

## A Duce

A diktátoroknak és „modern” változatuknak, a látszatdemokráciák élén álló autokrata országvezetőknek van néhány közös ismervük. Meggyőződésük például, hogy a dolgok döntő részben akarati úton változtathatók, és ebben az ő személyes szerepük, ha tetszik, küldetésük különleges jelentőségű. Hiszik, felismeréseik, vízióik megvalósításához nem egyszerűen csak rájuk van szükség, hanem arra is, hogy minél kevesebb intézményes akadályba ütközzenek. Az állandó expanziós hajlam, a korlátlan ambíció szintén jellegzetes, egyrészt, mert egy idő után személyük jelentőségéhez képest kicsinek találják pozíciójukat, saját hazájukat, tehát az önmagukba vetett hitük is ezt diktálja, másrészt céljaik is megkívánják befolyásuk, akaratuk kiterjesztését, végül, de nem utolsósorban az alattvalók lehetséges támogatásának biztosításához elengedhetetlen ellenségkijelölés is erre sarkallja őket.

A 20. és 21. századi diktátorok, autokratikus vezetők képességeit, veszélyességét politikai ellenfeleik kezdetben rendre alábecsülik, részben mert a maguk mércéje szerint kulturálatlannak, faragatlannak látják őket, hiszen a leendő vezérek többsége meglehetősen alacsony sorból származik, nem a jobb iskolákból kerül ki, az elitek pedig minden évszázados tapasztalat ellenére a képességeket összetévesztik a saját értékrendjükben felmutatott teljesítményekkel. A tömeghatás értelmében bármilyen hatékony és sikeres a majdani országvezető, mondanivaló-

ját sokan csak az intellektuális tartalom, a formálogikai koherencia, pontosabban ezek hiánya alapján minősítik, ebből a szempontból a zavarosságát érzékelik. A diktatúrák, autokratikus rendszerek ellenfelei többnyire nem is értik, hogy a vezérek célja és eszközrendszere eleve egészen más, mint amit ők a maguk kultúrájában értelmezni képesek.

A diktátorok és autokraták nagy felületet nyújtanak a karikírozásra – persze a „klasszikus” diktátoroknál jórészt közvetlen hatókörükön kívül. A nevetségessé tétel nemcsak gyökereiben közös a lenézéssel, de részben okozója is a veszélyek fel nem ismerésének. Akin röhögni lehet, az nem félelmetes.

Persze nem a paródiák, karikatúrák a felelősek, ugyanis nehéz egyértelműen megválaszolni, hogy mivel tudják, tudták a diktátorok, az autokrata országvezetők terror nélkül is maguk mögé sorakoztatni a társadalom jelentős hányadát. Különösen élesen vetődik fel a kérdés a 20. századi diktatúrák és bukásuk akár csak felületes ismerete alapján.

Az európai diktatúrákról jelentős könyveket publikáló történészt, Ormos Máriát is foglalkoztatja a kérdés. Egy 2010-es években született írásában (*Egy ember – egy korszak*), amelyet 2013-ban kötetben is publikált (*Múlt a jelenben*, Kossuth Kiadó), felveti például: hogyan lehetett Hitler ismeretei, kvalitása, ahogy nevezi, önértéke és uralmi pozíciója között olyan nagy ellentmondás? A titkot csak növeli – mondja –, hogy

ehhez egy modern, nagy kultúrájú ország biztosította a hátteret. Akkori válasza: „A rejtély nyitja alighanem abban áll, hogy a nyugati világ magatehetetlen, ötletelen politikai osztálya [...] képtelen volt reagálni egy olyan kihívóra, aki jellemének [...] fekete oldala mellett és ellenére új, kiválóan működő politikai taktikai fegyverekkel tudott élni [...]” A professzor egy interjúban tavaly arról beszélt, hogy az önkényuralom eleinte nehezen ismerhető fel, amikor pedig már lerí róla jellege, nehéz megállítani, mert mindent maga alá gyűr. A világban erősödő populizmus újra a hatalom csúcsára repít diktátorokat, akikről népük még csak nem is sejt, hogy azok. Elég egy ellenséget felmutatni, a legegyszerűbb, banális szövegeket ismételtetni. Az önkényuralom ismét gyakorlattá vált – mondta –, hiába borítják le demokratikus fátyollal.

Az idén 89 éves Ormos Mária életművének jelentős darabjait tavaly óta sorozatban újra kiadja a Kossuth Kiadó. 2018-ban a Hitlerről szóló politikai életrajz, valamint a *Gondolatok az ember történetéről* című munka, 2019-ben pedig Mussolini politikai életrajza jelent meg. Ez utóbbi a könyv harmadik kiadása. Az elsőt 1987-ben, átdolgozott változatát 2000-ben, a mostanit az előző változtatása nélkül felfrissített, bővített irodalomjegyzékkel tették közzé. Most, a Mussolinikönyv harmadik kiadása elé írt rövid előszavában ez olvasható: tévedés azt hinni, hogy a Mussolini-féle politikus a 20. század terméke; nem, időről időre felbukkannak „hatalmas elvárásokkal eltelt személyek”.

A Mussolini-könyv nagyszabású és igényes politikai életrajz, amely egyúttal lehetőséget teremt a dikta-

túrák, önkényuralmak, autokratikus vezetők természetrajzának megismeréséhez. Egyik erénye a fontoskodást, tudományoskodást kerülő közérthetősége. Ez nemcsak nyelvi puritánságot jelent, hanem azt is, hogy a szerző rendkívül biztonsággal szelektál, igazítja el olvasóját, kerül el a politikai életrajz lehetséges csapdáit. Annyi ismeretet közöl a hatalmon lévő vezér Olaszországának történetéről, amennyi Mussolini személyiségének, döntéseinek megértéséhez szükséges, és ugyanezt képes felmutatni a meglehetősen szövevényes háború előtti nemzetközi politika és a vezér külpolitikai motivációinak bemutatásakor is. Valószínű, hogy a laikus olvasó számára így sem könnyű olvasmány a Duce gondolatrendszerének alakulására, a politikai praxisára koncentráló munka, mint ahogy nem is kíván persze úgynevezett népszerű tudományosnak mutatkozni. Megjegyzem, ez utóbbi műfaj sem idegen Ormos Máriától, hiszen az e kötethez hasonló jellegű és terjedelmű (500 oldalas) Hitler-monográfia mellett írt *ő Hitler élete és kora* címmel egy alig több mint százoldalas ismeretterjesztő munkát is.

Mussolini élete, pojjacáskodási hajlama, nőügyei, önmaga és Olaszország lehetőségeinek túlértékelése, nagy politikai baklövésai, sajátos Hitler-függősége kínálnák, már csak az életrajz fogyaszthatóbbá tétele érdekében is, hogy érdemi teret kapjanak a műben, mondjuk, a Chaplin 1940-es *Diktátor* című filmjében a Baktéria vezéréként bemutatott, Mussolinivel azonosítható Benzini Napaloni figuráját felidéző elemek. Ormos Mária azonban mindvégig megőrzi tárgyilagos hangvételét, a megkerülhetetlen, bulvárízű motí-

vumokat is lakonikusan idézi fel. Jó példa erre, hogy csak egy jegyzetben említi: „Eddát [Mussolini lányát, Ciano külügyminiszter feleségét] egyébként szülei nagyon is igyekeztek férjhez adni, mivel szerelmi listája igencsak hosszú volt, és akadt benne néhány botrányos eset is.” Vagy az egyébként is sok tekintetben abszurd salòi köztársaság idôszakáról szólva néhány sorban jelzi: Donna Rachele, Mussolini felesége, aki hirtelen elkezdett beavatkozni politikai ügyekbe, „valahogy úgy viselkedett, ahogyan az írói képzelet szokta a nagy diktátorok szeretôit [...] élénk varázsolni”. Emellett az elviselhetetlen légkörhöz „csak az hiányzott, hogy [Rachele] tudomást szerezzen Clara Petacci feltûnésérôl a közelben”. Petacci ugyebár régesrég országvilág elôtt köztudottan Mussolini szeretôje volt.

Bár a szerzô nem tartja kiemelt feladatának, de világosan kirajzolódnak a kötetbôl a 20. század három nagy diktatúrájának, a sztálini kommunista rendszernek, az olasz fasizmusnak és a nemzetiszocialista Németországnak a hasonló vonások ellenére is nyilvánvaló különbségei. Miután az elsôszülöttség „jogán”, nemcsak nálunk, hanem szélesebb körben is sokszor használják a náciizmus és a Mussolini-féle rendszer közös megnevezésére a fasizmus kifejezést, érdemes kiemelni: egyrészt ezek egykoron is megkülönböztették a másiktól önmagukat, másrészt az egyebek közt az egyéni szabadságjogok felszámolásában, az egypártrendszerben, a tömegek masíroztatásában, a társadalom különbözô szféráinak politikai alávetettségében, a militarizmusban mutatkozó hasonlóságok ellenére valóban ér-

demben különböztek is. Attól még Olaszországban is diktatúra volt, hogy a néhány terrorista jellegû kilengés ellenére a belsô ellenfelekkel szemben nem alkalmazták a tömeges terrort, nem internálták például automatikusan a konzervatívokat, a demokratákat és a liberálisokat. Így a fasizmus polgári áldozatainak száma messze nem milliókra rûgott, hanem néhány százra (nem számítva ide a háborús veszteségeket). Az olasz rendszer nacionalista volt, de nem faji alapon különböztette meg a más nemzetiségûeket. Nem volt eredendôen antiszemita, ott valóban csak náci igényre született zsidótörvény, a zsidóság túlélési esélyei összehasonlíthatatlanul nagyobbak voltak, mint Németországban vagy például Magyarországon. Míg a kommunista rendszerben az állampárt uralta a rendszert, Németországban a náci párt és az állam párhuzamosan gyakorolta a hatalmat, addig Olaszországban az állam gyûrte maga alá és transzmissziós szerepre kárhoztatta a fasiszta pártot stb.

Ormos Mária könyvében világosan rajzolódik ki Mussolini fejlődésregénye, életének és „művének” különbözô korszakai. Szinte lépésről lépésre követhetô, ahogy az anarchizmusra hajló szocialistából az etatista Duce lesz; ahogy az antiklerikális, királyságot megvetô ifjú a pápasággal és a királlyal is modus vivendit találó kompromisszumokig eljut (ebben egyébként szintén jelentôs az eltérés a nemzetiszocializmustól); ahogy a demokratikus elkötelezettségû politikusok jelentôs része által is elismert, sikeres vezér lejtôre kerül, belecsúszik a korábban csak teuton rémnek tekintett Németországtól való teljes függésbe; ahogy az 1943-

as bukása után a hatalommániás, már valódi hatalom nélküli Mussolini a valóság részleges felismerése és illúziói katyvaszában kavargó.

Ormos Mária műve új kiadásának előszavában, rögtön az első mondatban azt írja: Mussolini jóindulattal is legfeljebb közepes kaliberűnek tekinthető. Kihez, mihez képest? – merül fel a kérdés. Maga a mű persze árnyalt képet ad, kitűnik például, hogy a Duce iskolázottabb, olvastabb volt, mint Hitler, ugyanakkor az utóbbi katonai stratégiai intuícióihoz képest neveltségesen laikus maradt, de szinte korlátlan hatalmával élve ilyen ügyekben is döntéseket hozott – fatálisakat. Továbbá megismerheti az olvasó, hogy Mussolini politikai felemelkedésében például milyen szerepet játszott kivételes képessége helyzetek felismerésében, kiaknázásában, egyáltalán, a hatalomra kerüléséhez szükséges lépé-

sekben, sőt hosszabb ideig a hatalom gyakorlásában is. A bukás felől nézve minden diktátor és autokrata képességeinek korlátjai kerülnek előtérbe, hiszen éppen a korlátlan hatalom, a kontroll, a hatalmi ellensúlyok hiánya vezet a végzetes döntésekhez. De Mussolini a maga erejéből emelkedett a társadalmi hierarchia aljáról a csúcokra, vált nem is olyan rövid időre világpolitikai léptékű tényezővé. Bizonyos aspektusból lehet neveltséges paprikajancsinak látni, nem kétséges, emberiség elleni vétségekre is használta hatalmát, valódi háborús bűnös, bűnöző volt. Ezek azonban más dimenziók, mint a képesség. Már csak az Ormos Mária által is világosan látott autokraták mai veszélye miatt is érdemes az ilyen distinkciókat számon tartani.

---

**Ormos Mária:** Mussolini. Budapest, 2019, Kossuth Kiadó. 544 oldal, 3990 forint.

*Radics Viktória*

**Radics Viktória**

## Önismertkönyv

Nincs kétely: az elbeszélő, az író, az irodalomtörténész, az egyetemi tanár, a beteg és Szilasi László egyik, egy testben több lélek. Csakhogy amikor az ember – az elbeszélő, az irodalomtörténész, a tanár, a beteg – ír, akkor máris komponál, szerkeszt, stilizál, retorikai és egyéb irodalmi eljárásokat alkalmaz; a híres „ipszeitás”, az önmagasság olyasmis, mint egy repedezett, stilizált, üreges dolog, mint egy héj, és benne lakozik a láthatatlan, megfoghatatlan szubjektivitás, az artikulált és dezartikulált hangok, a lelkek és

szellemek. Akkor hát mégsem üres. Bepillantást nyert-e Szilasi László önmagába, amikor meglékelte a koponyáját, és kimetszették a tumorját? Vagy miután mindezt átgondolta. Mit tudott meg az énszerkezetről, magamagáról, a test-lélek összebonnyolódásról?

Átvészelte a betegséget, és közben megismerte a teljes kiszolgáltatottságot. Az orvosoknak, az ápolónőknek, a testének, mely ellene fordult (mondhatni: a teste a saját feje után ment), a saját gondolatainak és a tudattalanjának, nem utolsósorban

azoknak, akik szeretik, vagy sem. Vajon az írásnak egy ilyen irdatlan sokk után terapeutikus funkciója van? Az a szerepe, hogy visszatértse a lábadozót a viszonylag egészséges és normális életbe? Szilasi nem engedett az alkalmazott irodalom készítésének, az írást nem arra „használta fel”, hogy pozitív gondolatokat fialjon vele, amelyek sokak szerint – bár én ezt kétlem – gyógyítanak, ellenben egy szinte örültnek vagy örjítőnek nevezhető tapasztalatot gyúrt bele egy sajátos irodalmi formációba.

Valahol tényirodalom ez a könyv, dokumentumregény: egy dossziéra való lelet, „elbocsátó szép üzenet”, orvosi és gyógyszerészeti szakszöveg található benne, és az író beékelt korábbi saját szövegei sem tesznek mást, mint dokumentálják a páciens irodalmi és személyes előéletét. Ezek a merőben különböző dokumentumok kikövezik a történet útját, és nyomolvasást tesznek lehetővé, a „fugát”, az illesztéket pedig az író interpretációi, emlékezései, vallomásai, hangulatképei és reflexiói alkotják, valamint a majdnem élő, laikus beszámoló a betegség kitöréséről, lefolyásáról, a kórházi életről és a gyógyulásról. A könyvnyi kollázsban különböző típusú szövegek vannak tehát: orvosi diagnózis, farmakológiai ismertetés, emlék, hallucináció, álom, olvasónapló, újságcikk, képleírás, idézet, esszé, tárca, reklámszöveg, e-mail, vicc, anekdota, mese, és biztos ki is hagytam valamit. Nemcsak az elbeszélőt hallani, hanem a volt felesége, az új szerelme, az anyja, az apja, a testvére, a barátai, a kollégái, az orvosai hangja is fölbukkan. A több nézőpont kívánalma teljesítve. A szöveg

igencsak változatos, diskurzusokat mixelő, akadtak is kritikusok, akik inkoherensnek tartották a művet.

A cím, a *Luther kutyái*, vallási példázat: Luther a hívó embert kutyához hasonlította, amint mozdulatlanul, rezzenetlen szemmel várja, hogy a gazdája kezéből megkapja a húsfalatot. Jó cím, és a könyvnek tényleg van egy spirituális fonala – talán ezen a szálon száll az önismeretben a legmélyebbre az íróember (hiszen az önismeret regénye és egyúttal dokumentuma ez). Szilasi László imádságos, bibliaolvasó embernek vallja magát, igaz, egy szokványos „de” kíséretében, ámbár mégis le meri írni a tómondatot: „Hiszek Istenben.” Nem templombajáró azonban, a hite, ha van, nem vasárnapi hit, és semmiképp sem dogmatikus, inkább úgy fogalmaznék, hogy a transzcendencia jelenlétét érzékelni képes s erre kiművelt lelke van. A bibliai igék meg az imák ezt a nem is olyan titokzatos *érezkelést* segítik elő. Ám amikor a kórházban feküdt, tehát a legkritikusabb, istenes vagy istenverte időkben érdekes módon nem imádkozott, írja; bizonyára nem volt szüksége formulákra: „érezkeltem, hogy Isten ott van velem, hogy a kegyelem belengi a szegedi újklinika idegsebészeti osztályának nyomorult folyosóit, szobáit, iszonyatos mellékhelyiségeit”. Nagy dolog!

Nem idézem most az egész bekezdést a 155. oldalról, amelyben Isten jelenlétéről ír, s arról, hogy ennek érzékelését a szavak csak elrontották volna; azt hiszem, hogy a megmenekülés vágya „beszél” a betegből, és az Isten mintha a testi és lelki állapotából „olvasott” volna. Ha eddig ő olvasta a Bibliát, akkor most Isten olvasta őt. „Azt hiszem” – az én ol-

vasatom is hit kérdése, s hogy mely olvasó hogyan reagál erre az eseményre, abba nincs beleszólásom. Annyi biztos, hogy Szilasi nem egy misztikus benyomását kelti, nem gyakorolja a vallási pátoszt, nem áhítatos. Olyan keresetlenül realista a környezet és a helyzet, a saját testi-lelki állapot ábrázolása, hogy ez a transzcendenciaérzés, amit körülír, szerintem a kopott fogalmak ellenére abszolút érthető és világos. „A hit talán csak egy érzékszerv” – ez egy találó gondolat. Ha az agya töredezetten működött is (vagy épp sehogy), ez az „érezékszerv” mindazonáltal ép maradt.

A halálközeli élmény, az elállati-asodás, a beteg ember beszűkülése sem tett kárt benne. A fent jelzett spirituális bekezdést megelőzően olvasható egy afféle banális futam a hagyatkozásról, hogy mi marad a gyerekeknek... Pont ez után van a megfelelő helye a hitbéli érzelmeknek és gondolatoknak, amelyek, akárhogy is, valamiféle megnyílás jelei. Talán a gyógyulása is? Szilasi tollán az ember állat is, természetesen, ambivalens szerzet, a materiális, testi és a spirituális, szellemi dimenzió feszültsége az agydaganat alkalmával implodál, összeugrik, szikrát hány, és ez adja ki azt a képmény egzisztenciális-halálközeli tapasztalatot (mely teljesen más, mint a *Saját halálé*, a klinikai halálba is belecsúszott Nádas Péteré), amit ez a szövegmontázs, ha nem is kifogástalanul, de elég jól meg tud, meg próbál formálni; alighanem nehéz írói feladat volt.

E könyv olvastán átírhatónak látszik az unt test-lélek binaritás, úgy, hogy ezek egymásba ékelődnek és ütik egymást, aminek az effektu-

sai különbözők: hol enerválttá, hol pedig energikussá tehet bennünket ez a fájdalmas, szorongató vagy épp idegőrlő, olykor eufóriát okozó eseménysorozat, ami *mindig* történik bennünk – szerintem –, s ha betegek vagyunk, fölöttébb megvisel. A tényregény ekként nem csupán az „oligodendrogliomát” dokumentálja, nem csak Sz. L. körtörténetét nyújtja – ez csupán segédegyenes ahhoz, hogy lássuk az emberi lény vesződését, „a halál élőlényének” agresszióját, amivel szemben nem tudjuk, mi ad védeettséget – semmi? –, és a végszó mégiscsak az, hogy „nincs kegyelem”, miközben azért adódnak fények, látványok, örömök és sírások. Ahogy Tandori Dezső írta hajdanán: „Én elsősorban: örülök! Hogy: élek! / Szomorúságom: *ennek* profi-módja.” A „szomorúság” és a melankólia azonban súlyos betegség esetén nem a legjobb kifejezés, és a depresszió sem elég; szinonimák után kutattunk.

Szilasinak szenvedéstörténete volt ez a betegség; ezt nem írja túl, nem stilizálja se föl, se le, erős képpel, egy mítosz, „a tüzes bika” elbeszéléssel példázza, a szenvedés mindennapjainak ecsetelésében azonban visszafogott. Saját üvöltését külső nézőpontból ábrázolja, ami olyan, mint egy vad Bacon-festmény. Elbeszélésmódja csöppet sem patetikus, nem is érzelmes, olykor groteszkbe hajlik, mint pl. a székelési gondok szikár ábrázolásakor. A szarral kapcsolatos részek szerintem nem alkotnak „szkatofil propedeutikát” és „szkatológiai dimenziót”, ahogy Bartók Imre írta a kritikájában, hanem természetesen groteszkek, magyarul, a szarozás nem abnormális, épp annyi hely jut neki, amennyit egy

testi bajokról szóló tüzetes beszámoló megkíván. Az a gyanúm, hogy a szkatofília (a visszataszító beszéd szeretete) valami egészen más. Nem is megbotránkoztató az, ahogy Szilasi a szarról, beszarrásról és a székrekedésről ír, hanem, ismétlem, természetes, vagy a természetesről alkotott fogalmainkat revideálja. A szégyennel való küzdelem belengi a dolgot, ez viszont antropológiai sajátosságunk, és az obstipáció vagy a befosás akár „tüzes bika”-szerű példázatként vagy szinekdochikusan is olvasható, hiszen az egész test, az egész ember esik szégyenbe, amikor elterül a kés alatt. Érvelhetünk, hogy a betegség nem szégyen, azonban szerintem az élmény szintjén mégis ettől parázsluk, épp ezért jobb bevállalni a beszarrást is, meg az egyéb testi meghurcoltatásokat. A könyv egyik legjobb része épp az ilyen „bevállást” tárgyalja a nyelési nehézségek és azok terápiás feloldása kapcsán, és az ott olvasható vizualizáció frenetikus (a *Magándiagnózis* és a *Terápia* című alfejezetekben).

Hasonlóképp a hamvasztási technikák leírása sem nekrofilias, hanem morbid, és mi sem természetesebb annál, ha egy súlyos beteg – amikor a fele sem tréfa – ezen agyal. A morbiditás üdítő tud lenni, hiszen csakúgy az elfojtottat szabadítja föl, mint a viccek meg az álmok. A könyv egyik vad részlete az elhomályosult vagy álmodó tudat szenzációit sorolja a 130–131. oldalon, összefüggéstelen képeket, színeket, állagokat. Másutt szabatosabban, kerekesebb emlékek formájában írja le Szilasi az elfojtott testi tapasztalatokat, amint a betegség hatására felszínre bukkannak, és ezt így értelmezi: „Hirtelen észre-

vettem, hogy az udvariasság jókora része leginkább a halandó fizikum elrejtését szolgálja, ne áíts, koponya: ne látszódjék a test, ne látszódjék a csontváz, ne látszódjék a halál.” Ugyanakkor az író ellent is áll annak az emancipatorikus testírásnak, amelyben a fölfedezett test eltakarja a láthatárt, és kultikus szerepre tesz szert. A lélek, a szellem itt állja a versenyt, egyenesen a kulturális, a szellemi élmények válnak az életörömlők kertjévé, „a kultúra csodálatos, végtelenül édes, eszelős világa”, „az irodalom végtelen édessége”, „a kultúra mély zamata” – a kultúra dicsérete többször is fölhangzik a műben. Annak szájából, aki ettől majdnem örökre meg lett fosztva, és kicsit másként hangzik így, mint mikor a tanár nyomja a szöveget.

Az elbeszélő kórtörténete összegabalyodik más szálakkal: egy házasság és – sajnos csak átabotában – egy friss szerelem története is fut, egy elég részletes családtörténet rakódik gyerekkor-elbeszélések intarziáival, kinagyított epizódokkal, melyeknek némelyike kilóg ebből a műből. A betétek szerintem túl vannak méretezve, az önidézeteiből (korábban publikált írások megismétléséből) is több van a kelleténél (amit én kihagytam volna: *Kassa, a távoli svéd kisváros, Drezda bombázása, M S mester Torontóban, Hőseinkről*). A családtörténetnek azok a részei illenek bele ebbe a műbe, amelyek közvetlenül a testet és a halált érintik, mint pl. a gyerekkori agyhártyagyulladás (egy „csodás” gyógyulás) története, a testvér betegségének leírása (ez kiemelkedően jó), az apja testének, a nagyanya lábának a megjelenítése, de pl. a zsidó szekrény története és Drezda bombázása nem ide tartoznak, nincs

szükség arra, hogy a majdnem halálos betegség lefolyásának történetét történelmi katasztrófák nyomaival pecsételjük meg, épp elég dráma ez is, az egyetlen agyé.

A *Luther kutyái* az őszinteség és a hitelesség közti senki földjén mozog, ezért metaforikus erejű a kötetzáró, *Szerbia* című szöveg, egy biciklizés leírása a határvidéken, a Szeged–Gyála távon és tovább, tényleg a senki földjére kerekedve, ahol csak állatok járnak. Az őszinteség prózában, pláne, amikor ilyen kegyetlen tudati és testi állapotokról van szó, lehetetlen, mert nem lehet elmondani. A hitelességet a szakorvosi papírok retorikája szavatolná, ami kevés, mert elidegenítő, ezenkívül az időpontok és helyek megjelölése, meg a szerep-

lők, a valós személyek monogramjai. Valamint a vallomásosság, aminek az írói férfiszemérem vagy talán az alkat határt szab: *nincs* bensőséges vallomásos hevülete a könyvnek, Szilasi szikáran próbált helytállni és szembenézni magával meg azzal, ami megtörtént vele – a sötét, animális mélybe süllyedésével és a fel-támadásával, amit racionálisan ír le, de a durva szakadásokon a hangsúly. Mégiscsak a szövegbe applikált Arany-idézet érzékeltetheti a legjobban a könyv lényegét, egyfajta tükröződést: „Hogy megáll az elme, mint egy bomlott gépely / S bámulja a lelket csodás ösztönével.”

---

Szilasi László: *Luther kutyái*. Budapest, 2018, Magvető. 285 oldal, 3499 forint.

Almási Miklós

## Az arc mint kvíz

Hans Belting élő klasszikus, nem csoda, hogy ez a könyve már születésekor (2013) híressé vált. Az amerikai kiadásban pontosabb a cím, illetve hogy miről szól e történet: eredetileg a *Faces and Masks* (2017) címet viseli, mert a vaskos dolgozatot valóban e kettősség szövi át. Ha le akarnám egyszerűsíteni Belting kutatását, azt mondanám, hogy arc nincs is, élő emberként is maszkok sorát viseljük társaságban, hivatalban, még otthon is. Merthogy az arc hihetetlen mozgékony alakulat, ezért megfoghatatlan, míg a maszk akár egy make up révén állandó lehet egy darabig. Enélkül nem létezhetne filmművészet, plakátikon,

közkézen forgó Marilyn Monroe-vagy Che Guevara-képmonument. E kettő és a médiában tenyésző ikonikus figurák ráadásul hordozhatók is, leválnak modelljük életbeli kontextusáról, önálló életet élnek.

Az arckép és maszk kettősség/azonosság nagyszerű találmány. Mellékesen: maszk kétféle lehet. Az egyik levehető az arcról, külön tárgy (például a velencei karneválon viselt groteszk darabok), a másik az arc maga, amelyet maszknak használ a tulajdonosa. Vagyis úgy bánik vele, hogy egyszer megmutassa az egyéniség lényegét (vagy annak magvát), máskor pedig titkolódzón elleplezze. A megmutatás/elleplezés kettős

használata miatt, valamint az arc pillanatonként változó kifejezőképessége révén az arc leírhatatlan – mondja Belting. És igaz: egy fotós a digitális géppel pár másodperc alatt két tucat képet lőtt rólam, de két kép sem volt azonos, és akadt közöttük olyan, amelyiken nem ismertem magamra. De a színházi élményünk is erről szól: a színpadon játszó díva a smink lemosása után szinte egy másik embernek tűnik, ha netán találkozzunk vele a függöny mögött. A maszk-arcra rá is lehet dolgozni, a smink (*maquillage* – vulgó: a „vakolat”) csodákat képes kihozni az arcból, pedig „csak” maszk.

Beltingnél ez az állandóan változó *maszk-arc* lesz a portré, a könyv központi esztétikai-művészettörténeti jelenségének tárgya. De úgy, hogy maga az arckép megállítja, sőt holtta teszi az eleven arc jelentésváltozatait. „A portré az általa ábrázolt arcot szükségképpen egyfajta maszkká változtatja, mely mindig távol marad az arctól, mivel helyettesítője annak... Ily módon a portré az európai emlékezetkultúra egyik lényegi jegyét képező eltárgyasítás mintapéldája.” Hozzátennem, hogy az itt említett „eltávolítás” során igazán nagy portréknak sikerül az arc sokféleségből, időt tekintve elmúlt státuszából valaminő új lényegiséget a vászonra vinni, ami az ábrázolt személy egyéniségének mélyebb vonásaira utal, mint amit az igazi arcra pillantó néző, ismerős vagy az utca embere lát. A jó portré az ábrázolt egyén lényegét képes megragadni. „A portréban ábrázolt arc nemcsak dokumentum, hanem az Én tematizálása is... ezzel pedig lényegi jelentőségre tett szert a láthatatlan Én ábrázolhatóságának kérdése. A portrénak

szembesülnie kellett azzal a kérdéssel, hogy miként lehet ábrázolni egy embert.” De ennek ellentéte is igaz, amit Belting emel ki: a személy ki tudja vonni magát az arcból – kvázi eltűnik a saját arca mögött. Más szóval a portré – modellje segítségével – hazudhat is. A királyok, főurak által a palotákban, dísztereken a hatalom érzékeltetése végett kiaggatott arcképeknek is ez volt a funkciójuk.

A portré európai jelenség. Igaz, eredete az ikonfestésre nyúlik vissza, de attól igen korán elszakadt. Az ikon nem „hasonlít” valakire, az ikonon ábrázolt alak nem változtatható az ismétlés, más képekbe való beillesztés során. Mert benne maga az ábrázolt szent van jelen, a szentet pedig nem lehet megváltoztatni. A portré ez ellen a merev (bizánci) modus ellen lázadt: individuális arcot teremt, igaz, nem élő, hanem tárgyi (artefact) formátumban, de mégis az életesség jegyében, szemben az ikonnal, ahol a rituális alakfestés (szín, forma, szemalakat stb.) mindig ugyanolyan, az ábrázolt szentnek nincs (nem lehet) individualitása. Ráadásul az ikon elválaszthatatlan a kultusztól, vagyis a hozzá kapcsolódó egyéni vagy közösségi viselkedésmódotól. Ezzel szemben a portré a privát élet része, voltaképp a polgárosodással bontakozik ki gazdagsága igazán. Mert nincs hozzácsatolva a képpel szembeni kötelező közösségi (egyéni) magatartásmód, a kultusz. (Belting hatalmas műve, a *Kép és kultusz. A kép története a művészet korszaka előtt* fejt ki e különbséget és fejlődést a bizánci képcsinálás, ill. képfunkció és az európai festészet között.)

Belting kimutatja, hogy az európai portré voltaképp a római ikon-

ból indult el: a „Veronika-kendőből”, amellyel Jézus véres, verejtékes arcát Veronika letörölte, s így rajta az eredeti arc lenyomata látszik. A legenda az 1200-as évektől létezik, de az európai festők később úgy kezelték, mint egy individuális arc originális lenyomatát. Az „igazi képet”. Később azonban ezen az úton járva el is tértek tőle így vagy úgy, s lettek végül az emberi arc festői felkutatásának úttörői. Belting a követés és elválás pillanatát Jan van Eyck *Krisztus-ikon portré* című festményén dokumentálja. Vagyis a portré ugyan európai specialitás, kialakulása nem is olyan egyszerű, gyökerei mélyen a bizánci és a római hagyományba nyúlnak. A képalkotást illetően Jan van Eyck sima-lapos portrévá alakítja a Krisztus-képet, de az arc, a szem ábrázolása már messze eltér az ikonfestés kötöttségétől: megjelenik az individualitás az ikon-archan.

Zseniális a portré genealógiájának levezetése, illetve a pillanat elkapása, melyben az európai arcképműfaj megszületik. Kezdetben e képeknek nincs terük, az alak profilból kerül vászonra. A szereplők „...soha nem tekintenek ki a képből, és nem tették úgyszólván sajátjukká a képet. Erre csak akkor került sor, amikor a portré megtette a facialitáshoz vezető fordulatot, *vagyis az arc elvált a kép felszínétől, és a szemlélőhöz fordult.* [ekkor] *Az ábrázolt személy teret nyert saját jelenléte számára, mely oly szuggesztivitással bírt, hogy in corpore jelenlét hatását keltette... az arc jelen van a képben, s a kép nem csupán emlékeztet az arcra.*” Belting itt kapja el azt a pillanatot, amikor az európai portréfestés létrejön. Az individuális arc, akkor is, ha festé-

zeti megjelenítése maszkyszerű, valóban forradalom és egy több száz éves tradíció elindítója.

Beltingnél az önarckép paradox műfaj, mert itt többszörös áttételben jelenik meg a festő arca (maszkja): hiszen csak tükörben láthatja saját magát. A festő azonban nem csupán azt ábrázolta, amit a tükörben látott, hanem magát a látás aktusát, s így saját tekintetét is. Amire céloz, annak jó példája a könyv borítóját alkotó Johannes Gump *Önarcképe*, ahol ez a paradoxon teljes egészében kibomlik. Tükörből festi az arcát, a képen egyfelől látszik a tükör, s benne Gump arca, a kép másik oldalán a készülő portré. Csakhogy a két kép között a képen ott áll maga a festő. Vagyis az önarcképen háromszor szerepel: tükörben, vásznon és mint alkotó, aki éppen önmagát festi. Ami képtelenség: nem lehet egyszerre festeni önmagam, és közben a festett képen önmagam is ábrázolni, amint festem önmagam. Pedig itt ez történik, s ezzel nyer, kikövezve az utat a nagy önarcképfestők előtt. „Az arc megrajzolása már itt is a szubjektum megrajzolását, vagyis az Én önértelmezésként történő reprezentálását jelenti” – mondja Belting. A tükör (pláne a korban még csak gömbtükröt használó festő eszköze) csalóka tárgy: benne az ember (akár festő, akár privát) egy holt felületen „él”. Belting szerint az igazi önarcképek – Rembrandt számtalan műve – e holt kép elleni lázadásként foghatók fel. Belting két képét idézi igazolásul: az egyik *Önarckép tágra nyitott szemekkel* (rézkarc 1630-ból), a másik az *Ifjúkori önarckép* 1628-ból. Ám legtöbbször inkább „játszik” önarcképeiben. Legalábbis nem tudjuk elkülöníteni, hogy Rembrandt

mikor festette igazi valóját, és mikor űzött csupán szerepjátékot az önarc-kép apropójából. Sorozata az Én keresése – mondja Belting, mert az Én valójában fellelhetetlen, akkor is, ha a kép címe ezt állítja. Szerintem az Én az emberi lét legmélyebb rejtvénye, sok rétege van, mint a hagymának, de egyikben sem találod meg a magvát. Ezzel küzd a portréfestő, és még inkább az önarc-képet készítő alkotó. Rembrandt tudja ezt, és ezért játszik a különböző Én-maszkokkal, portrészorozata e játékos keresés dokumentuma. Belting egyetlen kivételt említ, Rembrandt időskori *Önarc-képét* (1665-ből), ahol, mint a szerző megjegyzi, saját arcát leplezi le maszkként. Ráadásul a művészettörténész Belting kimutatja, hogy ezt a képet csak a festő halála után vágták körül portréformátumra, a festmény eredetileg egy hölgyet is ábrázolt, nyomai a ma látható önarc-kép bal szélén láthatók. Most akkor ez „igazi” Én-reprezentáció? Vagy játék? Rejtvény.

A könyv az arc (maszk), portré, kommersz kép társadalmi szerepét is kutatja. Nem részletezem, csak arra célzok, hogy az arc-portré a modernitásban hanyatlásnak indul. Belting arra kíváncsi, miért és hogyan veszít társadalmi (befogadói) vonzerejéből, vagyis hogy ma már nem divat a családok, a gazdagok, a főurak világában arcképet csináltatni, kiakasztani. A *selfie*-k korában valami más terjed, a véletlen pillanat és egy celebritással való másodpernyi közösség dokumentálását talán – közreadom a Facebookon, hogy e képen együtt mosolygok Obama elnökkel. Ami a portré halála. De a sírba viteléhez hozzájárult egyes nagy emberek (színésznők,

elnökök, hősök stb.) egyetlen beállításban sokszorosított, a média által milliószorosan ránk tukmált képe is. Maóról például a kínai hivatalosság egyetlen képet emelt piederstálra, de a köztudatban Brigitte Bardot-ról is csak egy kép rögzült, valamikor a hatvanas években, és úgy is maradt. Ez a fajta arcmás már nem portré, hanem a kép visszatért a műfaj történetének elejére, az ikontól való elválás előtti idők látványkonstrukciójához: csak egyfajta arcmás éli emlékezetpolitikai hagyományát, ahogyan a *Troica* című ikont sem lehetett másképp festeni, csak ahogy Rubljov megcsinálta.

A portré önfelbomlasztását véglegesen a médiumok kora hozta el: az *arc-sablonok* tömegtermelése. „A médiatársadalom szakadatlanul fogyasztja az arcokat, amelyeket maga teremt meg... a médiaarcok kiszorították a nyilvánosságból a természetes arcot, amely a kamerával történt rögzítés és képernyőre való átvitel révén már eleve maszkként jelenik meg. A médiumok a személy nyilvános képviseletét ellátó arcklisékkal szolgálják ki a közönséget.” És a fogyasztót dresszírozzák: a néző az utcán is úgy akarja látni kedvencét, ahogy a tévében találkozott vele, és megsértődik annak „civil” habitusán...

Belting kifejezése forradalmi, arckliséről ír, ami valóban az ember-fenség sárba tiprása: a sztárok legfontosabb kellékéből (arcuk hihetetlen aurájából) közhelyet csinálnak, és ennek elfogadását teszik kötelezővé. A befogadó felől pedig a szemléltő degradálja pusztá fogyasztóvá: a tévé előtti korszakot domináló *Life* című amerikai képeslap az arcfogyasztást tette programjává, hihetetlen sikerrel. Más kérdés, hogy a „fogyasztó

lét” mindig újabb és újabb arcokat akar látni, vagy ugyanazt különféle pózokban. Pedig „az arckonzumálás során olyan arcok kerülnek terítékre, melyek már eleve maszknak készülnek, tehát csinálmányok”. Nem érdekes, zabáljuk őket.

Mindez talán mindnyájunk közös tapasztalata. Fontosabb Beltingnek az a megjegyzése, hogy az arckli-sé dominanciájával nem ér véget a történet. A digitális kor feltalálta a „szintetikus arcot” – a számítógéppel kreált portrét –, amihez már nem kötődik test, úgy lehet manipulálni, ahogy a sztóri vagy a rendező akarja. Ez lett az arc/arckép halála.

Halált írtam, mert Belting is arról beszél: „Paradox módon a tömegmédiák sokszor felpanaszolt képáradatából mégis az arcok hiányoznak a legjobban, mivel túltermelésük sablonos kiüresedést vagy ellaposodást eredményez.” Sőt, az „arc eltűnését” említi. A Facebook megjelenésével aztán trappol kinek-kinek az arcközlemény-sorozata, mint vélt társasági esemény a közeli eltűnéssel viaskodva...

A *Faces*, ez a négyszáz oldalas mű maga a teljesség. A könyv vége felé még Bergman *Personájának* arckonsumálását is górcső alá veti: a két asszony arcát egymásra vetíti, illetve az egyik nő arcfelét a másik asszony arcrészletével egészíti ki, montírozza össze – aztán a döbbenetes hatást elemzi. Nemcsak Bergman, de Liv Ullmann is megrémül, önmagát keresi, tükörbe néz, de a rendező nem engedi, hogy önmagát megtalálja, mert az, tudjuk, Bergman kezén lehetetlen. Mivel itt a két asszony (Liv Ullmann és Bibi Anderson) a képek közti filozófiában ugyanaz a figura. A *Persona*-elemzést csak példaképp említem Belting mindent átfogni akaró szándékának illusztrálására: az ősportréktől a modern arcképpusztításáig (ld. Bacon torzított arcokat mutató portréit...), egyszóval Belting végigmegy ezen a kultúr-történeti, festészetrejtvénybeli ösvényen. Alapkönyv, mestermunka.

---

**Hans Belting:** *Faces. Az arc története.* Fordította: **Horváth Károly.** Budapest, 2019, Atlantisz Könyvkiadó. 441 oldal, 5895 forint