláció. Megszámolhatatlan vizuális reprezentációja van Jákob álmának: illusztrációk, festmények, ikonok. Néhány úgy festi le az emelkedést, mint csodálatos, finom felfelé irányuló mozgást az angyalok társaságában (századunkban a musicalfilmek még erre játszanak rá), néhány pedig úgy, mint borzongató szcenáriumot egy olyan haláltusáról, amely a földi pokol és a Mindenható Isten felkínált keze közt zajlik. A témának ilyen mediális megközelítéseiben a leggyakrabban feldolgozásra kerülő mű Johannes Klimakosnak [Lépcsős vagy Lajtorjás Szent János], a Sínai-hegyi Szent Katalin kolostor apátjának, VII. századi mennyei létrája. Szédület: egyszerű, átlós létrák, kanyargó létrafokok és lépcsőalakzatok, dupla létrák és ketős spirálok, rajtuk főként szerzetesekkel, akik közül minden első vagy második függőlegesen lefelé zuhan, a nyomorba, nem érve el a létra tetejét, mert nem képes teljesen visszautasítani a pokol kísértéseit.

Az [deleuze-i] idő-kép szempontjából a feldolgozások közül kiemelkedik egy körülbelül 1345-ös görög kézirat.⁵ Ennek az epizódnak az expozíciója nagytotálból [long shot] áttekintést nyújtva indít, egymást keresztező vertikális és horizontális vonalakkal a szerző – Johannes Klimakos – feje fölött, akiről ezután egy visszaemlékezés következik. Ezután látjuk a jelenetet, azt a kolostort, ahol a Könyvek Könyvét írták, először felülről, utána pedig egy közelit kapunk az apátról munka közben. És most kezdődik az igazi cselekmény, ikonográfiai miniatűrökben lefestve: az emelkedés, lépésről lépésre. A felfelé haladás vizuálisan kerül kifejezésre, képről képre, a létrából egyszerre csak egyetlen fokot mutatva. A külső mozgás minimális és egyedül az egymást követő képeken keresztül válik dinamikussá. Ezek közé más dramatizált jelenetek vannak közbeékelve, amelyek a műértő pillanatnyi hollétét hivatottak jellemezni, mint például az álomjelenet kezdetén az angyalokkal, az erényekkel vagy a bűnösökkel való találkozást. Ily módon 30 fokot mászunk meg. A legfelső foknál, amelyen egy Krisztus előtt alázatosan térdelő szerzetes van ábrázolva, a létra már teljesen eltűnt. A történet két grandiózus autoritással [credits] zárul: Johannes Klimakossal és az ő Johannes von Raithn [Raithu] néven írt szentbeszédével; az utolsó képkocka pedig ismét a csillagot mutatja, féltotálban.

3. A premodernitás egyik leglenyűgözőbb figurája, aki a diszciplínák és a tudás különböző világai közt dolgozott, a nápolyi Giovanni Battista Della Porta (kb. 1538–1615): író, a betűk

⁵ Az adaptáció további részleteihez lásd: Rupert MARTIN, *The Illustration of Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton UP, Princeton, 1954.

embere, titkos társaságok tagja, polihisztor, a tudás segítője és bűnsegéde, szervező – sokkal több, mint egy (természet)tudós, mostani elgondolásaink szerint. A Zedler Lexikon 28. kötetében (1741) a szócikk Della Portáról a következőt mondja: „Nagyon sokat tett a Degli Otiosi Akadémia megalapításáért, és működtetett egy másikat is saját házában, amit Titkos Akadémiának (Academia de Secreti) hívtak, ahová csak olyanok jelentkezhetek tagnak, akik felfedeztek valami újat a természeti világban. De utóbb a pápai udvar betiltotta az összejöveteleket, mert a tagok állítólag tiltott művészetekkel és tudományokkal foglalkoztak...” Della Porta leghíresebb munkája, a húszrészes enciklopédia, a *Magia Naturalis*, amiről mind ő, mind krónikásai azt állítják, hogy első verzióját „tizenötödik életévében írta”.⁶ Ez egy biológiai, fizikai, kémiai, orvosi és filozófiai értekezés, eközben pedig egy szórakoztató „Művészet és Csodák Könyve” (ahogy a német kiadás alcíme osztályozza), egyféle korai formája a népszerű tudományos enciklopédiáknak, a tudás egy fantasztikus, határokat átlépő, nyomtatott hálója. „Bölcsesség és tökéletes tudás a természeti dolgokról” (Porta, 1719, 2) – így jellemezi Della Porta a mágiára vonatkozó saját felfogását, és ebben a húsz könyvben óriási és vakmerő útra vállalkozik, mely keresztülvezet az élet minden területén; a zoológiai megfigyelésektől a fémek (alkimista) átváltoztatásán és a drágakövek szintetikus előállításán keresztül, a gyógynövények különleges vegyületeinek vizsgálatáig és kikeveréséig, továbbá olyan szertartásokig, amelyek vetélést idéznek elő, és kvázi-génmódosítást hajtanak végre (a meg nem született gyermek nemének manipulációját);⁷ a mesterséges tűzről való értekezéstől, a főzéstől, és a titkosírástól a „különböző tükrökről és lencséről” szóló XVII. könyvig (melyet sok filmarcheológus idéz, de csak nagyon kevés olvasott), mely utóbbi Della Portának a projekciót, a tükröződést és egy rakás más optikai jelenetkezéstechnikát (*mise-en-scene*) tárgyaló tanulmányát tartalmazza. Az összes kötet ugyanazt a nézetet osztja a világról, a kifejezés szó szerinti értelmében: a természeti jelenségek felajánlják magukat a tudósnak és nem csak a megváltoztathatatlan tárgyak kutatására, reprodukciójára, vagy utánzására; anyaggá változnak, amelyet lehet manipulálni és át lehet alakítani. A képzelet csodálatos erejének eszközeivel és a valós dolgokkal való kísérletezés révén lehetségesnek kell lennie a változtatásnak, átalakításnak és az ezeken való túlmutatásnak, amely aktusokban a test – testiség – mint szubjektum, nagyon világosan a középpont.⁸

⁶ Az 1607-es frankfurti kiadást használtuk, amely latin, néhány helyen német nyelvű („ins Teutsche”); az idézetek a nürnbergi, 1719-es kiadásból valók.

⁷ Ez különösen hangsúlyos a német kiadás szerkesztőjének előszavában: „Igazán különös lenne, ha a terhes lányok, még inkább, a nemtörődöm szajhák többé nem tartották volna becsben a SABINER vagy a hétfa (=Satten) főzetét, hogyha a hatása, mint állítja, megegyezik a női páfrányéval (Farren-Kraut); amint a terhes nő rálép, méhének gyümölcse elhagyja őt és elvetél. Igen, a nők bizonyosan bálványoznák, ha az biztos lenne, amit a PHYLLON és MERCURIALIS gyógynövényekről állít; hogyha a nők megisszák a levét e gyógynövények hímző tagjainak, vagy egyszerűen csak leveleket helyeznek arra a bizonyos természeti helyre, minden hiba nélkül fiút fogannak.”

⁸ A napról szóló *Tractatus Primus* („De Sole”) (mi a Joachim Tanckium által szerkesztett 1608-as német kiadást használtuk) bekerült a kötetébe: „Vom Stein der Weisen und von den vornembsten Tincturen des Goldes...”, Roger Bacon mindig úgy hivatkozik ennek az értékes nemesfémnek a *testére* (Leib), mint ahogy az az elméletéről szóló fejezet e kivonatában áll: „Solches vorwar geschieht dem Golden nicht / denn bis zum letzten Urtheil des Gerichts / mag die Natur dem Leibe des Goldes nichts an seiner NOBILITET unnd PERFECTIÖN endern oder mindern: Es ist such zwar eine Materia aller Edelgesteinen / und gibt sie besser von seinem Leibe und von seiner Materia / denn sie die Natur finden mag und erreichen. Und ich sage euch / ob das ASTRUM seine INCLINATION in ein solchen claristeirten Leib des Goldes wenden und IMPRIMIERN worde / es kundt sein VIRTUTEM und Potentz bio zum letz-

Próbáljuk meg tisztábbá tenni Della Porta – az ő idejében legalábbis – lázadónak számító kapcsolatát a világhoz, példaként véve optikai tanulmányait és az optikai artefaktumokról készült tervrajzait. Kiindulópontja a tükrök és lencsék értelmezésében pontosan az a hagyományos és szilárdan megalapozott tabu, amely szerint ezek az artefaktumok állítólag csak „hamis képeket” tudnak közvetíteni az észlelt tárgyakról (kicsinyítések, nagyítások, torzítások stb.), és ezért, összhangban az isteni természet szentségével, csak a látás hibáinak javítására használhatók (tehát okulárekhoz és hasonlókhhoz). Az artefaktumoknak e protézis-funkciója egyáltalán nem érdekelte Della Portát. Pontosán a dilatációk [tágulások], deformációk, kettős látások, osztódások, dimenzióváltások és a valós átváltoztatása ösztönözték kutatását és irányították figyelmét, vagyis az a kontraszt, ami általában látható, a képzelet vizualizációjaként.

„Hogyan jelenhet meg egy halványsárga vagy sokszínű forma, mikor belenézünk a tükörbe, ... hogy úgy tűnjék mintha az arc szétválna középen... hogy úgy tűnjék, mintha valakinek számár-, kutya- vagy malacarca lenne...” (943) – Della Porta ezekkel a gondolatokkal kezdi a „Magia Naturalis” XVII. könyvét, egyszerű megjegyzésekkel a tükörbeállításokról. A második fejezet negyedik paragrafusában ötlik szembe az első meghökkentő jelenség: „Számtalan lehetséges síktükrök használatával olyan dolgokat látni, amelyek tőlünk távoli helyeken történnek...” (947) majd folytatja a tükrök elrendezésének pontosan ugyanolyan leírásával, melyet sokkal később Sigmund Freud állított fel dolgozószozájában, annak érdekében, hogy titokban meg tudja figyelni házában a többi embert. Ezután részletes leírások következnek a különböző típusú és eltérő használatú homorú tükrökről, amelyek gazdagon díszített változatával egy évszázaddal később fogunk ismét találkozni, Athanasius Kircher írsaiban. Ezután Della Porta először kelti fel a médiumarcheológus lázas érdeklődését a VI. fejezetben a „Gesicht=Kunst”-tal (Arc=Művészet), ahol szemlélteti a mozi apparátusának első csíráját, a Camera Obscurát – ő *obscurum cubiculum*-nak nevezi az 1607-es latin eredetiben. Azt kívánja megmutatni nekünk, hogy „vadászjelenetek, csaták és egyéb más hókuszpókuszok, hogyan adhatók elő egy szobában... vendéglőadások, csataterék, játékok, vagy amit akarsz, olyan tiszták, világosak, és szépek, mintha ugyan tényleg itt történnének a szemeid előtt”, és megmagyarázza: „A kép úgy jut a szemgolyón keresztül a szembe, ahogy itt az ablakon keresztül.” (Bill Gates metaforájának, bizony, nagy hagyománya van). És ezen optikai illúziók leírásában szabad folyást enged képzeletének az életre hívott forgatókönyvek és *jelenetkezések* megkonstruálásban: „Nevezetesen, a szoba ellentétes oldalán, mint ahol látni kívánod ezt, szűkség van egy hatalmas, egyszintű térre, amelyet a Nap be tud ragyogni, ahol mindenfajta fa, erdő, folyó vagy hegy úgy elhelyezhető, mint ahogy állatok is, és ezek mind lehetnek igaziak vagy műviak, készülhetnek fából vagy más anyagból... Lehetnek ezek szarvasok, vadkanok, orrszarvúk, elefántok, oroszlánok vagy más állatok, amit csak az ember látni akar; lassan kicsúszhatnak a sarkokból a térbe, és akkor a vadász feltűnhet és eljátszhatja a vadászatot.”⁹

ten Urtheil nicht verlieren. Denn der Leib ist PERFECT und allen Elementen vereinigt und angenehm und ist kein Element das ihm nicht schaden. ” (p. 44).

⁹ Egy szó sem esik „az első” égető kérdéséről. Della Porta szövege kétségkívül felhasználja a korai írásokat. Például az övéhez hasonló leírásokkal találkozhatunk Villeneuve munkájában, amely a XIII. században íródott, és akinek az „előadásai” [„shows”] egy kicsivel messzebbre mennek, megelőlegezve a „hangosfilmeket” [„talkies”]: „megbeszélte néhány emberrel, hogy a darab közben, a szobán kívülről, odaillő zajokat csapjanak, mint például kardcsörömpöléseket, sikolyokat és trombitaszót.” (Hammond, 1981, 9, 10).

(962) Aztán, a VIII. fejezetben, még a szerzőnek is vissza kell fojtania a lélegzetét – „igazság szerint a toll kiesett a kezemből” –, azon szörnyű dolgokkal szembesülve, amelyeket meg akar velünk osztani: „Hogy egy képet hogyan lehet megjeleníteni a levegőben anélkül, hogy látnánk akár a tükröket, akár a dolog formáját magát.”

A tükrök bonyolult elrendezésének eszközeivel Della Porta anticipálja azt a hatást, amelyet ma holografikus képekkel hoznak létre. Később, a lencséről szóló értekezésben, szembesülünk a tele-vízió furcsa koncepciójával: „Egy bizonyos perspektívából [ez a terminus arra van ítélve, hogy még a televízió technikatörténetének első kísérleti szakaszát is túlélje – S. Z.] az ember messzebbre láthat, mint képzelhet”, állapítja meg, majd megmagyarázza „ennek a hasznos dolognak” a lényegét, ezt a „Gesicht=Kunst”-ot, amellyel ekképpen „a művelt személyek képesek felismerni a dolgokat sokmértőldnyi távolságból, de még a buta emberek is el tudják olvasni távolról az ábécé legkisebb betűit.” (971) Csak néhány évtizeddel később, a XVI. század fordulóján alapozta meg magát a látható dolgok fizikája Christoph Scheiner csillagászati tanulmányaival („*rosa ursina sive sol*”), Galileo Galilei („*sidereus nuncius...*”) és Johannes Kepler optikai kutatásaival és a retinaképek geometriájával, ösztönözve ezen artefaktumok instrumentalizációját a reprezentáció szolgálatában. Noha feljavított reprezentációról van szó a teleszkóp, a mikroszkóp és a projektorként működő fordított teleszkóp eszközeivel. A tudomány fantasztikus építészettét, amelyet Francis Bacon 1624-ben az *Új Atlantiszban* lokalizált, a komoly „optikaházak” már szigorúan elválasztattak a némileg gyanús háztól, melyet a „szemfényvesztés házána” nevezünk, ahol mindenféle szemfényvesztést, csalást és illúziót idézünk elő.” (Bacon, 2001., 49.) Fizika és varázslat, megfigyelő és értelmező többé nem élnek egy fedél alatt. Descartes *Értekezés (a módszerről)*ében és társszövegében a *La dioptrique*-ban (Leyden, 1637) – különös tekintettel az optikára –, a modern idők racionális instrumentalizációja megtalálja pontos szabályokba foglalását.

Ennek ellenére Della Porta terveinek és fantáziáinak mágikus energiái ezzel párhuzamosan folytatódva messzemenőig kifejtették hatásukat a XVII. században. A leglenyűgözőbb példák Kircher tanítványának és munkatársának, Caspar Schottnak, többkötetes munkájában (*Magia Optica* 1671) lelhetők fel, valamint magának Athanasiusnak – aki oly rejtélyesen kísért Umberto Eco *Foucault-ingájának* lapjain – a technikailag közvetített látásról írt tanulmányaiban találhatók. Az *Ars magna lucis et umbrae* két kiadása, 1646 (Róma) és 1671 (Amsterdam), súlyosan telített mindkét világnézettel: egyrészt a látás geometrializálásával mint megfordítható képkonstrukciók előállításának módszerével, másrészt a határok visszaszorításával olyan víziók megjelenítése érdekében, amelyek általában nem láthatók. Ez utóbbiak például a kvázi peep-show elrendezések, ahol a néző megfigyelheti, hogy egy másik személy ábrázata hogyan válik számárfejjé, vagy oroszlánévá, vagy Nappá a „kerékdob metafora” („*Metapherntrommel*”, Gustave R. Hocke) segítségével. Már találkoztunk ezzel az illúziókeltő technikával Della Porta „Tükörcsarnokában”: fény és árnyék játszik rögzített és mozgó prizmákon, vetítőeszközök, mint a bűvös lámpás, és ismét csak, még több tükörbeállítás a Másik vizualizációjának céljából, akit még nem, vagy inkább, így még nem láttunk. Különösen Kircher ikonografikus prezentációiban, amelyeket megtervezett ugyan, de az esetek nagy többségében nem alkotott meg, szabadulnak el a mágikus és modern természettudományos világlátások, egymás mellett és összefonódva. Az egymásba olvadó fikciók és az elképzelt fakticitás szintén jellemző kombinációs tanulmányaira (főként az *Ars magna sciendi* címűre 1669) és a zenéről szóló fantáziadús teoretikus munkáira (*Musurgia universalis*, 2 kötet,

1650). Ahogy Kircher játékosan működteti a különböző rendszerek karaktereit, főként a héber, görög és római ábécéit, úgy munkásságában a matematikai és geometriai konstrukciók jelei és fogalmai is összefolynak az alkímisták és asztrológusok szimbólumaival. Játszi könnyedséggel kapcsol egymáshoz mitológiát és tudományt, jezsuita teológiát és filozófiát, hogy azokból egy sokrétű szemantikai hálót hozzon létre, valamit, amit a maga komplexitásában csak nagy nehézségek árán érthetünk már meg. Benne titkos kódok (egy nagyon speciális, hekkerszerű nyelv) váltakoznak azzal, ami dekódolhatóként jelenik meg (vagy talán csak úgy tűnik, hogy megjelenik), a nagy valószínűségű a pusztán valószínűítlenséggel, a szilárd struktúra a képzelet és a változtatni akarás törekény építményeivel.

4. Múlt éjjel hivatalosak voltunk Ladislav Galeta fantaszitikus és hermetikus filmvilágába. A mennyországnak, a kozmosznak és az útnak, mely ott végződik, ahol elkezdődött, az elsődleges szimbóluma: a kör. Ismerős nekünk Henry Heyl fazmatrópja, Muybrige zoopraxiszkópja, Anschutzen taküloszkóp terve, és ennek továbbfejlesztéseként az elektrotaküloszkóp [Schnellseher], Demeny fonoszkópja vagy Marey fényképezőpuskája: az élet körforgásának [Lebensrad] 1830-as és '40-es évekbeli hagyományában, mielőtt a film filmszalaggá változott volna, kerek, sima lemezekre volt ráfestve vagy ráerősítve. Narratív szempontból ez egy rövid és zárt körforgást jelenített meg, ami gyors egymásutánban ugyanúgy vagy legalábbis hasonló módon a végtelenségig ismétlődhetett.

Az *Ars magna lucis et umbrae* 1671-es amszterdami kiadásában Athanasius Kircher szerepelteti egy furcsa apparátus illusztrációját, amely eszköz körkörösén beszél el történeteket: ez a Smicroscopin. A tároló Krisztus szenvedéstörténetét tartalmazza nyolc drámai táblaképben vagy jelenetben (Kircher a szimulákrum kifejezést használja – ezt valójában nem ő alkotta, hanem a preszókratikusok terminológiájához és látásméleteihez tartozott). Az eszköz maga, mely hard- és szoftver egyben, kerek és lapos dobozokból állt, azok fedeleit túlvá rögzítették, hogy köztük a képkerék forgatható legyen. Az egyik fedélbe egy lencsét illesztettek, a másikon egy kör alakú lyuk volt ugyanakkora átmérővel, mint az optikai cylinder szemlencséje. Az elbeszélés sebessége és ritmusa a felhasználó belátására volt bízva. Egyszerű lett volna kicserélni a szoftverkereket. Az artefaktum ráadásul hordozható volt, működtetése pedig különösebb energiát nem igényelt.

Kaspar Schott, Kircher régi munkatársa, saját *Magia optica – das ist geheime doch naturmassige Gesicht-und Augen-Lehr* című értekezését (ami az arc és a szemek titkos, mégis természettudományos vizsgálata) ugyanebben az évben, 1671-ben adta ki, amikor a második kiadása megjelent a *Great Art of Light and Shadow*-nak [*A fény és az árnyék nagyszerű művésze*]. Ebben Schott nemcsak felvonultatja tudását a nála jóval ismertebb jezsuita kollégájának ragyogó asszisztenseként, hanem felülmúlja őt aprólékosságával és részletekre való odafigyelésével, aminek segítségével leírja a mesterségesség révén átalakított látás különböző anyagi rendszereit. A hatodik, *Von der Spiegelkunst (A tükörművészetéről)* című könyvben Schott lebontja Kircher allegóriagépét, és felhasználva annak összetevőit, többféle összetétellel kísérletezik annak érdekében, hogy képeket és projekciókat állítson elő. A tükörművészet a csúcst a XVII. században érte el. Mielőtt lineárisá változott volna, a film anyagi formájának eredeti kerékdobként vagy tárgyaként felfogott ideája makacsul kitartott, bár csak nagyon sok évtizeddel később tűnt fel újra videolemez és CD formájában. Kezdetben a tárolókapacitás annyira korlátozott volt, hogy csak rövidfilmek rögzítésére volt alkalmas. Henry V. Hopwood könyvében (*Living Pictures*, 1899) a mozgókép készítésére alkalmas kamerák és

projektorok több száz különböző típusát listázza és magyarázza, például két amerikai szabadalmat rögzít, melyek technikailag kiegészítik egymást. Az egyik egy olyan kamerát ír le, amely több mint 200 különálló képet tud rögzíteni koncentrikus körökben egy 8 hüvelyk átmérőjű zselatinlemezen. Ez a masina, mint a Lumière testvérek kinematográfja, kétfunkciós, így projektorként is lehetett használni. Ehhez hasonló, bár mechanikailag csiszoltabb volt Nelson spirálkamerája, melynek hordozható tokja tartalmazta a lemezt, amin a felvétel megjelent. Továbbá, a müncheni Deutsches Museum feneketlen archívumában van egy artefaktum, amely 1898-ban nem hozott túl sok pénzt londoni gyártójának, akinek nevét viseli: Kammatográf. A képrögzítésre szolgáló ostyavastagságú zselatinlemez átmérője kétszerese volt egy modern hanglemezének. Kevésbé meglepő, hogy a miniatűr képek koncentrikus körben való elrendezésével ez az artefaktum felidézi az elektromechanikus televízió korai lemezeit. Technikatörténetileg a televízió és a kinevizió majdhogynem párhuzamosan fejlődött.

5. George Bataille világegyetem-ökonómiájának legextravagánsabb égiteste a Nap. Szüntelenül energiát sugároz anélkül, hogy bármit is visszakapna ezen ajándék fogadóitól. Minden energiáját kiadja. Több mint másfélezer évig a különböző modellek és kísérletek a Napot használták fényforrásnak a projekciókhoz, egészen az első arab tudósokig (1000 körül) és sokkal később az olyan európaiakig, mint a polihisztor és alkimista Roger Bacon, aki egy konkrét apparátusra állt elő ötletekkel, olyan sötétkamraszerűre, amely az emberek által létrehozott fényforrások segítségével is képes volt működni.

Azonban igazi érdeklődés nem irányult a Nap tiszta fényére. A tudósok vágyai ennek a pazarló égitestnek tisztátalan, sötét elemeire összpontosultak, amelyek segítségével a vetítésben lévő fény formákat és struktúrákat hoz létre. A Kepler, de mindenekelőtt Galileo által háttérbe szorított Cristoph Scheiner egyike volt azoknak, akik a látható fizikáját megalapították. Annak érdekében, hogy napfoltokat¹⁰ figyelhessen meg, kifejlesztette a heliotropikus teleszkópot, egy egyszerű eszközt, mely megvédte a szemét, amikor közvetlenül a Napba néz, de ezen túlmenően a napfoltok függőleges és fordított képeit idézte elő. Ez a vetítógép akár 22 méter hosszú is lehetett, segítségével pedig Scheiner képes volt kivetíteni egy darab fehér papírra annak a bolygónak a felszíni struktúráját, amely érdekelte, így rögzítve azt (ikono-)grafikusan. Ennek feltűnő sajátossága, ami elválasztotta a *camera obscura* vagy *camera clausa* korábbi koncepcióitól, melyeknél a megfigyelői pozíció külsőleges volt, a következő: Scheiner lencsével felszerelt kamrája olyan megfigyelőszoba volt, amely magában foglalta a megfigyelőt.

Macuh etiam caelo deducit ab alto – „*Még a napfoltokat is lehozzák az égből*”. Ezen a nyomatékos hangon ünnepli Johannes Zahn a műszemről írott híres 1686-ös könyve azokat az eszközöket, amelyek lehetővé teszik a természeti szabálytalanságok időleges képpé válását.

Egy kiegészítő megjegyzés: a bűvös lámpa stilizált és kimunkált képein a foltok, amelyeket tudományos eszközökkel láthatóvá tett és kielemezett, a gonosz, a természetfeletten furcsa és a kísérteties testet öltésévé váltak. Nagyon őrdögiek voltak az első olyan témák, amiket

¹⁰ Főművében (1626/30) Scheiner a napot „medverőzsának” (*rosa urisina*) nevezte, amelyet a mitológiában gyakran összekapcsoltak női attribútumokkal: Vénusz istennő igazi virágaként a szerelem, a szépség és az erotika szimbóluma lett. Scheiner könyvének címe, amelyben először közölte teleszkopikus lencséjének leírását, latinul van és öt soron keresztül tart (*Refractiones celestes...*). 1617-ben Ingolstadtban adták ki.

átlátszó lemezekre megfestettek, hogy aztán a gyertyafény segítségével kivetítve nagy és kísérteties képekké álljanak össze a falon: Lucifer és a purgatórium lángjainak allegorikus ábrázolása (mint Kircher első bűvös lámpás illusztrációján). A horrorisztikus képek 500 évnyi médiumtörténeten ívelnek keresztül, egészen a mai napig. Az egyik legkorábbi, 1420 körül, rendelkezett egy feltűnően különös sajátossággal: az ördögi elem igen határozottan női alakként volt elképzelve. A vetítő, kezében egy vékonyka gyertyát tartalmazó lámpával, keleti ruhát viselt (valószínűleg utalásként a bűvös lámpa eredeti feltalálójára). A rajz a lámpáról nem volt pontos; a készüléket a kép területe köré rajzolták, és feketének kellett lennie, hogy a női ördög árnyékönmagát megjeleníthesse a falon.

6. Csak Paul Virilo híres esszéje, a *War and Film* [*Háború és film*] óta lett posztmodern szokás a fejlett médiatechnológiát eredeti katonai távlatpontból értelmezni; ez a háború mint arkhimédészi pont, amelyhez képest és ahonnan az illúzió világa strukturálódik. A technológiatörténet elnyűtt hivatkozási pontjai többek közt például a forgódob, az ismétlőpuska és főként Janssen fényképezőrevolvere és Marey fényképezőpuskája, mely utóbbit feltalálója arra használta, hogy egymást követő képeket lőjön repülő madarokról.

De a film – amennyire egyáltalán meg lehet határozni az eredetét – nem olyan médium, amely elpusztítaná a teret vagy a tömeget, ahogyan az végső soron következne belőle, amennyiben katonai komplexumhoz rendeljük. Számomra a film elsősorban a strukturált és megformált időt jelenti. A mechanikai és elektromos apparátusok jellegzetes történetéhez érdemes annak elsődleges artefaktumkutatásában ezt a szempontot érvényesíteni. A kerek óra, ami ebben a formájában a XIV. század közepén került kifejlesztésre, olyan technikai rendszer, amely funkcionálisan már tartalmazza a meghatározó elemeket a kamerával történő képrögzítés folyamatához: a szabályos haladás (kontinuitás) és a fokozatosság (diszkontinuitás) kombinációját.

Az óra mechanikai szíve a fogaskerék. Az első ismert felhasználása az ókori egyiptomiaknál van dokumentálva: a Sakie egy tevékkel működtetett gépezet volt, amely a kútból vizet húzott fel, központi alkatrészeként egy hatalmas, vízszintes, mély bemetszéseket viselő fake-rékkal. Munkagép a túléléshez, és nem a halálhoz. Később az előbb fából, majd fémből készült működő kerek fogai garantálták rengeteg gép pontosan szabályozott működését. Ez természetesen magába foglalja a kinematográfot és a kinetoszkópokat is, amelyeket a könnyűgépipar óra- és karóragyártó üzletágának mérnökei építettek a korai években. Stop&Go, a mozgás és mozdulatlanság örök váltakozása, ez jelentette a bináris kódolást a XIX. századi ipari kultúrában. A moziban pedig végre elnyerte az őt megillető helyet a mozgókép. Mégis, története majdnem olyan régi, mint a természet fölél kerekedő emberé.

7. Deviáns, tisztátalan és egy korszak arculata. A mozifilm-projekt a fiziológiai és pszichofizikai kutatások innovatív energiájától hatalmas lendületet kapott. Az ipari forradalom százada örült lelkesedéssel hatolt a test működésének mélyrétegeibe, az izmok és végtagok mozgását (amelyek elég gyakran egy mechanizmus részeként voltak elképzelve) tanulmányozva energiáikat és hullámaikat tette láthatóvá. Orvosok, biológusok, fiziológusok, irattárosok és mániákus enciklopédisták a legkülönbözőbb társadalmi hátterekkel kezdetben arra csaptak le, ami a legközelebbi volt, hiszen az volt egyben a legnyilvánvalóbb: a deviáns viselkedést tanulmányozták. Például a XIX. század utolsó három évtizedében az orvostudomány és a kriminológia olasz doktora, Cesare Lombroso kifejlesztett egy alapos, tényszerű rendszert, amelynek eszközeivel megkísérelte a heterogenitás mentális, kulturális és társadalmi

jelenségeit megmagyarázni azoknak a testen feltételezett „inszkripcióin” keresztül. Kézírást és koponyafelépítést analizált, abortált magzatokat tartósított, összefüggéseket koholt a női aktivisták szociális nyugtalansága és menstruációs ciklusaik közt, fegyverek rajzait és dalait, illetve halálra ítélt foglyok írásait vizsgálta. Mindenfajta deviáns viselkedést és annak kifejeződéseit rögzítenie kellett. A Másikat, aki fenyegetőnek tűnt a polgári élet központjában, statisztikailag és textuálisan kellett rögzíteni, ha már megérteni nem lehetett.

Kohlrausch periódusos fotográfiája paradigmatis: a neurotikus ember sétája kétszer lett felvéve, egyszer térbeli, egyszer pedig időbeli haladásként. Az egymást követő mozgásokkal szinkronban van a kronométer az ember feje fölé helyezve. Ebben a tekintetben Éti-enne-Jules Marey beállítása még pontosabb és hatékonyabb volt. Az emberi és állati mozgást tanulmányozó kutatásaihoz készített képei tartalmaztak egy azok alján futó mérőszalagot és még egy működő órát is, amely a másik kéz feltételezett pozícióját mutatta. A fiziológiailag orientált időmérő- és mozgásfotográfusok – ellentétben Muybridge-gel – elsődlegesen nem a testtel mint felületi érzéklettel foglalkoztak. Kapcsolatuk a kamerájuk előtti tárgyakhoz mindenekelelt analitikus volt. Ezért kellett szó szerint felkapaszkodniuk képeik alanyainak hátára. Georges Demeny – Marey asszisztense, majd később riválisa – végrehajtott néhány olyan kísérletet, amelyek az artikuláció közbeni szájmogások rögzítésére irányultak. Célja egy olyan alapanyag összeállítása volt, mellyel siketeket tudott volna beszélni tanítani. E szándéka miatt kellett nagy képeket készítenie. Sokkal később, hasonló premier plánokból [close shots] készült montázs a fél- és nagytotállokkal együtt sokk-horror élményként vált megta-pasztalhatóvá a mozilátogatók számára.

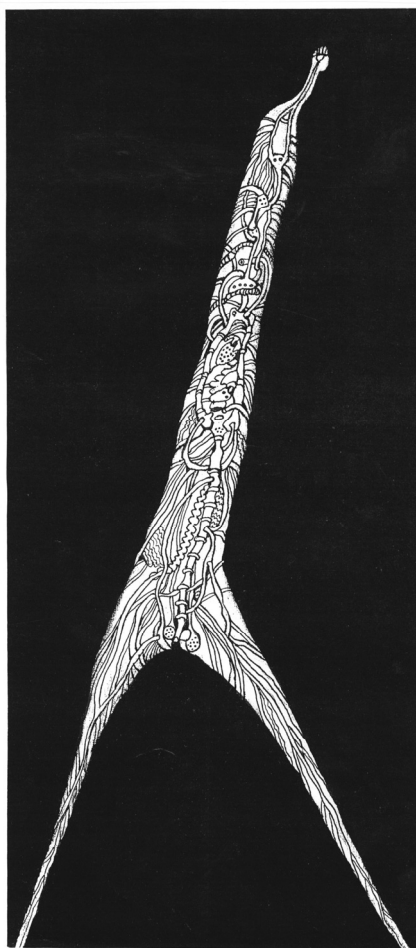
A mesterséges szemnek a test funkcionalitására irányuló fókusza már alapjaiban tartalmazza a komputált és szintetikus kép kezdeteit, amely a XX. század végére egyre inkább integrálódott a filmbe. Azon vonalstruktúrák, amelyek a valódi tárgyaknak a 3-dimenziós beolvasókkal szkennelése révén jönnek létre, és amely vonalak a számítógépeken létrehozott mozgó figurák generációjának alapját képezik, alapvetően nem különböznek azon mozgáskutatásoktól, amelyeket Marey hajtott végre fekete öltönybe öltöztetett tesztalanyaival, kiknek végtagjain fehér pontok futottak végig. Még egy feltűnő hasonlóságot találunk a szubjektumok tekintetében: az élőlények számítógépes animációi leginkább a szörnyekre, a homályos-ra, a nem homogén emberekre korlátozódnak. De ez – miként száz évvel ezelőtt is – csak idő kérdése; a mai időnek komputálásra van szüksége.

8. Valószínűleg magyarázattal tartozom arra nézvést, milyen célból hajtottam végre a médiumtörténet heterogén jelenségeinek e vad egymás mellé helyezését, de különösen a digitális média jelenlétének és a következő században való átlépésének a tekintetében: nem feltételezem a táguló jelenben [expanding present] a művészi produkcióknak és befogadásuknak a médiával és a médián keresztül megvalósítható koherens praxisát, és hasonlóképpen igyekeztem nem homogenizálni vagy univerzalizálni a médiumok történeti fejlődését. Gondolatilag követve a mások, például George Bataille által felvázolt vonalakat, megpróbálok hetero-logikusan gondolkodni és írni a médiumartikulációs artefaktumok fejlődésének korábbi technikai, esztétikai és teoretikus gazdagságáról. Ebben a koncepcióban a rekonstrukció és a jövőbeli fejlesztések elgondolása összezsizsolódnak. Az esztétikai kifejezés univerzalizációjának és standardizációjának roppant mértékben növekvő divatjával szemben, különösen az egyre terjedő telematikai hálózatokban, egyedül azok a stratégiák és technikák lehetnek segítségünkre, amelyek megerősítik a helyi kifejezésformákat és a művészi

tevékenység különbözőségeit, amelyek erőteljesen heterogén energiamezőket teremtenek, egyénre szabott szándékkal, működéssel és hozzáféréssel annak a határnak a meghaladásához, amit ma medializációnak nevezünk.

Gyakorlatiasabban fogalmazva: egy változatos praxisokat tömörítő, fejlett médiagépezettel megtámogatott projektért szállok síkra. Ez kreatív, vállt-vállnak vetett együttlét, nem a grandiózus önkényesség, hanem inkább a munkamegosztás értelmében, ami nagyon is szükséges, mivel – mint mozimániások, videómániások, számítógépmániások – nagyon különböző kívánságaink és elvárásaink vannak vágyaink homályos tárgyától.

Fordította: GOROVE ESZTER



WOLFGANG ERNST

Az időkritikusra irányuló kérdés¹

Az időkritikusra irányuló kérdés² itt áll előttünk, akár már most meg tudjuk válaszolni, akár nem. Mindenekelőtt azt kell gyakorolnunk, hogy az időkritikus kérdését helyesen, azaz módszeresen tegyük fel. Előjáróban így néhány vektor.

Az időkritikus fogalma a rezgések, ugrások és frekvenciák közötti interferenciákra kérdez rá – mert a fülünk rendelkezik a legjobb tudással ezekről a folyamatokról. A fogalom tovább pontosítja Martin Heidegger kérdését az idő és jelenvaló lét viszonyáról – a szám és idő nemcsak ontológiai, hanem operatív viszonyáról. Posztpüthagoraszai fülünkkel a harmonikus *logoi* helyett frekvenciákat hallunk meg az időben, vagy másképpen téve fel a kérdést: mi különbözteti meg Arkhüaszt Mersenne-től?

Szám és idő viszonyára kérdezzünk rá egy olyan kor számára, amelyben ez a viszony időkritikus lesz: az idő mint mérőmédiaink funkciója, és az idő médiummá válása a mérőműszerekben az, ami így átfordul operatív médiumokba [Medien im Vollzug]. A tényleges művelési számítógép (ellentétben az írott ábécével és a Turing-géppel) időkritikus médium, hiszen az idő mint dimenzió az absztraktabb gépek valós világba történő implementálásával kerül képbe. Kérdésünk az időkritikus folyamatok iránti érzékenység korai bizonyítékaira (Szent Ágoston, Oresme-i Miklós) irányul, és ennek következtében arra, hogy mely idővonalon lehetne ábrázolni az időkritika genealógiáját – amennyiben készen állunk arra, hogy e kérdés által megkérdőjelezzük a történetiről folytatott gondolkodásunkat, és amennyiben többé már nem a tudástörténet kényelmes szobájában rendezkedünk be. Ha a történelem modellje elmarad az időkritikusra irányuló kérdés igényéhez képest, akkor viszont mely alternatív formában írható le a kultúrtechnikák időkritikussá válása a technológiai médiumok korában?

Az időkritikus folyamatok új temporális (vagy egyenesen temperált) kozmoszt alkotnak, egy időbeli ökonómia mikrokozmoszát, amely az eddigi korokban éppolyan hozzáférhetetlen volt, és éppúgy kivonta magát a történelem törvényei alól, mint ahogy a kvantummechanika a klasszikus fizika törvényei alól. A végén őszintén fel kell tennünk magunknak a kérdést, hogy létezik-e az időkritikuson túli világ az összefonódott részecskék törvénye szerint.

Időkritika? Egy fogalom pontosítása

Már az „időkritika” fogalma lehetőséget ad egy produktív félreértésre. Első pillantásra kellemes meglepetésül szolgál Bernhard Dotzlernek Konrad Zusével, a németországi számítógé-

¹ Wolfgang ERNST, *Die Frage nach dem Zeitkritischen = Zeitkritische Medien*, szerk. Axel VOLMAR, Kadmos, Berlin, 2009, 27–42.

² [A cím és a kifejezés (*Die Frage nach dem Zeitkritischen*) egyértelmű allúzió Martin Heidegger *A technikára irányuló kérdés* (*Die Frage nach der Technik*) című szövegére. A cím struktúrájában nem Geréby György fordítói megoldása, hanem a Bacsó Béla és Vajda Mihály által fordított és szerkesztett művek hivatkozása érvényesül – a ford.]

pek megalkotójával készített interjújában az „időkritika” fogalmat olvasni. De ha közelebbről megnézzük, kiderül, hogy Zuse a fogalmat nem médiumarcheológiai, hanem a korszellem kultúrpeszsimista értelmében használta: „Különböző terveim vannak. Egy általános időkritika, amely Spengler gondolataira épül. Igen kevés figyelemre méltatták, hogy milyen döbbenetesen igaza volt ennek az embernek. Mindennek az a célja, hogy ezt hangsúlyozzuk és ezt az irányt követve egyet s mást mondjunk korunk lehetőségeiről, de egyben korunk dekadenciájáról is.”³ Máshol azonban ugyanez a Zuse az időkritikát egy implicit, jól meghatározott médiatechnológiai értelemben írta be, amikor utal arra, hogy ő 1939-ben már a tárolt programú számítógép architektúráján kezdett gondolkodni: „Merő ostobaság lett volna 1939-ben ilyen gépet építeni. A tárolt programvezérlés csak abban az esetben kifizetődő, amennyiben a tároló nagyon gyorsan dolgozik, tehát elektronikusan, és nagy tárolókapacitás áll rendelkezésre. Ahhoz, hogy az egész lebegőpontos számábrázolást programokon és ne kapcsolásokon keresztül hozza létre, ahhoz a gépnek tízszer-hússzor több parancsra van szüksége. Ez az elektronikus gépnél nem játszik szerepet, míg a kapcsológépnél [Relaismaschine] lehetetlen volt.”⁴ Maga a kapcsolás, ellentétben a boole-i logika tiszta matematikájával, entrópiára hajlamos, hiszen a valós világban történik. Így a számítógép-történet a Neumann-architektúra szekvenciái óta (az ENIAC-tól az EDVAC-ig) „a gyorsabb kapcsolások történeteként” fejthető fel; Neumann János Norbert Wiener „valószínűségi mezejének topografikus modelljét egy időkritikus modellé”⁵ alakította át. Valójában a 0-ból az 1-be történő átmenet a való világban mikroidejű. Egy kapcsolási elem csak átmeneti időt tölt a köztes állapotokban, amelyek az összekötő kontinuumot alakítják,⁶ továbbá „[m]inden digitális készülék a valóságban analóg készülék. A valószínűtlenség egy bizonyos ideje (time of non-reality),⁷ ha kellően forszírozák, minden eszközt digitálissá tesz. [...] Úgy vélem, szükségszerű tekintetbe venni a digitális készülékek fizikáját.”⁸ Akármennyire vitathatók is ezek a kijelentések, érthetővé válik, hogy a számítási folyamatokban egy *végrehajtott* jelenvalóléttel [Dasein im *Vollzug*] van dolgunk, és ezentúl olyan időfogalommal kell számolnunk, amely a valóságunkat régóta vezérli, de a hagyományos időfogalmak aligha tudták lefedni. Erre egy egyszerre episztemológiai, archeológiai és technológiai irányultságú médiatudomány nyújt megfelelő szenzóriumot és platformot. Itt teszünk kísérletet a médiumok krono-logikus meghatározására. Az időkritikus kettős természete szó szerint itt jut érvényre: az egyrészt az időbeli operativitás, másrészt ezen időbeli operativitás elgondolhatóságának, mérhetőségének és megvalósíthatóságának ma-

³ Idézet egy interjú átiratából, melyet Bernhard Dotzler készített Konrad Zusé-vel 1988 februárjában. Az interjú részletei az alábbi címmel és címen jelentek meg: *Neue Wege der Rechner-technologie: 1936* <http://www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs002/> (Utolsó hozzáférés 2008 november) [http://www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs002/dotzler_zuse.html – a ford., 2015. 01. 16.].

⁴ *Ua.*

⁵ Claus PIAS, *Elektronenhirn und verbotene Zone. Zur kybernetischen Ökonomie des Digitalen = Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum?*, szerk. Jens SCHRÖTER, transcript, Bielefeld, 2004, 295–310, itt 306.

⁶ Neumann Jánost idézi Lily E. KAY, *Von logischen Neuronen zu poetischen Verkörperungen des Geistes = Cybernetics – Kybernetik: The Macy Conferences 1946–1953*, szerk. Claus PIAS, diaphenes, Zürich, 2003, Bd. 2, 177.

⁷ Vö. Claus Pias szövegével ebben a kötetben. [Wolfgang Ernst jelen írása az alábbi kötetben jelent meg: *Zeitkritische Medien*, szerk. Axel VOLMAR, Kadmos, Berlin, 2009. – a ford.]

⁸ Norbert Wiener-t idézi Stewart BRAND, *For God's Sake, Margaret: Conversation with Gregory Bateson and Margaret Mead = Cybernetics*, 304f.

tematikai logikája. Az idő és szám viszonyának aktualizálásáról újratárgyalásként van szó, amelyet explicit módon Arisztotelész fogalmazott meg először. Ennek lehetőségfeltétele az ő részéről kultúrtechnikai: hogy az időről folytatott gondolkodás diszkrét egységekben vált kifejezhetővé, ahogy már Marshall McLuhan írta, az a vokális ábécé funkciója. Ebben az összefüggésben most az egyszer nem Leibniztől idézek, hanem a differenciálszámítás tekintetében vett szellemi rokonától, Isaac Newtontól, annak 1704-es *Értekezés a görbék területszámításáról* című művéből. Mert egyrészt már az első mondatból érezzük azt, hogyan fejlődött a görögök ciklikus időfogalmának elbúcsúztatásaként az újkor keresztény teológiája által megszűrt és alakított időfelfogása nemcsak a mozgás, de a mozgás dinamikájának (gyorsulás és lassulás) új érzékenységgé, és hogyan kérdezett rá egyrészt a diszkrét viszonyára (elemek, *stoicheia*), másrészt a folytonosságára rögtön úgy, mint egy időkritikus viszonyra: „A matematikai mennyiségeket itt nem úgy szemlélem, mint amelyek a legvégső kis részecskékből állnak, hanem folytonos mozgásként írom le. Vonalak íródhatnak le, és a leírásban nem részek összeállásaként állnak elő, hanem pontok folytonos mozgásaként [...]. Ezek a generált vektorterek [Erzeugnisse] a természetben valóban végbemennek.”⁹ Newton itt írja le a *fluxiók módszerét*. Megszakadásuk után az elemek hamarosan újra a legkisebb részekként, időbeli kvantumokként térnek vissza: „A fluxiók egészen pontosan úgy viselkednek, ahogy a fluensek legkisebb azonos időrészecskéiben előállt növekedései.”¹⁰ Ezzel párhuzamosan Leibniz az 1684-es *A végtelen analíziséről* szóló művében azt írta, hogy a deriválási szabályok bizonyítása abban áll, hogy az ember az intervallumokat a pillanatnyi differenciákkal arányosan, azaz a mindenkor paraméterek növekményeként vagy csökkenéseként képes szemlélni.¹¹ „Ennek [...] nyilvánvalóan az az elképzelés szolgál alapjául, hogy minden mennyiség az idő függvénye.”¹²

Ezt az érvet támasztja alá a nem görög, nem eukleidészi matematika. Riemann meghatározta a térgörbület tenzorát, Hilbert a szakaszt idővonalként definiálta, és az e szakasz mentén megragadott integrált nevezi aztán az *idővonala egyenidejének*. Hilbert egy ideális mérőműszert képzelt el, hogy ezeket a pszeudogeometrikus fogalmakat szemléltesse: a *fényórát*, amelynek segítségével valamennyi idővonal mentén megállapíthatjuk az egyenidőt. „Ilyen körülmények között [...] már egyáltalán nem lehetséges a fizikai mennyiségek jelenbeli és múltbeli ismeretéből egyértelműen következtetni azok jövőbeli értékeire.”¹³ Keressünk tehát új fogalmakat a történetiek helyett. Ugyanis az aktuális médiakultúra csodás helyzete az, hogy az intervallumok időbeli integrációjának ez a látszólag paradox elmélete a nagyteljesítményű számítógépekben időközben maga vált valósággá – amivel a számítógép a magjában azokat az időkritikus műveleteket hajtja végre, amelyekről eddig csak filozófiai-spekulatív vagy matematikai beszéd folyt.

A 20. század egy, az időfolyamatokhoz tartozó ultrarövid lejáratú viszonyra képezte ki a nyugati gondolkodást – a 19. század idegingermérő fiziológiája, az elektromágnesesség se-

⁹ Isaac NEWTON, *Abhandlung über die Quadratur der Kurven*, Verlag Harri Deutsch, Frankfurt/M., 1996, 3.

¹⁰ *Ua.*

¹¹ Gottfried Wilhelm LEIBNIZ, *Über die Analysis des Unendlichen*, Verlag Harri Deutsch, Frankfurt/M., 1996.

¹² Szerkesztői jegyzet: NEWTON, *i. m.*, 57.

¹³ David HILBERT, *Die Grundlagen der Physik* [beadva 1923. december 29-én – W. E.] = *Mathematische Annalen*, 1924/1–2 (92), 1–31, itt 17.

bessége,¹⁴ a világháborúk mint villámháborúk,¹⁵ a virtuóz televíziókapcsolgatások [zapping] és a valós idejű komputálás öröksége a jelenben. Az időkritikus ezzel az új médiumok processzuális meghatározására szolgál, ellentétben azok pusztán techno-logi(k)ai [techno-logische] fogalmával. A logika szillogisztikaként tiszta filozófia vagy matematika marad, és csak akkor válik először médiafolyamattá, amikor valóban létező automatákba (akár emberbe, akár gépbe), és ezzel a világba, tehát az időbe implementálják.

Martin Heidegger mindkettőt – a technikai létét és a lét időviszonyát – megfontolta, azonban nem integrálta. Az olyan óriások vállaira támaszkodva, mint Arisztotelész, Newton, Leibniz, Heidegger és Wiener, ránk éppen ez a feladat hárul.

Az időkritikus az elektronikus médiumok definíciójának középpontjában

Siegfried Zielinski *A médiumok archeológiája* című könyvében határozottan kérvényezi a „technikai médiumok specifikus időkarakterének figyelembevételét”.¹⁶ A médiatechnikai mimézis időkritikus fogalma (Martin Carlé) még annál is tovább megy, amit eddig az „időalapú művészetek” átfogó fogalma jelentett; az elektronikus médiumok (televízió, videó, rádió) kép- és hangvilága a világot annak specifikus időbeliségében utánozza.

Az elektronikus médiumokkal radikális átalakulás állt be az időfelfogásban, amelynek emberileg tudatos észlelését ugyan már régen álmosták, médiumarcheológiailag, azaz mérőművelésen keresztül azonban bizonyíthatóvá vált. Ebben strukturális perspektíva rejlik: az időkritikus médiumok, szemben a könyvhöz hasonló klasszikus tárolómédiumokkal, már nem a retorikai-topológiai, hanem a dinamikus paradigmákból indulnak ki.

Ebben az összefüggésben az időkritikus szükséges ellenfogalmára mindig is mint bizonyos dinamikus folyamatok időinvarianciájára kell gondolni. Alexander Bain 1843-as másolótelegráfja összekapcsolta a képek és az idő konstrukciójának problémáit; izokronia és szinkronia az inga mediális artefaktumában kulminált.¹⁷ A neurobiológia ragaszkodik ahhoz, hogy vizuális érzékelőapparátusunkat szimultán képi folyamatokra alapozza; tételei úgy írják le a jelfeldolgozást, mint „amelyben az egész hálózaton áthaladó impulzusok pontos ideje nem döntő”.¹⁸ A neuronális percepció csak időkritikus tekintetben érzékeny a digitális vagy analóg adatfeldolgozások különbségeire; a mintázatfelismerésben [*pattern recogniton*] az idő éppen nem kritikusnak, hanem szimfonikusnak számít.

Szó szerint közöttük áll az időbeli intervallum. Elvileg a számítógépekben az egyik legkorábbi tárolómédium, a higanyalapú késleltetővonal [*mercury delay line*] időkritikus módon funkcionált, vagyis kihasználta az elektronok sebességéhez viszonyított lassú áramlási idejű hanghullámokat az adatláncok köztes tárolására. A tárolt adatok itt sorosan voltak kapcsolva, tehát időpontokként lettek egy vonalra címezve. A Williams-cső hasonlóképpen használta a

¹⁴ Vö. Kilian Hirt és Axel Volmar szövegével a kötetben.

¹⁵ Vö. Jens Schröter szövegével a kötetben.

¹⁶ Siegfried ZIELINSKI, *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*, Reinbek, 2002, 45.

¹⁷ Lásd Christian KASSUNG – Albert KÜMMEL, *Synchronisationsprobleme = Signale der Störung*, szerk. Albert KÜMMEL – Erhard SCHÜTTELZ, Fink, München, 2003, 143–165. Szakkomentár: Peter BERZ, *Uo.*, 167–171.

¹⁸ Warren McCULLOCH – Walter PITTS, *A Logical Calculus of the Ideas Immanent in Nervous Activity* = *Bulletin of Mathematical Biophysics*, 5, 1943, 115–133, itt 119.

foszfor tehetetlenségét, ugyanis a foszfor egy képernyőn 0,2 másodpercig még megmarad, következésképpen másodpercenkénti ötszöri *frissítés* mellett lehet tárolóként megtartani.¹⁹

Gépidő

A folyamat alapú médiumok vizsgálata a médiaelmélet sürgős feladata: tehát a médiumokat nem csak a konkrét technológiai értelemben vett artefaktumokként, hanem éppúgy *vektor-médiumokként* is kell érteni, mint mediális folyamatokat egy időbeli csatornában. A csúcs-technikai, *idő-adó* [zeitgebender]²⁰ médiumok előterében a *processzualitás* fogalma áll. Az időkritikus mediális műveletek egy folyamatorientált, digitális, *ütemezett* kultúra aláírásai, amelyben a programok futási ideje válik esztétikájuk mércéjévé. A kritériumok a számítógép idejével magát az életet is algoritmikusan mossák alá.²¹ Itt a számítógépek rendelkeznek a jobb, pontosabb érzékeléssel (hogyan azt ne mondjuk, fenomenológiai tudással): „Hogy a számítógépeknek a Neumann-módszer nyomán [...] mindent egymás után kell feldolgozniuk, semmit nem változtat az összes feldolgozott folyamat egyidejűségének szubjektív érzékelésén. Csupán a megélt idő és azon idő közti elkülönítéssel, amelyben a számolás történik, valamint ez utóbbi gyorsulásának az életidőre vonatkoztatásával keletkezhet az események párhuzamosságának benyomása.”²² Galilei egykor azon fáradozott, hogy esési időket mérjen, ezért a tárgyak esését mesterségesen kellett megkerülnie azzal, hogy ferde síkokat vezetett be. De az elektrotechnikai mérőműszerek (hála az elektroncsőnek) megengedik egy időökonomia érzékelését, amely számunkra csak úgy mutatkozik meg, ahogyan valamikor a világűr a teleszkópon keresztül – miközben ezen adatok érvényessége a mérőműszerek időkritikus pontosságán és hitelességén állt vagy bukott, nem úgy, mint az emberi szemekhez (és fülekhez) kötött boncolás az ógörög diskurzus igazságkritériumaként. Max Bense így ír 1951-es „Kibernetika, avagy egy gép metatechnikája” című tanulmányában: „A legkisebb intervallumot a kibernetikus gépek használják ki teljesen. Egy összeadás ötmilliomod másodperc alatt történik meg [...]. Már itt megjelenik *ennek a gépnek a sajátos időviszonya*: a finomszerkezetekben az idő mikrofolyamatokban dolgozik, amelyeket emberi eljárásokkal vagy gondolkodással nem lehetne kihasználni”²³ – tehát a humán, *drámai* időablak innenső oldalán, sokkal inkább *valós időben*. Képzeldőnk már nem elegendő ahhoz, hogy „folyamatokat ilyen infinitézimális időtartományokba összenyomva gondoljuk el”.²⁴ A gép itt elhagyja a newtoni idő-univerzumot, amelyben a fizikai folyamatok megfordíthatók, és sokkal inkább a bergsoni *durée* oldalán áll: „E kifinomult képződmény folyamatjellegének lényegéhez tartozik, hogy lé-

¹⁹ Claus PIAS, *Computer-Spiel-Welten*, Springer, Wien, 2002: a *Sichtbarkeit und Kommensurabilität* fejezet.

²⁰ [A „zeitgebender” folyamatos melléknévi igenévként szereplő alak itt valószínűleg a „Zeitgeber” értelmében használatos; olyan külső hatást jelöl, amely meghatározza vagy módosítja az élőlények belső „időmérő rendszerét”. – a ford.]

²¹ Lásd Bernhard SIEGERT, *Das Leben zählt nicht: Natur- und Geisteswissenschaften bei Wilhelm Dilthey aus mediengesichtlicher Sicht = [medien]^i. Dreizehn Vorträge zur Medienkultur*, szerk. Claus PIAS, VDG, Weimar, 1999, 161–182.

²² André REIFENRATH, *Die Gesichte der Simulation*, k. n., Berlin, 1999, 66. (220. lábjegyzet).

²³ Max BENSE, *Kybernetik oder die Metatechnik einer Maschine* = *Merkur*, 5, 1951, 205–218; Újraközölve: *Ästhetik als Programm: Max Bense – Daten und Streuungen*, szerk. Barbara BÜSCHER et al., diaphenes, Zürich, 2005, 50–61, itt 57f.

²⁴ *Ua.*

te az időben nem megfordítható, irreverzibilis.”²⁵ Martin Heidegger megbukott a számítógép elgondolásában, amikor a *Lét és időt* időkritikusnak gondolta.

Kritikus határra érünk, mihelyst a digitális jelfeldolgozás a legkisebb hangzásbeli kvantumok időkritikus analízisének keresztül az akusztikát abba a helyzetbe hozza, hogy a gramofon által felvett hangok reszintetizálásával aktuálisan duettet énekelhetünk a halottakkal.²⁶ Amióta a számítógép órajelének munkaütemei, tároló- és számítóteljesítményei (Moore-törvény) annyira megemelkedtek, hogy magát az emberi érzetadatfolyamot képes szimulálni, azóta a (jelenvaló)lét és idő összefüggése újragalmazódott.

Érzékenyítés időkritikus folyamatokra

A „görögök statikus fizikájának”²⁷ nem volt saját jogán mozgásfogalma? Parmenidész tanítványának, Zénónnak a paradoxonai a mozgást a logikus érvelés modelljében ad absurdum kezelik, hiszen hiányzik hozzá egy infinitezimális kalkulus. Arisztotelész *Fizikája* a mozgást csupán két létállapot – esetleg színek sorrendje – közötti célirányú átmenetek (entelekheia) jelenségeként ismerte, de nem önálló természeti jelenségeként. A rezgés azonban nem lét, hanem mozgás: „Az akusztikában már a püthagoreusok [is] a hangmagasságok és a monokordon lévő húr hosszúságok viszonyát vizsgálták, és számarányokban rögzítették; a hangot azonban nem mozgásjelenségnek tekintették, és nem törődtek térbeli terjedésével.”²⁸ Amennyiben Heller „nem”-jét egy „ha”-val helyettesítjük, és eltekintünk olyan gondolkodás- és gyakorlatbeli elődöktől, mint tarentumi Arkhüasz, akik bár útmutatók, mégis egyedülálló maradtak,²⁹ a következő állítás lép érvénybe: „A görög optika ugyanígy nem ment túl azokon a jelenségeken, amelyeket geometriai ábrákkal le lehet rajzolni (mindenekelőtt a tükröződést és a fénytörést).” Marshall McLuhan *A Gutenberg-galaxis* című könyvében³⁰ ezt annak a fonetikus ábécének tulajdonítja, amely a vizuális tudásfeldolgozást az akusztikus és audiotaktilis térrel szemben előnyben részesítette. A hangsebesség kidolgozása is igencsak távol maradt ezektől az antik szerzőktől (eltekintve az arisztotelészi *to metaxy* kategóriájától, amelyet ő a hang terjedési késleltetésén [Laufzeitverzögerung] kvázi médiumként diagnosztizált). A *kozmosz* fogalma inkább a ciklikus visszatérést hozta közelebb, azaz a rekurzió figuráját. Az ógörög matematika a lét aritmetikus és geometrikus alapformáit kutatta: „[E]z csak a kereszténység megjelenésével változott. Ez előfeltételezte az antik statika felbomlását; a világot már nem magától értetődőnek és az emberi létezés megingathatatlan alapjának tekintette. [...] A] világ megszűnt örökké létező kozmosz lenni, az emberek és Isten közötti történelem helyévé vált, és ezzel szó szerint minden dolog mozgásba jött. A keresztény gondolkodás

²⁵ Uo., 59, hivatkozva erre: Norbert WIENER, *Cybernetics or Control and Communication in The Animal and The Machine*, MIT Press, Cambridge, 1948, 30–44. [*Newtonian and Bergsonian Time* c. fejezet – W. E.]

²⁶ Lásd Barbara BURKE HUBBARD, *Wavelets: Die Mathematik der kleinen Wellen*, Birkhäuser, Basel, 1997.

²⁷ Bruno HELLER, *Grundbegriffe der Physik im Wandel der Zeit*, Vieweg, Braunschweig, 1970, 144.

²⁸ Uo., 145.

²⁹ A kinetikus egy rehabilitációjához az ógörög ontológiában lásd Sandrina KHALED, *Psophos und phone: Die matematische Formalisierung des Hörbaren in Architas von Tarents Harmonikos = Die Geburt des Vokalalphabets aus dem Geist der Poesie*, szerk. Wolfgang ERNST – Friedrich KITTLER, Fink, München, 2006, 153–170.

³⁰ Marshall McLuhan, *Die Gutenberg-Galaxis*, Econ, Düsseldorf 1968, 145. [Wolfgang Ernst itt és a következő esetben is tévesen hivatkozik McLuhan művére. – a ford.]

kifejezetten dinamikus elképzeléseket fejlesztett ki, amelyek a mozgásfogalmat az antik mozgásfogalommal szemben jelentősen módosították.”³¹ Az ógörög rendtudat a matematikát *kozmoszként* gondolta el, megtagadta az irracionálist, ami először csak a kereszténységgel (Szent Ágoston, a középkor) vált elgondolhatóvá: a végtelent. Ez az időfogalomra nézve is következményekkel járt: „örökkévalóság” (*aevum*) nem mint állapot, hanem mint végtelen kiterjedés. A keresztény-teológiai háttér előtt Szent Ágoston felfedez egy időbeliséget, amely nem merül ki a kozmikus visszatérésben (görögök), hanem irányként terjed ki; a gondolkodás a történelemben választ adott egy ezzel szemben álló, újra felgyorsult és egyszerre profán időbeliségre, továbbá pontosította az időtudatot: a „végén” (ami maga is teleologikus szókép) így a végeletekig kiélezett ultrarövidtávú időtudat áll (időkritikus folyamatok, az idő mikroökonómiái).

Rezgések és frekvenciák

Amint a médiaelmélet – eredete alapján – már nem vizuális, azaz figuratív és szó szerinti elemzéseket részesít előnyben, hanem az akusztikai csatornáknak juttatja az azokat megillető figyelmet, úgy az időkritikus kérdése különleges analitikai helyi értékre tesz szert. Valamilyen rezgésnek, különösen a monokord húrjának észlelése, az antik görögöknél először egy harmonikus, majd matematikai relációknak engedelmesskedő statikus *kozmosz* megállapítását eredményezte. Ez a belátás, jobban mondva behallás [Einhörung]³² az újkorban csak a vektorként tételezett idő másfajta teológiájával való összekapcsolásában vezetett a frekvencialapú médiumok definíciójához.

A matematika mint a világ modellezése, még ha pontosan nem adósság és kétely nélkül is, a médiumfogalom szempontjából, (minden digitalizáció ellenére) nemcsak matematikaiként, hanem techno-matematikaiként érthető. A *techné*ben azonban, amit az antikvitástól Heideggerig a poézissel vagy az episztémével szemben olyannyira lefokoztak, és onnantól a középkorban is inkább csak a quadriviumhoz rendelték, csak a mediális végrehajtás [mediale Vollzug] van, a médiumfizika (Arisztotelész, Walter Seitter); a hangzás időszerűsége mint világban-benne-lét. A legenda szerint Püthagorasz egyrészt felfedezi a zenében a jól hangzó hangközök és az egész számok matematikai kapcsolatainak analógiájára, „hogy a számok alkalmassak arra, hogy a valóság számára leíró rendszereket tervezzenek”,³³ de a zenének ez a matematikaiként való modellezése nemcsak felismeréshez vezet, hanem félreismeréshez – a hangzás időkritikus természetének félrehallásához is. Ami „Püthagorasz felfedezésének alapvető jelentőségét idegenné tehetné számunkra”, az az a közbenső megfigyelés, hogy „az alkalmazhatóság matematikai modelljeinek és struktúráinak korlátlan elfogadása az emberi létezés topologikus terének struktúráira” – itt tehát az akusztikus aspektusra [Sonosphäre] – „a tudatot valamiért inkább elrejtetté, mint megőrzötté vagy támogatottá” teszi.³⁴ Amennyiben a zenei megismerést egyértelműen *harmonikus episztémé*ként értjük, akkor a fizikába és az időbe rejtőzik el a hangzás médiumarcheológiai észlelése és a zene materialitása. Ullmann

³¹ Uo., 146.

³² [A „belátás” itt inkább ’ismeretként’ értendő, azonban az eredeti szövegben található szójáték érzékeltetése okán az „Einsicht” szó ’belátás’ jelentését választottuk. – a ford.]

³³ Így parafrázálja ezt Jakob ULLMANN, *Lógos ágraphos: Die Entdeckung des Tones in der Musik*, KONTEXT, Berlin, 2006, 71.

³⁴ Uo., 72.

így írja le az episztemológiai dilemmát: „Ha a valóság hallható struktúrája maga is „hangzás” [...], minden esetben lehetővé válhat [...] a hangzásstruktúrák *tisztán formális* leírása. Kézenfekvő, hogy e leírás struktúrájának matematikainak kell lennie – a számok tehát köztes pozíciót foglalnak el a valóság hallható struktúrája és annak, mint magának a valóságnak leírása közt. Egy gyengített változatban a számok a valóság ismeretének »médiamaként« léteznének, míg egy erős változatban a szám, hangzás és valóság egységeként.”³⁵ Ez a bizonytalan különbség modell és médium, laza (mediális) és szoros összekapcsolás (forma) között. Első ránézésre még vonzó lehet Püthagorasz mérőmédiumpközeli kísérleti hozzáférése (kovácskalapácsok ütése, a monokord), amely elrejtje a tényt, hogy egyazon tradícióban már akkor sem hallották pontosan ugyanazt, amikor a hangszeres hangzás már nem (és még csak nem is ellenhatások miatt) „illeszkedik” a harmonikus kozmosz modelljéhez. A kísérleti tapasztalatot [*Empirie*] tehát egy *teóriának* [*theoria*] vetik alá, ami éppen ezért nem médiaelmélet. A kozmosz akarása, ami inkább a geometrikus mintsem aritmetikus *mathesis* ógörög praxisára utal, éppen a műveleti számokhoz való hozzáférést gátolja, a rezgésfrekvenciát.³⁶ Jóllehet, ez is Püthagorasz szemei előtt játszódik le, a hangzás mégsem hallható és elsősorban csak a mechanikus órák és más ritmuszámlálók által érzékenyített korszakban a rezgések szuperpozíciójaként válik hallhatóvá. Itt különbség van az esztétika mint ideológia és az igazi média-tudomány között. A világ matematikai modellezése a püthagoreusok által jelentős mértékben vezet annak félreismeréshez, ami a matematikát mint modellt a műveleti matematikától mint médiapraxistól elválasztja: így aztán a püthagoreus iskola számára, eredményeivel együtt egészen a kora újkorig „egy ilyen, a valódi fémbe, a valódi hurokon és edényekben létező, egységes struktúra feltárásának részletei idáig háttérben maradtak, hogy maguk a súlyos tévedések tolerálhatóak legyenek”.³⁷ Ez tulajdonképpen az ógörög örökség által a médiaelmélet útjába állított blokádt. Ezt az iskolát a hangzás mint mediális esemény nem érdekli. Ebből a szempontból a médiumarcheológia valami mást ért episztémén, mint amit az antikvitás, ahol az episztémé (mint tudás) a harmónia oldalán elválnak a technétől (mint mesterség) a „*ta mousika*”, vagyis a praktikus gyakorlat oldalára kerül. Amennyiben a hangzás csak médiumzeneként *létezik*, amelyben az időkritikus észlelhetővé válik, úgy ez a lét nem statikus-ontologikus (ahogy ezt a matematikai relációk kozmoszfogalma sugallja), hanem manifestációja egy olyan „rendnek, amit nem készítenek, csak *végrehajtanak*.”³⁸ Csak a matematikai implementáció [Mathematik im Vollzug] operatív, és ezen osztozik a technológiai médiumfogalommal; csak a dinamizálás mint a matematikai modell és az időtengely differenciálja hozza működésbe ezt az ismeretet. Diszkrét szimbolika és keletkezés, a matematikai relációk és időfolyamatok ahistorikus tere, csak mediális végrehajtásban juthat integrálhoz. Az orgona valójában az igazi szerszám volt, premediális *organon*, amely, a korakeresztény nyugaton a klaviatúra hangdiszkretizáló mechanizmusa révén, olyan akusztikai tudást indukált, amely minden következményével együtt a zene szimbolikus notációjához vezetett.³⁹

Friedrich Kittler ezt a *Musik und Mathematik* című műve I. kötetének 1. részében tárgyalja. Arkhütaasz Püthagorasszal ellentétben már nem azt próbálta bizonyítani, hogy a harmónia

³⁵ Uo., 80.

³⁶ Vö. Uo., 75.

³⁷ Uo., 78.

³⁸ Uo., 94.

³⁹ Uo., 293.

a legszebb: „Varázsütések vagy (varázs)bűgőcsigák nem zenélnék, hanem, ahogyan Arkhü-tasz találóan megjegyzi, zajok. Így a szépség egy ellentét egyik oldalának látszik, amelynek fizikai másikat akusztikának hívják: Mersenne-től Sauveur-ön és Euleren át a mai napig. [...] Nem fogunk azon tűnődni, vajon Arkhüaszt az ismétlődési sebességet, tehát a frekvenciát, éppen a hangsebességgel tévesztette-e össze. Hiszen ez még Mersenne idejéhez tartozik.”⁴⁰ De a kérdés éppen az, hogy az időkritikust az új média jelzőjeként határozzuk-e meg, ugyanis ez elválaszt minket a görögöktől. Az antik görögök füle (Arkhüasztól eltekintve) még nem érzékelte a zörejeket, tehát nem hallott nem zenei akusztikát. A zajfolyamatok a jelenkori elektrotechnikában azonban pontosan akkor érdekesek, ha a legkisebb jelerősség mellett feldolgozásáról van szó⁴¹ – tehát azok az apró percepciók (*petites perceptions*), amelyeket Leibniz sejtett.⁴²

Marin Mersenne a *Harmonie universelle: Contenant la théorie et la pratique de la musique* (Paris, 1636) című művében előzetesen hangsúlyozza, hogy zenei megközelítése fizikai. A hangzásban a kés(eltet)és érdekli, ahogyan az eljut a fülünkhöz az eltérő fizikai médiumokon (levegő, víz, hőmérsékletváltozás) keresztül.⁴³ A hangban ő mindenekelőtt az időt hallja; az akusztika az időkritikus folyamat típusesetévé válik: „Azt tapasztaljuk, hogy minden természetes cselekvés nem egy pillanat alatt valósul meg és nem is egy felfoghatatlan időben, & vannak olyanok, akiknek időre van szüksége.”⁴⁴ Idő és fizika: a húr (*chorde*) egy hangján elsőként mindig a másodpercenkénti rezgést hallja, tehát a Hertz-frekvenciáját.⁴⁵ Szám és idő: „a húr negyvennyolcszor rezeg a levegőben egy másodperc alatt”.⁴⁶ A szám és az idő a rezgő húr médiumában kapcsolódnak össze: „Amit hasonlóképpen leszűrhetünk a húrokból, amelyeket az órák készítésénél használunk fel, mivel viselhetik az idő nevét, amit mérnek”.⁴⁷ Ezenfelül a rezgéseket látni és tapintani is lehet – „megérintjük a hangokat”.⁴⁸

Mindenesetre Brook Taylor fogalmazta meg elsőként a modern értelemben vett akusztikai kulcsfeladatot, nevezetesen azt, hogy „a rezgő húr minden egyes pontjának sebességét matematikai analízisen keresztül egy adott időhöz rendelje”.⁴⁹

A számtól az időig

Immanuel Kant a számot az időre mint specifikusan emberi szemléleti formára (*apriori*) vezette vissza, valamint az idő és a tiszta képzelőerő belső összefüggését hangsúlyozta.⁵⁰ A szá-

⁴⁰ Friedrich KITTLER, *Musik und Mathematik I/1: Aphrodite*, Fink, München, 2006, 324.

⁴¹ Heinz BENEKING, *Praxis des elektronischen Rauschens*, k. n., Mannheim, 1971, 1.

⁴² Vö. Jens Papenburg szövegével a kötetben.

⁴³ Marin MERSENNE, *Harmonie universelle. Contenant la théorie et la pratique de la musique*, Pierre Bal-lard, Paris, 1638, I, 14.

⁴⁴ Ua.

⁴⁵ [Szójáték Heinrich Hertz nevével, a frekvencia mértékegységével és annak a szívhez (das Herz) való paronomsztikus viszonyával. – a ford.]

⁴⁶ Uo., 227.

⁴⁷ Ua.

⁴⁸ Ua.

⁴⁹ Max BENSE (1949), *Die Mathematik in der Kunst* = Uő., *Ausgewählte Schriften*, II., J. B. Metzler, Stutt-gart, 1998, 223–428, itt 414.

⁵⁰ Lásd: Martin HEIDEGGER, *Kant és a metafizika problémája*, Osiris, Budapest, 2000, 135–143. (22.§ „A transzcendentális sematizmus” paragrafus.)

molás az emberek lényegi időhöz kötöttsége által korlátozott (Oskar Becker, 1927), ahogy az időkritikus(ként) a számítógépre is fokozottan érvényes, a parallel *versus* szekvenciális harcban az adatfeldolgozásért. Ez egy példát eredményez a stochasztikából: „Hogy esetleg a választási sorrend lépésről lépésre történjen az időben, és ne egy pillantással legyen áttekinthető önnön abszolút végtelen kiterjedésében, az közvetlen következménye az időhöz kötöttségünknek. Ebből tehát az a feladat következik, hogy a matematikai tárgyak helyzetét az időbeliségben, a jelenvalólét rendkívüli emberi momentumában vizsgálja.”⁵¹ A szillogizmus logikai eljárása teljesen szó szerint egy összeolvasást – és egy összeszámolást jelent, ha az többé már nem az arisztotelészi filozófia médiumában (nyelv), hanem absztrakt szimbólumokkal üzemel (Leibniz „karakterei”). Számolás és idő itt operatív módon függenek össze – addig, amíg a matematika önműködő(algoritmus)ként a számítógépben médiummá nem válik. Amikor a kijelentésből egy állítás középső tagjának segítségével jutunk el egy végkövetkeztetésig, akkor következik az argumentum a *végrehajtásban* – ez a médiumok techno-logi(k)ai operativitásának lényege.

Husserl *Az európai tudományok válságának* nyolcadik paragrafusában kiemeli, hogy az eukleidészi geometria és az antik matematika tulajdonképpen véges feladványokat, „egy *véges zárt apriorit*” ismer.⁵² „Valami ismeretlent is hozzá kell adni a görög geometriához azért, hogy a matematika, mint olyan, az európai tudományok lényege meghatározható legyen, és az egész bolygó európanizációját lehetővé tegye”.⁵³ A nullára mint az „indiai bölcsesség” ajándékára mutat rá Husserl *Az aritmetika filozófiájában*.⁵⁴ Az antik püthagoreusok mindenben látták vagy hallották, a természetben és a kultúrában, az isteniben és az emberiben, a számot a munkában – ez nem nyelvészeti, hanem egy aritmetikai strukturalizmus. „A Püthagoraszon lévő fejhallgató a létezőket teljes mértékben kizárja a zenéből.”⁵⁵ Ám a skolasztikával (Szent Bonaventura, Aquinói Szent Tamás) homályossá válik a zene püthagoreus számelméletére történő utalás. „A szám mellett – Szent Ágostontól kezdve – a mozgás fogalma került előtérbe” azért, hogy a matematika és a bolygók keringési pályájának megfigyelése közti differenciát áthidalja.⁵⁶ Többé már nem a harmonikus számviszonyokat, hanem az időfolyamatokat hallják meg.

A későskolasztikus impetus-elmélet művelői adták a sebesség és a gyorsulás első definícióit, a mozgást saját törvénye szerint gondolták el (Bradwardine, 1200 körül). Oresme-i Miklós a 14. században a minőségek mennyiségének keresésével megkülönböztette az egyenletesen gyorsuló mozgást (*uniformiter difformis*) a változóan gyorsuló mozgástól (*difformiter difformis*) – az esési és röppályán való mozgásnál inkább elméletileg, mintsem kísérletileg nyert minőségekkel. Oresme-i Miklós a karteziánus koordinátarendszert megelőzve az egyenletesen gyorsuló mozgást fokozatosan növekvő szakaszokkal ábrázolta, melyeknek a sebes-

⁵¹ Oskar BECKER (1927), *Mathematische Existenz*, Max Niemeyer, Tübingen, 1973, 197.

⁵² Edmund HUSSERL, *Az európai tudományok válsága és a transzcendentális fenomenológia*, I, Atlantisz, Bp., 1998, 40.

⁵³ Helmuth VETTER, *Ursprung und Wiederholung: Überlegungen im Anschluß an Heideggers Vortrag Was ist das – die Philosophie? = Europa und die Philosophie* [Schiftenreihe der Martin-Heidegger-Gesellschaft, 2. kötet], szerk. Hans Helmuth GANDER, Klostermann, Frankfurt/M., 1993, 175–184, itt 189.

⁵⁴ Edmund Husserl, *Philosophie der Arithmetik*, Meiner, Hamburg, 1992, 147.

⁵⁵ KITTLER, *Musik und Mathematik*, 282.

⁵⁶ Max BENNE, *Mathematik in der Kunst*, 406.

ség növekedését kellett szimbolizálnia; ez ténylegesen is az „időtengely” grafikus megjelenítését tette lehetővé.

Ez „a világ az szám” mellé helyezett szám és idő összefüggésére is érvényes. A filozófia-történetben (Arisztotelész, Kant) szüntelenül vitatott kérdés, vajon a számolást és az időt egy tőről fakadókként kell-e elgondolni; operatív módon nézve a számolás időfüggő (jóllehet nem időkritikus). A püthagoreus *kozmosz*-fogalom nem látja meg ezt az összefüggést.

Az akusztikai tudatosság esztétikai, fizikai és matematikai kidolgozásának meghatározó, tehát időkritikus momentumai közé tartozott a „funkció” fogalmának érvényesülése a görög-klasszikus „analógia” helyett Leibniz *Nova calculi differentialis applicatio*-jában (1694). „A »funkció« fogalma robbanásszerűen rávilágított az új kutatásokra, melyeket a párizsi szerzetes és zenetudós Marin Mersenne már közvetve elindított.”⁵⁷ Mersenne eltérő súlyokkal feszítette a húr, különböző elasztikus anyagokkal pótolta azt, és figyelembe vette a környezet hőmérsékletét is. A régi püthagorasz értelemben itt nem beszélhetünk hangközökről; Mersenne sokkal inkább a hangmagasságról mint függvényről beszél, és annak különböző paramétereit állapítja meg. A *Harmonicorum libri XII*. könyvében (1636) ezt az analitikus módszert az akusztika szelleméből, s nem pedig a zene szelleméből vezeti le, ahogy Bense hangsúlyozza: ez a módszer egy évvel később Descartes *Analitikus geometriájának* híres alapját képezi.

Sok minden ered tehát a görögöktől, de éppen annyi tovább is vezet tőlük – ez nem egy történelmi hurok, hanem egy időalakzat, saját törvénye szerint. Mert a mediális időfolyamatok ahistorikus időn keresztül kapcsolódnak vissza a történelemhez. A magánhangzóknak gazdag indoeurópai nyelvek mozdították elő az írásosság megkülönböztetett használatát (Johannes Lohmann után szabadon), és ez váltotta ki a hangzásbeli artikuláció analízisét matematikailag leírhatóként és alfabetikusan jelölhetőként [notierbar].⁵⁸ Az alfabetikus notáció proto-digitális használata ezzel egyidejűleg gátolta a frekvencia észlelését, a húr így nem geometriailag feloszthatóként (matematikailag egész számok viszonyaként és törtekként), hanem *rezgőként* működik, éppúgy, ahogy egy hang alaphangból és felhangokból tevődik össze: „Éppen a rezgés elméletében [...] az ehhez kapcsolódó felhangok ábrázolása [...] az akusztikust újra zeneibe fordította, a matematikai-fizikai elmélet így a matematikai-esztétikai elmélettel újra egy szintre kerül, ahogyan ez tulajdonképpen az antik korban már egyszer jellemző volt.”⁵⁹ Mersenne a monokordon (ami Püthagorasz szempontjából tulajdonképpen rekurzív mérőmédiüm) nem a távarányokat, hanem a rezgésszámokat (Bense ezt kifejezetten felkiáltójelekkel írja) számította ki. Ez egészen Johann Sebastian Bach *Wohltemperiertes Klavier*-jéig [jól temperált zongorájáig] vezetett. Ezzel elméletileg és gyakorlatilag is cáfolhatatlan lett, hogy a pusztán matematikai-akusztikai temperatúrára épülő tiszta zenélés ideálja lehetetlen, és „hogy a tisztaság elvesztése mégis a moduláció utánózhatatlan dallamossága által egyenlítődik ki”.⁶⁰ A fizikai diszperzió lép a matematikai esztétika helyére: az időbeli frekvencia a harmonikus *logoit* váltja.

⁵⁷ Uo., 414.

⁵⁸ Geoffrey WINTHROP-YOUNG, *Friedrich Kittler – Zur Einführung*, Junius, Hamburg, 2005. zárófejezete.

⁵⁹ BENSE, *Mathematik in der Kunst*, 418.

⁶⁰ Uo., 418f.

Az idő médiummá válása a mérőmédiumban

Az antik és skolasztikus időfilozófia a XVI–XVII. századi természettudományokkal háttérbe szorult, „olyan mértékben, amennyire a mechanikus órák fejlődése haladt. [...] M]ár nem a nap állása, nem az ég változása volt irányadó, hanem a mechanikus óraműszerkezetek és rendszerek működése”.⁶¹ A napórákon alapuló csillagászati időmérés [Temporalstunden] helyére ezzel a mindig azonos hosszúságú napéjegylenlőségi időszámítás lépett; ezzel az időmérést sztenderdizálták, teljesítve a médium első kritériumát – hasonlóan a könyvnyomtatáshoz.

Mióta Christiaan Huygens megalkotta az első ingaórát, lehetővé vált, hogy az az időmérés következetes periodicitásának alapjául szolgálhasson. Ezáltal kapcsolódhat össze az idő az időmérés médiumaival, a rezgéssel és frekvenciával: az idő legkisebb elemei a mozgás időkritikus szintjére emelkedtek. Ezzel az idő „egy semleges, indifferens médiummá válik, függetlenül a materiális valóság bárminemű változásaitól vagy eseményeitől”⁶² – Newton abszolút-idő-fogalmától. Idő és történelem az esemény tekintetében szétválnak: „Hasonlóan időtlenek a klasszikus mechanika alapelvei: A t mennyisége a képletében nem jelent konkrét időt a történeti korszakolás értelmében, hanem abszolutizált örökidejűséget [...] Így vált a newtoni fizika idő szerinti differenciálegyenlet-rendszeré, amely pontosabban meghatározza, hogy a tárgy távolságok, mint impulzus, energia vagy hely, milyen módon változhatnak, ha adottak a változó külső feltételek, [...] a „ha/akkor”-állítások általános érvényű terepén a faktikus időbeliség egyáltalán nem merül fel.”⁶³ A termodinamika második főtétele a fizika oldaláról szegélyezi azt, amit a keresztény eszkatológia régóta állított: Létezik az időnyíl. A kvantumfizikával azonban több techno-matematikai médium keletkezett, mint amennyi a gátlómű és az ingaóra feltalálása óta valaha is volt. A természettudósokat kevésbé érdekli az idő filozófiai létére irányuló nyomatékos kérdés, „sokkal inkább az a lehetőség, hogy az időt egyáltalán mérhetik, és hogy felhívják a figyelmet a relativitáselmélet problémáira, melyek a klasszikus fizika számára még ismeretlenek voltak”.⁶⁴ 1905-ben Minkowski és Einstein nyomán az abszolút idő helyére az idődilatació lépett, amely elősegítette az időpontok átvitelének transzformációs egyenleteit a különböző rendszerekben. Ez megfelelt azon képletek matematikai szerkezetének, amelyeket Lorentz a hossz mérték átszámításához az egymással ellentétesen mozgó inerciarendszerekben megadott, és így jött rá Minkowski, hogy a transzformációs egyenletek mindkét csoportját ugyanabba a matematikai formalizmusba kapcsolja – a tér-idő-kontinuum felfogható a tenzorkalkulus (1908) hatalmas matematikai szerkezetével. Az időkritikus nem redukálható a szinkronizáció kérdésére; a heisenbergi határozatlansági elv szerint az idő(pont) és frekvencia soha nem figyelhető meg egyidejűleg.⁶⁵

Végül ez az időkontinuum is felosztható diszkrét részekre: Jordan a fizika mezőegyenleteit egy diszkrét időkvantumokból felépített időbeliség segítségével számolja, azért, hogy így az aszimmetriát a diszkontinuitási térmetrika és egy állandó időtartam között kiküszöbölhesse. A feloszthatatlan részecskeidő fogalma azóta azt az időt jelöli, amelynek a fényre van szüksége

⁶¹ HELLER, *Grundbegriffe der Physik*, 137.

⁶² *Uo.*, 138.

⁶³ *Uo.*

⁶⁴ *Uo.*, 140.

⁶⁵ Vö. Alexander Fyrin szövegével a kötetben.

ge egy elemi hossz [Planck-hossz – a ford.] megtételéhez. „Van egy jelentéktelen időtartam a fizikában értelmes jelentés nélkül”⁶⁶ – maga az időkritika kritikus határa.

Az időt a kvantumfizika többnyire megfigyelhetőként kezeli, de ezzel maga is egy diszpozícióhoz viszonyul. *Egy a fény keletkezésével és átalakulásával kapcsolatos heurisztikus nézőpontról* (megjelent az *Annalen der Physik*ben) című írásában Albert Einstein foglalkozott a fénykvantumok hipotézisével és a fotoelektromos hatással, amire Hertz 1887-ben részben már rámutatott: „A fény folyamatos térfunkciókkal működő hullámmélete kiválónak bizonyult a tiszta optikai fenomének ábrázolásában [...]. Ennek ellenére szem előtt kell tartani, hogy az optikai megfigyelések az időbeli középértékekre, nem pedig a pillanatértékekre vonatkoznak.”⁶⁷ És pontosan itt időkritikátlan az idő szó szerinti *theóriája*, mivel ergodikus. Az „analóg” és „digitális” közötti különbség ezzel az időkritikust tekintve eldőlt; ezen a szinten az antik atomistákból és a kontinuitás gondolkodóiból álló Möbius-szalag bezárul.

A kvantummechanikából egy új, Neumann koncepciójától különböző számítógép-architektúra következik, a *számítógépfürt* [*cluster computer*], amelyben a mérés (tehát megfigyelés) által a számítógépnek előre megadják, amit ki kell számolni – ezt követően az haladéktalanul számol: többé már nem szekvenciálisan bitről bitre (a Neumann-architektúra alapján), hanem parallel módon, a részecske-összefonódás logikája szerint. Ezzel a számítógép már nem csak idő-, hanem állapotkritikus. A kvantált adatidő így „maga lehet a valódi nullidő művészete, mivel olyan idő, ami többé már nem múlik”⁶⁸? Ezzel szemben minden digitalizálás a jelfrekvencia információvesztését termeli ki. „A múzsák múzsája – ami nem emberektől fogant, hanem ténylegesen kéznél lévő – az entrópia.”⁶⁹

Fordította: KERESZTES BALÁZS – PATAKI VIKTOR

⁶⁶ HELLER, *Grundbegriffe der Physik*, 143.

⁶⁷ Idézi: Silvio BERGIA, *Einstein: Das Neue Weltbild der Physik*, Spektrum der Wissenschaft, Heidelberg 2002, 26.

⁶⁸ Wolfgang HAGEN, *Computerpolitik = Computer als Medium*, szerk. Norbert BOLZ, Fink, München, 1994, 139–160, itt 144.

⁶⁹ Michail WOLKENSTEIN, *Entropie und Information*, Akademie Verlag, Berlin, 1990, 224.

CLAUS PIAS

Szintetikus történelem¹

1944. november 2-án történt, hat héttel az ardenneki offenzíva előtt. Az ötödik hadsereg vezérkara egy háborús játékkal volt elfoglalva a nyugati főparancsnok, Walter Model tábornagy irányítása alatt. A terepasztal-szimuláció az ötödik és a hetedik hadsereg között zajló amerikai offenzíva elleni eszközök felmérésére, illetve az optimális stratégia kidolgozására irányult. Az összegyűlt parancsnokok alig kezdtek bele a játékba, amikor beérkeztek egy Hürtgen közelében megindult amerikai támadásról a hírek a hadiszállásra. Model azonban nem hagyta félbeszakítani a játékot. Épp ellenkezőleg, minden játékost (kivéve a közvetlenül érintett tiszteket) arra utasított, hogy folytassák tovább, és a frontról befutó jelentéseket bemeneti információként használják fel a játék során. Az elkövetkező órákban a helyzet a fronton – azaz a terepasztalon – kritikussá vált. Be kellett vetni a tartalékos 116. tankhadosztályt a veszélyben lévő hadsereg megtámogatására. A fenyegetett hadosztály parancsnoka, von Waldenfels tábornok szintén az asztalnál állt és nem mást csinált, mint hogy az ott feldolgozott adatokat kimeneti információként vagy parancsokként továbbította vissza a hírnököknek.

Ezzel bezárult a szimbolikus és a valóság közötti áramkör, amelyen a jelenetet vizsgáló történészek csak álmélni tudtak.² Kialakult egy zárt irányítástechnikai hurok, mely jelentésekből és kódolt inputból, egy apparátuson keresztüli feldolgozásból, dekódolt outputból és parancsokból állt, ami a frontról érkező jelentések ritmusával iteratívan futott.³ Minden jelentés a harcterről egyfajta szabálytalan megszakítási-jelként a játék ideiglenes felfüggesztését jelentette, melynek futási idejében az adatbevitel megtörténhetett. A játékalapok, melyek a játékszabályok szimbolikus logikájából jöttek létre, ilyen pillanatokban kereszteztek a valós állapotokat, melyek a harctér materiális ok-okozatosságából eredtek. Ezeket a kereszteződések, melyekben két, belülről elégségesen meghatározott eseményláncolat találkozik, és ennek következményei vannak a jövőre nézve, az arisztotelészi fizika *tükhéne*, a tragédia pedig sorsnak nevezte. A parancsnokok zsenialitása helyett, amelynek tettekben megnyilvánulva Clausewitz szerint „a legszebb háborús normákat” kellene megalkotni, algoritmusok vették magukra tehát a küzdelem sorsát. A tisztek így egy olyan szoftver bétatesztelőivé vál-

¹ Claus PIAS, *Synthetic History*, kézirat.

² *U.S. Army Historical Document MS P-094, Department of the Army, Office of the Chief of Military History, Washington 1952.*; John P. YOUNG, *A Survey of Historical Developments in War Games*, Johns Hopkins University, Operations Research Office, 1959. (ORO-SP-98); Hugh M. COLE, *The Ardennes: Battle of the Bulge*, Department of the Army, Office of the Chief of Military History, Washington, 1965. (U.S. Army in World War II, Bd. 3/7); Charles WHITING, *Ardennes: The Secret War*, Century Publishing, London, 1984.

³ [Az iteratív algoritmus, az algoritmusok olyan sajátos válfaja, mely könnyen és hatékonyan alkalmazható és kezelhető a számítógépen. Az iteratív algoritmusok alapvetően egymáshoz nagyon hasonló, vagy azonos alapműveleteket ismételnék – A ford.]

tak, melynek összetett forráskódját kritikus helyzetekben nem tudták felülírni. Ez nem utolsósorban azt a kérdést veti fel, hogy ki, vagy mi egy olyan történelem szubjektuma, melynek kairosga⁴ feketedobozokban dől el, illetve, hogy egyáltalán hogyan lehet egy effajta történelmet megírni.

Médiomok történelmet írnak

Alfred Hausrath szerint a háborúsimulációs játékoknak három funkciója van, és azok nemcsak szisztematikus megkülönböztetést, hanem történelmi fejlődésvonalat is jelölnek.⁵ Az első funkció a tisztek kiképzése, a második a rendelkezésre álló tervek tesztelése, a harmadik pedig egyfajta virtualitás megalkotása.⁶ A háborús játékok *első* formája, mely Reiszvitz [báró]tól, Müffling [tábornok]tól és a porosz hadsereg vezérkarának játékaiból származik, már a XIX. századtól szerves részét képezte a hadászati kiképzésrendszernek, és mindenekelőtt költséghatékonyasága legitimálta a valós hadgyakorlatokkal szemben. A *második* formát az első és a második világháborúban alkalmazták minden nagyobb hadműveletnél, mint például a *Schlieffen-terv* vagy a *Seelöwe hadművelet* (1940 nyarán lejátszva), a *Barbarossa hadművelet* (1941 februárjában lejátszva) vagy Lengyelország lerohanása (melynek során végül az időjárás megváltozott, de nem volt már idő még egy játékra). Az Egyesült Államok Japán ellen játszott, elfelejtették azonban – ahogy azt Chester Nimitz végül bevallotta – „vizualizálni” a kamikaze-taktikát,⁷ a másik oldalról pedig Japán is tizenegy napon keresztül játszott Pearl Harbort a tokiói *Naval War College*-ban 1940 végén. A szimulációs játékok *harmadik* formája azonban csak a '30-as évek végén alakult ki az *operációs kutatás* [*Operational Research*] (majd később *operációkutatás* [*Operations Research*] és végül *rendszerelemzés* [*System Analysis*]) keretein belül. Kimondottan hatékonynak a tengeralattjáró-őrjárat és a torpedóelkerülés manőverei bizonyultak. Mivel ezek a hadműveletek nagyrészt olyan technikai teljesítményadatoktól függtek, mint a sebesség, a lőtávolság és a fordulási sugár stb., a változók mennyisége elég kicsinek bizonyult ahhoz, hogy matematikailag le tudják írni, milyen körülmények között csapódhat egymásba egy tengeralattjáró és egy torpedó.

Az ilyen számításokból létrejövő diagramok olyan valószínűségi mezőket [Wahrscheinlichkeitslandschaften] mutattak, melyekben nagyobb találati lehetőségek vagy csekélyebb megfigyelési sűrűségek, például szintvonalak zónái rajzolódtak ki. Ezek a virtuális térképeiként olvashatók, melyeken minden lehetséges esemény saját valószínűsége szerint van elrendezve és feltüntetve, és melynek fehér felületei azon lehetetlen események tartományait jelölik, ahol az eseményhorizont valószerűtlen határai észrevétlenül haladnak át a csodák és a katasztrófák peremén. Azonban az *operációs kutatás* nem a minden lehetséges esemény részletes ismeretére támaszkodik, hanem csak a lehetséges terében kiválasztott, meghatáro-

⁴ [Az ógörög két szemantikailag jól elkülöníthető fogalmat használt az időre. Míg a kronosz szó az egymásra következő események, lineáris, kvantifikálható és ezáltal mérhető idejét jelölte, addig a kairosga az egymás után sorsszerűen lepergő események között bekövetkező, meghatározatlan és nem számszerűsíthető időt jelenti, az örökkévalóság, az abszolút módon rendkívüli esemény rendhagyó, nem kronologikus idejét. – A ford.]

⁵ Alfred H. HAUSRATH, *Venture Simulation in War, Business, and Politics*, McGraw-Hill, New York, 1971.

⁶ Joseph VOGL, *Grinsen ohne Katze. Vom Wissen virtueller Objekte = Orte der Kulturwissenschaft*, szerk. Hans-Christian HERMANN – Matthias MIDDELL, Universitätsverlag, Leipzig, 1998, 40–53.

⁷ Roberta WOHLSTETTER, *Pearl Harbor: Warming and Decision*, Stanford UP, Stanford, 1962.

zó pontok precíz kiszámolására. Grafikai műveletek feladata ezeket a pontokat összekötni, interpolálni, és ezzel egy olyan tudást létrehozni, amelyből aztán további eredményeket lehet leszűrni.⁸ Az *operációs kutatás* ebből a szempontból a statisztikával rokon, mely a saját módszereivel nemcsak a tudás hézagait tölti be, hanem pont a nem tudást képes produktívvá és működőképesse tenni. Az operációs kutatás éppen ezért elkötelezettje a tömegek korának, hiszen számításai technikai és ipari szttenderdeken és pszichofizikailag meghatározott szabályszerűségeken alapulnak. Azt, hogy ezek a feltételek csak meghatározott mértékben legyenek felül- vagy alulírva, a megbízhatósági szint [Konfidenzniveau] biztosítja, melynek határain belül a keresett optimum számításokkal meghatározható. Az *operációs kutatás* ebből a szempontból statikus volt, mivel amint egy tényező változott, szükségszerűen újra kellett mindent számolni, ahhoz, hogy a számadatok egy ideig újra érvényesek legyenek. Azonban az is döntő jelentőségű volt, hogy elszemélytelenített eljárásokat nyújtott az eredményes döntések megállapításához. Vagy egy korai publikáció szavaival: „[az *operációs kutatás* – ford.] egy olyan tudományos módszer, amely kvantitatív alapot ad a végrehajtó szerveknek, ahhoz, hogy döntéseket hozzanak meg az irányításuk alá tartozó [had]műveletekben.”⁹

Az optimális értékek keresése köti össze az *operációs kutatást* az általánosabb, matematikai játékelmélettel. Neumann János és Oskar Morgenstern '40-es évekbeli meglátásai bírtak a legnagyobb befolyással a virtualitás előállítására.¹⁰ Sajátos vonzerejük abban állt, hogy egy olyan matematikai formalizmust fejlesztettek ki, mely ugyanúgy informálta az embereket, mint a gépeket az összes lehetséges lépés közül a legjobb (azaz a számítások szerinti legoptimálisabb) lépésekről. E formalizmus lehetőséget adott arra, hogy személyektől függetlenül hozzanak meg és formalizáljanak döntéseket, ezzel (pedig) egy bürokratikus álmodat teljesített be. Már csak ezért is megvolt benne minden lehetőség ahhoz, hogy az '50-es évek haditechnikai és politikai tanácsadó-gépezete legyen. A hidegháború elméleteként a játékelmélet a miatt is szimptomatikus, hogy folyamatosan komputálja, hogyan tudná a saját eredményeit a végsőkéig fokozni, anélkül, hogy a döntő lépés – az első vagy második atomcsapás – végbe menne. Ahogy Neumann matematikailag minden játékot egyetlen lépésre [einzigem Zug] szűkített, amelyre minden számítás vonatkozott, úgy vált maga a háború is egyedülálló és halálos csapássá [einzigem und tödlichen Zug], melyet ugyan megszakítás nélkül generáltak, viszont nem engedték sosem bekövetkezni. A matematikai játékelmélet már ennek alapján is emberfeletti munkát kínált – egy munkát, mely nem ismerte a megszakítás fogalmát és nem érhetett soha véget. Ez azonban nem zárta ki, sőt inkább maga után vonta azt, hogy rövidebb vagy közepesebb hatótávú döntések során számításba lehetett venni, mivel a mátrixalgebrán keresztül kiválóan implementálható volt a számítógépekbe.¹¹ Egyébként ez nem változtat

⁸ Wolfgang SCHÄFFNER, *Nicht-Wissen um 1800: Buchführung und Statistik = Poetologien des Wissens um 1800*, szerk. Joseph VOGL, Fink, München, 1999, 123–144.

⁹ Philipp E. MORSE – George E. KIMBALL, *Methods of Operations Research*, J. Wiley and Sons, New York, 1951.

¹⁰ John VON NEUMANN, *Zur Theorie der Gesellschaftsspiele*, Mathematische Annalen, 1928, 295–320.; John VON NEUMANN – Oskar MORGENSTERN, *Theory of Games and Economic Behavior*, Princeton UP, Princeton, 1944.

¹¹ Werner Leinfellner, Morgenstern kollégája így emlékszik vissza: „Egy olyan nemzetközi háborús (= kompetitív) konfliktus játékelméleti megoldásának példáját, amely a harmadik világháborúhoz [Weltkrieg Nr. 3] vezethetett volna, a koreai háború szolgáltatta: az amerikai vezetés felkért egy szakértői csoportot, melyben Neumann és Morgenstern is részt vett, arra, hogy találjanak optimális

semmit azon, hogy a matematikai játékelmélet nem ismeri a visszacsatolás fogalmát: minden tényezőt egyértelműen meg kell határozni és számszerűsíteni kell egymáshoz való viszonyában ahhoz, hogy létrejöhessen az a számítási folyamat, amelyben a futásidő alatt nem keletkezik megszakítás vagy zavar, és a játék egy optimum elérésével fejeződik be.

Az inkább statikus és ennél fogva történelem nélküli optimalizációs folyamatok döntő fordulata szinte észrevétlenül valósult meg az amerikai *Operations Research Office* kutatásainak keretében; ez a véletlen és az ismétlés összefonódása volt a számítógép új médiumtörténeti körülményei között.¹² George Gamow fizikus az '50-es években kezdett el tankütközetek kombinatorikájával foglalkozni, a Los Alamosra kifejlesztett Monte Carlo-módszer és az öröklődő DNS kombinatorikájának kutatása után.¹³ 1952-ben az első igazi számítógépes játékban, a *Maximum Complexity Battle*-ben, összekötötte az ismétlést és a véletlent. Egy hatszögletű, rácsokra osztott játékmezőn két tankegységet helyezett el, és megadott néhány helyváltoztatási szabályt és találati valószínűségeket. Ettől kezdve a játékot már nem emberek játszották, hanem számítógépek, még hozzá ezerszer. Az emberi játékosok, ahelyett, hogy fejlődtek volna, hozzászoktak ahhoz, hogy a játék során esetlegességekkel és hibákkal hátráltatják önmagukat, és ezért jóval lassabbak voltak, mint a számítógép, mely csúcsebességgel és történelemfeledtséggel [Geschichtsvergessenheit] állandóan aleatorikus játéklépéseket tudott produkálni. Ezekben a személytelen [geistlosen] játékokban azonban nem a több ezer hasonlóan lefutott változat volt a vonzó, hanem azok a verziók, amelyekben kiemelkedő győzelmek és megsemmisítő vereségek jöttek ki, úgyszólván a normális játéklefutások szélsőségei. Ezek a váratlan eredmények sajátos kontextualizációs és rendszerezési folyamatokat követeltek meg: az esetleges események extrém eseteiként a lehetőségek terében elfoglalt kiemelkedő pozíciójuknak köszönhetően a csoda és a katasztrófa fogalmaihoz közelítettek. A számítógép tehát olyan szükségszerűen és teljes mértékben értelmezésre szoruló csodaszerű események [Wunderbaren] szisztematikus kutatási eszközöként érvényesült, amelyek a lehetséges határesetei; pont annak, ami haditechnikai értelemben kontingenciakezelésre (*contingency-management*) szorult.

Ami figyelemreméltó Gamow megfigyelésében, hogy abban már nem egy optimális megoldásról van szó (mint az *operációs kutatás* és a matematikai játékelmélet esetében), hanem olyan eseménykövetkezményekről vagy történelmek [Geschichten] variációiról, melyek más

megoldást a koreai háborúra. Az USA és Kína közötti háború veszélyével fenyegető konfliktus játékelméleti megoldását egy 3000×3000-es mátrixban vezették le. A mátrix tartalmazta mindkét fél lépéseit (a stratégiájukat) háborús helyzetben, magában foglalva azok kiértékelését is. A mátrix egy nyugvóponti megoldást javasolt optimálisként, (...) vagyis, hogy a háborút a lehető leggyorsabban kell befejezni. A megoldást egy (...) ENIAC komputer számolta ki. Ennek köszönhetően adta ki Truman amerikai elnök azt a parancsot, hogy az amerikai seregek ne lépjék át a Kínát Koreától elválasztó Jalu folyót, McArthur főparancsnokot pedig kirúgta.” Werner LEINFELLNER, *Eine kurze Geschichte der Spieltheorie = Jenseits von Kunst*, szerk. Peter WEIBEL, Passagen, Wien, 1997, 478–481). Ezt a szép történetet azonban eddig még senki sem igazolta.

¹² Ennek legjobb példája továbbra is *A Million Random Digits with 100,000 Normal Deviates*, RAND Corporation, Glencoe, 1955.

¹³ Vö. Lily KAY, *Who wrote the book of life?*, Stanford UP, Stanford, 1999.; George A. GAMOW, *Certain Aspects of Battle Theory*, Johns Hopkins University, Operations Research Office, 1953. (ORO-T-230); George A. GAMOW – Richard E. ZIMMERMAN, *Mathematical Models for Ground Combat*, Johns Hopkins University, Operations Research Office, 1957. (ORO-SP-11).

és más megoldásokhoz vezetnek; a játékok olyan számosságáról, amelyek különböző kimenetekbe torkollnak. Ez két dolgot jelent: *először is* a számítási folyamatnak meg kell tapasztalnia egy folyamatkülönbséget, vagyis hogy ne csak egyetlen végpontot, vagyis eredményt érjen el, hanem egy több állomással rendelkező lefutási folyamat legyen, melynek értékei képezik mindig a következő, további csúcsponttal rendelkező számítási ciklusok kiindulási pontjait. Ez azonban kifejezetten ellentétes a játékelmélet céljával, miszerint minden játékot matematikailag egyetlen lépésre kell absztrahálni. Gamow számítógépes játécai többlépéses iterációk. És ez azt implikálja *másodszorban*, hogy játékaiknak van történelme. Pont ennek a történelemnek a vizsgálata lett ettől kezdve az elemzők feladata, illetve annak felderítése, mely történések láncolata és egymásra következése vezethetett csodához vagy katasztrófához. Ezt a feladatot hívhatjuk egyszerűen *számítógép-történelemnek*. Ahogy a UNIX-felhasználók még ma is leívatják a HISTORY parancssal a lefutott események [Terminal-Ereignisse] történetét, úgy kellett Gamownak és kollégáinak, a „kontingencia protokollvezetőit”¹⁴ kinyomtatnia, hogy ki tudják belőlük olvasni, „hogyan is történt.” És ezek elsősorban nem adtak ki többet, mint a Hayden White által idézett st. galleni annalesek – azzal a különbséggel, hogy a számítógép az évkönyveit saját maga írja naplófájlok formájában. A számítógépben a mediális historiográfia olyan médiumként jelent meg, amely saját történetét azonnal le tudta jegyezni, ráadásul mérhető bontásokban. Azonban csak az elemzők és a számítógép-történészek érdeklődő tekintetében tudtak a távíró végtelen számoszlopai ismét lehetséges csatákká, stratégiaikká és ezzel elbeszélésekké összeérni.

A hidegháború legnagyobb hadiparanoiája kétségkívül a meglepetéstől való félelem volt. Ebben a kényes helyzetben a számítógép képezte azt a reményteljes kilátást, hogy talán lehetséges lesz már eleve kiszámítani mindent, ami egyáltalán bekövetkezhet. Hermann Kahn, aki *A thermonuclear war* című könyvével a globális háborúszínház Clausewitzének adta ki magát, alkotta meg erre a híres kifejezést: „gondolkodni az elgondolhatatlanon” (thinking about the unthinkable).¹⁵ Az elgondolhatatlannak ez az elgondolása már nem kizárólag a több millió halott összemérhetetlen megbecslésére vonatkozott, aminek cinizmusa még bármilyen hallgatóságot sokkolt volna, hanem egy olyan számítási folyamat összemérhetlenségére, mely annyira körülményes volt, hogy már nem lehetett volna emberi játékidőben megvalósítani. Egy számítási folyamatnak, mely a lehetséges szcenáriók végtelenített ismétlése által hivatott megjeleníteni mindazt, amire senki nem gondolt volna. És pont ez volt az, amit Gamow játéka legalábbis egy sajátos csatater kis világában már lehetővé tett.

A *RAND Corporation* is ebben az értelemben viszonylag korán kezdte el automatizálni a szerepjátékait, amelyeket korábban még katonákkal és tudományos tanácsadókkal valósítottak meg egy csoportdinamikai *acting-out* keretében: vagyis kémprogramokat fejlesztettek, a játékmezőt pedig áthelyezték a számítógép láthatatlan terébe. És erre találták (ki) a *szintetikus történelem* szép kifejezését. Ez a történelemnek egy sajátos formája, mely nem tartozik sem az alternatív történelem [Uchronie] (vagyis visszatekintő elbeszélés arról, hogy hogyan és hol folyhatott volna le másként a történelem), sem az utópia vagy a disztópia (azaz az előrettekintő elbeszélés arról, hogy a történelem valahol vagy valamikor miként valósulhat vagy

¹⁴ Hayden WHITE, *A narrativitás értéke a valóság megjelenítésében* = Uő., *A történelem terhe*, Osiris, Budapest, 1997, 103–42.

¹⁵ Herman KAHN, *On Thermonuclear War: Three Lectures and Several Suggestions*, Princeton UP, Princeton, 1961.; Herman KAHN, *Thinking About the Unthinkable*, Touchstone, New York, 1962.

nem valósulhat meg, vagy kellene, illetve nem kellene megvalósulnia) műfajába. Pont az utópiával összehasonlítva különbözik abban a *szintetikus történelem*, hogy nem szingulárisként lép fel, hanem mindig lehetőségnyalábként. Így jöttek létre például – a '60-as évek helyzetéből kiindulva – néhány paraméter megváltoztatásával és számtalan számítási folyamat végigjátszásával a legkülönbözőbb forgatókönyvek arról, hogyan nézhet majd ki a világ a '80-as és a '90-es években.¹⁶ A *szintetikus történelem* nem irodalom, amely egy másik helyet képzel el, hanem egy számítási folyamat, melynek kombinatorikájából minden lehetséges hely fakad.

A számítógépek által generált világokba vetett kezdeti remény azonban a vietnámi háborúval válságba került, melyben nem utolsósorban a világok különbsége mutatkozott meg a leibnizi együttesen lehetséges [kompossiblen] világok elméletéhez képest. A leibnizi elmélet számításait végző Isten akár a számítógép előképének is tekinthető, hiszen minden kombinatorikus lehetőséget végigjátszott, vagyis a kevésbé tökéletes virtuálisaival egyidejűleg a legjobb világot rendezte be, mely a legegyszerűbb és a leggazdagabb, így az a lehetséges optimális megvalósítását jelzi. Azonban a leibnizi Isten *elsősorban* egy „abszolút olvasó”, akinek ennélfogva a múlt és jövő közötti különbség irreleváns. És ez minden követőjére nézve azt jelenti, hogy egy, az istenihez hasonló szintetikus történelemhez nem csak egynéhány vagy sok változót, hanem az *összeset* ismernie kellene. Rögzítőmunkájuk pedig egy lehetetlen „1:1-es arányú birodalomtérképre” futna ki.¹⁷ Magának Leibniznek is fel kellett ezt ismernie ércbánya-igazgatói tevékenysége során, illetve azzal, hogy egy modellezhető, működő és minden elemében egymásba fonódó világot rendezett be. Így számtalan körülményt kellett egybe-fűznie *egyetlen* összefüggésben: jogi, adminisztratív, technikai, gazdasági vagy geológiai tényezőket. És csak a lehetőség szerinti minden tudományterület integrációján keresztül lehetett egyáltalán elgondolni egy optimalizált mikrokozmoszt.¹⁸ Harry Summers ehhez egy tanulságos viccet elevenített fel a '60-as évek végéről, melyben Vietnám mikrokozmosza bizonyos tekintetben az USA hadseregének művelési területeként jelenik meg: „1969-ben, a Nixon-kabinet hatalomra jutásakor minden adatot betápláltak Észak-Vietnámról és az Egyesült Államokról egy Pentagon számítógépbe – a népességet, a bruttó nemzeti termékek összegét, az ipari kapacitást, a tankok, a hajók és vadászgépek számát, a fegyveres erők nagyságát (...) Majd megkérdezték a géptől, „Mikor fogunk nyerni?” A válasz egy szempillantás alatt megérkezett: „1964-ben nyertetek!”¹⁹ *Másodsorban*, már Leibniznél is, a benne lakók számára a lehetséges világok legjobbjának virtuális berendezése nem attól függött, hogy az „csodálatra méltó gépként” vagy „a legjobb államként” valósuljon meg. És ez a vietnámi háború esetében nem jelentett mást, mint hogy a politikai és katonai beavatkozásokat kényszerűségből hiányos adatokon alapuló számítógépes modellekkel csatolják vissza. Vietnám és a Pentagon gigaszámítógépei között így az adatgyűjtés, kódolás, adatfeldolgozás, dekódolás és parancsadás hurkai, amelyek a hirteleni ütközet és [Walter] Model [főparancsnok] terepasztala között még kivételesnek számítottak, mindennapossá váltak.

Ezért tűnt fel már korán az ARPA-nak, a számítógépes játékok egy korai megrendelőjének, hogy a vietnámi háború nem a használt modellek előrejelzései szerint alakult, és meg-

¹⁶ Fred KAPLAN, *The Wizards of Armageddon*, Stanford UP, Stanford, 1991.

¹⁷ [Utalás Borges novellájára. – A ford.]

¹⁸ Joseph VOGL, *Kalkül und Leidenschaft. Die Poetik des ökonomischen Menschen*, Fink, München, 2002.

¹⁹ Harry G. SUMMERS, *On Strategy: A Critical Analysis of the Vietnam War*, Carlisle Barracks (Army War College), 1981.

bízták az *Abt Associates*-t egy olyan számítógépes játék kifejlesztésével, melynek szimulálnia kellett „egy belső zavargás és a felkelés leverésének főbb jellemzőit”. Ellentétben egy globális és kölcsönös nukleáris csapással, a gerillaháborúban döntő szerepet játszanak az olyan nehezen számszerűsíthető tényezők, mint a kreativitás [Einfallsreichtum], a hadi morál, a szabotázs, a pszichológiai hadviselés stb., de a kül- és belföldi politikai tekintély és támogatottság is. Ezzel nemcsak a modellezéshez releváns ismerethalmazok és azok számszerűsítésével kapcsolatos új kérdések merültek fel, hanem a hadicselekmények végrehajtóinak problémája is. Hogyan mérhető az ideológiai alapú hazafiasság? Hogyan lehet modellezni a logisztikai kompetenciát, a kulturális jellegzetességeket és a kreativitást? Csak az volt biztos, hogy a Neumann-féle egoizmus nem bizonyult univerzális egyenletnek, melynek alapján az eseményeket szereplőkre lehetett vonatkoztatni.

Ahhoz, hogy egy olyan szituációt megfelelően lehessen modellezni, melybe nemcsak technikai teljesítményadatokat vagy a robbanóanyagok erejét számolják bele, hanem a politikát, a gazdaságot, a technológiát, továbbá a pszichológiát, a kultúrát és a történelmet stb. is egymással összefonódva, és hogy ne csak lineáris forgatókönyveket, hanem rendhagyó és határjelenségeket is produkáljanak, több játék integrációjára volt szükség. Egy legjobb világ berendezése (ami legyen akár olyan kicsi, mint Vietnám) egy nehezen áttekinthető terepmunkán alapuló adatmennyiség megállapítását követelte meg, ezzel pedig érzékelhető ítéletnapot provokált ki.²⁰ Egy programnak ezenfelül azonban arra is szüksége volt, hogy ezeket az adatokat összefüggésbe szerezze, működési folyamatba illessze és szoftverré formázza. Ez mindenekelőtt azt jelentette, hogy az eddig alapvetően különböző játékoknak, amelyek taktikai vagy stratégiai, társadalmi vagy logisztikai, hadászati vagy politikai szinteken különböztek el egymástól az '50-es években, egy egyesítő, koordináló és értékelő, röviden: egy adminisztratív és szabályozó felettes vagy metajátékra volt szükségük.

A *Joint War Games Agency* éppen ezért (és nem utolsósorban McNamara high-tech lelkesedésének irányítása alatt) ambiciózus módon számítógépesjáték-megoldások készítésébe kezdett, mint a taktikai *AGILE-COIN*, vagy a stratégiai *TEMPER*.²¹ Az *AGILE* kifejlesztésének célja például az volt, hogy egy négyzetláncokra felosztott Vietnám minden egyes csataterét falvakként modellezze, és előkészítse azokat a szükséges paramétereket és algoritmusokat, amelyek egy ilyen falu irányításának feltételeit és lehetőségeit számítógép-kompatibilis módon írják le. Ezekből tudta egy fölérendelt program – például egy egyszerű celluláris automata modellje alapján²² – a különböző mezőknek a kapcsolatát egymás alá rendezni. Húsz tör-

²⁰ Bernhard SIEGERT, *Perceptual Doomsday = Europa: Kultur der Sekretäre*, szerk. UŐ. – Joseph VOGL, Diaphenes, Zürich, 2003, 63–78.

²¹ Garry D. BREWER – Martin SHUBIK, *The War Game: A Critique of Military Problem Solving*, Harvard UP, Cambridge, 1979.; Morton GORDON, *International Relations Theory in the TEMPER Simulation*, Abt Associates, Inc., 1965.; W.P. DAVISON – J.J. ZASLOFF, *A Profile of Viet Cong Cadres*, Santa Monica 1966. (RAND RM 4983-ISA/ARPA); Frank H. DENTON, *Some Effects of Military Operations on Viet Cong Attitudes*, Santa Monica 1966 (RAND RM 49 66-ISA/ARPA); Michael R. PEARCA, *Evolution of a Vietnamese Village: Part I, The Present, After Eight Month of Pacification*, Santa Monica 1965. (RAND RM 4552-ARPA); *Counter-Insurgency Game Design Feasibility and Evaluation Study*, Abt Associates, Inc., 1965.

²² John VON NEUMANN, *Theory of Self-Reproducing Automata*, szerk. Arthur W. BURKS, University of Illinois Press, Urbana, 1966.; Stephen WORFRAM, *Theory and Application of Cellular Automata*, World Scientific Press, Szingapúr, 1986.

ténelmi esettanulmány alapján az „információt”, a „lojalitást” és az „eredményes katonai erőt” állapították meg főváltozókként, és tizenöt analóg tesztverziót játszottak le az MIT és a Harvard szaktanácsadóival. Az első játék során hat „falulakó” volt egy térben, és felváltva kereszték fel őket parancsnokok és forradalmárok. Mindkét csoport rendelkezett játékkártyákkal, amelyek katonákat, fejadagokat és a várható termést reprezentálták, hogy amerikai szókás szerint megnyerjék a falu lakóinak *eszét és szívét* (*hearts and minds*). A „képviselő” célja az volt, hogy hatból négy lakót a maga oldalára állítson három játéklépés alatt, és általuk eredményes értékelést kapjon. A második játékba bevezették a terrorcselekményeket, a résztvevőket elválasztott terekbe helyezték, és egy hírközlési rendszert modelleztek. A harmadik játékban (és e felsorolás lezárásaként) bevezettek egy időrést [Zeitverzögerung], hogy leképezzék a lakosság gondolkozási idejét, és felállítottak egy falutanácsot, melynek képviselője természetesen orvgyilkosságnak eshetett áldozatául, de meg is vesztegethették. Ezeket a kísérleteket olyan adatok támasztották alá, melyeket a *RAND Corporation* közvetlenül a foglytáborokban készített interjúkból szerzett be. A kihallgatások egészen a foglyok rémálmáig hatoltak, és a félelem mértékét is számszerűsítették. A tizenötödik játék után így több száz tényezőt és kölcsönös kapcsolatot kaptak, ami lehetővé tette azt, hogy az eredményeket folyamatbrákként írják át. Az ilyen programok futtathatóságával, valamint az input és az output, az adatgyűjtés és a parancs közti visszacsatolással, a (háború)történet a médiumok ügyévé vált, melyek végtelenül haladták meg az irodalom, a fényképészet és a film lehetőségeit. Lehetek ezek bármennyire alkalmatlanok és hibásak – kibernetikai áramkörökként egyszerre maradtak el és haladták meg egy legjobb világ leibnizi koncepcióját. Mert ahol Leibniznél a legsűrűbb és leggazdagabb és ezért a legvalódibb világ már mindig folyamatában van, és csak szükségszerű aktualizálására vár a kibernetika által, ott az optimum vég nélküli elhalasztása keletkezik. A Valós minden egyes letapogatása újabb információkat és ezzel újabb zavarokat eredményez, amelyeket a modellnek fel kell dolgoznia. És a modell minden kimeneti információját átültetik politikai-katonai beavatkozásokba, ami megzavarja valós lefutását. Eközben történnek még vészhelyzetek és *mellékesemények* [spin-offs], melyeket csak lépésről lépésre véghezvitt kölcsönös igazítással kell feldolgozni. Az úgynevezett valóság így a modell próbaesetévé válik és, fordítva, a modell a valóság próbaesete lesz. A tér, amelyben ez a kölcsönös teszt kibontakozik azonban maga a történelem: Vietnám története és azon programok számítógépes történelme, amelyek Vietnámot mint történelmi időt és programlefutási időt modellezik.

Médiumtörténelmet írni

Ez a kevés és szűkös példa felvet néhány kérdést a médiumtörténelem lehetőségéről. Így a harcterek programokkal való visszacsatolása, melyek egyszerűen már nem átláthatók, mivel összetettségükkel és sebességükkel minden emberi mértéket meghaladnak, legalább három dolgot problematikussá tesznek. *Először is* a különbséget a történelemcsinálás [Machen von Geschichte] és -írás [Schreiben von Geschichte] között, *másodszor* a történetírás poetológiáját, *harmadszor* pedig magát a történetíró anyagát.

Michel de Certeau híres állítása szerint a történetíró nem szubjektuma a műveletnek, hanem technikusa. Nem ő „csinálja” a történelmet [faire l’histoire], hanem azzal foglalkozik, mit

lehet csinálni a történelemből [faire de l'histoire].²³ Ez utóbbi pedig olyan médiumtechnikai alaplátványokban valósul meg, mint a másolás, az átirás, vagy a fényképezés; a tárgyakat (vagy monumentumokat, ahogy Foucault mondaná) dokumentumokká alakítják és gyakorlatilag így hozzák létre magukat a dokumentumokat. A történetírás egy olyan szubjektumot terem, aki olvasni tud, és egy objektumot, ami egy ismeretlen és még desifrizandó [zuentziffernden] nyelven van megírva. E tevékenységek a tárgyakat dekontextualizált építőelemekké alakítják, melyek egy meghatározott (másképp ismét csak történeti) mérték szerint megformált diskurzus hézagaiba illenek. Gyakorlatilag azt kell eldönteni, mi lehet megérthető és minek kell elfelejtődnie, hogy a jelenben felfogható legyen. A történelmet tehát *elsősorban* egy autoritáshely határozza meg, egy olyan szervezőerő, amelyben és amely által az elemzésnek helye van. A történelmet *másodsorban* olyan gyakorlatok, azaz intézményesített transzformációs technikák határozzák meg, melyeken keresztül „forrásai” megállapításra kerülnek, és amelyek egy új felosztást eszközölnek ki. *Harmadszor*, és utolsósorban, a történelem egy művet, mely ezt a gyakorlatot írásba ülteti át, teret nyitva az alkotásnak és az irodalmi színrevitelnek [Inszenierung]. Az esemény így sajátos szerepet fog játszani. Az esemény artikulálja azt, amit az úgynevezett „tények” minden esetben jobb híján csak betűznek. Az eseményt feltételezni kell ahhoz, hogy lehetségessé váljon a dokumentumok elrendezése. Ez egy eszköz, amellyel a rendetlenséget renddélé tudjuk alakítani.

Hogyan lehetne megírni azon számítógépes modellek médiumtörténetét, amelyek ugyanakkor maguk is történelmet írtak? A kérdés kettősnek bizonyul. *Először is* a médiumok különleges esetei a történelem tárgyának. Mivel, ami a történelmi diskurzus dokumentuma lehetne, már eleve mediálisan – írás, kép vagy szám formájában – áll rendelkezésre. A médiumok formatálják azt, amiről azt állítják, hogy merőben semleges módon jegyzik fel, és létrehozzák sajátos korlátozásait és kizárásait. A médiumtörténet-írásban ezért lesz problematikus maga a történetírás is, mivel tárgya egy kvalitatív másik, nevezetesen magának a történetírásnak a lehetőségfeltétele. *Másodsorban* – és ez a korábbi példák legsajátosabb esete – a számítógépben mint kibernetikai médiumban a történelem írása és csinálása többé már nem elkülöníthető. Már az első próbálkozások alatt, a vietnámi háborúban és legfőképpen a kezdetlegesebb és még küszöbön álló *információs hadviselésben* [information warfare]²⁴ is megmutatkozott, hogy a számítógép több mint a riporterek írógépe, vagy a titkoszolgálatok kódfejtőgépe. Sokkal inkább ő avatkozik bele magába a történelembe (megfigyelve, feldolgozva az adatokat, és katalizálva); bekapcsolva a kalkulációk szimbolikus és a Valós termodinamikus világát egy vezéráramkörbe, ezzel olyan eseményeket hozva létre, melyek a szó specifikus értelmében „médiumesemények”.

Ezek az események azonban egyszerre hadiesemények és mediális programesemények, azaz az írás eseményei. Egy médiumtörténet nemcsak az előbbi, hanem sokkal inkább az utóbbi események története kell legyen. Mivel azonban a számítógéptörténet ebben a sajátos értelemben maga egy vég nélküli írásfolyamat a gép memóriájába [RAM – ford.], merevlemezére és processzorára, nyitva hagyva, hogyan nézhetne ki ez a történelem, és, ismételtén, mit

²³ Michel DE CERTEAU, *Das Schreiben der Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1991.

²⁴ Friedrich KITTLER, *Zur Theoriegeschichte von Information Warfare = Information. Macht. Krieg*, szerk. Gerfried STOCKER – Christine SCHÖPF, Springer, Wien, 1998, 301–307.; Wolfgang ERNST, *Unterbrechung der Information im und als Krieg: Ardennenoffensive*, elérhető az interneten: <http://90.146.8.18/infowar/NETSYMPOSIUM/ARCH-DT/msg00007.html> (2015. 01. 16.)

lehetne felírni és leírni. Az olyan alapfunkciók, mint a történelmi mező elemeinek kronologikus sorrendbe vagy „krónikába”²⁵ rendezése már magában a Turing-gép hardware-konceptiójában megalapozott. Az több mint kérdéses, hogy az input és output közötti feldolgozás-intervallumok, melyek mindazonáltal egy kezdetet, egy közepet és egy véget sejtetnek, ennél-fogva lehetnek-e „történetek” [„Fabeln”]. Így az egyes programrészek iteratív parancsai – egy ferde metaforával – még mindig „motivikus kódolásként” [„motivische Verschlüsselung”] értelmezhetők, ami Hayden White szerint minden történelmi elbeszélés csíráját képi. A processzor regisztereiben végbemenő számítások már bizonyosan nem elbeszélések.²⁶ A számítógépes események (amelyek egybeesnek a valódi halottakkal) sorrendje és csoportosítása végül nem eredményez már egy „bizonyos típusú” történelmet – sem tragédiát, sem románcot, sem komédiát –, hanem maga az adatfeldolgozás egy egészen sajátos és médiumspecifikus formájának eredménye. A történelem – Timothy Lenoir szavaival – a saját médiumába íródik bele. És ez leginkább oda vezet, hogy a programesemények következményeinek már nem tudunk többé úgy jelentést kölcsönözni, hogy narratíváé modellezzük őket. Mert ezek a programesemények ugyan önmagukban formalogikailag meghatározottak, és így ugyanannyira létezők, mint amennyire értelmesek, de nem értelemmel telítettek az elbeszélési lehetőségekben és hagyományban. A tudás, ami számítógépes programokban és számítógépes programokból [in und aus Computerprogrammen entsteht] születik, sokkal inkább saját technikájának ivadéka és ezért – Heideggerrel szólva – nincs benne semmi tisztán emberi.

Fordította: URBÁN BÁLINT

²⁵ Hayden WHITE, *Metahistory: Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1991.

²⁶ Wolfgang ERNST, *Bauformen des Zählens: Distant Blicke auf Buchstaben in der Computer-Zeit = Literaturforschung heute*, szerk. Eckart GOEBEL – Wolfgang KLEIN, Akademie Verlag, Berlin, 1999, 86–97.

GARNET HERTZ – JUSSI PARIKKA

Zombi médiumok

A MÉDIUMARCHEOLÓGIA ÁTHUZALOZÁSA MŰVÉSZETI ELJÁRÁSSÁ¹

Az Egyesült Államokban évente mintegy 400 millió szórakoztató és háztartási elektronikai gépet [consumer electronics] selejteznek le a fogyasztók. Az elavult mobiltelefonokból, monitorokból és számítógépekből álló elektronikai hulladék képezi a leggyorsabban növekvő és legmérgezőbb hányadát az amerikai társadalom szemetének. A gyors technikai változásnak, az alacsony előállítási költségnek és a tervezett elavulásnak köszönhetően minden évben nagyjából 250 millió működő számítógép, tv, kamera és mobiltelefon kerül az Egyesült Államok szeméttelpeire.² A szövetségi Környezetvédelmi Ügynökség [Environmental Protection Agency – EPA] becslése szerint a szemétbe dobott fogyasztási cikkek kétharmada még működőképes.

A digitális kultúra elkerülhetetlenül hálózati kábelek, telefonvonalak, routerek, kapcsolók és egyéb igen materiális dolgok végtelen felhalmozásával jár, melyek, ahogy Jonathan Sterne nyersen és találóan kijelentette, nem kerülhetik el azt, hogy a „kukában landoljanak”.³ A technikai alkatrészek feleslegessé válása és kiselejtezése korántsem esetleges folyamat, mivel tulajdonképpen részét képezi a kortárs médiatechnológiának. Sterne szerint a *new media* logikája nemcsak a régi médiumok új médiumokra való lecserélését jelenti, hanem azt is, hogy a digitális kultúrába bele van programozva a gyors feleslegessé válás feltétele és elvárása. Mindig van egy közeljövőben megjelenő jobb laptop vagy mobiltelefon: az új médiumok mindig előregszenek.

Kutatásunk tárgya a tervezett elavulás, a médiakultúra és a médiatárgyak időbelisége; ehhez a médiaelmélet egyik ágának, a médiumarcheológiának a spektrumát használjuk fel, amely történeti médiumokkal és a *dead mediával* [holt médiumokkal] foglalkozik. Munkánkban az a cél vezérel, hogy a médiumarcheológiát művészeti módszerré terjesszük ki, ezért olyan elméletírók munkáját követjük, mint Erkki Huhtamo,⁴ és más médiateoretikusokat, Friedrich Kittlertől Wolfgang Ernsten keresztül Sean Cubittig, akik lendületet adtak annak a felfogásnak, amely a médiumok komplex materialitását mint a hardver technológiai kondícióit feltételezi. A médiumarcheológia védjegyévé vált az elfojtott, elfelejtett és múltbeli média-technikák innovatív módon történő feltárása azzal a céllal, hogy unortodox módon találjon

¹ Garnet HERTZ – Jussi PARIKKA, *Zombie Media: Circuit Bending Media Archaeology into an Art Method*, Leonardo Journal, 2012/5 (vol. 45), 424–30.

² A Környezetvédelmi Ügynökség 2008. júliusi jelentése az egyesült államokbeli elektronikus hulladék kezeléséről: EPA 530-F-08-014

³ Jonathan STERNE, *Out with the Trash: On the Future of New Media = Residual Media*, szerk. Charles R. Acland, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007, 17.

⁴ Erkki HUHTAMO, *Tinkering with Media: On the Art of Paul DeMarinis = Paul DeMarinis: Buried in Noise*, szerk. Ingrid BEIER – Sabine HIMMELSBACH – Carsten SEIFFARTH, Kehrler, Berlin, 2010, 33–46.

hozzáférést a kortárs audiovizuális technológiai szcénához. Ennek fényében a médiumarcheológiát a „Do-It-Yourself”-hez [„csináld magad” – DIY] hasonló művészeti eljárás móddá terjesztjük ki, melyhez hozzátartoznak többek között az új áramkörök kialakítása, a hardver hekkelése, és egyéb olyan praxisok, amelyek szoros kapcsolatban állnak az információs technológia politikai gazdaságtanával. A médiumkonstellációk a memória valamennyi formáját képesek színre vinni; nemcsak az emberi emlékezetet, de a tárgyakét, az eszközökét, a vegyszerekét és az áramkörökét is.

Tervezett elavulás

A tervezett elavulás gondolatával Bernard London rukkolt elő 1932-ben, eredetileg a nagy gazdasági világválságra adott megoldásaként. London felfogásában azok a fogyasztók, akik annak vásárlásától számítva kifejezetten sokáig használtak vagy újrahasznosítottak egy készüléket, hozzájárultak a válság elhúzódtásához. London javaslata körvonalazta azt, hogy minden terméket el kellene látni egy lejárat dátummal, és a kormánynak adót kellene kivetnie azon termékekre, amelyeket meghatározott élettartamukon túl használnak: „Véleményem szerint, arra aki, a gyártási szakaszban meghatározott lejárat időn túl továbbra is birtokol és használ régi ruhákat, autókat és épületeket, adót kellene kivetni, mivel olyan dolgokkal veszi körül magát, melyek jogilag már »halottá« lettek nyilvánítva.”⁵ Noha London javaslata sosem lépett életbe kormányrendeletként, a kalkulált feleslegessé válás gyakorlatát magukévá tették mind a tervezők, mind pedig a forgalmazók. A fogyasztásra szánt árucikkek élettartamának mesterséges redukálásával – mint az új divat, amely idejétmúltnak tünteti fel a régebbi ruhákat – az elavulás folyamata felgyorsul, és így növekszik a vásárlási kényszer. A Brooks Stevenshez hasonló ipari tervezők tették népszerűvé és terjesztették el széles körben a tervezett elavulás dinamikáját 1954-ben, belenevelve a társadalomba „a vágyat arra, hogy mindig kicsit újabbat, még egy kicsit jobbat és valamennyivel előbb birtokoljon, mint az szükséges”.⁶ Az olyan tapasztalt forgalmazók, mint Victor Lebow tovább árnyalták a képet egy évvel később: „Ezeket az árucikkeket és szolgáltatásokat rendkívül gyorsan kell felajánlani a fogyasztónak. Nemcsak »gőzerejű«, hanem »drága« fogyasztást is szeretnénk. Arra van szükségünk, hogy a dolgokat töretlen ritmusban fogyasszák, égessék és használják (f)el, illetve cseréljék ki és selejtezzék le.”⁷ Ami a kortárs fogyasztói kultúra termékeit illeti, a tervezett elavulás dinamikája számos formát ölt magára. Ez nem csupán egy ideológiaként, vagy egy diskurzusként állja meg a helyét, sokkal inkább a tervezés mikropolitikai szintjén valósul meg: ehhez tartoznak az MP3 lejátszók beépített akkumulátorai, a csak rövid ideig gyártott kábelek és töltők, a korlátozott jótállás és az olyan leragasztott műanyag borítások, amelyek darabokra hullnak, ha megpróbáljuk felnyitni őket.⁸ Más szóval, a technikai tárgyakat „fekete

⁵ Bernard LONDON, *How Consumer Society is Made to Break* [“Ending the Depression through Planned Obsolescence” (1932) újraközlése]: <http://micahmwhite.com/adbusters-articles/ending-the-depression-through-planned-obsolence> – a ford., 2015. 02. 23.

⁶ Brooks Stevens 1954-es minneapolis-i előadása nyomán: <http://www.mam.org/collection/archives/brooks/bio.php> – a ford., 2015. 02. 23.

⁷ Victor LEBOW, *Price Competition in 1955*, *The New York University Journal of Retailing*, 1955/1 (31).

⁸ Például az iPod vagy az egyéb zenelejátszók annyira kompakt módon vannak megépítve, hogy a felhasználó semmiképp sem fogja tudni megjavítani külön az egyes részeket. Például a lítiumos akku-

doboznak” tervezik – helyreállíthatatlannak, olyan alkatrészekkel, amelyek javítására a felhasználó nem képes.

Újratervezés: az elavulás szerepe a kortárs művészetben

A tervezett elavulás ellenére a „lejáró szavatosságú” elektronikai eszközökkel való kísérletezés, feltárás és manipulálás a kortárs művészet egyik legalapvetőbb eljárás módjává vált. Az általában vett fogyasztási cikkek újrahasznosítása a XX. század elején kezdődött meg, a korai avantgárdal: Pablo Picasso és Georges Braque talált újságpapírokból készített 1912-es munkáitól kezdve Marcel Duchamp 1913-as *Biciklikerekéig* vagy a *Forrás* névvel ellátott, 1917-es fordított piszoárig. A művészettörténet médiaművészetet tárgyaló írásai sokat foglalkoztak ezekkel a gyakorlatokkal,⁹ éppen ezért mi most más aspektusokból fogjuk vizsgálni a kérdést.

Az árucikkek tömegtermelése jelentős változásokon ment keresztül a XX. században, Braque, Picasso és Duchamp '10-es években készített ready-made-jei óta. Mivel ezen árucikkek nagy része az amerikai társadalomban árammal működik, ezért a művészek felfedezték maguknak az elektronikus berendezéseket, számítógépeket, televíziókat, háztartási gépeket, és elkezdtek ezekkel kísérletezni. Az elektronikai eszközök korai művészeti felhasználói között ott találjuk Nam June Paikot, aki már 1963-ban televízió-kábelek átkötésével absztrakt, minimalista formákat hozott létre. Míg sok, az elektronika adta lehetőségeket felhasználó médiaművész az új mediális formák felfedezésére szorítkozott, addig mások az elektronikai eszközöket az asszablázs, a barkácsolás [bricolage], a ready-made, vagy a kollázs szellemében közelítették meg: mint a köznapi, hozzáférhető anyagok felhasználásra váró, heideggeri állományát [Bestand].¹⁰ Ahelyett, hogy az elektronikát arra használná, hogy valami grandiózusan új, élvonalbeli technológiát *fejlesszen* vagy *fedezzen fel*, ez a megközelítés a „másodvonalbeli”, mindennapi és a feleslegessé vált technológiát *használja*.

Áramkörhajlítás: az Incantor

Az áramkörhajlítás praxisának megalkotása Reed Ghazala, egy Cincinattiben élő, '50-es években született amerikai művész nevéhez kötődik. A módszer lényege az elektronikai eszközök áramköreinek kreatív átkötése, és az így keletkező kisülésekből nyert új audiovizuális effektusok felhasználása.¹¹ Az újrarahuzalozás technikája olyan talált tárgyakhoz fordul, mint

mulátor nagyjából három év után felmondja a szolgáltatást, így a tulajdonos vagy beadja szervizbe a készüléket, vagy kidobja az egészet.

⁹ Diane WALDMAN, *Collage: Assemblage and the Found Object*, Harry N. Adams Inc., New York [NY], 1992, 17.; Erkki HUHTAMO, *Twin-Touch-Test-Redoux: Media Archaeological Approach to Art, Interactivity, and Tactility = Mediaarthistories*, szerk. Oliver GRAU, MIT Press, Cambridge, 2007, 71–101.; Dieter DANIELS, *Duchamp, Interface, Turing: A Hypothetical Encounter between the Bachelor and the Universal Machine = Uo.*, 103–36.

¹⁰ David JOSELYN, *American Art since 1945*, Thames & Hudson, New York, 2003, 126.; Edward A. SHANKEN, *Art and Electronic Media*, Phaidon, New York, 2009.

¹¹ Reed GHAZALA, *The Folk Music of Chance Electronics, Circuit-Bending the Modern Coconut*, Leonardo Music Journal, 2004 (14), 96–104.

az elemes gyerekjátékok vagy az olcsó szintetizátorok, és átalakítja őket egyedi (DIY) hangszerekké és hanggenerátorokká.

Az áramkörhajlítás egyik legjellegzetesebb példája valószínűleg Ghazala *Incantor* gépso-rozata, melyet minden ízében átalakított „Mondd és Betűzd”, „Mondd és Olvasd”, „Mondd és Számold” [Speak & Spell, Speak & Read, Speak & Math] gyerekjátékok alkotnak 1978-tól kezdve. A „hajlítás” során a játékot szétszerelik és új elemekkel bővítik; gombokkal, kapcsolókkal és szenzorokkal, amik lehetővé teszik a felhasználó számára, hogy megváltoztassa az áramkört. Ghazala *Incantor* gépei teljes mértékben újraalakítják a játék belsejében a mester-séges emberi hang szintetizálásáért felelős áramköröket, zajos, furcsa hangkavalkádot pro-dukálva: dadogás, lárma, sikolyok és dübörgés varázsolhatók elő a gépezetből.

Az áramkörhajlítás módszerének elengedhetetlen részét képezi, hogy a bolhapiacra és lomtalanításokon szerzünk be olcsó, akkumulátorral működő eszközöket, melyeknek hátsó borítását lecsavarozva hozzáférhetünk kísérletezéseink terepéhez, az áramkörökhöz. A bütykölő [tinkerer] egy összekötőkábel segítségével a rendszer egyik tetszőleges pontját egy bármelyik másik ponthoz kapcsolja, ezzel – miközben ideiglenes rövidzárlatot okoz – újrakö-ti magát az áramkört. Mivel az akkumulátor a folyamat közben is aktív, ezért a barkácsolónak lehetősége nyílik az áramkör módosítása során keletkező különböző, szokatlan hanghatások felkutatására és megfigyelésére. Amennyiben különösen érdekes hangeffektekre bukkan, a rendszer adott pontját megjelöli a későbbi, végleges átalakítás érdekében. Az egyes pontok közé kapcsolókat és gombokat is lehet integrálni, mivel így irányíthatóvá tehető az adott hanghatás.

A (valaha) új médiumok áramkörhajlítása

Az áramkörhajlítás egy elektronikai DIY mozgalom, amelynek tagjai olyan emberekből ver-buválódtak, akik nem rendelkeznek hivatalos képesítéssel vagy igazolható gyakorlattal az elektrotechnika területén. Lényegét az áramkörök átalakítása és a technológiailag eleve adott funkciók manipulálhatósága képezi. Az elektronikai eszközök átalakítója általában keresztül-vág egy technikai apparátus rejtett tartalmán azért az örömeért, melyet az eszköz gyárilag el-rejtett rétegeibe való betekintés nyújt; gyakran darabokra bontva és újrarahuzalozva a gépet, bármilyen korábbi gyakorlat, használati útmutató vagy meghatározott cél nélkül. Ez a fajta megközelítés már megnyilvánult a XX. század eleji vezeték nélküli és rádiókultúrában is, de leginkább a második világháború utáni elektronikus kultúrát (ideértve legfőképp a '70-es évek utáni amatőr bütyköléseket), valamint az olyan DIY mozgalmakat jellemzi, mint a Homebrew Computer Club.¹² Elméleti szinten az ilyen technikák története kapcsolatba hoz-ható azokkal a nomád, kisebbségi gyakorlatokkal, amelyeket Deleuze és Guattari emelnek ki; mindazonáltal ez, ahogy arra Huhtamo rámutatott, szintén összefüggésbe állítható a bütykö-lés mint médiumarcheológiai irányultságú művészet technikáival is, például Paul DeMarinis

¹² John MARKOFF, *What the Dormouse Said: How the Sixties Counterculture Shaped the Personal Computer Industry*, Penguin, New York, 2005.; Susan DOUGLAS, *Inventing American Broadcasting 1899-1992*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1989.

munkáiban.¹³ Certeau-t idézve: „[E]zekből a »cselekvésmódokból« ezernyi gyakorlat áll össze, melyekkel a felhasználók újra birtokba vehetik a társadalmi-kulturális termelés által szervezett teret.”¹⁴ Az áramkörhajlítás egy olyan cselekvési mód, amely újra emlékeztethet minket arra, hogy a felhasználók akkor is folyamatosan alakítják és átformálják a fogyasztási cikkeket, ha beláthatatlan módokon avatkoznak a gépek belső operacionalitásába, annak ellenére, hogy az szándékoltan szakértői terepnek lett kialakítva. Ghazala *Incantora* ezért fontos mementója a jelenlegi társadalom olyan szociotechnikai problémáinak, mint a tervezett elavulás, a technika feketedoboz-jellege, a hétköznapi használati cikkek működésétől való elzártságunk.

Az áramkörhajlítás mint cselekvési mód a digitális kultúrának egy olyan aspektusa, amely nem illik bele igazán annak az „új médiumokról” alkotott koncepciójába. Az áramkörhajlítás személyre szabott, igénytelen és háztáji módszerei rehabilitálják az újrahasznosítás hagyományos gyakorlatait, ezzel hasznos ellenpontját képezik annak, hogy a digitális kultúra kizárólagosan mint csillogó, high-tech, szilícium-völgyes „Kalifornia-ideológia”¹⁵ lenne elgondolható. A Ghazala innovativitása mögött megbújó motivációt elméleti síkon nagyon hasonlóan találjuk ehhez a megközelítéshez, ezért is szorgalmazzuk, hogy vegyük komolyan a médium-archeológia művészeti praxisként való működésmódját. Ennek a módszernek a lényeges pontja éppen nem abban rejlene, hogy megszólítja a múltat, hanem, hogy kiterjeszti magát egy jóval szélesebb kérdéshorizontba: a holt vagy más – általunk – zombi médiumokként aposztrofált apparátusokat illetően. Ez a figyelmet végre a médiumtörténet élőhalottjaira,¹⁶ a leselejtezett hulladék elpusztíthatatlan és le nem bomló elemeire irányítja, ami nemcsak inspirációforrásként szolgál a művészeknek, hanem a halált közvetíti, méghozzá a lehető legkézzelfoghatóbb értelemben: a természet igazi halálát a mérgező vegyi anyagok és nehézfémek révén. Röviden összefoglalva az eddigieket, amit hajlításnak hívunk, az nem csupán a lineáris történelem csalóka képét dolgozza meg, hanem a jelenkori médiatartományt [media landscape] alkotó áramkörökre és archívumra is hatást gyakorol. Mi a médiumok kérdését a konkrét artefaktumok, tervezési megoldások, valamint a hard- és szoftverfolyamatokból kialakuló különböző technikai szintek alapján közelítjük meg; mindegyik részt vesz a maga módján az idő és az emlékezet működésében, körforgásában. A média foucault-i értelemben már mindig archívum is a tudás feltételeként, de archívum továbbá a percepció, az érzékletek, az emlékezet és az idő katalizátoraként. Eltérő megközelítésben, az archívum nemcsak a dokumentumok rendszerszerű tárolásának a helye, hanem maga a tudás előfeltétele, a priorija. Tanulmányunkban különösen nagy hangsúlyt fektetünk a hardware-re, mindazonáltal nem áll szándékunkban azt állítani, hogy ez az egyetlen aspektus, amelyet figyelembe kell venni a médiumok kapcsán.

¹³ Vö. HUHTAMO, *Thinkering with Media*, 33–46. A bütölkölő fogalma illeszkedik a nomadizmus szélesebb kultúrtörténetébe. (Vö. Mary BURKE, *“Tinkers”: Synge and the Cultural History of the Irish Traveler*, Oxford UP, Oxford, 2009.)

¹⁴ Michel DE CERTEAU, *A cselekvés művészete: A mindennapok leleménye I*, Kijarat, Budapest, 2010, 10.

¹⁵ A „kaliforniai ideológia” kifejezés 1995-ben Richard Barbrook és Andy Cameron azonos című tanulmányában jelent meg, amely végigkövette az internetnek az információs technológiák korlátozószakon, határokon, földrajzi adottságokon átívelő természetéből fakadó univerzális és heterotopikus utópiaként való azonosításának genealógiáját. L. <http://www.hrc.wmin.ac.uk/theory-californian-ideology-main.html> – a ford. 2015. 02. 23.

¹⁶ Charles R. ACLAND, *Introduction = Residual Media*, xx.

Médiumarcheológia mint áramkörhajlítás

A fogyasztói kapitalizmus politikai ökonómiája médiumarcheológiai probléma is egyben. A médiumarcheológia úgy pozícionálta magát sikeresen az elfeledett és meg nem valósult ötletek, a szokatlan és feltalálásukkor megépíthetetlen gépek, valamint az újra s újra felszínre bukó vágyak és diskurzusok metodológiájaként, hogy közben megtalálta annak is a módját, hogy ezeket leválassza a domináns technikai zsongásról és hájpról, ellenállva annak a gyakorlatnak, amely szüntelenül a politikai ökonómiához és ökológiához kapcsolta azokat. A médiumarcheológia metodikai segédleteként újragondolt archívum többé már nem a történelmi események térbeliesített emlékezte, hanem kortárs technológiai áramkörként funkcionál, amely átrendezi a temporális konstellációkat. Wolfgang Ernst szerint az elméletíróknak és a művészeknek a következőképp kellene felfogniuk a médiumarcheológiát: nem a múlt feltárásaként és rehabilitálásaként, hanem mint intenzív pillantást a mikrotemporális változásokba, amelyek az információtechnológia (áram)köreiben állnak be.¹⁷ A technológia időbeliségének ez az alternatív felfogása jóval közelebb áll a diagramok és áramkörök mérnöki megalkotásához, mint ahhoz a hermeneutikai attitűdhez, amelyet a történészek általában érvényesítenek a dokumentumokkal való találkozás során. A technológia [mikro]temporalitásán azt értjük, hogy a technika nemcsak benne áll az időben, hanem ő maga saját időbeliséggel rendelkezik, amely működésében megmutatkozik. A Foucault nyomán haladó Ernst számára a médiumarcheológia monumentális, nem pedig narratív: sokkal inkább a diskurzust lehetővé tevő technológiai feltételekre helyezi a hangsúlyt, mintsem a médiumok közvetítette tartalomnak a diskurzusban való megjelenésére. Éppen ezért Ernstet hidegen hagyja az alternatív médiumtörténetek lehetősége (úgy, ahogy azt Huhtamo vagy Siegfried Zielinski vállalkozásaiban látjuk), valamint a médiatechnika alapvető diskurzusát megkérdőjelező imaginárius médiumok is.¹⁸ Érdeklődésének homlokterében a konkrét gépek állnak, amelyeken keresztül megérthetjük a jelenlegi elektronikai és digitális kultúra időbeli folyamatainak jellegét. Ernst számára a médiumarcheológia a médiumasszamláztól kezdődik – a valóban működő, saját áramköreit is működtető géptől. Hasonlóképpen gondolkodik sok médiaművész is, mint például DeMarinis, Gebhard Sengmüller, valamint a fiatal művészek legújabb hulláma, mint az Institute for Algorhythmics, akiket a jelenkori médiumok konkrét, akusztikus archeológiája érdekel.

Modernitásunkat és információtechnológiai irányultságú létezmódunkat az áramkörök határozzák meg. A rádiók, számítógépek és televíziók belsejében található áramkörök csak egy oldalát képezik a kapcsolási rajznak. Ugyanis azok az áramkörök, amelyekhez a felnyitható műanyag borításokon keresztül férünk hozzá, csupán kapcsolók olyan szélesebb, absztraktabb áramkörökhöz, amelyeket kábelek, vonalak, elektromágneses rezonancia és vezeték nélküli hálózatok képeznek. A wifi-routerek által életre hívott információtechnológiahullámok a maguk „testnélküliségében” lengik be a troposzférát, a kultúrát pedig átszövik a politikai ökonómia áramkörei. Éppen ezért sürgető feladat az áramkörök médiumarcheológiájának megírása. Amennyiben egy konkrétabb, design-orientált verzióban akarjuk művé-

¹⁷ Wolfgang ERNST, *Let There Be Irony: Cultural History and Media Archaeology in Parallel Lines*, Art History, 2005/5 (28), 582–603.

¹⁸ L. *The Book of Imaginary Media*, szerk. Eric KLUITENBERG, Nai, Rotterdam, 2007.

szeti eljárásmódként pozícionálni az újrahasonosítást és a remedializációs folyamatokat,¹⁹ a médiumarcheológiának az áramkörből és nem a múltból kell kiindulnia.

Így is egy kivételes kihívás elé állítódik az a vállalkozás, amely tárgyát a technika konkrét felnyitásában jelöli ki. Az elektronikai eszközök és az információs technológiák belső folyamatai egyre inkább elrejtetté válnak, ami a technikák újabb generációjának eredménye és az utóbbi évtizedek technológiai kultúrájának jellemzője. Hogy nézne ki az elektronikai eszközök médiumarcheológiája, ha ahelyett, hogy azt egyből kiutaljuk a médiatörténetnek, a gépek belsejébe tekintünk?

A kifejlesztett és elterjedt technikai komponenseket a fogyasztók olyan tárgyakként kezelik, amelyek egy bizonyos funkciót szolgálnak ki: az elektromos játék hangot ad, ha megnyomunk egy adott gombot, a telefon hívást indít, a nyomtató kinyomtat egy dokumentumot, ha úgy akarjuk. A gépek belső mechanizmusai a felhasználók előtt ismeretlenek, áramköreik egyfajta rejtélyes fekete dobozként tétéleződnek, amely a használat szempontjából semmifajta jelentőséggel nem bír. Nem több mint egy tárgy egy adott inputtal és egy annak megfelelő outputtal; működési elve láthatatlan. A terméktervezés szempontjából ezt a technológiát szándékosan azért hozták létre, hogy elrejtse a felhasználói szemek elől a működési elvet, és azt egyszerű, egyfunkciós [punctualized] tárgyként tegye használhatóvá.

Az egyfunkciósítás [punctualization] az Actor-Network elmélet²⁰ egyik fogalmára utal, amelynek értelmében különböző összetevők fúziójával alkotnak meg egy olyan összetett rendszert, amely így végül egyetlen tárgyként funkcionál. Az ilyen egyszerű tárgyak szétszerelését az egyfunkciósítás megszüntetésének [depunctualization] nevezzük; ez nem más, mint egy gyakorlat, amely felfedi az áramkörök kapcsolatait és infrastruktúráját.²¹

A feketedoboz-effektust – vagyis a technikai eszközök fejlődésének azt a stádiumát, amelyben azok használata kizárólagossá válik működésük megértésével szemben – az infrastruktúra és a technológiai progresszió teszi meg előfeltételévé. Egy számítógéprendszer például szinte felfoghatatlan, ha milliónyi tranzistorának, áramkörének, matematikai számításainak és technikai összetevőjének fényében próbáljuk elgondolni. A fekete dobozok azok az egyfunkciósított építőkövek, amelyekből az új technikák és infrastruktúrák épülnek.²²

A fekete doboz, mindazonáltal, egy rendszer, amely technikailag felfoghatatlan és hozzáférhetetlen, ennek köszönhetően ezek a technológiák általában használhatatlanná válnak, ha elromlanak vagy leselejteződnek. Ha az input/output-logika vagy a kívánt funkció megszűnik működni, a felhasználók többsége általában nem tudja sem megjavítani, sem átalakítani a gépet. Ha nem világít többet az asztali lámpánk, egyszerűen kicseréljük a villanykörtét, a legtöbb elektronikai eszköznek azonban nincsenek olyan részei, amit az átlagos felhasználó ké-

¹⁹ Vö. Jay David BOLTER – Richard GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge, 1999.

²⁰ Michel CALLON, *Techno-Economic Networks and Irreversibility = Sociology of Monsters: Essays on Power, Technology and Domination*, szerk. John LAW, Routledge, London, 1991, 153.

²¹ L. Bruno LATOUR, *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*, Harvard UP, Cambridge, 1999.; Eugene THACKER, *Introduction = Alexander GALLOWAY, Protocol: How Control Exists after Decentralization*, MIT Press, Cambridge, 2004, xiii.

²² Albert BORGMANN, *Holding on to Reality: The Nature of Information at the Turn of the Millenium*, University of Chicago Press, Chicago, 1999, 176.; Susan L. STAR – Karen RUHLER, *Steps Toward an Ecology of Infrastructure: Design and Access for Large Information Space*, Information Systems Research, 1996/1 (7), 63–92.

pes lenne megjavítani; a technológiát leselejtezik, ha elromlik. A termékspecifikus tervezési és gyártási folyamatnak köszönhetően az egyfunkciósítás megszüntetése és a gép darabjaira szedése embert próbáló feladat: a jelenlegi elektronikus eszközöket úgy rakják össze, hogy szándékosan bekalkulálják az elavulást, így a fogyasztók majd kénytelenek leselejtezni azokat.

A médiumarcheológia keretei között lehetővé válik annak felismerése, hogy nem csak egyetlen fekete doboz van. Egy fekete doboz számos másikat rejt magában, és azok különböző funkciókban és időintervallumokban működnek egyszerre. Ahogy Bruno Latour felhívja rá a figyelmet: csak a gép meghibásodása esetén válik nyilvánvalóvá, hogy látszólag egyszerű és statikus elemei további elemekből tevődnek össze, és ezek számtalan különböző kapcsolatokkal, történetiségekkel és érintkezésekkel bírnak. Most tekintsünk úgy Latour propedeutikai gyakorlatára mint a médiumarcheológia művészetszemléletének megalapozására: „Nézz körbe a szobában. [...] Vedd észre, mennyi fekete doboz hever szerteszét. Nyisd ki őket és vizsgálj meg belső szerkezetüket. Minden egyes rész a fekete dobozban egy újabbat rejt magában tele egyéb részekkel. Ha bármelyik eleme elromlana, vajon hány emberi lény materializálódna azonnali hatállyal körülötte? Meddig kell visszamennünk időben és térben ahhoz, hogy végig tudjuk követni azokat a nesztelen elemeket [entities], amelyek hivalkodás nélkül járultak hozzá ahhoz, hogy el tudj olvasni ezt a fejezetet az íróasztalodnál? Térítsük vissza ezeket a legelső lépéshez: képzeljük el őket szétszóródva, olyan állapotukban, amikor még érdektelenül léteztek anélkül, hogy egymásba lettek volna hajlítva, tekerve, állítva, mozdítva, behajtvá. Melyik erdőből szerezzük a fát? Melyik kőfejtőben hagyjuk csendesen pihenni a köveket?”²³ A művészet számára a tárgyak sosem statikusak, hanem számos olyan idősíkból, relációkból és potencialitásokból állnak, amelyeket egybe lehet venni és szét lehet bontani. A dolgok úgyis napi szinten mennek tönkre – főleg a high-tech kütyük –, amelynek eredménye, hogy statikus tárgyakként végzik, holt médiumokként, leselejtezett technikaként. A holt médiumok mégis visszaszivárognak mérgező anyagokként a földbe vagy – alternatív formában – beépített alkatrészként újabb gépekbe, mint zombi médium. Ernst szerint a médiumarcheológiát nem „a holt médiumok, [...] hanem az élőholt médiumok érdeklik. A médiumokban megnyilvánuló időinvariancia.”²⁴ Ennek fényében meghatározó különbség rejlik Bruce Sterling *Holt Médiumok Projektje* [Dead Media Project] és Wolfgang Ernsté között, hiszen az előbbi más módon közelíti meg az elfelejtett és feleslegessé vált médiumokat. A zombi médiumok számára a használaton kívüli állapot csak az első lépés, mivel az újrahasznosítás és az új kontextusba integrálás az adaptálhatóságra feltámasztott médiumokban teljesedik ki.

Archiváló/áramkörhajlító

A művész figurájának a technikai médiumok csomópontot képeztek, mind a mérnöki munkálatok, mind az archívum irányába úgy, ahogy azt Huhtamo megállapította: „A ’60-as években megjelent művész-mérnök szerepét (noha a két funkció ritkán találkozott egy emberben)

²³ LATOUR, *Pandora's Hope*, 185.

²⁴ Garnet Hertz levélváltása Wolfgang Ernsttel 2009. október 20-án.

részben átvette a művész-archeológus.”²⁵ Az újrafelhasználás, a hardverhekkelés és az áramkörhajlítás módszerei azonban egyre fontosabbakká válnak ebben a kontextusban. A médi-umtörténet archívumának hajlítása és újragondolása szorosan kapcsolódik az olyan művészek munkáihoz, mint Paul DeMarinis, Zoe Beloff és Gebhard Sengmüller. Ezekben a vállalkozásokban régi technikai médiumokat módosítottak és szereltek át azzal a céllal, hogy pszeudo-történeti tárgyakat hozzanak létre egy elképzelt jövőből. DeMarinis olyan, elsősorban hanghatásokkal dolgozó projektjére hivatkozva, mint az *Edison-hatás* (1989–1993) és a *Szürke Anyag* (1995), Huhtamo felvetette: a művész-archeológus fogalmát a bütykölő-gondolkodó [t(h)inkerer] felől is meg lehet közelíteni.²⁶ A felhasználói elektronika korában a művészt felfoghatjuk akár archeológiai áramkörhajlítóként vagy hekkerként, mivel kapcsolatot teremt a médiumarcheológia és a kortárs médiumtermelés politikai agendája között. A történeti archívum fogalmának felnyitása és módosíthatóvá tétele pedig ugyanolyan módon valósult meg, ahogyan azt az elektronikus eszközök esetében láttuk.

Médiumarcheológiai idő mint az élőholtak ideje

Végezetül egybe szeretnénk fűzni ezeket a különböző elemeket: a tervezett elavulást, az információ materialitását és az elektromos hulladékot. A tervezett elavulás a fogyasztói technológia ciklusai mögött álló logikaként tűnt fel, mint amely részét képezi az információs materializmus kultúrájának. Az egész folyamatot inkább úgy kellene felfogni, mint kemikáliák, mérgező anyagok és egyéb maradványok forrását, miután a tárgyak médiumként „el lettek fogyasztva”. Feladatként így annak tudatosítása és felismerése adódik, hogy az információs technológia sosem illékony természetű, ennek folytán sohasem halhat el teljesen, és ez mind ökológiai, mind pedig médiumarcheológiai jelentőséggel bír. Az információs technológia saját materiális alkatrész-együtteseiben olyan működési időtartammal bír, amely nem szorítkozik pusztán emberközpontú használati értékére: a médiumok, legyenek azok kulturális vagy hírközlési technológiák, bensőséges kapcsolatot ápolnak a földdel, a levegővel és a természettel mint konkrét, történeti valósággal. Ahogy a természet lehetővé teszi az információs technológia kiépítését – gondoljunk csak példának okáért arra, milyen fontos szerepe volt a guttaperkából készült szigetelőanyag a XIX. századi telegráfvezetékek esetében, vagy mekkora jelentősége van a koltán ércből nyert fémnek a jelenlegi high-tech eszközök szempontjából –, úgy ezek a készülékek végül vissza is térnek a természetbe.²⁷

Röviden, az információs technológia többféle létezési spektrumot foglal magában a politikai gazdaságtantól az ökológiáig.²⁸ A médiaökológia esetén, Guattari-féle felfogása összekapcsolódik egy ökozófiái alapállással: az egymást átfedő ökológiák tudatával, ami kapcsolatokat teremt a szociális, a mentális, a szomatikus, a szervetlen és az állati között. Sean Cubitt gon-

²⁵ Erkki HUHTAMO, *Time-Traveling in the Gallery: An Archaeological Approach in Media Art = Immersed in Technology: Art and Visual Environments*, szerk. Mary Ann MOSER – Douglas MCLEOD, MIT Press, Cambridge, 1996, 243.

²⁶ HUHTAMO, *Tinkering with Media*, 33–46.

²⁷ A guttaperka dél-ázsiai és észak- ausztrál trópusi fák nedvéből kinyert természetes latexgumi. A ferriobát-tantalit, vagy más néven koltán, fekete színű érc, amelyet elsősorban a Kongói Demokratikus Köztársaság keleti részén bányásznak. A koltánexport kérdését gyakran emlegetik a jelenlegi kongói válsághelyzet mozgatórugójaként.

²⁸ Félix GUATTARI, *The Three Ecologies*, Athlone Press, London, 2001.

dolatmenetét követve úgy véljük, hogy a képernyő és az információs technológiai médiumok archeológiájának a múlt helyett sokkal inkább a képernyő belsejébe kellene néznie annak érdekében, hogy feltárjon egy újfajta alapállást a jövőorientált avantgárdon belül. „A digitális világot abban az értelemben tekinthetjük avantgárdnak, amennyiben azt a folyamatos megújulás és a szüntelen rombolás folyamatai irányítják. A digitális kultúra beépített elavulása, a tavalyi modellek vég nélküli leselejtezése, töltők, mobiltelefonok, monitorok és egerek pazarló kidobása [...] egy isten háta mögötti kínai újrahasznosító-faluba szállított összes nehézfém és mérgező anyag [...] na, ez a digitális avantgárd.”²⁹ Így a bütykölés, a remixelés és a kollázs archeológiája nem Duchamp-mal és a történeti avantgárral kezdődne, hanem azzal, hogy felnyitjuk a gépet és a technológiát.

A médiumarcheológiai módszerek az emberi világ összetett, egymást átfedő, többsíkú időbeliségét tarták fel a mediális kultúrtörténetek révén; a jelenlegi ökológiai válság közepete azonban szükség van egy alaposabb, ahumán nézőpontra is. Ebben a kontextusban a médiumarcheológia művészeti módszerré „huzalozását” felfoghatjuk úgy, mint egy eljárást, amellyel hozzájuthatunk az olyan gyakorlatoknak, mint az áramkörhajlítás, a hardverhekkelés, és egyéb, a médiumokat új életciklusba vezető formáknak az ökozfiai potenciáljához. Új konstrukciókba állítva ezek az anyagok és ötletek élőholtakká válnak; zombikká, akik egyszerre hordoznak történetiséget, és egyúttal folytonosan a technikai médiumok emberen túli temporális folyamatainak mementóiként is szolgálnak. Lehet, hogy a technikai médiumok szubfönomológiai sebességgel és frekvenciákon keresztül fejlődnek és dolgoznak,³⁰ de a természettel való kapcsolatuk éppen az időbeliségnek köszönhetően nem függeszthető fel – ez több ezer évnyi nem-lineáris és ahumán történelem.³¹

Összefoglalva, a kommunikációs technológia túljutott az új médiumok korán és keresztülhaladt a fogyasztói árucikkek fázisán; a legnagyobb része már feleslegessé vált és bekerült az „archeológiai” fázisba. Az amatőrizmus és a hobbyszerű DIY nemcsak az egyes technológiák kialakulási szakaszára jellemzők, hanem a feleslegessé-válás fázisára is érvényesek. Kronologikusan szemlélve: a digitális médiumok a '90-es évek spekulatív, lehetőségekkel teli fázisából, a 2000-es években fogyasztói árucikként történő globális elterjedésük után most archeológiaiá váltak. Éppen ezért az olyan témák tanulmányozása, mint az újrahasznosítás, a remixelés vagy a szemplerezés [sampling] nagyobb jelentőségre tett szert, mint a technikai lehetőségekről szóló diskurzus. Továbbá, ha korunk időbeliségében egyre meghatározóbb szerepet vállalnak a médiumok áramkörük temporális folyamatainak, ezáltal az idő modulációjának és tárolásának révén – a diagrammatikus és konkrét áramkörök azt a mikrotemporalitást képviselik, amely túllép az emberi érzékelés határain –, hasonló áramkörhajlító, művészeti és aktivista praxisokat innovatív artistikus és elemzői eljárásmódokként kell kialakítanunk: erre vezethető vissza az archívum felértékelődése és fogalmi tágulása, ami így már magába foglalja az áramköröket, kapcsolókat, chipeket és egyéb high-tech folyamatokat. Az ilyen episztemo-archeológus feladatok nemcsak művészi jelentőséggel bírnak, hanem ösz-

²⁹ Sean CUBITT – Simon MILLS, *Framed: Sean Cubitt*, <http://www.ada.net.nz/library/framed-sean-cubitt> – a ford. 2015. 02. 23.

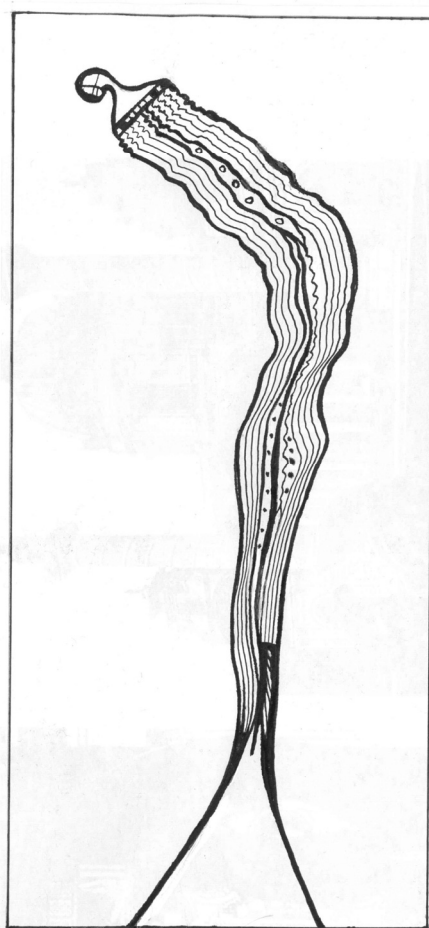
³⁰ Ilyen rejtett, részben absztrakt, ám egészében valós, a materialításra koncentráló „episztemológiáját” nyújtja a „mindennapi életnek” médiumarcheológiai tónusban az Institute for Algorhythms: <http://www.algorhythms.com/> – a ford., 2015. 02. 23.)

³¹ Manuel DELANDA, *A Thousand Years of Non-Linear History*, Zone Books, New York, 1997.

sze is kapcsolódnak az ökozofikus szférával az által, hogy feltárják és egyszersmind újragondolják a szubjektivitás, a természet és a technika különböző ökológiai közötti kapcsolatokat.

A médiumok haláláról szóló fejtegetések hasznosak lehetnek abból a szempontból, hogy ellensúlyozzák azt a diskurzust, amely csak a médiumok újdonságával foglalkozik. Mi mégis úgy gondoljuk, hogy a médium sosem hal meg: lebomlik, elrohad, újraformálódik, elkeveredik, történetivé alakul, újraértelmeződik és összegyűjtődik. Vagy a földben marad hulladékként és a levegőben konkrét holt médiumként, vagy újra felhasználják művészi, bűtykölős módszereken keresztül.

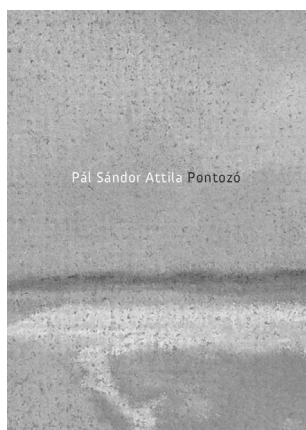
Fordította: SMID RÓBERT – URBÁN BÁLINT



SZUTORISZ SZABOLCS BENCE

Egy családi legendárium feljegyzései

PÁL SÁNDOR ATTILA: PONTOZÓ



JAK-Prae.hu
Budapest, 2013

Pál Sándor Attila, a tavaly megjelent *Pontozó* című kötet szerzője, ahogyan azt az újabb első köteteseknél már megszokhattuk, jól ismeri az identitás utáni nyomozás technikáit. Tudja, hogyan kell besurranni a múlt záruló ajtaján, hogy még utoljára szemügyre vehesse azt, amin most – a felnőtté válás folyamatában – túllépni készül. Indulása egyszerre kényszerű és irigylésre méltóan ösztönös aktus a világ külső és lényé belső tereibe. Kényszerű abban az értelemben, hogy Pál Sándor Attila, mint nyilatkozataiból is kiderül, a dokumentálás, az elenyésző emlékek kimentésének célzatával ír. Feltérképezi szülőföldjét, a szanki tájat, nagyító alá helyezi a családi legendáriumot, és kalapba gyűjti a gyermekéveket, e reliktszerű életanyagait pedig intuitívan kitapogatott köhéziós kapcsolatokkal, egy jelenre reflektáló történetmesélés keretei között szervezi az identitáskeresés, vagy éppen -vesztés motívuma(i) köré.

Prózaszerű szövegei többnyire nosztalgikus felütéssel zavarják fel a szanki gyermekkor állóvizét, kijelölve mintegy a hiány territóriumát, amelybe a természeti képek, és a falusi élet ismétlődő mozdulatsorainak áramlása vezeti be az olvasót. Ezek a leírások azt tanúsítják, hogy Pál egy adekvát, bár csöndes megfigyelői attitűddel bír; visszahívott emlékei autentikusan teremtik meg a falusi miliőt, érzetei pedig időnként olyan szuggesztív nyelvi megoldásokkal párosulnak, amelyek játékos hatással mitizálják az élőbeszédszerű elemekkel vegyülő történeteket. Pl.: „Az én harmadik nagyapám az Istent akarta/ lefényképezni, a régi Praktikájával a legváratlanabb helyeken és időpontokban beleexponált az arcomba vagy az égbe, és aztán a sötétkamerában imádkozott.” (*Kevert*) Innen pedig már csak egy ugrásra vannak azok a fikcióban kiteljesedett poémák, amelyek mágikus, és szerethetően önironikus hangvételüknek köszönhetően mesés árnyalattal vizionálják egy-egy magányos élet, vagy az eljövendő öreg-

kor remetenapjait. Ezek közé tartozik az *Erdész* című szerzemény, amelyről elmondható, hogy még a szándékolt bodori hatás ellenére is kellemesen harmonizál a kötet nyelvével: „Egyszer aztán egy vasárnap reggel a varrónő/ ébresztett, hogy esztendeje, három hónapja, és tizenegy napja/ alszom, és hogy menjek be a faluba, mert egy kisfiú belerepült a/ villanyvezetékbe és az agyoncsapta, és a falubeliek kéri, hogy vágjam ki a villanyoszlopot.” De az sem ritka, hogy egy generációkon átöröklődő elbeszélés (*Hideg; Barackfa*), egy gyűjtésből származó szentencia (*Templomkert*), vagy egy életrajzi átirat (*Fák*) elevenedik meg Pál tolmácsolásában, ezek azonban – néhány esetet kivéve, amelyek anekdotikus olvasatuk, vagy régies írásmódjuk miatt inkább csak hangulatfestő szövegekként vehetők számba – az emlékezés relativitásának problematikájába torkollanak. Pál gondolatai ugyanis gyakran forognak ekörül: hogyan őrződhetnek meg az emlékek akár egy individuális, akár egy kollektív, családi emlékezés szintjén. Nem lehet véletlen tehát, hogy *Biciklik* című versében a történetek generációváltások termékeként létrejövő narrációcseréjét említi meg – „elmeséltem nagyapám emlékeit, mint a sajátjaimat” –, hiszen erre vonatkozó módosulások figyelhetők meg az elbeszélés technikáját illetően is. Ezt a metanarratív kiszólást viszont nem kíséri más, hasonló gesztus, mi több, itt is hiába fejeződik ki egy bensőséges, családi kapcsolat megléte a versbeszélő és nagyapja között, mert ennek a fajta intimitásnak nincsen folytatása, a lírai én utolsó szavaival megvonja a feltárulkozást a szövegben szereplő hallgatójától: „Nem beszélek soha magamról, mondtam.” Közel megegyező passzivitás olvasható ki a *Felhők* című szöveg gondolatmenetéből, amely bár konzekvens marad, a mű kifutásában szinte egy, az emlékek megőrzése elleni retorikát folytat: „Talán/ nem is lényeges, hogy mi marad meg belőlem benned./ A pusztaszag, a tücsökzene és a tehénlepények korongjai,/ vagy egy mezítlábás öregember a vetésben. Nyomot hagyni felesleges.” Jóllehet, a nyomtalanság érzetét kialakíthatja a hagyományból, a családi környezetből való kiszakíttottság élménye, valamint az emlékezet szubjektív variációinak végeláthatatlansága is, az emléknymok mellőzhetőségének gondolata mégis olyan erős végső kijelentés, amely elhomályosítja az értelmezés elkülönülő ösvényeit, és összezavarja az olvasót – a megszólaló mentalitása és a kötet eredeti intenciója egyszerűen nem keresztezik egymást ezen a ponton.

Nem jellemző viszont ez a fajta puhatalpúság a kötet többi darabjára. Nemcsak jelzésképpen kitaposott nyomok süppednek ugyanis a versekbe, de maga a séta is meghatározó motívumként strukturálja a szövegeket, így például amellet, hogy előbbé teszi a tájbrázolást, dinamikát adva ezzel a látkép általi emlékidézéseknek, a tudat szintjén válik a gyermeki létállapot utáni kutatás eszközévé. Erre rímelenek a *Ház* című vers tudatfolyamként hömpölygő sorai is, amelyek Pál régi családi házába kalauzolják az olvasót, ám annak belsejét mégsem a jelen állapotában láttatják, falai csupán fekete-fehér hátterét adják a kivetülő emlékek színes jeleneteinek, és e jelenetek plasztikus képisége az, ami rámutat: valójában nem egy szanki ház szobáiban, hanem a múlt labirintusában, az örvénylő emlékek ismerős-ismeretlen sétatérében járunk. Elmondható ugyanakkor az is, eltekintve most a szerkesztettség hiányától (erről még később szót ejtek), hogy a környezetére érzékeny Pál, aki számára a vidék, az otthon, és annak tárgyai mind emlékekkel zsúfolt gyűjtőmedencék, amelyekből meríteni képes, ebben a versében jut legközelebb az identitás körül kibontakozó problematikához. Úgy tűnik ugyanis, hogy bár sikeresen fürkészi gyermeki énjének tükröződéseit, felnőtt *önmagát* az időbeli disztancia híján képtelen meghatározni: „[...]lefekszem a/ szobámba és alszom, hogyan változnak a kisautóim/ könyvekké, apu és anyu már nem takarnak be, öcsém/ a má-

sik szobába, vele sem beszélgethetek, holnap/ nincs ovi, én tanítok, de az kicsoda”. Erre a citátumra ráolvasva válik aztán interpretálhatóvá a *Séta (3)* című vers önazonosság hiányára utaló sora is, amelyben a falu mögött sétáló férfi nem ismer rá elhagyott lábnyomaira: „Csak saját nyomai látszóttak a porban, de/ olyan volt, mintha nem az övéi lennének.” Mindazonáltal ennek, a korábbi versek E/1-ű elbeszélőjét megtestesítő figurának az önmagával való meg hasonlása mint identitás-vesztés értelmeződhet, amennyiben számolunk azzal, hogy a kötet saját koncepciója szerint is a gyermeki *én* esszenciális megismerését, megőrzését priorizálja. Az előző példa mintájára a *Mezítláb* című poémában szintén szerepel lenyomat, érdekes módon azonban ez a jelölő pont az ellenkező irányba, tehát a fikcióba mutat, ismételten játékba hozva a történetmesélés olyan építőelemeit, mint az űr, vagy a galaxisok, újradézve mintegy a magány légüres tereit: „Az őserdőkertű ház előtt jól/ ismert mozdulattal kanyarodott ki az útra a fenyők/ alatt, a cipőtalpa mintája úgy maradt a poros földön,/ mint egy asztronautáé.”

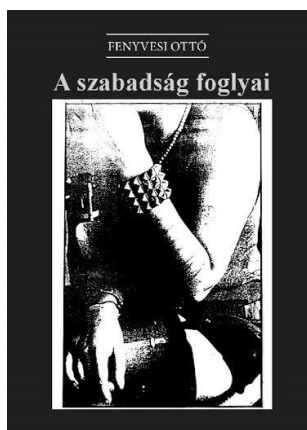
Első kötettről lévén szó, nem okozhat meglepetést, hogy az olvasó belefuthat bizonyos szerzői hibákba. Felesleges volna azonban számszerűsíteni ezeket, hiszen olyan nyelvhelyességi baklövésekről van szó, amelyeket Pál visszafogott megszólalása nem tetéz, és ha meg is rongálják helyenként a versélményt, olyan emlékezetes sorok egyenlítki ki ennek a „szelíd” célkitűzésű kötetnek a színvonalát, mint például a következő: „Szeretem a ködöt, ahogy hajnalban leereszkedik, mint nagymamák kibontott kontya.” (*Apó*) Tény viszont, hogy Pálnak az elkövetkezőkben mindenképpen több időt kell fordítania ezeknek a hibáknak a kiszűrésére, ily módon javulást produkálva például a kihagyásos szerkezetek használatában, ellipszisei ugyanis olykor nemcsak hogy funkciójukat nem fejtik ki, de az általuk hibásan megjelölt szóelemig visszamenőleg rombolják le mondatainak értelmét.

Összességében Pál Sándor Attila *Pontozója* egy szépen megkoreografált kötet, amelyben az eltérő hőfokon megedzett darabok együttállása meghozta gyümölcsét: egy gyermeken őszinte szemből nyíló kilátás a családra, szülőfalura, annak erdőire és legelőire, és nem utolsósorban az emlékek kútmélyére, ahová lepillantva a jelen leginkább egy homályos tükörképnek tetszik. Pál debütálása egy magával ragadó séta a gyermekkor magházaiban, és mostantól szívesen tarthatunk vele.

DECZKI SAROLTA

A rock and roll az nem egy tánc!

FENYVESI OTTÓ: A SZABADSÁG FOGLYAI



Művészetek Háza –
Vár Ucca Műhely
Veszprém, 2014
170 oldal, 1990 Ft

Nem egy tánc, hanem egy életforma. Lázadás, ellenszegülés, szabadság. Tudás és sebezhetőség, és még egyszer szabadság. Akkor is, ha nyomasztó és ostoba a világ, ha mindenki lapul és igazodik, ha önelégült párttitkárok osztják az ész. Ha a bornírt, a giccses, a középszerű tetszeleg magának a pisedesztálon, ha turbófolk szól a rádióban.

Nem (csak) tánc, hanem élet. Olyan élet, amilyen a trianoni döntés következtében Jugoszláviához csatolt Vajdaságban lehetett. Szűkös keretek között, megregulázva, betiltva, ám mégis a szabadság enyhe mámorában – erről az életről mesél Fenyvesi Ottó esszékötet.

Persze, amikor a kötet műfaji illetősége felmerül, érdemes figyelembe venni a szerző által adott meghatározást is, amit az alcímben olvashatunk: *Esszék, képek, toldalékok, törlések*. Hogy mi az esszé, azzal többé-kevésbé tisztában vagyunk. A „képek” szó sem szorul különösebb magyarázatra, kiváltképp a szerző költői életművének fényében – örömmel jelentem, a könyv gazdagon illusztrált, ki-ki megtalálja benne, ami a szívének kedves: pucér nőt, jó pasit, Tito elvtársat Che Guevarástul, borítókat, íróportrékat satöbbi. Na, de hogy mik azok a bizonyos „toldalékok, törlések”? Úgy gondolom, kevésbé formai, mint inkább olyan tartalmi sajátosságokra utalnak, melyek magának a szerzőnek a személyes attitűdjéből erednek; arra nevezetesen, hogy ő milyen történeteket érez toldaléknak, törlésnek – és persze az is kérdés, hogy *mihez képest*.

„Volt egyszer egy Jugoszlávia” – ahogyan a kötet közepe táján olvashatjuk. Volt egyszer egy ország, egy életvilág, melyben pár évtizedig viszonylagos békességben megfértek egymás mellett szerb, magyar, szlovén, horvát, albán, bosnyák, macedón, montenegrói és még számos egyéb kisebbség. A népek közti feszültségeket a diktatúra próbálta megkordában tartani, mint ahogyan a lázongó ifjúságot is. Aztán

egy idő után egyik sem sikerült.

Mégis, ez volt az az időszak, amikor minden zaklatás, betiltás és diktatúra ellenére élénk irodalmi élet zajlott a Vajdaságban. Amikor a vajdasági szellemi életben megjelent egy olyan nemzedék, mely tagjainak korabeli irodalmi-művészeti-filozófiai munkássága mára már legendává lett, s akik közül sokan a mai napig a magyar szellemi élet megkerülhetetlen szerzői. Fenyvesi Ottó erre emlékezik; a barátokra, bulikra, irodalomra, művészekre, zenészekre, a régi időkre.

A kötetnek körülbelül a közepén olvasható *Volt egyszer egy Jugoszlávia* című szöveg az egykori sok nemzetiségű népköztársaságot idézi meg, néhány töredéken keresztül. Ha jól tudom, „jugónosztalgia” az itt megfigyelhető tünetegyüttes hivatalos neve, ahogyan ezt Dubravka Ugrešić is megírta kiváló regényében, a *Félelem minisztériumában*. S kétségtelen, Fenyvesi írásában is tetten érhető a nosztalgia, még hozzá nem csak itt, hanem máshol is. Igaz, jelen esetben ezt valamelyest opponálja egy, mai fejjel már-már elképzelhetetlen „tipikus jugoszláv történet” leírása: az el nem kötelezett országok konferenciájáé, amikor a világ legszegényebb országainak a vezetői és diktátorai ellátogattak Belgrádba. Az illusztris vendégek között szerepelt például Moammer al-Kadhafi is, akit nemrég kergettek el és öltek meg, és aki a mértéktelenül szedett Viagra hatásának köszönhetően erőszakolt meg nőket és férfiakat egyaránt. Kollégái sem különböztek tőle nagyon, a korabeli rezsim pedig lelkesen és büszkén parolázott a világ alfelébe tartozó diktátorokkal. S persze – ahogyan olvashatjuk – a hatalom nem csak köztereken toladott bele a jugoszláv állampolgár életébe, hanem árgus szemekkel figyelte, mik jelennek meg irodalmi lapokban, s olykor egészen blőd szempontok alapján engedélyeztek vagy tiltottak be műveket. Fenyvesi leírja például azt az esetet, amikor azt a versét, amit magyarul nem engedtek megjelentni, minden gond nélkül közöltek szerbre fordítva.

A dolog másik oldala viszont az, hogy nem kellett mindig elviselni ezt a bornírt és mindenféle gyűttment zsarnokkal szóba álló országvezetést, hiszen számos egyéb dolgot is kínált a korabeli Jugoszlávia, melyek sokkal közelebb álltak szerzőnk szívéhez. Csak pár oldalt lapozunk, és máris – minő fertő! – fedetlen női keblek garmadáját láthatja a jámbor olvasó, akik becses tulajdonosait a szerbiai mozikban csodálhatta az egyszeri költő. De a helyi lányok is „miniszoknyában és forrónadrágban jártak, és nem hordtak melltartót. Ettől nagyon boldogok voltunk, és nem nagyon törődtünk az el nem kötelezett országok mozgalmával” (95).

De nem csak a film, a lányok, hanem a zene is életre meghatározó élmény volt a szerző számára, aki évekig az újvidéki rádió munkatársaként szerkesztett rockzenei műsorokat. A kötet címét is adó esszé pedig nem csak afféle szubjektív seregszemle a rock and roll nagyjairól, hanem afféle „tudományos” leírással, meghatározással és klasszifikációval is kísérletezik. Fenyvesi érezhető nosztalgiával gondol a rock and roll hőskorára is, amit még nem fertőzött meg annyira a show business, mint korunk zenei életét. S ebben az esszében futunk bele kor- és kultúrkritikai észrevételekbe, melyek a „mai fiatalokat” bírálják. Ezek a kicsit rossz ízű szólamok úgy írják le a „mai fiatalokat”, mint akiket kilóra megvett a szórakoztatóipar, és már nem láznak semmi ellen. E ponton vitatkoznék vele, mert abban ugyan igaza van, hogy manapság teljes a zenei, ideológiai, öltözködési, stb. katyvasz, és mára már a mainstream részévé vált az a zene, divat vagy viselkedés, ami évtizedekkel ezelőtt még szubkulturális jelenség volt, és amitől a derék kispolgárt felváltva törte ki a sikítófrász és a mélységes megbotráncozás. De a szerző pozícióját meg éppen, hogy az évszázadok óta makacsul felhangzó „mai

fiatalok” szólam emeli be a mainstreambe. Én sem vagyok már „mai fiatal”, de talán nem csak valamilyen naiv optimizmus mondatja velem, hogy minden generáció megtalálja a maga lehetőségét a lázadásra – csak talán más módokon, fórumokon, mint megszoktuk.

A kötet legerőteljesebb vonulatát viszont irodalomról, és az irodalomhoz köthető barátságokról, intézményekről, táborokról szóló „esszék, képek, toldalékok, töredékek” alkotják. A könyv első felében voltaképpen afféle erősen szubjektív szerzőportrékat olvashatunk, melyekben persze nagyon erősen érezhető a kor és a helyszín atmoszférája. Afféle szubjektív vallomások, megemlékezések ezek a vajdasági magyar irodalom hőskorának nagy alakjairól: Tolnai Ottóról, Ladik Katalinról, Végel Lászlóról, Fehér Ferencről, Penavin Olgáról, Várady Tiborról, Nagy László Cimbáról, Sziveri Jánosról és a magyarországi barátról, Zalán Tiborról. De mindezek mellett néhány írásnak a korabeli jugoszláv irodalmi élet egy-egy alakja a főszereplője, ráerősítve a kötet egészét jellemző multikulturális hangulatra.

Az esszék fő gravitációs pontja persze az *Új Symposion*, melynek harmadik nemzedékébe tartozott Fenyvesi is; „nekünk létformánk volt az *Új Symposion*. Egyet jelentett a fiatalságunkkal, a barátsággal, a kiteljesedéssel. Valamiféle féktelen életigenlés és az akkori diktatórikus rendszerrel való szembenállás vezérelt bennünket” (136). A folyóiratot többször betiltották, de ez már a legenda része. A legenda pedig ebben a kötetben is él tovább, avagy *the song remains the same*.

Fontos korszakról, fontos vidékről és főleg nagyon fontos emberekről kapunk egészen személyes, sőt, szenvedélyes szövegeket ebben a kötetben. Afféle személyes zene- és irodalomtörténeti skiccek ezek, melyekben mind az irodalom mind pedig a zene „létformát” jelent.

MÓDOS ÁDÁM

Az innenső és a túlsó

DECZKI SAROLTA: AZ ÉRZÉKISÉG DICSÉRETE



Pesti Kalligram Kft.
Budapest, 2013
256 oldal, 2800 Ft

A kötet 256 oldal terjedelemben jelent meg Mészáros Sándor főszerkesztésével. Jól olvasható, nem esik szét, a ragasztás tartósnak bizonyult a kimerítő használat ellenére is. A borítóterv Hrapka Tibor munkája, aki szokásához híven egy fotón keresztül próbálja az olvasót a szöveghez vezetni. Nem hivalkodó sem a tipográfia, sem a borító elrendezése, sem pedig a fényes papírra nyomott fénykép, amely egy telefirkált falat ábrázol, közepén lámpával. A lámpatest középpontba állításával, és a körülötte kavargó, jól-rosszul megvilágított szavakkal az értelem és a kifejezés közötti viszonyt helyezi a középpontba. Ez a fajta erős, hangulati értelmezés Hrapka munkáira egyébként is jellemző, a borító jelen esetben (is) olyan, mint egy kapu fölé festett figyelmeztetés.

Miért van szükség egy olyan tanulmánykötetre, amely látszólag egyértelmű kapcsolódás nélkül tartalmaz disszertáció-részletet, recenziót, verselemzést, tanulmányt, esszét és konferencia-előadást? Egy ilyen kötetet általában nem az elemzett könyvek gondos megválasztása, vagyis nem az összegyűjtött szövegek egymástól függetlenül értelmezett helytállósága igazol. Valószínűleg kevés olyan olvasója van a kötetnek, aki pontosan azon könyvek recepciójára és elemzésére kíváncsi, amelyek Deczki érdeklődését is felkeltették. Ha van is átfedés, az nem igazolja a szóban forgó kötet végigolvasásának idejét, már csak azért sem, mert a szövegek nagyobb része folyóiratokban, tanulmány- és konferenciakötetekben amúgy is hozzáférhető.

Egy tanulmánykötet, egy gyűjteményes írásokat tartalmazó kötet esetében a szerző egyéni hangvétele, a szövegek alkalmi csoportosítása, az ebből származó tágabb kontextus megléte, hiánya, és ereje lesz mérvadóvá. A következőkben tehát arra a kérdésre próbálok meg válaszolni, hogy Deczki Sarolta könyvében megjelenik-e, és ha igen, akkor hogyan jelenik meg *Deczki Sarolta*, az általa elemzett szövegek között, mögött, előtt és alatt.

Nem egyszerű azonban válaszolni erre a kérdésre.

A kötetben szereplő írások több szempont szerint is csoportosíthatók. Németh Zoltán például két részre osztja az írásokat kritikájában: az irodalommal, pontosabban a kortárs magyar irodalommal, és a filozófiával, pontosabban a husserli fenomenológiával és annak francia értelmezésével foglalkozókra: „A kötet írásai nagyjából két – hol egymásba fonódó, hol egymástól eltávolodó – vonulatba sorolhatók: az egyik a kortárs magyar irodalom értelmezésében érdekelt, a másik fenomenológiai alapozottságú filozófiai írásokból áll. A két vonulat dinamikus együttjátszása adja meg a kötet ívét, amelynek mozaikszerű felépítése folyton új színben tünteti fel a címbe emelt „érzékiség” jelenségét. (Németh Zoltán: *Az „érzékelés újratanulása”, Műút, 2013/41. szám.*) László Eszter ezzel szemben minden szövegben a fenomenológus tekintetére figyel, és nem arra, amire ez a tekintet néz: „A fenomenológus szemléletmódjával vizsgálódó szerző esszéi, kritikái és tanulmányai a fenomenológiai nyelven nem beszélő olvasót is igazi szellemi kalandra hívják.” „Deczki Sarolta a fenomenológus szemével tekint a szövegekre, és bennük társadalmi valóságunk háttérbe szorított mozzanatairól lebbenti fel a fátylat.” (László Eszter: *A fenomenológus tekintete*, <http://www.jelenkor.net/visszhang/86/a-fenomenologus-tekintete>). És valóban. Mindkét értelmezőnek igaza van. A könyvben található szövegek apropójaként azonosíthatjuk Tar Sándor, Darvasi László, Oravecz Imre, Ilja Kabakov, Esze Dóra, Parti Nagy Lajos, Nádas Péter, Darabos Enikő és Radnóti Miklós egy-egy írását ugyanúgy, mint Vajda Mihály, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, Immanuel Kant, vagy Martin Heidegger gondolatait. Impozáns névsor ez, mindkét irányból olvasva. Egy ilyen impozáns névsor pedig nem csak arra alkalmas, hogy a szerző jó ízlését demonstrálja, hanem arra is lehetőséget biztosít, hogy megnézzük, mit tud kezdeni ezzel a súllyal, hogyan képes újraolvasni, újjá alakítani azt a tudást, amelynek saját nehézkedése alakítja a hagyományt? Az élő hagyomány működése, szabályozottsága, vagy éppen szabálytalanságai jelölik ki azt az elsődleges területet, amelyen a kötetben szereplő szövegek elhelyezhetők. Deczki úgy tekint a hagyományra, mint olvasás-események kusza, egymásba fonódó szövedékére, folytonosan összegabalyodó érintkezésekre. Ezeknek a jelenségeknek pedig nem az összeadódása a fontos, hanem, hasonlóan a testek fizikai érintkezéséhez, azoknak a mintázatoknak a leírása válik érdekessé, amelyek révén meg tudjuk érteni, és képesek vagyunk elgondolni ezeket az eseményeket a maguk egyszeri és megismételhetetlen, ám mégis sematikus szerkesztettségük alapján. Az érzékiség tehát az érintkezések minőségi, azaz kvalitatív leírhatóságának kérdéséből származó problémák összefoglaló elnevezéseként szerepel a kötet címében.

Ebből a gondolatból három, szorosan összetartozó megfontolás származik.

1. Minden szöveg saját, belső logikával rendelkezik, és ennek alapján kell megértenünk őket. Ez a belső kohézió teszi lehetővé a művek sajátos kapcsolódását az azokat körülvevő világhoz. A kötet írásaiban ez a gondolat folyton visszatér, különböző alakokat öltve. Tar Sándor kapcsán például így ír Deczki: „Tar a valóságra apellál, s ha egy fejlődéselvű irodalomtörténetben akarnánk számot vetni vele, mely szerint csak az az író számít jó írónak, akinél szinte percre pontosan jelentkeznek az aktuális trendek, akkor bizony jócskán <megkésettnek> számítana.” (16.) Nem lehet tehát Tar Sándor prózáját megérteni anélkül, hogy fel ne térképeznénk annak belső viszonyait, azt a tapasztalati szervezethez, amely Tar Sándor írásait összefonja és egybefűzi. Ehhez a belső rendezettséghez képest idegen szempont a kánon, és általában az irodalomkritikai kontextus. Annak más eszközei vannak arra, hogy értelmezze a szövegeket, és ezek az eszközök a hatás és az okság fogalmaival operálnak. Másik példa, Dar-

vasi *Virágzabálók* című írásának negatív recepciója kapcsán: „Olyan dolgokat kér [Radics Viktória] számon a regényen, amiket annak esze ágában sem volt teljesíteni. Olyan ez, mintha valaki egy szegedi halászcárdába tér be vacsorázni, aztán azért kéri a panaszkönyvet, mert nem a bajai receptúra szerint főzik a hallevest. S voltaképpen a többi elutasító kritikával kapcsolatban is hasonló érzésem volt: nem a saját belső törvényeiből akarják értelmezni a regényt, nem annak a logikáját igyekeznek megfejteni, hanem preconcepciókkal közelítenek hozzá. Márpedig a *Virágzabálók* nem az elvárásokhoz igazodik, hanem megteremti a saját törvényeit.” (40.) Sőt: „[...] a Darvasi-mondatok csak egymás mellett hatnak, a szöveg egységében, annak világában, és más szöveggörnyezetben elfonnyadnak.” (41.) A jó irodalmi szöveg olyan dokumentációja az eseményeknek, amely nem tagadja meg a szubjektumot, mint a tapasztalat ágensét, hanem megpróbál elszáolni annak hatásaival, azaz „maga a felmutatás gesztusa, azaz a megfelelő nyelvi forma megtalálása is a tapasztalat egyik módjaként jelenik meg.” (60.) Ezért fonnyadnak el a mondatok, mert az azokat jellemző őszinteség, rigorózus-ság, elkötelezettség és bátorság, tehát az *igaz beszéd* következményei mindig egy performatív aktusban rögzülnek. Az irodalmi művek ezen aspektusát pedig csak az általuk kijelölt vonatkozási rendszerben lehet megérteni.

2. Az olvasás olyan tapasztalat-esemény, amelynek értelme soha nem bontható ki teljesen. Az olvasás erőtér, méghozzá értelmezői erőtér. „A tapasztalat nem igazodik az előzetes elvárásokhoz, és azokhoz a sémákhoz, melyek segítségével a világot értelmezzük. Éppenséggel útjába áll a spontán módon és bizonyos egyöntetűséggel lefutó értelemadó aktusoknak, és egy olyan jelenség keletkezését jelenti, amely új és váratlan számunkra.” (53.) Mi más lenne az olvasás, ha nem tapasztalat? Az olvasás eminens formája az értelmezés. Az értelmezés során pedig a tapasztalat mindkét vége vásárra viszi a bőrét. A mű ugyanúgy, és ugyanolyan módon sérülékeny, ahogyan az a művet értelmező szubjektum is. A másik számára való kitettségben megbolydulnak az előzetes adottságok és elvárások. Erők színtereként jelenik meg a tapasztalat, amelynek leírásakor nem hagyhatjuk figyelmen kívül azokat a hatásokat, amelyeket a szöveg és olvasója elszenved. „A tapasztalat [...] szerkezete pedig azt a belátást is magával vonja, hogy identitásunk, önmagaságunk sem egyszer s mindenkorra elintézett ügy, egy szilárd középpont köré rendezhető élményhalmaz, hanem olyan sérülékeny képződmény, melyet újra meg újra kell értelmezni. Hiszen számos olyan tényező hat ezen identitásra, mely megbolygatja annak egységét, és összekuszálja narratív rendjét.” (96.) Az olvasás, el-lentétben a szöveggel, már magában foglalja a szöveg és a környezet, vagy másképpen a szubjektum és az életvilág, vagy másképpen a jelen és a múlt, vagy másképpen az érintő és a megérintett viszonyát is.

3. A szöveg és az olvasó közötti viszony elgondolható az érzékiség módozataiban. „A tapasztalat tehát olyan esemény, melynek hangsúlyozottan megtörténés-karaktere van, melyet viszonylagos passzivitásban élünk át, eminens értelemben azonban sorseseeményként beszélhetünk róla. Nem minden tapasztalat sorseseemény természetesen, hiszen tapasztalat lehet az is, hogyha egyszerre csak mindaddig szokatlan megvilágításban pillantok meg egy tűzfalat, mely így új értelmet nyer számomra. [...] A sorseseemény viszont az a határtapasztalat, mely által az élettörténet során addig rögzült értelmek érvényüket veszítik, és az önazonosságban valamilyen radikális idegenség jelenik meg.” (53.) Majd végül: „Azt állítom, hogy többek között a szerelem is effajta sorseseeményként értelmezhető.” (55.) A szerelmet jellemző és azt övező cselekedetek uralhatatlan események. A szerelem alaptermészetéhez tartozik az

anarchia, vagyis a kockázat, a kaland, a nyugtalanság és az uralhatatlanság. (254.) A szerelem: tapasztalat. Esemény a világban. Olyan esemény, amelyben a szubjektum saját létének határaiba, vagyis a másik testébe ütközik, tolakodik és szorul. A szerelem emellett az érzékiség működésének speciális közege is. Olyan szituáció, amelyben az érzékiség virágzásnak indul, és tobzódni kezd. Az érzékiség hétköznapi, metaforikus vagy esztétizált jelentéstartalmai végtelen gazdagsághoz juttatják az egymással mechanikusan találkozó testek tapasztalatát. Az érintkezésből érintésbe való átmenet folyamata válik kérdésessé, mivel az érzékiség olyan esemény, amelynek megélése összemérhetetlen magával az aktussal, *ahogyan az van*. Az érzékiség a sematizmus permanens felmondása. „Az érzékelés nem rögzített és igazságértékkel ellátott benyomások, <érzetadatok> felhalmozása a külvilágról, hanem egy olyan, már testi szinten is lefutó reflexió, mely ugyanakkor saját magára is reflektál, s a világot nem rögzített állapotában, hanem folyamatos keletkezésében (*Werden*) észleli.” (108.) A pusztá érzékelésben már eredendően jelen van a megérintettség, az, hogy ki vagyok téve annak, hogy engem is megérinhet valaki más, ahogyan én is képes vagyok megérinteni őt. Sőt, továbbfűzve az érzékelés többrétegű önvonakozásának gondolatát, kézenfekvő, hogy „a reflexivitás egyben önreflexivitás is: amikor valamit tapintok, akkor egyúttal saját magamat is tapintom. [...] Márpedig a dolgok tétje éppen ez: érintetté válni – a szó mindkét értelmében. Fizikailag is, metaforikusan is. Nem a látvány hűvös megfigyelői vagyunk, [...] hanem az érzékelés mezeje hús a húsunkból.” (109.)

Ez a három pont valamiképpen megjelenik minden szövegben. Hangsúlybeli eltolódások persze vannak, és ezekből fakadóan újabb és újabb kérdés-mezők nyílnak fel a szövegek nagy részében. Hiszen a szubjektum saját szerepével kapcsolatban, az értelmezés működésével összefüggésben, a szövegek befogadásával, a tartalmi és formai szempontok elemzésének problematikusságával rokoníthatóan kérdések bukkannak fel szinte minden oldalon, és minden elemzett szöveg terhére. Ezeket a kérdéseket azonosíthatjuk, és a hangsúlyok dinamikája alapján van lehetőségünk értelmezni magát az értelmezőt is. És jelen esetben megvan a lehetőség, mivel olyan értelmezővel van dolgunk, aki figyelembe veszi a recepciót, elszámol a hagyománnyal, és vitára kel, ha szükségét érzi. Erősen értelmez, ahogy mondani szokás, vagy másképpen értő módon olvas, vagy másképpen nem vonja ki magát az értelmezés folyamatának rá gyakorolt hatásai alól. Hanem megpróbál elszámolni azzal, és témájává tenni. Mivel az irodalmi szövegek esetében az értelmezőnek – az értelmező szerint – nincs is más lehetősége, ha komolyan, felkészülten és őszintén szeretne beszélni. Miért? Mert „az irodalmi nyelv nyugtalan működése minden felmutatás és minden teremtés aktusa. Az irodalmi nyelv a saját magába való folyamatos visszahúzódás. A sematizmus permanens felmondása. Az irodalmi nyelv saját maga purifikátora: kíméletlenül lemetszi magáról a sematikus mozzanatokat, melyeknek azonban meg kell mutatkozniuk, hogy a redukció egyáltalán lehetővé váljék.” (109.)

Hogy a kötet hogyan sikerült, azt mindenkinek saját értelmezői felelőssége megítélni. Szerintem jól. Alkalmiságának, tapogatózó és széttartó gondolatiságának és tartalmi heterogenitásának dacára.

REICHERT GÁBOR

Hamis foltok

ZÁVADA PÁL: TERMÉSZETES FÉNY

ZÁVADA PÁL
Természetes fény



Magvető Kiadó
Budapest, 2014
632 oldal, 6990 Ft

”

„Én azt mondom, nem, az írás a szó szoros értelmében nem bizonyító erejű dokumentum – szemben a fotográfiával, amely kétséget kizáróan meg tudja győzni az embereket valaminek a valóságosságáról. Mondjuk arról, hogy az ajtó fölött tényleg a hentesüzlet cégére látható, hogy előtte egy kislány áll, hogy a szalag a hajába van bekötve, nem pedig a karjára fölhúzva, s hogy a lábánál valóban hever egy komondor. A fiatalember vitatja álláspontomat – szerinte létezhetnek dokumentatívan hiteles írások ugyanúgy, mint szavahihetetlenül hiteltelen fényképek” – olvassuk Závada Pál *Természetes fény* című regényének 192. oldalán. A szöveget egy fénykép illusztrálja: a felvétel kislány helyett szikár, bajszos – talán épp az elbeszélő álláspontját vitató – fiatalembert ábrázol, aki a haja helyett karjára fölhúzva visel (a munkaszolgálatra utaltakat megkülönböztető) szalagot, a lábánál nem hever komondor, az említett hentesüzlet – ha az egyáltalán – ajtaja fölött pedig cégér helyett Dávid-csillag látható. A képnek higgyünk, vagy inkább a szövegnek? Mindkettőnek és egyiknek sem: a *Természetes fény*ben sokszor egymásnak ellentmondó, hangsúlyosan fikatív szövegrészek egészítik ki, írják fölül, értelmezik újra a hiteles(nek tűnő) dokumentumokat, fotókat, személyes beszámolókat. Könnyen eszünkbe juthat erről az eljárásról Márton László *Árnyas főutcája*, hiszen az 1999-es regény is egy ismeretlen, szinte kizárólag fényképek által megőrzött vidéki közösség tagjait keltette életre a szövegtér minden apró szegletét uraló elbeszélő jóvoltából. Zavadánál azonban épp ez utóbbi, vagyis az elbeszélő (vagyis inkább elbeszélők) hatóköre marad mindvégig kétséges. A regényben egymás mellé kerülő narratívák között képtelenség sorrendet felállítani, és épp ez az eldönthetetlenség hívja fel a figyelmet arra, hogy a T. nevű település második világháború előtti, alatti és utáni története – fényképek, beszámolók, dokumentumok ide vagy oda – sohasem lesz megörökíthető az írói fantázia eszközei nélkül. „[A] felnőtt ezeket a memóriaszakadásait – legyenek akár gyerekkoraiak, akár ké-

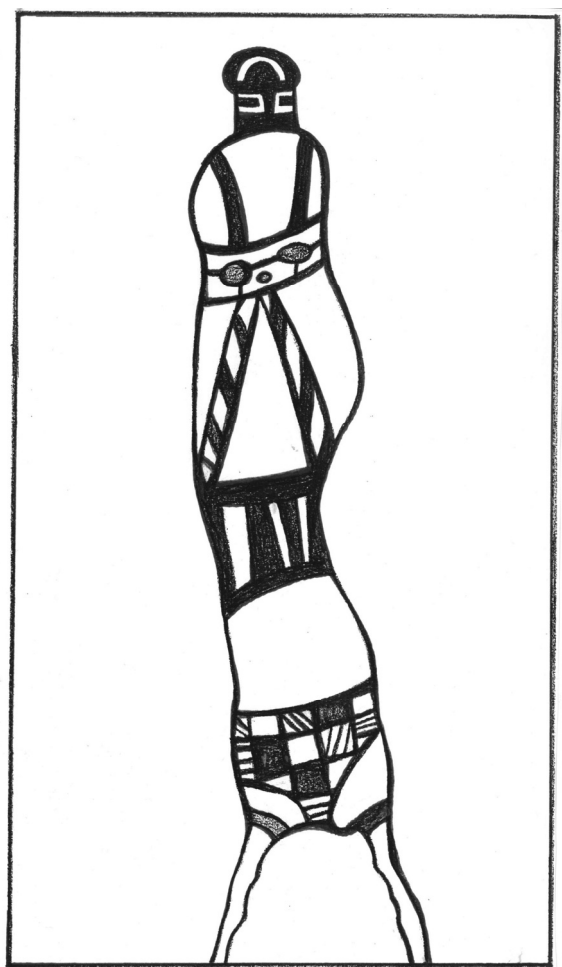
sőbbiek –, hogy egyberántsa őket, össze akarja folyton fércelni, a hiányokba pedig hamis foltokat próbál betoldani” – olvassuk a 362. oldalon. A *Természetes fény* az itt említett „memóriaszakadások” szükségszerűen hamis – mert utólagos – foltokkal való betömésére tett gesztusként is olvasható.

Ehelyütt nincs módunk rá, hogy akár csak dióhéjban is megpróbáljuk összefoglalni a regény cselekményét. A T.-ben történetek nem sokban különböznek a legtöbb magyar település második világháborús tapasztalataitól: a zsidó lakosság túlnyomó többségének deportálása vagy munkaszolgálatra kényszerítése, a katonaköteles férfiak besorozása és a keleti hadszíntérre vezénylése, az otthon maradtak félelme és a frontátvonulás idején átélt megpróbáltatásai sajnos nem számítanak egyedi esetnek a kor Magyarországon. (Talán épp az általánosító szándék lehet az egyik oka annak, hogy a Závada Pál szülőfalujaként is ismert Tótkomlósnak csak a kezdőbetűje jelöli a történet központi helyszínét.) Ennek ellenére nem állíthatjuk, hogy az olvasás során különösebben közel kerülnénk bármelyik szereplőhöz: az objektivitás látszatát fenntartani igyekvő, néhol pedig e szándék lehetetlenségét leleplező elbeszélés láthatóan ellenérdekelt az érzelmi azonosulás elérésében. A szöveg működésmódja sokkal inkább a mikrotörténetírás eszközkészletét imitálja, amennyiben vázát a túlélők visszaemlékezései és – a fikció szerint – a történetek közreadójának rendelkezésére bocsátott fényképei adják. Csakhogy az oral history egyébként sem problémátlan műbe emelését megnehezíti, hogy az archív képek forrása – a kötet végén található mutató tanúsága szerint – nem azonos az aktuális elbeszélő által elmondottakkal. Még tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a dokumentarista próza látszólagos sterilitását rendre megtörik az utólagos írói fabulálásra figyelmeztető szövegrészek: erre jó példa az egyik főszereplő, Weisz Jakab fiktív, a munkaszolgálat hónapjai során „fejben” fogalmazott riportsorozata, amelynek egy pontján a szöveget uraló entitás átveszi a szót és elárulja az épp csak megkezdett résztörténet Weisz által még nem is ismert végkifejletét. Szándékosan írtunk *entitást elbeszélő* helyett: azáltal ugyanis, hogy a műben többször történik utalás egy elbeszélőnek nevezett – elejtett megjegyzések és egy családi fotó alapján Závada Pálra emlékeztető – alakra, hamar nyilvánvalóvá válik, hogy nem ő, hanem egy még őt is kívülről láttató, közelebből meg nem nevezett felettes narrátor tartja kézben a regény számtalan irányba szétfutó cselekményét.

A némiképp a 2008-as, *Idegen testünk* című Závada-regényt idéző megszólalásmód is az egyes szövegek egymásmellettségét hivatott érzékeltetni. Akár egyazon bekezdésen, sőt egyazon mondaton belül megváltozhat beszélő és megszólított viszonya, egyesből többes számba csúszhat át a narráció, egyik szereplő fejezheti be a másik által megkezdett gondolatmenetet. Ez a mozaikszerű szövegépítkezés elbizonytalanítja az egyébként komoly kutatómunkát végző író által lejegyzett valódi és kitalált emlékek közötti határvonalat, ekképpen pedig a regény is a saját maga által teremtett átmeneti sávban marad – valahol félúton szépirodalom és tudományos-ismeretterjesztő irodalom között. A megformáltság fokával kapcsolatban nem emelhetünk kifogást, az viszont egyedül az olvasó személyes ízlésén múlik, mennyire érinti meg ez a legapróbb részletekig kidolgozott, de kidolgozottságával látványosan tüntető próza. A fényképek elhelyezése viszont nem minden esetben vall a szövegéhez hasonló mérnöki pontosságra: bár nagyon sok esetben tényleges párbeszéd alakul ki kép és szöveg között (mint például a kritika elején idézett részben), nem egyszer pusztán illusztratív funkcióval bírnak a beillesztett fotók. Ezek a felvételek mintha csakis a több száz oldalas szövegtenger

tagolásáért volnának felelősek, hiszen esetükben elmarad a jelenlétüket indokló narrátori reflexió – ilyen módon pedig nem is tekinthetők a mű integráns részének.

Az „archív képek regényeként” beharangozott *Természetes fény* – címével ellentmondva – sokkal inkább laboratóriumi körülmények között készített és előhívott fotók gyűjteményeként írható le. Persze nincs ebben semmi meglepő: kibeszéletlen múltunk fennmaradt dokumentumai a rájuk irányított mesterséges fény egyszerre torzító és megvilágító sugarai nélkül végleg láthatatlanok maradnának.



PUSKÁS DÁNIEL

„[A] szavak ingoványában”

PÁL DÁNIEL LEVENTE: HOGY ÉLTÜNK, NEM HIÁBA



Fiatalkor Szövetsége
Budapest, 2013
1500 Ft

”

„Beszélni annyi, mint állandóan úton lenni.” (ford. Makai Imre), mondta Mandelstam *Beszélgetés Dantéről* című esszéjében. Glyn Maxwell, kortárs brit költő *Time's Fool* (Az idő bolondja) című verses regényének (ami szintén él dantei párhuzamokkal) egyik mottójaként találkoztam először ezzel a mondattal, de nagyon illik Pál Dániel Levente kötetére is.

A kötetben nagyon hangsúlyos az utazás és a nyelv szerepe. Többféle utazással találkozhatunk az olvasás során, s eleve már magát az olvasást is felfoghatjuk a mű világában tett fiktív utazásnak, ahol a kötet elbeszélője idegenvezetőként kalauzol minket végig, mint Apollinaire *Égőv* című versének narrátora, aki életének főbb állomásait utazási élményein keresztül mutatja be. Olyan, mintha egy fényképalbumot nézegetne az olvasó. Az élet mint utazás jelenik meg, amire a kötet szerkesztése is utal. A kötet nyitó verse a nemi élet legelső megnyilvánulásáról szól, az első merevedésről és magömlésről, majd az első ciklus *Olho azul* című versében a születés jelenik meg, s az első versekben hangsúlyos a hajózás és a tenger motívuma, mely a magzatvízzel állítható párhuzamba. A *Prófétakörben* a barlangba zárt és falhoz kötött ember is az anyaméhben lévő magzathoz (és a cetben lévő Jónáshoz) hasonló, majd a kötet záró versében egy sírnál ér véget a narratíva. A kötet első ciklusának egyik helyszínét, Afrikát is az emberiség bölcsőjének tartják, s az itt található Alexandria a könyvtára miatt szintén jelentős állomás az emberiség kultúrájának szempontjából. Az emberiség kezdeti szakaszaira, a kultúra kibontakozására utalhat a mitológikus történetek, mesék felelevenítése, vagy a különböző népcsoportokhoz kapcsolódó hiedelmek. A *Lélekfa-lélekben* a fává változott Daphné alakja elevenedik meg, a *Prófétakörben* pedig a tengeren hánykolódva imádkozó Jónás és a barlangba temetett Jézus alakja, majd a motívum újra visszatér az *Autoekphrasis*-ban, ahol a falra akasztott képet a keresztre feszített keresztényekkel hozza párhuzamba az elbeszélő. Az első versben a jósló cigánylányok és a tündérmesék („ho-

mokba / várat neked építettem, sárkány / vagy hős lovagok ellen” (5.)), a *Vörös halakat vacsoráztunk* halászáinak halakkal kapcsolatos babonája, vagy az *Olho azul* születendő gyermek szemszínével kapcsolatos hiedelme.

A születés motívuma nem csak emberi szempontból értendő, hisz a kötet során többször előfordulnak a vers keletkezésére való utalások. Ez kibővül általánosan a művészetre is, ahogy például az *Akire érdemes odafigyelni* című versben egy költő a padon felidézte egy nemrég látott nő emlékét, ahogy „kezében / üres képkerettel megy, át a hídon, / valami be nem keretezett / festmény lehetősége felé.” (51.) A műalkotás keletkezésének lehetősége folyamatosan fennáll, a szerzőn, alkotón múlik, hogy él-e a megörökítés lehetőségével, mint egy fényképezőgéppel, azaz fontosnak tartja-e, hogy emlékezzen a pillanatra.

A kötet felépítését tekintve a világ távoli pontjaitól (Afrikától, majd az eszkimók vidékétől) jutunk el az anyaországig, míg egyre közeledve elérünk a belső világhoz. Az elbeszélő saját múltjában tett pokoljárása felidézi Dante látomásos és Rimbaud önmagában tett pokoljárását, és a nyitó vers háromsoros versszakai is mintha az *Isteni Színjáték* tercínait idéznék. A múlttal való számvetés és az út- vagy otthonkeresés jelenik meg Pál Dániel Levente könyvében. A szerző immár három kötetet tudhat maga mögött, s lassan eléri a dantei 35. életévét, ahogy a *Nyomok* című vers elbeszélője mondja: „olyan nyomot szeretnék hagyni, / amit e parton nem találtam / harminc év alatt sem.” (52.).

Az elbeszélő az utazásai során sem igazán találja a helyét, amihez hozzáadódik a mai magyarországi helyzet, így a szülőföld sem jelenik meg otthonként, a narrátor már-már Ahasvérusként bolyong a világban, hogy valahol otthonra leljen benne. A kötet szerelmeiben sincs igazán harmónia: új szerelmek lehetőségei, rosszul működő kapcsolatok, egyéjszakás kalandok, vagy a kapcsolat hiánya. A versek során többször előfordul méz, mintha ezt példázná, ahogy egyfelől a kellemes érzés, másfelől a beleragadás dominál, amitől az elbeszélő nem tud szabadulni. Ez leginkább a *Lélekfa-lélek* című versben van jelen, ahogy a két fa egymásba fonódik (s az ismétlődő szöveghelyek is ezt az összefüggést fejezik ki), olyan, mintha a fává változott boldogságban élő idős házaspár, Philémón és Baukisz történetének ellentéte lenne, mely az egymáson élősködő párral inkább Ady *Héja-nász az avaron* című versére hasonlít, melynek végén szintén összefonódik a szerelem és a halál.

Ahogy az országokat elhagyja az elbeszélő, a kapcsolatokból is távozik. Ha Platón *A lakoma* című művében lévő androgünt felidézzük, ahogy a két fél által alkotott egész kétfelé hasad, úgy már megjelenik a szilánkok és törött tárgyak motívuma a kötetben, amik az emlékezéshez kötődnek. A *Prófétakör* című vers így épül fel lázálomszerűen a mondattöredékekből, mint egy mozaik, de felidézi Beckett *Az utolsó tekercsének* Krappját, ahogy a fiatalkori tekercsét hallgatja, s közben tekergeti oda-vissza. A *Te vagy a nyelvem, ami idegen* című versben az elbeszélő szerelmének emléke törött darabokra, s a kavicsdobálás fogja jelenteni a felejtést. A kötet során többször megjelenik a felejtés, illetve az idő múlásának motívuma: a gyakran előforduló homok, por, a hó, vagy a baromfiudvar istenének kezéből aláhulló magok. A *Nyomokban* az elbeszélő által említett nyomhagyás is kudarcot vall, ahogy a kötet utolsó versében mondja: „nyomunk azóta por, feledés / homokja lepte be” (61.), amit csak fokoz a szerző honlapján közölt *Hiába éltünk – tévedtem korábban* című versének (2013.06.13.) erősen kiábrándult hangja. A felejtés azonban nem minden esetben működik, hisz a nyelv szintjén már bizonyos mértékig kezd működni, de a kapcsolatok területén folyamatosan jönnek vissza az

emlékek: ahogy a köveket újra partra veti a tenger, vagy a mosdó alól előkerülnek a hajszálak.

A nyelvet illetően megjelenik az anyanyelv háttérbe szorulása, feledése, s ahogy a port nem akarja kiköpni („csócsálom órákon át / mézbe ragadt fogaim között” (33.)) a *Te vagy a nyelvem, ami idegen* elbeszélője, úgy az édes anyanyelvtől sem tud szabadulni, s hasonló öszszegabalyodás jön létre, mint a *Lélekfa-lélek* esetén. Megjelenik a kifejezés nehézsége, s ahogy a vers narrátora beszélve is szerelme hangját véli hallani, felelevenedik a *Lélekfa-lélekből* ismerős élőködő, strindbergi vámpír alakja. A kifejezésben adódó nehézség metaforikusan a *Prófétakör* című versben szintén megjelenik, ahogy a barlang *szája* elé követ gördítenek, s maga a lázálomszerű mozaik is a történet összegzésére irányuló kétségbeesett próbálkozás.

Az utazás motívuma a verseket nézve is érvényes, hisz sokféle költői hanggal találkozunk a kötetben. Van szerelmi költészet, ekphraszisz, a *Család, gyerek, kenyér, mosoly* és a *Harminc* a mondókák, népdalok egyszerűségét eleveníti fel, a *Földrengés után* ciklusban közéleti témájú szövegekkel találkozhatunk, és *A baromfiudvar istene* az orwelli állatmesét idézi. A következő ciklusban *A test szabad* egy szonett, s a kötet címét adó utolsó vers, mintha Villont és a vágánsköltészetet idézné. Ahogy az utazásban, úgy az olvasásban is versről versre, ciklusról ciklusra lépünk át a határokat, átszállunk, de például a szonett szokásos rímképletének vagy hangnemének megszegése, vagy a kötetben gyakori soráthajlások szintén értelmezhetők határátlépési gesztusként (ahogy a Muzsikusz Rádió mondta a szerző a szonettéről Ferenczi János interjújában (2013.06.28.)), ami a *Reménytelen soráthajlásban* teljesedik ki leginkább, ahol ironikusan hat a szöveg, hisz egyes soroknak soráthajlasként és hagyományos sorként is van értelme. A vendégszövegek, parafrázisok átutazó turisták Pál Dániel Levente verseiben. Madách *Az ember tragédiájában* lévő eszkimó asszonyának mítosza bukkan fel az első ciklus végén, *Az úgy közös* című vers Pilinszky gyakran idézett *Életfogytiglanjának* parafrázisa, míg az *Avagy kinek van jó?* című vers elején József Attila *A Dunánál* című versének rövid átirata jelenik meg. A *Kis esti gyors* utolsó mondatában Szabó Lőrinc versének címe lappang: „Élete, szíve és mosolya, álma, / Legyen az egy” (24.) (kiemelések tőlem), a *Család, gyerek, kenyér, mosoly* cím mintha Kemény István novelláskötetének címét (*Család, gyerekek, autó*) rejtene magában. A *Lelkiismeret* című versben, ahogy a nő lábai közé nézve azt mondja az elbeszélő, hogy: „rám ne nézzen / ezen a szent helyen / isten / mozdulatlan / haragvó szemem!” (58.), felidézi Georges Bataille *A szem története* című kisregényéből a női nemi szervbe esett szemgolyót. Nem mellékes, hogy a kötetben többféle szem fordul elő: tyúkszem (mint látószerv), az afrikai halászok zöld szeme, a harisnya szeme, női szem s a fekete halak formáját is a tágra nyitott szemhez hasonlítja az elbeszélő, továbbá a narrátor által vizsgált nyomok és a követett nők felvetik a megfigyelés problematikáját (az angolban például a magánnyomozót *private eye*-nek hívják), ami, ahogy Bataille-nál, az isteni mindent látó szemben teljesedik ki.

A verselést és versformákat tekintve szintén törekszik a kötet a változatosságra, hisz a szabad versek mellett találhatunk kötött formákat is. Ahogy már említettem, *A test szabad* című vers egy páros rímekből és tíz szótagos lüktető sorokból felépülő szonett, melynek nagyobbik része egy nem fogadott üzenetek mozaikjából összeálló monológ (mely felidézi a kortárs szlovén költő, Primož Čučnik *Szonettek nem fogadott hívásokra* című ciklusának alapötletét), melyhez a szonett végén két mondatból álló felelet tartozik, melynek váratlansága feleleveníti a hagyományos szonett fordulóját. A *Harminc* című versben 4/4-es ütemhangsúlyos sorokat használ (a versszakok utolsó sora csak négy szótagos), ami egyben fel-

idézi a mondókák, népdalok egyszerűségét, de ahogy a kötet helyszíneiben: van külföldi versforma és magyaros verselés is. A vers utolsó versszakában beragad a refrén, és a kezdő sorral létrejön a keretes szerkezet, amivel a versbeszélő kiszól a szövegből: „Harminc éve nem változol” (60.). Ez összefüggésbe hozható a kötet többi ismétlődő szöveghelyet tartalmazó szövegével, vagy az időnként kávézgató elbeszélő napi szokásaival, de tágabb értelemben utalhat még a kötetben lévő megmerevedett állapotokra: a működésképtelen szerelemben ragadt felekre, a barlangba zárt és megkötözött emberre, a változatlan politikai- és gazdasági helyzetre, vagy a tyúkokra, amik nem mernek megmozdulni.

A képek és szójátékok terén vegyes a felhozatal: akadnak példák zseniálisakra, de sajnos időnként kevésbe jókra is. A *Vörös halakat vacsoráztunkban* a halászok „énekeltek, karmos hangjukkal / karcolták a tengert” (10.), majd „megtelt a hajó, jóllakottan recsegett” (Ua.). Az *Olho azulban* az „öt nap általában, / ahány az ujjak száma az egészséges kézen” (12.) jól megteremti a természeti kultúrák légkörét, amire a *Lélekfa-lélek* is törekszik a varázslásszerű kezdettel, s ebbe jól illenek az ismétlődő szöveghelyek. Az *Átszállás és eltévelyedés nélkülben* azonban az „elszívok / egy utolsó szorongást” (55.) eléggé elhasznált kép. A *Nyomok* című versben viszont az „erővel nyomom a lábam / olyan nyomot szeretnék hagyni, / amit e parton nem találtam” (52.) (kiemelések tőlem) ötletes megoldás az azonos szótövű szavak használata, vagy a *Lélekfa-lélekben* a „gyengeség vett rajtam erőt” (15.) ellentéte, illetve a *Te vagy a nyelvem, ami idegen* címében és a *IV.* részében az idegen nyelv kétértelműségével játszik (de ha erőltetni akarjuk, akkor a vers idézett és az előző két részében még a tolvajnyelv képzete is ott lapul). Azonban *A baromfiudvar istenében* lévő tyúkok, akik „tyúkszemüket / forgatták körbe” (46.) esetén nem túl szerencsés megoldás, hogy a ziccerként adódó szójátékkal élt, mert nem igazán illik a kötet többi versének hangneméhez és megmunkáltságához.

Pál Dániel Levente harmadik kötete egy eléggé sokszínű válogatást nyújt: a déli féltekétől az északiig bejárjuk a Földet, az emberek és az állatok világát, s az avantgarde szabad verseken és merész soráthajlásokon keresztül eljuthatunk a kötött formák rendszerszerűbb világába. Az elbeszélő eddigi életútjából megmaradt töredékének lehetünk tanúi, ahogyan a szilánkokat összeillesztgetve a gyerekkortól kisebb-nagyobb megszakításokkal eljutunk a harminc éves férfiig. A kötet jól indít és az utolsó vers is nagyon erős, azonban mintha a kötet közepe körül bizonyos helyeken (például az *Avagy kinek van jó?* esetén) megtorpanna ez a lendület. Mindent összevetve, egy izgalmas kötetet vehet kezébe az olvasó.

CSEPCSÁNYI ÉVA

Struktúrák és emberi sorsok

KÁCSOR ZSOLT: RETTENETES VLAGYIMIR



Kalligram Kiadó
Budapest, 2013
190 oldal, 2600 Ft

”

Kácsor Zsolt a *Rettenetes Vlagyimir* című regényében zavarba ejtő módon ötvözi a rendszer, az intézmény és az emberi sorsok mikrovilágának kapcsolódásait. Azokba a pozíciókba, helyekre, melyeken ismert és ismeretlen emberek – politikusok, miniszterek, diktátorok, pribékek, katonát, rendőrök, ÁVH-sok, áldozatok és elkövetők mozogtak a negyvenes évek végétől a nyolcvanas évek végéig a magyar történelem színpadán, Kácsor Zsolt Molnár Ferenc híres ifjúsági regényének, a *Pál utcai fiúk* szereplőinek alakját illesztette be.

Már Molnár Ferenc műve is túlmutatott a konkrét cselekményen – néhány tucat pesti fiú virtuskodásán, játékain – Kácsor Zsolt regényében viszont egyértelműen manifesztálódik a Molnárnál még csak burkolt üzenet: a magyar társadalmi és politikai élet eseményeinek, harcainak, problémáinak leképezése.

A *Rettenetes Vlagyimir* szerzője némiképp felrúgta és módosította ugyan a vörössingések és a Pál utcai fiúk táborának összetételét és relációit, de ez logikus és életszerű lépés volt tőle a kommunista rezsim visszáságainak bemutatáshoz. Molnár Ferenc ismert regényalakjaiban felfedezhetjük Rákosit, Gerőt, Nagy Imrét, Kádárt, ha akarjuk, de a nevek és az események konkrét egyeztetése, azonosítása helyett érdekesebb a rendszer működési elvére figyelni, mivel X behelyettesíthető Y-nal, és az eredmény szinte ugyanaz:

Emberek, akik vagy megalkusznak, meghunyászkodnak, esetleg fölláznak, elszöknek egy adott politikai, társadalmi berendezkedésből, esetleg ideológiai alapon vagy egzisztenciális szükségből, tudatlanságból, közömbösségből kiszolgálják azt. Kácsor Zsolt művében nincsenek egyértelműen fekete vagy fehér figurák, mint egy romantikus regényben: a „jóknál” is kiütözköznek az emberi gyengeségek, érdekek, esendőségek, és a „rosszak” is tudnak megindítóan emberi és kedves gesztusokat produkálni. Időnként – ahogy sokszor a társadalmi és politikai élet szereplői esetében – nehéz eldönteni, ki kit, és miért szolgál, mik a motivációi, és mit akar valójában.

Több olvasata van a *Rettenetes Vlagyimir*nek. Egyrészt lehet egy cinikus, közömbös kívülről álló perspektívájából szemlélt, sajátos leírása az ötvenes éveknek és az 1956-os szabadságharcnak. Ebből a szemszögből olvasva provokatívnak és túl liberálisnak, posztmodernnek tűnhet a mű, mely a magyar történelem egyik kardinális, és mind a mai napig mély sebeket okozó korszakát dolgozta föl.

Másrészt lehet egy történelmi korszak jellemző eseményeit, történéseit, visszáságait két ember életén keresztül sematikus mozzanatokban megragadó, izgalmas regény. Témája, politikai érintettsége, és az egész magyar nemzet sorsára kiható, a mű cselekményének kibontakozást biztosító történelmi korszakválasztása miatt viszont az egyén szintjén aligha lehet közömbös az olvasó reakciója. A fejezeteket már-már balladai tömörség jellemzi, a kimondatlan dolgok, elhallgatások, fojtott utalások feszültséggel telivé teszik a légkört.

Nagyszerűen visszaadja az ötvenes évek hangulatát, a bizonytalanságot, a bizalmatlanságot, a gondosan megválogatott és mérlegelt szavak súlyát és jelentőségét, a cinkosságot, helezkedést, a megmaradásért folyó küzdelmeket.

Egy biztos: az író nem kíván állást foglalni, csupán szemléltet, némi távolságtartással, írói eszköztárából pedig nem hiányzik a humor, az ironia, a jellem – és helyzetkomikum sem.

A regény két főszereplője Wendauer és Szebenics, Molnár Ferenc művében a fűvészkerti vörösingesek táborába tartozó fiúk voltak, a *Rettenetes Vlagyimir*ben pedig az Államvédelmi hatóság két alkalmazottja, akik fekete autóval – a közbeszédben *Rettenetes Vlagyimir*nek elnevezett – szolgálati autóval járnak-kelnek, embereket hoznak – visznek, éjjelente órákig lesben állnak egy utcában, jelentéseket írnak, vagy gyilkolnak: mindig szigorúan és következetesen a parancs szerint. Ahogy halad előre a regény cselekménye, úgy tudunk meg egyre többet és többet az életükről:

„Ültek az autóban, és nyögtek.

– Jaj a fejem – morogta Wendauer.

– Nekem inkább a gyomrom vacakol – tette hozzá Szebenics, és kiszáradt szájjal nyelt egy nagyot.

Másnaposak voltak mind a ketten, mert előző este muri volt a székházban: az állami ünnep előestéjét arra használta föl a hivatal vezetése, hogy nagy eszem-iszomot rendezzen az állomány számára. (...) Szebenics erős hányingerrel küszködött, ráadásul hasmenése volt, de a körülményekhez képest mégiscsak vidáman ecsetelte az est eseményeit.

– Képzeld, a százados elvtárs éjjélre annyira berúgott, hogy csirkepörköltet akart főzteni kaviárból – mesélte.

– Emlékszem, Szebenics elvtárs – heherészett rekedt hangon Wendauer.”

Összetett, sablonoktól mentes leírást kapunk a két férfiről. Egyrészt szorgalmasan, elkötelezetten, kissé naivan, és elvhűen, jó „elvtársakként” hajtják végre az utasításokat. Másrészt élénk táru a mindennapi életük sok apró-cseprő részlete: közös étkezések az autóban, betegségek, félelmek, remények, aggályok, szerelem, hétvégi programok. Egy idő után azt veszi észre az olvasó, hogy megszokja, megkedveli ezt a két embert, akik sokszor csetlenek-botlanak, beszélőgatnak egymásnak, káromkodnak, kialvatlansággal küzdenek, viccelődnek, vagy elégük van az egészből. Viszont a parancsot, a feladatok teljesítését szó szerint, komolyan veszik, és teszik azt, amire alkalmazták, kiképezték őket.

Egyszerre ellenszenvesek és sajnálatra méltók, szerethető vonásokkal is rendelkeznek, és meg vannak győződve arról, hogy amit ők szolgálnak, amit tesznek, az jó, és hasznos. Bízna a hatalomban, a személyi kultusszal övezett Áts Feriben, a rendszerben, a megbízhatónak ítélt elvtársakban és a kötelességben. Bár rámege a szabad idejük, az egészségük, a nyugal-
muk erre a szolgálatra, ők mégis rendületlenül hisznek az ideológiában, melynek végül áldo-
zataivá válnak.

A két főszereplő közül Szebenics a karakteresebb, meghatározóbb, „a főnök”, Wendauer pedig a hű csatlós, a sofőr, aki sokszor nem találja el, mit kellene épp mondani, vagy inkább elhallgatni. Aggályos gonddal ügyel arra, hogy meg ne bántsa, föl ne mérgesítse Szebenicset, és aki a „grófnő elvtársba” szeret bele, olyannyira, hogy a vidékre kitelepített úri családot meg is látogatja, természetesen úgy, mintha csak kiküldetésben járna.

*„Wendauer elbűvölten állt a grófnő mosolyának fényében, s hirtelen úgy érezte, mégsem jött hiába. Az istennő egyetlen sugárzó mosolyáért már megérte ez az esztelen utazás. Ekkor a legnagyobb, úgy kilenc körüli fiúcska közelebb lépett, azt kérdezte nagy bátran Wendauertől:
– A bácsinak is van pisztolya? Mert akik nyomozni szoktak jönni édesapához, azoknak min-
dig van.”*

Ahogy halad előre a regény cselekménye, egyre több szereplő lép színre a Pál utcai fiúk-
ból: Boka, Kolnay, Geréb, Bauer, Csele, Richter, Leszik, Csónakos, a két Pásztor. Közülük né-
melyek áldozatok, némelyek magas pozíciókat töltenek a pártban. A komoly és kimért Bokát,
az évekig börtönben sýnlódó veterán tábornokot rendőrfőkapitánynak, majd később bel-
ügyminiszternek nevezik ki, Áts Feri, a hatalmas diktátor meghal, a két Pásztor pedig Boka
szolgálatába áll, és monumentális ünnepség keretében rehabilitálják és felmagasztalják azo-
kat az embereket – Csónakost, Gerébet, Kolnayt – akiket nem sokkal azelőtt a párt utasításá-
ra tettek el láb alól.

*„Szenvtelen arccal bámulták a mellettük elhaladókat, akik grandiózus, fekete fényképeket
emeltek a magasba: az újrateremtett elvtársak valószerűtlenül hatalmasra nagyított arcképét.
Szebenics és Wendauer a fotókon nem ismert föl mindenkit, hiszen összesen tizenkét halott elv-
társat temettek újra aznap – mindegyikhez nem volt közük. De az óriás transzparenszen mo-
solygó Gerébet, Kolnayt, Csónakost és Molnárt megismerték messziről.”*

A cselekmény tetőpontjaiként pedig kitör a forradalom, melynek szemléltetéséhez a Pál
utcai fiúk és a vörösingesek végső csatájának leírását illesztette be Kácsor a Molnár Ferenc
regényből. Ehhez hasonló, írói fogásokat, csavarokat találhatunk még a műben: A Tizenhar-
madik fejezet egy, a Zakariás próféta könyvéből vett idézetet és néhány üres oldalt tartalmaz,
Molnár Ferenc író, szerkesztőt pedig saját kreatúrái, Wendauer, Szebenics és a Pásztorok
ölik meg.

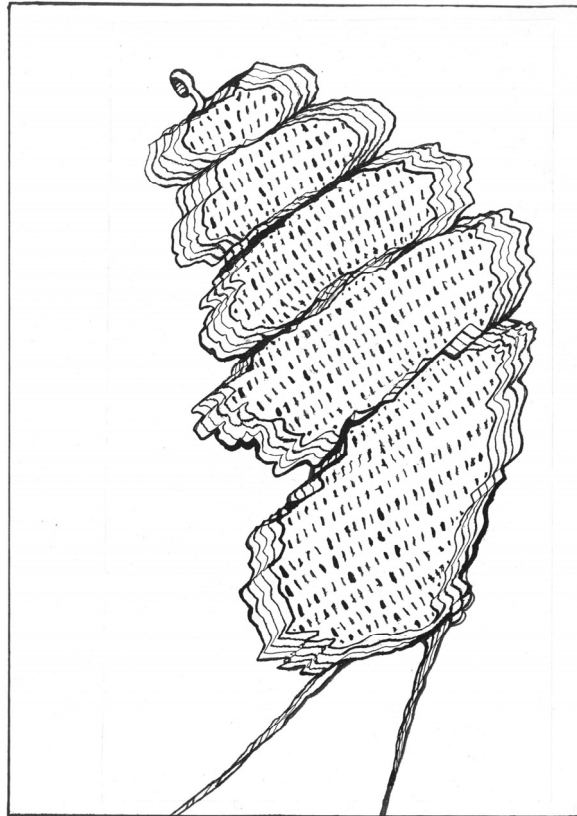
*„Ekkor odaballagott az idősebbik Pásztor is, hogy segítsen a testvérének. Talpra állították
Molnárt, és elrángálták a kocs mellől. Ekkor Wendauer ingerülten elfordult, majd beült a
nagy, fekete autóba, Szebenicst pedig újra köhögési roham fogta el, és a motorháztetőre tá-
maszkodva kapkodott levegőért. A közelben kutyaugatás hallatszott, az idősebbik Pásztor pe-
dig elővette a fegyverét és kibiztosította. A fémes kattánásra a főszerkesztő önkéntelenül a fülé-
re tapasztotta a kezét”*

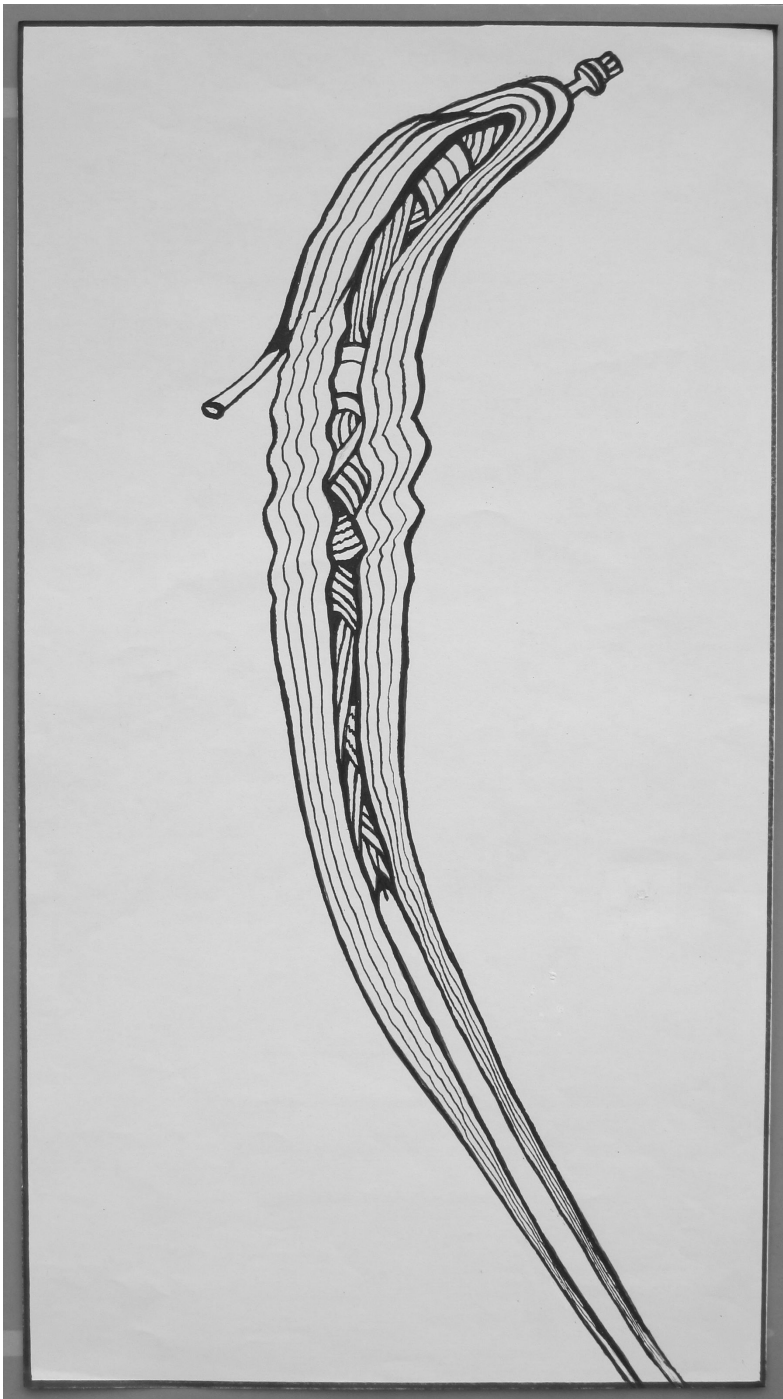
Végül ők is áldozatul esnek, a forradalom felbőszült ifjúsága megkínozza és kivégzi a két főszereplőt, holttestükre pedig fölkerül a „hazaáruló” felirat. Viszont az elérhetetlen „nagyok” bármit is követtek el, élnek tovább gond nélkül, a kisembereken, a végrehajtókon csattan a nép haragja, azon nép haragja, melyen nem sokkal később véres bosszút áll a párt és a szovjetek.

Wendauer és Szebenics története viszont nem zárul le a kivégzésükkel, egy sajátos túlvilágon folytatódik tovább az életük...

Sokrétű, remekbe szabott kortárs regény a *Rettenetes Vlagyimir*. Írója kiváló érzékletességgel ötvözi a mikro és makro világ mozzanatait. A legaprólékosabb realista, naturalista részletek kidolgozása, és a nagy összefüggéseket, hatalmi struktúrákat láttató események felvázolása között finom összhang és egyensúly van.

A súlyos, komor témának könnyedséget, „fűszert” ad a humor és az irónia. Állásfoglalás nélkül nem lehet mellette elmenni, ez a könyv provokál, fölszólít, perspektíaváltásokra kényszerít, és mindvégig képes fönntartani az olvasó figyelmét. Érdemes kézbe venni.





tiszatáj

IRODALMI FOLYÓIRAT

Megjelenteti a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma
a Csongrád Megyei Önkormányzat,
Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata,



a Magyar Nemzeti Bank és a Nemzeti Kulturális Alap
támogatásával.

HÁSZ RÓBERT főszerkesztő
ANNUS GÁBOR, ORCSIK ROLAND, TÓTH ÁKOS szerkesztők
DOMÁNYHÁZI EDIT korrektor
SZÉKELY ANNA szerkesztőségi titkár

Felelős kiadó: Tiszatáj Alapítvány
Szedés, tördelés: Tiszatáj Alapítvány
A lapot nyomja: E-press Nyomdaipari Kft.
Szeged, Kossuth Lajos sgt. 72/B
Felelős vezető: Engi Gábor

Internet: www.tiszataj.hu e-mail: tiszataj@tiszataj.hu

Online változat: tiszatajonline.hu

Szerkesztőség: 6741 Szeged, Rákóczi tér 1. Tel. és fax: (62) 421-549.

Levélcím: 6701 Szeged, Pf. 149.

Terjeszti: Lapker (Magyar Lapterjesztő Rt.)

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága 1008. Budapest, Orczy tér 1.

Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,

e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303-3440

További információ: 06 80/444-444

Egyes szám ára: 600 forint.

Előfizetési díj: negyedévre 1500, fél évre 3000, egész évre 6000 forint.

ISSN 0133 1167