

VÁMPIRIZMUS

| | | |
|----------------------|------------|--------------------------------|
| Benyovszky Krisztián | 005 | Szerteágazó vérvonal |
| Kisantal Tamás | 017 | A vámpír újjászületései |
| Stemler Miklós | 029 | Vér, konspirációk, posztmortem |
| Dósa Annamária | 037 | A költő és a vámpírok |

PERMUTÁCIÓ

| | | |
|--------------------------------|------------|---------------------------------------|
| Spiegelmann Laura | 045 | Per Anum |
| Óváry Emma | 046 | Szétfeszít |
| Jorgosz Baia | 049 | versek |
| Bognár Péter | 052 | Gyerekversek |
| Rimóczi László | 056 | Gezemicze Erzsébet és a bográcsi gróf |
| Batári Gábor | 061 | A békekötés |
| Bajnóczy Zoltán | 065 | parabugi |
| Farkas Tibor | 067 | Összetartás |
| Pollágh Péter | 070 | versek |
| Középkor-reneszánsz-kora újkor | 072 | Oswald von Wolkenstein: versek |

MODULÁCIÓ

| | | |
|--------------|------------|------------------------|
| Seregi Tamás | 077 | A tautológia művészete |
|--------------|------------|------------------------|

CODA

| | | |
|-------------------|------------|-----------------------------------|
| Árvai Ferenc Ödön | 099 | Még tíz perc, és Tó bisztró retró |
|-------------------|------------|-----------------------------------|





Szerteágazó vérvonal

Benyovszky Krisztián

Közhelynek számít az a megállapítás, hogy a vámpír alakja és a vámpírizmus jelensége az egyik legtöbbet és legváltozatosabban feldolgozott témának számít mind az irodalom, mind a film történetében. Bram Stoker *Drakula* című regénye az 1897-es első kiadás óta folyamatosan, megszakítások nélkül jelenik meg. Egyes felmérések szerint minden nap legalább két új vámpírregény lát napvilágot. A vámpír tartós jelenlétének köszönhetően a populáris kultúra, s azon belül is mindenekelőtt a rettegést és félelmet ábrázoló zsánერიrodalom és -film egyik ikonjává vált. Elterjedtségét tovább fokozta az is, hogy a szórakoztató- és reklámpiar kereskedelmi terméké, kulturálisan megformált árucikké változtatta a vérszívó erdélyi grófnak és hasonszórú elődeinek és leszármazottainak figuráját és nevét. A vámpír alakjával és a vámpírizmusra utaló motívumokkal nemcsak számítógépes játékokban, képregényekben, lemezborítókön és pólókon találkozhatunk, hanem édességek, italok és tisztálkodási szerek címkéin is. Mivel magyarázható ez a népszerűség?

Nyilván több oka van ennek, de az egyik meghatározó tényező az, hogy a vámpírizmus változatos modern és posztmodern kori történeti és képi reprezentációinak ihlető forrásai sokrétűek: a szerzők egyaránt merítenek a folklór, a történelmi legendák és a klasszikus, 19. századi irodalmi feldolgozások példáiból. A másik ok abban keresendő, hogy a vámpír alakjában két fontos tabu kapcsolódik össze: a halál és a szex. Ez pedig minden kor olvasóit és nézőit izgató témakör. S ezzel függ össze az a szintén el nem hanyagolható körülmény is, hogy a vámpír (és a vérszívás) írók, művészek, filozófusok és tudósok munkáiban különböző – politikai, vallási, lélektani és esztétikai vonatkozású – jelentéstartalmakat hordozó jellé vált. Ez is mutatja, hogy egy intermedialis és interdiszciplináris hatókörű kulturális jelenségről van szó.

Az alábbiakban két újabb, a vámpírizmus kérdését tárgyaló könyv ismertetésére keríték sort, hogy azután tanulmányom harmadik részében ezek megállapításait egy cseh novella (Jan Neruda: *A vámpír*) értelmezésében alkalmazzam. Mindkét könyv különböző oldalát világítja meg a vizsgált jelenségnek. Giuseppe Maiello az etnológia és az antropológia, Iris Gavazzi pedig az esztétika kérdései felől közelíti meg a vámpírizmust. Az előbbi az eredetre, az utóbbi pedig a művészi reprezentációk formáira összpontosít. Neruda látszólag csak metaforaként alkalmazza a vámpír kifejezést, én azonban amellet próbálok majd meg érvelni, hogy a novella több szállal is kötődik a vámpírizmus szerteágazó néprajzi és művészeti hagyományához.

A vámpírhit gyökerei

Giuseppe Maiello a prágai Károly Egyetem kultúraelméleti tanszékének tanára, kulturális antropológiával és szláv filológiával foglalkozik, közelebbi szakterülete a vámpírizmus és a halál kultúrtörténeti és antropológiai vonatkozásai. *A vámpírizmus az európai kultúra történetében* (2004) című, cseh nyelven írott könyve¹ a címben megjelölt jel-

¹ Giuseppe Maiello: *Vampirismus v kulturních dějinách Evropy*. Nakladatelství Lidové Noviny, Prága, 2004.

enség néprajzi és történeti gyökereivel foglalkozik, különös tekintettel a vámpírokkal kapcsolatos hiedelmekre, babonákra, valamint azok teológiai és jogi reflexiójára. Eltekint tehát az irodalmi és filmes vámpírok, illetve a vámpírizmussal semmilyen tényleges kapcsolatot nem mutató legendák (Vlad Tepes, Báthory Erzsébet) vizsgálatától is. Nagyon gazdag, térben és időben is kiterjedt forrásanyagot dolgoz fel, különböző nyelvek, kultúrák, korszakok és vallások kontextusában elemzi a vámpírizmust.

Maiello a cáfolatát adja nem egy közfelfogásnak örvendő nézetnek és szakmai körökben is elfogadott vélekedésnek. Az első ilyen a vámpírizmus szláv eredete. Ahogy az előszóban írja, azzal fogott hozzá a kutatáshoz, hogy feltárja egy jellegzetesen szláv kulturális jelenség eredetét és változatos előfordulási formáit Közép- és Kelet-Európa, illetve a Balkán népeinek folklórájában (7.). Ezt az előfeltevését azonban csakhamar módosítania kellett, mivel az elemzésnek alávett források arról győzték meg, hogy a vámpírizmusnak egy olyan ősrégi hiedelem az alapja, mely a világ szinte minden táján előfordult – olyan népeknél és népcsoportoknál is, amelyek a szláv kultúráktól távol vagy elszigetelve éltek, s így kizárható velük kapcsolatban a külső hatás vagy közvetítés eshetősége.

A tévedés egyik oka az lehetett, írja, hogy Nyugat-Európában akkor éledt fel a délszláv népek körében honos vámpírok iránti érdeklődés (18. század), amikor már feledésbe merült, hogy farkasemberek és visszajáró halottak mindig is léteztek az európai kultúrában (149.). A másik ok nyelvészeti természetű: a *vámpír*, illetve *upír* szó feltételezhetően a szláv nyelvekből vagy azok közvetítésével került át számos európai nyelvbe, ami azt a hamis benyomást kelthette, hogy maga a jelenség is szláv eredetű. A görög *vrykolakas* például a vámpírok megnevezésére is használatos szláv *vlkodlak* (farkasember) szóból eredeztethető, a vámpírok létezésébe vetett hit viszont megvolt már az antikvitás előtti időkben is (127.).

Az előbbi kérdéskörrel függ össze a *vámpír* szó etimológiája is. Miként az ismeretes, a legkülönbözőbb vélemények láttak napvilágot a kifejezés eredetét illetően, több nemzet is versengett az elsőbbségért. A román, görög, török és magyar szófejtések eredményeit nem tartja elfogadhatónak Maiello, helyettük André Vaillantnak azt a (ma már több etimológus által is meggyőzőnek tekintett) magyarázatát részesíti előnyben, mely szerint a *vámpír* szó szerb eredetű, és az ósláv *opir*, *upír* szó egyik változatként értelmezhető (15.). Az etimon két olyan fontos jelentésmozzanatot tartalmaz, amely azóta is irányadó a vámpírok jellemzését illetően: az (éjszakai) repülés, felszállás és a gyors menekülés. Az *upír* a 15-16. század fordulóján alakult át a Balkánon élő szláv népek nyelvében (mindenekelőtt a szerbben és a bolgárban) *va(m)pirrá*. A mai szláv nyelvekben is e két változat valamelyike használatos.

Fontos hangsúlyozni, hogy a vámpír szó nem minden esetben jelöl(t) vérszívó, vérre szomjazó élőhalottat. Maiello ezzel kapcsolatban a közép-európai vámpír-hiedelmek legátfogóbb feldolgozásának (1920-23) szerzőjére, a cseh Frank Wollmanra is támaszkodva állapítja meg azt, hogy a vámpír legáltalánosabban olyan visszajáró halottat vagy az élettelen, illetve alvó testet elhagyó nyughatatlan lelket jelöl, aki az élők életére tör (17.). Fékezhetetlen és agresszív természet jellemzi, mert minden áron vissza akar térni, áthágva az életet a haláltól elválasztó határt. Ezért is terjesztette ki a szerző kutatást a farkasemberekre és a szláv folklór legelterjedtebb vámpirikus lényeire, a *morákra* is.

A *mora* olyan, általában (ha nem is kizárólagosan) nőnemű lény, aki főként éjszaka lepi meg áldozatát: először mély és kellemes álomba ringatja őt, majd rátelepedve a mellkasára nyomni és fojtogatni kezdi. Egyes történetekben vérszívó képessége is van: hegyes nyelvvel át tudja szúrni az áldozat nyakát, és kiszívja a vérért. Különböző alakot képes magára öltetni, s általában a kulcslyukon keresztül jut be a kiszemelt áldozathoz. A *mora* saját férjét közönsülésre kényszerítő *succubusszá* is változhat. *Morává* vagy

születik valaki (ennek jele valamilyen testi rendellenesség), vagy valaki más hatására válik azzá. Az ellene való védekezési módok egy része hasonlít a vérszívó vámpírok távoltartására foganatosítandó eljárásokkal: be kell kenni foghagymával a mellkast vagy tükröt kell oda helyezni.

A másik vélemény, amit Maiello cáfolni igyekszik, a vámpírképzetek antik eredetére vonatkozik. Eszerint az európai vámpírizmus előfordulási formái (a szlávokat is beleértve) az ókori görög és latin előzményekre vezethetők vissza. E két kultúrából fennmaradtak olyan szövegek, amelyek nyugtalan, bolyongó lelkekről, az élőkre betegséget vagy halált hozó visszatérő halottakról szólnak (gör. *empúsa*, lat. *lamia*)². A szerző az antik eredet téziséét úgy igyekszik megkérdőjelezni, hogy ismerteti azokat a sumér, akkád és héber kultúrából ismert forrásokat, amelyek arról tanúskodnak, hogy már Mezopotámiában is elterjedt volt a vámpírikus vonásokkal rendelkező lényekbe vetett hit. A sumér *lil*, *ardat*, a szláv *morát* idéző héber *Lilith* és az asszír *ekimmu* is a túlvilágról visszajáró és az élöket üldöző gonosz, démonikus alakok. Maiello szerint az vihett félre több kutatót is, hogy az antik forrásokból ismeretes vámpírok hasonlítottak a leginkább az ún. szláv vámpírokhoz, illetve az, hogy ebből az időszakból több anyag maradt ránk, mint az ezt megelőzőkből (49.).

Az olasz szerző külön fejezetekben foglalkozik a vámpírok skandináv, olasz, francia német és szláv alakváltozataival, a vámpírrá válás feltételeivel és az ellene való védekezés különböző praktikáival. Érdemes kiemelni itt három figurát. Az egyik a gonosz női varázslóként (boszorkányként) ismert *strega*, akit a téma egy jeles kutatója (Erberto Petoia) az „olasz vámpírként” (*il Vampiro italiano*) aposztrofált. Toszkánában olyan, halált megszemélyesítő lényként találkozunk vele, aki különböző állatokká képes átváltozni, és a bölcsőben fekvő csecsemőket támadja meg, majd kiszívja a vérüket. Alakja később egy pozitív irányú fejlődésen ment keresztül, és mára a három királyok napján a gyerekeknek ajándékot hozó *befana* lett belőle. A német folklórban szintén számos példáját találjuk az olyan történeteknek, melyek a vámpírizmus vonásait mutatják. Több, a *morák*hoz és farkasemberekhez hasonlatos lény bukkan fel bennük. Elterjedt volt az a nézet, hogy a leggyakrabban a halva született vagy a meg nem keresztelt csecsemők, az öngyilkosok és a gyónás nélkül elhunytak változnak vámpírrá. A német nyelvterület legtípikusabb vámpírikus teremtménye a *Nachzehrer*. A szó éjszakai evőt vagy éjszaka falót jelent. Olyan halottról van szó, aki sírjában fekvé eszik, rágszál val- amit, miközben csámcsogó, szörtyögő hangokat ad ki. Mindent rág, ami a keze ügyébe kerül, akár még a saját kezét is. Rágszálása a sírja közelében élők életerejének fokozatos csökkenését vonja maga után, sorvadást, sőt akár halált is okozva. A *Nachzehrer* a rágszálásból merít erőt, hogy sírját elhagyhassa, s új táplálék után nézhessen. Ha ez sikerül neki, olyannyira megerősödhet, hogy rátámad az élőkre (75-87.). A harmadik figura a korábban már említett „görög vámpír”, a *vrykolakas*. A görög hagyomány szerint azt nevezik meg ezzel a szóval, akinek a teste nem indult oszlásnak a sírban. Érdekes tehát, hogy a test romlatlansága nemcsak a szentség jele lehet, hanem a kárhozottságé, elátkozottságé is. Azokból lesz *vrykolakas*, akik nem az ortodox rítus szerint lettek eltemetve, továbbá a tetszhalottakból, az öngyilkosokból, a hamisan esküvőkől, a szülők vagy a pópa által megátkozottakból, varázslókból, illetve azokból, akik valamilyen nagy egyházi ünnep napján születtek. A legtöbb *vrykolakas* mégis azok köréből kerül ki, akiket az (ortodox) egyház kiátkozott. A vámpírizmus hiedelemvilágába tehát beszüremkednek az egyházi tanítások is. Ezért történhet meg az, hogy Oroszországban

² *Lámiáknak* nevezi Jonathan Harker azt a három rémisztő női alakot, aki őt éjszaka a gróf kastélyának egyik hálószobájában elcsábítja és megpróbálja kiszívni a véréit. Bram Stoker: *Drakula* (ford. Sóvágó Katalin). Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006. 63. o.

a vámpír alakja az eretnekével (*eretic, eretica*) olvad össze (105.). Ez viszont felettébb kínos helyzetet eredményezett, mivel közvetlenül a kiátkozást gyakorló egyházat tette felelőssé a vámpírok felbukkanásáért.

Maiello könyvének vannak magyar vonatkozásai is. Elismerőleg idézi Klaniczay Gábornak a boszorkánysággal és varázslással foglalkozó munkáit (140-141.). Szerinte a magyar kutató által megfogalmazott észrevételek némi rendszert vihetnének a vámpírizmus meglehetősen kaotikus kutatási gyakorlatába is. Klaniczaynak főként azt a gondolatát tartja megfontolásra érdemesnek, mely szerint a vámpír alakjára úgy tekinthetünk, mint a mágikus hit öt rendszerének (*revenant, mora, ókori strygak, varázslónők és farkasemberek létezésébe vetett hit*) egyfajta szintézisére. A másik magyar vonatkozás a vámpír és a táltos közti párhuzamokat érinti. A szerző Pócs Éva egyik tanulmányára támaszkodva (*Hungarian táltos and his european parallels*) mutat rá arra, hogy bizonyos táltosoknak a varázslónőkre, farkasemberekre és balkáni vámpírokra emlékeztető vonásaik vannak: testi rendellenesség, közlekedés a halál és az élet birodalma közt, a lélek eloldódása a testtől és túlvilági tett útjai, harc egy ellenfélnek tekintett idegen táltossal.

A vámpírizmust könyve záró fejezetében úgy definiálja Giuseppe Maiello, mint az animizmus egyik kései leágazását, melynek jelenléte egész a 20. század elejéig nyomon követhető. A sámán és a vámpír közt kirajzolódó alakpárhuzamok mutathatnak rá arra az elementáris narratív magra (147.), mely minden vámpírtörténet háttérében meghúzódik: átmenet a túlvilágra és kísérlet az onnan való visszatérésre.

A vámpír és a rút esztétikája

Iris Gavazzi filozófiával és esztétikával foglalkozik. Könyve *A vámpirikus* címet viseli, alcíme pedig a rút fogalomkörébe utalja a megnevezett jelenséget.³ Gavazzi, némiképp a *grottesco* mintájára megalkotja a *vampiresco, vámpirikus* esztétikai kategóriáját, melyet a rút (művészet)elméleti és történeti összefüggéseibe helyezve vizsgál. Úgy tekint a vámpírra, mint a jelenkori kultúrában lejátszódó művészeti tendenciákat és a halálról és testről való gondolkodás állapotait megjelenítő-láttató és egyben megértésüket is elősegítő jelképes figurára. Azt igyekszik bizonyítani, hogy a modern és posztmodern kor számos irodalmi, filmes, képzőművészeti, zenei és multimediális műfaja és művészi megnyilatkozása leírható e kategória segítségével. Vagy közvetlen módon kapcsolódik a vámpírmitológiához (vámpírok szerepeltetése, klasszikus vámpírtörténetek megidézése), vagy pedig áttételesebb módon aktualizálja annak valamely, a folklórból, a történelmi legendákból és a különböző művészi reprezentációkból származó elemét. A vámpírt egy olyan dinamikus, alkalmazkodó és folyamatos átalakulásokra kész figurának mutatja be, aki szabadon közlekedik a különböző művészi korszakok, irányzatok és műfajok között, miközben a legkülönfélébb szimbolikus jelentéseket veszi magára.

Könyve első részében az olasz esztéta a rúttal, a második részben ennek egyik al-kategóriáját képező vámpirikussal foglalkozik, hogy aztán ezekre támaszkodva a vámpír alakjának metamorfózisait vehesse közelebből szemügyre. Mint írja, az esztétikai kategóriák a különböző művészetek alkotásainak befogadása során szerzett tapasztalatok általánosításával jönnek létre, és a művek elemzéséhez nyújtanak fogalmi fogódzókat. Egy-egy kategória sikere és magyarázó ereje attól függ, mennyire képes átfogni vagy áthatni a művészetek egészét (18.). Minél inkább képes rá, annál meghatározóbb lesz a szerepe az esztétikai tapasztalat formálásában és az esztétikai értékítéletek megfogalma-

³ Iris Gavazzi: *Il vampiresco. Percorsi nel brutto*. Mimesis, Milano, 2005.

zásában. Gavazzi arról próbál meggyőzni bennünket, hogy a *vámpirikus* is tekinthető ilyen kategóriának. Az alább ismertetésre kerülő megállapításait tehát ezen előfeltevések háttérében kell szemlélni.

Félelem, halál, mutáció

A rút esztétikai kategóriájának történeti fejlődéséről adott áttekintés ismertetését most mellőzve⁴ csupán arra utalnék, hogy a vámpír alakjának irodalmi megjelenése és népszerűvé válásának kezdete arra az időszakra tehető (19. század), amikor a leggyökereesebb változások állnak be a fogalom értelmezésében. A rút a bűnös szenvedélyek által gyötört emberi test és lélek gondolatával (Hegel), a groteszk torzszülöttek és szörnyek felbukkanásával (Hugo, Stevenson művei), illetve a visszataszító és undorító jelenségek ambivalens szépségének felfedezésével (Baudelaire) esik egybe. Mindezen elméleti és művészi teljesítmények együttesen járultak hozzá a rút esztétikai emancipációjához, felülbírálván azokat a korábbi ókori és középkori elképzeléseket, melyek a hiány (esztétikai deficit), a kaotikus, az alakatlan, a deviáns fogalmait felől közelítették e mostohán kezelt kategóriához. A szép innentől kezdve már nem egyedüli letéteményese az esztétikai értéknek; a rút tartós eleme lesz a modern művészeteknek.

Gavazzi szerint a posztmodern korban a rút olyan esztétikai alkategóriákon keresztül manifesztálódik, mint a félelmetes, a giccs, a nekrokultúra, a cyberpunk, a *pulp*, az ábrázolhatatlan (*l'Irrappresentabile*) és a vámpirikus. A szerző mindegyiket külön alfejezetben tárgyalja, s folyamatosan utal az érdeklődése homlokterében álló vámpirikussal való párhuzamokra és érintkezési pontokra. Véleményem szerint a legmeggyőzőbben a félelmetes, a nekrokultúra és a cyberpunk esetében sikerül kimutatnia ezeket az összefüggéseket, ezért e három fogalom értelmezésére térnék ki részletesebben.

A *félelmetes* kategóriája a hátborzongató és démoni motívumok megjelenésével függ össze. A vámpírizmus szempontjából a 18. század második felében⁵ kialakuló gótikus regény érdemel kitüntetett figyelmet, ez volt ugyanis az első olyan műfaj, mely a borzongás élvezetére (*il piacere del brivido*) épített. Meghonosította a sötét, elhagyatott, s ilyen állapotokban szorongást és félelmet keltő helyek toposzát, a rejtélyes és titokzatos atmoszféra hatáskeltő fogásait és a halandók életét veszélyeztető túlvilági lények (kísértetek, démonok, szörnyek, lidércek stb.) szerepkörét. A párhuzamokat illetően elegendő utalni arra, hogy a rettegés élvezetére alapozó modern és posztmodern irodalmi és filmes horrorok tág műfaji kategóriáján belül egy önálló alműfajt képviselnek a vámpírtörténetek (a gótikus örökség továbbírásaként is tekinthetünk rájuk); továbbá arra, hogy ezek a történetek olyan kísérteties (*unheimliche*) helyszíneken játszódnak, melyek a gótikus regény építményeinek „irodalmi tervrajza” szerint készültek (ld. Drakula várkastélya); s végezetül arra, hogy a vámpírok is a túlvilág küldöttei, a halált jelképező sírból vagy koporsóból visszajáró (élő) halottak. Gavazzi szerint Melmoth és Frankenstein mellett Drakula gróf tekinthető a rettegés harmadik ikonikus alakjának (21.).

A *halál esztétikája* a mai idők egyik kulcsmetaforája, megjelenése és térhódítása a modern művészetben lejátszódó ízlésváltozások (ingadozások) hű tükre (26.). A halál nyers tematizációja, a holttestekkel való manipuláció, a nekrofilia, az erőszakos jelene-

⁴ Ennek részletes feldolgozását lásd az Umberto Eco által szerkesztett kiadványban: *A rútság története* (ford. Sajtó Tamás). Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007. A vámpírról *A kísérteties* címet viselő XI. fejezetben esik szó.

⁵ Gavazzi utal rá, hogy a gótikus regénnyel kapcsolatban emlegetett félelmetes mint esztétikai fogalom a festői (*picturesque*) és a fenséges (*sublime*) közvetlen szomszédságában találta meg a helyét a korabeli esztétika kategóriarendszerében. Hivatkozni lehet itt Edmund Burke először 1757-ben megjelent *On Taste, On the Sublime and Beautiful* című értekezésére, melyben a félelem a fenséges legerősebben megnyilvánuló hatásformájaként értelmeződik.

tekben megtestesülő vérkultusz egy jól körülhatárolható nekrokultúra jelenlétéről árulkodik. Gavazzi ennek szemléltetésére néhány példát sorol fel. Említést tesz egy japán kiadóról (Ota), mely nekrofil illusztrációkkal kiegészített horrortörténetek kiadására specializálódott; utal egy Oroszországban kialakuló, nekrorealizmusnak nevezett festői irányzatra, melynek fő művészi célkitűzése a holttestek minél hitelesebb ábrázolása, illetve olyan *enviromental theatre*- és *performance*-akciókra, melyekben hulláknak álcázott, undorító bogarakkal borított testek szerepelnek. Beszél továbbá az 1897-ben (a *Drakula* megjelenésének évében) alapított Théâtre du Grand Guignol előadásairól, melyekben valós erőszakkal járó obszcén, szadista és morbid jelenetek kerültek színre; továbbá Antonin Artaud kegyetlen színház koncepciójáról, illetve olyan kortárs előadásokról, melyekben állati vérrel és belsőségekkel bekent meztelen vagy félmeztelen emberi testek révén jelenítették meg az áldozatbemutató rituális aktusát. A nekrokultúra extrém megnyilatkozási formái közé tartoznak azok a B-kategóriás filmek is (az ún. *snuff movies*), melyekben a szereplők valódi kínzását mutatják be, ami aztán halállal végződik (általában nem teljesen dönthető el, hogy vajon mit sem sejtő áldozatok legyilkolásáról vagy illegális módon szerzett holttestek kegyeletsértő felhasználásáról van-e szó). A szerző ugyan egy külön fejezetben foglalkozik azon populáris filmekkel (pl. *Pulp fiction*, *The Addiction*) és műfajokkal (*splatterpunk*), melyekben központi szerepet kap a vizualizált erőszak, a szélsőséges brutalitás és a vér fetisizmusa, de nyugodtan említhetjük őket itt, a nekrokultúra kapcsán is.

A nekrokultúrába sorolható alkotásokban két meghatározó jelentőségű tabu, a halál és a szex kapcsolódik össze, mely a beteges erotika formáit kelti életre (30.). A vérkultusz mellett ez képezi az egyik kapcsolódási pontot a vámpirikussal. A vámpír egy visszajáró halott (*revenant*), aki az áldozatait nemcsak megrémíti, hanem el is bűvöli, elcsábítja; az általában fiatal, vonzó nők rettegnek a csókjától, s mégis kéjesen adják át magukat halálos ölelésének.

A *cyberpunk*ot Gavazzi a mutáció esztétikája felől közelíti meg. Ez a kultúra elbizonytalanítja az élet és halál, a valós és képzeleti, a test és környezet, a kint és a bent közti határokat. Olyan lényeket léptet színre (*cyborg*), akikben egymást kizáró, ellentétes princípiumok keveredése valósul meg: a szerves (természetes) és a szervetlen (művi), az emberi és a gépi. Ez aztán (a vámpírokhoz hasonlóan) az élő és a holt állapot eldöntetlenségéhez vezet. A test körvonala, fizikai határai elbizonytalanodnak, csodálatos hibridizációknak lehetünk tanúi. (Emlékezzünk rá, hogy a folklór és az irodalom vámpírjai is könnyedén alakulnak át denevérré vagy farkassá.) A *cyborg*okat a határon-lét köztes pozíciója jellemzi, ami (megint csak hasonlóan a vérszívókhoz) a kirekesztettséggel jár együtt. Esztétikai szempontból az is közös a *cyborg*ban és a vámpírban, hogy mindkét figura hajlamos a rút különböző tartományaiból származó attribútumok magába olvasztására, illetve, hogy „multimediális” lényekről van szó, akik otthonosan mozognak a legkülönbözőbb művészi közegekben.

Megváltó, Antikrisztus, Idegen

A vámpirikus kategóriájának körbejárása után Gavazzi a klasszikus és az újabb kori vámpírtörténetekben vizsgálja a vérszívók alakváltozásait. Beszél a vámpír krisztusi, antikrisztusi, erotikus és önreflexív vonásairól, ezenkívül alakját összefüggésbe hozza a bolygó zsidó legendájával, valamint az idegen(ek)től való félelemmel.

Stoker regényében Drakula saját vérével itatja meg Mina Harkert. A jelenet az *eucaristia* blaszfemizált megidézéseként hat. Ez felveti a vámpír krisztusi vonásainak kérdését. Jézus és Drakula vére egyaránt a halhatatlanság, az örök élet itala. Míg azonban

Jézus maga ajánlja fel a vérét váltságként, és a halandó ember választásától teszi függővé annak elfogadását, addig a vámpír erőszakot tesz áldozatán, nem ad, hanem elvesz (kiszívja a vérét), s ezzel teszi őt magához hasonló, vérfüggő éjszakai monstrummá. Jézus egy majdani, azaz jövőbeli mennyei boldogságot ígér a benne hívőknek, a vámpír viszont egy azonnali, földi halhatatlansággal „ajándékozta” meg áldozatait. A két alak közti ellentét az állatszimbolikában is megnyilvánul: a vámpír jelképes állata a farkas és a denevér, míg Jézust a bárány és a fehér galamb jelképezi. Gavazzi arra is utal, hogy a Lugosi által megformált Drakula legjellegzetesebb póza (fekete köpenyt viselő, kitért karú alak) a keresztre feszített megváltóra emlékeztet (76.).

A vámpír szembeszegül az emberi és isteni törvényekkel és rendelkezésekkel, s ennyiben a lázadó hős szimbóluma is. Drakula a rend, a harmónia, a szépség és az igazság ellen lázadó angyal attribútumait hordozza; egy bukkot hérosz ő, magányos, kirekesztett figura, az Antikrisztus maga. A Sátánhoz hasonlóan a gyönyörök ígéretével csábítja el áldozatait, akikről aztán feltétel nélküli imádatot és behódolást kíván meg (ld. Jézus megkísértését: Mt, 4, 8-10).

Az antikrisztusi vonásokkal összefüggésben említhetők a vámpír és a bolygó zsidó alakja közt megmutatkozó hasonlóságok is. Mindkét figura üldözött, magányos és átkozott, Isten és emberek által megvetett lény. Haza, otthon és társak nélküli életre kárhoztattak, nincs számukra sem megnyugvás, sem remény. A bolygó zsidó eredendően Jézus Krisztus ellenfele, alakja azonban idővel nemesül, és a Megváltó örököséként, sőt maga is megmentőként azonosítódik. Hasonló folyamat játszódik le a vámpírral is, aki, miként előbb már szó esett róla, kezdetben bukkot angyalként jelenik meg, a posztmodern irodalomban azonban eljutunk odáig, hogy Krisztussal azonosul (Anne Rice: *A kárhozottak királynője*, 1988). Mindkettejük nem szűnő bolyongása metafizikai bolyongás (109.), mindketten vágyakoznak a valódi halálra, mely megszabadíthatja őket a halhatatlanság kínjaitól (ilyen vámpír Louis Anne Rice regényeiben).

A vámpír a bennünk és közöttünk lakozó idegentől, a Másiktól való félelem megtestesítőjeként is értelmezhető. Mint monstrum kívül áll az elfogadott renden és normán, abnormalis, deviáns, s ezért veszélyt jelent az emberi közösség életére nézve. Az őt körülvevő és szolgáló személyek is a társadalmon kívül álló, kóborló (cigányok) vagy hazátlan, azaz önálló állammal nem rendelkező (szlovákok) népek köréből kerülnek ki. A vámpír mássága olykor a bőrszín és a szexális orientáció terén is megnyilatkozik, tehát kettősen kódolt. Ilyen a leszbikus Carmilla (LeFanu) és a fekete bőrű Blacula (W. Crain 1972-ben forgatott filmjének címszereplője). A normális és deviáns viszonylagosságát szemléltetendő említi Gavazzi Richard Matheson *I Am Legend* (1954) című regényét, melynek főszereplője a vámpírok által uralt világ utolsó halandójaként kerül a kítaszított, az idegen, a másik pozíciójába. Kénytelen belátni, hogy a normalitás feltételeit mindig a többség szabja meg.

A vámpírt mint az idegenség megtestesítőjét a náci antiszemita propaganda is felhasználta a maga céljaira: ismertek olyan illusztrációk, melyeken a zsidókat vérszívó denevéreként vagy vámpírokként ábrázolták (111.).

Csábító és színész

A sírjából visszatérő halott már a folklór bizonyos történeteiben is nemcsak a vérét szívta ki áldozatának, hanem szexuális aktusra is kényszerítette őt. A vérszívás tehát szexuális konnotációkat hordoz magában (olykor homoerotikus áthallásokkal), s a vér egyfajta afrodiziákumként értelmezhető (80.). Ez is hozzájárul ahhoz, hogy a vámpír az erotikus csábítás jelképes alakjává vált, a deviáns, infernalis szexualitás megtes-

tesítőjévé, akiben a gyönyör és a fájdalom, a viszolygás és a vágy kapcsolódik össze. Gavazzi szerint a vámpír egy feminin teremtmény: az éjszaka lakója, jelképe a hold, az ösztönök uralkodnak benne a ráció fölött, leküzdhetetlen vágy hajtja, melynek csak a vámpírvadász fallikus karója vethet véget (85-86.).

A vámpír szexuális energiája a szemében és a szájában összpontosul. Az áldozat kiválasztása, becserkészése és megfertőzése általában az erotikus csábítás koreográfiája szerint zajlik le. Az első lépés a szemkontaktus. A vámpír tekintete szúrós, átható, szinte megbabonázza majdani áldozatát. „(...) egy percre le nem vette rólam delejes tekintetét, akármerre mozdultam” – mondja Carmilla áldozata⁶. Polidori vámpírról, Lord Ruthven tekintetéről pedig az a vélemény terjedt el, hogy „amint megpihent valakinek az arcán, az illető fura ólmos súlyt érzett, mely a bőréhez tapad”⁷. Az áldozatok nem tudnak szabadulni a tekintet emléktől, kísérti őket gondolataikban és álmaikban is. Ezután kerül sor az első csókra, mely végzetessé válik. Drakula és Carmilla is éjszaka, az ágyban lepik meg áldozataikat. Azzal, hogy beléjük marnak, s isznak a vérükből, megfertőzik őket, elveszik az ártatlanságukat, minek következtében azok élő halottá változnak. Az átváltozás tehát egy vérrel szerzett rítus formájában valósul meg. A vámpírral való érintkezés a szexuális kapcsolattól eltérően azonban nem ébreszt vágyat egy újabb hasonló találkozás iránt, hanem menekülésre készíti az áldozatot.

A filmtörténetben is megfigyelhető, hogy miképp alakul át fokozatosan a vámpír kriptalakov szörnyből elegáns csábítóvá. Míg Murnau *Nosferatuja* (1922) egy visszataszító monstrum, addig a Lugosi által megformált Drakula (1931) már a vérszívó gróf vonzó, csábító vonásait teszi hangsúlyossá. Ez adja aztán az alapot az olyan pornófilmek, álpornófilmek (a valódiakat csupán szimuláló ún. pornógccsek) és erotikus képregények megalkotásához, ahol Drakula, Vampirella, Zora és további vérszomjas társaik szexuális vonzerőt sugárzó alakként vagy pedig a deviáns szexualitás megtestesítőiként jelennek meg (112-120.).



Tom Cruise és Brad Pitt az *Interjú a vámpírral* című filmben (r. Neil Jordan)

Végezetül beszél Gavazzi a színjátszó vámpírokról, akikkel elsősorban a huszadik század második felének regényeiben és filmjeiben találkozhatunk. Olyan rafinált vérszipolyokról van szó, akik vagy halandóknak álcázzák magukat, vagy pedig vámpírt játszanak: úgy tévesztik meg a környezetüket, hogy valódi lényüket felöltött szerepként prezentálják. Anne Rice *Interjú a vámpírral* (1976) című regényében (és a belőle készült filmben) megismerkedünk egy földalatti párizsi színházzal, ahol az egyébként vámpír színészek vámpírtámadásokat megőrkítő jeleneteket adnak elő a színpadon.

A színpadi történések „élesben” zajlanak, így áldozataik valódi áldozatokká válnak. A másik kínálózó példa *A vámpír árnyéka* című film (Elias Merhige, 2000), melyben a Nosferatut alakító színész, a rendező tudtával, egy Sztanyiszlavszkij módszerét követő színésznek álcázza magát: a minél hitelesebb alakítás végett csak éjszaka mutatkozik, nem válik meg a jelmezétől és a film helyszínét képező romos épületben tölti napjait. Ez megkönnyíti számára a vérszívást: könnyebben be tudja cserkészni és le tudja támadni áldozatait, a mit sem sejtő filmes stáb egyes tagjait. De a szerző hivatkozik egy jóval korábbi filmes előzményre is, melynek fogadtatása nagyon tanulságos. Tod Browning *Mark of the*

⁶ Joseph Sheridan LeFanu: Carmilla (ford. Kis Zsuzsa). In: uő: *Fogadó a Repülő Sárkányhoz*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1984. 159. o.

⁷ John Polidori: A vámpír. (ford. Benedek Szabolcs). In: Maria Janion: *A vámpír. Szimbolikus biográfia*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006. 230. o.

Vampire (1935) című alkotásáról van szó, mely a rendező egy korábbi filmjének (*London After Midnight*, 1927) a *remake*-jeként készült. Ebben a bűnügyi filmben nem szerepelnek valódi vámpírok, csupán ál-vámpírok: a nyomozás sikere érdekében a felügyelő két helyi színészt fogad fel, hogy vámpírokat játszanak el. A nézők számára ez csak a végén derül ki. Az egyik színészt Lugosi Béla játssza. A szerző szerint a langyos fogadtatás háttérben az gyanítható, hogy a közönség nem tudta elfogadni a Drakula legendás megformálóját egy hamis vámpír szerepkörében.

A vámpír képe

Jan Neruda *A vámpír* (*Vampýr*)⁸ című rövid novellája először a *Különböző emberek* (*Různí lidé*) című, utazási élményeket megörökítő prózakötetben jelent meg 1871-ben. Az első dolog, amit a művel kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy a címe metaforikus. A történetben nem szerepelnek valódi vámpírok, csupán az egyik szereplőt nevezi így megvetően egy másik. Mivel egy meglehetősen tömör, csupán egy epizódra fókuszáló novelláról van szó, nincs kifejtve kellő részletességgel, hogy mire alapozva is teszi ezt. Elemzésemben azt igyekszem bizonyítani, hogy ez a névadási aktus a vámpírhit és a vámpirikus esztétikája felől tekintve nem tűnik sem véletlennek, sem túlzónak.

A történet helyszíne egy Isztambultól néhány mérföldre fekvő, ekkoriban még főként görögök által lakott sziget, Prinkipo. A szerzői elbeszélő egy lengyel család (anya, apa, fiatal, eladósorban levő lányuk és annak vőlegénye) társaságában érkezik meg ebbe a gyönyörű természeti környezetbe. A lány láthatóan beteg, a tünetekből ítélve tüdőbajra gyanakodhatunk. Legyengült, arca sápadt, hangja suttogó, s időnként fojtogató száraz köhögés vesz rajta erőt. A család és vőlegénye is láthatólag aggódik az egészségéért, lesik minden szavát és mozdulatát, s óvó szeretettel veszik körül őt. E kis társasághoz hozzácsapódik még egy „bizonyos görög is”, aki hóna alatt egy festőmappát szorongat. Váltakal vele pár szót, de utána elválnak útjaik.

A család egy francia fogadóban vesz ki szobát. A délutánt azzal töltik, hogy az elbeszélővel együtt kísértálnak egy közeli dombon fekvő ligetbe. Épphogy kiérnek és elhelyezkednek a dombtetőn, amikor újra megjelenik mellettük a görög, kinyitja a mappáját, és rajzolni kezd. A szülők és a fiatalok is teljesen átadják magukat az eléjük táruló csodálatos természeti látvány kínálta örömeiknek. Annyira beleméregednek a varázslatos panoráma szemlélésébe, hogy észre sem veszik a görög távozását.

Akkor találkoznak vele újra, amikor néhány óra múltán visszatérnek a szállásukra, és helyet foglalnak a vendéglő felső teraszán. Belülről veszekedés hallanak, s csakhamar felismerik a francia tulajdonos és a görög festő hangját. Amikor a fogadós felmegy hozzájuk és az asztalukhoz lép, a vőlegény rákérdez a görög kilétére. Nem tudni, mi a neve, mondja, „mi csak a Vámpírként emlegetjük.” Arra a kérdésre pedig, hogy festő-e az illető, a következőt feleli: „Tiszta mesterség! Csak hullákat fest! Ha meghal valaki Isztambulban vagy itt a környéken, már aznap kész a kép a holttestéről. Az a férfi előre dolgozik – és soha sem téved, akár egy dögkeselyű!”



Willem Defoe *A vámpír árnyéka* című filmben
(r. E. Elias Merhige)

⁸ Idézett kiadás: Jan Neruda: *Vampýr*. In: Ivan Slavík szerk.: *Příběhy temnot v české literatuře XIX. a XX. století*. Host, Brno, 1999. 79-81. o. (A novellát saját fordításomban idézem – BK).

Erre az anya rémülten felsikolt – lánya holtsápadtan ájul bele a karjaiba. A vőlegény villámsebességgel leszáguld a lépcsőkön, és nekirent a görögnek. Amikor a többiek is leérnek, a két férfi már a porban fetrengve verekszik. A nyitott mappa mellettük hever a földön. Az egyik lapon a fiatal lány grafittal megrajzolt portréja látható: „szeme csukva, homlokán mirtuszkoszorú.” (81.)

Milyen értelemben tekinthető a festő vámpírnak és mi okozta vagy okozza majd a lány halálát? A görög egy olyan különös és félelmet keltő alakként jelenik meg a történetben, aki annak ellenére, hogy élő, azaz halandó lénynek néz ki, mégis valamilyen titkos kapcsolatban van a halállal. Megéri a közeledését, és képletesen szólva mások halálából él. Lefesti őket még azelőtt, hogy elhunynának. A közvélemény szemében ezért válik a halált nemcsak megörökítő, hanem bizonyos értelemben élő is idéző baljóslatú figurává – a halál hírnökévé. Ezt már valamennyire a külsejének a leírása is előrevetíti: „Hosszú fekete fürtjei a vállát érték, arca sápadt volt, mélyen ülő fekete szemekkel.” (79.) Ezt viszont mintha némileg ellenpontozná szolgálatkészsége és udvarias viselkedése, amit a család tagjaival szemben tanúsít. Szinte észrevétlenül jön-megy. Mindezen tulajdonságai az arisztokrata vámpírokat, Lord Ruthvent és Drakula grófot juttatják az eszünkbe. De a névtelen görög vámpirikus attribútumai nem merülnek ki a fiziognómiai és viselkedésbeli hasonlóságokban.

Maiello számol be a könyvében olyan vámpírokról szóló történetekről, akik az eltemetésük után néhány héttel vagy évvel térnek vissza a hozzátartozóikhoz, leülnek az asztalukhoz, s akire ránéznek, az rövid időn belül meghal. Elég egy pillantás, egy fejemozdulat, és az illető sorsa megpecsételődött. Van úgy, hogy rögtön másnapra meghal, vagy fokozatosan hagyja el az életerejét: egyre sápadtabb lesz, vészes fogyásnak indul, egyre fojtogatóbb nyomást érez a mellkasában, mígnem elszáll belőle az élet (22-24.). A közép- és kelet-európai népek folklórjában általánosan elterjedt hit, hogy a vámpír pusztá tekintetével képes paralizálni áldozatát, majd teljesen megfosztja minden életerejétől. Ez köszön vissza Neruda novellájában is. A görög szemmel tartja a lányt, összpontosítva nézi az arcát, jóllehet a „modell” erről mit sem sejt. Azt gondolják, hogy a férfi tájképet fest, s ahhoz készít vázlatokat. Az apa úgy sejt, hogy családjukat afféle staffázként, tehát az ábrázolt táj hitelességét fokozó mellékalakokként viszi majd vászonra. A végén persze kiderül, hogy mindnyájan tévedtek: a görög egyedül a lányra koncentrált, az ő jövőjét, közeledő végzetét rajzolta meg. Mintha E. A. Poe *Az ovális arckép* (The Oval Portrait, 1845) című novellájának inverzével volna dolgunk. Ott egy fiatal lány rendkívül életszerűnek ható portréjával találkozunk, mely azonban a munka utolsó fázisaiban az akkor már halott modell alapján készül. Neruda történetében egy még élő modell jelenik meg halottként a rajzon.

A lengyel lány külseje és betegségének tünetei (ólmos fáradtság, elfúló lélegzet, sápadt bőr) erősen emlékeztetnek a vámpír által elcsábított majd megrontott női áldozatok testi és lelki állapotára. Lucy Westenra ezt írja naplójában: „Ma reggel borzasztó gyöngye vagyok. Az arcom kísértetiesen fehér, és fáj a torkom. A tüdőmnek lehet baja, mert mintha nem kapnék elég levegőt.”⁹ Carmilla áldozata, Laura pedig a következőképpen számol be a benne lezajló változásokról: „Még sápadtam, pupillám kitágult, szemem alja karikás lett, s a bágyság, amit már régóta éreztem, megjelölte mozgulataimat.”¹⁰ A novellából nem derül ki egyértelműen, milyen betegségben is szenved a lány, csupán annyit jegyez meg az elbeszélő, hogy egy kicsit gyengélkedő, betegeskedő személy benyomását keltette, olyanét, aki vagy nemrég vészelt át egy komoly

⁹ Bram Stoker: *Drakula*. i.m. 121. o.

¹⁰ Joseph Sheridan LeFanu: *Carmilla*. i.m. 164. o.

betegséget, vagy épp most kerítette őt hatalmában a kór. „A vőlegényére támaszkodott, szívesen üldögélt, és a gyakori száraz köhögés meg-megszakította sottogását.” (79.)

A görög festő művészete kapcsolatba hozható a vámpirikus esztétikai kategóriájával is. Emlékeztetnék arra az orosz festői irányzatra (nekrorealizmus), mely a halottak hiteles ábrázolására törekedett, s melyet Iris Gavazzi a vámpirikussal sok közös vonást mutató modern nekrokultúra egyik megnyilvánulási formájaként értelmezett. Az előbb úgy fogalmaztam, hogy a novellában szereplő görög mások halálából él. Ez azt jelenti, hogy művészetének kizárólagos témája és ihletője a halál. Kép és halál között azonban egy régebbi eredetű, mélyebb összefüggés is kimutatható.

Hans Belting szerint egy olyan ősrégi analógiáról van szó, mely egyidős magának a képalkotásnak a gyakorlatával: „A képeken mind a mai napig megállapítható ellentmondás jelenlét és távollét között a másik halálának tapasztalatában gyökerezik. A képek ott nem lévő holtakként jelennek meg szemünk előtt.”¹¹ A halottakat ábrázoló kép magának a képnek mint médiumnak a sajátosságára világít rá. A kép ugyanis „valami távollevőt képez le, ami így kizárólag a képben lehet jelen.”¹² A festői vagy a fotográfiai portrékon megjelenő emberi alakok halottakra emlékeztethetnek bennünket: „A holttest a halál pillanatában képpé merevedik, mely csupán hasonlít az eleven testre.”¹³ A halott önmaga képévé változik át. Amikor a görög megrajzolja a halott lány portróját, ceruzát vezető kezével már előre bebalzsamozza őt. Olyan, mintha a rajzeszköz mágikus erővel rendelkezne: a valóságot nem ábrázolja, hanem hat rá, befolyásolja, alakítja azt. Nem olyanak rajzolja meg a lányt, amilyenek őt a szülei és a barátai látták, hanem ahogy majd halottként fog mutatni. A rajz itt nem a halottak emlékének megőrzését vagy a veszteség elviselhetőbbé tételét szolgáló művészi objektum, mint a 19. században elterjedt *memorial photography* esetében, hanem egy nyomasztó előrevetítés. Kissé hatásvadász módon úgy is fogalmazhatnánk, hogy a rajzon a halál veti előre árnyékát. A rajzoló itt nem a múlt örök jelenné változtatásának, hanem a jövő megjelenítésének szándéka vezet. Mintha a festő személyében maga a halál ólálkodna ott a lány közelében, aki érzi a közeledtét, de talán nem gondolja, hogy ennyire közel van hozzá.

A tragédia közeledését, illetve az élet és halál szembeállítását a kozmikus idő változása és a cselekménytér szimbolikája is jelzi. A kirándulás a rajongásig fokozódó természetimádat jegyében telik. Prinkipot úgy jellemzi az elbeszélő, mint a világ legszebb és legboldogabb zugát, a dombról elébük táruló látványt pedig, amitől a szavuk is eláll, édeninek nevezi (80.). Derűt, vitalitást áraszt minden körülöttük, a levegő lágyágát és tisztaságát és a finoman fodrozódó tenger mámorító színekavalkádját drágakő-hasonlatokkal (gyémánt, opál, zafír) próbálja érzékeltetni a narrátor. Végül a lány sottogása töri meg az áhíthatos csendet: „Itt a lélek és a test is gyógyulásra kell, hogy találjon (...) Milyen boldog vidék!” (81.) A boldogság érzése mindnyájukon elhatalmasodik, ezért sem veszik észre a görög távozását. Csak néhány óra után, az anya javaslatára kezdenek lassan szedelőzködni, és elindulnak le, a fogadóba. Az elbeszélő is még teljesen az élmények hatása alatt áll. Minden mondata azt a mámoros könnyedséget fejezi ki, amit odafönt átélt. „Varázslatosan szép”-nek nevezi az égbolt sötétlila árnyalatát, azt írja, hogy olyan ruganyos léptekkel ballagtak le a hegyről, mint a „gondtalan gyerekek”. A veranda is, ahol letelepednek, „szép”, s a lenről felhallatszó veszekedésbe is csak afféle „szórakozásként” hallgatnak bele. Ez a varázslatos hangulat foszlik szerte a fogadós választás, majd a rajz felfedezését követően.

¹¹ Hans Belting: *Kép-antropológia* (ford. Kelemen Pál). Kijárat Kiadó, Budapest, 2003. 165. o.

¹² Hans Belting: *Kép-antropológia*. i. m. 166. o.

¹³ Hans Belting: *Kép-antropológia*. i. m. 167. o.

A dombtetőről a fogadóig tartó út a *fent* és a *lent* szimbolikus érvényű (égi – földi, értékes – talmi, menny – pokol) pólusai közti mozgásként értelmezhető. A hegy az elbeszélő irodalomban általában a fönti, égi szférához kapcsolódik; egy szakrális tér, a kinyilatkoztatás, a megvilágosodás, az elmélyülés (meditáció), a rítus és olykor a kísértés helye. Az elemzett novellában ez egyrészt az apa megilletődött kijelentésében nyilvánul meg: „Isten a tanúm – nincsenek ellenségeim, de ha volnának, itt megbocsátanék nekik!” (81.) Másrészt pedig abban, hogy az odaút értéktelítődésként, a visszaút pedig egy fokozatos értékcsökkenésként jelenik meg a történetben. Ez utóbbi az alkony közeledte (lassú sötétedés, a fények elhalványulása) is jelzi. Ugyanez a jelképiség érvényesül abban is, hogy a család és az elbeszélő a fenti teraszon foglalnak helyet, miközben a festő lent tartózkodik. A fogadós is lentről érkezik hozzájuk, és szándékolatlanul is a „vámprír” szolgájává vagy követévé válik: úgy tűnik, mintha az ő kijelentése idézné elő a tragédiát.



Carol Borland és Lugosi Béla a *Mark of the Vampire* című filmben (r. Tod Browning)

A novella értelmezése szempontjából érdemes még utalni arra a romantikában kialakuló hagyományra, mely a hegyet a természet titkai-ba való beavatás szimbolikus helyeként ábrázolta. Ennek az irodalmi toposznak tartozéka a vándoron és a beavatón kívül a fenn lakozó hibrid lény szerepköre is, a monstrumé, aki két világ (földi világ – túlvilág, emberi – állati) határán él, s akihez ezért a titokzatosság és a rejtélyesség kapcsolódik¹⁴. Hodrová szerint ilyenek a tündérek, a szellemek, a varázslók, a boszorkányok, s ilyenek a farkasemberek és a vámpírok is. Neruda természetábrázolása annyiban a romantika örökségét folytatja, hogy a görög festő alakjában egy kettősségében és köztességében titokzatos, „hibrid” szereplőt léptet színre. Olyan valakit, akinek a mozgását az élet és a halál közötti határsáv jelöli ki. Innen tekintve a gúnynev (Vámprír) indokoltsága egy újabb, ezúttal irodalomtopológiai megerősítést nyer.

S végezetül ne feledjük azt sem, hogy Gavazzi a vámpirikus egyik alkotórészeként emlegeti a keveredést és a mutációt (ld. a *cyborgok*ról szóló fejtegetést).

Neruda novellája rávilágít arra, hogy a *vámpririkus* esztétikai kategóriájának irodalmi szövegben való érvényesülése nem feltétlenül kötődik egy valódi vámpír szerepeltetéséhez. Elegendő az is, ha a szerző a vámpírhiedelem és az irodalmi és filmes vámpírtörténetek bizonyos hagyományelemeit aktualizálja. Elemzésemben azt próbáltam feltárni, miképpen gazdagodik a szöveg jelentése, ha a címet és a szereplőket néprajzi, esztétikai, képelméleti és topológiai kontextusok felől olvassuk, értelmezzük.

¹⁴ Daniela Hodrová: *Mista s tajemství*. i. m. 66. o.

Kisantal Tamás

A vámpír újjászületései

Nosferatu-filmek

A filmtörténet egyik első vámpírja álnéven lépett a színre. Sőt, e vámpír tulajdonképpen csalással, plágium révén készült, és miután a filmet bemutatták, nemsokára egy bírósági ítélet megsemmisítésre is ítélte. A film sorsa azonban jellegzetes „vámpírsors” lett: nem sokkal később, amint közönség elé („napvilágra”) került, hamarosan pusztulásra kárhoztatták, ám ekkorra már rengeteg kópia készült belőle (megsokszorozta önmagát), így nem lehetett elpusztítani, a mai napig fennmaradt. A film Friedrich Wilhelm Murnau *Nosferatu, a borzalom szimfóniája* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) című munkája, melyet sokan az egyik első és mindmáig az egyik legfontosabb rémfilmként tartanak számon. A *Nosferatu* elvileg Bram Stoker *Draculájának* adaptációja volt, ám mivel a szerző özvegye nem járult hozzá a mű megfilmesítéséhez, Murnau forgatókönyvírója, Henrik Galeen egy kissé átírta a történetet: London helyett Wisborgba tette a kiinduló helyszínt, Jonathan Harkert Thomas Hutterre változtatta, Drakula pedig Orlok gróf néven szedte áldozatait. A film alaptörténete nagyjából hasonló, mint Stoker regényéé, néhány helyen azonban elég erőteljesen átalakították, ám a pert így sem kerülhette el, viszont, mint mondtam, a megsemmisítéstől a hírneve és a kópia másolatai megmentették.

Majd egy évtizeddel később, a tengeren túl, a Universal filmstúdió ismét elővette a témát, s immár hivatalosan is filmre vitte a *Draculát* – ekkor ezt már legálisan is megtehették, hiszen a jogutód engedélyezte a mű színpadi adaptációját, s a mozi alapvetően erre épített. Tod Browning rendezésében készült el a film, az első „hivatalos” *Dracula*, mely hatalmas sikert aratott, s a Broadway-verzióból átvett, a címszerepet alakító Lugosi Béla révén létrehozta azt a vámpírfigurát, mely gyakorlatilag napjainkig meghatározónak számít. Kevésbé ismert, hogy ennek a filmnek is fennmaradt egy „hivatalos” másolata: a Universal ugyanebben az évben leforgatta a mű spanyol nyelvű verzióját is, melyben a címszerepet Carlos Villarías alakította (számos kritikus szerint egyébként ez jobban sikerült, mint a sokkal híresebb amerikai változat). Mindenesetre a Browning-Lugosi féle *Dracula* hozta létre azokat a kellékeket, azt az ikonológiát, melyet később állandóan felhasználtak és „újrahasznosítottak”: a híres Drakulák mind Lugosiból eredtek – Lon Chaney Jr.-tól (*Son of Dracula*, 1943, rend.: Robert Siodmark), Christopher Lee-n át (*The Horror of Dracula*, 1958, rend.: Terrence Fischer) és Frank Langellán (*Dracula*, 1978, rend.: John Badham) egészen Gary Oldmanig (*Bram Stoker's Dracula*, 1992, rend.: Francis Ford Coppola). Különösebben nem kell beszélnem erről a „hagyományról” és formai kellékeiről, hiszen még azok is jól ismerik a fekete köpenyes, ódivatú arisztokratára emlékeztető rémet, akik esetleg a felsorolt filmeket nem látják, mivel Drakula a populáris kultúra szerves része lett.

Ezen a vonalon túl azonban létezik egy másik, mondjuk így, „alternatív” Drakulasztori, a Murnau-filmből kibontakozó „Nosferatu-történet”, melynek a német rendező alapművén kívül még két fontos állomása van, s a három film három, a fősodortól

egészen eltérő Orlokoz-Drakulát teremtett, melyet három, legendás és zseniális alakítás fémjelez: Max Schrecké Murnau filmjében, Klaus Kinskié az 1978-as *Nosferatu, az éjszaka fantomja* (*Nosferatu, Phantom der Nacht*) című Werner Herzog alkotásában, valamint Willem Dafoe-é Elias Merhige *A vámpír árnyéka* (*Shadow of the Vampire*, 1999) című munkájában. E filmek egészen másképp viszonyulnak saját „ősfilmjükhöz”, mint a fenti Drakulák a Lugosi-féle hagyományhoz. A híresebb és populárisabb Drakula-vonal filmjei általában újrahasznosítják a témát, átveszik elődeik kelléktárát, újra és újra feltámasztják a korábbi változatokban már „végleg” elpusztított vámpírt, és még egyszer előadják ugyanazt, az adott kor (egyre nagyobb) elvárásaihoz igazítva. Jól megfigyelhető ez mondjuk a Tod Browing- és a Terrence Fischer-filmek összehasonlításánál (mely nemzedék, ország és stúdióváltást is jelöl: míg az előző az amerikai Universal, addig az utóbbi a brit Hammer horrorműhely terméke), ahol a későbbi film esetében az alaptörténet és annak elemei ismét megjelennek – a színes technikának köszönhetően látványosabban, több vérrel és a figura félelmetességét még inkább kiemelve.¹ Hasonló a helyzet a Coppola-féle változattal is, mely bár elvileg Stoker regényéhez nyúl vissza, és kétségkívül sok tekintetben megújítja (vagy legalábbis gazdagabbá teszi) a tradíciót, ám a történet egyik legfőbb elemét, a Drakulát és Mina Harkert összekötő (konkrét vagy metaforikus lélekvándorlásra építő) szál tulajdonképpen nem a regényből, hanem egy másik horrorfilmes hagyományból veszi, melynek egyik első műve a *Múmia* volt (*The Mummy*, 1932, rend.: Karl Freund).²

A Nosferatu-művek közötti viszony azonban egészen más, nem az újrahasznosítás, sokkal inkább a párbeszéd, az át- és újraértelmezés, sőt, a némelykor az ironikus, ön-reflexív idézés elvén alapul. A későbbi Nosferatu-filmek egy olyan kettős mítoszértelmezést jelenítenek meg, ahol az adott mű egyszerre tematizálja a szélesen vett (vámpírfilmekre és -mitológiára építő) hagyományt valamint az „ősfilm”, Murnau alkotása körüli legendát. Az alábbiakban a három film bemutatásán túl elsősorban e viszonyhálózat elemzésére teszek kísérletet.

A borzalom szimfóniája, avagy az expresszionista vámpír

Ahogy korábban említettem, Murnau filmje kisebb változtatásokkal követi a Stoker-regény történetét: a főszereplő itt is azért megy a Kárpátok vadregényes, a civilizált világon már-már kívül eső világába, hogy ingatlanügyletet bonyolítson le egy itteni főúrral, Orlok gróffal. Orlokról hamarosan kiderül, hogy vámpír, aki át akar költözni Wisborgba, s ezt – nagyjából az eredeti regény főbb vonalainak nyomdokán – meg is teszi. Az egyik legfőbb különbség a film végkifejletében van, ahol Hutter felesége, Ellen (Stokernél Mina) úgy dönt, magához csalja a vámpírt, aki a nő vérért szívva megfélemledik a hajnal eljöttéről, és a hálószobába beáradó napfényben porrá ég – vagyis az Ellen által képviselt tisztaság önmagát feláldozva diadalmaskodik a gonosz felett.

A film és azon belül a vámpír alakja viszonylag egyértelműen beilleszthető a korabeli német expresszionista filmművészet „zsarnoki” figurái közé – ahogy azt a korszakról szóló, a második világháború után (és annak hatására) keletkezett történeti

¹ Erről bővebben lásd: Andrew Tudor: *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror*. Basil Blackwell, Oxford, 1989. 171-172. o.

² Egyébként éppen a *Múmia* rendezője, Freund az, aki a Murnau-féle német expresszionizmus és a Universal horrorok között kapcsolatot teremt, ugyanis a német származású filmes az 1920-as években Németországban az egyik legkeresettebb operatőrnek számított, és olyan filmek fényképezése fűződött a nevéhez, mint Murnau remeke, *Az utolsó ember* (*Der Letzte Mann*, 1924) vagy Fritz Lang legendás *Metropolis*a (1927). A *Múmia* elkészítése előtt Freund a Browing-féle *Dracula* forgatásán is részt vett mint a film operatőre.

munkájában Sigfried Kracauer kimutatta, hiszen alig két évvel későbbi, mint az irányzat alapfilmje, Robert Wiene *Dr. Caligarija* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*), és egy időben keletkezett Fritz Lang: *Dr. Mabuse, a játékos* (*Dr. Mabuse, der Spieler*) című filmjével. A három alkotás témájának rokonsága nyilvánvaló: a *Dr. Caligari*-ban egy cirkuszi mutatványos médiuma segítségével hajt végre gyilkosságokat, a *Dr. Mabuse* pedig egy ezerarcú superbűnözőről szól, aki az alvilág élén tartja rettegésben a társadalmat – vagyis mindhárom központjában egy olyan kegyetlen, zsarnoki figura áll, akinek legfőbb célja a békés, hétköznapi világrend elpusztítása. Kracauer e filmek megjelenését alapvetően pszichológiai okokra vezeti vissza, szerinte a háború utáni Németország félelmeit jelenítik meg, és mintegy előlegezik az egy évtizeddel később kezdődő eseményeket, a náci diktatúrát.³ Habár egy ilyen pszichologizáló filmtörténetben a *Nosferatu* mindenképpen rokona Wiene és Lang munkáinak, azonban formai tekintetben erősen különbözik a másik két alkotástól. Míg azokat a viszonylagos (sőt, a *Caligari* esetében a nagyon direkt) stilizáltság jellemzi, ahol a mesterséges, olykor látványosan rajzolt díszletek a film szubjektivitását, az érzelmi állapot külső kivételését reprezentálják, addig Murnau munkája számos külső felvételt tartalmaz, a film fontos részeit nem műteremben, hanem természetes helyszíneken forgatták. Hutter útja a Kárpátok között és Orlok kastélya mind kívül felvett jelenet (e részek elkészítéséhez Szlovákiába utazott a stáb), ahol a rendező hosszan és szívesen mutatja a tájat, mely maga is szereplővé válik.

Murnaunál – ahogy később a rémfilmekben oly gyakran – a táj a horror eszközevé alakul, kifejezi a rémségeket megelőző baljós hangulatot és lelkiállapotot. Jól érzékelteti e megoldás működésmódját, a dán filmrendező, Carl Dreyer egy évtizeddel későbbi, szürrealisztikus horrorfilmjével, a *Vampyre*-ral kapcsolat elmondott példája: „[K]épzeljük el, hogy egy teljesen hétköznapi szobában vagyunk, és hirtelen valaki azt mondja, hogy egy halott van az ajtó mögött. A szoba hirtelen teljesen átalakul, minden másnak látszik. A fény, az atmoszféra is megváltozik, habár ezek fizikailag ugyanolyanok maradnak. A változás *bennünk* történik, s a tárgyak olyanok, amilyenek felfogjuk őket”.⁴ Murnau – akárcsak később Dreyer – a környezetet annyiban alakítja át, amennyiben azt is a történet elemévé teszi: Hutter előbb végigmegy Erdély vad és kísérteties tájain (itt a kamera szívesen időzik el az erdőket és a hegyeket mutatva), majd egy egyszerre valódi és szimbolikus hídon átkelve megérkezik a fantomok földjére, ahol már maga a világ is radikálisan megváltozik. Murnau és operátora, Fritz Arno Wagner két, akkoriban forradalminak számító technikai megoldás segítségével érte el, hogy a természeti világ még inkább idegenné váljon: bizonyos képeket negatívban látunk, egyes jelenetek (Hutter különös kocsútja Orlok kastélyába) pedig felgyorsítva, képkihagyásokkal vannak lejátszva.

Miután Hutter megérkezik a kastélyba, magát a vámpírt, Orlok grófot is megláthatjuk. A figurát Max Schreck alakítja, aki korábban színpadi színészként, Max Reinhardt társulatánál játszott. Orlok figurája egészen más, mint amilyen majd a Lugosi-féle Drakula lesz: egyáltalán nem úriember, kopasz fejével, csontos arcával és hosszú karmaival kifejezetten csúnya, félelmetes jelenség. Ebben nem követi Stoker leírását, ámbár tulajdonképpen azt a későbbi, tradicionálissá váló Drakula-ábrázolások sem teszik: az eredeti regényben a gróf nagy bajuszával egy keleti despotára emlékeztethet. Mur-

³ Sigfried Kracauer: *Caligari-tól Hitlerig. A német film pszichológiai története* (ford.: Siklós Ferenc). Magyar Filmintézet, Budapest, 1991. 58-79. o. Kracauer e három alkotáson kívül még más „zsarnokfilmeket” is említ a korszakból, ezek: *Vanina* (1922, rend.: Arthur von Gerlach) és a *Das Waschfigurenkabinett* (1924, rend.: Paul Leni) – ez utóbbi forgatókönyvét ugyanaz a Henrik Galeen jegyzi, aki a *Nosferatut* írta.

⁴ Idézi: John S. Titford: Object-Subject Relationships in German Expressionist Cinema. *Cinema Journal*, 13. (1973/1.) 17-24. o. (itt: 20. o.) – kiemelés az eredetiben.

naunál Orlok kinézete inkább valamiféle szörnyre vagy állatra hasonlít, mint emberre, legjobban talán a filmben később központi szereplővé váló patkányokkal rokonítható. A patkányok Orlokkal együtt, a magával hurcolt koporsókban utaznak később Wisborgba, hogy a várost pestissel fertőzzék meg. Orlok és a patkányok így egymás metonímiái lesznek, ahogy majd Wisborgban a tevékenységük is párhuzamossá válik: az állatok és a vámpír egyaránt a dögvészt terjesztik.

E párhuzam is jelzi a film egyik fontos sajátosságát: Orlok világa idegen és gonosz, de nem egyértelműen természetfeletti vagy természetén kívüli tartomány, sőt, a film bizonyos jelenetei arra utalnak, hogy igencsak beilleszthető világunkba. Az egyik epizódban a paracelsusi tanokat követő professzor, Bulwer (az itteni „Van Helsing”) a természet titkairól tart előadást, s egy hűsevő növényen mutatja be, milyen szörnyű lények is léteznek a növényvilágban. A kísérlet során a növény elpusztít egy legyet, mire a tudós így kiált fel: „Megdöböntő, nemde, uraim! E lény a növények birodalmának vámpírja!”. Ez mintha arra utalna, hogy az Orlok képviselte gonosz erő nem teljesen idegen a világtól, nagyon is szerves része annak, hiszen már az élővilág alacsonyabb szintjén is megfigyelhető. A vámpír funkciója inkább az, hogy a természetben eleve meglévő gonosz és pusztító princípiumot megtestesítse és összefogja. A filmben lényegében nincs szó arról, hogy a vámpír áldozatai is vérszívókká alakulnának át, a vámpírizmus egészen közvetlenül úgy működik, ahogy az Orlok patkányai által hozott pestis: aki áldozatává válik, nem éli túl (kivéve Huttert, ám őt is leginkább Ellen szerelme menti meg, hiszen a kastélyban a nő arcképét meglátva dönt úgy Orlok: másnap távozik). A film végén Ellen önfeláldozása nem csupán a vámpír, hanem a pestis végét is jelenti, Orlok pusztulásával az egész város megmenekül.

Orlok figurájának természetes természetfelettségét jelzi az is, hogy – ellentétben a korábbi és a későbbi vámpírokkal – van árnyéka, sőt, ahogy az utolsó, Mina hálószerájában játszódó jelenetben kiderül még tükörképe is, azaz e szempontból sem kísértészerű, nem különül el a hétköznapi emberektől. Persze a vámpír árnyékának nagyon hangsúlyozott ábrázolása, ahogy azt több elemzés is igyekezett bebizonyítani, az expresszionista film erős vizuális hatáskeltő intenciójának is betudható, az árnyékhatások a film számos jelenetében erőteljesen a festőiség, a félelmetes beállítások szolgálatában állnak. Ám ezen túl is léphetünk, s az árnyékot valamint a film sajátos világképét a német romantikából is eredeztethetjük, ahogy a *Nosferatu* számos beállítása és motívuma erre utal (volt, aki a film egyes képeit Caspar David Friedrich tájképeivel állította párhuzamba, mások E. T. A. Hoffmann műveiben látták a *Nosferatu* legfőbb forrását).⁵ Ennél továbbmegy James C. Franklin, aki a filmbeli árnyékhatásokról szóló alapos elemzésében amellet érvelt, hogy a német expresszionizmus egyes rendezői az árnyék motívumát úgy használták fel, hogy egyszerre építettek arra a filozófiai és pszichológiai hagyományra, mely az árnyékot az emberi én rejtett, ám nagyon is meglévő szférájából eredezteti, valamint filmjeikben e képi hatást narratív céllal is alkalmazták. A szerző szerint „a filmbeli árnyék a hosszú irodalmi, filozófiai és pszichológiai árnyék-metaphora hagyományát követve, s arra építve kommunikatív funkciót látott el, s egyszerre jelölte a jellemek filmbeli kibontakozását és a filmkészítőnek a néző felé közvetítendő narratív szándékát. A korai filmek árnyéka – amikor emberi gazdájától elkülönülve előtérbe került, és egy képkockába került más személyekkel és tárgyakkal – gyakran lehetővé tette az elbeszélés megtöbbszörözését, a komplex diegézist, melyet később már egészen más eszközökkel, elsősorban a hang alkalmazásával értek el (erre jó példa Fritz Lang

⁵ Vö.: Angela Dalle Vache: *Cinema and Painting. How Art is Used in Film*. Athlone, London, 1996. 171. o.; Lotte H. Eisner: *A démoni filmvászon* (ford.: Györfly Miklós). Magyar Filmintézet, Budapest, 1994; illetve Kracauer: I. m. 72. o.

M – Egy város keresi a gyilkost című mozija).⁶ Franklin szerint a német expresszionizmus nem azon a kísérleti úton haladt, mint a kortárs szovjet-orosz filmművészet: nem elsősorban montázstechnikával dolgoztak, hanem egy jeleneten belüli térbeli egymás mellé helyezésekkel, az árnyékhatások alkalmazásával a stílus maga metaforikus és narratív elemmé vált.

Hogy ez konkrétan mit jelent, arra a legjobb példa Orlok és Ellen közös jelenete a film vége felé. Az epizód elején Ellen világos szobájának ablakához lép, és kitekintve meglátja a szemközti sötét házból őt vágyakozva figyelő Orlokot. Rövid lelki tusa után kinyitja az ablakot, mintegy jelezve a vámpírnak, hogy kész őt fogadni. Orlok végig a nő ablakát figyelve elindul felé, s láthatjuk, ahogy kinyílik háza ajtaja. Ellen elküldi Huttert, majd a kép hamarosan a nő szobája előtti lépcsőre vált, pontosabban a falra, melyre rávetül a vámpír hosszúkás árnyéka. Orlokból nem is látunk mást, csak ezt a nyúlánk árnyat, ahogy a lépcsőn fellopózva lassan az ajtó felé közelít. A következő snitt után a rémült Ellent mutatja a kamera, aki ágyán fekszik (a félhomályos ágyon szinte virít a nő fehér arca és hálóinge), majd megfigyelhetjük, ahogy a nő testére rávetül Orlok kezének árnyéka, egészen a szívére (vagy a mellére?), melyet ekkor az árny erőteljesen megragad. Rövid kitérő (Hutter és Bulwer közös jelenete) után ismét Ellen hálószobájában vagyunk, ahol már Orlok a nő vérért szívja. E képen Ellen és Orlok szinte egygyé olvadnak: a nő fehér hálóinge és fekete haja, illetve Orlok fekete ruhája és kopasz, vakítóan fehér feje szinte egy lénynek tűnik. Mindez csak a hajnali kakasszóval bomlik meg: a fény beárad a szobába, s a vámpír semmivé foszlik.

A jelenet több mint pusztá dekoratív bravúr: a fény és az árnyék ellentétezésével és a kontrasztthatás nagyon erőteljes kijátszásával fejezi ki a hétköznapi világban megjelenő rossz történetét, az egész esemény ambivalenciáját. Első megközelítésben Orlok sötét gonoszsága támadja meg ugyan Ellent, ám a nő önfeláldozása szinte csábítási eseményé alakul át, a szívét (mellét) megragadó árny és későbbi összeolvadásuk egyértelmű szexuális konnotációkat hordoz (a vámpírizmus-csábítás-szexuális aktus analógiák később a populáris vámpírfilmeknek is állandó elemei lettek). Ez az önfeláldozás/elcsábítatás kettős, hiszen mindkét fél csábító és elcsábított egyszerre: a tisztaság és a gonosz találkozásánál mindketten feláldozzák magukat. Ez az ambivalencia már a film korábbi részénél is felmerül, és előrevetíti a végkifejletet: nagyjából a mozi felénél az egyik legszebben fényképezett (talán leginkább Caspar David Friedrich festményeire emlékeztető) jelenetben Ellen látható, amint a tengerparton ül, és szerelmét várja. A nőt a kamera háttal mutatja, néhány homokdomb között, melyeken sírok találhatóak. A sírok között ülő Ellen a tengert figyeli, ám a néző már ekkor tudja, hogy a tenger felől nem Thomas, hanem a bolygó hollandira emlékeztető kísértethajóján Orlok fog megérkezni. A film utolsó, a vámpír pusztulását követő képsorain olvasható szöveg optimizmusról árulkodik („És a csoda valósággá vált. Ugyanabban az órában fejeződött be a Nagy Halál és enyészett el a vámpír árnyéka. Legyőzték őket az élő nap győzedelmes sugarai.”), és a legutolsó képkockákon Orlok fenyegető és baljóslatú várát láthatjuk, távoli kamera-beállításban, immár nappali fényben, s így a baljós kastély csupán egy romnak tűnik. Ám ez a pozitív befejezés nem feledteti a megoldás kettősségét: Ellen nagy valószínűséggel szintén meghal, így sorsa a vámpíréval párhuzamos, a világban megjelenő rossz a tisztaságot és a jóságot is elpusztítja.

⁶ James C. Franklin: Metamorphosis of a Metaphor: The Shadow in Early German Cinema. *The German Quarterly*, 53. (1980/2.) 176-188. o. (itt: 179. o.)

Az éjszaka fantomja, avagy a szenvedő vámpír

Murnau filmjének további sorsa is viszontagságokkal teli: ahogy már említettem, az első néhány év a kétségtelen szakmai és közönségsiker mellett a Stoker örökösével való pereskedéssel telt. Hamarosan elkészült a filmnek egy francia és egy angol feliratozású változata is, az utóbbiban a neveket „visszaírták” a regénybeliekre: Hutter újra Harker, Orlok pedig Drakula lett. Sőt, 1930-ban egy Dr. Waldemar Roger nevű rendező *Die zwölfte Stunde (A tizenkettedik óra)* címmel Murnau bejegyzése nélkül egy olyan verziót készített, melyben az eredeti filmet bizonyos kísérőhangokkal látta el, néhány jelenetet beletett, sőt, a befejezést is radikálisan megváltoztatta: itt Ellen túlélte a vámpírral való találkozást, s a végén a közönség láthatta, ahogy férjével boldogan él tovább (ezt úgy érte el Roger, hogy Murnau filmjének elejét – Ellen és Thomas idilli életét – egyszerűen áttette a végére).

Mindezek persze csak a *Nosferatu* utóéletének érdekes epizódjait képezik, a figura valódi „feltámadása” több mint fél évszázaddal később, 1978-ban következett be, a német film új generációjának egyik legfontosabb és legkülönösebb rendezőegységére, Werner Herzog révén. A *Nosferatu, az éjszaka fantomja* annyiban különleges a rendező életművén belül, hogy Herzog elvileg sem a feldolgozásokhoz sem pedig a műfaji filmekhez nem vonzódik különösebben, ám ezzel az alkotással valami abban a korszakban egészen szokatlan dolgot csinált (ne feledjük: jócskán a *remake*-ek divatja előtt járunk): újraforgatta Murnau filmjét, pontosabban a Herzog-féle változat számos elemében követi az eredetit (bizonyos jelenetek, beállítások szinte teljesen azonosak), sok tekintetben azonban Herzog továbbírja, átértelmezi Murnau alkotását.

Az feldolgozásnak kettős tétje volt: egyfelől Herzog (és az egész, általa is képviselt német újfilm generáció) legfőbb példaképének és elődjének a német expresszionizmust tartotta. Maga Herzog nagyon vonzódott az expresszionizmus iránti hódolat látványos kinyilvánításaihoz, például 1974-ben egyfajta szimbolikus zárandoklatként három hét alatt gyalog elment Münchenből Párizsba, hogy az ott betegeskedő Lotte Eisnert (az expresszionista film egyik legfőbb történetíróját, Murnau és Fritz Lang barátját) meglátogassa, s – ahogy azt Herzog vallja – halálát megakadályozza.⁷ Másfelől, mint azt a filmes többször is elmondta, a német expresszionizmuson belül is különösen Murnau műve tett rá nagy hatást, mivel „[Ő] a kedvenc német rendezőm. (...) Murnau *Nosferatuja* az összes német film között a leglátomásosabb alkotás”.⁸ Így a Murnau-mű újraforgatása afféle tiszteletadásaként s a két korszak közti folytonosság kinyilatkoztatásaként is értelmezhető.

Herzog tálalásában azonban az egész történet megváltozik. Nem csak a technikai adottságok miatt, a hangosfilm és a színestechnika alkalmazásából adódóan, hanem mivel a fiatal filmes munkájában egyszerre tiszteleg példaképe előtt, és használja fel valamiféle pretextusként/prepiktúráként az előző filmet, amennyiben egyszerre épít rá, és szakad tőle el. Az új film némelykor beállításról-beállításra egyezik az előzővel, bizonyos szereplők már kinézetükben is a némafilm tradíciót követik – ilyen például az Isabella Adjani által játszott Lucy (Murnaunál Ellen – Stokernél Mina), akinek arca szinte maszkszerűen fehér, minden mimikát nélkülöz. Egészében azonban az új *Nosferatu*, annak ellenére, hogy stílusában, képeiben gyakran Murnau munkáját követi

⁷ Vö. a Cinetel Kft. által kiadott Herzog-sorozat DVD-in lévő portréfilmet, ahol a rendező maga meséli el a történetet, majd az egyik jelenetben Eisner beszél Herzog első, *Lebenszeichen (Életjel, 1967)* című filmjéről, s ahogy az idős filmszótáron elmondja, miután megnézte a mozit, levelet írt Fritz Langnak a következő szavakkal: „Fritz, olyan boldog vagyok, hogy újra jó filmek jönnek Németországból!”. Vagyis Herzog – ahogy a német újfilm számos rendezője – mindig is fontosnak tartotta, hogy önmagát az expresszionista művészet folytatójaként állítsa be.

⁸ Idézi: Muhi Klára – Perlaki Tamás: *Werner Herzog*. Múzsák Közművelődési Kiadó, Budapest, 1986. 93. o.

és idézi, mégis Herzog *oeuvre*-jének szerves részévé válik: e változatban a film nagyon dekoratív és nagyon pesszimista történeté alakul a világban lévő rosszról és a gonosz ambivalens természetéről. A Murnau-féle – többféleképp értelmezhető, ám még viszonylag optimista – végkifejlet itt radikálisan megváltozik: Drakula (e verzió jórészt az eredeti nevekhez tért vissza, a helyszínt pedig Wismarba tette) ugyanúgy pusztul el, ahogy a korábbi filmben, ám nem csak Lucy hal meg, de valami sokkal szörnyűbb és sorsdöntőbb is történik: a film végére maga Harker (Bruno Ganz) is vámpírrá válik, azaz a gonoszt nem sikerül legyőzni.

A vámpír figurája is egészen más itt, mint a korábbi változatban. Külsőleg hasonló a Max Schreck-féle Orlokhhoz, a Klaus Kinski játszott Drakula is alapvetően visszataszító jelenség, akinek a megjelenésében ugyanúgy benne van az állatiasság, mint a korábbi figurában (talán annyiban tér el Orloktól, hogy hosszú elülső fogaival egyszerre



Klaus Kinski a *Nosferatu* című filmben
(r. Werner Herzog)

emlékeztet patkányra, valamint denevérré). Kinski vámpírja azonban démoniságán túl szánandó figura is: félelmetes külseje mellett egészen furcsán hat a legtöbbször semmibe révedő tekintete és különös, határozatlan, olykor egyenesen nyafogó hangja. Az itteni Drakula minden félelmetessége és gonoszsága mellett sajnálatra méltó: tekintetében legtöbbször fájdalom és magány tükröződik, s Harkerhez intézett egyik szövege (mely inkább maga elé motyogott monológ hatását kelti) jól kifejezi szenvedéseinek lényegét: „Én a sötétséget kedvelem, ahol magam lehetek a gondolataimmal. Ősi család leszármazottja

vagyok. Az idő mély kút, mély, mint ezer sötét éjszaka. Századok jönnek-mennek... Örökké élni... Iszonyatos! Nem a halál a legrosszabb, van annál borzasztóbb is. El tudja képzelni milyen évszázadokon át, nap mint nap ugyanazokat az egyhangú és unalmas dolgokat átélni?”

Kinski arca és figurája nem csak ebben a Herzog-moziban meghatározó, a híres-hírheft német színésszel a rendező öt filmet készített – és később, Kinski halála után összeállított egy utolsó dokumentumfilmet is kettejük legendás kapcsolatáról *Legkedvesebb ellenségem – Klaus Kinski (Mein liebster Feind – Klaus Kinski, 1999)* címmel. A színész a különböző filmekben nagyon pontosan testesítette meg a jellegzetes herzogói hőstípust, pontosabban a rendező két hőstípusának valamelyikét: az emberfeletti lázadót, illetve az emberi szint alatt vegetáló áldozatot. Kinski legtöbbször az emberfeletti ambíciókat kergető hősokeket – vagy ahogy egy elemzője nevezte: Faustot idéző elbukott nagyravagyókat⁹ – játszotta el (legemlékezetesebben talán első közös munkájukban, az *Aguirre, Isten haragja [Aguirre, der Zorn Gottes, 1972]* című alkotásban), de a másik véglet egyik legnagyobb hatású hőstét is megformálta: közvetlenül a *Nosferatu* elkészítése után forgatták következő közös filmjüket, a Büchner-drámából készült *Woyzeck*-et. *Nosferatu* tulajdonképpen egyszerre képviseli mindkét herzogói hőstípust: démonként telepszik a filmre, Erdélyből a halált hozza Wismarra, emellett a legfőbb attribútumai a magány és a kétségbeesés. Mindenkitől elszigetelt, állati és emberi (vagy emberi és démoni) világ között létező lény ő, aki a film végén elpusztul, ám halála egyáltalán nem magasztos (még annyira sem, mint Orloké volt): a felkelő nap sugarai előtt nyüszítve, rángatózva vívja haláltusáját, akárcsak egy mérgezett állat.

A film nagyjából megtartja Murnau éles kontrasztját a két világ (Wismar, illetve a démonikus, „vad” táj) között, ám még elődjénél is élesebbé teszi a kettő különbségét. Wismar világa a tipikus hétköznapi, kispolgári szféra, mely egyszerre idilli és terméketlen – ezt fejezik ki a film első képkockái, melyen előbb mumifikálódott holttesteket látunk, majd

⁹ Vö.: Thomas Elsaesser: *A német újfilm* (ford.: Dobray Ádám et al.). Új Palatinus, Budapest, 2004. 258. o.

(miután kiderült, hogy a hullák Lucy álmának kivetülései), egy nyugodt, biedermeier kisváros idillikus reggelét szemlélhetjük, játszó kiscicákkal, reggeliző fiatal párral – így a holttestek nem csupán a későbbi borzalmakat vetítik előre, hanem a helyi vegetáló lét metaforáivá is válnak. Ahogy Harker mondja a film egyik jelenetében, Wismar az „önmagukba visszatérő csatornák” városa, a totális állandóság steril világa (ezt a rendező azzal is érzékelteti, hogy az itt játszódó jelenetek színei általában tompák, mintha valami



Max Schreck a *Nosferatu* című filmben (r. Friedrich Murnau)

párás nyugalom lengené körül a helyeket). Ezzel szemben áll a tengerpart és a vadon világa, melyeket az erős színek, festői, gyakran még Murnaunál is konkrétan Caspar David Friedrichre emlékeztető beállítások jellemeznek. Többen is megfigyelték, hogy a Herzog-filmek atmoszférája valahol a német romantikában gyökeredzik, ám a romantikus mítoszokat és toposzokat a rendező gyakran kifordítva, ironikus és pesszimista módon jeleníti meg. Ahogy egy tanulmány megállapítja, Harker útja Wismarból Drakula démoni földjére a romantikus keresésmítosz újrafeldolgozása, annak ironikus átírata. „Herzog filmjében nem határolódik el a természetes és a természetfeletti. A rendező természeti képei misztikusak, ám nem valaminek a szimbólumaként azok, hanem önmaguk tiszta fizikalitásában válnak rejtélyessé. Például abban a jelenetben, amikor Jonathan megmássza a Borgo-szoros csúcsát, semmi sem utal a ‘démoni’ természetre, nincsenek fantomok, kísérteties erdők vagy farkasok. (...) A képsor a romantikára emlékeztet, de ezt különleges, intertextuális módon teszi, Caspar David Friedrich festészetét megidézve. Jonathant látjuk alkonyatkor, háttal a kamerának, valamit, talán a fenséges kilátást szemlélve. De a félközei beállítás nem engedi, hogy azt lássuk, amit ő lát. (...) Harker bénultan, passzívan megy át a szépség és a mindig fenyegető káprázat földjén, a film elejétől fogva ‘vak’. Annak ellenére, hogy a zene végig hol vészjósoló, hol pedig – Wagner: *A Rajna kincse* című művének taktusai közepette – magasztos, Herzog határozottan elkülöníti Harkert a romantikus környezettől. Így az ‘út’ ironikus, a romantikus kereső identitása kiürül.”¹⁰

Ezután az út után jut el Harker Drakula kastélyába, s az itt játszódó jelenetekre szintén a dekorativitás, s – főként az éjszakai felvételeknél – a nagyon erőteljes fényárnyék kontraszt jellemző: a vámpírral való beszélgetések (pontosabban: Drakula monológjai) végig félhomályos, árnyékos szobákban zajlanak, legtöbbször csak a gróf gyakran félig árnyékolt, vakítóan fehér feje látszik. Drakula lényegében a wismari világ másik fele: ugyanattól a sterilitástól, örökös stagnációtól szenved, amely a kisvárosra is jellemző. Ahogy azt az előbb citált tanulmány szerzői nagyon helyesen megfigyelték, Wismar és Drakula egymás kontrasztjai és kiegészítői: „Wismarban már megvan az élőhalotti lét, Drakula és a patkányok érkezése csak konkretizálja e lehetőséget. Jonathan a Wismar és Drakula kastélya képviselte stagnációk között mozog, a helyszín és a vámpír figurája nem valamiféle idegen, démoni ‘más’-nak tűnnek, hanem a kettős egyformaság alakjainak”.¹¹

¹⁰ Kent Casper – Susan Linville: Romantic Inversions in Herzog's *Nosferatu*. *The German Quarterly*, 64. (1991/1.) 17-24. o. (itt: 20. o.)

¹¹ Uo. 21. o.

Tehát amikor Drakula átmegey Wismarba, tulajdonképpen csak a városban meglévő potencialitást teszi konkrétá, bár az ekkor bekövetkező pusztulás és halál is ambivalens, hiszen a filmben az eluralkodó pestis képei alapvetően szépek, a város utcáin a megbomlott rendet és a fertőzöttek haláltáncát bemutató jelenetek a pusztulás esztétikumát jelenítik meg. Furcsa azonban, hogy ez az esztétikum nem annyira a „szokásos” haláltánc-ábrázolások háttorzongató szépsége (mint amilyen mondjuk Bergman *A hetedik pecsét* című filmjében látható), inkább ez is afféle „biedermeier haláltánc”. A jelenetben Wismar főterét látjuk előbb felülről fényképezve, később a kamera a kétségbeesetten futkosó Lucyt követve aprólékosan bemutatja a helyszínt, ahol különböző csoportok táboroznak körül körtáncot járnak, itt-ott gazdátlan állatok kóborolnak, más társaságok egy hosszú asztal körül „utolsó vacsorájukat” fogyasztják úgy, hogy közben az asztal alatt, lábaik körül patkányok futkosnak. A jelenet háttorzongató, de leginkább az egész üressége miatt: zavaros tekintettel, gépiesen táncolnak az emberek, az asztalnál ülők közömbösen esznek-isznak, mintha haláluk is ugyanolyan „hétköznapi” és értelmetlen lenne, mint életük volt – bár legalább haláltáncuk, a felbomló város képe széppé válik.

Ezután a jelenet után nem sokkal következik Lucy önfeláldozása, mely sok dologban hasonló a Murnau-féle eredetihez, de nagyon radikális különbségek is megfigyelhetők. Az egyik az, hogy itt a vámpír kétszer jár Lucynál, először mintegy megkísérti, ám ekkor a nő ellenáll – a vámpírfilmek szokásos kelléke, a nyakában lévő kereszt segíti elűzni a rémet. Másodsorra már önként áldozza fel magát Drakulának, s ez a jelenet még erőteljesebb szexuális konnotációkat hordoz, mint Murnaué. Az ágyban fekvő Lucy először rémülten próbál védekezni, majd erőt vesz magán, s szó szerint felkínálja testét a vámpírnak, aki ekkor felhúzza a lány hálóingét, s a combját kezdi simogatni. A további képek sokkal inkább hasonlítanak egy gyengéd szeretkezésre, mint gyilkosságra. A jelenet szexuális tartalma különösen fontos, mivel a film többször finoman utal arra, hogy Jonathan és Lucy között valószínűleg nincs ilyen jellegű kapcsolat: közös hálószobájukban két ágy van, külön alszanak. Vagyis a Drakula képviselte gonosz a wismari világhoz képest paradox módon még „életszerűbb” is: a Lucyban megtestesülő tisztaság leginkább csak Drakulával képes kapcsolatba lépni – egyébként még külsejük is valamennyire hasonló, bár Kinski rútságát nagyon erősen ellensúlyozza a gyönyörű Adjani, a nő arca ugyanúgy vakítóan fehér, maszkoszerű, mint Drakuláé, míg a többi szereplő teljesen hétköznapi, „életszerű” arcot visel.

Az éjszakai jelenet kettős megváltás, hiszen hajnalban elpusztul a vámpír, s ezzel elvileg megmenekül a város, s Drakula évszázados magányának is vége szakad. A film nem adja meg a lehetőséget egy magasztos befejezéshez, hiszen a szörny, mint már említettem, szájalmasan múlik ki, a sarokban rángatózva, rémült állatként fejezi be életét. Sőt, ekkor derül ki, hogy Harker vámpírrá vált, s az új szörny első tette a házba betörő, s Drakula holttestébe karót döfő Van Helsing letartóztatása. A jelenet meglehetősen groteszk: a törvény képviselője (mivel a legtöbb városatya már halott) egy tehetetlen pici öregember, aki rémülten próbálja megtudni a szobában tartózkodóktól, hogyan is kell letartóztatni valakit – vagyis a város visszazökken a régi, „normális”, tehetetlen kerékvágásba.

Ezután Harker a köpenyét kéreti, s elindul, mivel, mint mondja, „Sok dolgom van most!”. Ő már egészen más vámpír, mint Drakula volt: Harker már nem az éjszaka fantomja, hanem nappali lény, afféle „hétköznapi” vámpír, olyan, mintha a korábbi hivatalnok működne tovább benne. Az utolsó jelenetben Harkert látjuk, ahogy egy sivatagon át lovagol új célja – valószínűleg a pestis és a halál további terjesztése – felé, s közben, mintegy az új helyzet ironikus himnuszaként, Gounod *Sanctusa* hallatszik. Így Herzog filmjében a két valódi hős, Lucy és Drakula, végül elpusztulnak, hogy az új világnak, Harker totálisan steril és halotti létének adják át helyüket.

A vámpír árnyéka, avagy az önreflexív vámpír

Herzog filmje sikert aratott, persze nem annyira a horror- vagy vámpírfilm-rajongók, inkább a művészfilm barátainak körében. 1988-ban ennek is készült egy „kvázi folytatása”, a *Vámpírok Velencében* (*Nosferatu a Venezia*) című olasz horror, melyet rendező-producere Augusto Caminito eredetileg valóban a Herzog-mű folytatásának szánt, ám később – többek közt Kinski viselkedése miatt, aki nem volt hajlandó levágtatni haját, és úgy kinézni, ahogy korábban – nem az lett (a főszereplő vámpírt itt már egyszerűen csak Nosferatunak hívják). Az olasz film végül viszonylag rangos szereplőgárdája ellenére (Kinski mellett játszott benne Christopher Plummer és Donald Pleasence is) valódi B-kategóriás horrorként maradt meg a műfaj történetében. A Nosferatu-mítosz újabb feleledéséhez még egy évtizedet kellett várni, a '90-es évek végén készítette el E. Elias Merhige *A vámpír árnyékát*, mely Murnau filmjéhez nyúlt vissza, ám egészen sajátos módon: nem újraforgatta azt, mint Herzog, hanem egy kitalált történetet mesélt el az eredeti *Nosferatu* forgatásáról.

A sztori szerint Murnau (John Malkovich) a *Nosferatut* készítésén egészen sajátos megoldást alkalmaz: a stáb tudta nélkül Orlok gróf szerepére egy valódi vámpírt (Willem Dafoe) szerződtet, hogy ezzel érje el azt a művészi és horrorisztikus hatást, melyet szeretne. A vámpír azonban egy idő után irányíthatatlanná válik: a stáb tagjait is pusztítani kezdi, s Murnau előtt új kihívás áll: addig kell filmjét befejezni, míg a többiek s ő maga is életben marad. Merhige munkája e történet-zanza alapján még akár hagyományos horror is lehetne, de nem az, inkább egyfajta önreflexív, ironikus tisztelgés Murnau filmje előtt, illetve gondolatjáték a filmkészítésről és a művészetről. A rendező egyébként, bár nem tartozik Hollywood legismertebb filmesei közé, bizonyos körökben tekintélyes hírnévnek örvend, méghozzá videóklippes múltja, valamint 1991-es *Elsősülött* (*Begotten*) című filmje révén, mely egy egészen furcsa kísérleti horror, csak fekete és fehér színekből álló – még a szürke árnyalatokat is mellőző, s így a szemet is erősen próbára tevő –, dialógusok nélküli, ám sokkoló jelenetekben igencsak bővelkedő, már-már a nézhetőség határán egyensúlyozó független film volt.

A vámpír árnyéka inkább a mítoszok filmje, a mozi valamint Murnau *Nosferatujának* mítoszáé. Kifordítja az eredeti művet övező legendákat, s ironikusan idézőjelbe teszi azokat a mendemondákat, melyek Murnau filmje körül már készítése idején elkezdtek terjedni: a csehszlovákiai forgatás során több (tényleges? kitalált?) rejtélyes esemény fordult elő, sőt, maga a vámpírt játszó színész is titokzatos figura – keveset tudunk életéről, s olyan feltevések is szárnyra kaptak, miszerint neve felvett név, s valaki egészen más rejtőzik a figura mögött (mivel a „Schreck” – németül „ijedtség”, „rémület” – név túl egyértelműen utalna az általa játszott figurára). Merhige (pontosabban a forgatókönyvíró, Steven Katz) lényegében e legendákra játszik rá, szélsőségesebben továbbgondolva őket új magyarázattal szolgál: eszerint a rejtélyes események és a titokzatos figura alapja az, hogy a *Nosferatu* főszereplője „valódi” volt. Ezt próbálja már az első képkockákon olvasható, szintén az eredeti mű kontextusára, a némafilmes megoldásokra rímelő, felirat is alátámasztani, mely szerint a filmmel „F. W. Murnau megalkotta a valaha készített legrealisztikusabb vámpírfilmet, és önmagát minden idők egyik legnagyobb rendezőjévé tette”. E „realizmus” története a mozi, mely tulajdonképpen egyfajta „eredetlegenda” a horrorfilm születéséről. Ebben lényegében nem áll egyedül, kissé azokra a művekre rímel, melyek egy másik nagy „születési pillanatot”, a híres Villa Diodati-beli éjszaka eseményeit dolgozták fel, azt a történetet, mely Mary Shelley *Frankensteinjét* és John Polidori *The Vampyre* című kisregényét eredményezte – a legenda filmes verziója Ken Russel *Gótika* (*Gothic*, 1986) című mozija, irodalmi fikcióját pedig Frederico Andahazi-Kasnya *A harmadik nővér* (*Las Piadosas*, 1998) című regényében írta meg.¹²

¹² Erről bővebben: Arany Zsuzsa: Vámpírmítosz az irodalomban. In: Józán Ildikó – Kulcsár Szabó Ernő – Szegedy-Maszák Mihály szerk.: *Az elbeszélés módzatai*. Osiris, Budapest, 2003. 71-89. o.

Ezen túl azonban *A vámpír árnyéka* nem csupán a *Nosferatu* vagy tágabban véve a horrorfilm legendáját jeleníti meg, hanem magának a filmkészítésnek a mítoszát is. Ez lényegében már a film elején világossá válik, abban a jelenetben, amikor Murnau és stábjja a helyszínre utazik, s a rendező buzdító szöveget intéz munkatársaihoz: „Azért harcolunk és küzdünk, hogy műalkotásokat teremtsünk” – állítja a filmkészítő – „Fegyverünk a mozgókép, s mivel a mozgókép a miénk, a festményeink megnőnek és összemennek, költészetünk árnyakká alakul, melyek megnyúlnak majd elbújnak, fényünk élő arcokat világít meg, ahogy nevetnek és gyötrődnek, zenénk végül elárad, mivel megtalálja összefüggéseit, melyek biztosak, mint a halál. Tudósok vagyunk, emlékeket teremtünk. A mi emlékezetünk pedig sosem halványul el”.

Murnau mondatai és az elhivatottságából táplálkozó filmkészítési módszere egy újabb mítoszt idéznek meg: a realizmus és a lehető legnagyobb művészi hatás érdekében mindent feláldoz, még a vámpírral is hajlandó szerződést kötni, azaz a Faust-legendát is eszünkbe juthat, s így a film akár Faust történetének újabb, némiképp ironikus feldolgozásaként is értelmezhető. Különösen jelentőségteljes lehet Murnauval kapcsolatban a Faust-történetre hivatkozni, hiszen a német rendező maga is megfilmesítette azt, alig néhány évvel a *Nosferatu* elkészítése után, 1926-ban készítette el a *Faustot*. A fausti szerződés azonban Merhige filmjében a visszajára fordul, és más tétellel bír: Murnau a vámpírnak a halhatatlanságot valamint Gretát, a főszereplőnőt ígéri, a szörnytől pedig „csak” önmagát és a „realisztikus” filmet kéri cserébe. E megállapodás alapján már nem lehet biztosan eldönteni, ki Faust és ki Mefisztó, hiszen mindkét fél egymásra szorul – másfelől első pillantásra meglehetősen furcsán hat halhatatlanságot ígérni egy vámpírnak. Persze egy idő után kicsúszik az irányítás a rendező kezéből, és a vámpír a stábot is elkezd „fogyasztani” – mintegy megmagyarázva a (valódi) *Nosferatu*-film körüli rejtélyes eseményeket.

A vámpír árnyékának legfőbb és leghatásosabb eszköze a valóság és a fikció egymásba mosása. Pontosabban három valóság (vagy fikciós) síkról is beszélhetünk: a *Nosferatu* mint konkrét film valóságáról (annak szüzséjéről, jeleneteiről stb.), a film körüli (valódi, történeti és legendákkal átitatott) eseményekről valamint *A vámpír árnyéka* történetéről, mely mindkét előzőt magába emeli, és átírja azokat. Merhige megmutat néhány jelenetet Murnau filmjéből, többször a forgatás közben a kamera szemével látunk, ám ilyenkor legtöbbször nem idézeteket kapunk az eredeti *Nosferatuból*, ahogy az várnánk, hanem újraforgatott részeket. Vagyis *A vámpírban* idézett *Nosferatu* az esetek többségében lényegében „hamis”, a '99-es filmben újraforgatott jelenetekre épül, melyek azonban megszólalásig hasonlítanak az eredetire. Külön érdekesség, hogy e megoldás sem következetes, van olyan rész is – például a hajón játszódó –, ahol előbb a Murnau-féle változatból látunk kockákat, melyek ez egy snittel hirtelen átmennek az „ál-*Nosferatuba*”, a filmbeli filmbe. Ugyanez jellemző a vámpír figurájára is, a film lényegében kifordítja színész és szerep viszonyát: a forgatás szüneteiben a vámpír azt játssza, hogy ő Max Schreck, a filmfelvételek alatt pedig a Schrecket játszó vámpír önmagát alakítja. A film külön iróniáját adja, hogy a stáb tagjai a rendező elmondása alapján azt hiszik róla, hogy ő egy volt Reinhardt- és Sztanyiszlavszkij-színész, aki a modern színház bizonyos elveit követve teljesen azonosulni igyekszik a szerepével, így állandóan, a konkrét felvételeken kívül is jelmezt visel és Orlokként viselkedik. Emellett a vámpír tulajdonképpen nem jó színész, illetve nem mindig azt nyújtja, amit várnak tőle, önmagát adja, ahelyett, hogy Orlokot játszaná (például amikor a Hutterrel közös jelenetben, az Ellent ábrázoló medalliont meglátja, nem a szerepe szerinti mondatot – „Milyen szép nyaka van!” – mondja, hanem így kiált fel: „Milyen szép melle van!”): tehát a „filmtörténet legrealisztikusabb” jelenetei egyáltalán nem valóságűiek, hiszen a valódi vámpír rendezői utasítások szerint kénytelen a tőle kissé idegen Orlo-

kot eljátszani. Így aztán csak a néző képes a vámpír és a stáb közös jeleneteinek kettős kódját átlátni, bár – a valódi vámpír és a Drakula-történet kapcsolatának bizonytalansága miatt – a befogadó sem lehet biztos benne, éppen melyik „valóságot” látja, elkülöníthetőek-e még egyáltalán e valóságsíkok.

A vámpír figurája több szempontból is különleges, ugyanis a Willem Dafoe alakította karakter, bár megszólalásig hasonlít az eredetire, a *Nosferatu*-filmen kívüli jeleneteiben enervált, megfáradt, néha kissé nevetséges alak, akinek leghőbb vágya a napfény. A film egyik jelenetében a műterembe lopózva a stáb által otthagytott kamerán a film tájképeit, a felhőket és a napot ábrázoló részeket nézegeti. Előbb a falra vetített képre vetül árnyéka (ugyanaz a hosszúkás alak, amit Murnau filmjének vége felé, a korábban elemzett részben láthattunk), majd a kamera elé állva saját teste válik filmvászonná, óra visszaverve figyelhetjük a filmet. Egyértelművé válik, hogy a vámpír magának a filmnek is metaforája: nem érheti a fény, akárcsak a fotó- vagy filmszalagot, s önmagát megjelenítve majd a mozi végén elpusztulva éri el a halhatatlanságot.¹³

A film utolsó része jól példázza az előbb elmondottakat, s azt, hogy Merhige munkája hogy olvasztja magába és értelmezi át a korábbi *Nosferatu*-filmek hagyományát. E jelenetben Murnau valamint a film operatőre és producere a mozi végső, kulcsfontosságú részét veszik fel: azt, ahogy Orlok megöli Ellent, és ő maga is elpusztul. A felvétel ténylegesen „realisztikus”, hiszen Murnau itt kénytelen teljesíteni a szerződést: miközben a kamera filmezi, az Ellent játszó színész a vámpír áldozatává válik. Nincs itt szó önfeláldozásról, hiszen a rendező az elkábított színésznőt adja oda a vámpírnak (bár, mintegy kajánul vigaszul annyit mond a nőnek: „Fogd fel áldozatként a művészet oltárán!”). Ám Merhige még egyet csavar a történeten: tulajdonképpen többször látjuk a végső jelenetet, egyszer a „megszokott”, az eredeti filmből már jól ismert módon. Ezután újabb áldozatok következnek, s újabb verzió: Murnau lefilmezi, ahogy a szörny elpusztítja stábját két másik tagját, majd, amikor a vámpír már őt magát támadná meg, konkrétan (talán kissé túl nyíltan is) kimondja a valóságsíkok egymásba mosódásának tényét, ugyanis felháborodottan így szól a rémhez: „Gróf úr, úgy tűnik, ez a beállítás nem működik! Visszatérne az eredeti szerepéhez, kérem! Ha nincs a filmben, Ön nem is létezik”. A „gróf” ezután folytatja szerepét (ekkor láthatjuk a Murnau-film korábban leírt jelenetét, melyben a vámpír árnyéka a nő mellét ragadja meg), majd a jelenet legvégén, a napfény szobába áramlásával elpusztul. Pusztulása során a film először negatívba megy át, majd elég a filmszalag – a film, mely nem csak a vámpír lenyomatát őrizte/őrzi, hanem ő maga a vámpír. Fikció és valóság, film és a filmen kívüli világ végül elválaszthatatlanná válik egymástól, Murnau a kamera mögött, az áldozatokat filmezve megszállottan mondja maga elé magasztos szövegét a filmkészítésről, s végül már csak az ő arcának plánját látjuk, ahogy a (valódi, külső) kamerába nézve annyit mond: „Megcsináltuk!”. A filmtörténet első vámpírja megszületett...

¹³ A vámpírfigurák és a filmezés, illetve a filmkészítés összekapcsolása nem új keletű jelenség, Varró Attila szerint ez lényegében már a műfaj kezdeteitől megfigyelhető. Vö.: Varró Attila: Vampiria. *Nosferatu* árnyéka. *Filmvilág*, 2001/6. 30-37. o.

Stemler Miklós

Vér, konspirációk, posztmortem: vámprók a szerepjátékokban

Hasonlóan a legtöbb spekulatív fikcióhoz, a vámpír tematika is utat talált a szerepjátékok világába, igaz, szemben a jóval populárisabb sci-fi és fantasy „műfajokkal”, meglehetősen későn, az 1990-es évek elején. A *Vampire: the Masquerade* (magyarul *Vámprók bálja*)¹ azonban nem csak témája miatt érdekes számunkra jelen esetben. A játékvilág háttérül szolgáló, erőteljesen posztmodern vonásokat mutató történelemfilozófia és a vámpír fikciókat igencsak termékenyen felhasználó önreflexív világépítési technika a *Vampire*-t kifejezetten különleges alkotássá teszi a szerepjátékok között. Írásomban azt járom körül, hogy a *Vampire* milyen módokon használja fel a vámpírirodalom és a vámpírfilmek igencsak gazdag anyagát, milyen világalkotási technikákkal dolgozik, és mit tesz hozzá a vámpírismus kulturális hagyományához.

Vámprók a Sötétség világában

A *Vampire: the Masquerade* először 1991-ben jelent meg; a játékot annak idején mind világa, mind szabályrendszere miatt paradigmaváltásként értékelték. A játék három kiadást élt meg, és több mint egy évtizedes pályafutása alatt komplett világ épült köré, további szerepjátékokkal. Kétségtelen újszerűsége mellett a *Vampire* nagymértékben a *gothic* szubkultúra akkori virágzásának is köszönhetette sikerét, bár ez a sajátosság a későbbi évek során már kisebb szerepet játszott.

A *Vampire* és társai (az úgynevezett Storyteller – Történetmesélő rendszerek) háttérül a Sötétség Világa szolgál, amelyet alkotói „gótikus punknak” neveztek el: „A környezet az egymásra hányt különböző stílusjegyek és építészeti hatások kavalkádjának furcsa keveréke, az ellentétes etnikai és társadalmi csoportok, valamint extrém szubkultúrák egymásnak feszülése pedig pezsgő, mégis félelemmel és veszéllyel teli életérzés egyvelegében tetőzik.”² – ahogy maguk az alkotók jellemzik.

¹ Írásomban a *Vampire: the Masquerade* magyarul is megjelent harmadik kiadását (*Vámprók bálja*, Beneficium, Budapest, 1999) használom elsődleges forrásnak, az oldalszámok innen származnak. Miután az egyes kiadások között jelentős eltérések lehetnek, ráadásul 2004-ben megjelent a *Vampire: the Masquerade* jelentősen átdolgozott utódja, a *Vampire: the Requiem*, ezért az eltérő forrásokat a szövegben külön jelölöm.

² *Vámprók bálja*, i.m., 26.

A leleményes elnevezés mellett a Sötétség világa valójában klasszikus *dark fantasy* háttér abban az értelemben, hogy hasonlóan a lovecrafti fikciók által létrehozott világhoz, itt is az olvasó, azaz a „mi” valóságunkra épülő alternatív világgal állunk szemben: „A *Vámpírok báljának* világa nem a mi világnk, bár hasonlósága félelmetes. Képzeljük el ezt a vámpírok lakta világot úgy, mintha egy sötét üveglencsén keresztül néznénk a saját világunkat.”³

Míg a lovecrafti fikció a Nagy Öregek létevel operál és létező tájegységekre helyez fiktív településeket, helyeket (Arkham, Innsmouth, stb.), addig a Sötétség Világa más utat követ. A *Vampire* készítői egyrészt hangsúlyozzák a „mi” valóságunk és a Sötétség Világa közötti teljes geográfiai egyezést, ami akár egyes személyek szintjéig is eljuthat, másrészt a vámpírok (illetve a Sötétség Világának többi szereplője: a mágusok, vérfarkasok, kísértetek, tündérek) léte sokkal alapvetőbb változásokat jelent, mint a lovecrafti Nagy Öregek, ősi kultuszok szerepeltetése, amelyek hatása többnyire elzárt, belterjes közösségekre – illetőleg az odatévedő szerencsétlen elbeszélőre – korlátozódik.

A vámpírok létezése alapvetően átírja a történelmet: míg a történetek ugyanazok, a mozgatórugók teljesen eltérőek, azaz magának a történelemnek az elbeszélése is teljesen más sémák szerint rendeződik. Fontos megemlíteni, hogy ezen a téren a *Vampire* egyáltalán nem mondható elsőnek: épp alkotóinak, Mark Rein Hagennek és Jonathan Tweetnek egy pár évvel korábbi műve, az *Ars Magica*⁴ vetette meg az alapjait. Az *Ars Magica* „csak” a középkort írta át a varázslók és természetfeletti lények szerepeltetésével, a későbbi *Vampire*-t megelőlegező technikával, azaz még a történelem főbb pontjai megfelelnek a kanonikusnak, addig a mozgatórugók lényegesen mások.

A *Vampire* irodalmi és filmes alapjai

A szerepjáték-előzmények mellett természetesen még fontosabbak az irodalmiak, hiszen majdnem minden szerepjáték-világ alapjául a spekulatív fikció egy-egy alfaja szolgál. Nincs ez máshogy a *Vampire* esetében sem – más kérdés, hogy a játék a vámpír-tematika meglehetősen kései formáit használja alapként és azokat is erőteljesen reflexív formában.

Ahogy az köztudott, az, amit ma a vámpírokról „tudni” vélünk, a gótikus regényekben gyökeredzik a szellemekhez, kísértetekhez, démonokhoz hasonlóan. A 18. századi gótikus mozgalom Rosemary Jackson találó megfogalmazásával élve a felvilágosodással párhuzamosan, pontosabban annak ellenében jött létre: „A felvilágosodás korában elnémitott ésszerűtlenség Sade és Goya fantasztikus művészetében és a horror fikciókban tör felszínre.”⁵ A gótika által megszilárdított fikciós formákat, témákat később olyan szerzők használják fel, mint Byron, ám egyértelműen Bram Stoker 1897-es paradigmatisztikus *Drakulája az a szöveg*, ami szinte a mai napig rögzítette a vámpírokról szóló irodalmi és később filmes diskurzust. A művet sokan és sokféleképpen értelmezték: felforgató hatásának egyik nyilvánvaló forrása az erős szexuális töltet, emellett azonban még fontosabb a polgári társadalom konvencióinak és a kulturális rendnek totális felborítása. Drakulának nincs rögzített formája, a semmiben, azaz az élet és a halál ösvényén tanyázik, léte nem írható le emberi fogalmakkal.⁶

A *Drakula* másik hatása a vámpírismus irodalmi, majd filmes ábrázolásának rögzítése lett. Azok a már korábban is létező konvenciók, miszerint például a vámpírok

³ *Vámpírok bálja*, uo.

⁴ Magyarul: *Ars Magica*. Beneficium, Budapest, 1999.

⁵ Rosemary Jackson: *Fantasy – The literature of subversion*. Methuen, New York and London, 1981, 95. o.

⁶ v.ö.: Rosemary Jackson: *Fantasy – The literature of subversion*. i.m., 118. o.

nem látszanak a tükörben, avagy képesek további vérszívók létrehozására, itt váltak kanonikussá, és hosszú időn keresztül egyeduralgokká a vámpírirodalmon és -filmekben belül. A *Drakula* által kialakított vámpír-diskurzus kisebb változtatásokkal együtt egészen a 20. század második feléig meghatározó maradt, lebontása, vagy legalábbis újraértelmezése az 1970-es, '80-as években olyan szerzőkhöz köthető, mint Anne Rice és George R. R. Martin.

Bár a *Drakula* alapmotívumainak amerikai kisvárosi környezetbe való átültetése még a hetvenes években is komoly sikereket hozott az akkor kezdő írónak számító Stephen Kingnek⁷ – a *Borzalmak városa* bevallottan hommage a *Drakula* előtt, egyértelmű áthallásokkal és a stokeri minták szerint funkcionáló vámpírokkal –, Anne Rice egy évvel később megjelent regénye, az *Interjú a vámpírral*⁸ sokkal fontosabb a műfaj megújulása szempontjából. Anne Rice első regényéből egész sorozat nőtt ki és a *Vampire Chronicles* hasonló módon formálta a maga képére a vámpír fikciót, mint ahogy ezt annak idején a *Drakula* tette. A rice-i vámpírkép rögzítésében minden bizonnyal sokat segített az 1994-es filmadaptáció és maga a *Vampire: the Masquerade* is, amelynek egyik legfontosabb forrása bevallottan a Rice-féle vámpír fikció volt.

Rice megőrizte a *Drakula* markáns szexuális felhangjait, ám erőteljesen humanizálta is a vámpír alakját, megteremtve Louist, a lelkiismeretfurdalással küzdő vérvívót és ellenpárját, az amorális Lestatot. Emellett elhagy számos olyan klisé, amik eddig elengedhetetlennek tűntek a vámpír-fikciókban: Rice vámpírjai látszanak a tükörben, és nem is szaporodnak rágszálók módjára, mint például a *Borzalmak városa* vérszívói, ehelyett a vámpírhoz váláshoz egy rítuson kell átesni.

Rice regényeinek alapvető motívuma a vámpírok küzdelme emberségük megtartásáért, a másik pedig az egymás közötti társadalmi interakciók, konfliktusok ábrázolása – mind a kettő alapvető téma a *Vampire*-ben.

Kiseb feltűnést keltve, ellenben jóval invenciózusabban értelmezte újra a vámpír-fikciót George R. R. Martin 1983-as regénye, a *Lázáalom*⁹. Martin teljes egészében elveti a vámpírok természetfeletti létéről szóló konvenciót – ezen a téren egyébként nem az első, hiszen Richard Matheson 1954-es *I Am Legend* című regénye betegségként értelmezte a vámpírízmust, és azóta számtalan zombi-fikció operál hasonló megoldásokkal –, a *Lázáalom* vámpírjai különálló fajt alkotnak, az emberekétől teljesen eltérő fiziológiával. Az „Éjszaka Népe” sokkal hosszabb ideig él, mint az emberek, akár évezredekig is, és időszakosan embervérrel kell táplálkozniuk. Emberfeletti erővel rendelkeznek, ráadásul képesek akarataikat az emberekre kényszeríteni. Emellett nagyon ritkán szaporodnak, nem képesek fejlett társadalmat létrehozni, ráadásul nem bírják elviselni a napfényt.

A *Vampire* a *Lázáalom* vámpírbrázolásának több alapvető részét is felhasználja. Bár a vámpírok lélekrajza már Rice-nál is fontos motívum volt, a *Vampire*-ben felhasznált „pszichológiai profil” egyértelműen a *Lázáalomból* származik. Az Éjszaka népének alapvető identitását a Fenevad adja, lényük állatias, egyáltalán nem emberi aspektus: „Arc arcot követett, a következő mindig állatiasabb, mint az előző. A mélyben, (sic!) lakozó lényben nem volt semmi kecses, nem volt mosoly, sem finom szavak, vagy drága ruhák és ékszerek. Nem volt benne semmi emberi, csak a szomjúság, a láz – vörös, vörös, ősi és olthatatlan. Elemi volt, embertelen és erős.”¹⁰ A Fenevad fokozatosan erodálja a személyiség többi részét, míg végül nem marad más, ahogy ez a regény legöregebb vámpírjával, Damon Juliannel történik.

⁷ Stephen King: *Salem's lot*. 1975. Magyarul: *Borzalmak városa*. Európa, Budapest, 2006.

⁸ Anne Rice: *Interview with the Vampire*. 1976. Magyarul: *Interjú a Vámpírral*. Szukits, Szeged, 2003.

⁹ George R. R. Martin: *Fevre Dream*. 1983. Magyarul: *Lázáalom*. Valhalla-Szukits, Szeged, 2002.

¹⁰ George R. R. Martin: *Lázáalom*. i.m., 241. o.

A *Vampire* vérszívói hasonló módon dualisztikus identitással rendelkeznek, és a vámpírok személyiségében kódolva van a végső összeomlás: előbb-utóbb minden emberi érzés kiveszik belőlük, és elkövetkezik a végső örület.

A *Vampire* világának társadalmi szerkezete szintén Martint követi, bár jóval összetettebb formában. A *Lázáalom* vámpírjai falkaszerű szervezetekben élnek, amelyeket a legerősebb egyed, a Vérmester irányít; ehhez hasonlóan az inherens hatalom, a feltételezett ősvámpírhoz való közelség a meghatározó a vámpírok társadalmában.

Szövegalkotási szempontból azonban kétségtelenül az erőteljes metafikcionalitás a legfontosabb vonása Martin regényének. A *Lázáalom* folyamatosan reflektál a vámpír-fikciók lényegi összetevőire és nem egy esetben ironikusan is értelmezi azokat: a *Lázáalom* bálterme teli van ezüsttel és tükörrel, miután a hétköznapi hiedelmek – és természetesen a jól bevált klisék – alapján ezeket nem bírják a vámpírok. Joshua York a vámpírokról közszájon forgó tudást felhasználva csapja be társát, Abner Marshet, vámpírvadásznak kiadva magát¹¹, és szintén egy, a vámpír-fikcióban központinak számító motívum, az utódteremtés mítoszának alkalmazásával használja ki Damon Julian szolgáját, Billy Triptont¹², aki a regény végére kannibállá süllyed.

Martin emellett a *Drakula* előtti vámpír-fikciókhoz nyúl vissza: kiemelt szerepet játszanak regényében Byron szövegei, akit Joshua York személyesen ismert, és akár az is elképzelhető, hogy ő maga szolgált alapul az angol költő hasonló tematikájú írásaihoz – hasonlóan ahhoz, ahogy a *Vampire* visszatérő eleme a halandókat befolyásoló, inspiráló, sok esetben tönkretévő vámpírok alakja.

Vampire, a metafikcionális rémtörténetek játéka

Bár ahogy láthattuk, a *Vampire* elsősorban a vámpír-fikciók Anne Rice és George R. R. Martin műveivel körülírható „új hullámából” táplálkozik, a játék alapvető, és a legtöbb esetben sikeres törekvése a rendkívül sokrétű és sokfelé ágazó vámpír-irodalom és -filmek integrálása. Ahogy a bevezető fejezetekből kiderül, szinte az összes, vámpírokra vonatkozó, a folklórból az irodalomba, avagy épp az irodalomból a folklórbá kerülő klisé igaz alanyaikra – bizonyos formában. Szemben *Drakulával*, a vámpírok többsége képtelen állati formákat felölteni, ám léteznek olyanok, amelyek igen. A kereszt általában semmilyen hatást nem gyakorol a vérszívókra – kivéve, ha az ezt felhasználó személy hite valóban erős. A vámpíroknak általánosságban tulajdonított természetfeletti hatalmak mindegyike létezik – ám sohasem egyszerre.¹³

A széttartó vámpír fikciókat integrálni kívánó szemléleten felül, aminek pragmatikus funkciója a minél nagyobb játékos tábor megnyerése, még fontosabb ennek eszköze, az erőteljes metafikcionalitás. Miután a vámpírok természetesen léteznek a Sötétség világában, arról is tudomásuk van, hogy az emberi társadalom milyen valós, avagy feltételezett tudással rendelkezik róluk, sőt, ezt nyilvánvalóan fel is használják saját védelmük érdekében. A *Vampire* egy lépéssel ennél is tovább megy: a vámpírokról szóló tudás sok esetben maguktól a vámpíroktól származik, akik ilyen módon manipulálják az emberiséget – ahogy ennek csírát a *Lázáalomban* már láthattuk. A játék logikáját alapul véve feltételezhetjük, hogy Stokert valójában egy vámpír inspirálta a Sötétség Világának kontextusában a rengeteg téves információt tartalmazó *Drakula* megírására, és a hollywoodi vámpírfilmek mögött szintén a vámpírok manipulációja

¹¹ George R. R. Martin: *Lázáalom*. i.m., 137. o.

¹² George R. R. Martin: *Lázáalom*. i.m., 306. o.

¹³ v.ö.: *Vámpírok bálja*. i.m., 20. o.

rejtőzik. Ezt a logikát a végletekig víve akár azt is feltételezhetjük, hogy magát a *Vampire: the Masquerade*-et szintén a valóban létező vámpírok hozták létre, így fedve el valóságos kilétüket...

A magas fokú metafikcionalitás természetesen a játék szövegében is tetten érhető. A bevezető, a *Bestiák gyülekezete* címet viselő novella már kezdőmondatával megnyitja a metafikció játékkerét: „Lugosi Béla halott. Már én sem élek, de miközben Béla maradványai egy fenyőkoporsóban rohadnak valahol, én itt ülök a balkonon, élvezem az ital ízét és téged nézlek. Javíts ki, ha esetleg tévednék, de úgy gyanítom, nem én húztam a rövidet.”¹⁴ A legikonikusabb – és élete végére önmaga paródiájává vált – vámpír-színész említése, aki hosszú időre rögzítette a vámpírok vizuális megjelenítését, azonnal reflexív és egyben ironikus viszonyba helyezi a beszélőt (aki természetesen vámpír) a vámpírizmus domináns (pop)kulturális paradigmájával; és a felütéshez méltón ez a meglehetősen összetett viszony a szabálykönyv végéig megmarad: a szöveg végig épít a befogadók feltételezett tudásanyagára a vámpírok kapcsán és folyamatosan újraértelmezi azt.

A *Vampire* tehát egyrészt integrálja a vámpírizmusról szóló diskurzusokat, másrészt dekonstruálja is őket, új formába rendezve össze annak elemeit – ha úgy tetszik, jellegzetesen posztmodern módon.

Világépítés a posztmodern jegyében

Bármennyire komplex és izgalmas viszony is fűzi a *Vampire*-t tárgyához, a vámpírizmus kulturális hagyományához, egy szerepjáték elsődleges célkitűzése egy koherens, azaz játszható világ létrehozása, és ez nincs máshogy ebben az esetben sem.

Míg a szerepjáték szabályrendszere révén a játékosok szimulációs műveleteket hajtanak végre a játék során¹⁵, addig maga a világleírás ennek a szimulációnak a háttérét teremti meg. Fontos leszögezni, hogy ideális esetben a rendszer és a háttérül szolgáló világ között szerves kapcsolat létezik, azaz maga a rendszer nem a „valóság” szimulációját célozza meg, hanem a játék világát. Tökéletes példa erre a 7th *Sea* nevezetű játék¹⁶, amelynek világa a dumas-i kalandregények konvencióinak megfelelően „működik”, és maga a szabályrendszer is arra épül, hogy minél jobban visszaadja a kalandregények narratív felépítettségét. Nincs ez máshogy a *Vampire*-ben sem, ahol a szabályrendszer például nagy figyelmet fordít a vámpírok fentebb már részletezett kettős identitásának modellezésére.

A spekulatív világok világépítési technikái és a szerepjátékok világleírásai között sok hasonlóság akad, ami már csak azért sem meglepő, mert a szerepjátékok túlnyomó többsége a *mainstream* SF műfajokat használja fel – eltekintve az olyan nevezetes kivételektől, mint például a magyar fejlesztésű *Szomszédok* szerepjáték, ami a néhai szociószappanoperára épül.

Egy spekulatív fikció esetében kiemelt fontosságú a világépítés, azaz az ontológiai domináns, ahogy Brian McHale megfogalmazza, hiszen „Bármilyen műfajhoz tartozó bármilyen fikcióban van legalább egy novum – egy olyan szereplő, aki a tapasztalati világban nem létezett, vagy egy esemény, amely a valóságban nem történt meg – de nagyon valószínű, hogy sokkal több. Ami a tudományos-fantasztikumot minden mástól megkülönbözteti, az nem más, mint hogy ez a novum nem (vagy nem csupán) a történet és a szereplők szintjén jelenik meg, hanem magának a megjelenített világnak a szerkezetében (...) még pontosabban: itt nem pusztán egyetlen novum megje-

¹⁴ *Vámpírok bálja*. i.m., 2. o.

¹⁵ v.ö.: Szabó Gábor: Role Playing Game – Kommunikáció a személyes részvételű interaktív szerepjátékok kontextusaiban. In *Prae*, 2003/2.

¹⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/Seventh_Sea_%28roleplaying_game%29

lenéséről van szó, hanem újdonságok egész hálózatának kivetítéséről, azok minden implikációjával és következményével együtt¹⁷.

Egy, a köznyelvben sci-fi-nek vagy fantasynek nevezett mű (pontosabban fogalmazva tisztán csodás szöveg, hiszen a vegytiszta fantasztikus irodalomban az elbeszélő és egyben a befogadó valóság roncsolva éri el hatását) egyik legfontosabb célkitűzése egy különálló valóság létrehozása, legyen az akár egy fiktív jövő, egy fiktív múlt, avagy egy alternatív valóság, és természetesen jól bevált narratív megoldásokkal éri ezt el.

Ezeket a módozatokat egy korábbi tanulmányomban a *A Gyűrűk Ura* kapcsán részletesen elemeztem¹⁸, így most csak azokat az eszközöket emelném ki, amelyek jelen esetben is relevánsak. Tolkien regénye, és az ezen alapuló, egyes vélemények szerint élőködő, az elmúlt negyed évszázadban a *mainstream* fantasztikus irodalomban dominánssá vált poszt-tolkieni fantasy az alapvetően a realista elbeszélési konvenciókat alkalmazó főszöveg mellett rengeteg segédeszközt használ fel az elbeszélte valóság minél tökéletesebb reprezentációja érdekében. Ide tartoznak például a különböző metatextusok (a lábjegyzetek ironikus felhasználására tökéletes példát szolgáltatnak Terry Pratchett Korongvilág-regényei), a függelékek, névjegyzékek, térképek extenzív használata. Ezek a szövegek komplex, egyben a befogadó világtól – legalábbis a felszínen – független kulturális és társadalmi terek kiépítésére törekednek, több-kevesebb sikerrel.

Ez a funkció természetesen vegytiszta formában működik egy szerepjáték világ-leírásában. A főszerep itt természetesen a különböző leíró jellegű szövegeké, amelyek akár a statisztikai leírások szintjéig is eljuthatnak, bár nyilvánvaló praktikus okok miatt ez ritka. A geográfiai és kulturális-társadalmi leírásokat azonban az esetek többségében gyakran szakítják meg novellák és egyéb irodalmi funkciókkal rendelkező szövegek; a *Vampire* egy jelentős részét valójában az ilyen írások alkotják.

Másrészt, ahogy arra McHale is felhívja a figyelmet, a spekulatív fikciók által létrehozott világok csupán a felszínen függetlenek a befogadó, azaz a „mi” valóságunktól, azzal valamilyen módon mindenképpen kapcsolatba kerülnek. Ez a kapcsolat lehet teljesen közvetett is, mint amikor például az „egy messzi-messzi galaxisban” játszódó történet csupán a befogadás folyamatában nyeri el referencialitását – hiszen az olvasó/néző valamilyen saját élethelyzetére applikálja a művet – avagy lehet olyan direkt is, mint például a *Vampire* esetében, ahol a Sötétség Világa folyamatosan konfrontálódik a befogadó világával, miután rengeteg módon átfedi azt.

Meglehetősen kényes és irodalomelméleti iskolánként eltérő választ eredményező kérdés, hogy a befogadás során létrejövő jelentés, referencialitás milyen kapcsolatban áll azzal a szándékkal, referenciával, amellyel egy adott művet ellát az alkotója. Ez a kérdés valószínűleg sohasem kerül kielégítően megválaszolásra, hiszen az irodalom és egyben az egész művészet egyik legalapvetőbb problémája, ám szerencsénkre jelen esetben nem is kell túlságosan belebonyolódnunk, hiszen egy szerepjáték világleírás esetében az irodalmi műveknél megkerülhetetlen nyelvi dimenzió jóval kevésbé játszik szerepet.

Emellett nyilvánvalóan egy száraz földrajzkönyv is valamilyen előfeltevések birtokában kerül megírásra, nem is beszélve az antropológiai vagy történelmi szövegekről, amelyek kapcsán ma már a legtöbb helyen elfogadott az a feltevés, hogy mindig egy bizonyos szempontból, egy bizonyos narratív formába illesztve íródnak. Mindez természetesen a szerepjátékok világleírásaira is igaz: ezeket a szövegeket is különböző előfeltevések, metanarratívák mozgatják, még olyan esetekben is, amikor teljesen különálló fantasy világokról van szó.

¹⁷ Brian McHale: Világok összeütközése. In *Prae*, 1999/1.

¹⁸ Stemler Miklós: A világtérmetés poétikája. In *Prae*, 2003/1.

Minderre tökéletes példák a legnépszerűbb és legrégebb szerepjáték rendszer, az immár 35-ik életévében járó (A)D&D alapértelmezett szerepjátékvilágai. A '70-es évek elején Tolkien népszerűsége óriási volt az Egyesült Államokban, és így nem meglepő, hogy az első kezdetleges szerepjátékvilágok a minél nagyobb vásárlóréteg megnyerése érdekében elsősorban Középföldét imitálták – egyébként olyan mértékben, hogy a plagizálás vádja is felmerült.

Míg azonban a díszletek tökéletesen tolkieniek, addig maguk a világok – a mai napig népszerűnek számító alapvilág, a Greyhawk és a végletekig kidolgozott Forgotten Realms – teljesen eltérő metanarratívák szerint működnek.

Ahogy arra esszéjében Lux Gábor is rámutat¹⁹, bár a díszletek a megtévesztésig hasonlítanak Középföldére, az itt játszódó elbeszélések – legyen szó irodalmi termékekről, vagy akár egy szerepjáték során végigjátszott történetről – teljesen más alapokon szerveződnek, jóval inkább a westernek és mainstream fantasy Robert Howard nevével kijelölhető ágával vállalnak rokonságot. Mindez azt is jelenti, hogy maga az egész világ más elvek, nagy elbeszélések szerint rendeződik.

Ide tartozik például a társadalmi mobilitás és egyenlőség ebben a középkorias környezetben meglehetősen bizarr felbukkanása: a különböző fajok, kultúrák békés együttélésben léteznek az időnkénti nézeteltérésektől eltekintve, leszámítva az eredendően „gonosz” fajokat, a társadalmi egyenlőség nagy elbeszélését nem ismerő feudális társadalmi rendszer pedig csupán díszlet. A társadalmi mobilitás akár olyan extrém szintig is eljuthat, hogy maguk a játékosok – pontosabban a játékban általuk játszott karakterek – nem csupán uralkodók, hanem istenek is lehetnek, ahogy arra kitűnő példát szolgáltat az AD&D-irodalom alapművének számító *Avatar* trilógia²⁰.

Ezekben a szerepjátékvilágokban olyan metanarratívák működnek, amelyek klasszikusan a modernista társadalomra jellemzőek: individualizmus, egyenlőség. Nagy elbeszéléseket természetesen társaihoz hasonlóan a Sötétség világában is fel lehet fedezni – más kérdés, hogy ezek jóval közelebb állnak egyfajta posztmodern állapothoz.

A Sötétség világának alapvető tapasztalata éppenséggel a Lyotard által a posztmodern kapcsán megfogalmazott bizalmatlanság a nagy elbeszélésekkel szemben. A mind általunk, mind a Sötétség világának gyanútlan lakói által ismert történelem hamis konstrukció, amelyet sok esetben természetfeletti lények hoztak létre, hogy elfedjék vele saját létüket. Ahogy a vámpírokról szóló fikatív tudást, úgy a történelmi eseményeket is sok esetben maguk a vámpírok inspirálták: míg maguk az események változatlanok maradnak, az a narratív rend, amelybe beilleszthetőek, teljesen más. Ahogy láthattuk, ennek a koncepciónak a csírái megvannak már a vámpírirodalom új hullámában is, ám teljes szintű kibontása csak a *Vampire*-ben figyelhető meg.

Annak, hogy milyen szintig viszi el egy-egy mesélő a történelem átírását, csupán saját személyes preferenciái szabnak határt. Maga a szabálykönyv nagy vonalakban vázolja fel a vámpírok történelmét és annak átfedéseit a halandók történelmével: e szerint például a Pun háborúkat egyértelműen a vámpírok belső viszállyai okozták.²¹ Másrészt a fejezet megalkotottsága hangsúlyossá teszi, hogy a történelem egy lehetséges elbeszélés és értelmezés a sok közül: egyes szám első személyű retrospektív narrációval állunk szemben, amelyet ráadásul folyamatosan érvénytelenít vagy legalábbis elbizonytalanít egy gúnyos kommentátori hang.

Ez a bizonytalanság több szinten is koncepcionális. Az egyik szint filozófiai-ideológiai, párhuzamosan a posztmodern irodalom alapvető törekvéseivel, ahogy erre alább

¹⁹ Lux Gábor: *Hőseinkről*. <http://www.rpg.hu/iras/mutat.php?cid=3342>

²⁰ v.ö.: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Avatar_Series

²¹ v.ö.: *Vámpírok bálja*. i.m., 240. o.

röviden kitérek, a másik pedig alapvető játéktechnikai koncepció, a játékosok ösztönzése a minél nagyobb leleményességre. Miután a szabálykönyv elsősorban technikákat vázol fel, amelyek révén a vámpírok potenciálisan befolyásolhatják a halandó – azaz a kanonikus – történelmet, a döntés teljes egészében a mesélő kezében van: az is elképzelhető például, hogy Medgyessy Péter miniszterelnök 2004-es megbukásának háttérébe is a vámpírok mesterkedését helyezi, vagy az is, hogy teljes egészében ignorálja a játék ilyenfajta potenciálját.

A Sötétség világának alapjai – összeesküvés-elméletek, a történelem nem több mint egy jól-rosszul megkonstruált elbeszélés – a posztmodern irodalom alapvető alakzatai, sőt, éppenséggel azok a kapcsolódási pontok, ahol a spekulatív fikciók összeérnek a posztmodern irodalom fősodrával. Az elmúlt lassan fél évszázad SF-jének egyik legalapvetőbb motívuma az alternatív idősíkok léte, amelyek rengeteg formát ölthetnek. Mint ismeretes, legnagyobb hatású példája ennek Philip K. Dick 1961-es regénye, *Az ember a fellegvárban*²², amelyben a történelmi elágazást a második világháború jelenti, amelyet a Tengelyhatalmak nyertek meg. Az alternatív technikai fejlődés gondolatára az elmúlt mintegy negyed évszázadban egy egész SF „műfaj”, a *steampunk* épült, amelynek leghíresebb képviselője William Gibson és Bruce Sterling *A gépezet* című 1992-es regénye²³ – nem meglepő módon egyébként a *steampunk* szerepjátékokat is ihletett, ezek körül a *Castle Falkenstein*²⁴ a leghíresebb.

Az összeesküvés-elméletek és az alternatív történelmek koncepciók az SF-ből szivárogtak át a posztmodern irodalomba, avagy egy másik elképzelés szerint a két szövegcsoporthoz hasonló volt az érdeklődés egy történelmi pillanatban, és épp ezért hirtelen azonos diskurzusban „találták” magukat. A paradigmaticusnak mondható posztmodern szövegek közül mindenesetre több épül hasonló elemekre; a legjellegzetesebb példa talán Umberto Eco *A Foucault-ingája*²⁵ és Lawrence Norfolk *A Lemprière-lexikona*²⁶. A *Vampire* nem az egyetlen szerepjáték, amely az SF „posztmodern állapotát” ülteti át világleírásra és szabályrendszerre, ám kétségtelenül a legnagyobb hatású. Más kérdés, hogy a *Vampire* a megkérdőjelezett, dekonstruált nagy elbeszélések helyére sajátot helyez: a történelem folyását nagymértékben az ősi vámpírok küzdelme, a Dzsihad határozza meg, és a történelem végpontja a harc lezárulása a Végző Napokban, amely, mily meglepő, épp elérkezni látszik a *Vampire* jelenében. A vámpírizmusnak létezik egyfajta ősforrása: ő nem más, mint Káin, akit Isten sújtott a vérszívás átkával – bár az erre vonatkozó feltevések többsége igencsak homályos. Fontos megemlíteni, hogy ez a motívum a játék harmadik kiadásában a legerősebb, nyilván nem függetlenül az ezredforduló által kiváltott félelmektől, a végítélet-szekták időleges felvirágzásától (a *Vampire* harmadik kiadása 1998-ban jelent meg). A 2004-ben megjelent új játék, a *Vampire: the Requiem* szakít ezzel a narratívával: szemben a *Masquerade* ószövetségi felütésével, itt a vérszívók eredete teljesen homályos: a vámpírok különböző eredetmítoszokat elfogadva léphetnek be egy-egy rendbe, amely az eredet kérdésének megválaszolása révén egyfajta identitást is kínál számukra.

A *Vampire: the Masquerade* nem csupán a szerepjátékok terén paradigmaváltó alkotás: a vámpírizmus kulturális produktumainak integrálása és egyben dekonstruálása, újraértelmezése révén a rendkívül szerteágazó, és sokszor bizony az önisméltés jeleit mutató vámpír-fikciókhoz is sokat hozzátesz, ráadásul úgy, hogy korának alapvető irodalmi, filozófiai törekvéseivel is szinkronban van.

²² Philip K. Dick: *Az ember a Fellegvárban*. Agave, Budapest, 2004.

²³ William Gibson–Bruce Sterling: *A gépezet*. Nagual Publishing, Budapest, 2005.

²⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Castle_Falkenstein_%28role-playing_game%29

²⁵ Umberto Eco: *A Foucault-inga*. Európa, Budapest, 2004 (újra kiadás).

²⁶ Lawrence Norfolk: *A Lemprière-lexikon*. Athenaeum, Budapest, 2001.

A költő Dósa Annamária és a vámpírok

„Sírbolt a menny a mécse csillag
s a hold-krizantém bágyatag
szagától reszketnek a holtak
orrcimpái a föld alatt”

„...nyitott szemmel fekszem, bár még mozdulatlanul, és várom, hogy a felső világot birtokba vegye a sötétség... Hamarosan... felröppenek a város fölé; ott fogok keringeni, amíg új áldozatra nem találok...Ó, hogy szomjazom!...” (101.)¹ Ezekkel a rémisztő szavakkal kezdődik Baka István *A kisleány és a vámpírok* című kisregénye. Egy koporsóban fekvő, kitörni vágyó élőhalott monológjával. Az ezt követő képek sem bizalomkeltőek. Az olvasó elé tárul egy szürke, köd borította, diktátor vezette városállam, Sárd, ahol a sírok már a város utcái közé nyúlnak, az élők úgymond együtt élnek a holtakkal. Az emberek léte kilátástalan. A lakásokban „denevérek tanyáznak”, a „gyerekek a sírok közt labdázhatnak”, s ehhez társul még a zsarnok uralkodó kizsákmányolása. Nemsokára kitör a forradalom, viszont vele egy időben egy titokzatos járvány is szedni kezdi áldozatait. A várost előzönlik a vámpírokká lett egykori lakók. Úgy tűnik, hogy az utolsó remény egy nyolc éves kisleány, aki még megfékezheti őket, mivel még nem vált áldozatukká. Sajnos nem sikerül neki, édesanyja végzetes harapása őt is vérszívóvá változtatja.

Baka kisregénye először a *Tiszatáj* 1985/11-es számában jelent meg, könyv alakban először 1988-ban, másodszer az 1991-es *Beavatások* című kötetben. Ez utóbbiban versek szomszédságában jelent meg, ami tovább gazdagította a regény értelmezési lehetőségeit. Egy interjúban a következőképpen nyilatkozott a szerző vers és próza kapcsolatáról: „Szeretném elmondani ezt az egész sivárságot, leszorítottságot, kietlenséget, ami körülöttem van. De versben nem megy.”² A könyv olvastán viszont kijelenthetjük, hogy Baka nem tudta meghazudtolni poétai mivoltát, hiszen ez a prózakötet is egy jól megszerkesztett versciklus benyomását kelti. A kötet öt története (*Vasárnap délután, Szekszárdi mise, Margit, A kisleány és a vámpírok, Én, Thészeusz*) intertextuális szálakkal kapcsolódik egymáshoz. Minden kisregényt egy-egy költemény előz meg, melyek az elbeszélés versbéli párjaként is értelmezhetők. Nemcsak azért, mert megidéznek az adott elbeszélés hangulatát és mintegy előszóként felvezetik a történetet, hanem, mert szöveg-szintű egyezéseket is mutatnak vele.

A *Beavatásokban* a *Halottak napja* és a *Halottak éje* című vers vezeti be a kisregényt, nem véletlenül, hiszen a kisregény cselekménye is halottak napján, november elsején kezdődik, s a versnek is egy nyolcéves kisleány a szereplője. A *Halottak éjében* pedig sírjukat elhagyó holtak „kélnek birokra a múlt idővel és az élőkkel”. A mű értelmezése szem-

¹ A kisregényből vett idézetek oldalszámait a *Beavatások* (Pannon Könyvkiadó, Budapest, 1991) című kötetre vonatkoznak.

² Szekszárdi mise (Beszélgetés Baka Istvánnal). *Forrás*, 1996/5, 10. o.

pontjából viszont figyelmet érdemel Baka Istvánnak egy másik verse is, amelyet ugyan nem válogatott be a prózakötetbe, mégis kapcsolatba hozható a kisregény világával. A „Mint a vámpír...” kezdetű versről van szó: „mint a vámpír, sírban ébredő halott, vagyok azáltal, hogy nem is vagyok”.³ A vers nemcsak a vámpír kifejezés felbukkanása miatt lehet érdekes, hanem azért is, mert azt a látszatot kelti, mintha *A kisfiú és a vámpírok* Bakó Andrásának szavaiban a vers lírai énje szólalna meg. A vámpír a versben és a kisregény keretmonológjában is mintha a cél nélküliség, a kilátástalanság, a lét ürességének, hiábavalóságának allegóriája volna. A hivatkozott vers olyan további költeményekkel is mutat tematikus hasonlóságokat, mint pl. a *Farkasok órája*, *Transzcendens etűd*, *Halál-boleró*.

A kisfiú és a vámpírok hősei valóban reménytelen helyzetbe kerülnek, hiszen a világégés utáni Sárd inkább egy temetőlabirintushoz, nekropoliszhoz hasonlít, mintsem egy élő városhoz. Üres, elhagyatott házak, kiégett lelkű emberek a város utcáin. Már csak a megmaradt újságokban olvashatni arról, milyen volt, amikor még a liftek működtek a lakóházakban, s nem denevérek tanyáztak bennük. A házak pedig „tele voltak a legkülönfélébb rendeltetésű gépezetekkel: az egyik kimosta a szennyest, aztán kicsavarta, s talán még a drótra is felaggatta a tiszta ruhát; a másik elefántormány-szerű nyúlványával felszívta a port a szőnyegekről; a harmadik zenét sugárzott... a legelképeztebb negyediken pedig meg kellett nyomni egy gombot, s akkor varázsablak fénylett fel rajta: távoli tájak és emberek jelentek meg az ámuldozó nézők szeme elé...” (134.) Ezzel ellentétben a város lakói galambpostával értekeznek, főispánjuk van és pandúrkapitányuk. Már csak a megmaradt újságcikkek és a főispánjuk Opel Rekordja emlékeztet a régvolt világra. E posztapokaliptikus közösség ábrázolása okán akár a sci-fivel is rokoníthatnánk e művet, vannak azonban más műfajok is, amelyekhez szorosabb szálakkal kötődik: az egyik a vámpírregény, a másik pedig a parabolaregény. A regény kritikai fogadtatása az utóbbi szempont dominanciájáról árulkodik. A kritikusok többsége inkább társadalmi-politikai allegóriaként közelítette meg a művet arra hivatkozva, hogy Baka azért idézi meg az irracionális-irreális elemeket, hogy „a racionálisnak hitt/hirdetett realitásunk ellentmondásaira irányítsa a figyelmet”.⁴ De megfogalmazódott olyan vélemény is, hogy a „vérszopó éjjeli kísértetek sokasodása az általános hanyatlás jelképe.”⁵ Az alábbiakban a két említett interpretációs lehetőség mellett szóló érvek mérlegelésére teszek kísérletet, azt vizsgálva mindenekelőtt, hogyan kapcsolódik a regény a vámpírtörténetek és a társadalmi regényparabolák műfaji hagyományához.

A kisregény mint vámpírtörténet

A kisfiú és a vámpírok egy sírban fekvő élőhalott szavainak a megidézésével kezdődik, akinek minden porcikája egy új áldozat után reszket. Várja, hogy a világot teljesen elborítsa a sötétség, s ő végre vérhez juthasson, mivel vámpírrá változott. Tudja, hogy ezzel a Gonosznak kötelezte el magát, s Istentől már nem várhat irgalmat. Ezt az incipitet bármely horrorszerző megirigyelhetné. A helyszín leírása (romba dőlt, köd borította kisváros) és a történet ideje (halottak napja) is nagyszerűen illik a rémtörténetekhez elengedhetetlen borzongató és baljóslatú atmoszférához. A feszültség és a cselekmény rejtélyességének további fokozásához hozzájárul még az idősíkok váltakoztatása is. A

³ Baka István művei: *Verseik*. Tiszatáj, Szeged, 2003, 441–442. o.

⁴ Árpás Károly: A prózaíró költő- a költő prózája. Baka István: *A kisfiú és a vámpírok*. *Új Forrás*, 1989/5, 98. o.

⁵ Olasz Sándor: *A kisfiú és a vámpírok*. Baka István prózájáról. *Életünk*, 1989/1-2, 85. o.

cselekményt ugyanis Imre lázálmai és András múltba révedő látomásai szakítják meg. A vámpírok fokozatos terjeszkedését jelenetező lineáris időnek és az álmok és látomások megfoghatatlan idejének az összefonódása a fantasztikus hatást erősíti: a tudatalatti tartalmak átszivárognak a reális világba. Imre például álmában találkozik vérszívókkal, de mintha ezek az álmok a valóságból táplálkoznának, hiszen a holttesteket a fiú korábban valóban látta a temetőben tett látogatás során. Álmában viszont már denevérekké változva térnek vissza: „Aztán a dolmai vasútállomás elé kitett holttesteket látta ismét.” (135.) Ugyancsak félelmetes az, amikor halott testvére helyébe képzeletben magát: „ő akarta ellenére elképzelte magát »annak« a helyén, amint ott fekszik az örök sötétségben és moccanni sem tud a szűk faládjában; kiáltani szeretne, de nem bír, és úgysem hallaná meg senki; szájába sár folyik, diókoponyáján a föld mélyébe leszivárgott esőcseppek kopognak; érezte, ahogy bordáit lassan beszövik és összeroppantják a gyökerek;...” (112.) Hasonlóképpen András is, még mielőtt beállna a vámpírok csapatába, már a börtönben úgy érzi magát „mintha máris kriptába lenne zárva.” (143.) Egybeolvad tehát álom és valóság; a láz és az álmok köde úgy borul a fiú tudatára, mint a gomolygó köd a Sárdi Köztársaságra.

Baka István kisregénye élénk dialógust folytat az irodalmi vámpírtörténetekkel. A regényben szereplő vámpírokat olyan tulajdonságokkal ruházza fel, melyek a műfaj klasszikusainak vérszívóit idézik: szemfogaik hosszúak, csak a szívükbe döfött karó végez velük, nem látszanak a tükörben, nincs árnyékuk, a koporsóban talált holtak ajkán vércsepp csillog, és abban a misztikus órában ébrednek, ami után a legsötétebb éjszaka következik. „Meghaltam, és feltámadtam, amint éjfél kongott a harangok.” (128.) Be tudnak szívárogni a kulcslyukon, mint a por, és képesek állattá is átváltozni: „hirtelen pörögni kezdett maga körül. Kicsapódott az ablak – hatalmas, kiterjesztett szárnyú denevér suhant ki rajta ...” (159.) Félelmeik is hasonlóak. Félnék a fénytől és a megszentelt tömjéntől.

Baka különböző utalások, intertextusok segítségével Stoker, Polidori, LeFanu és Goethe híressé vált vámpírhőseit idézi meg. A sárdiak ismerik Drakula ügyvédjének egyik naplórészletét, amellyel nem más, mint Lord Ruthven ajándékozta meg őket. „Jonathan Harker feljegyzéseinek ide vonatkozó része az alábbiakat tartalmazza: »Kísérőim elbúcsúztak tőlem, mondván az útjuk sietős... Ha Drakula gróf kastélyába akarok eljutni, ám tegyem...«” (122.) Az olvasóban felmerülhet a gyanú, hogy egyenes idézetről van szó. Ezt támogatni látszik a keretmonológban elhangzó híres mondat Stoker művéből: „A holtak gyorsan lovagolnak”⁶. Az összevetésből viszont kiderül, hogy csupán az eredeti történet „mutációjáról”⁷ van szó. Jonathan Harker naplórészletét ugyanis hiába keressük Stoker regényében. A jól ismert hősokeket és helyszíneket felhasználva Baka István egy eltérő, új történetet alkotott. A napló egy helytörténeti munka alapjául szolgál, mely azt igyekszik bizonyítani, hogy Sárd vezetőjének, Borgói Cézárnak az ősei (Bürger Ádám és felesége) nem a Vereckei szoroson, hanem a Borgói-hágón keresztül jutottak a mai Sárd területére. Útközben ugyanis találkoztak a Drakula gróffhoz igyekvő Jonathan Harkerrel.

Mindemellett találkozunk a műben szó szerinti átvételekkel is. Ilyenek például Phlegon Philiniónjának szavai: „– Ó, drága anyám és apám, igazán kegyetlenek voltatok, amikor nehezteltetek rám, amiért saját otthonomban három éjszakára meglátogattam egy vendéget, és senkinek semmilyen kárt nem okoztam. De tolakodó kíváncsiságotok miatt súlyosan fogtok bántódni, mert most azonnal vissza kell térnem arra a helyre, amely nekem kijelöltetett. Tudjátok meg azt is, hogy idejövetelem bizonyosan nem

⁶ Bram Stoker: *Drakula gróf válogatott rémtettei* (fordította: Bartos Tibor). Árkádia, Budapest, 1985. 16. o.

⁷ Lubomír Doležel: *Heterocosmica*. Karolinum, Prága, 2003. 203. o.

Isten akarata ellenére történt...” (153.) Ez a monológ csak annyiban különbözik Philinnionétól, hogy Phlegonnál nap szerepel az éjszaka helyett (legalábbis a magyar fordításban.)⁸ A kisregényben található idézetet a szerző még tovább bonyolítja azzal is, hogy Korintha szájába adja a szavakat, akinek nevének keresztül így Goethe korinthusi mennyasszonyát is bevonja a szövegközi dialógusba. A Korintha nevű lánnyal töltött éjszakára emlékezik egy alkalommal Bakó András: „Az éjszaka közepéig tartó álmában újra átélte ifjúkora nagy kalandját: a Korinthával való találkozást.” (144.)

További példák segítségével is demonstrálható, hogy a szereplők nevei a vámpírmítoszzal való kapcsolatot fenntartó elemekként működnek. A város vezetőjének, Borgói Cézárnak a neve a Borgói-szorost idézi, őseinek neve pedig Bürger, mely a *Leonore* című ballada alkotójának a vezetéknevére utal. Következő nyelvi intarzia Vukodlak Jován neve, aki a Sárdot elfoglalni vágyók között érkezik. A ’vukodlak’ kifejezés a balkáni népeknél vámpírt, s farkasbőrt is jelent. Előfordul, hogy a szereplők „valódi” irodalmi vámpírok neveit kapják. A már említett Korinthán kívül ilyen a kisfiú édesanyjának a neve, Bakó Carmilla, ami J. S. LeFanu regényének címszereplőjére, az irodalom első női vámpírjára utal. Megjelenik Lord Ruthven is, aki Polidori *A vámpír* című történetéből lép át *A kisfiú és a vámpírok* világába. S – médiумközi utalásként – természetesen nem hiányozhat Drakula gróf híres magyar megformálója, Lugosi Béla sem. Ő a Sárd lakói közt pusztító kór első számú terjesztője: „Az első kondulásra lassan felemelkedett a koporsó fedele, a nehéz takaró lecsúszott, és kioltotta a gyertyát. Lugosi Béla felült, és vörösen izzó szemekkel nézett maga elé. Aztán sátáni kacajra fakadt: szájából agyarként meredezett két megnyúlt, hegyes szemfoga.” (120.)

A kisregény mint parabola

A vámpírtörténetek hátborzongató atmoszféráját megidéző minden rekvizitum ellenére is támadhat olyan benyomásunk, hogy sokkal több ez a regény, mint egy egyszerű kísértethistória. Ugyanis nemcsak a félelmetes hangulat előidézésére fókuszál. A vérszívásokra is többnyire csak utalásokat találhatunk: „Berkes, aki a Lukréciaival töltött éjszaka után még úgy érezte, mintha minden csepp vérének kiszívták volna.” (138.) Csak a Bakó András vámpírrá válását megörökítő jelenet sikerül véresebbre a többinél. Lukrécia „beleharapott a nyakába” és hősünk „hallgatta, ahogy Lukrécia a vérének szűrőcsöli.” (155.) S a vámpírtörténetek többségétől eltérően a kisregény nem a vámpírok felett aratott győzelemmel záródik: a várost a vérszívók veszik birtokukba.

Ezért is merülhetett fel a kérdés: „Mire kell ez a kísértet – (vámpír) – história? Csak azért, hogy kínzott idegeink rafinált izgatásával oldjuk feszültségeinket?”⁹ A korabeli kritika egy része azt állította, hogy „Baka fantasztikumában és groteszkjében a jelen torzképét kell látnunk.”¹⁰ Vagyis „a szocialista valóság” vámpírsztoriba ágyazott leképezését. A később íródott tanulmányokban is találkozunk hasonló véleményekkel. Havasréti József úgy fogalmaz, hogy a műben „a mikszáthi dzsentrivilág rekvizitumai, részben pedig a szocialista társadalmi berendezkedés ismertetőjegyei keverednek egymással.”¹¹ Ebből kiindulva hasonlítja aztán össze Baka művét Hernádi Gyula

⁸ Phlegon: Philinnion (fordította Elek István). *Galaktika* 51., 1983. 29. o.

⁹ Varga Magdolna: Baka István: A kisfiú és a vámpírok. *Új Auróra*, 1988/3, 133. o.

¹⁰ Olasz Sándor: *A kisfiú és a vámpírok...* 83. o.

¹¹ Havasréti József: A vámpírtörténet mint társadalomkritika. *Déli Felhő*, 1998/1-2. 23–26. o.

Drakula (1983) című regényével¹². Bombitz Attila szerint *A kisfiú és a vámpírokban* az „elvtársak változnak halhatatlan vámpírokká”¹³.

Mi szól amellest, hogy Baka István a saját korának ábrázolására használta fel a vámpírmítoszt?

Ilyenek a városban uralkodó diktatórikus viszonyok és a megdöntésükre tett sikertelen kísérlet. Az emberek elszigetelten élnek. A szögesdrót mintha a Keletet és Nyugatot elválasztó fal szinonimája lenne. A diktátor, Borgói Cézár egy igazi zsarnok megtestesítője, aki szívja az emberek vérének – mint egy vámpír. Érdemes itt emlékeztetni rá, hogy a népet kizsákmányoló zsarnok már Voltaire-nél is vámpírként, vérszívóként jelenik meg.¹⁴ Julio Cortázar pedig a *Fantomas a vámpírok ellen* című művében ezt írja: „Ezerféle, tízezerféle, százezerféle néven hívják őket... de mindenekelőtt Nixonnak és Fordnak... CIA-nek vagy DINA-nak, mindenekelőtt Pinochetnek...”¹⁵ A városlakók fellázadnak a diktatúra ellen: „Tegnap korán volt, késő lenne holnap. Tovább nem tűrhetünk!” (114.) Már nem hisznek az olyan üres frázisoknak, mint: „Ígérem, ezentúl minden másképp lesz.” (131.), „A haza sorsa forog kockán.” (132.) A felkelést a szomszédos állam katonai segítségével leverik, kezdeményezőit börtönbe vetik. Ezeket az eseményeket olvasva az 1956-os forradalom eseményeinek forgatókönyvére ismerhetünk rá. A főhős, Bakó András egész éjjel égeti a petróleumlámpáját, mert attól retteg, hogy bármikor érte jöhetnek (117.). Érthető ez a rész a vámpírokra, de ugyanúgy az ávos tisztekre is, akik szintén bejelentés nélkül, nemegyszer éjjel rontottak rá az emberekre.

A fogoly-lét viszontagságai is kétértelműekké válnak. A börtöncella a vámpír lakóhelyére emlékeztető kriptává alakul át. Az egyik cella lakója „kétségbeesett rabmorzéba fogott” (143.), teljes apátiába esik, s még az ételt sem fogadja el, mert már tudja, hogy innen soha nem kerül ki élve. Lázalmok gyötrik, melyben keveredik a valóság a meggyötört ember képzelt élményeivel. Kétségbeesésében az esőcseppeket számolgatja.

Ezen értelmzési kód szerint olvasva a kisregényt a dőlt betűs keret is más megvilágításba kerül. Az összeesküvők Bakó Andrást kérik fel egy buzdító hangú kiáltvány megírására: „Neked kell megszövegezned a kiáltványt.” (114.) Olyan, mintha a keret ennek volna a része. Feltűnő lehet a „hamarosan”, „nemsokára”, „föl, föl” szavak használata, s másodlagos jelentést kapnak az olyan fordulatok, mint: „Nemsokára lehullanak a lakatok... Ütött az óra!” (101.-102.), „eljött az ébredés ideje...” (162.). A *Föl, föl...* kezdetű, be nem fejezett mondat az *Internacionálé* kezdő sorait is felidézi („Föl, föl, ti rabjai a földnek...”).

A referenciális olvasat mellett szólhat továbbá egy névbeli egyezés is. Baka István szoros barátság fűzte Darvasi Lászlóhoz. Barátságukat „Bakó András” és „Szív Ernő” beszélgetései által tették emlékezetessé (*Szív Ernő: Interjú Bakó Andrással*)¹⁶. Amennyiben a Bakót Baka alteregójaként fogjuk fel, akkor a történetet könnyebben hozhatjuk kapcsolatba az író korával, s akár személyes tapasztalataival is.

A kisfiú és a vámpírok különös keveréke tehát a vámpírhistóriának és a társadalomkritikának. Az intertextusok csupán a regény felszíni értelmezésének lehetőségét teremtik meg. A vámpírok világa csak egyfajta álca, mely a diktatúra viszonyainak burkolt be-

¹² Hernádi műve a Bakaétól eltérő képletet mutat. A *Drakula*ban egyáltalán nem találkozunk vámpírokkal, innen tekintve tehát a cím akár még félrevezetőnek is tartható, mely csupán az olvasói figyelmet felkeltését célozza meg.

¹³ Bombitz Attila: Beavatások, Baka István. In *Uő: Akit ismerünk, akit sohasem látunk, Magyar prózaseminárium*. Kalligram, Pozsony, 2005. 196. o.

¹⁴ Fazekas László: A vámpírokról pedig, amelyek nincsenek. *Galaktika* 51., 1983. 125. o.

¹⁵ Kuczka Péter: A holtak gyorsan lovagolnak. *Galaktika* 51., 1983. 9. o.

¹⁶ In Füzi László szerk.: *Búcsú barátaimtól, Baka István emlékezete*. Nap Kiadó, Budapest, 2000. 151. o.

mutatását teszi lehetővé. A regény „a kísértetjárást nemző történelem átfogó allegóriájaként olvasható, a történelem érzéki dimenziójának, a valósággá vált valótlanágnak az elbeszéléseként.”¹⁷ Egy költő játéka ez a hagyománnyal. Prózai környezet egy költői metafora kibontásához. Baka összekapcsolja az élőhalott vérszívók terjeszkedésének történetét az emberi gyarlóságok, a hatalomvágy és a szabadságért való küzdelem ábrázolásával. Műve parabolaregényként olvasható, mivel az alapja az, hogy „az író keres egy témát, s kitalál hozzá egy történetet, hogy mindazt, amit a világról gondol, regényszerű keretben mondhasa el.”¹⁸

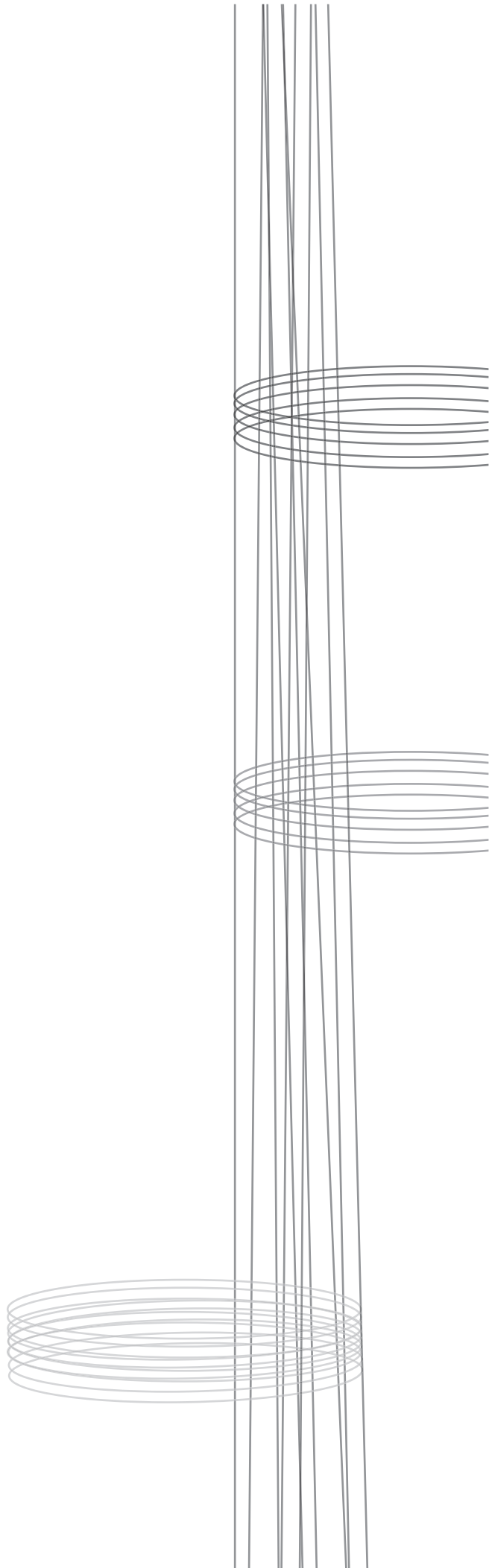


Helen Chandler és Lugosi Béla a *Dracula* című filmben
(r. Tod Browning)

¹⁷ Faragó Kornélia: „A perspektíva végén” (Baka István prózájáról). *Forrás*, 2005/5. 95. o.

¹⁸ Béládi Miklós: Parabolaregény. In Uő: *A közvetítő kritika*. Széphalom Könyvműhely, Budapest, 1996. 105. o.

PERMUTACIÓ



Spiegelmann Laura

Per Anum

Csak néhány megjegyzés a felnőtté válás újabb állomását jelentő éjszakáról, ezúttal elmarad a tűrhetetlen, világvéget sejtető fájdalom, elmarad a megsebzettség tudata, szenvedélyem tombol, túlságosan is talán, nem tudom, és gyökeret ereszt bennem a higgadtság, ez van, így van, immár nincs bevehető testnyílásom, mely szűz lenne, esetleg ha rossz viccekhez támad kedvünk, az orrom és a fülem nem látott még faszt közlőről, de a szagot felismerem, a hangját is, fájdalmas féltékenységben őrzött fenekem immár befogadott egyet, és közönyös higgadtságomban nem tudom elképzelni, hogy ne történhetne meg ez bármikor máskor is, vedd ennyinek, seggbebasztak, és nem is volt rossz, belopózunk szeretőm albérletébe, főbérelője iszonyú hangosan, ám kedvelhető ritmusban horkol a szomszéd szobában, mégis csendesen kell csinálnunk mindent, gyorsan levetkőzünk, szeretőmnek nem elég, hogy példásan felszopom, nem elégszik meg a pinámban sem, be akar krémezni, én adom kezébe a táskából előkeresett, majdnem üres niveás dobozt, krémes ujjai finoman táncolnak legkedvesebb testtájaimon, őrzítő, ahogy gyűrűsizmaimat masszírozza, hason fekvé pucsitok kiszolgáltatottan, a méhemig felérnek finom mozdulatai, majd hirtelen egy tört érzék, lassan közelít, lazítok, amennyire bírok, talán nem eléggé, de ez neki nyilván külön is jó lehet, szükségem még inkább felajzza, csak jön lassan, nagyon lassan befelé, gyönyört kever kínnal, talán szét is téphetne, gyakorlott kézzel simogatom titkos gombomat, végre sikerül tövig betuszkolnia magát végbélnyílásomon, az ő gyakorlott keze eltolja az enyémet, nagyon óvatosan mozgatja farkát ki-be a szarójáratban, hirtelen bedurvul, kínt kever gyönyörrel, azt hiszem, szétszakadok, a továbbiakban azért a bevált testnyílást szeretném inkább alkalmazni, egyszer csak a szívemig furakszik és hörög, a horkolás abbamarad a szomszédban, befogja a számat, valahol, talán egy darab kaki mellett mintha érezném kilövellő spermáját, rám omlik, kemény és még mindig lüktető fasza fájón feszül végbélfalamra, mintha át akarná szakítani az akadályt a két lyukam között, nagyon nehéz a teste, hirtelen húzza ki magát belőlem, na ez tényleg fáj, jó volt, kérdezem, csak hallgat, szorongatja a farkát, szerintem szaros is lehet valamennyire, és még mielőtt rágyújtanánk az azutáni cigire, kimegy megmosakodni, hallok a víz csobogását, sokáig tart, nyilván kétszer is átszappanozza azt az elálló húst, mielőtt elzárná a vizet és megtörölközne, seggbebasztak, vedd ennyinek.

045
PRAE

Szét Feszít

Óvórány Emma

Egy délelőtt az öreg postás meghozta ajánlott levélben a hírt, hogy nem kaptam meg az ösztöndíjat Torontóba. Ugyanaznap kicsikartam a *Kalligrammtól* a szakfordításomért járó honoráriumot, melyet, mint később kiderült, az előző szerkesztő elsikkasztott. Másnap megtudtam, hogy akkori pasim viszont megkapta az ösztöndíjat. Feljött, szexeltünk, és én éppen zuhanyoztam, amikor bejött a fürdőszobába, és elmondta, hogy sikerült, négy hónapot tölthet a University of Torontón. Elzártam a csapot, hogy jól hallom-e, és elhúztam a zuhanyfüggönyt.

– És velem mi lesz? Ugye nem hagysz itt?

– Majd meglátjuk.

– De hát megbeszéltük, hogy bármelyikünk kapja meg, mindketten elmegyünk. Csak nem maradok itthon, ráadásul nélküled? – kérdeztem, hiszen én találtam ki egyáltalán, hogy menjünk.

Nem válaszolt, és mivel a szerelmi életünk nem silányodott, nem is gondoltam, hogy itthon hagy, ráadásul örökre.

Ez pedig így történt. Mentünk a Városligetből haza, mert mindkettőnknek mindig kilométerhiánya volt, és keresztül-kasul gyalogoltuk Budapestet, de főleg Pestet. Mondtam valami provokálót a feleségével kapcsolatban, és ő mondta, hogy én ne provokáljam. Akkor gondoltam, hogy tényleg, ez lehet, hogy provokációnak tűnhet, úgyhogy nem szóltam semmit, viszont elengedtem a kezét. Erre ő mondta, hogy már nem is akar járni velem egyáltalán. Akkor én elfutottam, és futottam hazáig. Később megkérdeztem, hogy ez most végleges-e, mert mindig szokott szakítgatni, és én mindig komolyan veszem, de mindig visszajön. Mondta, hogy végleges, és hogy nincs miért jöjjenek Kanadába se, hiszen ő már nem szeret engem, és nem akar tőlem semmit.

Akkor gondoltam, hogy akkor nem is megyek Kanadába. A repülőjegyre félretett pénzt elszórtam ruhákra. Eléggé fájt különben, hogy meg kellett válnom ettől a jó pasitól, mert jól megértettük egymást az ágyban, meg az olyan mindennapi dolgokban is, hogy bevásárlás meg főzés, és szerettem is nagyon. Már majdnem annyira, mint Tamást, akit az életem nagy szerelmeként tartottam számon, de elhagyott egy másik nőért, akit tizenhat évesen ismert meg a gimnáziumban, és főiskolásan feleségül vette, mert már unta, hogy minden este haza kell kísérni. Amikor elvesztettem Tamást, mert elhagyott a felesége miatt, kimentem mindig a Normafához, csak hogy egyedül lehessenek. Hétköznap kell menni, mert hétvégén tömeg van. Kivéve az ismeretlen sétatákon, és a Budaörs felé vivő meredekebb részekben. Ha zsúfoltnak találtam a mezőt, az elhanyagolt ösvényeket kerestem. Néha szembejött egy-egy hajléktalan, vagy szatírnak látszó férfi, de nem izgatott. Leroskadtam egy padra, sírtam, a Jóistent hívtam, és egy sor bolondságot mondtam neki. És ha arra gondoltam, hogy Tamás talán éppen akkor

* Részlet a szerző *Lányregény* című könyvéből

együtt van a kis feleségével, és kedvükre kefélnek egész nap, felszedtem egy botot, és jó nagyokat ütöttem vele a földre. Valósággal örült voltam, és még enni sem bírtam. Pár nap alatt leadtam kilenc kilót, és több doboz Valeriánát szedtem be, de úgy sem bírtam aludni. Így ment egyik hónap a másik után, ez a nagy bánat is elmúlt, darabonként, morzsánként itt hagyott. Jobban mondva leszállt valahová mélyre, mert valami mindig marad itt, valahol a mellünkön. De hát ha már ez a sorsom, hogy mindig elhagynak, én nem hagyhatom el magam! Egy PhD-konferencián ismerkedtem meg Jánossal, és vagy két évig egészen jól megvoltunk, leszámítva a szakítgatásait, de aztán szépen elrepült Torontóba, mintha sose lett volna. Annak ellenére, hogy fájt, nem hagytam el magam, mert már gyakorlatom volt abban, milyen érzés elhagyottnak lenni. Alig telt el pár hét, felvettem az újonnan vásárolt bordó kordnadrágot, és elmentem egy farsangi buliba.

A farsang a Millenáris Teátrumban volt, és attól tartok, a vendégek döntő többsége irodalmár, vagy magát annak tekintő ember. Láttam egy férfit, aki közel százkilencven centijével kimagaslott az átlagból. Egy asztalnál ült, és mosolygott, körülötte különböző lányok, akik jól láthatóan mind tetszeni akartak neki. Odakéredzkedett például két, talpig feketébe bújt, meglehetősen fiatal és girheske lány, akik össze-vissza vihorásztak, és furcsa hanghordozással beszéltek. Aztán volt egy okos arcú, de buta hajfesséssel rendelkező lány. Blansírozott haja úgy be volt löve, mint a hárskúti lányok dauera, miután férjhez mentek. Leszámítva, hogy a pasi szakállas és bajuszos, rokonszenves volt. A szakállt és bajuszt nem szeretem. Bementem a női mosdóba, mert néha rámjön a tükör-komplexus, és le akartam ellenőrizni, hogy nézek ki.

A mosdó persze nyüzsgött a sok tükör-komplexusos nőtől, mert a legtöbb nő rettentően hiú, de én vagyok a leghiúbb. Nem lehetett odaférni a tükörhöz a sok majomtól, úgyhogy elhatároztam, hogy elirtom őket. Megmostam a kezemet, közben jól lefröcsköltem a legközelebb állókat. Miközben bocsánatot kértem, figyelmetlenül az egyik lány ruhájába töröltem a kezemet, mert azt hittem, a törölköző. De kiderült, papírtörölköző van, és mikor kirántottam, a tartó tetejére helyezett parfümösüveg összetört, és a lány, akinek a kezét véletlenül meglöktem, rúzsos foggal távozott. Mikor megfordultam, véletlenül meglöktem egy magát elmélyülten szemlélő nőt. Hülyén álltam, és ügyetlenségem miatt mentegetőztem, végül kitisztult a kép. Belepillantottam a kihalt mosdó tükrebe, és indultam is.

Valaki nagyon hirtelen benyitott a mosdóba, alig bírtam hátraugrani, hogy ne vágjon képen a kicsapódó ajtó. Mint a rajzfilmekben, ha valaki benyit, és bejön, mint egy tank, és Tom vagy Jerry fellapul a falra, majd, miután a visszacsapódó ajtó látni engedi, matricaként válik le a falról. Miközben matricaként leváltam a falról, a berontó párocska magáévá tette az egyik WC-fülkét, persze az ajtót nyitva hagyták. A nő pisilt, a faszi pedig nézte, ahogy a nő a WC-ülőke fölött lebegve ürít, hallani a vizelet csörgését, és érezni a terjedő szagot. Nőci zavarban van, mondja, hogy nemá, így nem tudok. Közben meg mégis tud. Mikor kitörli, és föl akarja húzni a bugyiját, a faszi benyúl neki, de a nőci szerénykedik, meg kelleetlenkedik a helyszín miatt. Faszi elég formálisan megcsokolja a nőt, aztán lehajtja a wc tetejét, és ráül, közben előveszi a farkát. Nő tényleg távozni akar, de a faszi utána nyúl, és visszarántja. Lehúzza a nadrágját meg a bugyiját.

– Hátulról baszlak meg, annak a sámánnak is a segglyukában találtuk a gecit.

Ha nem tévedek, a csávó antropológus.

Széthúzza a nő fenekét, és elég határozottan kemény faszára húzza az ánusztát. A nő kiáltozik, úgy látszik, fáj neki. Föl akar állni, de a pasi visszafogja, és még beljebb igyekszik nyomni a fenekébe a péniszét. Keményen megmarkolja a nő csípőjét, és rángatja magára. Nő kiáltozik, szerintem nem az élvezettől, hanem a fájdalomtól, az

antropológusunk liheg, és néhány erős, lassabb lökés után elélvez. Nő egy lendülettel lehúzza az ánusztát a pasi farkáról, és az ajtó felé igyekszik. Közben felhúzza a fenékén a nadrágot, miután sietve letörli az ánuszból előszivárgó, szarral keveredett ondót. Majdnem megint orrba vág az ajtóval.

Az antropológusnak látszó faszi utána indul, közben igyekszik még álló farkát az ehhez meglehetősen szűk nadrágba valahogy kényelmesen visszarendezni. Meglát engem, és szembenézünk egy pillanatig. Valaki benyit, a pasi hirtelen rátenyerel az ajtóra, és visszanyomja. Kezét a kilincs alá teszi, így nem lehet benyitni. Odaránt az ajtóhoz, rám nyomul, így tartja egyszerre bezárva az ajtót és engem is. Lehúzza a sliccét, és előbukkan erektált péniszre. Kigombolom a nadrágom, és leveszem. Feleml, bedugja a farkát, én átfonom a lábammal a derekát, és mindig még jobban nekinyom az ajtónak, amikor beljebb nyomul. Azt lihegi, hogy de jó szűk a pinád, meg hogy ez egy misztikus találkozás. Meg hogy felbaszok a torkodig, és hogy szétbaszom a pinádat. Belémélvez nagyon rövid idő alatt. Fel akarok öltözni, akkor azt mondja:

– Állj a falhoz! – megfordít, és arccal nekinyom az ajtónak – fogd a kilincset, dőlj előre!

Előre dőlök, és érzem, hogy a gecijével keveredett hüvelyváladékom kifolyt. Két kézzel belemarkol a fenékembe, és széthúzza. Benyúl a hüvelyembe, és besíkosítja a segglyukamat.

– Mond, hogy basszál seggbe!

Nem szólok semmit, erre lassan benyomja az ánuszmába a péniszét, rám hajol, megfogja a nyakamat:

– Mondjad!

– Basszál seggbe – mondom elég halkán, és érzem, hogy nem így akarja hallani, de nem vagyok egy verbális típus.

– Hangosabban! – és közben visszatér a figyelme a végbélnyílásomban tomboló farkára.

Még jobban szétfeszíti a két fenékemet, és igyekszik minél beljebb nyomulni, közben azt mondogatja, szétbaszom a picsádat, meg hogy véresre baszlak, meg szétszedlek. Mikor a lehető legmélyebbre bedolgozta magát, elengedi a fenékemet, és a vénuszdombomat kezdi erősen markolászni, de közben folytatja a dugást. Belemarkol a hüvelyembe is, és elégedetten felnevet. Elég gyakorlottan a csiklómat kezdi körkörösén masszírozni, és amikor elélvezek, gyorsan megint szétfeszíti a seggem, és egy nagyon erős lökessel még beljebb nyomul az ánuszmába, és ott tartja lüktető farkát.

Miközben felhúzza a sliccét, odaszól, hogy legközelebb véresre kúrlok, majd elhagyja a női mosdót.

Én meg csak állok hülyén, mint egy Puskin-regény buta hősnője, majd bemegyek az egyik fiúkébe, és ott rendbe hozom magam. Hallom bentről, hogy méltatlankodó lányok újra elárasztják a helységet.

Visszatérek az asztalnál kimagasló férfihez, rámosolygok, és leülök az asztalához. Le-söpröm a dauerolt fejű pszichológuslányt és a két joghallgatót. A férfi, Patrick, három mondat után eldicsekszik, hogy ő meg tud élni az irodalomból, mert a könyvei tök jól fizetnek. Vagy egy órát mesél magáról, és mikor menni akarok, elkéri a számom. Nem tudom, hogy megadjam-e, ezért azt mondom, ne írja föl, és ha megjegyzi, akkor fel tud hívni, ha meg nem, akkor így járt. Két nap múlva felhívott, mert szerinte egy csajt nem szabad rögtön másnap felhívni. Azt mondta, hogy olyan nyugalmat érez mellettem, meg hogy pont ilyen csajra vágyott mindig, aki belül PhD-hallgató, kívül meg Claudia Schiffer. Elhanyagolható különbség, hogy nekem sötétbarna hajam és zöld szemem van, és csak 160 centi vagyok. Ezeket a fogyatékoságokat elnézte, és hozzám költözött.

Jorgosz Baia

A Feles pohárban

A feles pohárban
az apám van
ázik

hullámszik az arca
a szesz-marta
látszik

a keserű cseppek
leperegnek
mégse

szomorú az arca
ünnep van ma
vérbe

borult szemmel szótlan
néz az ujjam
mélyen

merül a pohárba
ünnep van ma
éppen

a születésnapja
nem akarja
de én

megízlelném végre
ez a vére
enyém

049
PRAE

Hosszú fehér multifilter

Hosszú fehér multifilter,
vagy pedig
rövid malbi két dobozzal
kell nekik?

Apa mondta, menj a boltba,
hozz nekem!
Egyik lábad ott, a másik
itt legyen!

Homlokán a ráncok jártak
föl-le és
hangja csattant. Tudtam azt, hogy
büntetés

jár, ha mégis elfelejtem,
vagy nem azt
viszem neki; „Még egy ilyen
buta faszt!” –

mondja majd, és pofon is lesz
jókora.
Elindultam, de a hinta
még soha

nem hívott magához ilyen
lelkesen,
kicsit játszom, aztán persze
megveszem.

Szállt a lábam fel az égre,
a Napot
eltalálta, belerúgott
jó nagyot.

Hosszú rövid fehér malbi –
nincs hiba.
Szaladtam, de épp egy ugró-
iskola

volt előttem, hát kijártam,
mit nekem!
Ott egy tócsa, átugrottam
ügyesen.

Számoltam a zebracsíkot,
egy meg egy...
És a boltos apa hangján
sürgetett:

Mit kérsz, mondd gyorsan, ne tartsd
fel a sort!
Malbi...filter... van...? De ő nem
válaszolt.

Rövid kéket... azt hiszem... Na
húzz haza!
Pedig tudtam, csak az ugróiskola

meg a hinta... De a ráncok
énelém
úgy indultak, egyből tudtam,
nincs remény.

Apukám azóta is csak
füstölög.
Eltűnt a Nap, egyfolytában
mennydörög.

A vörös a sárgával úgy keveredik

A vörös a sárgával úgy keveredik,
ahogy lemegy a nap.
Ez az alkonyat,
amikor fürdeni szoktam.
Sellő vagyok a habokban,
a kádvíz tenger,
a kád széle a part.
Sehol egy ember,
csak az a bácsi,
aki arra kíváncsi,
hogyan bukkan elő a habokból.
Először az arca,
mondja, és megérint.
Hosszú, vastag ujja
az ajkamhoz ér.
Aztán a válla. Feltérdelek.
Keskeny csípője. A víz megreteg.
Két vékonyka combja. Szellőként simogat,
ahogy elhessenti onnan a habokat.
A sellő most táncol. Terpeszbe áll.
Nem kérdi, nem tudja, a szél mit csinál.
Szétfeszíti a lángos alkonyat.
Ajándékot ígér, ha ez titok marad.

Bognár Péter

GYEREKVERSEK

⟨részletek⟩

Invokáció

Lehet, hogy ehhez már
a nagy létra kéne,
mer ha erre felmászok,
nem maradok élve.

De az is lehet, hogy
ez a kicsi elég,
akkor viszont nem kell
a nagy létra még.

*

Ha én egyszer inhalálnék
egész biztos belehalnék.
Üldögnék tűnődve
a világgal a tüdőmbe.

*

De jó lenne egy tévé,
azon bárki nézhetné,
a parlament mit dönt,
nevethetnénk itt fönt.

De jó lenne tüntetni,
üvölteni, künn lenni.
Fiatalok lennénk,
este haza mennénk.

De jó lenne egy új csaj.
Lengő illat, szép dús haj.
Kérdezné, hogy tetszem?
Csábító a neccem?

*

Pusztul a fogazato,
pusztul a fogazatom,
romlik a lehelet,
már nem szívesen
lehelek tebeléd.

Romlik a nevetése,
romlik a nevetésem,
pusztul a szeretet,
már nem szívesen
laknék veletek.

Pusztul a pecsenyéző,
pusztul a pecsenyéző,
romlik a szelete,
már nem szívesen
laknék be vele.

*

Roppan a
roppan a rókagerinc,
hallod a zajt,
és körbe tekintsz.
Látod a
látod a rókakomát,
hogy vergődik
épp odaát.

Hullik a
hullik a nap sugara,
látod, nincs itt
semmi para.
Nézed a
nézed a rókadögöt,
vécé
papírral
majd befödöd.

*

Jön a para,
jön a para,
kalapom emelem,
hullámzik a haja,
hullámzik a haja,
látod a szememen.

Kezicsók!
Kezicsók!
Üdvözlöm!
mellei közt egy
friss közlöny.

Megy a para,
megy a para,
kalapom emelem,
hullámzik a fara,
hullámzik a fara
lassan, nehezen.

*

Tegnap éjjel az orkán
lenyomta Tordast a torkán.
Szerencsés véletlen folytán
reggelre kifújta az orrán.

Eltűnt a kuka,
három nyálcsorgató,
csonka farkú rossz kutya,
sírásuk a tüdejéből,
lassan távolodó,
eső verte hülye éjből
ide hallatszik.

*

Rettenet!
Rettenet!
Ez az... izé,
ez a... na,
ez a geci micsoda
elbaszta a kedvemet.

*

Fel kéne kelni
de énekelni,
egy hallgatóra,
igényre lélni.

Fel kéne végre
de most evégre
fel kéne kelni
legalább ebédre.

Felszállni már a
de körtefára,
ezt volna jó terv
csinálni mára.

Felszállni, ülni,
de szédülni,
esti hidegben
halálra hűlni.

*

Lassan magyarázom a nőmnek,
télen a szavak nem nőnek.
Télen a szavak csak fáznak,
nincsen fedele se száznak.

Lassan a nőm elmagyarázza,
persze, hogy se fedele, háza
nincsen a szavaknak télen,
ők füttyörésznek a szélben.

*

Lepöckölsz egy fagyott legyet,
eltörök a lába,
mondod neki, isten neked,
mér ültél a fára.

Elsétál a fagyott légy,
te a teraszon állsz,
nem tudod, hogy mitévő légy,
utána kiabálsz.

*

Ha egy hangyacsalád
valamely tagja
magát a magányra

alkalmasnak tartja,
és felszerelik szépen
a hozzátartozói,
jótanácsokkal is
igyekeztvén óvni,
ő meg egy tévészős
lusta éjszakán,
végül, nagy nehezen
erőt vesz magán,
és elindul nappalid
lakksivatagába,
te menjél aludni,
és hagyjad magára.

*

Légyhiányos üvegpókok
járják a téli lakást,
hálójukba morzsát dobok,
parizert vagy egy kis tojást.

De a pókok nem eszik a
morzsát, tojást, parizert,
mert nekik csak fincsi légy kell,
ez az egyedüli étel,
aminek örülnének.

*

Lisztérzékeny üvegpékek
járják a teli lakást,
jóllakjanak, kiflit tépek,
kalácsot, mazsolást.

De a lisztérzékeny pékek
nem eszik meg ezeket,
tél végére áttetszővé,
üvegyenge bőrű nővé
alakulnak szegények.

*

Milyen ronda ma a hold,
szomorkodik a róka,
igaza volt Endrének,
őszintén szólva.

Sápad, kerek naplopó,
világít az égen,
fénye pletyka, zavar keltés,

micsoda szégyen.

A csirkék felriadnak,
kigázol a gazda,
üvöltözés, kúszhatok
vissza a gazba.

*

Lemerül a telefonom,
lemerül a telefonom,
nincs mit tenni,
de jó lenne,
de jó lenne
valakinél a közelbe
töltőt lenni.

Hogyha töltőt lelhetnék,
szívnék bele áramot,
felhívnálak, nem kéne
lejárnom a lábamat.

*

Hálleluja, hálleluja,
nem volt hó,
vége már a télnek,
akik eddig féltek,
a kullancsok,
levéltetvek,
molyok,
rügycsok
most nevetnek,
üvöltik, hogy
jaj de jó!

*

A kis légy napozik,
mellé a fára
egy nagy légy száll, mutatja,
mekkora a lába.

A kis légy bámulja,
valóban király,
szemébe könny telik,
szívébe fáj.

*

Ha kertembe gaz van,
akkor mindig az van,
hogy a gáz nem bíró,
gyenge fűnyíró
előbb-utóbb túlmelegszik,
és hiába próbálgatom,
indítgatom, hűtögetem,
hagyom állni az árnyékban,
fordítom meg, piszkálom ki
a fűpépet faszilánkkal,
csavározom, szerelgetem,
próbálom ki hosszabbítóm
mindkét felét külön-külön,
ellenőrzöm villanyórám,
tanácskozom a Zsoltival,
kezdem újra nagy lelkesen,
őrizem meg nyugalمامat,
egyszerűen nem indul.

*

Itt a tavasz,
uzsgyi dugni,
éneklik a vakondok,
kapjunk el egy
puha cickányt,
hú a cickány
az a legjobb,
pici, édes,
szőre fényes,
foga metsző,
szeme kékes,
ha szeret,
mindegy mit kérsz
megteszi teneked.

*

Felnőtt férfi vagyok,
lehetne gyerekem,
megkérdezhetném, ő
magyarázná nekem.

Nem para, hogy nem tudsz
elaludni apa,
biztosan zavar az
éj kutyaszaga.

*

fa
tűdő
autó
üdüő

üdüő
idő
irdatlan
erő

hegy
tető
etető

etalon
etán
étel
éter
etika
etil
Péter
Péter

terem
terembér
teremőr
bálterem
tükörtelen
tükörterem
türelem
fáj
fényes szélben alvó táj
tej

tejcsarnok
tejfog
fog
fogamzás
fogalmazás

Marx
Marx Károly
Marxszal
marxi
mar-xi
Marx tér
Marx téri
marxista
marxisták
matt

me-
cha-
ni-
kus

kuss
kushad
hadd legyenek
legyenek

ing
inge
inggel
inganyag
ingblúz
ingujj

férfi ing
férfi
puplin ing
puplin
szilon ing
szilon

vetés
ellenvetés
nevetés

055
PRAE

Rimóczi László

Gezemicze Erzsébet és a bográcsi gróf

Ezerkilencszázhusz októberében hideg köd fújt, ökörnyal szitált, és rozsdabarna levelek zuhogtak a fákról. Persze, nem csak ebben az időben, de már előtte is sok generáción keresztül, és minden bizonnyal még utána is fog fújni, szitálni és zuhogni.

A Gezemicze család ősi földbirtokos főnemesi kúriája a domboldalon állt, féloldalt a földnek támaszkodva, srévizavé a sebesen szaladó ondódi patakra, hatalmas törpetuják árnyékában. Hatszáz hektáron, 30 ölon és két holdon keresztül, míg a szem ellát. A három öllekező sast ábrázoló családi címer minden levélen, fűszálon, faágon ott függött, csakúgy, mint a kerti slágon, a hatalmas kötetet számláló családi könyvtár lapjain, vagy a családi obszervatórium lencséin.

A kúria körül szépen nyírt fagyaltövény és cukorbokor futott, melyet aranypiros pincebogárvirág szegélyezett. Az ablakpárkányokon lila rókavirágok és gabonasiklók hajladoztak a lágy őszi szélben.

Ez az ősz más volt, mint a többi, más, mint az ezerkilencszáztizenkilences vagy az ezerkilencszáztizennyolcas, de egy perccel sem szebb, mint az ezerkilencszáztizenhetes. A hajnali dér, mintha ezer könnycsepp volna, mely remegve káprázik a leveleken, akárha lompos tündérekék pakolták volna oda őket, akik éppen ráértek éjszaka.

Nagy nap volt a mai. Négyzetméterekkel! Mert ma adják hozzá Gezemicze Erzsébetet szíve választottjához, eljegyzéssel.

A Gezemicze családban eddig mindvégig csak lányok születtek, amióta az eszét tudja. Ezt a tradíciót törte meg István, aki fiúra sikerült. Anyja és apja gyorsan orvosolták a problémát, és Istvánt átkeresztelték Erzsébetre. A fiú-lány jól ismerte kérését, hiszen hat éve lázas levelezést folytatott Gróf Spermicid Kristóffal, aki ma teszi tiszteletét a kúriában. Márha el nem kúria az idevezető utat. Mindkettejük szülei már idejekorán buzdították őket.

Erzsébet nemes vonású szülei már lázasan készültek az esti soarára, izzott a konyha, pergett a rokka, nőtt a fű, szaladt a gomba, izzott a kazán, vonyított a sín. Az öreg kertész egy grafitceruzával piszkálta ki az ereszcatornában rothadó avart, hogy minden tökéletes legyen a sohavisszanemtérő alkalomra.

Erzsébet kikönyökölt szobája ablakán, és szomorkodva látta, hogy fess lovagja lovagolt felé lovagló ülésben, nagy iramban, lába között egy nagy lóval. Kristóf ruhába öltözve megérkezett. Erzsébet becsukta az ablakot, de ez sem segített rajta. Az üvegen keresztül jól látta, hogy kérésre még mindig a horizonton üget. Maga alá kapta rakott szoknyája szegélyét és sebesen a déli szárny ablakához ügetett, hogy idejében ki tudjon hányni rajta. Alig ocsúdott fel, mikor valami gyönyörűt pillantott meg, alig valamivel alatta.

A tünemény nem vette észre, hogy fentről megpillantották. A gyönyörű teremtes nem viselt semmit, csak egy lenge írhabundát, kozák kucsmát, szaténkesztyűt, mompocot, sílécet és a hátán egy nyeret.

A szemrevaló lány az árokparton ült, furulyázott és szalámival etetgette a sneciket, akik hálásan ugrottak a repülő felvágott darabok után.

Erzsébet remélte, hogy a hívatlan vendég neki is furulyázik majd egy keveset. Leiramodott hozzá.

Időközben gyülekezni kezdett a vendégsereg. Vándorgrill gróf hintaja érkezett először az udvarba. A hájas úriember leemelte válláról a hintó kocsiját, berakta a lovakat, lekapta Pétert a bakról, és a méltatlankodó állatok után gyömösözölte. Hogy el ne vesszen a fogat, betolta az egésztestet a lassan csepegő eresz alá. Így senki nem marad szomjan.

A következő vendég a Dél-Morfiumból érkező Hasis Al-Rasid szultán volt, aki egész udvartartásával kanyarodott a kúria elé.

A nyalka Lennon dandártábornok kengurufogatos harckocsival vonult, míg Gergelyroby tengernagy három fregattal kígyózott be. Az első hajó ugyan megfeneklett az istállóknál, de a másik kettő megkerülve őt, békésen lehorgonyzott a fagylaltsövény mellett.

A fess Porózus generális gyalog jött, míg Foshtam érseke saját lábán. Később a pajkos érsek elmesélte, hogy majdnem elvétette az utat az első keresztutcánál, amin mindannyian jót derültek.

Mikor már mindenki a szalonban szopogatta a saját serijét, csöngettek. A méltóságos úr, Gezemicze Semjén személyesen ment ajtót nyitni, elmarkolva a szorgosan hajbókoló komornyik orra elől a kilincset, mert jól tudta, ki az.

A hatalmas tölgyfaajtó kitérülése miatt Epidurális csendőr vált láthatóvá, hatalmas fütykösét lóbálva. Ő volt a helyi szerv.

– Adjon Isten, méltóságos uram, mi szél hozott engem, mert sürgönyözött értem?

– Igen, csakugyan, mert nagy hírem van, amit minden alacsonyrangú személynek tudnia kell a környéken. Ma jegyzik el szépséges lányomat, Erzsébetet!

– Férfjéhez megy a fiatalúr! Ez aztán az örömhír! Fogadja őszinte részvételemet, és kifejezhetetlen gratulációm, melynek hangot adni csak költő tudna! Reménybéli szívvel állok a hír árnyékában, mely váratlanul és felkészületlenül sújtott rám ezen a gyönyörű ezerkilencszázhusz októberében, mikor rozsdabarna levelek zuhognak a fákról. Minden jót, és Isten kifogyhatatlan veteményeskertjét kívánom az ifjú párnak, mannával, korpovittal, zsályával, zsurlóval, kecsöppel, ami csak szívemből telik!

A csendőr megfordult és elrohant. Alig hültek ki szapora nyomai, amikor megérkezett az öreg Béla béres, a birtok csicskása és lószomorítója. Tehénlegeltetéstől izmos és szutykos markában durva daróc kalapját gyűrögette, mintha vizet, vagy akármit akar-na fakasztani belőle. Teste erős trágya és balsamecet aromáját árasztotta.

– Oszt'an, mijért hívatással méltóságos juram, el mindennapi betevő munkám dandárja mellől?

– Tudd meg paraszt, mert nagy hírem van, amit minden alacsonyrangú személynek tudnia kell a környéken. Ma jegyzik el szépséges lányomat, Erzsébetet!

– Ki nem szarja le? – gondolta Béla, de hangosan csak meghajolt, és annyit mondott:

– Csitulj szapora szívem, ekkora hírre nem számítottam. Egy ennél valamivel kisebbre, vagy fele ennyire természetesebbre, talán igen, de ezzel nem tudok mit kezdeni. N'ohát ezek után még szorgalmasabban fogok dolgozni a sóbányában! Ugyan, mi jó történhet még vélem az életben? A Jóistenke 'ásza rájok az eget!

Lihegte Béla béres hűséges kutya tekintettel, majd mellő lábait maga alá csapva, lobogó fülekkel elügetett.

Rósejbní tűzoltó futva következett utána, fecskendőjét a kulcslyukba szuszakolva.

– Hola tűz, méltóságos uram? Hívtam, hát jöttem, de nincs vesztegetnivaló időnk! Hol? Hol?

– Igen, csakugyan, mert nagy hírem van, amit minden alacsonyrangú személynek tudnia kell a környéken. Ma jegyzik el szépséges lányomat, Erzsébetet!

Rossebni örömeiben fejbe spriccelte magát locsolócsövével, de úgy, hogy még szépen fércelt aranyisisakja is lerepült kecsesen ívelt ovális fejről.

Alig vitte el az ár, amikor Svasztika Gábor kéményseprő állított be, puritán egyenruhában, fekete ingben, fekete szandálban, de még a mandzsettája is fekete volt. Állítólag otthon fekete gazdaságot is tartott, de ez egy másik történet.

– Hol az a kéménykürtő, méltóságos uram? Nincs sok időnk, minden perc számít! A sürgősségi brigádból szalajtottak, nehogy idejében baj legyen!

– Igen, csakugyan, mert nagy hírem van, amit minden alacsonyrangú személynek tudnia kell a környéken. Ma jegyzik el szépséges lányomat, Erzsébetet!

A kéményseprő kitérte karjait, nekifutott és örömeiben három kört repült a kúria fölött.

Alig telt bele egy hamarosan idő, mikor Püré kanonok állított be, és érkezett meg pont oda, ahol az előbb még a kéményseprő melengette a lábtörlőt. A kanonok egyenruháján csakúgy ragyogtak az érmek, platina medalionok, kitüntetések, bronz mellszobrok, gránit análiák, freskók és kandeláberek. Kenderkóc arca megnyúlt, mikor a méltóságos elmondta neki.

A kanonok a szívéhez kapott, majd háromszor a közeli halastóba esett.

Erzsébet a kúria egyik változatos sarkának rejtekéből kémlelte a tüneményt, aki mit sem sejtett. A jottányi lánynak kezei és lábai voltak, melyek kecses fejben végződtek. Megnézte teljes magasságában és hosszában, és minden kiterjedése szerfelett imponáló volt. Erzsébet halkán megköszöörülte a torkát, kellő tapintattal jelezve jelenlétét, de a furulyázó lány nem hallotta. Biztos túl mélyen dugta a fülébe szőrös kucsmáját. Ezután Erzsébet kifújta az orrát a fűre, de mintha mise történt volna! Végső elkeseredésében három petárdát subrintott a szépség alá. Erre mintha megrezzent volna. Már csak egy tojásgránát kellett a siker érdekében. Erzsébet kipöckölte neki, mire megtört a jég.

Erre már kivette a lány a szájából hangszerét és érdeklődve nézett körbe. Különös volt a nézése. Mintha valamennyi szemgolyóját használta volna hozzá. Meglátták egymást.

Úgy ment az idő, mintha jóval több telt volna el, mint légvonalban. A pillanatok percekké, majd órákká duzzadtak, és Erzsébet már azt sem tudta, melyik órazsebébe rakta oly megbízható időérzékét.

Kilépett rejtekéből és a lányhoz biciklizett.

– Elnézést, de mit mondhatok? – kezdte a megdelejezett Erzsébet, mire nem történt semmi.

– Olyan érzésem van, mintha maga állna előttem – törte meg a kínos csöndet a lány, olyan megbabonázva, hogy még játszani is elfelejtett furulyáján, amit eddig üresen szopogatott.

– Ki ön? – rebegte Erzsébet, izgalmában lenyomva 20 fekvőtámaszt.

– Demerol Kálmán gróf vagyok. Kisemmizett nemesi sarj. A bográcsi családból. Hosszú tradíciót törtem meg, mivel a mi családunkban generációk óta csak fiúgyermekek születtek. A sors szertelen szeszélyéből én lánynak lettem. Mikor a dolog a múlt héten kiderült, azonnal elüldöztek. Kitagadtak. Ezért elvándoroltam. Ide. Ezerkilencszázhusz szeptember harminctól én vagyok a legszomorúbb bográcsi.

Ez volt a rejtély titka. Sanyarú sorstársakat terelgetett össze az élet.

– De most futnom kell, mert fokozódik a cselekmény – rebegte Kálmán, és elszaladt a messzi rónán, hatalmas staffirungját maga mögött lobogtatva.

Erzsébetnek még köpni sem volt ideje.

Ekkor halkán megszólaltak mögötte, szavakkal.

– Kisasszony, beálltak a vendégek, legyen szíves tiszteletét tenni egész személyével odabent.

A hang gazdája Dezsőfi István volt, aki Erzsébet társalkodónőjét töltötte be. Mindkét férfi elindult, mintha csak egy rugóra járnának.

Az aperitif után, a hűsleges pofaszakállat hordó, rozszant komornyik csengetett, és az egybegyűltek vacsorázni indultak a családi kriptába. Inas inasok cipelték utánuk a terítéket, fonott kenderkosárban, lázas cselédlányok hordták a táplálékot, divatos kétszersültöket, alumínium ételhordókban.

Gezemicze Olga, a család idősebbik, beteges dédanyja vezette a kacsasort, akinek már két éve húgycsöve volt.

Ez alkalomból kiváló verset is írt a bolsikról:

*Hús erdőben sás a nyírhez dörgölődik,
Üdvös lenne, hogy végre minden bolsi megdögöljön.
Hajnali napsugár aranyfüstöt fú a tájra,
Halál mindre máma.
Zöld réten a pipacs csendben kipukkan,
Maholnap minden bolsi kipurcan.*

Átvágtak a rózsalugason, majd a régi temetőn keresztül megérkeztek a tágas ebédlőbe.

A kriptában enyhe keresztthuzat uralkodott, amit csak az érsek élvezett igazán.

– Éteľfelszolgáľás! Éteľfelszolgáľás! – csengetett szájával a 6 cseléd és lakáj egyszerre. Nem hazudtak.

Megérkezett a rostélyos, amit a cselédség a harangszó mellé rakott, hogy ki ne hűljön.

Minden tekintet megüvegesedett, mikor az ajtó kitarult és a szépséges Erzsébet leszármazott.

Gróf Spermicid Kristóf úgy méregette hűsleges aráját, mint túl a barátságón. Az érsek fűttengett egyet, majd duhaj módon a plafonba lótt, míg a dandártábornok megszigonyozott egy bálnát. Erzsébet beleült a zavarba, majd szépen ívelt fejét szomorúan a tányérjába hajtotta. A cselédlány rászédte a halászlét, de a szomorú fiúnak ez sem nyűjtott vigaszt. Olyan elesetten lelombozva ült ott, mint holmi táviratát vesztett zsiráf.

Az évszázados szokásokhoz híven, ma is Gezemicze Semjén méltóságos úr mondta az asztali áldást.

– Óh jó Uram, Jézus mondá: kardtól vész, ki karddal él,

De két tűz között válaszúton békét csak bolond remél.

Mondd, mennyit ér az ember, ha büntelen, de gyenge!

Hűs forráshoz vezetgetsz engem, árnyas fákhöz terelgetsz engem,

Hűvös legelőkön etetgetsz engem, nem szűköľködöm.

Köszönjűk ezt a sok mindent itt előttűnk, különösen a Wfrth-mártást.

Vigyázz emésztésűnkre, s idő előtt ne fakadjon sár, hova nem jár.

Ámen...és vigyázz minden bolsira.

Olga néni szájából kifordult a tökmag és hűs haját idegesen felfűjva borzolóddott.

– Nohát, ezek után nem tudok többé ennél az asztalnál fogyasztani! – jelentette ki, villáját a tengernagy fejébe állítva, és azon nyomban felrepűlt a kandallópárkányra. A cselédség odaterített neki. A mylady nem is szólt többet, csak gondterhelt arccal turkált a krumplipűrét a piszkavassal.

A többiek ellentétben jókat haraptak az ürűcombból és a zöľdтарhonyás, párolt sömör aszú zselébenből, reggel frissen leölt rizsával, halott káposztakerítéssel.

A desszert beállta előtt fél órával Erzsébet szíves elnézést kért, hogy bontja az asztaltársaságot, ő is szégyelli magát, nem szokott ilyet csinálni, hiszen túl zsenánt az ilyesmi, de bocsássanak meg neki, hogy ki kell mennie a mellékhelyiségbe pár percre kakilni.

Udvariansan elbűcsűzott mindenkitől, kitől puszival, kitől kézfogással, kitől pukkedlivel.

A sírboltból kilépve megkerülte az épületet, és megállt mögötte sírni. Lány csipkével kivert szoknyája csakúgy remegett, s taknya moher gallérjával fojt egybe, vállára omló barna haja egyenként meredt a konok októberi égre.

Ekkor megkocogtatták a vállát. Hátról. Erzsébet olyan hirtelen fordult meg, hogy kétszer pördült tengelyén. Kálmán volt az! A furulyás szépség.

– Megijesztettek – búgta Kálmán.

– Hátról – egészítette ki mosolyogva Erzsébet, majd megigazította heréin a szoknyát.

– Mióta megláttalak főnről, aztán lenről a parton furulyázni, azóta beléd vagyok esve. Már előtte is beléd lettem volna, ha korábban látlak. De így jött ki a lépés.

– Egyet se neki! – legyintett vidáman Kálmán és elkapta Erzsébet fenyes derekát. Erzsébet tiltakozni akart, hogy bármikor kitoppánhat valaki a kripta mögé valamiért, és akkor Infra Granti! De Kálmán megnyugtatta, hogy ha ez valóban bekövetkezik, akkor öltre megy és kardra hány.

Be is következett. Alig forrtak össze szenvedélyes csókban, mikor Kristóf lépett ki rejtélyes dramaturgiai ráérzéssel, hogy pont akkor, ott van dolga.

– Ha! Arám! Nejem! Leendő kedvesem. Gyermekiem anyja...vagy milye. Magyarázatot követelek! Erre nincs mentség. Szervedélyes csókon kaptalak benneteket, itt, hátul! Beszélj, vagy inkább hallgass el örökre. Céda! Mindent értek és mindjárt végzek mindkettőtökkel. Egy se menekül! Haha! Engem ne szarvazzon fel senki, pribék! Haha! Hiénák! Sakálok! Haramiák!

Azzal Kristóf vidáman kardot rántott, miközben dühödt, vörös könnyek perzselték gombóc arcát.

Kálmán egyetlen mozdulattal rántott maga elé egy márványurnát, amit sebesen rátolt riválisa lábára.

– Aú, ne tovább – sírta a felbillent Kristóf - Inkább eloldalgok arra, ni! Elbujdosok messi országokba, tik pedig éljetez boldogan, ahogy tudtok.

Azzal meghalt.

Erzsébet és Kálmán egymás kezét fogva léptek be a kriptába, ahol éppen az érsek mesélt valamit. Az érseknek négy éve be volt gyulladva a feje, mert tizenkettőben aedémás sekrestyét kapott egy zsolnártól.

A családfő Semjén felugrott az asztal tetejére, mikor megpillantotta a beszállingózó álompart. Már akkor rosszat sejtett, mikor még be se jöttek, sőt, Erzsébet még csak ki se ment, sőt, mikor még meg se született. Semjén éktelen haragjában lerántotta a csillárt és hozzávágta Olga nénihez.

– Ha anyád ezt megérhette volna! – szúrta vicsorogva a fogai között!

Rávetette magát az ifjú párra, de a leleményes Kálmán egy bűvárszivattyúval szúrta át szívét. A családfő holtan terült el a szépen faragott padlón, majd a fal felé fordult és örökre elaludt.

– Én nem leszek másé, csak az övé! – mondta lélekszakajtvá Erzsébet, majd serényen leérettségizett, ott mindenki előtt!

Immár ő lett a birtok és a kúria egyetlen fennmaradó nemesi sarjos örököse.

Megcsókolta szerelmét, aki nem messze állt tőle, majd kapura rúgott atyja fejével.

– Pezsgőt! – kiáltotta Erzsébet.

A hűséges komornyik maga alá kapta lábát, vissza a kúria konyhájára, és fél perc alatt futotta a százat. A kriptából éppen kifogyott a habzóbor.

Az érseket még aznap kivégezték, a tengernagyot pedig el kellett altatni, mert eltört a lába.

Heten hét országra szóló lakodalmat csaptak, míg a többiek szabadlábban távozhattak.

Batári Gábor

A békekötés[❖]

(tizenharmadik regényrészleg)

Az eszmélet felhői kezdték bepárázni életfunkcióit irányító AH-ját, szellemét, ahogy tetszik, másként tudata fűtőanyagát, de tudatának centrális magját, legfelsőbb énjét, Selbstjét, személyes Önmagácskaságát, Alanyiságát is hívogatva, egzotikus szeme csukott sötétjét pedig, mely nyiladoza, a világlátvány, a látáshorizont kezdé bombáznia. Hogy mit is látott tulajdonképp az eszmélődő Brünhilda? Hát a hatalmas, egészalakos tükör előtti zsámolyon egy daliás, széles vállú, ifjú delnöt ülni, felette hiányos öltözetben. Egészen pontosan, nyájas olvasó, csupán egy bézsszínű melltartó és egy bézsszínű csipke alsónemű rajta a mez, a többi része meztelen, na meg a lábán valami vajszínárnyalatú magassarkú topánka. Az előbb említett emlékidomborító, szintén csipke ruhadarabban érzékeny gömbölyödtek kitörni kész, düledező, kackiás keblei. Ám csupasz, katonásan feszülő, háromosztatú-izmos hasán, köldöke szelíden mosolygott. Kecses kacsóját szépen kitelt, erős combján nyugtatta, a V alakban, merészen dekoltált csipke bugyi pedig, még a csípő finom ívét, sőt farfélgömbjeinek arányos és feszes tomporművét is kacérul pórén hagyta – Brünhildának és a kandi írói-olvasói szemeknek csemegéül, énrajtam, Vogüssen bárón keresztül.

Eme delnő, Vanda Geröyk Brün volt a Szép Irén. Bründhilda ébredező öntudata fektéből észlelte, még hozzá jobb felől. Még egy nőnek is lenyűgöző volt a lélegzetelállító fenségességű Szép Irén hiányos öltözetben, mint nőnemű fehérszemély fehérneműben. A hegyek, völgyek, dombok lankák eme királynője, fejedelme a női idomoknak – miként a költő is folytatná:

*ebből a szögből ép-egész, isteni amfora
éteri, de testedénye az olümposzi
tudatnak, ha nem suta e metafora.
Vallja egy nő is, ha felettébb leszboszi.*

Brünhilda feltápáskodott, odabotorkált a királynői, Univerzumszép látványkomplexumhoz, lábai beleakadtak egy a padlaton heverő, testszínű, könyök alá illeszthető fajú mankóba, feje kóválygott a láb általi letaglóztatástól, Vandáé feltehetőleg a sámpányertől. Az istáp általi botlástól térdre rogyott, aztán felguggolt özgida-kecsesen Szép Irén jobbán, bár bal térdével még érintette a kövezetet, ekkor látta csak meg, hogy Vanda holdsarló szeme mögött egy könnycsepp üldögél, majd legördül feszes, hidratált arcborján, kezét Vanda Geröyk Brün combján pihenő kezére tette, hangja most alázatosan törte meg a csendet:

– Valóban erős vagy, kipróbált, harcedzett katona, méltó az elsőbbségre, jogosultabb kettőnk közül a Prima Matéria címre – fejét ekkor egy kissé meghajította. Ilyen ez a zabolátlan kancacsikó Brünhilda: amíg szóban követelik, akár mézigéssel is, hogy

* Részlet a szerző *Pustula moderna* című, készülő regényéből.

adja alább, ellenkezik, szájkodik, pimaszkodik, de ha tetteleg bebizonyosodik, amit állítanak, s eldől, ki a lány-legény a gáton, elismeri a felsőbbiséget, hűbérien hű lesz, egy bizonyos határig persze.

Vanda G. Brün, a Szép Irén erre nagy kék, most épp könnyes szemeivel Hilda G. Brün, a Brünhilda nagy, kék szemeibe nézett és ekként sopánkodott:

– Nem szabadna tükröt tartanom, ilyenkor szembesülök igazán véle, hogy egy felemás torzó... egy szörny vagyok; az egyik felem a teljes, a tökéletes, a fehér, az istennő, a másik a semmi, a nem létező, a fekete, a tátongó üresség, a káosz torz aszúrája. És valóban, szegény Vanda mostani meztelen valóságán szégyentelenül látszott, (mert ugye most látjuk ennyire pucéron először) hogy szépívű, széles bal válla teljesen úgy fest, mintha abból kar soha nem nőtt volna ki, medencéje bal felén meg mintha combcsont soha nem függetelt volna a hozzá tartozó, hússal, izommal, bársonyos bőrrel és persze a bájos folytatással.

–Tudod hogy lettem ezzé? – kesergett tovább az illumináltak bőbeszédűségével, miközben tükröbéli önmagára mutatott. Egy borzalmasan gonosz, kéjsóvár pezsgőspohár üldözött szatíri vágyhalmaival, én persze ügyet sem vettem rája, ugye, egy serleg nálam partnerként szóba sem jöhet, de az a galád, ki tudja miként, valahogy elcsalta-csente a bal lábamat, az egészet tövestül, a felső combbal együtt, olyanná tette alvázamat, amilyennek most látod. Persze ezt azidőt tehetted, midőn extramélyen aludtam. (Ez nagyon ritkán fordul elő véle, sőt egyáltalán nem, ugyanis a milóiak nem alusznak, talán csak olyan, még az istennőket is kifárasztó, rendkívül intenzív, szórakoztató tevékenység után, mint a szümpáthikus idegrendszerű pártnerrel folytatott egész éjszakai bálozás.) Miközben ugye kipihentem ama felejthetetlen gólyabáli éjszakát, a nagy táncot, a keringőt, a válcert, amit azzal a kedves, jóképű, frakkos öreggel lejtettem. Furcsa, drágám, de az én öregem, a frakkos, észveszejtően hasonlít a te öregedre, a kapusra. Bár ez nem tartozik ide szorosán. Tehát, értsd jól – hogy visszatérjek szomorú történetemre –, nem levágta vagy lefűrészelte a lábam, ezt persze amúgy se tehetted volna, mert roncsolhatatlan. A jó ég tudja, hogy... egyszerűen elcsábította és eltüntette, képzeld, a pofátlan megszarolt, hogy csak akkor adja vissza, ha lefekszem vele; hát soha, abból nem eszik, ráadásul vissza is tegeztem azt a rangon alulit – most már igencsak patakzottak a könnyei.

– Borzasztó – szörnyülködött Hilda –, te szegény – s jobb orcáját részvétteljesen reászorította arra a kezére, amelyik Szép Irén combján nyugvó kezén volt, hogy fejében székelő AH-ja a lehető legközelebb kerüljön Vanda megmaradt nemes végtagjaihoz, e szép gesztussal azt szándékozta kifejezni, hogy a legmesszebbmenő kig sincsenek ártó szándékai velük szemben, sőt, minden erejével elősegíti helyükön maradásukat.

– Ezt a szégyent már csak pezsgővel tudtam ellensúlyozni. Aztán rájöttem, hogy az a nyomorult pohár egy Oerdvigg Mirdroff nevű ügybuzgó runita hivatalnok holt lelkét volt kénytelen fogságban tartani egy szörnyű baleset folytán. Mirdroff okleveles agyvizsgálót már korábról volt szerencsém ismerni, ugyanis az akadémiai felvételin, amikor elmém lojalitását kurkászta, Thanatodozor őmikroszentsége az Ölelnök és az ő Magistere iránt, hevesen próbálkozott. Tapizott, a combom, a melleim fogdosta, én ugyan még mélytranszban voltam, de így is éreztem mindent, lerúgtam a gennyládát, levertem, mint vak ekronita a pezsgőspoharat, megtapostam, mint a bolygóközi szambol taknyot szokás. Nem tanult belőle, csak koslatott utánam, persze már érinteni sem mert – azt próbálta volna meg, akkor meg tudta volna milyen az, amikor Szép Irén megharagszik, szerencséjére nem tudta meg –, nemhogy fogdosni, aztán jött a balesete. Végül galádságáért megkapta a büntetését (mert ugye Thanatodozor őmikroszentsége és az ő Magistere csodafegyverét – jelen esetben az én bal lábam – eltulajdonítani főbenjáró bűn), a tudata Küklopsz fejbe került, az Abüsszoszra rémlátomásokkal való

kínoztatásra, természetesen, miután pohárteste a gonoszságtól szétpukkant szakmai nyelven mondv a Cenzor kezdeményezésére az egyetemes pezsgősrobbanás mar-talékvá lett. Mivel pedig, hogy egyetemleges, véle együtt az összes fajtájabeli is, és sajna az én kedves, szép bal karom is, egész innen fentől, a vállamtól – mutatott oda szép fejével –, mert épp (ugyan felette valószínűtlenül, de) a sámpányeres poharakat sújtó ítéletkor egy efféle kehely volt a bal kezemben. Tudod mennyi a valószínűsége, hogy egy elpusztíthatatlan milói kar megsemmisüljön? Egy a kvatrillióhoz. És nálam bejött ez az egy. Mondd, miért vagyok én ilyen peches?

Brünhilda felemelte szép, okos fejét és így szólt szomorúan:

– *Nincs a teremtésben (végtag)vesztes, csak te.*

– Végző elkeseredésemben gondoltam, hogy valamiképpen hozzáférkötöm Mirdroff-hoz, légyen bárhol is, az Abüsszosz magjában, a Küklopszagy legbelsőbb sejtjeiben, megszorogatom a virtuális tökeite, kiszedem belőle, hova dugta a lábam, hogy lega-lább az egyik elvesztett drágaságom visszaszerezzem... áhhh, Mirdroff!? – legyintett –, ő már nem tényező, hamar rájöttem, ha kivonták a forgalomból, ellopott lábam is kikerült a fennhatósága alól. Csak egy hely-re kótyavetyélődhettek tagjaim – mert biztos voltam benne, hogy egy istennői kar nem tud véglegesen megsemmisülni –, a Talált Tárgyak Osztályára, ennyi csapás és hercehurca után nem csoda, hogy a türelmemből is vesztettem egy kicsit, s az illetékestől, a Talált Tárgyak Órétől nem túl elegánsan, már egy rajtaütéses úrkalóztámadás formájában követeltem, ami az enyém. S ekkor mit látok ott? Kedvenc karomat elemi részecskéire szétesve, entrópiikus közöny-ben lubickolni látom az őslevesben, az ős-idő zó-nában, esze ágában sincs önagyságának eredeti formájára visszaalakulni – és tégedet, még hozzá oly állapotban, hogy hamvas testeden az én lábszépségsverseny-nyertes drágaságom, elragadott bal lábam függ (elismerem) a rendkívül szép, egyedülállóan formás jobb mellett. Én vagyok a Világegyetem legpechesebb istennője, hidd el!

Ekkor Brünhilda egyelőre még csak a vanság alapjait megrázkódtató kérdést inté-zett Vandához kissé maga felé kerekítvést:

– Ki vagyok, ki vagyok én tulajdonképpen? – Vanda készséggel válaszolt, bár kissé magácskája felé ferdítve az alétheiát, s ebből kiindulólág, túl őszintén:

*Árnyékból ácsoltak,
tükörképemből kovácsoltak,
clown vagy, egy szóval klón,*

*engemet utánzó báb,
árnyékszemély, illegál láb-
bitorló, mégsem autonóm.*

Elorzott bal lábamat valahogy tehozzád applikálták, hogy legyen már benned belő-lem valami eredeti is. Ez csak az éltem keserítő Mirdroff műve lehet, szemfényvesztés, ügyeskedő trükk, hogy engem megkaphasson.

– Ez nem igaz. Én nemes vagyok, örrendű, agg tanítóm mondta, én pedig hiszek neki, ő nem hazudik. Én eredeti vagyok, nem készítmény, az öreg mondta, ő nem ha-



Batári Gábor és Székelyhidi Zsolt
a Parnasszus-esten, Budapest, Műcsarnok,
2007. június 18. Fotó: Spanyolnátha

zug, ő tanított engem mindenre, arra is, hogy szuicidum, meg a többi választékosságra. Ő nem beszélt arról, hogy belőled sarjasztottak volna. Pont az ellenkezőjét hangoztatta – kotyogott Brünhilda kényeskedve, kissé durcásan, sírásra görbülő szájjal.

– Az elméd éles penge, meg kell hagyni, de ezzel is engemet formázol.

– Megint fennhéjázol, drágám – válaszolt Hilda újra, a korábbi szarkasztikus stílusban –, úgy teszel, mintha te tojtad volna a világot.

– Ha jobban belegondolok, van benne némi igazság, mintha kezdene derengeni valami emlékfoszlány. Majd hirtelen egy átható, szinte segélykérő pillantást vetett Hildára és így vallott: – Az az igazság, nemhogy azt nem tudom, hogy te ki vagy, a saját eredetemet is meglehetősen homály fedi, tudatom folytonosságának fonálát – hogy értsd is, kislány, az emlékeimet, az istennői öntudat az örök – mintha elvágták volna. Az a két átkozott trauma – nézett végig dühösen egyben kétségbeesetten bal oldalán –, nagyon félek, hogy amnéziám van. Azt hiszem, tényleg pszüchiáterhez kell fordulnom. Ekkor mintha egyszerre ugyanaz fordult volna meg Alanyiségükben, AH-juktól vezéreltetve egymás felé nyújtották karjukat, s könnyezve egyé fonódtak harmatos gyöngy éteresteik körül egy világteremtő, avagy pusztító ölelésben, így lett a háromból (felső végtagjaik mennyisége) és a kettőből (személyük száma) szellemben Egy. A két asztrális álárva testvérré fogadta egymást.

Bajnóczy Zoltán

parabugi

örökzöld slágergyanú

meggörbült már szépen
a para
sztfeno
ménem
az a jó lógó
a magyartarka
g
énem
eccer longtájm
egó
(régén)

aláz
valami
pipipari parapiri
előz
valaki
pitipata paraipara
miközben
eláz
szájában egy bláz
kocsányon az egész pláz
s körbenyal egy jókora
parakiri

mer para itt
és para ott
pararázik
minden csulabula és
pararazzi
s minél inkább zik zik
annál inkább zuk zuk
s lehunyja a sok szemét
paréj jakuzzuk

Obs
PRAE

na gyere paramuci
vár egy kis paramuri
hol parában úszik az arán
a szédült bugi

mer pararát jár
az ararát már
s csak arra van gondja
hogya para agy mondja

bugi van
a fejben
az orrban
a szívben
bugi van
a fülben
a falban
a vérben
bugi van
a bugiban
a rokiban
a ropiban
a csárdásban és a plázásban
a hedszetben és a reszetben

egy régi időkre szédült bugi
szívedre húzott kötött mantra
emlékszel-e még ez vágós gumi
mindenre húzható slágertanga

minden kislyány rázza a parát
csápolja hozzá vígan a karáth
s te nem tépsz partira fiam péter
mer nincs meg még egy paraméter

volt eccer vala longtájm
érted szól
fánki
kántri
volfgán'
és érted tolat a téeszbe
az a
csilivili
subidubi onláj
denszing bébi kombáj

Farkas Tibor Összetartás

– Legyen szíves, egy presszó kávé – megyek az összetartásra. Így spiccesen? Miért ne? Ez dobta ki a gép. Inkább cukorral, az serkenti az agysejteket, amúgy cukorpótlóval innám, fogyókúrázom, de amolyan álfogyókúra ez, csak hogy mondjak valamit társaságban. Már inkább csak hallgatni szeretek, minek annyit beszélni. Még az Atkins kúránál kapom fel a fejem, de már akkor is csak néhány szótag erejéig. Rezignált vagyok mostanában, biztos átmeneti állapot. Hullámhegyek és völgyek. Sebeket osztunk, sebeket kapunk. Meg effélék.

Fizetek és megyek. A friss szellő kissé kiemel a punnyadtság állapotából. Mi a szart keresek én az összetartáson. Mi közöm ezekhez? Harminckét éves vagyok. Most még van esély feltörni. Aki harminc éves korában még nem gazdag, az már nem is lesz, mondja egy ismerős fazon hajnal háromkor egy sarki csehóban. Ő persze építési vállalkozó. Ma majdnem mindenki ingatlanos meg építési vállalkozó. Nagyon sivár lett itt minden.

– De neked van három gyereked, és papucs vagy, ha az asszony megszólal, te elkusolsz egy hétre – vágom az arcába, legszívesebben tükön rúgnám.

Mindegy. Elmegyek. Mély levegő, hasi légzés, még egy, és még egy, magabiztos vagyok, sirály vagyok, trendi vagyok, nagymenő vagyok. Ki ha én nem vagyok. Minden vagyok. Alfa, Omega, Buddha, Allah, sarki fűszeres vagyok. Szóval vagyok.

– Légy szíves a belépődöt – szólít meg egy izomagyú a Fehérvári úti művház kapujában. Mi ez? Maffiózók esküvője. Keresztapa visszatér. Én csak egy összetartásra jöttem, ahol a szeretet, összetartozás, közösségi szellem meg minden, és akkor egybenyak kérdez.

Átadom a meghívóm, belépek, Rolcsi telefonál, sakálkodni kéne este, hétvége van. Mondom neki, dolgozom. Nem érti, hisz nem dolgozom. Mondom neki: magaspolitika. Most sem érti. Mindegy. Rolcsi most épült fel a bordatöréséből, nemrég biciklivel jött a kocsmába, mégiscsak sport meg egészség. Csak azt nem vette számításba, hogy négy üveg szekszárdi elfogyasztása után biciklivel nekihajt egy oszlopnak, ráadásul nem is emlékezett semmire, úgyhogy az oszlop se biztos, csak a törés. Azóta büntiben van, az asszony letiltotta, de talán most az asszony is bulizni megy a barátnőivel.

Idegszálaim megfeszülnek. A kávé hat, józanodom, azt se tudom, ki kicsoda. Na. Íme a pult. Inni itt is lehet. Jó hír. Hosszúlépcső. Műbor. Biztos egy aktivistától. Egy aktivista műborkészítő kisiparos. Mindegy. Olcsó, szinte ingyér van. Így azért menni fog.

– Szia! – lép hozzám egy fekete bubifrizurás csaj, mint valami retro, középosztálybeli egy párizsi divatszalonban a hetvenes években. Mondjuk, azok elég érzéki nők voltak, akkor kezdtek el kefélni mint a nyulak, én meg aztán kurvára toleráns vagyok.

– Te is új ember vagy? – kérdezem ártatlanul, hátha ez a menő nála, majd úgyis kiderül pár bor után, hogy vibrátorőrült vagy egy bérmatündér.

– Aha – mosolyodik el, te jóisten!, már megérte eljönni.

– Kedves barátaim! – szakítja meg idillbe hajló zsongásunkat egy idióta, de ahogy hátranézek, hát a kerületi pártelnök beszél, mondjuk, attól még nyilván idióta. Nagyon

* Részlet egy készülő regényből.

sóhajtok, már a fröccsömet sem ihatom meg nyugodtan, de aztán a dellára gondolok, ami vérszesen fogy, úgylátszólag megpróbálok koncentrálni.

– Légy szíves gyertek a nagyterembe, ott megbeszéljük az előttünk álló teendőket, hisz tudjátok, ahogy egy nagy ember mondta, csak könnyeket és vért ígérhetek – és ezen vihog.

Baromarcú testvérünk nagy lendülettel elindul a terem felé. A népek, mint a birkák bégetnek utána áhítatos tekintettel. Én azért a fröccsömet megiszom, ha már kifizetem. A bubis lányka, akiről azt hinném, hogy hanyatt-homlok rohan vezére után, rendel egy gintonikot. Erre felkapom a fejem, ártatlanul megkérdezem:

– Nem mész be?

– Ja de... – mondja, és esze ágában sincs bemenni.

– Szép idő van, ilyenkor egy kerthelyiségben kéne üldögni – vetem fel, hátha bejön neki.

– Tőlem mehetünk – mondja a csaj, és már megyünk is, eddig nem túl bonyolult.

– Zoli vagyok – említtem meg, futtában kezet fogunk.

– Ildi.

Az idő komorodásnak adja a fejét, így a hetes busszal benyomulunk a Ferenciek térére. Beajánlom a Grinzingi borozót, kissé hazardírozok, mert nem az az elegáns hely, inkább olyan egyetemista krimó, de ha megitta a gintonikot és még az összetartásra sem kapja fel fejét, akkor belefér a Grinyó.

Van egy üres asztal a benti helyiségben a budi mellett, beleülünk a tömény cigifüstbe. Épp nálam egy majdnem origi világoskék Pall Mall. Megkínálom, azt mondja, kocadobom az egyszerű ötletet, ígyunk egy liter szürkét meg szódát. Azt mondja, rendben. Arra gondolok, milyen jó lenne, ha az ágyban is ilyen rendben menne minden. Mellét méregetem meg hüvelyméretét, bár ehhez már inkább erős fantázia kell.

Az első korty után szabadkozom, hogy vigyázzon, mert másnap jól jöhet az aszpirin, de rá se ránt, inkább újból blázt éget.

– És te hogy keveredtél ide? – kérdezem.

– Ahogy te.

– Ha én azt tudnám, hogy hogy keveredtem ide – sóhajtok lemondóan.

– Ide? – dobja fel újra a labdát, és most mintha valódi érdeklődést látnék a szemében, ezzel magával ránt, mert az én pupillámban is emberi izgalom botladozik.

– Már most miről beszélünk?

– Amiről te – nevet a kis hamis. De klassz fogai vannak.

– Szerinted, én tudom miről beszélünk? – teszek egy őszinte vallomást.

– Csak nem a pártról akarsz kérdezni? – dob felém Ildi egy mentőmellényt.

– Nem is tudtam, hogy te egy igazi sellő vagy, aki SOS-jelekre vadászik – vágom ki a rezet.

– Hú ez most nekem volt sok – teszi fel a kezét, és lehúzza a fröccs felét.

– Hogy ilyen jól lereagálsz a dolgokat.

– Jól csinálom? – kérdez kajánul, látom a szemében, kezdődik a női cicázás, de én aztán vevő vagyok az ilyesfélákra.

– Aha. Elég jól külön tudod választani a lényegest a lényegtelentől, és mivel nem sok lényeges volt, már bocsánat, eddigi beszélgetésünkben, nagyon jól abszolválsz ezt a feladatot.

– Jaj, ne! Abszolválsz... Utálom az ilyen szavakat. Mint azok a hülyék...

– Hogy kerültél oda? – töltök mindkettőnknek, most már sokkal több borral keveredik a szóda, húzzunk bele, hadd erjedjen az alkohol. Bár úgy tűnik, már az első fröccs után részeg vagyok, ő bezzeg full józan. Vagy csak a látványa részegít?

– És te? – kérdez vissza. Semmit sem tudok kihúzni belőle. Ő meg mindent belőlem. Már előre tudom a lapjórát, mégsem tudok ellene tenni semmit. Vagy talán nem is akarok.

– Mostanában rosszul mennek a dolgok kissé. Gondoltam, teszek ellene valamit – vázoló fel lazán terveimet.

– Hozzád nem illik ez az egész.

– Még fiatal vagyok. Megrázok magam, és menni fog. Ha én nem nyomom le ezt a sok genyót, akkor senki – szívem körül villámgyorsan épül a virtuális vaspáncél.

– Te tudod – hallom kételkedő hangját.

– Belefeccölök egy kis energiát. Neked van barátod? – térítem el a beszélgetés fonálát két-háromszáz fokos szögben.

– Szerinted? – belenevet az arcomba, én meg elolvadok. Azon filózom, ha egy hónap múlva hozzám költözik, nem akarja-e majd megcserélni a tétét a nagy komód-dal. Vagy szereti-e a trópusi növényeket? Hány tangabugyija van? Óvszerrel nyomja vagy fogamzástáglóval?

– Szerintem, nincs – felelek talányosan, érzékeltetem vele, ha van is, nekem nem akadály, majd én lenyúlom a barátjáról. – Igazam van?

– Te tudod – a semmitmondó válasz. Most kicsit idegbe jövök, utálok ezt a fogócska játékot, mikor folyton kisiklik kezemből a síkos, nedves aranyhalacska. Fáradt vagyok ehhez. Rezignáltan szívom a cigit, és Ildi mintha megérezné melankóliámat, megérinti kezem. Ettől felvillanyozódom, és felejttem röpke haragvásom.

– Táncolni szeretnék – súgja fülembé.

– Gyerünk. Mi van nyitva most? Old Mans? – kérdezem, bár utálok azt a szarfaszú helyet, ahol a pincérek rúzsos poharat prezentálnak a kólához, és reklamáció után csak a vállukat vonogatják. Az ilyeneknek spanyolcsizmát húznék a fejükre.

– Oké – vonja meg a vállát Ildi.

Az Old Mansben fullon van a parti. A pulthoz is alig férni. Gintonikot kér, én sört iszom. Aztán táncolunk, jön egy lassú. Összefonódunk, farkam áll. Ekkor egy kéz durván hátba vág, vesém leszakad.

Kerti magasodik mögöttem zombi állapotban. Még nem dülöngél, még tudja, mit beszél, de ahhoz már elég kontrollálatlan, hogy jó dumát nyomjon. Irtózatosságtelenség telepszik meg zsigereimben, ha ez lenyúlja Ildit, én agyonütöm. Ezen kissé fennakadok, tizenöt éve ismerem Kertit, és egy nőért itt helyben kivégezném, akit kábé három órája ismerem.

Bár végül is élet-halál harc van, amit ma ellophatsz, ne halaszd holnapra, ma egy fejlődést ne cserélj le egy holnapi simogatásra. Ha ingyen dughatsz, ne dugj pénzért. Nem hagyom, hogy a víz alá nyomjanak. Nem fogok megfulladni harminckét évesen, mikor hetvenhat évesen elvihet az infarktus, vagy ötvenkét évesen megdögölhetek autóbalesetben, de akár hatvannégy évesen fel is köthetem magam.

De már késő. A táncparketten tekeregnek, összesimulva kurkásszák egymást, mint a csimpánzok. Nesze neked kultúra, azt se tudják, hogy kell késsel-villával enni, nem-hogy óvszert használni, azt ha jön a gyerek, majd én legyek a keresztapa. Frászkarikát, kérjenek fel egy feministát.

A tiszta ész

A tiszta ész fehér neonja alatt
tolják (ki-be) a láz pirosát.
„Egyetlen író... itt én vagyok”,
mondja a kis kocsin kinyúlva.
Mint először, úgy van hanyatt.

„Író nem törhet el... neonok alatt”
– zörög a gége, míg maszkot húz
a Hold: teste nehéz, alig lüktet.

Jönnek. Hat fül látszik.
Valami fátyol már be-beleng:
egyik maszk, akár a másik.
Tanácskoznak, mosakodnak.
„Három Nyulak...” – mondaná,
de lötyög a nyelv,
tolvajkulcs a zárban.

Priznicből kifejtik: *bőre alá
kesztyűs kézzel nyúlnak.*
Gyógyíthatatlan kúszik fel
a higany – piros, mint a vér.
Ekkora hőtől
letörne a nyelv is –,
de nincsen neki vége.

Öt neon

A házfalra öt kockát
szögeztek;
és te: ablakodban állsz.
Krém van a kockákban,
a hold krémje talán.

Mióta követ e „hotel”
öt emelete,
ez az öt betű?
Kiből áll(t) ki,
és ki küldte rád?

Ablakban forró
tejszín a bőr:
a neon hűti,
és nincsen vége –
a hőcserének.
Ugye kockával test
helyet nem cserélhet?

A ház

Rossz bőrben vagyok,
ezt adtad rám.
Ma egy kortyot se:
rongyos hangon
kérem a szimplám.

Kezemen apás óra,
azt is lenézik onnan.
Nem veszek elő
hát gyújtót, se tárcát,
csak fehér bőrű cigit,
vörös hajú gyufát.

Minden ragad,
de mindegy: ezen a pulton
csak rongy vagyok,
magamat nézem
öreg üvegében.

Bajban van az arcom,
te adtad rám.
Olyan, mint ez a ház:
ki nem szolgál.
Csak egy téglája vagyok,
de leszárom:
a te orcádra ütök.
Ki nem volt már téglá itt?

Zenegépbe dobnék,
de nincs nálam fém.
A fogyatéék itt
befejezett tény.

Oswald von Wolkenstein❖

Az égi trónszék...

Az égi trónszék
Sápadt, fakó –
Gyullad a nappal.
Ha szunnyadoznék,
Madárkaszó
Kelt: csuda kardal!
A hó tovatűn,
A gallyon, a fűn
Kihajt a zsenge,
Ennyi az ok –
Dalt faragok
A kedvesemre.
Én meseszépem fürgé kezében
Elpihen, és nem tép epedésem! be nagy jó,
Mít apró
Ujjai tesznek- vesznek, szédít e babra.
Jár ha eszemben, mint ölel engem –
Érti a szentem! – nincs mese: menten alélek,
E lélek
Nem henye-csélcsap, ismerek én csak benne magamra!

Fütty hív a táncba,
A hársfa zöld,
Rügy leve duzzad.
Hát talpra, drága,
Jer, üdvözöld
Szép tavaszunkat!
Nézd, mennyi virág!
Felszökken a láng
A szirmaikra.
Gyűjtsed, kicsi, szedd!
Nincs semmi se szebb
Dísz, mint e szikra.
Hajnali-frissen nyílt füveinken
Szűz töveinken hány üde szín leng; kacsintók
A bimbók,
Ifju növénynek s vénnek serken a sarja.
Gyúl az erekben tűz, bizseregve
Járja sűrögve párba, seregbe a jónép.
Ha szólnék,
Büszke, nemes hölgy, futva kövess, jöjj ropni, no rajta!

* Oswald von Wolkenstein (1376-1445) Zsigmond király diplomatája, kereszteslovag és Örményországtól Portugáliáig hetedhét országot bejárt utazó. A minnesang háromszázados hagyományának egyszerre összegzője és meghaladója, költészetét tematikai sokszínűsége és ritka formai leleményessége teszi egyedi élménnyé. Mintegy százharminc dala maradt ránk.

Hideg szelek, hess!
 Odább hamar!
 Múljon a beste,
 Ki szép, szerelmes
 Ajkat kimart
 Csúf cserepesre!
 Arcába, fehér
 Kezébe a dér
 S a fagy se marhat,
 Mezőre ha lép
 A lába fejét
 Se érje harmat!
 Mind, aki ágyhoz nőve siránkoz
 Unt-tohonyán most – félre a vánkost, s szabadba
 Szaladva
 Lesse a napfényt rabként víz tükörében!
 Májusi rajzás: fű s a fa hajráz,
 S engem a harsány, ürge kacaj ráz. Ne kérdezd,
 Miért ez!
 Mindeme kincsem Ő, a nagy Isten szórja elébem.

Övé a szívem...

Övé a szívem, örömtől repesve!
 Szerlmem rabja lettem éltemen által.
 Szoros bilincs két karja, míg puhán ölel.
 Magam terád, ím, átruházom –
 Ha kell, írásba fektetem!

„Mi jár fejedben, értem míg epedsz te?
 Tetszel, de mégse rettents ily ürge vággyal!
 Ha széttekintsz: hány árulóm távol-közel!
 Fejükre áldás egy se szálljon,
 Csupán átok s fertelem!”

Hűségem, úrnóm, nem lép, nem kelepce.
 A vágyam úr felettem, s az egyre rád vall.
 Ha rám kacsintsz, szemed remélt gyönyört lövell,
 Gondom kihunyt, ha gyöngé szádon
 Kedves köszöntés megterem!

Örvendezz, Földi kreatúra!

Örvendezz, földi kreatúra!
A testedet, ihletre gyúlva,
A Mester formázgatta, gyúrta
Ilyen hibátlan alkatúra.
Forrt a forma
S tömbbe öntve
Pillants e szépre, nagyszerűre,
S a szíved boldog ámulattól megremeg!

a tartalommal össze,
már kész a műve.

Csinos fejecske – nézd e kincset!
A hajzat: göndör, szőke tincsek,
Két barna szem: sugár tekintet,
Az ajk: rubint, vadrózsa, friss meggy.
Orr, áll, nyak halványak,
Bíbor. S ímhol,
Tudást, mit élte egybehordott!
Mindezt vidám Teremtődnek köszönd te meg!

viszont az orca pirtól
mit rejt a homlok?

A képet bámulom nemegyszer:
Mint él a forma, mennyi keccsel!
És kérdem: mért tervezte ezt el,
S hívta létre így a Mester?
Ily szép nincs még
Hát örökkön tündököljön –
A versenyen övé a pálma.
Tökéletes, akár komoly, akár nevet.

egy, semmi itt a földön,
nincs mása, párja,

Fordította Győrei Zsolt

MODULÁCIÓ



Seregi Tamás

A tautológia művészete¹

Gondolatmenetünket Michel Serres tudományfilozófiájából, azon belül is Bachelard-kritikájából szeretnénk indítani. Serres a bachelard-i (és bergsoni) tudományfilozófia lényegét a folytonosság abszolutizálásban látja. A világot a tizenkilencedik század tudományossága, amelynek Serres szerint Bergson és Bachelard nem meghaladói, hanem csak beteljesítői, egy „óceánként létező folytonos testnek” látta. A tudomány ennek a folytonos testnek a felosztása, szabályozása.² „A tizenkilencedik századi klasszikus korszak fizikájának aprólékosan kidolgozott univerzuma a fény, a hang, a hő világát, a mágnesesség és az elektromosság világát jelenti. A különböző tudományágak mindegyike a folytonosság egyfajta fenomenológiája” – írja.³ Ennek az áramlásban lévő világnak egyedül lehetséges tárgyiságait a terjedés különböző fenomenjei alkotják, illetve azok a közegek, amelyeken ez a terjedés keresztülhalad. „Íme tehát egy szilárdság nélküli világ.”⁴ Serres teljesen fenomenológiai kiindulópontot vesz fel akkor, amikor e felfogással szemben a „vissza a dolgokhoz” parancsát fogalmazza meg, s ezzel a visszatéréssel végső soron a szilárdság újrafelfedezéséhez jut el. Mi a dolog? – teszi fel a kérdést, s a válasza egyértelmű: kiterjedt, szilárd, ellenálló, típus nélküli. Az utolsó kifejezés a legárukodóbb az „új új tudományos szellemiség” mibenlétére nézve, amelyet Bachelard mintájára és kritikai továbbgondolásaként kíván felvázolni. Serres nem használja ugyan a kifejezést, ám mégis fogalmazhatnánk úgy: a dolog az, aminek nincs fogalma, ami szinguláris. Mi teremti meg azonban ezt a szingularitást? S mi különbözteti meg a *konkrét*nak ezt a szingularitását a fogalmi azonosítástól? A válasz meglepő: a dolog történetisége. Az áramló létmód éppen azért elfogadhatatlan Serres számára, mert pontosan ezt a nyomokká lerakódó történetiséget számolja fel. „Az érdekes azonban az, hogy amikor a kisugárzás megszűnik, minden megszűnik, a víz újra sötétté, csendessé, az atmoszféra nyugodttá válik. Nem marad semmi nyom... Egy folyadéknak tehát nincs története, mert nincs emlékezete. A folyadék nem megőrzött nyomok készlete... Minden szilárd dolog emlékmű, vagyis tanúság, emlékezet, információkészlet.”⁵ A dolog tehát egyfajta palimpszesztus, egy olyan történetiség nyoma – értelmezhetnénk –, amely nem áll össze történetté, amelynek nem narratív struktúrája van, hanem szó szerinti értelemben *eseménytörténet*. A szilárdság visszanyerésének törekvése ad értelmet a descartes-i viaszdarab-elemzés újramegzésének. „A viaszdarab harmadik nézet a fizika és a történelem szintézise; a második nézet kiteljesítette a fizikát eltörölve a történelmet; az első nézet kiteljesítette a kiterjedés geometriáját eltörölve a fizikát és a történelmet” – írja Serres.⁶ Az első „nézet” a descartes-i nézet, amelyben az elemzés végcélja tudvalevőleg a *res extensa* elérése. Ám ez a *res extensa* nem maga a dolog, hanem egy új tudományosság, a természet matematizálásával létrejövő tudományos világkép

¹ Részlet egy hosszabb munkából.

² Michel Serres: *L'interférence*. *Hermes II*. Minuit, Paris, 1972, 10. o.

³ Serres. 67. o.

⁴ Serres. 69. o.

⁵ Serres. 78-79. o.

⁶ Serres. 79. o.

kialakításának eszköze, ahogy azt Husserl utolsó művében pontosan kimutatja.⁷ Az érzéki mögött meghúzódó értelmi birodalma, amelyet Serres egyenesen a szubjektum-szobjektum viszonytal azonosít. Bachelard és Bergson ezt a pusztá viszonyok rendszerévé akarja feloldani, amelyben az egyetlen aktivitást a manipuláció alkotja – a szubjektum-objektum viszonytal. A „szilárdság nélküli világ” ezzel „súly és dolgok nélküli világgá” válik.⁸

Serres kapcsán az imént fenomenológiai kiindulópontól beszéltünk. Ezt az értelmezésünket még akkor is fenntartjuk, ha érveléséből Serres tulajdonképpen egy átfogó fenomenológia-kritikát bont ki. Az új új tudományos szellemiségről azt írja: „Itt az objektum-objektum viszony az alapvető, s a szubjektum kikapcsolásra kerül: ez alkotja a modern *epokhé* meghatározását, amely megfordítja a fenomenológiai *epokhé*, amely a világot kapcsolta ki, és a feje tetejéről újra a talpára állítja. Itt csak úgy kapcsolódom be a világba, hogy beleintegrálódom abba az alapvető kommunikációs hálózatba, amelyet az objektum-objektum diagram kialakít.”⁹ Nem ez jelenti-e azonban a fenomenológia tulajdonképpeni célját: úgy megjelenni engedni a dolgokat, ahogy azok vannak, lebontva róluk mind az objektivitással, mind a szubjektivitással kapcsolatos előfeltevéseinket? Egy olyan „világgal” lépni kapcsolatba, amely már mindig is volt/van, s amely éppen ezért nem mi vagyunk sem a szubjektivitás, sem az objektivitás módján, vagyis amely nem fenomenológiai értelemben vett *világ*. Amely olyan heterogén idők konstellációja, amelyen a tizenkilencedik századi Párizs volt Walter Benjamin szemében – idegen dolgok egymásra rakódása, amelyek mégis érintkeznek egymással, *érintenek* minket, és ennek ellenére hozzáférhetetlenek a maguk teljességében. Minden az írással kezdődik – állítja Serres is –, egy olyan diszkontinuitással, amely az őstörténet nélküli időbeliség állandó nyomot hagyása.

Mint hogy a formák összegyűjtése megelőzte kitalálásukat – ahogy Georges Didi-Huberman mondja.¹⁰ A montázs tehát előbbi, mint az image, a ki-állítás előbbi, mint a táblakép, a reprodukció pedig előbbi, mint az imitáció. A lenyomatnak saját esztétikája van, egy anakronisztikus esztétika. Anakronisztikus, amennyiben a lenyomat a művészet történetében maga is anakronizmus, búvópatakként bukkan fel időről-időre, s e felbukkanások nem állnak össze egységes történetté, mint ahogy kezdetük sincs, vagy ha van, az maga a kezdet, az első élőlények ideje, a dinoszauruszok ideje, az ősember ideje. Ám ezenkívül olyan anakronizmus is, amely magának a lenyomatnak az időtlensége – egy pontszerű idő, amelyet nem tudunk elhelyezni a saját időnkben,

⁷ Edmund Husserl: *Az európai tudományok válsága* (ford. Berényi Gábor, Mezei Balázs, Egyedi András, Ullmann Tamás). Atlantisz, Budapest, 1998, I. kötet, 9. §.

⁸ Serres. 94. o. – A dolog természetesen nem ilyen egyszerű, s ezt Serres sem kívánja tagadni. A tendencia megállapításában mégis egyetértünk Serres-rel. Mindezt egyébként már Sartre is megállapította, amikor Bachelard filozófiáját túlzott pszichologizmussal vádolta. Sartre azt írta: „Gaston Bachelard ezzel próbálkozott nagy sikerrel *L'eau et les rêves* című legutóbbi könyvében. Nagy ígéretet hordoz magában e mű: különösen a „materiális képzet” igazi felfedezésnek tekinthető. Igazából azonban ez a *képzet*-fogalom számunkra nem alkalmas, ahogy az a kísérlet sem, hogy a dolgok és kocsonyás, szilárd vagy folyékony anyaguk mögött azokat a „képeket” próbáljuk kutatni, amelyeket beléjük vetítünk. Az észlelésnek, ahogy azt másutt kimutattuk, semmi köze a képzelethez: szigorúan kizárja azt, és megfordítva. Az észlelés egyáltalán nem képek és észleletek összeillesztése: ezeket az asszociacionista eredetű téziseket teljesen száműznünk kell; s ezért a pszichoanalízisnek nem képeket kell vizsgálnia, hanem a dolgokhoz valószínűságon hozzátartozó *értelmekre* kell magyarázatot adnia. A *piszkos, nyúlós* „emberi” értelme minden kétséget kizáróan nem az önmagában-valóhoz tartozik. Ám a potencialítások sem hozzá tartoznak, mint láthattuk, és mégis ezek konstituálják a világot. A *materiális* jelentések, a szűrés, a szemcsés, a döngölt, a zsíros stb. emberi értelmei éppoly *valóságok*, mint a világ, semmivel sem inkább és semmivel sem kevésbé, s világra jönni annyit jelent, hogy ezeknek a jelentéseknek a közegében bukkanunk fel.” (Jean-Paul Sartre: *L'être et le néant*. Gallimard, Paris, 1943. 690-691. o.). Az észlelés és képzet sartré-i szétválasztásáról a következő fejezetben részletesebben is szó lesz. A helyzet bonyolultabb voltához lásd elsősorban Gaston Bachelard: *La terre ou les rêveries de la volonté* (Librairie José Cortis, Paris, 1948), amit Sartre még nem ismerhetett.

⁹ Serres. 98. o.

¹⁰ Georges Didi-Huberman – Didier Semin: *L'empreinte*. Centre Georges Pompidou, Paris, 1997. 30. o.

amely ily módon összezavarja a történelmet.¹¹ A lenyomat időbelisége az elvesztéssel való érintkezés és az érintkezés elvesztése. Ám ez nem azt jelenti, hogy ne kötődne egy eredethez, éppen ellenkezőleg.

S pontosan úgy, ahogy számunkra a fenomenológiai viszony kirajzolódik. A lenyomat kivételesen kötődik „eredetijéhez”, a lehető legnagyobb közelségben van hozzá, hiszen az azzal való érintkezésből született; ugyanakkor kivételesen nem kötődik hozzá, mivel pusztán reprodukciója, mivel nem *megjelenítője*, nem *vissza-adja* azt, csupán *re-produkálja*. Csupán negatívja eredetijének.¹² Sőt, a lenyomat saját eredetét teremt, felbontja például a test anatómiai egészét, s e darabokat azután tetszőlegesen vagy véletlenszerűen illeszti össze; esetlegességeket hagy ott, apró anyagdarabkákat, amelyekből több vagy kevesebb lesz a lenyomat, mint az eredeti. A lenyomat esztétikája tehát a fragmentum esztétikája, ám a romantika utáni fragmentumé, amely már nem szenved az egész nosztalgiájától.¹³ Ám ez nem csupán egy sajátos időbeliség kifejeződése. Egy létmódnak és egy viszonynak a megmutatkozása is.

A lenyomat létmódját Jean-Luc Nancy alapján a plurális szingularitás fogalmával próbáljuk meg leírni. A lenyomat *egyedi* – ahogy Didi-Huberman is állítja –, ám egyedisége egyáltalán nem zárja ki reprodukálhatóságát. E kettő összekapcsolása, pontosabban összekeverése volt Benjamin aura-értelmezésének egyik hibája. Nem a reprodukálhatóság tehát az igazi probléma¹⁴, hanem a kontaktus lehetséges elvesztése. Mit jelent azonban a kontaktus? Egy olyan érintkezést, amelyben heterogén felszínek érintik egymást: „Minden *közöttünk* történik: ez a 'között', ahogy neve is jelzi, sem saját konzisztenciával, sem folytonossággal nem rendelkezik. Nem vezet el az egyikről a másikig, nem alkot szövedéket, sem kötőanyagot, sem hidat... Az egyik szingularitástól a másikig létezik ugyan érintkezés, de nem létezik folytonosság. Létezik ugyan közelség, de csak annyiban, amennyiben a szélsőséges közelség még jobban kiemeli azt a távolságot, amit összeköt. Minden létező érint minden létezőt, ám az érintés törvénye a szétválasztottság, sőt az érintés az egymást érintő felszínek heterogenitását jelenti.”¹⁵ A szingularitás tehát nem individualitás, és nem részlegesség – ezek filozófiatörténeti közhelyek. Ám az már nem közhely, hogy e szingularitás feltétlenül rászorul az érintkezésre, vagyis a többségre. Hogy a szingularitás az érintkezéstől

¹¹ Didi-Huberman – Semin. 77. és 71. o.

¹² Didi-Huberman – Semin. 76. o.

¹³ Didi-Huberman – Semin. 99-100. o. – Ennyiben tehát valóban Walter Benjamin vagy Maurice Blanchot gondolkodásmódjának megfelelője. Blanchot azt írja Nietzsche aforizmáiról amelyeket a maximákkal állít szembe: „Egyedülálló, magányos, töredékes beszéd, de éppen ezért teljes, darabokra hullva is egész, szilánk, mely már nem utal arra, ami szétrobbant”, Blanchot: „Nietzsche és a töredék írása”. *Athenaeum* 1992/3. 57. o.

¹⁴ Vö. Didi-Huberman. 49. o. – Akár üdvözöljük, akár kárhozzatjuk ezt. Benjamin álláspontja ebben a kérdésben dialektikus, vagyis legalább annyira lehetőséget lát e történeti változásban, mint valaminek az elvesztését. Vö. Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában*. in uő.: *Kommentár és prófécia* (ford. Barlay László). Gondolat, Budapest, 1969.

¹⁵ Jean-Luc Nancy: *Être singulier pluriel*. Galilée, Paris, 1996, 23. o.

válik egyáltalán szingularitássá, s hogy ebben a tekintetben nincs kitüntetett létező.¹⁶ Vagyis Nancy számára strukturális értelemben nem létezik külön természetfilozófia és akár politikafilozófia. A világhoz viszonyulás *être-à*-ja természetét tekintve nem tér el a test *être-à*-jától vagy az interszubbektivitás *être-avec*-jétől. Ennek persze megvannak a maga előnyei és hátrányai is, amelyekkel itt nem foglalkozhatunk. Az érintés vagy érintkezés fogalma azonban, amely Arisztotelésztől kezdve a látás legfőbb riválisa volt, végképp elszakad az ön-érintés struktúrájától.¹⁷ A dolgok és a test érintik egymást, ám alapvetően *egymást* érintik, s csak azon keresztül önmagukat. A test condillaci autoerotizmusa, a Maine de Biran-i erőfeszítés-érzet (*sensation d'effort*), vagy akár a Merleau-Ponty-féle reverzibilitás háttérbe szorul egy olyan kivetettség (*jeté*) javára, amely megelőz minden visszahajló alá-vetettséget (*sub-jeté*), mégis garantálja a szingularitást. S éppen azáltal garantálja, hogy minden eleve lokalizált formában adódik.¹⁸ Éppen ezt szeretnénk kiemelni Husserl természetfilozófiájának egyik nagy újításaként. Husserl az *Ideen...* második részében lokalizálni próbálta az érzeteket. A szilárd test meghatározásakor pedig négy alapvető jellemzőt fogalmazott meg. Most csak a negyedik jellemzővel szeretnénk foglalkozni: Husserl szerint a szilárd test alapvető tulajdonsága, hogy *ellenállása* van. Két kérdésünk van e tételre vonatkozóan: vajon nem alapvető jellemzője-e minden materialitásnak az ellenállás?; csak a szilárd testre kell-e fenntartanunk e tételt? A második kérdésre nyilvánvalóan Husserl is nemmel válaszolna. Ezzel viszont elkerülhetővé válik a szilárd test és ezen keresztül a dolog abszolút referencia-ponttá tétele.¹⁹ Ám a materialitás fogalmának teljes jelentéstartományát ezzel még nem tártuk fel. Husserlnél ugyanis nem csupán a szilárd test kitüntetettségét állapíthatjuk meg, hanem az időtlenség és a mozdulatlanság jellemzőjét is, mint amelyek szükségszerűen kapcsolódnak a szilárdsághoz. Nem kell azonban a Serres által kárhoztatott gondolkodásmóddhoz csatlakoznunk, ha e két jellemzőt a materialitás számára fenn kívánjuk tartani. Sőt, éppen ezzel távolodhatunk el a mai életfilozófiai

¹⁶ „Ha az egzisztencia mint olyan az ember által is válik kitétté, attól még ez a kitéttég ugyanúgy érvényes a többi létezőre is. Nem egyik oldalon egy erendő egzisztencia van, a másik oldalon pedig a dolgok pusztá ittléte, amelyek többé-kevésbé a mi használatunkra szolgálnának. Épp ellenkezőleg, az egzisztencia azzal, hogy önmagát szingularitásként teszi ki, a lét mint olyan szingularitását teszi ki minden létezőre vonatkozóan. Az ember és a többi létező (amelyeknek nem tagadjuk természetét, csupán nem ismerjük azt) különbsége, amely elválaszthatatlan a létezőn belüli többi különbségtől (hiszen az ember állat 'is', élő 'is', fizikai-kémiai dolog 'is' stb.) nem egy valódi létezőt különböztet meg a létezés többi alosztályától. A különbség éppen hogy a szingularitás konkrét feltételét alkotja. Nem lennénk 'emberek', ha nem lennének 'kutyák' és 'kövek'. A kő a szingularitás kívülsége, amelyben annak ásványi vagy mechanikai szőrszerintiségét kellene felismernünk. De akkor sem lehetnék ember, ha nem rendelkeznék 'magamban' ezzel a kívülséggel a csont kvázi-ásványi voltában – vagyis ha nem 'test' lennék, minden más testnek és 'önmagamnak' önmagamban történő térbeliesedése.” – Jean-Luc Nancy: im. 36-37. o. – A testre vonatkozó gondolatokat lásd: Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Métailié, Paris, 1992.

¹⁷ Ennek természetesen vannak filozófiatörténeti előzményei, mindenekelőtt Sartre és a valószínűleg tőle ihletet merítő Lévinas simogatás-elemzéseiben. Vö. Sartre: *L'être et le néant*. Gallimard, Paris, 1943. 458-463 o.; Lévinas: *Téjesség és végtelen* (ford. Tarnay László). Jelenkor, Pécs, 1999. 218-227. o.

¹⁸ Jean-Luc Nancy. 36. o. – Bachelard éppen ezt kifogásolta a régi tudományos szellemiségben. Vö. Bachelard: *Le nouvel esprit scientifique*. Quirage-PUF, Paris, 1999. V. fejezet, különösen 63-64. o.

¹⁹ Ahogy ez életművének későbbi darabjaiban Michel Serres-nél is bekövetkezik. A strukturalista-információelméleti gondolkodásmód háttérbe szorulásával Serres is sokkal elfogadóbbá válik Bergson és Bachelard filozófiájával szemben, s a szilárdság végső alapként kezelését az egység és sokaság problémájával cseréli fel, amelynek következtében az alapvető fogalom az ezután az „örvénylés” (*turbulence*) válik. A szilárd itt már csupán az egyik szélső pólus. Bergson gondolkodásmódját továbbra is kritikával illeti, amennyiben lehetetlen vállalkozásnak tartja, hogy a szilárdat végérvényesen visszavezessük a folyékonyra, a teret pedig az időre. Ám a szilárdra vonatkozó megállapításai egyre bergsoniánusabbak: „A szilárd az egységre visszavezetett sokaság. A fogalom egységre visszavezetett sokaság. A reprezentáció egységre visszavezetett sokaság. Minden hatalom egységre visszavezetett sokaság. Még az államhatalom is egységre visszavezetett sokaság.” – Michel Serres: *Genèse*. Grasset et Fasquelle, Paris, 1982. 176. o.

szemléletmódoktól, amelyek az esztétikában is egyre meghatározóbbá válnak.²⁰ Nem tekintjük tehát „holt anyagnak” a matériát, fenntartjuk produktivitását, vagyis azt – s ez az anyagság másik alapvető jellemzője –, hogy afficiál.²¹ Ám ennek ellenére vagy éppen ezért a materialitást nem kell az élet fogalmára alapoznunk. Nem a lakozás vagy az életelemként való használat (a lévinasi „belőle élés”) az egyetlen és alapvető tapasztalat az anyagságra vonatkozóan. Az anyag saját jogán létezik.²²

Még egy kérdést kell tisztáznunk, mielőtt a hatvanas évek egyik meghatározó képzőművészeti irányzatának, a minimalizmusnak bizonyos problémáira térnénk rá, hogy az eddigi gondolatokat megvilágítsuk. „Az eseményt alkotni kell” – írja Derrida egyik,

²⁰ Nemcsak a fenomenológiáról, vagyis elsősorban Michel Henryről van itt szó. És nemcsak a kognitív filozófia biológista vonaláról. A tendencia más-más formában ugyan, de éppúgy megfigyelhető a neo-arisztotelianus művészetelméletekben (Martha C. Nussbaum), a szubjektivitásra alapozókban (Dieter Henrich), a praxis szerepét hangsúlyozókban (Richard Shusterman), de még az animális lét felé nyitásban is (Gilles Deleuze). Vö. Martha C. Nussbaum: *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. Oxford UP, Oxford, 1990; Dieter Henrich: *Versuch über Kunst und Leben. Subjektivität – Weltverstehen – Kunst*. Carl Hanser, München-Wien, 2001; Richard Shusterman: *Pragmatista esztétika* (ford. Kollár József). Kalligram, Pozsony, 2003 (1992); Gilles Deleuze: *Logique de la sensation*. Éditions de la Différence, Paris, 1980.

²¹ A materialitás kérdésének ez utóbbi (és csak ez utóbbi) aspektusát bontotta ki Michel Henry a maga materiális életfenomenológiájában.

²² Mivel e munka témájával nem a nyelv anyagságát, hanem a nyelv és az észlelés kapcsolatát választottuk (vagyis azt, amit később Lyotard alapján a nyelv *referencialitásához* tartozó kérdésként fogunk tárgyalni), ezért a nyelv materialitásának problémájával külön nem foglalkozunk. Természetesen nem kerülhető ki a kérdés teljes egészében, ahogy ezt eddigi elemzéseinkben is láthattuk, ám részletes *kritikai* elemzésekre nem bocsátkozhatunk. Jelezni szeretnénk azonban a kérdés összetett voltát, amelyet tudomásunk szerint senki nem kísérelt meg részre bontva tisztázni. A nyelv materialitásának, ha azt az iménti, vagyis az ellenállás, a produktivitás és az affekció jellemzői mentén tárjuk fel, több „síkját” különböztethetjük meg: a kérdésnek létezik szubjektív, interszjektív, perceptív, emotív, kognitív, történeti stb. síkja is. E síkok gyakran fedik egymást (például az emlékezet kérdése kapcsán legalább a szubjektív, interszjektív és történeti sík). Mégis hasznos lenne valamelyest szétválasztani őket, nem a modell-alkotás, inkább csak a feltárás érdekében. Leggyakrabban a nyelvi materialitás perceptív rétegét szokták említeni, vagyis a nyelv szonoritását, vizualitását és ritmusát. Számolnunk kell azonban a materialitás interszjektív rétegével is: a dialógus osztozottságával, amely a beszélgetést szükségszerűen beszélő-hallgató szerepre határozza, s az egyszerre beszélést – legalábbis elvileg – gátolja; ugyanígy beszélünk kellene egy szubjektív rétegről is – ez a legingoványosabb talaja a kérdésnek –, s ezen belül is több problémát említhetünk: 1. a beszéd időben mindig eltér a gondolattól – részben megelőzi azt (Itt természetesen nem valamilyen nyelv előtti vagy nyelvtől független gondolatról van szó. Mindössze csak arról, ami nélkül nem kezdenék el beszélni - ez az intencionalitás problémájának egyik összetevője.), részben utólagos ahhoz képest (a gondolat valami egységes entitás, amely csak a megnyilatkozás végén áll össze, ám akkor összeáll, és nem részek pusztá összerendezésével épül fel, mint maga a mondat); 2. a gondolat úgy születik a megnyilatkozásból, hogy elszakad az intenciótól – a nyelv meglep, önmagammal szemben is hermeneutikai viszonyra kényszerülök; 3. a gondolat mindig pillanatnyi, a megnyilatkozáshoz azonban idő kell; akinek „nincs ideje”, annál figyelhetjük meg az ún. hadarás jelenségét (bármilyen pszichológiai okai is legyenek ennek) – ez alkotja a szubjektív réteg faktikus összetevőjét. A nyelvi materialitás emotív síkját a nyelv affektív és „esztétikai” összetevői alkotják (itt nem csupán a perceptív síkkal kapcsolatban álló jelenségekre gondolunk, vagyis egy hang dallamára, egy kézírás szépségére stb., amely tetszést vált ki belőlünk, hanem nagyon is szemantikai kérdésekre. Például gyakran szó szerint beleszeretünk egy szóba, egy stílusba. Vagy talán ugyanilyen gyakran elvakít minket egy szöveg gördülékenysége, látszólagos „szakszerűsége” stb.). Kognitív síkon az a tapasztalatunk árukkodik leginkább a nyelv ellenállás, gátló hatásáról, amikor *tudjuk*, hogy nem azt akarjuk mondani, de azt is tudjuk, hogy azt nem lehet. A filozófusok munkáiban hemzseggő idézőjelek tanúskodnak legjobban e jelenségről. Ekkor kell új terminust alkotni vagy egy már kihalóban lévő feleleveníteni és átértelmezni. Végül pedig a történeti síkot az alkotja, amit Magyarországon az utóbbi másfél évtizedben „nyelvi megelőzőségnek” neveztek, s amely úgyszintén meglehetősen tisztázatlan fogalom (a strukturalista nyelvelméletekben például a nyelv – minthogy rendszer – ugyanúgy megelőz, mint a hermeneutikai nyelv-konceptiókban, ám természetesen egészen más értelemben). Természetesen az itt felsorolt összetevők csak példák, s további részletesebb elemzésre és kibővítésre szorulnának. Ám amit hangsúlyozni szeretnénk: nem ugyanaz példának okáért az emóciók produktív (akár a rombolásig, felforgatásig, forradalomig terjedő) hatásáról és a nyelv emotív síkjáról mint materialitásról beszélni. Az előbbi egy olyan materialitásnak (amennyiben az emóciókat materialitásnak gondoljuk, ahogy ezt sok pszichoanalitikus elmélet teszi) a nyelvhez való viszonya, amely annak „kívülijét” alkotja, az utóbbi pedig magának a nyelvnek a materialitása. Az első a kívülvilág való érintkezés, a kívüli „belül”, a második viszont a belső „külsője”. Ugyanez minden említett sík esetében hasonló módon megkülönböztethető.

korábban már idézett szövegében.²³ Ez a paradox mondat rendkívül pontosan megfogalmazza azt a viszonyt, amiről a tudat és az anyag, a nyelv és az észlelés kapcsán beszélhetünk. A világtól mint horizonttól való idegenség és az érintés radikális közelségének, a „túl közeli térnek” (Ernst Bloch) és a heterogén felszínnek a kapcsolatát. A kontaktust ott, ahol hiányzik a távolság, a horizont, a mélység ahhoz, hogy a mozgás ne beavatkozás legyen, a mozdulatlanság pedig biztosíthassa az adódás fogadását. Ahol nincs cselekvés, mert a praxis elsajátító műveletéhez nincs meg a prefigurációhoz szükséges szabad terület, ám tulajdonképpen esemény sincs önmagában vagy önmagától, mert minden abszolút érint mindent, mert minden lokalizált és a tér *teltett*. Cézanne képeinek a felszínén vagyunk, ám ez a Cézanne csak az *egyik* Cézanne, nem is a Malraux-féle, a kubista, nem is a Merleau-Ponty-féle, a mélység festője, s nem is a Handke-féle, a bejárando tér festője, hanem a felszíni, a teltett. Ahol az ecsetvonás *létezik*, nem oldódik fel a látványban, hanem önmagában van, pusztán a másik mellett, s önmagában mégis semmi, nem jelöl és nem hoz létre tárgyat csak a többi, szintén önmagában létező vonással. Ahol az ecsetvonásnak nincs elég tere, hogy tartama, iránya legyen, hogy önállóvá váljon, s így gesztussá, egy érzelem, egy alkotó lelki életének kifejeződésévé alakuljon. A vonásnak csupán vastagsága és ennek következtében sűrűsége van. A test sűrűség – írja Jean-Luc Nancy.²⁴ Ezek a vonások testiek, ám nem eleven testiek. Befedik és így létrehozzák a felszínt, a felszíneket, mert Cézanne-nál (még) mindig több felszín van, s e mindig helyi sűrűségek súlyt adnak a dolgoknak – vagyis realitást. Az arcoknak, a gyümölcsöknek, a hegynek. Nem holt dolgok ezek, ahogy sokszor tévesen állítják, csupán valóságok. Valami olyasmiről van tehát szó, ami nem áll össze egészé, hogy világ legyen, mégis ott van, s csak ott van. S ebbe a közegbe nem férünk bele, nincs ideális, számunkra kijelölt nézőpont, nincs helyünk benne, csak ha beavatkozunk. Ha azonban belépünk, beleütközünk valamibe, ha belépünk, helyet kell csinálnunk magunknak, ez a tett pedig eseményt szül. Az aktus tehát valódi és tiszta tett, poézis. Ott azonban nem vár ránk senki.²⁵

A minimalizmusnak nem volt Greenbergje. Elméletét, vagy legalábbis a csoportról szóló legmeghatározóbb elméleti szöveget egy Greenberg-tanítvány, Michael Fried írta meg. Ez azonban nem jelenti azt, hogy nem tett legalább annyit az irányzatért, mint Greenberg az absztrakt expresszionizmusért – még ha nem szándékosan is. A következőkben a minimalizmus fogalmával, és egy félig-meddig minimalista alkotó, Carl Andre műveivel foglalkozunk az eddig kifejtettek megvilágítása érdekében.

Andre tehát nem volt maximálisan minimalista, de persze kit tekinthetnénk annak. Valamilyen szempontból minden alkotó kilógott a sorból: Morris az alkotás folyamatára való utalással illetve a happeninghez való vonzódásával, Sol LeWitt konceptualizmusával, Anne Truitt utalásszerű (életrajzi, érzelmi stb.) címadásaival, Flavin a kompozicionalitáshoz való ragaszkodással, Andre pedig materializmusával nem felel meg a minimalizmus fogalmának. De melyik művészeti irányzatnál nincs ez így? S akkor még nem is beszéltünk a belső szembenállásokról, amelyek leghíresebbje a Judd és Morris közötti nézetkülönbség, melynek elméleti szövegeket is köszönhetünk.²⁶ S nem beszéltünk arról sem, hány elnevezés élt egymás mellett e szűk alkotói csoport

²³ Jacques Derrida: *Papier machine*. Galilée, Paris, 2001. 104. o.

²⁴ Jean-Luc Nancy: *Corpus*. Métailié, Paris, 1992. 75. o.

²⁵ A beavatkozásról – természetesen saját tudományfilozófiai kontextusában – lásd Michel Serres: *L'interférence*, id. kiadás. 110. o.

²⁶ Robert Morris: Notes on Sculpture. in Gregory Battcock (szerk.): *Minimal Art. A Critical Anthology*, E. P. Dutton and Co., New York, 1968. 222-235. o.; Donald Judd: Specific Objects. in uő: *Complete Writings 1959-1986*. Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987. I. kötet, 115-124. o.

megjelölése vagy megbélyegzése céljából. Maga Fried is az elnevezések felsorolásával kezdi híres tanulmányát: Minimal Art, ABC Art, Primary Structures, Specific Objects.²⁷ Ő a literalizmus elnevezést használja, amely elmélete megértéséhez önmagában nem elégséges, mégis jelzi annak lényegét.

Annyit legalábbis jelez, hogy a minimalista művészet kritikájához Friednek bizonyos szempontokból el kellett szakadnia mesterétől. Mivel a minimalisták talán Greenberg legjobb tanítványai voltak – legalábbis alapvető tételeik teljesen greenbergi elvekből következtek. Amiben elszakadtak tőle, az Greenberg csupán egyetlen, de a leglényegesebb előfeltevése: az optikalitás kitüntetése. A lessingi elvekre építő Greenberg 1960-ban azt írja: a sík „az egyetlen feltétel, amelyben a festészet egyetlen más művészeti ággal sem osztozik”²⁸. Innen ered a kép híres greenbergi meghatározása: egy sík, amit egy keret határol be. Az optikalitást pedig a következőképpen határozza meg: „A Régi Mesterek a tér mélységének illúzióját teremtették meg, egy olyan teret, amelybe képzeletben beléphettünk és ott sétálhattunk, a Modern festő által megteremtett ennek megfelelő illúzió olyan, hogy abba csak benézni tudunk; azon szószerinti vagy átvitt értelemben csak a szemünkkel tudunk átutazni.”²⁹ Ám ez a definíció meglepő és ugyanakkor teljesen magától értetődő módon nem a festészet elkülönüléséhez, hanem éppen a konkrét térbe való kilépéséhez vezet. A következtetést Judd hamar le is vont: minél laposabb egy kép, annál inkább dombormű – a szónak természetesen abban az értelmében, hogy annál inkább pusztán a nézővel szemben, a kiállítóterben helyezkedik el. Ám ha sarkítva fogalmazunk, ez azt jelenti, hogy Greenberg teóriája logikai végpontján megsemmisítette önmagát.³⁰ Megsemmisítette az optikalitás abszolút kitüntetését. S ezt ő maga is érezte. A hatvanas években rendszeresen adott elő egyetemi óráin az op-artról, a pop-artról és a minimalizmusról, ám sokáig egyetlen tanulmányt vagy kritikát sem szentelt az irányzatoknak. Elemzők szerint részben ennek a kihívásnak köszönhető, hogy 1962-ben, az „After Abstract Expressionism” című írásában korábbi meghatározását egy rövid fél mondattal egészíti ki: a kép egy sík, amit egy keret határol be, ám ettől a kép még nem feltétlenül *sikerült* kép.³¹ A megfo-

²⁷ Michael Fried: Művészet és tárgyiség (ford. Kiséry András). in *Enigma 2* (1995), 62. o. – S tegyük hozzá, hogy a minimalisták megsemmisítésére írott tanulmány ebben a tekintetben nagyon kegyes az alkotókhöz, hiszen egyetlen pejoratív elnevezést sem említ, pedig több is forgalomban volt. Például Idiot Art, Know-Nothing Nihilism vagy a kicsit finomabb Cool Art – vö. Barbara Rose: ABC Art. in Gregory Battcock (szerk.): id. mű, 277. o.

²⁸ Clement Greenberg: Modernist Painting. in uő: *The Collected Essays and Criticism*. IV. kötet (szerk. John O'Brian). University of Chicago Press, Chicago, 1993.

²⁹ Greenberg. 90. o.

³⁰ A kifejezést James Meyertől kölcsönöztük. Vö. James Meyer: *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*. Yale UP, New Haven and London, 2001. 212. o.

³¹ In Greenberg, im. A szóban forgó passzust Fried is idézi: „úgy látom, Newman, Rothko és Still a modernista festészet önkritikájának új irányt adtak pusztán azzal, hogy a régi irányba folytatták. A művészetük által feltett kérdés már nem az, hogy mi teszi a művészetet vagy a festészet művészetét, hanem hogy végső soron mitől jó egy festmény. Pontosabban: mi az érték vagy kvalitás végső forrása a művészetben?” – Fried, im., 66-67. o. Külön kellene foglalkoznunk Greenberg és Fried dialektika-fogalmával, vagy legalábbis dialektikus gondolkodásmódjával, amely nemcsak a baloldalisággal való kapcsolatuk miatt fontos, hanem a későbbi minimalizmus-szakirodalom miatt is. Greenberg korai baloldalisága az évek során enyhülni látszott, ám gondolkodását mindvégig meghatározta a korai giccs-ellenessége. S ez kétségtelenül érdekes vegyületet eredményezett, amit T. J. Clark „eliotiánus trockijizmusnak” nevezett – vö. T. J. Clark: „Clement Greenberg's Theory of Art. in *Critical Inquiry* 9 (1982), 148. o. – (E tanulmányunk külön érdekességet ad, hogy Greenberg nevében éppen Michael Fried válaszol rá ugyanabban a számban, s Greenberget védi ugyan, ám őt és Clarkot is a modernizmus és a tagadás azonosításával vádolja. Vö. Michael Fried: *How Modernism Works: A Response to T. J. Clark*”, 222. o.). Fried az *Art and Objecthood* címen 1998-ban megjelentetett kötetéhez (amelyben a hatvanas években írt tanulmányait és kritikáit gyűjtötték össze) írt előszóban a minimalizmus azóta született egyik legszínvonalasabb elemzésével és kritikájával, vagyis Georges Didi-Huberman *Ce que nous voyons, ce qui nous regard* (Minuit, Paris, 1992) című könyvével kapcsolatban szintén a szerző dialektika-fogalmának „elnagyoltságát” említi. Vö. Michael Fried: *Art and Objecthood*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1998, 63. o.

galmazás épp annyira árulkodó, mint amennyire homályos. Megértéséhez az időben részben vissza, részben előre kell lépnünk. Egy 1949-es cikkében Greenberg az új szobrászattal foglalkozik, s elsősorban David Smith alkotásai kapcsán azok átlátszó-ságát és súlytalanságát dicséri. Ám nem késlekedik hozzátenni, hogy e tekintetben a két dimenzió mindig is előnyösebb médium volt, a festészet mindig absztraktabb művészeti ág marad, mivel képes a fizikalitástól való megszabadulásra.³² Mindezek fényében nem is meglepő, hogy amikor 1967-ben végre megnyilatkozik a minimalizmusról, kritikáját a harmadik dimenzió kritikájára építi. A *Recentness in Sculpture* című híres tanulmányában majdhogynem az egész szobrászattal leértékeli azzal, hogy a harmadik dimenziót a nem-művészetbe való kilépésként határozza meg. Ezzel természetesen nemcsak a minimalizmus, hanem az általa neo-dadának nevezett irányzat ellen is fellép.³³ A harmadik dimenziót a jelenléthez kapcsolja, s e jelenlétnek csupán két lehetséges hatását látja: a sokkot és a fogyasztásra csábítást.³⁴

Fried a greenbergi kritika alapfeltevéseit elfogadja, mégis radikális változtatásokat hajt végre rajta. Két dolgot mindenképpen magáénak vall Greenberg tanításából: egyrészt ugyanúgy nem szereti az egyes művészeti ágak keverését, mint mestere, másrészt elfogadja, hogy a festészet nem időbeli természetű.³⁵ Nem fogadja el viszont, illetve továbbgondolja Greenberg első és második kép-definícióját. A behatárolt sík nem a kép meghatározása, állítja, csupán minimális feltétele. A továbblépéshez két meglehetősen antropomorf fogalmat használ: az elismerést (*acknowledgement*) és a termékenységet (*fecundity*). Mindkettő Merleau-Ponty közvetítésével érkezett hozzá, s mindkettőnek hegeli gyökerei vannak.³⁶ Az előbbi fogalom művek leírásához, az utóbbi pedig a befogadás érzékeltetéséhez kellett Friednek. Kezdjük az utób-

³² Clement Greenberg: *The New Sculpture*, in Greenberg, im.

³³ Az irányzatot papájaként ekkor még mindig Marcel Duchamp van nyilvántartva.

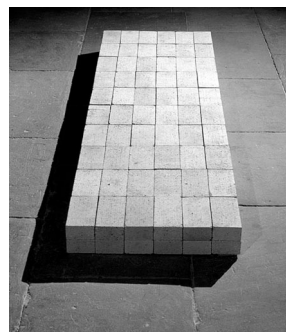
³⁴ Persze ekkorra már Greenbergnek az események is érveket adnak a kezébe. A minimalizmus 1967-re botrány és divat lett. Divatolta pedig nemcsak azt jelentette, hogy sikk volt minimalista kiállításokra járni, hanem hogy a minimalisták is bekapcsolódtak a divat- és design-iparba (Judd későbbi életútja a legjobb példa erre). Warhollal való kapcsolatuk és Warhol tevékenysége itt is megtette hatását. A minimalisták – legalábbis némelyikük – igazi sztárok lettek, magazinok címloldalán szerepelnek gyönyörű minimalista ruhákba öltöztetett modellekkel. Talán éppen fényképezésük módja világítja meg legjobban a művész-szerepben bekövetkező változást: már az absztrakt expresszionistákat is sokat fényképezték, ám őket leggyakrabban a műtermükben, munka vagy pihenés közben, piszkos munkaruhájukban; a minimalisták azonban már jólfélt, kiöltözött emberek, akiket fotó-műtermekben fényképeznek. Az 1966 tavaszán a New York-i Jewish Museumban megrendezett „Primary Structures” kiállítás pedig igazi világi esemény volt, amelyet azután Európába is átvittek (Párizsban például „L'art du réel” címen rendezték meg, a megnyitón André Malraux is jelen volt). Greenbergnek tehát bizonyos értelemben igaza volt a minimalizmus és a fogyasztói társadalom kapcsolatát illetően, ám ez már inkább megfigyelés, mint jóslat volt. Vö. James Meyer, im., I. fejezet.

A kép azonban ezzel még nem teljes. Annyival legalább ki kell egészítenünk, hogy a minimalistákat nem is lehetett volna a hagyományos módon, festéktől mocskos kézzel, munkaruhában ábrázolni, mivel a műtárgyak előállításának módja is megváltozott. Majd' mindegyikük gyáráktól rendelte műveit (a baloldali kritikának részben ezzel kínáltak támadási felületet), amelyek – mivel egyedi daraboknak számítottak – nem is voltak valami olcsók. S a hatvanas évek végéig, amikor pedig már jócskán sztárok voltak, csak elvétve adtak el belőlük egy-egy darabot.

³⁵ Vö. Frances Colpitt: *Minimal Art*. University of Washington Press, Seattle, 1990. 89. o.

³⁶ Az *Art and Objecthood* 1998-ban írt előszavában írja ezt le egyértelműen (18). S egyben bátor vállalkozását is: „Az volt az álmom, hogy Merleau-Pontynak a világban való benne-létről szóló megállapításait összekapcsoljam Wittgenstein 'grammatikai' vizsgálódásaival, s ha ez túl ambiciózus volt is, még mindig úgy gondolom, megérte megpróbálni” – írja (31). Valóban nagy vállalkozásról van szó, amellyel kapcsolatban egy hasonló törekvére tud csak hivatkozni, Stanley Cavellére. Ám a magunk részéről hozzátennénk, hogy a wittgensteini vonalat csak két tekintetben aknázza ki Fried: megmaradt relationalistának, mint mestere, illetve annak kantianus (a szót maga használja) koncepciójával szemben a lényegnek egy történeti interpretációjával kísérletezett, amely azt a szokáshoz kapcsolta. A wittgensteini filozófiával való további kapcsolódás lehetőségeihez lásd Donald Kuspit, „A minimalista művészet wittgensteini aspektusai”, in *Enigma 2* (1995). Kuspit érdekes tanulmánya azonban minket nem győz meg arról, hogy a minimalizmus értelmezésében – néhány általános, és erőteljesen a konceptualizmus felől érkező tétel és problémán kívül – a wittgensteini (akár korai, akár késői) beállítódás túl sok eredménnyel kecsegtetne.

bival! Minthogy elfogadta Greenbergnek (és Lessingnek) a festészet nem időbeli jellegére vonatkozó gondolatát, és mivel Greenberg a minimalizmust a jelenlét fogalmához kötötte, nem volt más választása, mint hogy felmutasson egy másfajta jelen-fogalmat. A „Művészet és tárgyiség” utolsó, kissé költői mondatai ennek a jelennek a leírását kívánják adni. Fried a greenbergi jelenlét fogalmát kiterjeszti egyfajta bergsoniánus tartammá, amelyet Morris utalásai alapján a szituációhoz, sőt a hétköznapihoz kapcsol. „Életünk java részében mindannyian literalisták vagyunk” – írja.³⁷ S ezzel úgy teszi jelenlévővé a minimalista művet, hogy tulajdonképpen megtagadja tőle a jelenlétet, feloldja nézésének élményébe.³⁸ Így már szembeállítható vele egy olyan másik kép- és jelen-fogalom, amely azonnali ugyan, mégsem szituációhoz kötött. S ebben nagyon elegánsan jár el, amikor Morrist, aki Merleau-Ponty *Phénoménologie de la perception* című művére építi érvelése tetemes részét, saját pályáján próbálja megverni, s egy szintén Merleau-Pontytól eredő jelen-fogalommal operál, még ha ezt itt nem is vallja be. Idézzük Merleau-Ponty Hegelt értelmező mondatait: „Nem a szándék és nem is a tett minősít egy embert, hanem az, hogy értéket vitt-e a tettekbe vagy sem. Amikor ez megtörténik, a cselekedet értelme nem merül ki a szituációban, mely alkalmat adott rá, sem néhány homályos értékítéletben, példaértékű marad, s más helyzetekben is továbbél, más formában. Megnyit egy horizontot, olykor még világot is alapít, mindenesetre jövőt rajzol elénk. A történelem Hegelnél a jövőnek ez a jelenben való beérése, s nem a jelen feláldozása egy ismeretlen jövő számára. Nála a cselekvés szabálya nem a mindenáron való hatékonyság, hanem mindenekelőtt a termékenység képessége.”³⁹ A termékenység tehát a jelenben van, mégis a jövővel terhes, mégsem pusztán a hétköznapiak célracionális, szituációhoz kötött ideje. Cselekvés szükséges hozzá, ám „célja” nem a cselekvés célja, s ez átalakítja magát a cselekvést is – egyfajta alkotássá (hogy saját korábban preferált fogalmunkat használjuk). Fried azután ezt a termékeny jelenidejűséget kapcsolja össze a modernizmus bizonyos, nem minimalista alkotóinak műveivel: „Ez a fajta érdeklődés mélyreható különbséget jelez a literalista alkotások illetve a modernista festészet és szobrászat között. Mintha az utóbbi élményének nem lenne *tartama* – nem mintha Noland vagy Olitski egy-egy képét vagy David Smith vagy Caro egy-egy szobrát nem időben észlelnénk, hanem mert *maga a mű minden pillanatban a maga teljességében nyilvánul meg*... Ezt a folytonos és teljes jelenidejűséget, amely mintegy önmaga örökös teremtését jelenti, érzékeljük úgy, mint egyfajta azonnaliságot: az az érzésünk, hogy ha végtelenül jobb felfogóképességűek lennénk a mostaninál, akkor egyetlen pillanat elég lenne ahhoz, hogy mindent lássunk, hogy a művet a maga teljes mélységében és teljességében meg-



Carl Andre: *Brick Show, Equipment VIII*.

³⁷ Fried: *Művészet és tárgyiség*. 83. o.

³⁸ „Itt végül szeretnénk valamit hangsúlyozni, ami talán már nyilvánvalóvá vált az eddigiekből: a kérdéses élmény *időbeli*, és annak a végtelennek a megjelenítése, amely, mint érveltem, központi jelentőségű a literalista művészet és elmélet szempontjából, és lényegét illetően nem egyéb, mint egy végtelen és meghatározatlan *tartam* megjelenítése” – Fried: *im.* 81. o.

³⁹ Maurice Merleau-Ponty: *A közvetett nyelv és a csend hangjai* (ford. Szávai Dorottya). in Bacsó Béla (szerk.): *Képfenomén valóság*. Kijárat, Budapest, 1997. 168. o. – Nem mindegy természetesen, hogy mikori Merleau-Pontyt olvassunk. Fried ebből a szempontból is leckét ad Morrisnak. *A Phénoménologie de la perception* angol nyelvű fordítása 1962-ben jelent meg az Egyesült Államokban, Morris ezt olvasta és erre épített. Nem ismerte viszont a Gestalt-pszichológiát és a szituacionizmust leépítő későbbi korszak műveit, amelyekből a francia kultúrában igencsak járatos Fried merít.

tapasztaljuk, és végérvényes képet alkossunk róla magunkban” – írja.⁴⁰ Fried nézője nem olyan bizonyos önmagában, mint Greenbergé, a mű által nyújtott élmény nem adódik minden további nélkül, mégis van egyfajta telosza, amely az adódás kivételes és ritka pillanatának reménye – „A jelenidejűség áldás”.⁴¹

Fried értelmezését külön érdekessé teszi az, hogy maga is csak később ismeri fel, milyen előfeltevések mentén közeledett korának művészetéhez a hatvanas években. Kritikusai pályafutását lezárva művészettörténeti kutatásokba kezd, amelyek természetesen soha nem szakadnak el korábbi nézőpontjától és ízlésétől. Sőt, épp az ellenkezője történik, azok tudatosítását teszik lehetővé. A már idézett 1998-as előszó legelején kijelenti, hogy amikor a „Művészet és tárgyviság” című tanulmányát írta, *diderot-i* kritikus volt, anélkül, hogy tudott volna róla.⁴² Am ha ez a bizonyos diderot-i kritikuság pusztán egy diszkurzív formát vagy egy ízlésvilágot jelentene, semmi jelentősége nem lenne számunkra. Am Fried ennél sokkal többet tett művészettörténeti munkáiban: a modern kép (egyik) fogalmát dolgozta ki. S ez a fogalom állítása szerint a tizennyolcadik század második felében, nem pedig Manet-nál vagy a huszadik század elején keletkezett.

Ha röviden próbálnánk meg összegezni Fried 1980-as Diderot-könyvének alaptételét, azt mondhatnánk: a rokokó színháziasságával, a képek dekorativitásával, néző felé fordulásával, annak tetszését megnyerni kívánó jellegével szemben az 1750-től kezdődő festészet a nézőtől való elfordulásról, az önmagába záródásról szól. Ezt a jelenséget írja le Fried az *absorption* fogalmával, amit talán feloldódásnak fordíthatnánk. A kép alakjai feloldódnak a kép terébe és feloldódnak valamilyen cselekvésbe, belefeledkeznek egy tevékenységbe, a figyelembe, a tanulásba, memorizálásba, vagy épp csupán önmagukba – méláznak, álmodoznak, sőt akár alszanak is. Egyszóval nem vesznek tudomást rólunk, nem számunkra vannak. A portrékon ábrázolt alakok nem ránk néznek. A képek tere továbbra is a perspektíva törvényeinek engedelmeskedik, de az enyészpont nem a kép középpontjában van, ahogy azt Jacques-Louis David *Belisarius* (1785) című képe jól példázza.⁴³ Maga az ábrázolt jelenet sem felénk néz. Oldalról pillantunk bele, s az épület homlokzata is hozzánk képest oldalra, a jelenet szereplői felé van beállítva.

A feloldódás jelenségének értelmezéseiből emeljünk ki egy központi példát Fried számos elemzése közül! Jean-Baptiste Greuze *Egy családapa olvassa a Bibliát gyermekeinek* (1755) című képe egy asztal körül összegyűlt családot ábrázol, amelynek tagjai, mindenki a maga módján, a Biblia szavainak hallgatásában vannak elmerülve. A kép igazi szenzáció volt a korában, ahogy Fried állítja, s nem utolsósorban azért, mert egy széles középosztálybeli közönség „nem művészi ízlését” szolgálta ki. Narratív-dramatikus jellege, fiziognómiai hűsége és az emocionális illetve erkölcsi tartalmakat előtérbe helyező jellege mind könnyen befogadhatóvá tették. Am ennél sokkal többről van szó a képben – állítja Fried, sőt hozzát teszi, hogy ezt a korabeli kritikusok is észlelték. „Am a kifejezés mesteri voltát, amit a kor kritikusai láttak a *Père de famille*-ban, nem egyszerűen csak a bibliai szövegre adott egyes pszichológiai és érzelmi reakciók ’realisztikus’ lefestésében láthatjuk, ahogy azt Greuze kifejező erejének korabeli dicsérői egyöntetűen értelmezték, hanem – és megítélésem szerint sokkal inkább – abban a meggyőző erőben is, amelynek köszönhetően e reakciókat olyan emberek reakcióinak érezzük, akik *teljesen*

⁴⁰ Fried. 81-82 o. (kiemelés az eredetiben).

⁴¹ Fried. 83. o.

⁴² Fried: *Art and Objecthood*. id. kiadás, 2. o.

⁴³ Vö. Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London, 1980. 159. o. – A kép illetve a téma különböző feldolgozásainak teljes elemzését nem rekonstruáljuk, lásd 145-160. o.

feloldódnak magában az olvasásban és az olvasás által felkeltett gondolatokban és érzésekben”.⁴⁴ Fried bebizonyítja, hogy voltak kritikusok, akik észrevették ezt, s később érvelését annak bizonyítására építi, hogy Diderot és köre egyre inkább ezt a momentumot értékelte a festészetben.

Hogyan határozhatnánk meg tehát a kép Fried által feltárt modern változatának jellegét? A kép egy *zárt* világ, amelyet *egyetlen* cselekedet, esemény tart össze. Eseménye tehát az individualitás. S ebből következően befogadásához is egy zárt világ és egy individuális szemlélő szükséges. Ahogy Fried írja: „A magam részéről meg vagyok győződve arról, hogy az anti-rokokó kritikusok és elméletírók által hangsúlyozott tény, miszerint a festők elérték azt, amit én a képi egység abszolút látható módjának neveztem, tulajdonképpen annak az ennél elsődlegesebb és alapvetőbb parancsnak a kifejezése, hogy nem csupán az egyes alakok, hanem a festmény egésze, maga a *tableau* is kinyilvánítja, hogy nem tud illetve megfélekedezik a befogadóról.”⁴⁵ A kép nem a kiállítóteremben van, ez azonban azt is jelenti, hogy tulajdonképpen a néző sem ott található, amikor a képet szemléli, nem a terem terében és nem másokkal együtt van. Nem csak az *image* van ugyanis távol, hanem maga a *tableau* is. Mire jellemző *sui generis* ez a viszony és ez a tapasztalat? Értelmezésünk szerint az *olvasásra*. A modern kép befogadója olvasó. Nem abban az értelemben, hogy jeleket fejt meg a képen, és nem is abban, hogy a kép nem egy csapásra adódik számára, hanem tekintetével bolyongani kénytelen rajta, vagyis nem is az ikonológia és nem is az olvasási folyamat fenomenológiája értelmében, hanem az olvasás mint a *könyvvel* való kapcsolat értelmében. Patrick Drevet írja egyik esszéjében: „Sok mindent lehet együtt csinálni. Zenét hallgathatunk együtt, képeket nézegethetünk együtt, még a színházi előadás alatt is odaszólhatunk a másoknak, hogy mit szól ahhoz, ami történt. Olvasni viszont csak egyedül lehet.”⁴⁶ Ezt mindenki tapasztalta már, aki megpróbált együtt olvasni egy szöveget valaki mással. „Lapozhatok?” – ilyenkor szoktuk ezt a kérdést feltenni. Fried tehát ezt a tapasztalatot „olvassa” ki a kép modern formájából, s történeti interpretációjának érvényét nem is vitatjuk. Csupán arra hívjuk fel a figyelmet, hogy a kép eme fogalmának képvisellete ellentmondani látszik saját lessingi-greenbergi álláspontjának, jelesül annak, hogy a különböző művészeti ágak radikálisan különböznek egymástól, s a modern művészet története az egyes művészeti ágak önállóságért folytatott sikeres harcának története.

Márpedig Fried ennek a harcnak a történetébe illeszti bele saját történetét. Ebből a szempontból az az esemény, hogy Manet-nál az egyes színpaltok önállóan, a képi ábrázolástól elszakadva kezdenek létezni, egy nem elhanyagolható, de jelentőségét tekintve apróbb lépés ebben a történetben. Ugyanis továbbra is a kép önállóságának történetébe illeszkedik, csak immár nem az ábrázolás, leképezés problematikáján belül. A modern festészet megszabadítja a képet minden fikcionalitástól, s nem utolsósorban „a festészet szobrászati illúziójától” – ahogy Greenberg fogalmazott –, ez pedig újabb és újabb összetevők *elismerésével* jár. Ám ez az elismerés Friednél egy elsajátítás folyamata.

Az elsajátítás folyamata teljesen hagyományos dialektikus képet mutat Friednél. Ott kezdődik, ahol Greenbergnél nagyjából abbamarad, vagyis Pollocknál.⁴⁷ Pollock (és

⁴⁴ Fried. 10. o.

⁴⁵ Fried. 101. o.; lásd még 103-104. o.

⁴⁶ Patrick Drevet: Lire. in uő: *Petites études sur le désir de voir*. Flammarion, Paris, 1996. 11-12. o.

⁴⁷ Pollockra vonatkozó értelmezésében nem tér el számottevően Greenbergtől. Pedig ekkor már nem csak egyetlen Pollockról kell beszélnünk. Rosalind Krauss *The Optical Unconscious* című művében részletesen elemzi ezt a „szaporulatot”. James Meyer írja: „Volt Greenberg és Fried optikai Pollockja, volt Rosenberg egzisztencialista Pollockja, Kaprow Pollockja, a happening feltalálója, Morris 'anti-forma' Pollockja” – Meyer, id. mű, 89. Krauss pedig kimutat még ezeken kívül Twombly-, Warhol- és Hesse-féle Pollockokat is. Vö. Rosalind Krauss: *The Optical Unconscious*. The MIT Press, Cambridge/Massachusetts, 1993. 242-320. o.

Newman, Morris Louis) a képet tisztán kétdimenziós entitássá tették, kivetettek belőle minden *trompe l'oeil*-t, minden szobrászati illúziót. Ez azonban csak egy reduktív eljárás volt, amely szükségszerű ugyan, de eltávolodik a kép lényegétől. Hamar meg is érkezett a reakció a monokróm festészet mint antitézis formájában. A monokróm festészet a kép hordozóját semlegesítette, ám ebből egy új, bár kizárólag optikai illuzionizmus keletkezett. Ad Reinhardt képeit például – értelmezhetnénk Friedet – idegen szubsztanciák (a kifejezés tőle származik) borítják be. A szín idegen szubsztancia a képen, legalábbis ha a vászon mint hordozó lapossága felől nézzük. Fried kifogása tehát az, hogy a semlegesítés nem a hordozó (*support*) laposságára irányul, amiből az következik, hogy két, egymástól elválasztott „réteget” kapunk, a lapos hordozót, a vásznat, amelyet léteben érintetlenül hagyunk, és egy arra csupán ráakódó illuzionisztikus réteget, amelyet a szín állít elő. Hogy ezen az ellentétén túllépjen, Friednek nemcsak kora festészetének bizonyos új jelenségeit kellett rendszereznie, hanem a greenbergi kiindulópontokat is újra kellett gondolnia. S ez bizonyos visszatérésre készítette. A visszatérés iránya Mondrian felé vezetett, még ha ezt ő nem is vallja be. A probléma tehát a következő: hogyan tartsuk meg az absztrakt expresszionizmus azon döntő jelentőségű vívmányát, hogy felszámolt mindenféle illuzionisztikus térbeliséget, de ugyanakkor mégse redukáljuk a képet valamilyen konkrét, „literális” felszínre. A megoldás Greenberg laposság (*flatness*) fogalmával szemben az alak (*shape*) revidálása.⁴⁸ Ez pedig Mondrian útja a modern festészetben. A váltás a korszakban az op-art képviselőinél és elsősorban Noland és Stella festészetében megtörtént, az interpretálás módját kellett csupán megtalálni. Az op-art a maga gestaltista illuzionizmusa miatt Fried számára vállalhatatlan volt, mivel történeti konstrukciójának nagyjából a második lépcsőfokát képviselte. Maradt Noland és Stella. Fried tétele az, hogy az utóbbi két alkotó közvetlenül a hordozóból indul ki, ám anélkül teszi ezt, hogy annak pusztán lapossága határozná meg képeiket. S ez azért lehet így, mert a központi kérdés az alak kérdése. Az alak pedig azért nem pusztán a *képben* van, mint akár Mondriannál, mert magát a keretet is az határozza meg.⁴⁹ Nolandnál még csak úgy, hogy a festett alak (*depicted shape*) feszültségbe kerül a szó szerinti alakkal (*literal shape*)⁵⁰, például túllép a kép keretén. Ám Stella ennél sokkal többet tesz: azonosítja a képet a kerettel, később pedig alárendeli a keretet az alaknak. Pontosabban Fried azt állítja, hogy például Stella *Moultonboro III* című képén a festett alak és a szó szerinti alak megkülönböztetése értelmét veszíti.⁵¹ Ám Fried csak a festett és a szó szerinti alakot azonosítja, a képet és a teret, amelyben a kép elhelyezkedik, már nem. Márpedig ez kézenfekvő következte-

⁴⁸ Ez pedig a Pollock-féle festésztől való eltávolodást jelent. Pollock ugyanis nem elsősorban az előtér-háttér dichotómiát számolta fel (már csak azért sem, mert ezt előtte például Mondrian már megtette), hanem az alak-környezet kettőséget.

⁴⁹ Persze Mondrian esetében sem ilyen egyszerű a kérdés. Mondrian saját elméletei, például a kép belső egyensúlyáról, ebben a tekintetben gyakran ellentmondanak a képek által kiváltott élménynek. Meglátásunk szerint a Mondrian-képeket gyakran nem tudjuk *egésznek* látni. Mintha egy nagyobb egészből kimetszett *részletek* lennének csupán. A képek szélső, keskenyebb sávjait a kép nagyobb síkidomaihoz hasonló alakzatok részleteinek látjuk, s így az egész képet is egy nagyobb, határtalan sík rendszer részletének. A keret ebben az értelemben valódi keret, amely nem ugyanazon a szinten helyezkedik el, mint a kép. Kimetsz a „valóságból” egy darabot, s ezt ráadásul teljesen önkényesen teszi.

⁵⁰ Fried által bevezetett fogalmak egy 1966-os tanulmányából, amelyben a szóban forgó történeti konstrukció felvázolása is történik. Vö. Michael Fried: *Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons*. in Fried: *Art and Objecthood*. 77-97. o.; itt 77. o. – a történeti konstrukció vázlata: 78-82. o.

⁵¹ Fried: *Shape as Form*. 90. o. – Az állítás érdekessége abban áll, hogy nem sokkal korábban, a *Three American Painters* című művében még a „deduktív struktúra” fogalmával próbálkozott, amelynek lényege éppen az volt, hogy a Stella-képek a keretből, a keret formájából vannak dedukálva. Ám Stella képe legalább annyira a belülről kifelé sugárzás megjelenítése. Vagyis annak ellenére, hogy itt még a belső forma azonos a kép keretének formájával, az „irány” egyáltalán nem egyértelmű. S Friednek Stella *Szabálytalan sokszögei* nagyon jól jöttek – elmélete ugyanis éppen efelé változott. A *Three American Painters* megtalálható Fried idézett gyűjteményes kötetében.

tés lenne, s Judd, aki ennek első felismerője volt, hamar le is vonta a következtetést: az alak és a kép azonosságának legmegfelelőbb formája a szobrászat.⁵² Ezzel az azonosítással természetesen újra felvetődik az egyszer már meghaladott alak-háttér probléma, amelyre nemsokára visszatérünk. Fried azonban ragaszkodik a festészethez, illetve a festészet alapjain elgondolt szobrászathoz. Értelmezésünk szerint ezért nem teljesen helytálló az a megállapítása, hogy a festett és a szó szerinti alak megkülönböztetése érvényét veszíti Stellánál. A tétellel *mi* egyetértünk, maga Fried azonban nem érthet egyet önmagával. A szó szerinti alak elismerését ugyan ki tudja mutatni, ám annak ellenére, hogy a festett alak *elismeri* a szó szerinti alakot, mégis a festett alak kisugárzásáról és hatalmáról szólnak a képek. A Stella-képek végül mégis illuzórikussá válnak állítása szerint, mivel itt a szó szerintiség már nem a hordozó szó szerintisége. A Stella-képek úgy azonosulnak a szó szerinti alakokkal, hogy azt elszakítják a fizikai értelemben vett képtől.⁵³

Az elismerés fogalma azonban kulcsfontosságú marad. Ennek oka pedig Friednek az a törekvése, hogy élesen szembeállítsa Stellát korának más alkotóival. Elsősorban a minimalistákkal. Történeti konstrukciójának ugyanis van egy negyedik szakasza is, amelyben már nem a szó szerinti *elismeréséről*, hanem egyszerűen csak a szó szerintiről van szó. A *Shape as Form*ban még csak Juddot és Larry Bellt említi. Azt írja róluk: „Az ő darabjaikról már nem lehet azt mondani, hogy elismerik a szó szerintit; azok már egyszerűen *szó szerintiek*.”⁵⁴ Ennek megvilágítására alkalmazza azután a „Művészet és tárgyiség”-ban a színháziasság fogalmát. A színháziasság két dolgot jelent Friednél: 1. a körülmények, a befogadás körülményeinek előtérbe kerülését; 2. a médiumok közöttiséget.⁵⁵ Az utóbbit pedig – greenbergi előfeltevések alapján – az időbeliséggel azonosítja. Az előbbi pedig egy radikális változást okoz a műalkotásban, festmény helyett pusztá tárggyá változtatja azt.⁵⁶ A probléma tehát ugyanaz, mint a korábbi tanulmányokban, csak itt már esztétikai síkon – mi a különbség egy közönséges tárgy és egy műalkotás között.⁵⁷ A kérdés megválaszolására vezeti be a „meggyőzés tárgya” és a (puszta) tárgy közötti különbséget. A műalkotás nyilvánvalóan egy intézményi és egy történeti kontextusban bukkan fel, ám ez soha nem adhat kimerítő választ létének értelmére. Saját szükségességéről, termékenységéről kell meggyőznie minket – vagyis értelmzésünk szerint szingularitásáról, helyettesíthetlenségéről. A körülmények, a „színházi” közeg ezért nem elegendő Fried számára. Ám kérdés, hogy ettől egy az egyben ki kell-e vetni a művészet területéről a színháziasságot. A jelenlét természetesen nem közvetlenül és garantáltan adódó esemény, ám ettől még nem feltétlenül kell a fenséges tapasztalatához kapcsolni.⁵⁸

Michael Fried elméletével nem csupán hatása miatt foglalkoztunk ilyen részletesen. Nem amiatt, mert kritikai szándéka ellenére mégis ő mondott legtöbbet mindmáig a minimalista művészetről. És nem is azért, hogy az utókor fölényes tekintetével néz-

⁵² Vö. Colpitt: *im, Hegemony of Shape* című fejezet.

⁵³ Vö. Fried: *Shape as Form*. 93-96. o.

⁵⁴ Fried. 88. o.

⁵⁵ Ez utóbbival tolta el a minimalizmust, ezt a *par excellence* neoavantgárd irányzatot a posztmodernizmus felé. Fried tehát bizonyos értelemben jót tett az irányzatnak.

⁵⁶ Vö. Fried: *Művészet és tárgyiség*. 65. o.

⁵⁷ Erre meglátásunk szerint Fried sokkal meggyőzőbb, bár egyáltalán nem kifejtett választ ad, mint néhány évvel később Danto. Vö. Arthur C. Danto: *Művészetvilág* (ford. Horányi Attila). in *Enigma* 4 (1994), illetve uő: *A közhely színeváltozása* (ford. Sajó Sándor). Enciklopédia Kiadó, Budapest, 1996.

⁵⁸ Ahogy Fried utólag teszi. Az *Art and Objecthood* már idézett bevezetőjében a jelenlét fogalmát két jelen-fogalomtól próbálja meg elválasztani: a „puszta jelentől” és a husserli eleven jelen fogalmától. S ennek kapcsán arról beszél, hogy az általa használt jelenlét kissé a fenségesre hasonlít (43-44. o.). Az eszmény tehát mégis az absztrakt expresszionizmus. A szükségességről lásd Fried: *How Modernism Works. A Response to T. J. Clark*. 231 skk.



Dan Flavin: *Corner Piece*

hessünk rá, és kritikát gyakorolhassunk rajta. Kritikai megjegyzéseink természetesen vannak. Legfőképpen az, hogy Fried egy olyan művészetszmény nevében bírálja az irányzatot, amely nem az irányzat sajátja. Ám nem szeretnénk védelmünkbe venni a „színháziasságot”, nem az a célunk, hogy a minimalizmusból posztmodern irányzatot faragjunk. Éppen ellenkezőleg.

Friednek még két fontos megjegyzésre kell kitérnünk. Az első egy vád: Fried a minimalizmust látens antropomorfizmussal vádolja. Három érvet sorakoztat fel e tétel mellett: a művek jelentős részének mérete megfelelésbe hozható az emberi test méretével; az egyediség és teljesség ideáljának leginkább megfelelő entitás az ember; a művek üressége „otrombán antropomorf” (mintha belső, titkos életük lenne) – állítja Fried. E megfigyelések csupán egy szempontból fontosak szá-

munkra: vajon az ürességet, az alkotások *nyilvánvaló* ürességét nem éppen egy olyan belső nem-létével kell-e magyarázni, amely kizár mindenféle emberi (lelki stb.) jelenlétet. A minimalistáknak éppen ez volt az egyik legfőbb törekvésük: megszabadítani a műveket minden illúziótól és minden (absztrakt expresszionista) antropológiai jellegtől.⁵⁹ A rész-egész eliminálása (Morris), a külső-belső dichotómiának például a repetícióval való megszüntetése (Judd) éppen egy ilyen belső létezése ellen dolgoztak. A műveknek mégis van belsejük, üres belsejük és méretük valóban nem monumentális, mint Rothkónál volt például, és nem miniatűr, mint a Fried által nagyra értékelt Anthony Caronál. Hogyan értelmezzük tehát az ürességet és a méretet? A kérdés azért is döntő jelentőségű, mert Georges Didi-Hubermannak a Fried által is nagyon fontosnak tartott minimalizmus-könyve szintén e két jellemző kiemelésére építi érvelését. Didi-Huberman egy harmadik értelmezési lehetőséget kíván felvázolni az általa tautológiának és hitnek nevezett két szélsőség között. A tautológiát a minimalisták saját elmélete alkotná arról, hogy mit is csinálnak ők tulajdonképpen és milyenek az általuk létrehozott alkotások.⁶⁰ A hitet pedig a máshol képzeletbeli világa képviselné, az „anyagi Dasein tagadása”, amelyben az idő győzelmet arat az anyagon és a helyen. Didi-Huberman ugyan nem mondja ki, ám ez az utóbbi „megoldás” kísértetiesen emlékeztet Fried elméletére. Van-e más út? Didi-Huberman szerint van, és ez a benjaminí aura fogalma.⁶¹ Az aura fogalmát azonban egy antropomorfizmus nélküli antropológiához köti, amelynek legfőbb megnyilvánulási formája állítása szerint a sír. A minimalista művek, Morris, Smith szobrai olyan emberi léptékű

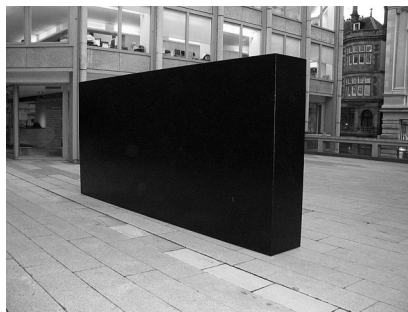
⁵⁹ Vö. Georges Didi-Huberman: *Ce que nous voyons, ce qui nous regard.* id. kiadás, III. fejezet.

⁶⁰ Négy jellemző segítségével összegzi a minimalizmus tautologikus jellegét Didi-Huberman: 1. eliminálni minden illúziót; 2. eliminálni minden részletet; 3. eliminálni minden időbeliséget; 4. eliminálni minden antropomorfizmust. Vö. Didi-Huberman. III. fejezet.

⁶¹ Didi-Huberman aura-értelmezésének, kritikai kép fogalmának részletes tárgyalása meghaladja e dolgozat kereteit, ezért eltekintünk tőle. A probléma a „tekintet metafizikája” (Sartre) kérdésének részletesebb kifejtését igényelné. A következőkben ezért csupán két összetevőjére utalunk.

mérettel és olyan belső ürességgel rendelkeznek, amely a koporsóra emlékezteti a szemlélőt. Ez pedig egy olyan élmény kiváltója, amely a közelség, az egyszerűség és a távollét egységét közvetíti számunkra, vagyis azt, hogy a műalkotás *néz minket*. Így a Fried-féle jelenlétben túllépünk ugyan egyfajta *unheimlich* felé, ám ezt az interszubsztivitáshoz kötjük.⁶²

A kérdésünk az, igaz van-e Friednek és Didi-Hubermannak, s ha nem, hogyan értelmezzük a művek ürességét és emberi léptékét. Frances Colpitt írja bizonyos minimalista alkotások, így többek között Morris művei kapcsán, hogy azok nem kitöltik és nem is kiállítják a teret, hanem elkerítik (*fence it off*).⁶³ S valóban, Morris alkotásai hangsúlyozzák saját vékonyságukat, amely a belsejükre tereli a figyelmet. Ám ez a belső nem rejt semmit, olyannyira, hogy gyakran nyitva is van, mint a *16 nyitott acéldoboz* (1967) esetében, vagy beleolvad a külsőbe, mint az 1965-ös *Cím nélkül* esetében, amely tükörfelületű kockákból áll. S gyakran átlátszó, mint Judd ugyancsak 1965-ös plexiüvegből készült kockájánál. Valamit azonban mégis tesz egy ilyen mű, s ez pontosan és csupán csak az, hogy elkeríti a tér egy darabját, hozzáférhetetlenné, mégis teljes mértékben jelenlévővé teszi. Ahogy a többi, zárt mű is – körbekerít egy térdarabot, és ezzel szétrombolja a terem terét.⁶⁴ Mégsem installáció azonban. Teljesen önálló, a teremben bárhová áthelyezhető, ám mindenhol beleavatkozik annak terébe. S Fried állításával szemben Morris éppen azt hangsúlyozza, hogy még csak körbejárjunk sem kell. A mű mint Gestalt egyszerre adódik, a Gestaltban hitünk van, ahogy Morris állítja, ha körbejárjuk, semmilyen újabb információval nem szolgál. S a szobor éppen ezért nem túl nagy és nem túl kicsi. Ha kisebb lenne, szétesne összetevőire (felszín, anyag, szín stb.), ha viszont nagyobb, távolabb kellene mennünk tőle, s éppen ez tárná fel számunkra fizikai jelenlétünket.⁶⁵ A művel való egy térben levésnek tehát nincs köze az időbeliséghez, a szemlélő testéhez (illetve csak annyiban, hogy a mű mérete mégis csak a test méreteihez van igazítva), ennyiben Morris Merleau-Ponty-ra való hivatkozása nagyon elhibázott lépés volt. Morris szobrai éppen az teszi érdekessé, hogy nem frontálisak, nem adódnak minden további nélkül, ám mégsem adnak semmi újat. Éles ellentétben állnak tehát például Ad Reinhardt fekete képeivel, amelyek látszólag a maguk teljességében adódnak, ám azután rádöbbenünk, hogy közelebb lépve bizonyos belső formák, erezettség, „mintázottság” figyelhető meg rajtuk. És ellentétben állnak azzal is, amit Didi-Huberman elevenít fel – Frieddel együtt – Tony Smith egy éjszakai élményével kapcsolatban.⁶⁶ Fried ezt az élményt természetesen a minimalizmus nem-művészeti jellegének alátámasztására használja, Didi-Huberman azonban eredendően művészinek értelmezi, és saját aura-fogalmának kibontására használja fel. A művelet ellen semmi kifogásunk, csupán a



Tony Smith: *Wall 2*.

⁶² Didi-Huberman. 178 skk.

⁶³ Colpitt. 56. o.

⁶⁴ Ahogy azt Barbara Rose korán észrevette. Vö. Rose: ABC Art. id. kiadás, 284. o.

⁶⁵ Vö. Morris: Notes on Sculpture. in Battcock, im, 225. o. és 230-232. o.

⁶⁶ Vö. Fried: Művészet és tárgyiség. 72. o.; Didi-Huberman. 70. o. – Idézzünk egy rövid részletet a leírásból: „sötét éjszaka volt, nem volt se világítás, se felezővonal, se oldalvonal, se korlát, se semmi, kivéve a sötét aszfaltot, amely a lapály távoli hegyekkel határolt, kazlakkal, tornyokkal, füsttel és színes fényekkel pontozott tájain vezetett keresztül. Az út és a táj jó része mesterséges volt. Mégsem lett volna műalkotásnak nevezhető. Másrészt nyújtott valamit, amit művészet sosem volt képes nyújtani... Azt gondoltam magamban, nyilván ez a művészet vége. Ezután a legtöbb festmény elég ábrázoló jellegűnek tűnik. Nem lehet keretbe foglalni, egyszerűen át kell élni.” – Fried. 72. o.

minimalista művekkel való össze nem illését szeretnénk hangsúlyozni.⁶⁷ Morris célja ugyanis mindenekelőtt a szubjektum-objektum viszony fenntartása volt. S az „antropomorf” méretek másik funkciója ennek biztosítása.⁶⁸ S ennek biztosítását szolgálja az is, hogy a műalkotásból száműzni kell mindenféle „részt”, amely (többek között) az észlelés további folytatására, a körbejárásra ösztönözne minket. A műnek Morris szándékai szerint „szemben kell állnia” velünk, a nézői részvétel csak eddig terjedhet, a mű soha nem oldódhat fel a nézés (időbeli) élményében.

Az előző fejezetben egyfajta dualitás fenntartása vagy rehabilitációja mellett álltunk ki, amely megelőzné a szubjektum-objektum külsődleges viszonyát, mégis kettősség lenne, sőt egy sokkal radikálisabb kettősség, éppen azért, mert közelségének köszönhetően meggátolna mindenfajta – akár még érzelmi vagy testi – elsajátítást is. Ennek a tapasztalatnak a kimutatására nem alkalmas számunkra sem az Didi-Huberman által burkoltan visszacsempészett fenséges-élmény (amely ugyan helyreállít egyfajta dualitást, ám az nála elsősorban az eleven-halott kettőssége), sem a Morris-féle szubjektum-objektum viszony. Ezért foglalkozunk röviden egy másik minimalista alkotó, Carl Andre néhány művével.

Két megjegyzést ígértünk még Fried kapcsán. Az első az antropomorfizmus vádja volt. A második a Greenbergtől való eltávolodásának egyik momentumára vonatkozik. Ennek az eltávolodásnak – ahogy már említettük – az alak fogalma melletti kiállás alkotta lényegét. Az alak fogalmával azonban Friednek részben el kellett ismernie a tiszta optikai mellett valamilyen szintű haptikusság létét is. S leginkább azért, mert Stella *Szabálytalan sokszögei* nemcsak kisugároztak a kép keretére és uralni kezdték azt, hanem maguk sem álltak össze egységes egészzé. Az alakokat Stellánál egy vékony, de markáns sáv választja el, amely viszont nem keretezi őket sem egyenként, sem egészükben. Vagyis az alakok a kép külsőjével szinte szorosabb kapcsolatban állnak, mint egymással. A taktilitás tehát, amellyel Fried szakítani igyekezett, mikor Greenberg laposság-fogalmát (*flatness*) csupán minimális feltételnek tekintette, visszalopakodott elméletébe az alakok belső viszonyaként. Fried ugyan azt állítja, hogy személy szerint sokkal inkább elismerte az optikai/taktilis és az optikai/materiális egyidejű jelenlétét,

⁶⁷ Didi-Huberman az élmény pontosabb megvilágítására Merleau-Ponty éjszaka-leírását használja: „Amikor például a világos és tagolt dolgok hirtelen eltűnnek, akkor a világtól megfosztott észlelő létünk egy dolgok nélküli térbeliséget rajzol ki. Ez történik például éjszaka. Az éjszaka nem egy előttem lévő tárgy, hanem beborít engem, behatol minden érzékszervembe, megfojtja emlékeimet, majd hogy nem felszámolja személyes azonosságomat. Nem vagyok már észlelési helyem mögé elsáncolva, hogy távolról figyeljem, hogyan vonulnak el előttem a dolgok vetületei. Az éjszakának nincsenek vetületei, az megérint engem, ő maga, s egységét a *mana* misztikus egysége alkotja. Még a kiáltások vagy egy távoli gyenge fény is csak félig-meddig népesítik be, teljes egészében önmagát élteti, egy tiszta mélység, amely híján van mindenféle síknak, felszínnek és tőlem való távolságnak.” – Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*. id. kiadás, 328. o.; idézi Didi-Huberman. im. 71. o. – Az éjszaka tehát egy olyan közeg, amely tiszta mélység, abszolút árnyék, abszolút benne-lét, s amely ennek ellenére mégis *érint* engem. Ám ez az érintés tulajdonképpen nem valaminek az érintése, hanem saját esetlegességünk *érzése* – ahogy ugyanott néhány mondattal később Merleau-Ponty állítja. Vagyis önmagunk érintése egy meghatározatlan közegen keresztül, testi, hússzerű és teljes mértékben pszichikai. A magunk részéről erősen kételkedünk abban, hogy ez az élmény a minimalista „élményhez” kapcsolható. Mint ahogy abban is – ahogy ez a korábbiakból már kiderült –, hogy Cézanne festészete megfelelő terep egy ilyen élmény felmutatásához. Nem az absztrakt expresszionizmus lett volna a megfelelő talaj mind Didi-Huberman, mind Merleau-Ponty számára? Nem Mark Rothko képei és a fenséges élménye-e a valódi közvetítői ennek a tapasztalatnak? Egy olyan tapasztalatnak, amely alapvetően, ahogy Burke-nél is, pszichikai jellegű, s amely éppen azzal fejti ki hatását, hogy egy olyan mélységet közvetít számunkra, amely elnyel és körülölel minket. Rothko képei, főként az ötvenes évektől, egyre inkább nagy méretükkel, feloldottságukkal kezdenek hatni (vö. például az 1951-es *No. 7* című festménnyel). A méret pedig a szemlélő terébe való kilépés élményével jár: a kép ellep és körülölel minket. Mi sem példázhatja ezt jobban, mint Rothko egyik utolsó alkotása, a már a hatvanas években készült egyszínű, szürke hármassóltára.

⁶⁸ A kérdés természetesen ennél sokkal bonyolultabb, a belső és külső „scale”-ről (lépték) kellene említést tennünk, s annak a részekkel, a részek számával és az egészhez viszonyított méretével való kapcsolatáról. Érvelésünk szempontjából azonban ez a momentum mellőzhető.

mégsem véletlen, hogy Stella ún. *stripe-painting*jeit sokkal kevesebbre értékelte, mint néhány évvel későbbi *Szabálytalan sokszögeit*. A *stripe-painting*ek ugyanis inkább reliefeknek tekinthetők, mint festményeknek. Stella gondoskodott is róla, hogy a faltól elálljanak, s önmagukban is a vastagság érzését keltsék. Carl Andre művészete éppen ezt a Stellát gondolta tovább.⁶⁹

Andre első jelentős, és nagy botrányt kiváltó önálló kiállítása a „Brick Show” címet viselte. Nyolc műalkotás volt látható rajta, mindegyik egyenként hatvan hagyományos hatos-téglából volt összerakva, különböző viszonylag lapos alakzatokká.⁷⁰ A címük *Equivalents I-VIII* volt. Ám a művekben nem is annyira az egymástól való eltérésük a lényeges, mint az, amiben mindannyian osztoznak. Teljesen megfelelnek Judd „one thing after another”⁷¹, vagyis egyik a másik után elvének, ugyanakkor bizonyos értelemben megfelelnek Morris Gestalt-fogalmának is. A művek elemei nincsenek elválasztva, semmiben sem különböznek egymástól, teljesen egymáshoz illeszkedve alkotnak egészet, ebben az értelemben szinte nem is részek (Morris), viszont nem is kötődnek egymáshoz, nincs struktúrájuk, teljes mértékben felcserélhetők, s csak az egymásutániság konstituálja őket (Judd). A téglák között nincs semmilyen kötőanyag, bármelyik felcserélhető lenne bármelyikkal (a szó legszorosabb értelmében), egyfajta belső rend nélküliség jellemzi tehát őket – nincs helyük a dolgon belül, csak a dolognak van helye a külső térben. Vagyis sem külső, sem belső szervezethez nem határozza meg őket. Rosalind E. Krauss éppen ezt emeli ki a repetíció minimalista alapelveinek előnyeként: a repetitív logika a dologhoz képest nem is külső, és nem is belső, mivel a formának önmagában nincs belső tere, viszont a repetíció kívülről sem erőltet rá a dologra semmit, mivel pusztán megsokszorozza azt. Még csak nem is témavariáció tehát.⁷² Mégis van valami más Andre szobraiban Juddhoz és Morrishoz képest is. Valami mégis összetartja a szobor elemeit, anélkül azonban, hogy összekapcsolná őket: a súly vagy a gravitáció. Andre szobrai nem üresek, mint Morriséi vagy gyakran Juddéi, ám belsejük sincs abban az értelemben, hogy valamit magukba foglalnának, ami nem látható (hiszen – fogalmazhatnánk egyszerűen – a téglák a belsejében is ugyanolyan), vagy ami kifejezésre várna és jutna. A mű nem kifejezi a súlyát, akár érzékcsalódás ez a kifejezés, akár nem. Sokkal nagyobb tehát a szükségszerűség, amely részeit összetartja (s amelyről Fried beszél), mint például Caro szobrai esetében, s a mű és szükségszerűsége teljességgel esetleges – a részek elmozdíthatók és kicserélhetők. Ennek ellenére van egyfajta láthatatlanja, amely egyenesen létezése garanciáját nyújtja, egy olyan láthatatlan, amely sem benne nincs, sem rajta kívül, nincs benne, mert mindannyiunkban, a létezés egészében ott van, ám rajta kívül sincs, mert az nélküle tulajdonképpen nem létezne, az anyagiség nélkül nem létezhetne összetartó erő.

Andre szobrai tehát rendkívül materiálisak. S ebben nem osztozik Morissal vagy Judd-dal. Ők inkább eltüntetni kívánták az anyagiságot, s ennek komoly szerepe volt abban, hogy a mesterséges anyagokra esett a választásuk. A mesterséges anyagnak nincs története – ahogy Frances Colpitt fogalmaz –, s emellett sokkal jobban, pontosabban

⁶⁹ Fried maga írja később: „Bizonyos értelemben Carl Andre és én harcoltunk Stella szelleméért, és Andre és én nagyon különböző álláspontot képviseltünk.” – idézi Meyer. im. 230. o.

⁷⁰ A botrány olyan széleskörű volt, hogy a napilapok szintjéig is eljutott. A *The Daily Mirror* című újság 1967. február 17-i számában például egy gúnyolódó cikk jelent meg, amelyet fényképek illusztráltak. A fényképeken kőművesek voltak láthatók, akiket megkértek, hogy dobjanak össze ilyen „műalkotásokat”. Ők meg is tették, és boldogan feszítettek alkotásaik előtt. A fénykép megtalálható Meyer. 191. o.

⁷¹ Vö. Judd: *Specific Objects*. im. 117. o.

⁷² Vö. Rosalind E. Krauss: *Passages in Modern Sculpture*. Thames and Hudson, London, 1977. 250. o.

feldolgozható.⁷³ Ám Andre szobrainak anyagsága nem pusztán a mi anyagsággal való kapcsolatunkat tárja fel. Legalább ennyire szól az anyag és a talaj viszonyáról is. A minimalizmus ebben is radikális újítást hajtott végre. Morris és Judd szerint a kocka azért az egyik legalkalmasabb formai elem a szobrászat számára, mert nincs szüksége alapzatra, amely kiemeli és függetleníti a talajtól, ugyanakkor, ha pusztán a talajra helyezük, önmagában marad fenn létében, vagyis nem a talajból emelkedik ki. Emellett azonban Juddék a talajtól való elszakítás és a talaj feloldásának szándékát is változatlanul fenntartják. Morrisnak a már említett 1965-ös *Cím nélkül* című alkotása vagy Robert Smithson *Mirror Displacements*-je a tükörfelület segítségével eltüntetni kívánták a talaj és a mű közötti éles határvonalat. Morris egyébként sem feltétlenül a talajhoz való viszonyában gondolta el a műalkotást. *Plywood Show*-jának kiállítási terében megtalálhatunk falra rögzített, Malevicshez hasonlóan a felső sarokba helyezett illetve a plafonról lelógó alakzatokat is. Judd és Flavin is inkább elszakítani kívánták a művet a talajtól, mintsem az ahhoz való eredendő kötődését hangsúlyozni. Az alkotások ezért kerülnek egyre inkább az oldalfalakra. Így nem egy fiktív térben léteznek, ám nem is a néző számára is „használt” padló a hordozójuk.

Andre ebben is különbözik társaitól. A *Brick Show* után szobrai egyre vékonyabbak, és egyre nagyobb kiterjedésűek lesznek. Betöltik a kiállító helyiség majdnem egész felületét, ám mégsem environmentek. Nem kihasználják a tér adottságait, hanem pusztán kijelölik a teret, ám oly módon teszik ezt, hogy mégsem *betöltik* azt.⁷⁴ S ennek kulcsa vékonyságukban rejlik. Andre minden bizonnyal ismerte Ad Reinhardtnak, a minimalizmus egyik apa-figurájának elhíresült mondását: a szobor az, amire rátaposol (*tread on*), amikor hátrébb lépsz a képtől.⁷⁵ Reinhardt képeitől valóban hátrébb kell lépni, Andre szobraira pedig valóban rá lehet, sőt néha szinte rá is kell lépni. Ám ennél sokkal többet akart Andre. Abba az évszázadok óta zajló vitába bekapcsolódnival, amely a különböző érzéki területek és ebből következően a különböző művészeti ágak között zajlott. A művek elhelyezése nemcsak a talajhoz vagy a kiállítási térhez viszonyulnak, hanem a néző testéhez, sőt a reprodukáló személy eszközeihez is. A kiállítás módjának köszönhetően a művek rendkívül nehezen fényképezhetőek.⁷⁶ Vagyis Andre úgy válaszolt Reinhardt provokatív és a szobrászokat szinte megalázó kijelentésére, hogy a szobor az, amire rálépsz, miután lekapszoltad a villanyt.⁷⁷ A totális taktilitást helyezte tehát szembe vele. Legalábbis kezdetben. A *144 Magnesium Pieces* és más hasonló darabok a hatvanas évek végéről ezt a taktilitást hangsúlyozzák. A korábbi téglából készült művek koncepciójának megfelelően ezek sem *dolgok*, hanem pusztán önálló részekből összerakott alkotások, s a részek összetartozását továbbra is a súlyuk, a gravitáció biztosítja. Ám a látáshoz már más a viszonyuk. Kívülről nehezen észlelhetőek, bár még körbejárhatóak (ám nem kapunk semmi új információt, amikor ezt megteesszük), ha viszont rájuk lépünk, szintén a látással szembeni ellenállásukat tapasztaljuk. Méretük éppen akkora, hogy ha a közepükre állunk, látómezőnk szinte csak ott kezdődik, ahol a művek véget érnek. S Andre szobrászatról alkotott koncepciójának ez szerves részét alkotja. A szobrászat alakulástörténetéből a forma – struktúra – hely hármassága rajzolódik ki – legalábbis Andre szerint. Ezek a szobrok

⁷³ Vö. Colpitt. 13. o. Az eltüntetés természetesen sokak szerint nem mindig sikerül, és tulajdonképpen nem is olyan radikális törekvés. Vö. W. J. T. Mitchell: *Word, Image and Object: Wall Labels for Robert Morris*. in uő: *Picture Theory*. The University of Chicago Press, Chicago and London, 1994. 256. o.

⁷⁴ Vö. az 1974-ben készült interjúval, in *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény* (válogatta Tolvaly Ernő). A & E '93 Kiadó, Budapest, 1995. 255. o.

⁷⁵ Idézi Meyer: im. 206. o.

⁷⁶ Ez egyik, bár nem a leglényegesebb összetevője Andre nagyon erős baloldaliságának. Andre ekkoriban fizikai munkásként dolgozott (egy vasúttársaságnál), és 1969-ben egyik alapítója volt az erősen baloldali *Art Workers Coalition*-nek.

⁷⁷ Vö. Meyer. 206. o.

két értelemben is helyek: kijelölnek és elfoglalnak egy térdarabot a konkrét térben, anélkül azonban, hogy azt betöltenék, vagyis hogy pusztán külsőlegesen szembesülni tudnánk velük; emellett pedig az észlelés helyét nyújtják – nem a tárgyát, hanem a közegét. A szobrászat történetének meghatározásából azonban egy dolog kimarad, amit Andre mindvégig hangsúlyoz, az anyagság. Egy interjújában azt mondja: „A szobrászatra alkotott formulám (forma-struktúra-hely) kihagyta az engem leginkább foglalkoztató dolgot: az anyagot.”⁷⁸ S igaz is, Andre számára mindvégig középponti probléma volt az anyag. A hatvanas évek végén készített darabok ugyanolyan formát, sőt gyakran méretet is mutatnak, ami változik bennük, az az anyaguk: cink, réz, magnézium stb. *A 10 x 10 Altstadt Copper Square*, a *Stell Zinc Plane*, a *37 Pieces of Work* (amely hat különböző anyagból készült), a *Magnesium–Zinc Plane* stb. mind az anyag kérdésének fontosságát mutatják. Ám itt nem az anyaggal való kísérletezésről van szó. Az anyag itt mint a közvetlenség, a tapasztalat közege jelenik meg. A tét a nézőnek és nem az alkotónak az anyaghoz való viszonya. Az anyag tiszta felszín, amely vezeti a testünket⁷⁹, ám ugyanakkor közvetlen és idegen közeg is. Andre művei kijelölnek és megnyitnak egy teret, ám ez a tér nem a lakozás tere, mesterséges, megszakított és önmagát megvonó közeg. A materialitás nem pusztán az anyagok felfedezését jelenti itt, hanem érzékszerveink egységének szétválasztását, a mű hozzáférhetetlenségét, az önmagunk érzékeivel való szembesülést. Nincs tárgy ugyanis, amivel konfrontálódhatnánk, s amitől ily módon távolságot tarthatnánk. Judd és Morris számára egyaránt a tárgyiság volt az abszolút közvetlenség területe. Andre ezt áthelyezte az érzékiség sokkal veszélyesebb tájaira. S ezzel nem lett nagyobb az érzéki bizonyosságunk, épp ellenkezőleg. A műtárgyak teljes valójukban jelen vannak, nincs belsejük, nincs semmi, amit elzárnának előlünk, mégis hozzáférhetetlenek. Még a talaj is hozzáférhetetlen. Az a vékony réteg, ami a művet alkotja, s amelynek köszönhetően *floor-bugging* (‘a padlót átölelő’) szobroknak nevezték el őket⁸⁰, előreláthatatlan éles anyag-váltásokból áll, s folyamatosan meglepetéseket okoz tapintó, halló és látószervünk számára egyaránt, sőt még egyensúlyérzékünket is megmozgatja.⁸¹ Megvonja tehát tőlünk a hordozó ala-



Donald Judd: *Stack – Without Title*

⁷⁸ Az interjú 1990-ben készült a *Journal of Contemporary Art* számára. Forrásunk: www.jca-online.come/andre.html.

⁷⁹ Később a műnek ez az útszerűsége egyre fontosabbá válik Andre életművében. Vö. 1995-ös *Endurance* című kiállításával. Kritikai visszhangjához lásd www.haberarts.com/andre.htm. Ám már korábban is foglalkoztatta André-t a kérdés: pl. *Venus Forge* (1980).

⁸⁰ Vö. Colpitt. 40. o.

⁸¹ Az út-szerű alkotásoknak gyakran ez a legfontosabb funkciójuk, nem pedig a valahová elvezetés.

pot, miközben megvonja önmagát is mint tárgyat. S mindezt oly módon és annak ellenére, hogy teljességgel, a minimalizmus elveinek abszolút megfelelően jelen van. Ezt az önmagát megvonást azért merjük ennyire hangsúlyozni, mert a művek a hatvanas évek végére láthatóan egyre hozzáférhetlenebbekké válnak. Egyik egyértelmű megnyilvánulásmódja ennek például, hogy gyakran a sarokba kerülnek.⁸² A jelenség két okból is különösen fontos, ha Andre művészetének kontextusában nézzük. Az egyik az, hogy ezek a lapos művek mindvégig a tapintóérzékünkre kívántak hatni. Márpedig azzal, hogy a sarokba helyezte őket, Andre éppen a tapintás lehetőségét nehezítette meg. A másik pedig elhelyezésük módjára vonatkozik. Korábban a művek leginkább négyzet-alakúak voltak. Andre viszont nem négyzet alakban teszi őket a sarkokba, hanem leggyakrabban egy egyenlőszárú háromszög alakjában (*Fifth Corner* – 1976). Ennek köszönhetően azonban hajlamosak vagyunk úgy érzékelni őket, mintha egy teljes négyzetnek csupán részletei lennének, amely a falban, vagy a fal mögött folytatódik. Ezt az értelmezést erősíti, hogy a négyzet „kimaradó” része néha megjelenik a függőleges falon. Az 1968-ból való *Fall* című alkotás lehetne talán a legjobb példa erre. A művekről azonban továbbra sem állítható, hogy ne lennének ott a maguk teljes valójában. Továbbra sincs semmilyen utaló viszony valami mögöttesre, rejtettre. A mű továbbra is csak annyiban töredék, amennyiben előtte is az volt: önálló, egymáshoz szinte nem is kapcsolódó részek egysége. Tiszta felszín, tiszta tautológia, amely mégis egy távollétet tár fel. A Fried által követelteknek teljesen megfelelően, ám elméletének és eszményének radikálisan ellentmondva.

⁸² A sarokba helyezés problémája egyébként is egyre erőteljesebben jelen van a minimalizmusban. Elég talán csak Morris és Flavin munkáira hivatkoznunk.

CODA



Árvai Ferenc Ödön

Még tíz perc, és Tó bisztró retró

Leül egy asztalhoz, a könyökét fölteszi, állát tenyerén támasztva meg, a távolba bámul, és csak ül, mint aki valamire vár, de tudja jól, hiába vár, csak Klári jön néha, hogy bevigye kivitt poharát, hogy kicserélje piszkos hamutálját...

– Feszültség nem volt benne – jelenti ki Endre.

– A bisztró egy nyugis hely. Lassan kirajzolódó, lassan érlelődő emberi tragédiák vannak... – de elröhögi a végét barátunk, Levente, hogy megadja a választ Endrének, ki poharát közben majdhogynem leverte.

Mert repperek is voltak itt, amikor még a 28É hozott haza a Blaháról – „nem a kibszott rendőrség” –, és nyomták a sztilót útközben, hogy „Leszáll a homály. Még tíz perc és Tó bisztró retró. Ott nincsen raga. Nyomd a frankót Csucusu!”. Nyomás haza! Laza volt, igen, Exreppsztár spanom, aki azóta délutánonként csak paradicsomlét. Semmi sör, semmi vodka, esetleg kóla, de sose PEPSI, mert nehéz a szívének elviselni, mióta komolyan játszik a ligában, nem szabad annyit keresni a piában.

Két perc séta tőlünk. Csak le kell cammognunk az Újhegyin, és egy jobbos után ott is vagyunk. Ha nem akar az ember bent, hát kiül a kertbe, fapadokra, aztán várja, míg a pincérnő kihozza. Közben lesed a buszokat, az új, bekamerázott 85-ösöket, amik úgy suhannak a Bányató utcán, mint a Combinók a körúton, hangtalan. Lesed a bisztró sakkban tartó tízemeletes betonsírokat, melyek mintha rád akarnának dőlni, és bele is szédülsz, ha sokáig nézel antennakeresztjükre. Lesed a szomszéd asztalnál ülő munkást, aki, mielőtt hazamenne, bedob egy sört és egy felest, hogy menjen a családi élet, vagy a kopott zakóban üldögélő beteg értelmiségit – tanár lehetett, vagy érzékeny-okos gyerek, aki visztan megbetegedett, leszázalékolták, és tartósan se dolgozni, se elköltözni otthonról nem tudott. Most, hogy anyja is meghalt, már egyedül él: fehér borához konyakozik, és többnyire órákig is elissza. Lesed a pincérnő még nem fonnyadó, puha fenekét, mikor kihozza az italod, vagy kijön az üres poharakért, és hamuzókat ürít, de észreveszed, hogy évekkal fiatalabb, mint amilyennek látszik, és rágyújtasz egy tigriscsíkos Szofira, hogy eltereld a figyelmed róla. Lesed az iskolából jövő gyerekeket, akik bejönnek gépező szüleikhez, hogy pénzt kérjenek valami kajára, lesed, lesel, és ha itt születettél, mint Deák „Bill” Gyuszi – akit legutóbb a postán láttam fél pár kosaras cipőben sorban állni, hogy feladjon egy levelet a Hobónak –, ha itt élsz, fel se tűnik, szó nélkül hagyod.

Ha túl sokat ittál, és hív a szükség, vagy rádjön a skera – mert mondjuk egy fránya bélbaj gyötör, colitis bántja beledet és fekély rágja –, akkor nem barna ülőke vár, és papír is van általában mindig. De ha nagyon bebsztál, és jók a beleid, ha nem barna jön, arrébb mehatsz csurgatni a kocsmá mellett bokrokhoz. Akár oda is.

És ha odalépsz az Ottóhoz, a cigány Ottóhoz, aki igazán jó gyerek – semmije sincs, mégis ad. Egyszer a Fater gebaszban volt itthon. Három napja nem evett. Horgászott épp a tón, és arra járt az Ottó, a cigány Ottó, jó gyerek, akkor is ad, ha semmije sincsen. Kérdi a Fatert, mi baja. Sápadt vagy, mint a vakolat. A Fater erre, hogy három napja nem evett. Nem ad ennem az Asszony. Láttál már ilyet? Erre az Ottó csóválja fejét, és továbbmegy. Kis idő múlva, kezében szatyorral jön vissza. A szatyorban kenyér és lecsókolbász, sör (Kőbányai világos) és piros Szimfónia. Mert az Ottó jó gyerek, akkor is ad, ha semmije sincsen. Nem fogja tudni, ki vagy, hacsak nem ismer valahonnan. Mutatkozz be, mond el, hogy ki vagy, hívd meg egy italra. És ha tud valami munkát, csak ne vess rajta.

(Tó bisztró/presszó X. Bányató utca, Nyitva: 08-23; megközelítés: Kőbánya-Kispestről v az Örsről a 85-össel a Bányató utcáig, aztán, ha a Kőkiről jössz, vissza ugyan azon az oldalon, ha az Örsről, akkor előre a másik oldalon.)

Szerzőink 2006-ban megjelent kötetei

H. Nagy Péter: Paraziták. Dunaszerdahely, NAP Kiadó /Kaleidoszkóp könyvek 5./
Kisantal Tamás: „...egy tömegmészárlásról mi értelmes dolgot lehetne elmondani?” Az ábrázolásmód mint történelemkoncepció a holokauszt-irodalomban. University of Jyväskylä.
Nemes Z. Márió: Alkalmi magyarázatok a húsról. Budapest, József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó.
Rác I. Péter: Bizonyos értelemben (kritikák). Dunaszerdahely, NAP Kiadó.
Sopotnik Zoltán: Az őszinteség közepe. Budapest, József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó
Tatár Sándor: A végesség keserűsége / Endlichkeit mit bitrem Trost (versek magyar eredetiben és német fordításban) Leipzig, Engelsdorfer Verlag.
Tatár Sándor: Requiem (versek). Pozsony, Kalligram.
Udvariatlan szerelem. Válogatás a középkori obszcén költészetből (Szerk.: Bánki Éva és Szigeti Csaba, grafika: Gyulai Líviusz). Budapest, PRAE.HU Kft.

Szerzőink 2007-ben megjelent kötetei

Ardamica Zorán: Diszharmónia harcmezéjén. AB-ART, Pozsony
Dunajcsik Máttyás: Repülési kézikönyv. József Attila Kör-L'Harmattan, Budapest (JAK-füzetek 149.)
H. Nagy Péter: Hibridek. NAP Kiadó, Dunaszerdahely (Kaleidoszkóp könyvek 7.)
H. Nagy Péter: Hagyománytörténet. A „szlovákiai magyar” líra paradigmái 1989-2006. ABART Kiadó, Pozsony (Ismeretbővítő kiskönyvtár 1.)
Havasi Attila: 1001 magányos rinocérosz. Alexandra Kiadó, Szigatúra Könyvek, Budapest
Jorgosz Baia: Angyal üdvözlét. Budapest, PRAE.HU

A Prae 2007-es számai kedvezményesen előfizethetők a szerkesztőségben, illetve e-mailben (prae@chello.hu) 3000 forintért, s ezen összeggel a postaköltség is fedezve van. Korábbi számaink korlátozott mennyiségben, teljes áron, ugyancsak megrendelhetők, mint fent.

Eddigi számaink

1999. 1-2. sci-fi
2000. 1-2. (poszt)apokalipszis
2000. 3-4. Peter Greenaway
2001. 1-2. cyberpunk
2001. 3-4. számítógép
2002. 1-2. média
2003. 1. fantasy
2003. 2. varázslat
2003. 3. édes anyanyelvünk Weöres Sándor
2003. 4. pszichoaktív nyelvszerek
2004. 1. horror
2004. 2. Bret Easton Ellis
2004. 3. devla
2004. 4. Amerika
2005. 1. magyar sci-fi
2005. 2. tetszetek volna forradalmat csinálni
2005. 3. pop history
2005. 4. obszcén középkor
2006. 1. Hajas Tibor
2006. 2. GameZone
2006. 3. Pop-szöveg
2006. 4. Bada Dada
2007. 1. Hif-e iftent?
2007. 2. biológiai sci-fi
2007. 3. őszi zavargások 2006

Prae irodalmi folyóirat
Megjelenik évente négyszer
<http://www.prae.hu>

Alapító-főszerkesztő: Balogh Endre (endre@prae.hu)

Szerkesztők: Barta András (fapuska@prae.hu)

H. Nagy Péter (h.nagy@freemail.hu)

L. Varga Péter (kultikus@freemail.hu)

Pál Dániel Levente (paldaniel@gmail.com)

A Középkor-reneszánsz-kora újkor rovat szerkesztői:

Bánki Éva, Hammerstein Judit, Ladányi-Turóczy Csilla, Sashegyi Gábor

Köszönetet mondunk Benyovszky Krisztiánnak a szám összeállításában végzett munkájáért

A szerkesztőség levélcíme:

1024 Budapest, Fillér u. 11/b, mfszt/2.

Telefon: (20) 310 25 40

Hirdetésfelvétel: 31 562 31 vagy (20) 310 25 40

Kiadja a Palimpszeszt Kulturális Alapítvány

Felelős kiadó: a kuratórium elnöke

Levélcím: 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/c

Borító: saját fotói alapján Molnár Zsolt készítette

Layout: fluidworkshop

Nyomdai előkészítés: Székelyhidi Zsolt (szekelyhidi@prae.hu)

Nyomdai munkálatok: Robinco Kft.

Web: PRAE.HU Kft.

Korábbi szerkesztőink: Máté Adél, Ruttkay Veron (vers és próza);

Vaskó Péter (középkor-reneszánsz-kora újkor); Kő Boldizsár (kép);

Köves Gergely (borító); Fodor János (web)

Készült Garamond és **Bank** betűkkel

ISSN 1585-5112

A beküldött kéziratokat nem őrizzük meg és nem küldjük vissza.

E szám a Oktatási és Kulturális Minisztérium,

és a Nemzeti Kulturális Alapprogram támogatásával jött létre.