

Greenaway

- Dobolán Katalin ▶ Greenaway filmjei 5
Golden Dániel ▶ Számokba fojtva 16
Pethő Ágnes ▶ A köztes-lét alakzatai, 34
Sz. Molnár Szilvia ▶ Parfait Mélange –
Érzéki gyönyörök csábításában 52
Stóhr Lóránt ▶ Testek lajstromozása 60

Permutáció

- Keresztesi József ▶ Sírvers 71
Harangi Andrea ▶ Barátom emléke 72
Des Tructino-Fructino ▶ Tructi-fructi 76
Deres Péter ▶ Az égszínkéék aranya 82
Lőrincz Tamás ▶ Az író 84
Balogh Endre ▶ Gutenberg lefekteti
munkamódszerének alapjait 87
Császi Ádám ▶ kisprózák
Marcsók Sz. Zoltán ▶ Kúrós tusa 92
Bartha Eszter ▶ (mesék)... 97
Szálinger Balázs ▶ Ne búsulj, Franciavirág! 100
Váradi Péter ▶ versek
Géczi János ▶ A Physiologus című ciklusból 105
Háy János ▶ versek
Bob Perelman ▶ Kína 110
Középkor – reneszánsz – koraujkor ▶ William Shakespeare: Szonettek 112
Répaköltészet ▶ versek az internetről 114

Moduláció

- Kisantal Tamás ▶ A tapasztalás teodíceája 135
Halmai Tamás ▶ „Ha félsz, a másvilágba írd át” 149
Irene Rübberdt ▶ A szöveg „félrelépései” 176

Coda

- Larry McCaffery ▶ Interjúj William Gibsonnal 193



Greenaway



Greenaway filmjei ◀

Nézőpontok a nézőponthoz

Nagyon egyszerűen abból fogunk kiindulni, hogy Greenaway filmjeiben a vizuális és a verbális nézőpont, s az általuk képzett vizuális, illetve verbális narráció nem azonos. Továbbá abból, hogy a köztük levő különbség jól modellálja, vagy fordítva, jól modellálható a hétköznapi percepció és a belőle képzett történeteink viszonyával. Még akkor is, ha e szempontok két-két oldalát nemigen azonosítanám.

A KAMERA

Eszerint az analógia szerint a vizuális nézőpont felvétele nem feltétlenül vezet történet jellegű entitáshoz, egyszerűen csak vizuális szekvenciát eredményez. A vizuális és a verbális szekvenciák szimultán képződnek, s egymáshoz képest anyagként viselkednek – ezt többé-kevésbé minden filmről el lehet mondani. Hadd tegyem azonban hozzá, hogy a kamera ugyanazt az anyagot szolgáltatja a filmek teljes hosszát fedő és többféleképp szimultán verbális narrációhoz (bár a módszer nem minden filmben azonos).

Az ilyen értelemben vett vizuális szekvencia a filmekben kialakuló verbális nézőpontokhoz képest objektív. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy a vizuális szekvencia primer vagy preegzisztens lenne hozzájuk viszonyítva, csupán azt, hogy mindegyiküknek egyformán konstituens része. A kamerakezelés is ennek megfelelő: nem igazodik az egyes verbális szekvenciákhoz. Ami azt illeti, némelykor látványosan nem követi a beszéd útját. Ez a helyzet például *A rajzoló szerződésének* (*The Draughtsman's Contract*, 1982) vacsorajeleneteiben. A kamera itt kimérten, tér és időbeli szabályok szerint mozog ide-oda az asztal mentén, s a legkevésbé sem követi a társalgást, a szereplők „verbális szubjektívjeit”. Az asztali beszélgetés azért kap ebből a szempontból is kiemelt szerepet, mert eközben az lenne a természetes, hogy az emberek egymásra néznek, tekintetük iránya verbális produkciójuk célpontjának megfelelően alakul, s hogy a kameramozgás (amely kiválóan alkalmas az emberi viszonyok bemutatására) ezt kövesse. Máshol épp ellenkezőleg, a beszélők fordulnak helyzetszerűtlenül a kamera felé, mint *A mâconi gyermek* (*The Baby of Mâcon*, 1993) lakomajelenetében a papfiú halála előtt, mikor az asztal két oldalánál sétálva beszélgető fiú és lány olykor háttal megy. Némely Greenaway-filmben (pontosabban: a korábbi filmekben) a kamera a jeleneteken belül gyakorlatilag nem is mozog, s helyzetének minden változása vágással jár; máshol (a későbbi filmekben) mozog ugyan, de nem követi a szereplőket; vagy ha mozgása mégis egybeesik a szereplőkével, ennek az az oka, hogy a szereplők mozgása igazodik a kamera számára lerakott sínekhez. (Ez egyébként jól látszik a takarásokon a vonulások alatt.) A legtöbb filmben a kamera soha nem megy be a szereplők közé: hiányoznak a szubjek-

tívek (a szereplők tekintetének irányát és mozgását reprodukáló felvételek), legfeljebb mező–ellenmező típusú fix beállításváltás van, de ez is kevés filmben, és nem is túl gyakran. Ha a kamerának be kell mutatnia valakit, úgy tesz, mintha *valamit* kellene bemutatnia, mintegy a műtárgyfényképezés szabályai értelmében – amint az a *Tavaly Marienbadban* is látható, abban a filmben, amely egyébként Greenaway szerint az egyetlen létező tulajdonképpen értelemben vett film, s amelynek ugyanúgy Sasha Vierny volt az operatőre, mint a *A mâconi gyermeknek*.

Ez a vizuális nézőpont tulajdonképpen a színházi nézőtér nézőpontjával modellezhető: nem véletlen, bár más okai is vannak, hogy Greenaway előszeretettel alkalmaz színpadot, de legalábbis pseudo-színházteret a vásznon. (Hadd tegyem hozzá, hogy a vizuális nézőpont meghatározta vizuális narráció maga sem egynemű – erről különféle számozott szekvenciák gondoskodnak. Ezt a témát viszont jobb lesz az egyes filmek tárgyalásakor részletezni.)

A SZÖVEG

A verbális megnyilatkozások ezzel épp ellenkezőleg, szubjektív nézőpontú narrációt alkotnak: tegyük azonban hozzá, hogy ez a szubjektív nézőpont nem feltétlenül a beszélő szubjektumé. A korábbi filmekben egy csoport nézőpontja, később inkább a filmben alakuló jelenség. Konstans viszont, hogy maga is konstrukció eredménye.

A CSOPORTNÉZŐPONT: AZ ARCHESZÜZSÉS KONSTRUKCIÓ

A *rajzoló szerződése* és pandanja, a *Számokba fojtva* (*Drowning by Numbers*, 1988) valóban jó példa az ilyesféle verbális csoportnézőpont-képzésre. A vizuális szekvenciából – illetve a két filmben hozzá különböző módon, de mindenképpen szorosan kapcsolódó számozott egységekből – a két verbális csoportnézőpont külön-külön archeszüzsére épülő cselekmény-szekvenciát alkot: férfiak és nők mást látnak ugyanabban a képben, s más szüzsét képeznek ugyanabból az anyagból. Ez lenne az általános megfogalmazás, a csoportok azonban nem teljesen tiszták, s mindkét filmnek az a slusszpoénja, hogy egy-egy szereplő csoportot vált: ha úgy tetszik, nem oda tartozik, ahova gondolta. Ez a két film egyébként a történetek e megsokszorozása mellett abban is rokon, hogy kétszer mesélik el magát a megsokszorozást, vagyis a film cselekményét is.

Nézzük előbb a *Rajzoló szerződését*, amelyben a férfiak és a nők nézőpontja úgy áll szemben, mint két egymással versengő összeesküvés, ahol a férfiaké lesz az utolsó szó. A csoportokat nemcsak a nemek és a célok különbsége írja körül, hanem bizonyos attribútumok is, amelyek a filmben előforduló mítoszokból adódnak: ilyen például a férfiak esetében a gyümölcssevés, a kert, a számolás, a nők esetében a borivás, a ház, a kutyák. (E téren Greenaway valószínűleg *Az Aranyágból* merít: legjobb példa erre Mr. Neville-nek szeretkezések közben Mrs. Herbert-hez intézett, notóriusan fákról szóló szavai, amely szépen rímel Fraser driád-interpretációjára, sőt, annak kelta variációjára, már ami egyebek közt a hársfák nőnemű voltát illeti.)

A két összeesküvésnek egyazon személyre irányuló, de eltérő célja van (megnyerni, illetve megölni a ház urát), s az egyik fél mindig onnan szervezi tovább az eseményeket, ahol a másik abba hagyta. Úgy fonódik egymásba ez a két összeesküvés, mint a kép alakjai, amit Mr. Neville mutat Mrs. Herbert-nek egyik légyottjuk alatt: a föl-

dön fekvő álarcostól kezdve a szobron át az óramutatóig bizony mindenki egymásra mutat ebben a túlontúl zsúfolt kertben.

Mint említettem, a film kétszer meséli el ugyanazt a történetet. Először a filmfelütes gyertyafénnyel és tükrökkel körülírt jeleneteiben, ahol nők és férfiak először játszzák ki a nyilvános eseményorból – az estélyből – a maguk történetét; s ugyanúgy, mint később: a nők minden teketória nélkül, nyíltan szervezik meg, sőt, foglalják írásba a maguk egyszerű narratíváját. Ezalatt viszont a férfiak titokban, egymás közt, össze nem függő anekdotákban terveznek, s történetecskéik mind más-más személyhez fűződnek, azaz elrejtik a későbbi történet alanyát. Másodjára aztán a film egésze meséli el alapvetően ugyanezt, ugyanígy.

Ezek a történetképzési szokások jórészt a férfi és női archeszüzséből, az Oidiposz-és a Perszephoné-történetből adódnak. A nők mítosza ugyanis az a „Perszephoné-sztori”, amely két variációban is elhangzik a filmben, s amelyből eredendően hiányzik a titkolózás: Perszephonét tanúk szeme láttára ülteti lóra Hádész. A férfiak mítosza viszont az eleve talánycentrikus Oidiposz, amelyben épp az a titok, hogy a történetek alanya egyazon személy. E rivális archeszüzsék közül majd a győztes férfiakéből lesz a film konstituens szüzséje, a vesztes nőké interpretációs séma marad. A férfiaké a cselekvő és néma szüzsé, a nőké mondogatásra, színezgetésre jó.

A rajzoló, Mr. Neville áll e két archeszüzsé érintkezési pontján, amely azonban az ütközés és nem a kereszteződés pontja. Neménél fogva az Oidiposz-sémát kellene elfogadnia, amelynek címszerepét rá osztották, s amelyet bizonyos mértékig el is játszik: az anya, s nem a lánya iránt érdeklődik, akivel a „hársfáink”-ról, s egyéb közös birtoktárgyokról beszélget, úr módjára parancsolgat, s végül megvakítják, mert erőszakos rációja ellenére csakugyan nem ismeri föl magát a narratívában – egyik narratívában sem. A nők ugyanis a film bizonyos pontján Hádész szerepét osztják rá, s ő valamelyest ezt is eljátssza, teherbe ejti a lányt; a gránátalmát mégsem neki, hanem az anyának kínálja föl. Ez fontos: a két mítosz szeparáltan, egymástól függetlenül pörög, s a mindkettőben szerepet kapó szereplők nem hajlandók eljátszani a másik nem által rájuk osztott szerepet: Mr Neville nem a leányt akarja elvinni, az anya pedig kedvetlen Jokaszté. A kertben a szereplők körül kószáló bronzsínű férfi, ez az ál-George lesz a maradék-szerepek szobra: őt várják, ő ül föl a lóra, ő eszi meg az ananászt, s végül is ő mindkét gyilkosság tanúja, s tudja, ki a gyilkos. (Azt persze mi is tudjuk, bár a film aligha erről szól: a vagyontalan Mr. Noyes – egyébként: no-yes – már a film elején kijelenti, hogy tizenharmadmagával szép darab Anglia az övé...)

Nos, a két történetképzés mégis találkozik, s ezt pedig a filmben futó két számozott szekvencia, a szerződések és a rajzok sora teszi lehetővé. Mindkettő beépül mindkét csoport tevékenységébe: a szerződések mint bizonyos helyzetre adott reakcióként létrejövő cselekvéstervek, a 12 rajz mint felhívás interpretációra és cselekvésterv-gyártásra; mégpedig azért, mert koncentráltan jellemző rájuk, ami tompított formában már a vizuális szekvenciára is jellemző volt, s ez az oksági viszonyok hiánya.

A filmnyelvi konvenciók szerint a képek egymás után vágása időbeli, tér-



beli, oksági (vagy mindhárom típusú) érintkezést jelöl. Ezt *A rajzoló szerződése* föl is használja, hiszen van hagyományos értelemben vett cselekménye. A vágás ezzel együtt természetesen jelöli a kihagyást is: ezek minőségét azonban általában az a norma szabályozza, amely szerint lényegtelen vagy kikövetkeztethető részeket lehet kihagyni. Nos, *A rajzoló szerződésében* ez nem így történik. A normától eltérő kihagyások regulátora itt az archeszüzsé: azok a mozzanatok maradnak ugyanis ki, amelyek az archeszüzsékben sem nyilvánosak.

Tehát: az a szeparált egységekre épülő vizuális narráció-típus, amelyet Greenaway ebben a filmben alkalmaz, (a mozgó kamerás belső vágással szemben) érzéketlenné teszi a történet valódi hézagait. A gyilkos kiléte, sőt, a gyilkosság megtörténte is azért talányos, mert bizonyos események egyszerűen kimaradnak a vizuális szekvenciából.

Ezen túl a film (a konvencionális filmnyelvvel szemben) kifejezetten felhívja a figyelmet a hézagokra, mégpedig éppen a rajzok által. A 12 rajz mindenképpen



különállást mutat, mert ezek természetesen Mr. Neville lefagyasztott szubjektívjai, sőt, a rajzolás folyamatában látjuk a film összes (3-4) valódi szubjektívját, mikor Mr. Neville egy-egy, a rajzolás szünetében a megváltozott vedutát összeveti az előző állapotot ábrázoló rajzzal. (A kert és a rajzok között, az élő, hangos tér és a *still life*-sík között a rajzókeret köz-

vetít, s regulálja a szubjektívképzést, bár a keret maga korántsem Mr. Neville személyes nézőpontját, inkább a kamerát modellálja: Mr. Neville maga is sokszor áll elé.) Ez az összevetés – a változás, vagyis a kihagyás – még nagyobb hangsúlyt kap képsorok szigorú lineáris időrendje miatt, amelyet ráadásul pontosan jeleznek a kastély lakóinak, a személyzetnek és az állatoknak szóló dátumozott és számozott napiparancsok, illetve a gondosan fényképezett fényviszony-változások is. A hiányt magát tehát jelzik a rajzok, amelyeket a rajzoló szubjektívje összevet az esemény nyomát őrző, megváltozott tájjal, s amelyekre fel is vezet a tapasztalt furcsa változásokat, a változás okát azonban nem. Ezek a szubjektívok, illetve végeredményeik, a rajzok, mindegyik narrációtól elkülönülnek, a vizuálistól szubjektív voltak, a verbálistól pedig sokszor hangsúlyozott némaságuk okán. A furcsa jeleket egyébként a nők a férfiak, a férfiak pedig a nők narrációjába illesztik, s gyilkosságra és csalásra vonatkozó jelekként interpretálják a rajzokat. (Amiben egyébként Mr. Neville-t követik, aki a ruhákat és növényeket, kertet és szekrényt komplementernek mondja, de persze érzéketlen az „allegóriák” iránt, mégha maga mondja is ki őket...) A film egyetlen valóban individuális narrációjának, ennek az egysíkú, védtelen és gáláns narrációnak tehát az lesz a sorsa, mint minden kódnak: miután mindenki siffrózta és desiffrózta, elégetik. Az individuális narráció tehát itt nemcsak szomorú véget ér (kiszúrják a nézőpontját), de ráadásul nem minősül se narrációnak, se interpretációnak: pusztán kód csupán.

A rajzoló szerződése cselekménye csupa titok, csupa kihagyás; párdarabjái, a *Számokba fojtvaé* viszont az unalomig előrelátható. Ennek ellenére a narrációk, illetve az archeszüzsék egymáshoz és a filmcselekményhez való viszonya szempontjából a két film gyakorlatilag azonosan működik. E téren legfeljebb annyi a különbség, hogy

a *Számokba fojtva* archeszüzsé-rendszere sokszorosan bonyolultabb, s erősebb etimológiai segédlettel van ellátva. Ez a bonyolultság egyébként az egyszerű, ismétlésteli cselekmény visszája; vagy talán helyesebb úgy fogalmaznunk, hogy *A rajzoló szerződésével* szemben, ahol az archeszüzsék realizációja korántsem fedi teljesen a film cselekményét, itt Greenaway a lehető legmesszebb megy ezen a téren, s a cselekmény gyakorlatilag archeszüzsékhez (és szereplőikhez) tartozó attribútumok interakcióból tevődik össze.

Ez többek között azt jelenti, hogy az archeszüzsék érintkeznek, sőt, fedik egymást. Ezért nem is annyira bonyolultak, mint inkább körvonalaik engedékenyek; olyannyira, hogy jobb szüzsécsoportokról – több, eredetileg különálló sztorira utaló történetcsoport-szignálról – beszélni. A férfiak archeszüzsé-csoportja a bibliai történeteké: az ószövetségi birkaszámlálással (egyáltalán, számlálással) vagy körülmélésel, Sámsonnal.

A három nő története ellenben a görög történet, amelyben elsősorban a nagy női hármások („a vízbefojtás, mint sok más, hármásával fordul elő”) a Moirák és a Kérek (de a Hórák és a Kháriszok is) számítanak. Természetesen más görög történetek is játszanak bizonyos szerepet: az első gyilkosságban például a Klütaimnésztra-sztori.

E között a két csoport között a legnagyobb érintkezési felületet a Sámson-történet, illetve a Moirák kínálják: a nők kezében levő olló, sors és halál mindkettőben döntő szerepet játszik. A Sámson-történet főbb részeit (különösen a házledöntést és a hajvágást – az utóbbival Greenaway bizonyos műgonddal azonosítja a körülmélést is) többször, többen is eljátsszák, elmondják, megmutatják képen stb.; egyáltalán, ez a legjellemzőbb férfitörténet. A Moiráknak – akik a csak általuk ismert szempontok szerint fonják és vágják el a halandók életének fonalát –, s velük a nőknek is, sokkal kevesebb tulajdonsága van, mint a férfiaknak. Például azonos nevük – Cissie – egyszerűen mitológiai azonosítójukból származik (scissors [olló, ollók] – Cissies, mindkettő eleve többes szám...), s a film a piros szalagdarabokat rendeli még hozzájuk, először a hóhérikett-játékban, mikor a középső Cissie-re utaló piros királynő-szóveg alatt mutatják őket.

Van azonban egy olyan archeszüzsé is a filmben, amely ezeken az egyébként alapvető érintkezési pontokon túl bizonyos mértékig mindkét szüzsécsoportot magába foglalja: ez pedig a film elejének csillagszámlálás-jelenete.

Ennek a jelenetnek vannak ószövetségi vonatkozásai is: az Úr felszólítja Ábrahámot, hogy számlálja meg a csillagokat, mert annyi utódot ígér neki. A csillagokat tehát a Biblia a választott néphez tartozók számával hozza összefüggésbe. A csillagok természetesen a görög mitológiában is szerepet kapnak: eredetileg titánok voltak, de később héroszok és halandók is a csillagok közé kerültek. Nos, a filmben a biblikus és a görögös vonal is érvényesül, mégpedig könnyen, hiszen a csillagokat mindkettő a teremtményekkel hozza kapcsolatba.

E téren a film merészen folytatja a görögös (és egyéb) szinkretizmust: azt hiszem, nem kell túlságosan odafigyelnünk, hogy olyan csillagneveket vegyünk ki a felsorolásból, mint például a (96) Vierny. A kislány korlátozott és korlátozó célzatú számolása (százig számolja őket, mert „ha százat megszámloltam, a többi sokszáz éppen ugyanolyan”) valami közvetítésfélét hoz létre az egész más módon számoló („Mit csinálsz? A kutya szőrszálaikat számolom. Miért? Hogy tudjam, hány van rajta.”) és saját igényeik szerint számolással interpretáló, sőt – mint a *Számok könyvében* – tör-

vénykező, azaz cselekvést előíró férfiak, és ezt a számolást kinevető, megszámlálhatatlanul többes számú nők közt. Akik persze számolnak maguk is, amikor nem akarnak interpretálni, hármásával.

Van azonban a csillagszámolásnak bizonyos technikai szerepe is, amelyet éppen az alapoz meg, hogy mind a két archeszüzsé-csoportban szerepel. Ebből a szempontból ugyanazt a szerepet játssza, mint a rajzok *A rajzoló szerződésében*. A kislány – kishercegnő – százig számolja a nagyon heterogén eredetű csillagneveket (nemcsak Vierny, de Róma, Boston, Luther, sőt, még igazi csillagnevek is előfordulnak köztük), a csillagokat. A film pedig szintén százig számolja a szintén nagyon heterogén eredetű tereptárgyakat, Ábrahám élő és élettelen utódait. Ez a számolás adja a film formális keretét: az egyestől – amely az Amsterdam Road-i ház és a film többi tere közti híd utáni első fán van – a százasig, amely a Madgett-tel elsüllyedő csónakon látszik.

Ez a kiinduló jelenet, pontosabban az egész Amsterdam Road-i jelenetsor egyébként abból a szempontból minta-jelenetsor, hogy minden mozzanata archeszüzsék attribútumainak interakciójából adódik.

Az archeszüzsé, minthogy nőkről van szó, görög: a Pleiád csillagkép és története, amely azonban elég szokatlan nézőpontból látszik, ám mégis olyanból, amely alapvető a film női archeszüzséiben. A kezdőjelenet számos kelléke rögtön a Pleiádokra utal. Legkevésbé konkrétan a kislány csillagos ruhája, legpontosabban pedig a jelenet előterébe kiszögezett döglött galamb – a Pleiád csillagkép ugyanis madár alakú: ebből származik magyar (Fiaszttyúk) és görög (peleiadesz: galambok) neve is; de hadd tegyem nyomban hozzá, hogy a görög pleo (úszni, hajózni) szó is az etimológiájához tartozik. A háttérben egy világítótorony áll; a csillagkép ugyanis irányító szerepet játszott a hajózásban: azzal jelezte a biztonságos hajózási időszakot, hogy látszott, s ha már nem volt látható, megszűnt a tenger közlekedési biztonsága is. A Pleiádok tenger-föld kapcsolata családi viszonyaik következménye volt: anyjuk ugyanis tengeristennő, apjuk pedig Atlasz, a titán. A csillagkép tagjai egyébként a Maia (Dionüszosz anyja), a Taigeta, az Elektra stb. Ez utóbbi az utolsó, s ezért hangsúlyos csillagnév a kislány listáján, s egyébként három különböző görög mitológiai hősnő neve: a Pleiádokon túl például a „tengeri légköri jelenségek” istenének lányáé is... De hogy visszatérjünk az archeszüzsék érintkezéséhez, a bizonyos szabályok szerint kettéhasított galambot (és ez az eléggé megrongált Pleiád-galamb is kettéhasítottnak látszik) a *Számok könyve* a bűnök után bemutatandó engesztelő égőáldozatok közt sorolja föl. Bűnök pedig vannak itt, amint égőáldozatok is. Ami pedig a filmben adekvát Pleiád-variációt illeti, az a Mary Poppins nézőpontja a Pleiádokhoz. Egy alkalommal Mary, Noé és az égítetek testvére, a tenger és a világítják rokona, aki maga is csillaggá változik, a mégis misztikátlan – öttől hatig a plafon alatt – csodák Mary-je és a gyerekek karácsonyi bevásárlásukat végzik, amikor találkoznak a szintén bevásárló Majával, a Pleiádok egyik tagjával, aki Meropénak gumikacsát, Taigetának meg, aki szeret táncolni, ugrálókötelet választ; amelyet azonban hazauton visszajuttat a földre...

Nos, a három nő egyetlen rítus személyhez igazított variánsával megöli biblikus tevékenységben buzgólkodó férjét, mert az (már) nem mos lábat, alaposan meghízott, és mert szőrös a feneké; majd ugyanezért megölik bűntársukat, a halottkémet is. Ez az egyszerűcske indok ne tévesszen meg minket: a férjek házasságtörése, üzletelése és vízfakasztása is egyre kevesebb metafizikus szignál közt zajlik. Meglehet: a film női a maguk interpretációs sémáit a Mary Poppins túl is gyermekmesékből

és közmondásokból merítik (a rakparti jelenetben: „olyan ez, mint a zord bakkecske históriája. Mi olyan? (...) Madgett, a manó, lenn a híd alatt. (...) Gondolod, hogy a folyó túlszéljén tényleg zöldebb a fű? Biztos, egészen biztos.”). A férfiak azonban sehonnan: semmit nem értenek, és vicces, nagyképű gyanútlanossággal hagyják magukat vízbe fojtani. Kivéve természetesen Madgettet, a játékos halottkémeket, aki mindig a legjobb és legtalálóbb interpretatív halottjátékokat eszeli ki, játékstílusa azonban férfias (ő esik ki utoljára a férfiak közül, de kiesik; „ti jobban tudtok játszani, mint én”, mondja a Cissie-knek), legszakavatottabb partnerei pedig a nők, akik minden általa kitalált játékban megverik. Ő sem tudja azonban, miért ölnek a nők, pedig a harmadik Cissie-től meg is kérdezi. És ő is elköveti azokat az egyszerű hibákat, amelyek miatt meghalnak itt a férfiak – nem mosdik, nem tud úszni, és a nők már megkapták tőle, amit akartak. Ő sem, a fia sem gondolkodik elég egyszerűen; túl sok játékban, túl sok történettel mondják el, hogy mi történik. Csakhogy a sárga szűrő és a festett hátterek közt valaki tényleg túl sok fényes kötéllal zsonglőrököl; persze, ha leengedi őket, mindenki láthatja, hogy a dolog azokkal voltaképp egyszerű.

AMIKOR A CSOPORTKÉPZÉS A FILMBEN TÖRTÉNIK MEG

Azokban a filmekben, amelyekről eddig szó volt, azt láttuk, hogy Greenaway két olyan csoportot állít szembe, amelyek különállása természeti, a filmhez képest preegzisztens elvre épül. Későbbi filmjeiben ez nem így van; a csoportok a szemünk láttára képződnek, mintegy relativizálva a csoportképző ellentét ellentét-voltát. A szemünk láttára – ez a kísérlet ugyanis a vizuális narrációban folyik. A következő filmekben azonban (*A szakács, a tolvaj, a felesége és a szeretője* címűben, a *Prospero könyveiben*, illetve a *A máconi gyermekben*) átrendeződik a vizuális nézőpont, a vizuális narráció, a verbális nézőpont és narráció közti viszony, s ezek a tényezők maguk is megváltoznak. Eddig például a vizuális nézőpont törvényszerű meglétéből adódó szekvencián túlmenő, illetve a verbális narrációtól független vizuális narrációról nem is volt szó.

Ennek a változásnak a nézőpont szempontjából talán legkönnyebben leírható, egyszersmind legszélsőségesebb fajtája *A máconi gyermekben* látható, ahol a szereplők és a közönség szembenállásának határai válnak mobillá. A nézők és a szereplők közt ugyanis az lenne a legegyszerűbb különbségtétel, ha a szereplőket szemből, a közönséget pedig háttal fényképeznék, vagy mindkettőt szemből, de benne hagynák a kameramozgást. Erről azonban nincs szó. Ebben a filmben az egyik leggyakoribb képtípus a mező-ellenmező, már a kezdőjelenettől, ahol a prológust mondó színész képe mondatonként váltakozik változó számú nézőjének képével. A mező-ellenmező a beszélgetések beállítása: tipikusan akkor alkalmazzák, ha két beszélgetőpartnert – akik egymással szemben ülnek, tehát szemből egyszerre nem mutathatók – kívánnak mégis szemből, reagálás vagy beszéd közben megmutatni. Nos, a partner itt a közönség. S hogy ki tartozik a közönséghez, ki az előadott játék szereplői közé, állandóan változik: a játék alatt is egyre újabb szereplőket jelölnek ki, a film végén pedig a közönség is feláll, és meghajol. Ezzel együtt változnak a színpad határai is: mikor például a gyermek meghal, a rácsokkal új színpadszél jelölnek ki; de ezt a hatást éri el a síneken becsúszó hátterek, forgószínpadok is. *A máconi gyermekben* azonban az aktuális színpadszél a mező-ellenmező két oldala jelöli ki legbiztosab-



ban, s minthogy konvencionális használata szerint ez a két oldal egyetlen képhez tartozik, az eljárás egyenlőséget tesz a közönség és a szemlélők közé. A képmezőn belül nem állnak nekünk háttal emberek: ha igen, akkor ott az aktuális színpadszél. Ha a kamera a színpadra merőlegesen mozog, vagy a szereplők vonulnak így, az mindig valami zavart jelez. Hadd említsek két ilyen esetet: az asztal-, valamint a gyerek testnedveinek kiárusítása-jelenet. Greenaway kamerakezelése, amely egyébként bizonyos határokon belül filmről filmre változik, a maga stilizáltságában mindig a transzverzális ellentét-háló része: a vonulás, azaz a kocsizás például mindig valamilyen alapellentét ellentét voltát relativizálja, mint *A szakács...-ban* (*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, 1989) vagy a *Prospero könyveiben* (*Prospero's Books*, 1991).

GREENAWAY TERÉN

Van azonban egy elem, amely – legalábbis nagyjátékfilmjeiben – lineáris változási vonalat ír le, és ez a filmtér. Greenaway filmjeiben ugyanis egyre absztraktabb a tér.

A *rajzoló szerződésében* egészen természetes, illetve a filmkonvencióknak megfelelő, sőt rajtuk olykor túlmenően természetes tér van. A filmkonvencióknak megfelelő a tér, amennyiben a vágások segítségével hétköznapi tér érzetét kelti, bár a kamera – e konvenciókkal szemben – szinte sosem követ embert: a mutatott mozgások a képmezőn belül történnek, és ha a szélére érnek, egyszerűen kifutnak belőle (bár a tolvajlámpás kivétel). Olyannyira így van, hogy külön hangsúlyos a vacsorázáskor a kamera mechanikus munkája: mint már említettük, ide-oda pásztáz, és nem követi a beszélgetés irányát. Más alkalommal a képkivágás van szándékosan elrontva, például amikor Neville hadonászik a rajzkeret előtt. Ez az egész kamerakezelési és vágási módszer biztosítja a narráció a folytonosságát, ami pedig a folytonos tér hangulatát kelti – annak ellenére, hogy a bemutatott tér nem egybefüggő, és nem is tudnánk a pontos térviszonyokat rekonstruálni. Legjobb példa erre a filmfelütés: a gyertyák köré szerveződő, gyertyafénnyel körülírt kompakt kis tereket látunk, de az egyes részletek összefüggése úgyszólván a homályban marad; ugyanez lesz a helyzet a rajzkeret által, annak innenső és túlsó oldaláról kiragadott térrészekkel is. (Ez a szerkesztési eljárás egyébként a film több szintjén is jelentést kap.) A valódi térviszonyok ugyanis a szimbolikus térviszonyok: a film természetes tere kétpólusú: a férfi és a női elemnek megfelelően a ház és a kert.

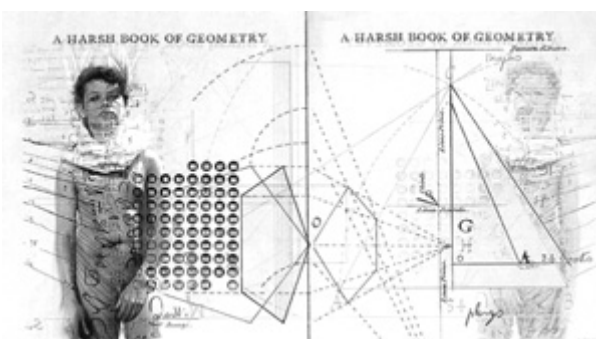
A *számokba fojtva* tere még külsődlegetesebben viseli magán a természetes tér vonásait. Az egyes helyszínek közt ugyanúgy nincs átmenet, mint *A rajzoló szerződésében*, ráadásul a házaknál megjelenik a fény, mint egy szimbolikus teret képző elem. A *rajzoló szerződésében* a szerepe egyébként éppen ellentétes: ott a kert napszakoknak megfelelő fényviszonyai épp a természetes térhangulat elemei – egyszer még egy felhő mögül kibújó nap fűvön látszó fénymozgását is láthatjuk, amely egyben a képmezőn belüli mozgások katalógusának egyik eleme.

Ez a térképző elem persze igazán *A szakács...*-ban fejlődik ki, ahol minden szereplőnek külön tere és fényszíne van, és a szereplők kapcsolatait a terek kapcsolata jelzi. Egyébként a négy tér – konyha, étterem, mosdó és könyvtár – térviszonyai egyáltalán nem világosak: hadd utaljunk itt arra, hogy a filmben hol a konyha, hol az étterem nyílik ugyanazon a kapun át ugyanarra a kutyalakta utcára, sőt, az utca helyviszonyait mindössze a két különböző színű ételkocsi adja, és amikor az egyik elmegy, megváltozik az utcafelfestés, és a folyton vándorló kép is odakerül. A végén a fénykör szintén fény: olyan, mint a tíz kicsi négerben a négerék.

A *Prospero könyveiben* aztán újabb lépés ezen az úton: itt ugyanis az egyes terek közt út, nyíltan elvont tér húzódik: a könyv tere. És ez itt korántsem metafora. A film két nem-térbeli pólusa: a kékköpenyes víz-író Prospero, és a vízmedence közt ide-oda – a képmezőben bal- vagy jobbszél felé – vonuló pirosruhás tűzmágus, Prospero: ha azonban a hely e két póluson kívül esik, akkor előkerül az építészet könyve, és fény gyullad a makettekben: azokon át megyünk oda. Az első, teljes előfordulás a Miranda ágyához való eljutás. De itt a tér még ennél is sokkal bonyolultabb. Hogy a víz- és tűzmágusnál, illetve Calibánnál-Arielnél maradjunk: a film elemei – ők is – a hierarchia nélküli együttlétezést sugallják: utópiát. A térkezelés pedig különösen alátámasztja ezt. Először is vegyük a kereteket. A keretek mindig utólag vannak kötve, visszafelé, ugyanakkor többnyire elég nagyok is, és lefedik a képmező jórészét, amikor épp jelen vannak. A keret azonban nemcsak valamiféle szimultaneitást jelez. Ha egyszer nem a keretben levő dolgot figyeljük, hanem a háttér, illetve a háttér és a keret viszonyát, érdekes dolgot látunk. Ez a viszony ugyanis úgy alakul, hogy a hierarchiamentes viszonyok összes logikai lehetőségét szemléltesse. Továbbá, ezt a képzetet kelti különösen Miranda ágyjelenete, ahol egy alkalommal négy belső, egymásra rakott keret van, teljes hierarchia nélkül. Ilyen elem az egymásra-fényképezések módszere is.

A *Prospero könyvei* térképzéséhez képest csak a bonyolultság szempontjából jelenenek a következő filmek visszakozást, de nem elvontság szempontjából. A *máconi gyermek* tere színháztérnek van kiadva, csakhogy a film egyik alapvonása, hogy a közönség és a szereplő – az épp beszélő vagy cselekvő szereplő – között nem rögzített a határ, és ez virtuálisá teszi a színpadhatárt is, olyannyira, hogy a film végén a „legközönségebb közönség” is meghajol a kamera felé. Ráadásul van egy olyan jelenet – az istálló csábítás –, amely alsószínpadi jelenetnek indul, a gyermek azonban a filmben teljesen nonszensz helyről, a napfényről, egy természetes térből jön be, majd a gyilkosság után az egész nép bejön, mintha felsőszínpadi jelenet volna. A film végén levő családgyilkosság egyes áldozatainak halála alsószínpadi díszletekkel a felsőszínpadra tevődött át. Azt mondhatnánk, hogy jócskán megcsavart a színház teljesen illuzórikus tere, elvont térképzése is.

A *Párnakönyv* (*The Pillow Book*, 1996) kereteit Greenaway időugrásokra használ-



ja, azaz nem szimultánok, és ráadásul hierarchikus viszonyban – illusztrátívan, vagy mint metaforák – illeszkednek a cselekményhez.

A *rajzoló szerződésében* a két csoport, a szembenálló két összeesküvés létéről a film folyamatában szerez tudomást a néző. A *rajzoló szerződésében* gyilkosságot követnek el: a tettes nem ismert, sőt, a hulla is csak a film utolsó harmadában kerül elő. A film főcselekménye ez a gyilkosság: minden efelé vezet vagy ennek a következménye. A filmet azonban mégsem közvetlenül ez tagolja, hanem két numerikus elem: a szerződéskötések és a rajzok, amelyek a filmben megjelenő alapvető ellentétet: a nők, (a ház) és a férfiak (a kert) közötti pillanatnyi *status quo*-t rögzítik. A szerződések ezt nagyon konkrét és egyértelmű, a rajzok pedig szintén nagyon konkrét, de interpretációérzékeny formában teszik. A rajzolókeret körülír egy térszert, és mechanikus geometriai transzformációkkal síkba teszi át a látványt. E folyamat során azonban elveszik a tér, a hang és az időbeliség, vagyis oksági viszonyok nélküli pillanatnyi állapotok rögzülnek, amelyek szabad prédák az interpretáció számára. Sarah Talmann szövege szerint a jó festő egyszerűen fantáziátlan férfi, aki éppen azért képes egyetlen állapotot pontosan – kiigazítások nélkül – rögzíteni, mert az intelligens férfival szemben nem érzékeli a variációkat; ez a naivitás veszélyes rajzra és rajzolóra egyaránt. A tárgyak összességükben nem ártatlanok, mert az interpretátorban kapcsolatra lépnek egymással. A rajzokon vannak bizonyos tárgyak – a létra, kertben elszórt ruhák –, amelyeket férfiak és nők külön – de nem egymással szembenálló – összeesküvése közti rivalizálás pillanatnyi állapotának megfelelően hol a gyilkosságként, hol a házasságtörésként (két megtörtént eseményként, amelyek a tárgyakkal is tényleges kapcsolatban álltak: az értelmezés csak a homogenitásban hamis) interpretálnak, az interpretációval cserélve a tárgyi kontextust: a helyet és a birtokost is. Három szerződés és tizenkét rajz készül el. A film végén a befejezetlen tizenharmadik rajz – az egyetlen rajz, amely Sarah Talmann szerint intelligens férfi műve lenne – mellett egy negyedik szerződésre, Neville esetleges házassági szerződést kötő szándékára utal Talmann. A film eleje egy estély beszélgetéseit jeleníti meg: ez a képsor nemcsak a cselekményt, hanem a cselekmény lehetséges két kulcsát is prefigurálja: egyfelől Noyes elmondja, hogy noha most nincstelen, tizenharmadmagával szép darab Anglia birtokosa, másfelől Virginia Herbert és lánya, Sarah Talmann között egy talányos elhallgatás után az a megjegyzés hangzik el, hogy a szégyen így is, úgy is Neville-é lesz – hogy miért, az sosem derül ki. Itt indul be a két összeesküvés, bár mi eleinte csak a nőket látjuk. Működik azonban mind a kettő, mégpedig úgy, hogy ahol az egyik abba hagyja a szervezést, a másik onnan szervezi tovább a maga dolgát, és fordítva: az egyik által kialakított helyzetet a másik mindig kiindulási alapként, vagy ami itt ugyanaz, interpretálhatóként kezeli. A férfiak előnyben vannak, minthogy Noyes ismeri és írja le azokat a szerződéseket, amelyek a nők összeesküvésének alapstádiumait és célvariációit rögzítik.

Tehát most az lesz a kérdés, hogyan lehet integrálni az így és így rendszerezett képeket, és a narrációvá rendezett verbális elemeket, illetve, hogyan lehet odavissza alakítani. Nos, a filmnyelv keveréknyelv, egységesítése érdekében lehet eleve kettős, azaz vizuális és verbális karakterű elemet felhasználni: ilyen elem például a kalligráfia. Lehetséges egy normálformájában vizuális tényt verbális formában, vagy épp fordítva, egy verbális tényt vizuálisan megjeleníteni, esetleg egy már sematikus jelet visszakonkretizálni, ami patetikusabban fogalmazva a jel élképvé tételét

jelenti (ez utóbbit lásd majd minden filmben, például *A mâconi gyermek*: Mária–Jézus–József; *Pármakönyv*: jin vagy jang). Greenaway általában a vizuális végalakot részesíti előnyben. Az inventáriumos szerkesztésnek is van egy olyan lehetősége, hogy a teljes felsorolással kiiktatja az absztrakciót. A csak verbális és a csak vizuális elemeket egymáshoz rendelve lehetséges – ha nem is azonosságot, legalább – redundáns jelentésstruktúrát létrehozni, s vigyázni, hogy az alapelemek legalábbis egyenlő súlyt kapjanak, azonos minőséget képviseljenek.

Ez a második kérdés egyébként azonos azzal, hogyan méretezzük és rendszerezzük tapasztalatainkat vagy világról való ismereteinket. Erre az a szokásos Greenaway-válasz, hogy körülírt – bizonyos szempontból szeparált – egységeket kell kialakítani, amelyekből aztán numerikus vagy alfanumerikus alapon sorozatot képezhetünk. Ezek az egységek filmenként változó méretűek: hogy csak a két szélsőséget említsük, a *Belső terek, 23 fürdőszobában* (*Inside Rooms – 26 Bathrooms*, 1985) történetnyi, a *Számokba fojtva*ban viszont tereptárgynyi méretűek. Az első kérdésre pedig nagyon egyszerűen úgy felelhetünk, hogy egyrészt a narráció alkotóelemei közül mindig kihagyja valamelyiket, talán valamely privát enciklopédikus rendszer szerint mindig mást, ugyanakkor némely filmjében a képi és a verbális narráció egysége is problematizálódik, s ez a két eljárás jelentéskonstituens űrt visz a történetbe; másrészt a történetet magát is aberrálni lehet, s ez más feltételeket teremt a narráció számára. Tegyük hozzá, hogy ez a három dolog: a numerikus rendezés, a defektes narráció és a sztori nem feltétlenül összerendezett.



▶ Számokba fojtva

A strukturalista

Greenaway

„... hisz mi mások vagyunk mi, mindannyian, mint tapasztalatok, ismeretek, olvasmányok, képzeletvilágok kombinatorikája? Minden egyes élet egy enciklopédia, könyvtár, tárgylajstrom, stílusmintatár, amelyben állandóan és minden lehető módon keveredhet és újrendeződhet minden.”

*Italo Calvino*¹

1.

Roland Barthes egy korai írásában² a *strukturalista aktivitást* olyan speciális érdeklődésként határozza meg, amely egyaránt alkalmas lehet az alkotó ember két fajtájának jellemzésére: lehet *elmélkedő* vagy *költőies*; azaz az alkotói magatartásnak ez a típusa nemcsak a művészetkritika és -tudomány metadiskurzusában, hanem maguknak a művészeteknek mint diskurzusoknak a szintjén is működhet. Egy bizonyos attitűdről, megközelítésmódról van itt szó, mely a műalkotás egyik számottevő jelentésrétegének a hangsúlyozott struktúrába rendezettségét és az erre való reflektálást tekinti.

A tárgy strukturalista feldolgozása Barthes szerint: alkotóelemeire való szétszedése (*szétdarabolás*) és újonnan összerakása (*elrendezés*) működésének mélyebb megértése reményében. A megismerés alapjaiban karteziánus modellje ez, melyben az eltelt évszázadok alatt legfeljebb annyi változás történt, hogy a valóság maradéktalan *rekonstrukciójának* illúziója helyett a valóság minél tökéletesebb modelljének létrehozása, *konstrukciója* lett a célkitűzés. Barthes számára a struktúra már „hozzáadott érték”, amely korábban nem létezett, nem pedig egy mindig is meglévő, rejtett, felfedezésre váró mélyszerkezet. „[...] az alkotás vagy az elmélkedés itt nem a világ eredeti »impressziója«, hanem egy világ valódi újjáalkotása, amely az elsőhöz hasonlít, nem azért, hogy azt másolja, hanem hogy érthetővé tegye. Ezért azt mondhatjuk, hogy a strukturalizmus lényegében imitációs aktivitás, és tulajdonképpen nincs semmiféle *gyakorlati* különbség a tudományos strukturalizmus és az irodalom, általában a művészet között: egyik sem a szubsztanciák (miként a realistának nevezett művészetben), hanem a *funkciók analógiájára* [...] *alapozott mimézis birodalmába tartozik.*”³

¹ CALVINO, ITALO: *Amerikai előadások*. Budapest, 1998, Európa Kiadó. 153. o.

² BARTHES, ROLAND: A strukturalista aktivitás. *Helikon*, 1/1968. 101–105. o.

³ BARTHES, i. m., 102. o.

A strukturalista aktivitás eredményeként létrejött műalkotások természetesen eminens tárgyai lehetnek egy strukturalista szempontokat működtető elemzésnek. Ez azonban még véletlenül sem jelenti azt, hogy a strukturalista aktivitás jegyeit magán viselő alkotás *kizárólag*, vagy akár csak *elsősorban* strukturalista vagy formalista értelmezői stratégiákkal lenne megközelíthető. A kérdések eleve meghatározzák a rájuk adható lehetséges válaszokat – Italo Calvino korszakos regényének (*Ha egy téli éjszakán egy utazó*) irodalomtörténeti jelentőségéről például nyilván többet mond Hans Robert Jauss befogadásesztétikai alapú elemzése, mint a szerző maga által közrebocsátott, a mű strukturális vonásait az alkotói eljárások oldaláról feltáró szöveg.⁴ Egy strukturalista olvasat minimális és maximális szerepe az lehet, hogy a strukturális komponenseknek a mű fontos szervezőelveként való azonosításával bekapcsolja azokat a körülötte kibontakozó diskurzusbba, ezzel tágítsa a lehetséges olvasatok szövegvilágát, s más, ha úgy tetszik, rivális olvasatokkal együtt hozzájáruljon az adott mű további értelmezhetőségéhez.

A strukturalista aktivitás szétdaraboló-összerakó indulata irodalomban és filmben egyaránt elsősorban a hagyományos elbeszélői struktúrák ellen fordult. David Bordwell a filmes narratívák osztályozásakor a nem túl sokatmondó *parametrikus elbeszélésmód* név alatt tárgyalja ezt a típust, megállapítván szoros rokonságát az 50-es és 60-as évek meghatározó irodalmi és zenei törekvéseivel, a szeriális zenével és a nouveau roman mozgalmával. Paradigmatikus darabjával ennek megfelelően Alain Robbe-Grillet⁵ és Alain Resnais 1961-es művét, a *Tavalý Marienbadbant* jelöli ki.

Bordwell különbséget tesz szerializmus és strukturalizmus között. „A szerializmus a komponálás eszköze, a strukturalizmus pedig elemzési módszer. [...] Mindkét iskola nagy súlyt fektet a jelölők megszervezésére, a forma térbelivé tételére, a permutációra és az érzékelhetetlen struktúrákra, a szerializmus azonban értékeli a szabályok áthágását és a műalkotások azon szükségletét is, hogy egyedülálló rendszert hozzanak létre. Más szóval a strukturalista gondolkodásmód hangsúlyozza a szintagmát és a paradigmát korlátozó konvenciókat, míg a szerialisták a kiemelkedő belső normák megteremtését tartják fontosabbnak. Jelentős tény, hogy az öntudatos parametrikus film és a parametrikus filmművészet elméletének megszületésekor mindkettő többet köszönhetett a szerializmusnak, mint a strukturalizmusnak.”⁶ Bordwell itt tulajdonképpen nem tesz mást, mint hogy az aktivitás területe (művészet illetve tudomány) szerint más-más névvel látja el azt, aminek az összevonására Barthes kísérletet tett.

Strukturalista aktivitás és film találkozása Robbe-Grillet után elsősorban a történetvariációkkal való játékot jelentette. Olyan, a közönség- és művészfilm vékony határmezsgyéjén egyensúlyozó alkotóknál fedezhető fel ez az eszköz, mint Jim Jarmusch (*Mystery Train; Éjszaka a Földön*), Hal Hartley (*Flört*), Peter Howitt (*A nő*

⁴ Vö. JAUSS, HANS ROBERT: Egy posztmodern esztétika védelmében. In JAUSS, HANS ROBERT: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*. Budapest, 1997, Osiris Kiadó. 236–268. o.; illetve CALVINO, ITALO: Hogyan írtam meg egyik könyvemem. *Jelenkor*, 12/1994. 1057–1069. o.

⁵ Robbe-Grillet irodalmi és filmes munkásságának párhuzamaira nézve lásd SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: Alain Robbe-Grillet. In SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Világkép és stílus*. Budapest, 1980, Magvető Kiadó. 498–537. o.

⁶ BORDWELL, DAVID: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, 1996, Magyar Filmintézet. 287. o.

kétszer) vagy akár Quentin Tarantino, akinek a fentiekhez képest nem túl bonyolult, a *Ponyvaregény* történetelemeinek idősorrendjét felcserélő strukturalista gesztusa is beilleszthető ebbe a sorba.

A elbeszélői pozíciók radikális megkérdőjelezésének Robbe-Grillet-féle útján az ő későbbi művein (például *Tébolyító zörejek a kék villa körül*) kívül nemigen próbáltak járni. Feltétlenül említésre méltóak azonban itt Janisch Attila filmjei (*A kukkoló; Hosszú alkony*).

2.

A strukturalista aktivitás alkalmasnak látszik Peter Greenaway alkotói tevékenységének jellemzésére is, különösen ami pályájának első szakaszát, rövidfilmjeit és első játékfilmjeit illeti.

Greenaway, habár útkeresése ugyanabból a hagyományos narratívákkal szembeni elégedetlenségből fakad, mint az említett alkotóké, némileg más irányokba próbál meg tájékozódni. „Van egy velem született gyanúm a történetmeséléssel kapcsolatban. [...] Ám ha eldobjuk a történetet, találnunk kell egy másik struktúrát, amelyben az információ összerakható. [...] Ha eldobom az elbeszélést, találnom kell valami más rendszert: a számolás, a színkód-szisztéma, a betűrendes felsorolás csupa olyan rendszer, amelyet bárhol a világon megértenek.”⁷

Korai rövidfilmjei⁸ – melyek közül párat néhány éve a magyar mozikban is látni lehetett – visszatekintve a nagyjátékfilmekre való felkészülésként is értékelhetőek.



Ez alatt a bő másfél évtized alatt Greenaway a szintiszta kísérleti filmektől a nagyközönség számára is többé-kevésbé emészthető narratíváig jut el.

Az első filmek még tisztán szeriális elvek alapján felépített formalista kísérletek voltak, mint például az *Intervals* (*Időközök*, 1969), melyben Vencéről készített felvételek is-

métlődnek meghatározott rend szerint⁹ vagy a *Vertical Features Remake* (*Vertikális alakítások*, 1978), ami ugyanannak a filmnek kb. tíz különféle összevágása, melyben függőleges kiterjedésű tárgyak: fák, kerítések, telefonpóznák stb. szerepelnek.

Az *H is for House* (*H mint ház*, 1973) című filmben a narráció, s ezen keresztül a cselekmény fő szervezőelve a »h« betűvel kezdődő szavakból felépülő asszociációs lánc. Ugyanez a ház szerepel a *Windows* (*Ablakok*, 1975) című filmben is, amely már a „leltárfilmek” sorába tartozik, ahogy a *Dear phone* (*Kedves telefon*, 1976), vagy az előzőek szintéziseként is felfogható *Inside Rooms – 26 Bathrooms* (*Belső terek – 26*

⁷ DÉRI ZSOLT: Az enciklopédista. Beszélgetés Peter Greenaway-jel. *Filmvilág*, 1/1996. 21. o.

⁸ MELIA, PAUL: *Peter Greenaway*. 1996–97, <http://www.zen.co.uk/home/page/paul.m/seablood.html> (a továbbiakban ezt az elérési utat mint MP URL adjuk meg, azután pedig a html oldalt).

⁹ MP URL, [intervals.html](http://www.zen.co.uk/home/page/paul.m/seablood.html)

fürdőszoba, 1985), amely elődeihez hasonlóan nem tartalmaz mást, mint a címben megjelölt tárgyakról készített felvételeket az ábécé 26 betűje és a velük kezdődő szavak által adott rendben.¹⁰

Az ezekben a filmekben megjelenő történetek vagy történetfoszlányok minden esetben hasonló hatásmechanizmust követnek: miután felveszik egy biztonságos narratíva, leginkább a tudományos ismeretterjesztő film alakját, hirtelen paradox, önellentmondó, értelmetlen, inkonzisztens kijelentéseket zúdítanak a befogadóra. A *Windows* narrátorszövege például egy statisztikai felmérés eredményét ismerteti, miszerint W. községben az 1973-as évben 37 ember lelte halálát úgy, hogy kizuhant egy ablakon. A 37 áldozat életkor szerinti megoszlása a következő volt: 7 gyermek (11 év alatt), 11 serdülő (18 év alatt) és 19 felnőtt (valamennyien 71 év alatt – kivéve azt az egyet, akit néhányan 103 évesnek gondoltak).¹¹

Az új típusú narratívák keresése során a tárgylisták, az ábécérend felé fordulás egy másik francia irodalmi irányzat, az OULIPO törekvéseivel rokonítható.¹² Látványos hasonlóságok mutathatóak ki például a csoport egyik legismertebb tagjának, Georges Perecnek a munkássága és a korai Greenaway-filmek között.¹³ Perec nevezetes regénye, a *La Vie – mode d'emploi* (*Az Élet – használati útmutató*, 1978) 99 fejezetben egy 100 szobás párizsi ház életét mutatja be szobáról szobára haladva. Az első látásra esetlegesnek látszó „útvonalról” végül kiderül, hogy nem más, mint egy ismert logikai probléma lehetséges megoldása egy 10 × 10-es sakktáblán. Perec további szabályokat is felállított a maga számára, például minden szobában 42 tárgy található, melyeket egy 420 elemből álló készletből válogatott ki véletlenszerűen (a „tárgyak” között olyanok is helyet kaptak, mint bizonyos szerzőktől – Borges, Calvino, Joyce stb. – származó idézetek).

Nem pusztán Greenaway filmográfiái, de maga a rendező is *A rajzoló szerződését* (*The Draughtsman's Contract*, 1982) szokta első nagyjátékfilmjeként említeni, pedig a *The Falls* (1980) a maga 185 percével már kissé kilóg a kísérleti rövidfilmek kategóriájából. A film az áldokumentarista hagyományt követve az úgynevezett *Ismeretlen Erőszakos Esemény* (*Violent Unknown Event*, VUE) áldozatairól szól. A VUE egy olyan rejtélyes betegség, amelynek áldozatai különféle tüneteket produkálnak: madárvédők lesznek, titokzatos nyelveken kezdenek beszélni, halhatatlanná válnak, madárnak képzelik magukat, és kétségbeesett, sokszor halálos kimenetelű kísérleteket tesznek a repülésre. Az eset felderítésére kirendelt VUE-bizottság egy *Központi Nyilvántartásban* (*Standard Directory*) gyűjti össze az áldozatok adatait, amely jelenleg mintegy tizenkilencmillió személy rövid életrajzát tartalmazza. (Egészen hasonló lesz ehhez *Prospero könyvei* közül a negyedik: *An Alphabetical Inventory of the Dead* (*A halottak alfabetikus leltára*), amely mindazoknak a nevét tartalmazza, akik valaha a Földön éltek, Ádámmal kezdődően és Susannah-val, Prospero feleségével bezárólag.) A film a *Nyilvántartás* egy kira-

¹⁰ HEMMEN, UWE: *Greenaway Guide*. 1995–2000, <http://www.worlds4.com/greenaway/shorts/grrooms.htm> (a továbbiakban mint HU URL adjuk meg a <http://www.worlds4.com/greenaway/könyvtárát>, azután pedig ennek alkönyvtárát és a html oldalt).

¹¹ MP URL, [windows.html](http://www.worlds4.com/greenaway/windows.html)

¹² Vö. SZIGETI CSABA: A betűk, a számok és a regények. *Jelenkor*, 12/1994. 1070–1080. o.

¹³ JOHN L***** offers these notes on *Oulipo* and *The Falls*. MP URL, [ouliipo.html](http://www.worlds4.com/greenaway/oouliipo.html)

gadott részletének a feldolgozása: az f-a-l-l betűkkel kezdődő vezetéknevűeké, Orchard Fallától Anthior Fallwaste-ig.

Ennek megfelelően a cím, mint számos Greenaway-film esetében, többértelmű. A legkézenfekvőbb fordításban »zuhanások«, ami az áldozatok elbukására vonatkozik átvitt értelemben (elveszítve emberi tartásukat teljes mértékben a madarak hatása alá kerülnek). A *fall* ige egyik szótári jelentése »vmilyen állapotba kerül«, például az olyan kifejezésekben, mint betegségbe esik, álomba zuhan – tehát az angol nyelv logikája szerint minden további nélkül alkalmas annak az állapotváltozásnak a leírására, amelyen a VUE-áldozatok keresztülmennek. Sőt, *to fall a victim to* sg: »áldozatul esni vminek«. De érthető a cím a négy betű többes számként is, vagyis: »a Fall-lal kezdődő nevűek«. Végezetül: a *the Fall* alak az angolban a bűnbeesés jelölésére is szolgál...

Greenaway így összegezte a vállalkozást: „Mivel mind a 19 millió VUE-áldozat filmes feldolgozása (ahogy például egy valós méreteket tartalmazó világtérkép elkészítése is) csak gúnyt űzött volna az emberi erőfeszítésekből, az látszott megfelelőnek, hogy korlátozzuk a működési területet – ha a szándékot nem is. Találni akartunk egy reprezentatív, véletlenszerű keresztmetszetet, amelynek segítségével a VUE megvilágíthatóvá válik. Az ábécé szerinti kiválasztás elég véletlenszerű, hiszen milyen más rendszer lenne képes egy kategóriába helyezni a mennyországot [Heaven], a poklot [Hell], Hitlert, Houdinit és Hampsteadet? Nem hagyva figyelmen kívül a négy betű jelentőségét, úgy döntöttünk, hogy azokat az áldozatokat választjuk a *Nyilvántartásból*, akiknek a vezetékneve a FALL betűkkel kezdődik. Történetesen kilencvenketten voltak... Ahogy a tulajdonosaik, úgy a kilencvenkét megfilmesített életrajz is eltért és különbözött egymástól tempójukat, tartalmukat, stílusukat, hangulatukat és intenciójukat tekintve.”¹⁴

A film szeriális alapú zenéjét Greenaway ezen korszakának állandó alkotótársa, Michael Nyman komponálta, a 92 életrajzhoz egy Mozart-dallamból származó négy ütem 92 variációját hozva létre.¹⁵

A magyar filmművészetben a strukturalista aktivitás jelei elsősorban az avantgarde alkotók körében voltak tapasztalhatóak, például Erdély Miklósnál, aki egy interjúban a Nymanékéhoz kísértetiesen hasonló alkotói módszerekről számol be: a *Vonatút* (1981) című film esetében ő és a zeneszerző, Szemző Tibor 22 snitt, illetve egy 22 hangszerezen előadott 22 hangból álló zenei téma kombinatorikus feldolgozásából készítették munkájukat.¹⁶

Perc regényének egyik központi története Percival Bartlebooth tervéről szól, melyet egy kirakósjáték-készítő, Gaspard Winckler segítségével kíván megvalósítani. Az elképzelés szerint Bartlebooth előbb tíz éven keresztül tanulmányozza az akvarell-festészet tudományát, azután ötszáz, tengeri tájképeket ábrázoló akvarellt készít, melyekből Winckler kirakókat gyárt – ez húsz évet fog igénybe venni. A következő, újabb húsz évben Bartlebooth újra összerakosgatja a képeket, majd a hátlapjukról lefejtve visszaviszi őket a festés helyére, hogy feloldja a tengerben. Így sikerül elérnie azt, hogy

¹⁴ idézi MP URL, whatfall.html

¹⁵ MP URL, fallsmusic.html

¹⁶ ERDÉLY MIKLÓS: *A filmről*. Budapest, 1995, Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám–Intermedia. 30–31. o.

ötven, a vállalkozás megvalósítására szánt év után annak semmi nyoma sem marad.

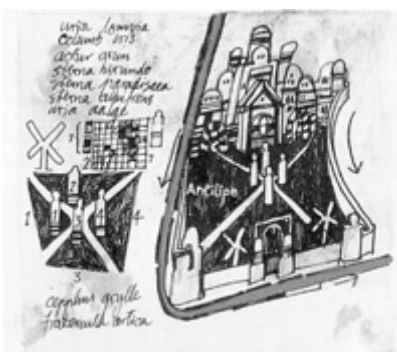
Ehhez hasonló, céltalannak, értelmetlennek tűnő, ám igen pontosan, bonyolultan felépített projektekkel Greenaway hősei is gyakran vesződnek, az *A Walk through H* (Séta a H-n keresztül, 1978) narrátorától a *The Falls* szereplőin, vagy a rajzolon (A rajzoló szerződése) keresztül Maszatig (Számokba fojtva) és Nagikóig (Pármakönyv).

Sőt, maga Greenaway sem érintetlen ez ügyben: többször emlegeti (például a *The Falls* szövegekönyvében) a *Dreams of Water* (Víz álmok, 1972) című befejezetlen filmjét, melynek feladata az emberek vízről szóló álmainak kategorizálása és statisztikai vizsgálata lett volna.

Ezek a filmek a befogadóval való találkozásukban elsősorban az ismétlés és variáció művészi hatáselvére építenek; a nagyfokú azonosság világán belül törekszenek a változatosság apró mozzanatainak megvalósítására.¹⁷ Ennek egyik szélsőséges példája a *Water* (Víz, 1975) című film, amely pontosan ezer, vizet ábrázoló képből állt össze.

Az ismétlés a mű több síkján jelenhet meg. Egyik speciális esetének tekinthető a visszatérő nevek használata több különböző filmen keresztül. A név eredeti funkciója egy konkrét létező kiemelése a létezők sorából, egyértelmű megjelölése, azonosítása. Ugyanazon névvel jelölni különböző dolgokat, személyeket – az ebben rejlő művészi lehetőségekkel már Ionesco vagy García Márquez is kísérletezett. A szavak és a dolgok eme rendjének megbontása egyfelől abszurd hatást kelt, másfelől alkalmas lehet az önidezés által létrehozott intertextuális kapcsolatok révén egyfajta magánmitológia kialakítására.

Valami ilyesmi történik Greenaway-nél is. Tulse Luper első ízben a *Vertical Features Remake*-ben bukkant fel, aztán ő lett a főhőse az *A Walk through H* című rövidfilmnek, majd a *The Falls* produkciós tanácsadója, továbbá a *Some Migratory Birds of the Northern Hemisphere* és a *Tulse Luper and the Centre Walk* című könyvek szerzője (az előbbi 1418 madár leírását tartalmazó katalógus, az utóbbi életrajzokat közöl diagramokra leegyszerűsített formában – ő is foglya tehát a strukturalista aktivitásnak), végül a jelek szerint Greenaway legújabb vállalkozásában (lásd később) ismét visszatér. Cissie Colpitts a *The Falls* tanúsága szerint Tulse Luper felesége (akit eredetileg a Propine Fallax névre kereszteltek), a VUE-bizottság filmarchívumának igazgatója. Megháromszorozódva ő(k) lesz (nek) a főszereplője/i a *Számokba fojtva* című filmnek is. Aad van Hoyten az amszterdami állatkert bagolyápolója, korábban madárszámláló a Boszporusznál, aki felbukkan már az *A Walk through H*-ben, többször említik a *The Falls*-ban, majd önálló szereplőként, más-más alakban feltűnik a *Rajzoló szerződésében* és a *ZOO-ban* (*A Zed and Two Noughts*, 1985), végül a *Számokba fojtva* (*Drowning by Numbers*, 1988) című filmben az Ugrókötelező kislány által számlált csillagok között a hetvennegyedik az ő nevét viseli.¹⁸



¹⁷ Vö. SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: A művészi ismétlődés néhány változata az irodalomban és a zenében. In HORVÁTH IVÁN – VERES ANDRÁS (szerk.): *Ismétlődés a művészetben*. Budapest, 1980, Akadémiai Kiadó. 77–159. o.; különösen a sorszerúségről szóló rész: 136–138. o.

¹⁸ MP URL, [gloss1.html](#)

De lehetnek az ismétlődés tárgyai konkrét számok is, melyek ezáltal egyfajta speciális többletjelentésre tesznek szert. Így például 92 nemcsak az életrajzok és a hozzájuk kapcsolódó zenei variációk száma a *The Falls* című filmben, hanem például azoké a nyelveké, amelyekre a *Nyilvántartást* lefordították, s újra és újra felbukkan az egyes áldozatok életművében is: Musicus Fallantly a repülés történetének 92 úttörőjéről írt kórusművet; Casternarm Fallast a számára ismeretlen madárnevekből egy 92 elemű listát állított össze, melyről azt remélte, valaha talán egy opera librettójául szolgálhat majd; Bewick Fallcaster 92 variációt komponált az ún. (egy budapesti rádiómérnöktől származó) Fülzúgás-téma alapján stb.¹⁹ De 92 absztrakt festményt használ fel térképként az *A Walk through H* utazója, Prospero könyvei közül a 19., *The Ninety-Two Conceits of the Minotaur* (*A Minotaurusz kilencvenkét hasonmása*) pontosan ennyi szörnyszülöttet mutat be, és 92 bőrönd adja a keretét Greenaway legújabb tervezetének.

Tulse Luper's 92 Suitcases (*Tulse Luper 92 bőröndje*) címmel egy minden eddiginél ambiciózusabb vállalkozás körvonalazódik.²⁰ A „teljes” történet elmeséléséhez a rendező öt különböző médiumot (mozi, televízió, CD-ROM, internet, könyv) kíván igénybe venni, s a tervekben többek között öt játékfilm, egy hatvanrészes tv-sorozat, hat darab kétoldalas CD-ROM szerepel. A cselekmény szerint Tulse Luper börtönről börtönrre vándorol 1936 és 1969 között, miközben Amerikából Európán át Kínáig jut el. (Érdekesség, hogy Greenaway saját bevallása szerint az alapötlet Raoul Wallenberg történetének megismerése után született meg benne.) A film szerkezetét adó bőröndök tartalma rendkívül változó: döglött kutyák, alkohol, gyümölcsök, rajzok vagy éppen tiszta ingek és fogkefék. Azok számára, akik igényt tartanak ilyesmire, a rendező egy végső „kulcsot” is ad a 92-es szám értelmezéséhez a film alcímével: *Uranium*. A tervek szerint a film egészét több síkon meghatározó (92 történet, 92 szereplő, 92 bőrönd) szám az uránium atomszáma, ami a világvége egy lehetséges, fenyegető változatára utal.²¹

Úgy tűnik tehát, hogy az utóbbi évek filmjeiben tapasztalható lanyguló strukturalista aktivitás után (mely folyamat mélypontjának a számot mindenféle metafizikus tartalomtól megfosztva, egyszerű jelölőként használó *8 és 1/2 nő* tekinthető) Greenaway újabb terveiben ismét jelentős szerepet kapnak a mű szervezőelveként a szeriális–strukturális mozzanatok; egyfajta visszatérés lesz ez a gyökerekhez.

3.

1 • A strukturalista aktivitás tetőpontjának Greenaway eddigi életművében a *Számokba fojtva* című film tekinthető. Ebben a műben a formális elemeknek sikerült meghatározó tartalmi tényezővé válniuk.

A film strukturális megoldásának közvetlen előzménye két rövidfilm: *Goole by Numbers* (*Goole számokban*, 1976), egy angol kisvárosban talált számokról készült felvételek, illetve ugyanennek az ötletnek „európai léptékű” megvalósítása, az *1-100* (1978). (Utóbbi volt az első Greenaway-opusz, amelyhez Michael Nyman írt

¹⁹ MP URL, [92.html](#)

²⁰ *The Tulse Luper Suitcase*. <http://www.tulseuper.net/>

²¹ HU URL, [movies/grtulse.htm](#)

zenét.) Hozzájuk képest válik igazán érthetővé a tíz évvel későbbi játékfilm eredeti címe is: *Drowning by Numbers* – »vízbefúlás/vízbefojtás számokban«, azaz egy vízbefúlás/vízbefojtás története számok segítségével bemutatva, számokban elbeszélve. A Greenaway által kutatott alternatív narrációs lehetőségek egyikének megvalósításáról van szó: a cselekmény úgy történik meg, hogy a film közben „elszámol” 1-től 100-ig. A szellemes magyar fordítás pszichoanalitikus felhangjai innen nézve tehát egy kissé túllőni látszanak a célon...

A számok azonban nem egyszerűen a képek jobb alsó sarkában jelennek meg, hanem mindig másképpen, a film világát alkotó legkülönfélébb elemeken a fatörzstől az embereken és állatokon át a csónakig (a teljes listát lásd a *Früggelékben*). Erre a címben és a film során többször is látványosan hangsúlyozott elbeszélői technikára adható egyik lehetséges válasz a befogadó strukturalista aktivitásának mozgósítása: megpróbálja nyomon követni a számok felbukkanásait. Az, ahogyan a mű világán belül Sid, a sírásó mindvégig Maszat nyomában jár, az általa elhelyezett számokat követve, felfogható a film befogadója és alkotója közti kapcsolat metaforájának. A rejtvényfejtő dolgát azonban a feladvány készítői minden rendelkezésre álló eszközzel próbálják nehezíteni. Néhány másodpercig látható képkockák eldugott zugaiiban helyezik el a számokat, miközben a nézőnek amúgy a történésekre kellene koncentrálnia. A számok egy része (a százból húsz) pedig nem is a *képeken* jelenik meg, hanem csak a szereplők szavaiban, a *szövegben*.

A befogadó számsorélménye – különösen „első látásra” – tehát szükségképpen töredékes lesz. A kérdés csak az, hogy ez csökkenti-e a mű értelmezhetőségének mértékét, esélyeit. Ahogy az intertextualitás esetében, alighanem itt is az adott eszköz jelenlétének tudatosodása és továbbgondolása az igazán lényeges, nem pedig az utalások teljeskörű feltárása és egyenként való pontos azonosítása. A megszámozás gesztusa az, ami a filmben jelentéskonstruáló erővel bír, nem pedig a huszonnégyes vagy a nyolcvankettes számok. Greenaway a következő szavakkal bocsátotta útjára a film videókiadását: „Ez egy olyan út, amelyet lassanként érdemes bejárni, de előre is pörgethető, ha és amikor a néző úgy dönt. Semmi esetre sem ragaszkodnék ahhoz, hogy az emberek kötelességüknek érezzék egy ültő helyükben végignézni az egészet.”²²

A képek megszámozása egyfajta elidegenítő mozzanatként is működik: a néző figyelmét a cselekményről a filmkockák egymás mellé helyezésére irányítja, a pusztán történet élvezetén túl a műalkotással való másfajta, gondolatibb szembesülésre készítetve őt. A számozott képek egy új, alternatív viszonyítási alapot hoznak létre; felfüggesztik, ellenpontoszák az eredeti narratív logikát.

2 • A filmben elsősorban a kisfiú, Maszat árul el mély vonzalmat a számok világa iránt:

Cissie 1: Hát te, mit csinálsz, Maszat?

Maszat: Számolom a kutya szőrszálait.

Cissie 1: És az mire jó?

Maszat: Hogy tudjam, hány van rajta.

²² idézi MP URL, whatfall.html

A világ, a végtelen és felfoghatatlan ismeretlen uralmunk alá hajtásának illúziója ez, amely azonban végső soron semmire sem használható, pusztán önmagáért való tudásnak bizonyul.

Megszámolni vagy megszámozni valamit annyit tesz: ezt már feldolgoztuk, elsajátítottuk, magunkévá tettük; a tulajdonosi biztonság érzésével tölt el. A világ jelenségeinek számba vétele és azonosító számokkal való ellátása az első lépés a megismerésük, azaz uralmunk alá hajtásuk felé vezető úton. Maszat a film során többször megjelenő természetrajz-könyveinek technikáját ülteti át saját gyakorlatába: a lapokon beszámozva sorakozó rovarok mintájára látja el is környezetének jelenségeit különféle számokkal.

A számok egymástól tökéletesen független, különböző dolgokat rendelnek egymás mellé: a létezők kaotikus világát valamiféle mesterséges rendbe szorítják. A számok és az általuk megjelölt dolgok meglehetősen heterogén csoportot alkotnak: lehetnek valódi létezők (fa, kád stb.) vagy pusztá reprezentációik (rovarok képei a könyvekben), reálisak (a futók rajtszáma) vagy absztraktak (megszámozott tehének); a cselekményből következők (az uszoda kulcsának száma) vagy attól tökéletesen függetlenek (temploban a zsoltár száma) stb.

A számlálás mint alternatív filmszerző erő tehát egyben a világ megismerésére, egyfajta leírására tett kísérlet metaforája is, s így Greenaway életművében abba a sorba illeszthető, mely a geometriai módszerektől, négyzethálóktól (*A rajzoló szerződése*; *ZOO-*) a térképen át (*A Walk through H*) a könyvig húzódik (*Prospero könyvei*; *Párnakönyv*).

A számozás önmagán túlmutató, metafizikai jelentőségének értelmezéséhez mindjárt a film első – még a főcímfelirat előtti, vagyis hangsúlyozottan az egész műhöz kulcsként szolgáló – dialógusából kapunk segítséget:

Cissie 1: Mit csinálsz ilyen későn itt kinn?

Ugrókötelező kislány: Számolom a csillagokat.

Cissie 1: És mindegyiknek tudod a nevét?

Ugrókötelező kislány: Igen, tudom.

Cissie 1: Hányig jutottál most el?

Ugrókötelező kislány: A százig.

Cissie 1: Száznál több csillag van. Miért hagytad abba?

Ugrókötelező kislány: Mert szerintem száz elég. Ha már százat megszámoztam, a többi sokszáz éppen ugyanolyan.

100 Objects to Represent the World (*100 tárgy a világ reprezentálására*) címmel Greenaway a kilencvenes években előbb kiállítást rendezett, majd operalibrettót írt, végül fotóalbumot jelentetett meg (a cím apró változtatásával: *100 allegória...*). A száz elemből álló sorozat előállítására elegendő a végtelen érzékeltetéséhez. A részben benne rejlik az egész, a legegyszerűbben a világ teljességének bonyolultsága.

A film ideje alatt voltaképpen két számsor fut párhuzamosan. Az egyik az alkotók által elhelyezett számoké, ez a film cselekményéhez képest külsődleges, ugyanakkor mindvégig jelenlévő, explicit. A másik a Maszat által az erőszakos halált halt élőlényeknek adott számokból adódik; ez a film nagyobb részében rejtve marad, implicit. A két sorozat időről-időre keresztezi egymást: az első saját céljaira igénybe veszi az eredetileg a másodikba tartozó elemeket (17, 29, 32, 33, 41, 45, 46, 54, 78, 79, 92, 93, 94, 99).

A számsorok utolsó találkozása az öngyilkosságot elkövető Maszatban jön létre, aki halála előtt még önmagát is lelkiismeretesen beszámozza: hulláinak sorában ő maga lesz a 99-ik. A férjek hamvainak vízbeszórása alkalmából általa előkészített tűzijáték így saját halotti szertartása is lesz, sőt, egyszersemind Madgettnek is szól majd, akit időközben a nők a halálba kergetnek.

Maszat „életműve” befejezetlen marad: nem jut el 100-ig, ahogy a film elején az ugrókötelező kislány – nem éri el az elemeknek a világ reprezentálására alkalmas számát. A filmbéli sírásó megbízatása ezzel idejekorán lejár, az utolsó sírt magának az alkotónak, Maszatnak ássa. A film azonban itt még nem ér véget, az implicit számsor megszakad, az explicit azonban folytatódik: a Madgett csónakján látható 100-as szám révén végül mégis létrejön a hön áhított metafizikus teljesség – nem a szereplők, Maszat vagy Madgett számára, hanem a film nézője, a befogadó tapasztalatában.

3 • A Nő egy néven, három alakban létezik a filmben: az anyát és két lányát egyaránt Cissie Colpittnek hívják. Az örök természet és nőiség megtestesítői ők. A velük szemben, nevükben is szétszórva álló férjeik: Jake, Hardy és Bellamy az impotencia különböző fokaival küzdenek. Impotenciájuk eredendő bűn: nem képesek megfelelni a velük szemben támasztott női elvárásoknak, nem tudják vagy nem akarják feleségeiket kielégíteni (konkrét és átvitt értelemben egyaránt). S ezt a sort folytatja a nemtársai halálát csak elkönnyvelni képes, de őket megvédeni, majd pedig helyükbe lépni képtelen halottkém, Madgett és a magát körülmetélő, ám az Ugrókötelező kislány érdeklődését ezzel sem felkeltő Maszat (az egyik jelenetben a részeg Madgett kettőjüket eunuchoknak titulálja). Sokatmondó pillanat, amikor a film elején Jake szájából először hangzik el Madgett neve: hallatára a részeg Nancy hirtelen öklendezni kezd.

A természet rendje szempontjából tehát valamennyi férfi egyformán alkalmatlan szerepe betöltésére – eme funkciótlanóságuk miatt kell meghalniuk. Az egyetlen „igazi férfi” a mű világán belül Cissie 1 első, fiatalon elhunyt férje, akit egyik lánya sem ismerhetett már. A mitikus ősapa – akinek a neve nem hangzik el (talán Tulse Luper...?), személyére ez az egyetlen utalás a filmben – hiányával tüntet. Cissie 3 néhány elejtett megjegyzéséből kiderül, hogy gyermeket vár, a fajfenntartás tehát biztosítva van, a férfiak további jelenléte így már végképp felesleges.

A férjek halála után a nők rituális módon meggyalázzák, tönkreteszik rekvizitumaikat, hivatásuk szimbólumait: a gereblyét, az írógépet, a táskarádiót. Ezek maradványait dobják majd a hamvakkal együtt a folyóba a film végén. A férfiak komoly- (kodó) foglalatosságai a nők számára unalmasak, sőt, nevetségesek. Nemcsak hétköznapi, de metafizikus formájukban is. A film két főszereplőjét lábba hozó strukturalista aktivitás a nőket teljes mértékben hidegen hagyja:

Madgett: Tűnődtek már azon, hány levél lehet egy fán?

Cissie 1, 2 és 3: Soha.

Madgett: Vagy hogy hány hal van a tengerben?

Cissie 1, 2 és 3: Nem!

Madgett: Hajszál a fejeten?

Cissie 1, 2 és 3: Neeeeem!

Az egészséges női életerő felől nézve szájalmasnak és betegesnek mutatja magát a természet skatulyázásba menekülő férfiúi impotencia. Ők legfeljebb háromig hajlandóak elszámolni: ez tökéletesen elegendő ahhoz, hogy világukat uralni tudják. Cissie 1 és Cissie 2 háromra fojtják vízbe férjeiket; Jake koporsójánál közösen hármasával kezdenek számolni unalmuk/undoruk elűzésére. A létezés titkának mágius száma az ő birtokukban van.

A film végére Madgett is belátja: háromszori felsülése az egymást követő özvegyeknél arra készíteti, hogy megadja magát sorsának. Szép lassan elmerül a vízben, miközben a nők minden gond nélkül kiúsznak a partra. Míg ők a történet erejéig örökéletűeknek látszanak, addig a férfiak sorsa az elmúlás.

4 • A férfiak természetes világra vonatkozó impotenciájának jelképe az úszásra való képtelenség. A víz az egyik legfontosabb eleme Greenaway szimbolikus világrendjének; már több rövidfilmjének is ez volt a főszereplője, s *Prospero könyvei* között is a Víz Könyve áll az első helyen. Az úszás: az embernek a természettel való egyesülése, azonosulása. Hozzá képest minden más manipulációnak, a víz igaz természetével ellenkező, mesterséges, erőltetett dolognak minősül:

Cissie 3: Fura, hogy egy vízvezeték-szerelő nem tud úszni. Mi másra jó a víz?
Bellamy: Esetleg ivásra?

A férfiak a vízzel legfeljebb mechanikus-funkcionális viszonyt tudnak kialakítani: csak (ki)használni képesek, a víz ezért a megfelelő pillanatban ellenük fordul, vesztüket okozza.

Ugyanezért jelképesen is eleve kudarcra ítélte a *Víztorony-összeesküvés*: a három nő üldözői a természet erőinek mesterséges úton való megengedezésére, uralmuk alá hajtására tesznek kísérletet, nyilván eredménytelenül.

5 • A nők első filmbéli áldozata, Jake, mielőtt végleg alámerülne fürdőkádjában, a következőket mondja: „Már megmosakodtam, Cissie. [...] Már tiszta vagyok, Cissie! Játsszunk inkább, jó?” A víz ebben a filmben a természet tisztaságát képviseli, a női princípiumot jelöli, míg a játék (amiként a számolás is) az ezzel szemben álló férfi princípium megtestesítője, rafinált emberi találmány, amely soha nem veheti fel a versenyt amannak tiszta egyszerűségével. Ha úgy tetszik, *res extensa* és *res cogitans* ősi küzdelme ez, melyből Greenaway-nél rendre az előbbi kerül ki győztesen.

A játék a való élet kaotikumával szemben a jól körülhatárolt célok és pontosan meghatározott szerepek, az átlátható rend világát kínálja. A világos ok-okozati összefüggések rendszerében minden ésszerű és kiszámítható: ha ezt és ezt teszed, akkor azért ez és ez a jutalom vagy büntetés jár. A valóság viszont nagyrészt zavaros és érthetetlen (kezdve mindjárt a létezés botránnyán, a látható ok nélküli büntetesként felfogott halálon), képtelen a strukturális felépítettségnek, rendezettségnek ugyanazt a megnyugtató élményét adni, mint a játék.



A számsor és a játékszabály egyaránt homogenizál: egy igazságosabb világrend utópiáját adják, ahol nincsenek gyengék és erősek, gazdagok és szegények, élők és halottak, csak számozott dolgok, illetve elvileg egyenlő eséllyel induló játékosok. A játéktér mindig kivételezett helyszín, ahol érvényüket vesztik a való életbeli hierarchikus különbségek. A számolás, a játék gesztusába fojtja az ember a lét abszurditása, a világ végső megismerhetetlensége felett érzett kétségbeesését. Innen nézve már a film címének magyar változata is igazolhatja jogosultságát.

Prospero egyik könyve, az *A Book of Games (Játékok Könyve)* a hagyományos játékokon túl olyanokat is tartalmaz, amelyeket nem zsetonokkal, kockákkal vagy kártyával, hanem miniatűr piramisokkal, az olümpiai istenek kicsinyített másaival, a világ óceánjaival, egzotikus állatokkal stb. kell játszani. Vannak játékai a halálnak, a feltámadásnak, a szeretetnek, a békének, az éhségnek, a szexuális erőszaknak, a csillagászatnak, a kabbalának és így tovább.

Korántsem mellékes tehát, hogy mire megy ki a játék – akkor igazán izgalmas, ha komoly, a valóságból vett tétje van. Mondjuk élet és halál, mint Maszat játékainak a többségében. A *Hóhér-krikett* nevű játék például kitalált neveket viselő, de valós szereplőkkel zajlik a strandon. A film történetének egészébe illeszkedő eseményeket a játékszabály narratívájának keretei között mondja el Maszat mint elbeszélő. A játékszabály mint elbeszélői stratégia egyszerre hordozza a létezés determinisztikus szemléletét és az ennek tudatától való erőszakos öneltváolitás szándékát, a magunkra erőltetett higgadt személytelenséget.

Huizinga a játékos emberről szóló klasszikus művében az élet számos területén mutatja ki – több-kevesebb meggyőző erővel – a játék funkcionális jelenlétét.²³ Az ősi kultúrákban a rituális játék végeredményét a résztvevők további sorsára vonatkozó jóslatnak tekintették. Pontosan ez akkor, amikor a *Halottjáték* elnevezésű „bábudobálás” ürügyén a későbbi történések megelőlegezését kapjuk. A játékból kiesők – akiknek a középre lerakott lepedőre, a *szemfedőre* kell feküdniük – sorjában: Hardy, Bellamy, Madgett és Maszat, a leendő áldozatok. A győztesek, akik egyetlen hibapont nélkül kacagva hajigálnak tovább: a gyilkosok, a három Cissie.

A nők többnyire elnéző mosollyal tekintenek a játékokra, az ő szemükben ezek a megbízhatatlanság, a komolytalanság, az életre való éretlenség jelei (csakúgy, mint a számolás), művelőjüket egyszer s mindenkorra hiteltelenítik. Ezzel kénytelen szembesülni a házassági ajánlatokkal próbálkozó Madgett is:

Madgett: Kivételesen nem játszom, Cissie.

Cissie 1: Komolyan? Nálad sosem lehet tudni. Szerintem sokszor még te magad sem tudod, igaz?

Madgett: Na, Cissie, feleségül jössz hozzám?

Cissie 2: Nem, Madgett. Nem tudnék egy halottkém felesége lenni.

Sose lehetnék benne biztos, hogy kezét mostál. És hogy bízhatnék meg valakiben, aki folyton játszik?

Madgett: Nyugodt lehetsz Cissie, most nem a játékon jár az eszem.

Cissie 2: Pedig olyankor sokkal szórakoztatóbb vagy, Madgett.

Különben is, számomra jóval értékesebb vagy mint barát, mint halottkém.

²³ Vö. HUIZINGA, J[OHAN]: *Homo ludens*. Budapest, 1944, Athenaeum. 88–92. o.

A nők mégsem *játékronatók* (a huizingai terminológiával élve), akik szándékosan kívül helyeznék magukat a játék logikáján. Nem is igazi *játékosok* persze: ha egyszer-egyszer mégis bekapcsolódnak, mint például a *Halottjáték* esetében, akkor azt titokzatos, mágikus erejük segítségével a maguk kedvére befolyásolják. Ilyen értelemben tehát csálnak: *hamisjátékosok*, akik a játék logikáján belül, de tisztességtelen módszerekkel kívánnak érvényesülni.

A jóslatként értelmezett játékok végkimenetelét a régiek istenítéletnek tekintették, ezáltal peres ügyek elintézésére is használatosak voltak. Ehhez az eszközhöz nyúl a nőkkel és üldözőikkel (az étellel) folytatott harcba belefáradt Madgett, amikor azt javasolja, hogy *Kötélhúzás* révén vigyék dűlőre a dolgot. Saját sorsát a párharc kimenetelétől teszi függővé: „Ha ők győznek, feladom.” A döntési helyzetben a játék, azaz a vakszerencse segítségül hívása az ember sorsának racionális irányít-hatóságába vetett hit elvesztését, hiányát mutatja.

Ez az utolsó előtti játék a halottkém és a kisfiú hallgatólagos véd- és dacszövetségének is szakítópróbájává válik: Maszat, amikor meglátja a kislány halálhírét hozó rendőrtiszt kezében az ugrókötelet, kiugrik a sorból – emiatt veszítenek Madgették a Víztorony-összeesküvés tagjaival szemben, s ezután teljesedik be mindkettejük sorsa.

A maguk módján Maszat is, Madgett is önként vállalják a halált, saját elhatározásukból fordulnak szembe az elkerülhetetlennel. Az élet számukra elvesztette értelmét: a nők utáni hajsza véget ért, azok végérvényesen elérhetetlennek bizonyultak.

Madgett, mint egy kivégzés előtt, papírdobozba rakja a ruháit, az óráját. Már csak a halál méltósága maradt számára: utoljára is precízen végzi feladatát, saját hátrahagyott értékeit gondosan biztonságba helyezi a nem létező hátrahagyott hozzátartozók számára.

Maszat saját öngyilkosságából is játékot csinál. „Ez a legjobb játék, mert a győztes egyben a vesztes is.” Az egyszemélyes, partnerek nélkül is megvalósítható, mindentől és mindenkitől független tökéletesség pillanata ez. Az utolsó játék, mely egyszersmind fel is számolja a játék logikáját: a győztes és a vesztes személyének azonossága visszamenőleg kérdőjelez meg minden, a pozíciók elnyerése érdekében tett erőfeszítést. A tökéletes mű – legyen az játék, rajz (*A rajzoló szerződése*), étel (*A szakács, a tolvaj, a felesége meg a szeretője*), színészi alakítás (*A mâconi gyermek*) vagy könyv (*Párnakönyv*) – megsemmisíti, felemészti, feloldja magában alkotóját.

4.

A létezők megszámlálásának, számbavételének a tárgylistáknál, katalógusoknál bonyolultabb, komplexebb formája az enciklopédia. Prospero könyvei, melyek együttesen mindent tartalmaznak, ami az ember számára tudható és amit tudni érdemes, egy nagy, összefoglaló enciklopédia köteteinek is tekinthetők.

Az enciklopédia célja és értelme a fogalom születésének pillanatában jóval több volt, mint amit a szó ma idéz fel bennünk. Gottfried Wilhelm Leibniz, az egyik első enciklopédista például azért törekedett egy, az alapfogalmakat tartalmazó „gondolattár” összeállítására, hogy aztán ebből a kombinatorika eszközeivel előállíthatóvá tegye az emberi tudás teljességét. A tudósok által létrehozandó, a világ valamennyi létezőjét meghatározott rendben tartalmazó könyv ideális esetben pontos másolata lesz a valóságnak, a „természet könyvének”. Az igazán jó másolat pedig arról is-

merszik meg, hogy nem ismerzik meg – a tökéletes reprezentáció az eredetivel identikus lesz. Vagyis a tét óriási: a koraújkor gondolkodó embere nem kevesebbet óhajt, mint hogy magának a „természet könyve” szerzőjének, Istennek a nyomába léphessen.

Greenaway strukturalista aktivitásának a gyökerei is idáig nyúlnak vissza: „Egy filmes enciklopédia lehetőségei iránti érdeklődés, mely a hetvenes évek elejének *Whole Earth Catalogue*-jaival (*Teljes Föld Katalógus*) vetekedhet volna, illetve az öncélú listák készítésének élvezete voltak elsősorban felelősek azokért a különféle vállalkozásokért, melyek végül a *The Fallsban* találkoztak. Ha a világnak egy ilyen ambiciózus filmes enciklopédiája azzal fenyegetne, hogy feleslegessé teszi magát a világot [...], hát annál jobb.”²⁴ Természetesen Prospero könyvei között is találunk egy *A Book of Universal Cosmologies* (*Univerzális kozmológiák könyve*) címűt. Ez arra tesz kísérletet, hogy a világ minden jelenségét egyetlen rendszerbe helyezze el. A könyvben számtalan ábra, geometriai alakzat és táblázat szerepel, valamint egy emberi figura, amelyet mozgatva a hozzá kapcsolt katalógusok újabb és újabb rendezett változatait kapjuk.

Horváth Iván hívja fel a figyelmet egy jócskán elhíresült Borges-hős, Pierre Ménard²⁵ strukturalista aktivitására.²⁶ A „Don Quijote szerzőjének” munkásságát összefoglaló 19 tétel (a-tól s-ig jelölt) bibliográfiában ugyanis Raymundus Lullustól Leibnizen át a költői nyelv szótáráig számos olyan téma bukkan fel, mely a tágan értelmezett strukturális gondolkodás forrásvidékéről származik. Ebben a kontextusban a Don Quijote bizonyos részeinek újraírása a szó szoros értelmében véve *eredeti* művet hoz létre; pusztán a véletlen (vagy a szerző zsenialitásának) műve, hogy Ménard az irodalom szótárából éppen ugyanazokat a szavakat válogatja ki, s éppen ugyanabban a sorrendben helyezi őket egymás mellé, ahogy azt Cervantes is tette.

„Makroszkopikus szinten a szerializmus és a strukturalizmus a térbeli forma olyan koncepcióját hozzák létre, amely minden elkülönülő alakzatot paradigmatisz lehe-
tőségként és ezáltal csak egy rejtett rend variánsaként kezel. [...] a szöveg érzékelhető formáját többnyire a láthatatlan készlet permutációs eloszlásának tekintik.”²⁷ Tehát Greenaway véges elemszámú halmazai mögött is minden esetben a világ teljessége áll ott forrásként. A valóság megfelelő reprezentációjának létrehozását



²⁴ Idézi MP URL, whatfall.html

²⁵ BORGES, JORGE LUIS: Pierre Ménard, a Don Quijote szerzője. In BORGES, JORGE LUIS: *A halál és az iránytű*. Budapest, 1999, Európa Kiadó. 32–44. o.

²⁶ HORVÁTH IVÁN: A három verselmélet. In SZILI JÓZSEF (szerk.): *A strukturalizmus után*. Budapest, 1992, Akadémiai Kiadó. 110–111. o.

²⁷ BORDWELL, DAVID: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, 1996, Magyar Filmintézet. 286. o.

egyformán megkísérelhetjük 9 játékkal (*Számokba fojtva*), 12 rajzzal (*A rajzoló szerződése*), 13 (*Pármakönyv*) vagy 24 (*Prospero könyvei*) könyvvel, 92 életrajzzal (*The Falls*) vagy térképpel (*A Walk through H*).²⁸

A világ teljességét reprezentáló enciklopédia ideája sokáig elválaszthatatlan volt az univerzális nyelv megalkotásának gondolatától. A két dolog voltaképpen egybeesett: a cél a létezők olyan érzékelhető rendbe foglalása volt, mely egyszerre teszi lehetővé a dolgok megismerését és a róluk való beszédet. Ilyen volt például John Wilkins filozófiai nyelvtervezete, melyben a nevek minden egyes betűje a jelölt dolognak a létezők rendszerében betöltött helyét volt hivatott egyértelműen meghatározni.

A *The Falls* című filmben Greenaway strukturalista aktivitása a nyelvekben rejlő játéklehetőségekre is kiterjedt. Az ott szereplő fiktív nyelvek²⁹ között olyanokat találunk, mint az *abcaefgh* (*abcaefgh*), a *hapaxlegomen* (*hapaxlegomenia*) vagy az *utál* (*u-thalian*). Utóbbi 47 különböző (három szótagnál, illetve tizennégy betűnél rövidebb) szót ismer a víz megnevezésére, annak különféle állapotaitól függően.

Borges a mindenféle rendszerezés esendőségét bemutató esszéjében³⁰ Wilkins nyelvtervezetén kívül két másik katalógizálási vállalkozást idéz: az egyik a meglehetősen gyakran idézett kínai enciklopédia – a másik pedig a Brüsszeli Bibliográfiai Intézet.

Georges Perec és Peter Greenaway műveiben is sokszor találkozunk a fentiekhez hasonló kísérletekkel. Osztolni látszanak a katalógusok, a katalógizálás iránt érzett szenvedélyes vonzalmukban, miközben Borgesszel együtt pontosan látják ezek szűkszerű korlátozottságát is. A háttérben érdekes hasonlóságok húzódnak meg: Greenaway 1965 és 1976 között a *Central Office of Information* (Központi Információs Hivatal) nevű intézménynél dolgozott vágóként, míg Perec 1961-től 1978-ig a *Centre National de la Recherche Scientifique* (Országos Tudományos Kutatási Központ) levéltárosa volt – minden bizonnyal méltó társa a brüsszeli hivatalnak.

Ezek után válik igazán érthetővé, pontosan hogyan és milyen értelemben kerülnek egymás mellé a következő szavak Greenaway önmeghatározásában: „[...] leginkább katalógus-készítőnek tartom magam, enciklopédistának, listagyártónak, vagy ha úgy tetszik, hivatalnoknak, olyasvalakinek, aki csupán rendszerezi a dolgokat.”³¹

²⁸ A rajzok, a „halálos számjátékok”, illetve Prospero könyveinek összegyűjtött leírását közli Brunner Ingrid összeállításában HIRSCH TIBOR: *Bosun! Greenaway-jegyzetek*. Budapest, 1991, Magyar Filmintézet. 134–146. o. Meglehető módon az utolsó lista hiányos: mindössze 19 tételből áll. Valamennyi könyv bemutatását tartalmazza SZASZ, GLYN: *Prospero's Cell*. 1996, URL: <http://members.optusnet.com.au/~zaphod/ProsperoTheBooks.html>. Ez azonban a forgatókönyv alapján készült, s így lényeges eltéréseket mutat a filmbeli megjelenéshez képest – figyelmeztet rá HU URL, movies/grprosps.htm. A könyvek sorrendjében és címében történt változásokon túl eltűnik a *Book of Language* (*Nyelvek Könyve*), helyet adva az eredeti 24. tétel szétválasztásának: 23. *A Book of Thirty-Five Plays* (*Harmincöt színmű*) és 24. *A Play called 'The Tempest'* (*A vihar*). A *Pármakönyv* „köteteinek” listáját lásd HU URL, images/grpillob.htm

²⁹ MP URL, vuelang.html

³⁰ BORGES, JORGE LUIS: A John Wilkins-féle analitikus nyelv. In BORGES, JORGE LUIS: *Az örökkévalóság története*. Budapest, 1999, Európa Kiadó. 276–281. o.

³¹ DÉRI ZSOLT: Az enciklopédista. Beszélgetés Peter Greenaway-jel. *Filmvilág*, 1/1996. 21. o.

5.

A számsorban, a játékokban, az enciklopédiában és az univerzális nyelvekben a közös a mesterségesen előállított rend, a szembeszállás a valóság esetlegességével: „[...] amit az ember minden strukturális szándékú műben megtalál, az az, hogy kényszerítő szabályoknak engedelmessé válnak, olyanoknak, amelyeknek a helytelenül kifogásolt formalizmusa sokkal kevésbé lényeges, mint a stabilitása; mert ami a látszati aktivitás e második stádiumában játszódik le, az egyfajta harc a véletlen ellen; ezért van az, hogy az egységek visszatérési kényszerűségeinek majdnem demiurgoszi értékük van: a mű az egységek és az egységasszociációk szabályos visszatérése révén tűnik megszerkesztettnek, vagyis értelemmel ellátottnak [...] a műalkotás az, amit az ember a véletlentől ragad el.”³²

A *Számokba fojtva* hősei, Madgett és főként Maszat tehát művészek, nemcsak a huizingai *homo ludens*nek, hanem Barthes értelemteremtő embertípusának, a *homo significans*nak is megtestesítői. Életük minden másodpercében megpróbálnak valamit elragadni a véletlentől, akár a játék, akár a számlálás/számolás eszközével. A megszámozott dolgok között gyakorta visszatérőek a fényképek: a múlandóság fogságából kiszakítani próbált pillanat jelképes megtestesülései.

A modell, a szimulakrum létrehozásának pillanata pedig szent pillanat: a művész (A *rajzoló szerződése*) vagy varázsló (*Prospero könyvei*) ideig-óráig azzal hitegetheti magát, hogy mágikus hatalmában tartja a világ jelenségeit, maximális hatalommal bír ábrázolásának tárgya felett. A rajzoló elrendelheti, hogy alkotásának ideje alatt a kiszemelt kémény ne füstöljön, a fehéreneműk ugyanabban a rendben legyenek kitergetve, ugyanakkor bölcs, önironikus belátással viseltethetik a hatalmát mégis meghaladó dolgok iránt, amikor nagyvonalúan engedélyt ad: „[...] a legelésző állatok folytathatják tevékenységüket [...]”.

Ez azonban illúzió: a győztes végül minden esetben a nő és a természet lesz. A rendetlenséggel, az elkerülhetetlen pusztulással irracionális hittel szembeszálló bármilyen racionális rendcsinálási kísérletnek számot kell vetnie azzal, hogy küzdelme eleve kudarcra ítéltetett. „Abszurd vállalkozás, amikor az ember emberi, sőt civilizációs eszközeivel mérni, regisztrálni próbálja a Káoszt, vagy bármilyen emberi nyelven – az építészettől a zoológiáig – kommunikálni próbál vele.”³³

Greenaway is inkább reménytelen nosztalgiával tekint a racionalizmus és a felvilágosodás eme projektumára, mintsem a megvalósíthatóságába vetett hittel. Katalógizálási kísérletei – melyek önmaguk paródiái is egyben – reménytelen önfeláldozásukban a modernitás végén születnek. Amikor Prospero eltöri varázspálcáját: *könyveit a vízbe hajítja*, az nem más, mint a világ racionális uralhatóságának illúziójáról való végérvényes lemondás.

³² BARTHES, ROLAND: A strukturalista aktivitás. *Helikon*, 1/1968. 104. o.

³³ HIRSCH TIBOR: *Bosun! Greenaway-jegyzetek*. Budapest, 1991, Magyar Filmintézet. 132. o.

▶ **Függelék: Számokba fojtva 1–100**³⁴

1. egy útmenti fatörzsön
2. egy fémkádon az udvarban
3. Jake ingjén
4. (szöveg:) négy-a-kézben [Four-in-hand], egy kártyajáték
5. (szöveg:) ötös-lecsapós [Five-card-stud], egy kártyajáték
6. Madgett telefonja mellett az asztalon
7. (szöveg:) a kőr hetes kártyalap
8. Hardy ébresztőórájának digitális kijelzőjén
9. egy kulcskarikán Hardy szobájában
10. (szöveg:) Maszat kiáltja ugrás előtt
11. a fénykép száma: Maszat ugrás közben
12. a fénykép száma: Maszat ugrás közben
13. a pajta falán
14. Madgett telefonja mellett az asztalon
15. egy krikett-lábszárvédőn Madgett szobájában
16. a talicskán, amiben Nancyt tolják
17. Maszat haláljele a kakas mellett
18. egy nyúlketrecen
19. egy nyúlketrecen
20. egy nyúlketrecen
21. Nancy házának bejárati ajtaján
22. a 22-es csapdája, Nancy lefekvés előtti olvasmánya
23. Nancy kora egy születésnap üdvözlőn
24. (szöveg:) Maszat számolja a kutya szőrszárait
25. (szöveg:) Maszat számolja a kutya szőrszárait
26. (szöveg:) Maszat számolja a kutya szőrszárait
27. (szöveg:) Maszat számolja a kutya szőrszárait
28. (szöveg:) Maszat számolja a kutya szőrszárait
29. dögcédula Maszat gyufásskatulyájában
30. gyufák a skatulyában
31. a tűzijátékra erősítve
32. haláljel az úton
33. haláljel Maszat Jake halálát jelölő karóján
34. (szöveg:) ennyi ideig volt Cissie 1 Jake felesége
35. (szöveg:) a Maszat által felfedezett csillag száma: Groombridge 35
36. Cissie 3 fürdőruháján
37. egy bogár Maszat könyvében
38. egy bogár Maszat könyvében
39. egy bogár Maszat könyvében
40. dominók Madgett szobájában
41. (szöveg:) egy tetem helye, amiről Maszat magyaráz Sidnek
42. egy méhkason
43. Cissie 3 úszósapkáján a medencében
44. az öltöző falán
45. megszámozott méh
46. megszámozott méh

³⁴ HU URL, movies/grnumbnn.htm

47. egy faoszlopon a templomkertben
 48. (szöveg:) a hármásával számoló Cissie-k mondják ki
 49. a víztorony falán
 50. nagy sárga szám a földbe szúrva a strandon
 51. (szöveg:) egy ütőjátékos elfutásainak száma
 52. (szöveg:) 1952 nyara
 53. egy sátor falán a kalimpáló lábak között
 54. (szöveg:) egy tetem helye, amiről Maszat magyaráz Sidnek
 55. fénykép Nancyról
 56. egy krikettütőn Madgett szobájában
 57. egy fényképezőgép hátán Madgett szobájában
 58. (szöveg:) az elfutások száma
 59. egy tekegolyón Madgett szobájában
 60. Maszat vállán
 61. egy bogár Maszat könyvében
 62. egy bogár Maszat könyvében
 63. egy bogár Maszat könyvében
 64. éjszakai futó
 65. Hardy levelében
 66. Hardy levelében
 67. Cissie 2 gépeli az írógépen
 68. Cissie 2 gépeli az írógépen
 69. Cissie 2 gépeli az írógépen
 70. egy futó rajtszáma
 71. egy futó rajtszáma
 72. (szöveg:) oldalszám a Zsoltároskönyvben
 73. egy padon a templomban
 74. a zsoldár száma
 75. (szöveg:) a Hóhér-krikett játékosainak ideális száma
 76. egy élő tehénen
 77. egy élő tehénen
 78. egy döglött tehénen
 79. egy döglött tehénen
 80. egy bogár Maszat könyvében
 81. egy bogár Maszat könyvében
 82. egy bogár Maszat könyvében
 83. visszatükröződés Maszat szobájának ablakán
 84. egy másolat a falon
 85. az uszoda kulcsának száma Cissie 3 nyakában
 86. (szöveg:) az utolsó kriketteredmény a rádióban
 87. Nancy nyakában futás közben
 88. egy motoron az uszodában
 89. egy üzenőtábla hátoldalán
 90. a bárpult felett lógva
 91. egy fatörzsön
 92. egy döglött halon
 93. egy döglött halon
 94. egy döglött halon
 95. egy nyúl az Ugrókötelező kislány előtt
 96. egy futó rajtszáma
 97. a Colpitte-okat szállító taxin
 98. az összeesküvők autóján
 99. Maszat nyakában
 100. Madgett csónakján

▶ A köztes-lét alakzatai,

avagy a filmművészet ön(f)elszámolása(?)

„FIN DU CINÉMA”?

A mozgókép első hőskorszakában vásári mutatványból fejlődött művészetté. A nagy múlttal, presztízskeltő alkotásokkal rendelkező klasszikus művészetekkel szemben eredetiségét, esztétikai értékteremtő lehetőségeit kellett bizonyítania (a korai filmelmélet is érthetően ezt hangsúlyozta). Az utóbbi évtizedekben viszont mintha egy második, nem kevésbé „hősies” erőfeszítést igénylő korszak kezdődött volna. Ezúttal a mértéktelen képinvázio és technológizáció devalváló hatásával kell megbirkózni, amikor már a videoklipek, reklámfilmek is csúcstechnológiával készülnek, multimediális hipertextusokat böngészhetünk, megvan az érzékszerveinket leginkább bombázni tudó Virtual Reality technikai lehetősége (ha még nem is hétköznapi gyakorlata). A nagy kihívás az, hogy tud-e még hatni és meghatni bárkit is az olcsó és kellemes képcsemegézésen, vagy feszültség-levezető hátborzongatáson túlmenően a *mozgó kép*?

Az újabb kommunikációformák szövevényei közepette azt látjuk, hogy egyrészt a mozifilm mintha kezdene patinásodni, mintha végre belépne a hagyománnyal, történettel rendelkező művészetek közé. Másrészt pedig maga is átalakulva, technikai-stiláris mutációkkal igyekszik lépést tartani a korrallal, s nap mint nap elkerülhetetlenül viszonyulnia kell egy olyan univerzálissá vált vizuális köznyelvhez és képretorikához, melyet ugyan a filmnyelv alapozott meg, de már nem köthető kizárólag a mozihoz, hisz végleg átvándorolt nemcsak a tévébe, újságszerkesztésbe, hanem egyaránt mintájául szolgál az irodalomnak vagy a reklámgrafikának is. Amint Francesco Casetti megfogalmazta: a filmművészetnek nincs többé „saját helye, ...mert mindenütt ott van, legalábbis azokon a területeken, ahol esztétikummal vagy kommunikációval van dolgunk.”¹

Peter Greenaway ezt a többszörös kihívást fogadta el, természetesen kellő grandomániával, manierista-barokk hevülettel. Ám ez a fajta kifejezésmód, amely a filmi jelrendszer alapvető összetettségét sokszorozza meg, szintén újabb kihívás, mely ezúttal nemcsak a nézőnek mint képfogyasztónak szól, akire óriási terheket ró a zsúfolt látvány desziffrózása, hanem az elemző-teoretikus megközelítéseknek is, hiszen hang-képi kompozíciói látszólag szétbogozhatatlan kuszaságban szövődnek egybe. Tobzódó dekorativitású filmjei hivalkodóan heterogén filmszövegekként bomlanak ki a filmvászonon, a különböző, egymást fölülró kodifikációk megsokszorozzák a filmkép önmagára vonatkozását, többszörösen „elkeretezik” és látszólag

¹ FRANCESCO CASETTI: *Filmelméletek. 1945–1990.* Budapest, 1999, Osiris Kiadó. 288. o.

rövidzárlatszerűen önmagába zárják a képsorozatot, amely már nem referencializálható, csupán az egyes szövegvilágokon belül kontextualizálható. Joggal teszi föl a kérdést tehát Jürgen E. Müller, hogy vajon „*csúcspontja vagy végpontja az intermedialis film (történet)nek Greenaway művészete*”.² A többi művészet kifejezőeszközeit és szövegeit bevonó önreflexív fogalmazásmód révén a valóságra vonatkozás végtelenített regresszusa fokozható-e, variálható-e tovább? Ráadásul az elméletírásban minduntalan szembe találjuk magunkat a tükörkép által elvesző Narkisszosz mítoszára hivatkozó állásponttal: az önnön tükröződésében tetszelgő, „narcisztikus” művészet tulajdonképpen egy gyászos bűn („vice funèbre”), amint Régis Debray írta³, a kifulladás tünete, a film fejlődéstörténete véget ér(t) az intertextuális technikák sziporkázó kavalkádjával. Ennek a művészethalálnak, mely az irodalmat éppúgy fenyegeti, mint a filmet, a neve is megneveztetett: „intertextual overkill”⁴, vagyis az egymást kioltó szövegutalásokká váló fragmentálódás.

Ellenvetésként azt mondhatnánk: a mozit már több ízben is eltemették. És valóban meg is halt többek között a némafilm, a western vagy a bravúros tömegko-reográfiára épülő filmrevü, műfajok, stílusok tűntek el a filmtörténet süllyesztőjében, majd éledtek újra, vagy oltódtak be más médiumok szövegeibe. A kritikusok minden újabb hullámvölgyet, stílusváltást hajlamosak a végső válság jeleként értelmezni. Itt azonban nyilván többről van szó: az önmaga felé fordul, csupán a szövegszerűség hálójának csomópontjai közötti kapcsolatokat villództató, s így örvényszerűen („en abyme”) „befele” építkező szöveg valóban esztétikai „zsákutca”, vagy inkább titokzatos „fekete lyuk”, amelynek alapvető funkciója az, hogy elnyeli-bedarálja hozott anyagát?

Talán érdemes figyelembe venni, hogy nem Greenaway az első, akinek az életművéről szóló diskurzust az efféle „végső kérdéseket” fölvető retorika határozza meg. Noha nem szokás őket együtt emlegetni, Jean-Luc Godard, aki már az 1968-as *Weekend* záróképére fölírta a kétértelmű „vége a mozinak” („fin du cinéma”) feliratot, szintén arról híres, hogy meghökkentő filmjeivel (és még megdöbbentőbb axiomatikus kijelentéseivel) a mozgóképi elbeszélés szubverzióját hajtotta végre. Interjúiban pedig többször is azt nyilatkozta, hogy valószínűleg egyidőben fog meghalni a mozival, legalábbis annak azzal a formájával, amilyennek mi ismerjük. Igaz, rögtön hozzátéve azt is, hogy optimizmussal várja a filmtörténet végét. Az *Őszi önarcképben* (1994) pedig úgy pontosítja ezt, hogy: „a filmeket el kell égetni, de vigyázat: belső tűzzel”⁵, ami lényegében az önreflexió metaforájaként is érthető. Miközben folyamatosan dolgozik a *Bevezetés egy (valódi) filmtörténetbe* folytatásainak tekinthető kép, hang, szöveg kollázsából álló mozgóképes „előadásain”, *A film története(i)n*, filmjeihez utólag sajátos forgatókönyv-kisfilmeket készít, terméke-

² *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster, 1996, Nodus Publikationen. 133. o.

³ *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris, 1992, Gallimard. 67. o.

⁴ Vö. WAUGH, PATRICIA: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York, 1984, Methuen. 145–146. o.

⁵ Idézi BIKÁCSY GERGELY: Nessus-sipka. Godard téli önarcképe. *Filmvilág*, 10/1996. 12. o. Összefüggésbe hozható még azzal, ami a *Passiójáték* című film forgatókönyvében elhangzik: „a művészet olyan, mint a tűzvész, abból születik, amit eléget”.

nyebb, mint valaha: újabb nagyjátékfilm kísérleteivel sem szűnik meg ostromolni a filmes kifejezés határait, és így nemcsak filmtörténeti jelentősége, műveinek máig tartó aktualitása, hanem a nyolcvanas-kilencvenes évekbeli munkássága miatt is valójában a modernizmus „első számú túlélője”-nek⁶ tekinthető. Ezzel egyidőben Greenaway-nek a klasszikus filmművészetről tett elmarasztaló kijelentései szintén paradox módon lényegében nem egy végpontot, hanem egy *kezdetet* jelölnek ki. Amit eddig láttunk, az nem is film volt, „csak előszó a filmhez”, mondja⁷. Tegyük hozzá: legfőképpen az úttörőkre valló góggal és csak másodsorban a tekintélyrombolás indulatával. Hisz valójában kettejük közül sokkal inkább Godard-ra jellemző a filmformához való radikálisan destruktív viszonyulás. Godard ugyanis, aki egykor úgy írta alá a nevét, hogy „Jean-Luc Cinéma Godard”, legagresszívebb periódusában önmagát egyfajta „kulturális terroristá”-nak látta, „intellektuális gerillá”-nak, és egész életműve a klasszikus filmelbeszélést belülről szétromboló sorozatos támadásokból áll⁸, Peter Wollen szerint lényegében „ellenfilmeket” készített⁹. Ezzel szemben Greenaway mindig közvetve, mintegy a filmen „kívül” helyezkedve, magát elsősorban festőnek vallva határolódik el a filmelbeszélés bevett módozataitól.

Könnyen adódhat a frappáns szembeállítás: Godard monomániásan a filmről készíti filmeket, ám Greenaway mindig valami más művészet tükrébe állítja a filmvásznot. Holott ennek a *közvetlen* filmre irányulásnak, amely Godard filmről szóló filmjeiben vagy a filmes reprezentációt metaforikusan tematizáló alkotásaiban megnyilvánul, és a Greenaway-i „pikto-film”¹⁰ *közvetítettebb* jellegű filmes önreflexiójának szembeállítása csak látszólag egyértelmű. Hisz ki állíthatná, hogy Godard filmjei kevésbé kötődnének a festészethez, irodalomhoz, filozófiához vagy zenéhez? Ugyanez a helyzet a *palimpszeszt* metaforájával, amely mindkettejük jellemzésére kézenfekvőnek tűnik. Mindkettőjük esetében a film bizonyos szövegezés módozatainak szétzúzása, ugyanis nem más, mint egyféle újraírás meg fölülírás, mely a meglévő formákat nem elveti, hanem többszörösen szétválasztja és átforgatja, egymásra rétegezi. Ám ennek a metaforának igen kevés a leíró értéke akkor, ha a stíláriis jellegzetességeket kutatjuk. Kétségtelen, hogy az intertextuális és intermediális mozi, amit művelnek, egyformán a mozi hagyományosan értelmezett narratív formáinak túlfeszítését jelenti, a kinematográfia olyan *határ-létét*, amely leginkább a hibridizáció metaforáival írható le. A mozi létjogosultsága számukra abban van, hogy a film, mely eredendően egy *képmás*, képes valóban *mássá* (is) lényegülni, képes a *kamera-töltőtoll* és a *kamera-ecset* filozófiai-esztétikai eszményeit a végsőkig beteljesíteni, versenyre kelni az irodalommal és a festészettel, vagy akár filozófiai tételeket megfogalmazni. Azonban mindketten *másképp* teszik ezt. Vagy talán mégsem?

⁶ Fredric Jameson kifejezése (High-tech közösségek a késői Godard-nál. *Metropolis*, 4/1999. 90. o.).

⁷ KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT: Testírók. Beszélgetés Peter Greenaway-jel. *Filmvilág*, 1/1997. 9–11. o.

⁸ Lásd erről STAM, ROBERT: *Reflexivity in Literature and Film. From Don Quijote to Jean-Luc Godard*. New York, 1992, Columbia University Press. 179, 259–260. o.

⁹ *Readings and Writings*. London, 1982, Verso.

¹⁰ Francois Jost kifejezése (Der Picto-Film. In JÜRGEN E. MÜLLER, MARCUS VORAUER (Hrsg.): *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Münster, 1993, Nodus Publikationen. 223–237. o.).

A FILM ÉS/MINT VALAMI MÁS. NEM IS FILM?

A mozi százéves évfordulójának szentelt számos rendezvény közül az egyik legérdekesebb vállalkozás az volt, hogy francia filmkészítők felkértek egy sereg, a világ különböző táján dolgozó rendezőt, vegyék kezükbe Lumière legendás felvevőkészülékét, és forgassanak le egy mindössze egyperces plánszekvenciát.¹¹ Az elkészült kisfilmek egy része a mozi úttörőit parafrázáló tiszteletadásnak tekinthető, néhányból viszont érdekes módon az alkotók képvilágának sajátosságait sűrítő képsorok lettek. Greenaway kezében első látásra szinte blaszfémianak hatott az ósdi kamera, váratlanul őt magát láttuk, amint érdeklődésének örök tárgyát nevezi meg éppen. „Szeretek játszani a szöveggel és a képpel, a mozi pedig a legmegfelelőbb aréna számomra, hogy ezt tegyem” – halljuk, és egy szimmetrikus képpozíciót látunk (középpontban elhelyezett ülő emberi testtel, fölvillanó számokkal), mely ezt csak részben illusztrálja. A személyes hang és jelenlét, a jellegzetes barokkos dekorativitástól megfosztott fekete-fehér látvány színpadias kiszámítottsága kísérteties hasonlóságot mutat azokkal az eszközökkel, melyeket eddig Godard védjegyének tudtunk. Ráadásul a szóhasználat is (*színtér* helyett *aréna*ról beszél) szintén Godardra emlékeztet, aki szerint „egy film olyan, mint egy csatamező”¹². És ez a csatározás a cselekménymozzanatok gyakori brutalitása mellett az ő esetükben elsősorban a kommunikációs rendszerek harcát jelenti a film közegében.¹³ Ezt a harcot pedig sok kritikus szerint Greenaway mozija elvesztette a festészet, vagy még inkább valami egyéb, korcs szemiotikai képződmény javára.

A mozgókép szintetikus elemeinek effajta radikális lebontása és más művészetekkel való kapcsolatainak hangsúlyossá tétele a filmbe beemelt idézetek révén a francia *újhullám* egyik stiláris újítása volt¹⁴, noha ezt érdekes módon csak manapság kezdjük igazán észrevenni, valószínűleg többek között épp a Greenaway-képeken edződött szemünkkel. Képviselői közül is elsősorban a Godard-é, akinek igen eltérő alkotói korszakainak mindegyikére elmondható az, hogy filmjei „egymással versengő szemiotikai rendszerek szövedékének”¹⁵ tekinthetők.

Hogyan lehet ezt a „versengést” leírni? Sokan úgy vélik, hogy a romantikus

¹¹ *Lumière és társai*. Francia dokumentumfilm, készült 1995-ben. Rendező: Sarah Moon. Ebben a Greenaway-é mellett többek között láthattuk Theo Angelopulos, Costa Gavras, James Ivory, Abbas Kiarostami, Andrej Koncalovszkij, Jacques Rivette, David Lynch, Wim Wenders, Spike Lee filmszekvenciáit.

¹² Samuel Fuller amerikai rendezővel mondatja ezt a *Bolond Pierrot*-ban.

¹³ Vö. továbbá BONITZER, PASCAL: „Ez olyan, mint egy harc, mint egy vita a mozi és a festészet között a filmben.” In *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris, 1987, Editions de l'Étoile. 30. o.

¹⁴ Számos tanulmány mellett T. Jefferson Kline könyve (*Screening the Text. Intertextuality in New Wave French Cinema*. Baltimore-London, 1992, The Johns Hopkins University Press.) tárta föl talán a legalaposabb elemzésekkel a korszak reprezentatív alkotásainak szövegekői kapcsolatait, amelyek a francia, orosz, norvég, német, angol irodalom területére is kiterjednek, ezen túlmenően pedig nemcsak a képek által paradox módon megjelenített és egyben elleplezett szépirodalmi szövegeket sikerült azonosítani, hanem mitológiai utalásokat, filozófiai írásokat, valamint jelentős arányban képzőművészeti és általános vizuális reprezentációbeli mintákat, idézeteket is.

¹⁵ Patricia Waugh leírása általában az önreflexív szövegekről: *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York, 1984, Methuen. 19. o.

összművészet ideálja testesül meg mindazokban a művekben, melyek a film különböző művészetekkel rokonítható lehetőségeinek bármelyikét előtérbe helyezik. Úgy tűnik, „a mozgófényképnek van egyfajta beépített önreferencialitása, ami [...] óhatatlanul a *Gesamtkunstwerk* eszméinek beteljesítéseként tünteti fel magát, olyan alkotásnak, melyhez olykor épp a médium vészhelyzetekben felerősödő létfenntartó ösztöne adja a legerősebb impulzust”¹⁶. Illetve, hogy a művészeteket szintetizáló film ezekben az alkotásokban önnön felsőbbrendűségét demonstrálja, mint összefogó, a médiumok hierarchiájában a többi fölé kerekedő közeg. Ilyen tekintetben azonban a fogalom sokkal inkább a reprezentációelvű filmnarrációkra alkalmazható, hisz ezekben (amint azt a normatív szemléletű esztétikákban olvashatjuk, többnyire zenei analógiák által kifejtve¹⁷), akárcsak egy zenekarban a különböző hangszerek játékának, a filmen belüli heterogén kódolású elemek „dinamikus harmóniájának” kell megvalósulnia, a filmbeli viszonyok jellege elsősorban az „összegezés”, a filmzésnek alárendelt, az elemek önállóságát megszüntető „beolvadás” értelmében képzelhető el. Az a belső (bahtyini értelemben vett) dialógusokra és külső szövegösszefüggésekre építő poétikai stratégia, amelyet a hangsúlyozottan intertextuális filmek érvényesítenek, épp ezen „összhangzatok” megbontását jelentik, és ezért is hívják ki maguk ellen az elmarasztaló értékítéletet, sőt a művészhatalál apokaliptikus jóslatait.¹⁸ Noha a mozgókép közegének domináns jellege megmarad, hisz mozifilmként nézzük őket, filmszalagon jut el hozzánk, Greenaway és Godard filmjeiben egyaránt ezt a hierarchikus pozíciót erősen kikezdi azok a megoldások, amelyek révén a filmen belül valamiképpen *az egyik közlési rendszer a másik tükörképpé válik*, egyfajta *intermediális mise en abyme*-ről beszélhetünk. Ennek legfontosabb sajátossága talán az lehetne egyrészt, hogy többféleképpen is átrendeződő viszonyokban nyilvánul meg, másrészt pedig az, hogy általa a film saját helyét valamiképpen a többi médium *közt* jelöli ki.

Ennek a közties-létnek az alakzataiként körvonalazhatók az alábbi eljárások.

a) A mentális tér *mise en scène*-je: a vásznon innen és túl

„A filmvászon egy fal, és a falak azért vannak, hogy átugorják őket. Én bakugrásokat végzek saját magammal”¹⁹, illetve: „benne szeretnék lenni a képben magában” – nyilatkozta még 1967-ben Godard²⁰, aki egy sereg poétikai technikát dolgozott ki arra, hogyan lehet a kétdimenziós vásznonfelület korlátait meghaladva mintegy „belépni a képbe”, illetve – amint vallotta – „a képeket hátulról, a visszájukról fil-

¹⁶ JAMESON, FREDRIC: High-tech közösségek a késői Godard-nál. *Metropolis*, 4/1999. 88. o.

¹⁷ Következésként érvényesül ez a szemlélet például Bíró Yvette esztétikájában. *A hetedik művészet. A film formanyelve. A film drámaisága*. Budapest, 1994, Osiris Kiadó.

¹⁸ Vö. BÍRÓ YVETTE: „Ha a film maga teszi át a mondanivalóit egyidejűleg a képi, zenei, irodalmi, színművészeti kifejezés síkjaira, akkor a befogadónak semmiféle aktivitást nem hagy hátra. Olyan zsúfolt, minden érzéket elborító és eltömő anyaggazdaságot állít vele szembe, amely már nem művészet, nem teszi lehetővé a műélvezetet.” In i. m. 186–187. o.

¹⁹ Idézi Kurt Druckenthaner. Aspekte filmischer Autoreflexivität am Beispiel von Bertrand Tavernier’s „La mort en direct”. In JÜRGEN E. MÜLLER – MARCUS VORAUER (Hrsg.): *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der 70er und 80er Jahre*. Münster, 1996, Nodus Publikationen. 260. o.

²⁰ Idézi JOACHIM PAECH: *Passion oder die EinBILDungen des Jean-Luc Godard*. Frankfurt am Main, 1989, Deutsches Filmmuseum. 61. o.

mezni”²¹. Többek között ilyenek a forgatás körülményeit a filmbe beemelő jelene-
tek, Godard személyes megjelenése, nemcsak színészként, hanem olykor narrátor-
ként is, a *Charlotte et son Jules* (1958) című rövidfilmben pedig Jean-Paul Belmondo
az ő hangján szólal meg. A vászon „mögötti” alkotó „belépésének” szimmetrikus
megfelelői a nézőre tekintő, a filmből „kiszóló”, a nézőt „megszólító” szereplők,
melyek által a vászon és a néző közti térre irányul a figyelem, ahová viszont a befo-
gadó „lép át”. A filmszereplők között a fiktív és a „valós” alakok összekeverése
ugyancsak ezt variálja, ilyen például az *Éli az életében* (1962) az önmagaként meg-
jelenő filozófus Brice Parain.

A jelenség másfajta ironikus tematizálásaként értékelhetjük azt, ahogyan a
Csendőrkben a Michel-Ange (!) nevű szereplő összetéveszti a valóságot a mozi
anyagtalán káprázatával, és valóban be akar lépni a filmbe, természetesen szétsza-
kítva ezzel a vetítővásznat. Joachim Paech teszi föl a kérdést, hogy vajon „ez azt
jelentené, hogy csak úgy lehetséges belépni a képbe, ha azt az ember széttöri?”²²,
a képkeret kapuvá minősítése megfosztja azt az esztétikum létmódját feltételező dis-
tanciától. Ez a mágikus viszonyulás egyrészt a mimetikus ábrázolás életszerűségének
alapja, ami addig különlevő, az ábrázoláson „túli” realitás volt, beleolvad magába
a reprezentációba, a valóság lefödi a képet, a kép ábrázolás volta megsemmisül. A
vászon „innenső oldaláról” nézve pedig a foto-gráfia (mint azt Antonioni *Nagyítá-
sában* [1966] is láttuk) nevének etimológiájához híven, mindig ráírja magát a reali-
tásra, amely így már közvetlenül érzékelhetetlenné válik, a Walter Benjamin-i,
Vilém Flusser-i „apparátus” mindig kitörölhetetlenül közbeékeli saját ernyőjét a
néző és a valóság közé. Greenaway *A rajzoló szerződésében* (*The Draughtsman’s
Contract*, 1982) a rajzlap, az optikai keret és a filmvászon hármasságával mutatott
rá az egyes reprezentációformáknak a valósághoz való efféle eltakaró-kimetsző vi-
szonyulására.²³

Az „innen és túl” paradoxonainak még van egy lényeges vetülete Godard és
Greenaway művészetét illetően, mégpedig a sokat emlegetett *idézeteik* vonatkozá-
sában. A korábban említett példához visszatérve, a filozófus Brice Parain révén, aki
a „filozófus szerepében” jelenik meg (és aki feltehetőleg egyszerre a rendező isme-
rőse és olvasmányélménye), ráadásul saját gondolatait mondja, Godard megállapít-
hatatlanná teszi, hogy amit hallunk, az közvetlen közlés vagy pedig idézet, hisz a
„szereplő” önmagát „idézi”. Persze, Godard szerint „minden idézet. Ha lefényképe-
zem az *Arc de Triomphe*-ot, idézet. Ha az utcán vagyok, és egy könyvet lapozgatok,
idézet”.²⁴ Abban az esetben, ha a felvevőgép eszközzel felől közelítek, a kép-
kocka nem más, mint a valóság idézete, jelenbe hívása/citálása. Ha viszont, amint

²¹ I. m. 62. o.

²² I. m. 61. o.

²³ Amint Tarnay László elemzi: „A rajzoló papírlapja, illetve az ott megjelenő rajz és a napernyő, illetve a másik oldalán játszódó jelenet egy vászon innenső és túlsó oldalai lennének, s így az át-
járás köztük csak paradoxális lehet: valóság és annak képe között egy olyan homályos vászon
feszül, amely egyszerre különíti el és hozza közel őket egymáshoz. Mr. Neville és Mrs. Herbert
között kóttetett kétoldalú szerződés e kétoldalú vászon »írásba foglalása.«” [Ars corpus delicti est
(Lessing, Keats, Magritte, Greenaway és más auctorok félbehagyott „arc” poétikájáról). *Jelenkor*,
4/1998. 394. o.]

²⁴ BORDWELL, DAVID: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, 1996, Magyar Filmintézet. 320. o.

már szó volt róla, a vásznon túllépek, akár a tekintet az áttetsző üveglapon, akkor nem lefilmezett alakokat, tárgyakat látok, hanem magát a valóságot (és erről is van egy nem kevésbé híres, sokat idézett Godard-kijelentés: „A fénykép maga az igazság. És a film másodpercenként huszonnégyszeri igazság”²⁵). Godard idézeteiben és mozgófényképeiben mindig ott van eme paradox kettősség *összszavardásának* a lehetősége. A kézben tartott könyv lehet a tudás metaforája, vagy egy szövegasszociációt elindító intertextuális utalás, ám nála gyakran ez is az életből elesett jelenet. Még azokban az esetekben is, amikor a cselekményből a legkevésbé sem indokolható, miért emel le egy szereplő egy kötetet vagy videókazettát a polcra, vagy lapoz fel egy képzőművészeti albumot, akkor is érezzük Godard filmjeiben a hétköznapok világából oly ismerős *gesztus idézetét*. És fordítva, fiktív szereplői közé becsempesztett művészbáratái egyben önnön szövegeiket képviselve, maguk is idézetként hatnak. Greenaway-nél viszont a néző és a látvány közé ékelődő, azt átfedő/átfestő kinemato(*pikto*)gráfia, valamint a belső elkeretezések technikája és a tablószerű beállítások ugyancsak erősen keretező jellege mindig egyirányúan az idézetszerűséget erősíti, mintegy idézőjelbe teszi a filmkockát akkor is, ha éppen nem tudjuk kellő műveltség híján azonosítani a képet vagy szöveget.

Másfelől a mozi művészetközi dialógus-lehetőségeit olyan megoldások teszik lehetővé, amelyek révén a filmvászon fokozottan „téryszerűsödik”, magába vonzva azokat a dimenziókat, amelyek virtuálisan minden (álló)képen is ott vannak. A klasszikus film *internalizációs* eljárásaira, amelyeket Noël Burch tárt föl,²⁶ a festészet szokatlan térkompozíciós mintái vetülnek rá. Így például Greenaway-nél *A rajzoló szerződésében* a belsőbe komponált képek *fordított perspektívája* a figyelmet a vászon előtti térfelre irányítja. Mivel ezek a képek ráadásul a nézővel való kapcsolatteremtés ideális típusának minősülnek (mert nagyjából megfeleltethetők a valós észlelések átlagos látóterének), fokozottan képesek arra, hogy a vászon külső és belső terét, a néző és a reprezentáció világát összekössék. Ennek fordítottját is látjuk egy másik Greenaway produkcióban, a *ZOO*-ban (*A Zed and Two Noughts*, 1985), ahol felcserélődik a néző és a vetítővászon helyzete, ugyanis néhányszor a vászon pozíciójából filmezve látjuk a nézőteret, szemtől szemben magát a vetítógépet.

A tükröképnek a képbe való beiktatása, mely nemcsak Godard-nál, hanem Antonioninál is oly gyakori, ugyancsak a vászonra fordítja a vásznon kívüli dimenziót és tölti föl jelentéssel. Godard *Éli az életét* című filmjében például az első beállítás Nanát és Pault mutatja hátulnézetből, illetve a velük szemben elhelyezett hatalmas bárpult mögötti tükröt, és ebből tárul föl végül is az egész párbeszéd, egyben Manet *Bár a Folies-Bergère*-ben (1882) című festményét is parafrázálva. Greenaway pedig *Párnakönyvben* (*The Pillow Book*, 1995) ismétli meg a szerkesztésmódot, abban a jelenetben, amelyben Hoki átadja Jerome-nak a gyógyszereket a bárban. Greenaway-nél ezen kívül egyenesen Magritte alak(zat)ok előlnézetét-hátulnézetét egymásra montírozó képeinek megoldásait (mint amilyen *Az örök bizonyíték*, 1930) idézik azok a mozgóképi kollázsok, amelyekben egy nagyobb képbe beillesztve

²⁵ *A kis katona* című filmből.

²⁶ Olyan eljárásokról van szó, amelyek révén a filmtér folytatni látszik azt a teret, amelyben a néző él, illetve amelyek révén a nézőt mintegy „beszippantja” a látvány, amelyben kényelmesen eligazodik és otthonosan érzi magát. *Life to those Shadows*. Berkeley-Los Angeles, 1990, University of California Press.

látunk olyan kisebb felvételeket, amelyek diegetikusan ugyanahhoz a jelenethez köthetőek, illetve valamilyen képi idézetet vetítenek rá (akárcsak *A kész csokor*, 1956), a *Prospero könyvei* (*Prospero's Books*, 1991), valamint a *Párnakönyv* tele van ilyen egymásraforogatott, asszociatív képekkel.

Sokrétű térszerűsítési lehetőségeivel a mozgófénykép valójában egy olyan virtuálisan végtelen tér-idő dimenzió megjelenítője lehet, amely egyben a memóriális szöveg univerzum metaforikus tereként nyilvánul meg. Ezt tapasztalhatjuk a festményeket inszcenírozó beállításokban, amelyeket a zene, a verbális szöveg (Godard-nál a videótechnika is) újabb intertextuális relációkkal told meg. Vagy idézhetjük Greenaway egyik jelenetét a *Párnakönyvből*, amely szintén ezt a „falak nélküli mozi”²⁷ eszményét példázza. Jerome metaforikusan maga is *tükör*, hisz foglalkozását tekintve tolmács, több nyelv ismerője, életvitelével a nyugati és keleti kultúrák, valamint a férfi és női nemi szerepek egymásravetítője, továbbá ilyen értelemben éppen a női főszereplő tükörképe, aki (miután Jerome éppúgy teleírja testét, mint majd ő teszi a férfival) azt vallja, hogy útjelzőnek érzi magát, amely Kelet, Nyugat, Észak és Dél fele mutat. Az első Nagiko által írt és a kiadónak elküldött „könyv” bemutatásának képsorában a szoba közepén áll meztelenül, akárcsak a szöveg univerzum *axis mundi*-ja, a kamera pedig nagyzenekari kíséret mellett ünnepélyesen körbejárja, miközben a látószögébe kerülnek nemcsak a testére írt pompás és titokzatos jelek, hanem a szoba jellegzetességei is. A kameramozgást követve azt látjuk, hogy a szoba, ez a dobozszerű téralakzat (amelynek geometrikus jellegét már a festői térkompozíciókkal a *ZOO*-ban és *A szakács...-ban* [1989] is kiemelte a rendező) *minden irányban nyitott*: két oldalán nyitott ajtók vannak, amelyeken át más festőien színes falú helyiségek tárulnak föl, majd az ablakot láthatjuk, a végsőként mutatott falrészén pedig egy könyvekkel megrakott könyvespolc áll, amely vizuálisan már nem, metaforikusan azonban a lehető legtöbb perspektívát fölnyitó alakzatnak tekinthető.

A filmtechnika médiumközi közvetítő jellegét metaforizáló eljárásnak minősíthető Greenaway filmjeiben a *fénnyel való térfestés*, a színes fénysugarak és reflexek sajátos vizuális effektusai, amelyek néhol festői előképekre játszanak rá, ám többnyire ezen filmek eredeti, feledhetetlen képkompozíció maradnak. Ilyeneket láthatunk a *ZOO*-ban, amely egyébként is a megvilágítás filmbeli változatainak egész katalógusát nyújtja²⁸ vagy a *Számokba fojtva* (*Drowning by Numbers*, 1988) című film külső, esti felvételeiben. A fény anyagosságának mozgóképi hangsúlyozása ezen kívül az irodalom felé is közvetítő közegként funkcionálhat, Greenaway például a *Párnakönyvben* a vetített szövegek mellett fényből formált írásjeleket is használ. Ez a sajátos fényírás pedig nem a filmvászon papírlapra emlékeztető síkjára vetítődik, hanem térbe. A jól elkülönülő síkszerű háttér előtt lebeg, vagy éppen a háttér és a nézőtér között álló emberi alakot vonja be.

Általában véve a vetítógép fénycsóvjába álló szereplő, a szereplőre rávetített

²⁷ Minden film(kép) beilleszkedik a mozi(történet) általános kontextusába, ugyanakkor része a virtuálisan határtalan (irodalmi/festői/zenei stb.) képzelet kontextusának is. A „cinema without walls” gondolat hatja át például T. Jefferson Kline említett könyvét.

²⁸ Jonathan Hacker és David Price legalább tizenhárom féle fényforrást számolt meg a filmben. In: *Take Ten. Contemporary British Film Directors*. Oxford–New York, 1991, Oxford University Press. 220. o.

(így némiképp eltorzuló) mozgófénykép (Greenaway-nél a *ZOO*-ban és a *Pármakönyvben*, Godard pedig saját képmását ékeli az egymásra fényképezett filmképek közé a *Scénario du film Passion* [1982] című videófilmjében), a mozgó fény és a kép elválasztása mellett, hogy a fényvel „teleírt” mozi terem auráját vonja a vászonra, a reprezentátum és reprezentáció terében formálódó és deformálódó alkotói-befogadói jelentéskonstrukciók „köztes” státuszát példázza. Másrészt viszont rokonságot mutat Magritte azon képeinek megoldásával, amelyekben az alakzat és háttér, előtér és háttér fölcserélődik, egymásra tevődik (mint például *A csábító*, 1953; *A Szép világ*, 1962; *A nagy család*, 1963; *a Carte blanche*, 1965; *A tiszta lap*, 1967). Joachim Paech szerint²⁹ Godard munkássága azt példázza, hogy ebben a „képgyárban”, ami a mozi, már nincsen semmi, ami „kívül” lenne, a filmhez képest külső volna, csupán képek vannak, amelyek újabb képekkel hozhatók kapcsolatba. A mozi a kép- és szövegvilág kaleidoszkópja, amelyet forgatva fotográfia és festmény, szépirodalom és tudós értekezés, dokumentumfelvétel és mitológia rakódik egymásra, és hoz létre sajátos mintázatokat.

b) Explicit fordítás/ferdítés

A film által kezdeményezett művészet- és médiumközi dialógus/rivalizálás sajátos ironikus reflexiójaként könnyelhető el azok az esetek, melyekben explicit utalás történik valamelyik művészetre, ez azonban olyan formát ölt, amely egyfajta ironizáló, egymás autoritását kölcsönösen kikezdő parafrázisnak tekinthető. Godard a filmművészetre vonatkozó kijelentések sokaságát építi be filmjeibe (például a Louis Lumière-nek tulajdonított próféciát, miszerint „a kinematográf egy jövő nélküli felfedezés”, az 1963-as *Megvetésben*), ám amikor festészetről vagy irodalomról beszél, akkor is a filmről szól. Greenaway több filmjében viszont a filmkritikai-elméleti irodalomból vett idézetek hangzanak el a festészetre vonatkoztatva. A *rajzoló szerződése* esetében két ilyen parafrázist is találunk. Az egyik Truffaut azon megjegyzését fogalmazza át a festészetre, miszerint az angol filmművészet ellentmondásos fogalomtársítás (a filmben ezt halljuk: „az angol festészet ellentmondásos fogalom”)³⁰. A másik Eisenstein híres példáját idézi, amellyel a film színdramaturgiájának a sajátosságait érzékeltette. Eisenstein szerint senki se gondoljon színkompozícióra addig, amíg nem tanulja meg, hogy a „gyepen heverő három narancsban, ne csak három, a fűre helyezett tárgyat lássunk, hanem három narancsszínű foltot zöld alapon”³¹. A filmben Mr. Neville és Mrs. Talman párbeszédébe szőve, így jelenik ez meg: Mr. Neville:



²⁹ I. m. 64.

³⁰ A parafrázisra a Jonathan Hacker-David Price szerzőpáros kötete hívta föl a figyelmet. I. m. 200. o.

³¹ A színes film. In: Eisenstein: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, 1998, Áron Kiadó. 289. o.

„A második hat rajzomat még a titok fátyla fedi, de lépésről-lépésre közelebb jutok a *dolog lényegéhez*.” Mrs. Talman: „Talán az apám szívéhez, Mr. Neville.” (Arra célozva, hogy az apja esetleg gyilkosság áldozata lett, és ennek árulkodó nyomait fednék föl a rajzok.) Mr. Neville: „*Vérvörös folt az üdezőld fiúén.*”³² (Jelezvén a nézőnek, hogy itt lényegében a gyilkosság csak ürügy a festői-filmi reprezentáció kérdéseinek megfogalmazásához.) Mire Mrs. Talman epésen megjegyzi: „Milyen kár, Mr. Neville, hogy a rajzai fekete-fehérek.” A ZOO-ban még vitriolosabb a médiumok ironizáló egymásra vetítése, itt ugyanis a filmábrázolás groteszk naturalizmussal teremti újra a festmények világát. Alba Bewick arról beszél, milyen érdekes az, hogy Vermeer képein soha sem lehet látni a lábakat, és Van Meegeren (!), a festő filmbeli ellenpárja ennek megfelelően levágja Alba lábait, aki morbid humorral jegyzi meg, hogy így legalább jobban befér majd a koporsóba, illetve – tehetjük hozzá – az alakokat elmetsző képkivágásba, eszünkbe juttatva az első mozinézők iszonyatát a testeket feldaraboló közelképek láttán.

c) Ekphraszisz

Az elhangzó szövegben explicitté tett kapcsolatok mellett sokkal jellemzőbbek a szemiotikai rendszerek keveredésének azok az alakzatai, melyeket összefüggésbe hozhatunk az *ekphraszisz*nek nevezett, az antik retorikából származó eljárással. Ez egy festmény vagy egy szoborcsoport részletes, a képzőművészeti ábrázolás érzéketlenségével versengő szemléletes leírását jelentette, és mára egyfajta gyűjtőnévévé vált mindazoknak a próbálkozásoknak, amelyekben az egyik művészetbeli alkotás egy másik műalkotás tárgyává válik. A fogalom eredetileg a nyelvnek a képiség felé való áttörési kísérleteit jelölte, amikor azonban a képek kísérelték meg a nyelvi szöveg megfelelőjét létrehozni, akkor azt *fordított ekphraszisz*nek tekintették.³³ Godard és Greenaway művészetében viszont tulajdonképpen nemcsak fordított ekphrasziszről beszélhetünk, hanem úgy tűnik, hogy egyidőben *többszörös, többirányú ekphraszitikus tendenciák* valósulnak meg. Bármely más művészet kifejezőmódjának imitációja a filmben ugyanis többnyire nem a célpontja a film szintetikus művészetként való önreprezentációjának, hanem eszköze, egyik lehetséges „kapuja” egy több médiumot bevonó viszonyrendszerbe való belépésnek, amelyben nem az ironizáló versengés a meghatározó, hanem a médiumhatárok folytonos átjárhatóvá tétele.

Bizonyos esetekben ez a tendencia egyfajta *permutatív reflexivitás* kibontakoztatója lehet, amelynek során a láncszerűen ugyanazt a témát, így egymást „átkódoló” filmbeli közlésformák az ábrázolásnak a megsokszorozása révén, annak a referenciától való eltávolodását eredményezik. Godard *Éli az életét* című művében jól megragadható ez a jelenség. A film utolsó epizódját indító jelenetben Nanát egy fiatalember társaságában találjuk. A férfi kezében egy Edgar Allan Poe kötetet látunk, és egy Poe-novellából, *Az ovális arcképből* hallunk néhány részletet, miközben megsokszorozódnak az elbeszélői, illetve a reprezentációs szintek, szövegek és médiumok épülnek egymásba és egymásra. A filmképhez hozzárendelt, külső narrátori hang előadásában – amely nem a fiatalembert játszó színészé, hanem magáé

³² A filmről ugyanakkor tudni kell, hogy a megfelelő festői színhatás kedvéért a rendező különleges szűrőkkel fokozta a fű minél üdőbb zöld hatását.

³³ Vö. MURRAY KRIEGER: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London, 1992, The Johns Hopkins University Press. xiii. o.

Godard-é – egy történet hangzik el egy történetből, így többszörös idézetnek tekinthető. Mintha Godard idézné³⁴ az épp most látható fiatalembert, aki olvassa az elhangzó leírást a novellában egy fiatalemberről, aki szintén a maga rendjén olvassa ezt egy könyvben. A novellába beágyazott történet magva tulajdonképpen egy festmény ekphraszisa, irodalmi leírása, egészében pedig a hasonmáshoz való mágikus viszonyulást megjelenítő ősi toposz (a megelevenedő képmás, illetve inkább ennek fordítottja: a képbe, a fikció, a művészet világába átlépő ember) újrafogalmazása is. Az elbeszélés ugyanis egy festőről szól, aki szó szerint, ecsetvonásonként lopja el a színeket modelljének arcáról, mintegy annak életével tölti föl a képmást, és így mire a bámulatosan „élethű” festmény elkészül, kedvese holtan esik össze. Miközben pedig az alakuló festményről hallunk, a filmképek e szöveg filmes párhuzamát nyújtják. Nanát látjuk egy (a filmkép térhatását jelentősen csökkentő) egyszínű háttér előtt, amint a kamera különböző nézetekből hasonlóképp „portrét” készít róla, elidőzve a finom arcvonásokon, a lány pedig éppen a száját festi. Ugyanakkor föltűnik Nana mellett Liz Taylor arcképe, amely az analógiát továbbviszi a fotográfia világára. A fotó és a film között további kapcsolatot teremt az, hogy Liz Taylor a kor ünnevelt sztárja, és mint ilyen egy lehetséges példakép Nana számára, aki szintén színésznőként próbál föltűnni.³⁵ Az irodalmi-festői arcképpel rokonítja a filmképet az, hogy az egész film maga felfogható nem csupán a filmezési módozatok azonos helyzetre való kombinációjából adódó parametrikus stílusjátéknak, ahogyan Bordwell³⁶ minősítette, hanem egy sajátosan filmszerű portré megalkotásának, végső soron pedig a reflexív ábrázolásmód és a képben megragadható életszerűség, az önálló életre keltett, és a kollázsokból mikrokozmoszá rendeződő reprezentáció paradoxonjaival való kísérletezésnek is.

Narrátori jelenléte által a filmi kijelentések forrásaként megerősítve, Godard maga az, aki a novellában idézett festőhöz hasonlóan szintén szerelmesének arcképet próbálja megörökíteni (Anna Karina, aki szerepéből „kizökkenve” többször közvetlen pillantásokat vet a kamera irányába, ekkor Godard felesége volt) a XIX. századi francia festészet mintáira visszavezethető képkompozíciókban.³⁷

³⁴ Ez az irodalmi „szabad függő beszéd” mintájára Deleuze által *szabad függő látomásnak* nevezett elbeszélésmód egyik jellegzetes megoldása. (Vö. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris, 1985, Les Editions de Minuit. 239. o.; magyarul: *A gondolat és a film. Metropolis*, 4/1999. 42–43. o.)

³⁵ Hasonló eljárással találoztunk Godard korábbi munkájában, a *Kifulladásigban* (1959) is, ahol a szereplő (ön)meghatározása még explicitebben egy filmes előkép alapján történik. Ráadásul Michel, aki Bogart imázsát másolja, az eredetivel immár végletesen elidegenedett újabb másolat (Patrícia) révén pusztul el. A képi minta (mely egyben egy műfaj, a gengszterfilm emblémája is) szintén egy fotográfia révén jelenik meg a filmben, és ezt a rendező a filmképekkel egyenrangú vizuális elemként kezeli: a film szereplőjét és a plakáton kimerevített Humphrey Bogart-arcképet klasszikus dialógushelyzetben filmezve, egy másik jelenetben pedig a sztárfotók jellegzetes beállítását idézi oly módon, hogy egy fotográfiának ható képet keretez el a filmképen belül (amikor Patrícia egy ösesodort plakátot használ látcsőként, és ennek körkörös látóterében látjuk a mozdatlanul pózoló Michelt).

³⁶ Vö. *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, 1996, Magyar Filmintézet. 290–295. o.

³⁷ A filmképeken többnyire a „magányos kurtizán egy párizsi kávézóban” festői témájának variációjaként jelenik meg. Amint Tom Conley feltárta, a képek egyrésze Manet, Renoir, Degas és Van Gogh parafrázisoknak tekinthető. Lásd *Portrayals of Painting: Translations of „Vivre sa vie”*. *Film Reader*, 3/1978. 169–179. o.

A többszörös közvetítés révén föltáruuló arc: a leírt festménybeli, a lefényképezett és a lefilmezett, egyszerre fiktív (Nanát) és „reális” személyt (Anna Karinát) jelölő kép pedig egymást tükrözi és visszatükrözi. Végző soron Nana Klein, a jelentéktelen kis párizsi prostituált (vagy netán éppen Anna Karina?) személye az, aki az idézett festmény és modelljének történetéhez hasonló módon kitörlődik ebből a túlkódolt képszövedékből.

A filmképbe ékelődő sztárfotó, melynek kimerevített jellege összhangban van a Nana meglehetősen kifejezéstelen arcával, a filmi reprezentáció hamis illúzióira mutathat rá. Ha eddig a pontig azt hittük, hogy helyzetképet vagy karakterrajzot kaphatunk Godard filmjéből, akkor ezek a többszörösen ekphrasztikus képek végképp felfüggesztik a reprezentáció valóságreferenciáját: Nana nem egy valóságos nő, aki hallgatja a felolvasást, hanem maga is ábrázolás, idézetek kollázsa, multimediális „szövegszintér”.³⁸ Így mielőtt a filmvégi, abszurdnak ható halála bekövetkezne, Godard a reflexív technikák sorozatát megkoronázó többszörösen ekphraszisz révén már megvonja tőle az élő személy státuszát. Miféle életről beszél a cím? – kérdezhetnénk tehát. Nana, akinek egyetlen ambíciója, hogy filmkép legyen, valóban képpé lesz, és meghal, mint a Poe novellabeli festmény modellje? Még pusztulása is idézetszerű, hisz a „Restaurant des Studios” előtt, a westernfilmek párbajjeleneteit urbanizáló gengszterlövöldözések tipikus helyszínén, az utcán éri e sajátos „filmhalál”.

A filmes fölülírás funkciója ebben az esetben talán épp abban mutatkozik meg, hogy tematizálni tudja a mozgó fotográfiának a Bazin által leírt „bebalzsamozó” jellegét,³⁹ azt hogy lényegében a film nem tud maradéktalanul elszakadni a valóságosság illúziójától, sőt abban rejlik minden varázslatossága, hogy amit zárványként keretbe foglal, az „maga az élet”, a bebalzsamozott idő: Nana tehát voltaképpen a filmképnek az életet és halált egyesítő állapotában „éli az életét”. Ezt a zárványt viszont jelölőretek fődik el és keretezik a végtelenségig, és így egészében véve ez a típusú reflexivitás a reprezentáció eltárgyasító-eltávolító jellegét hangsúlyozza, a művészi alkotást egyfajta fordított Pygmalion-mítosz értelmében szemlélve (a teremtett mű nem megelevenedik, hanem az élet az, ami tárggyá merevedik), illetve e mítoszt felforgatva: az „élet”, ami az elbeszélés „töréseiben”, a fikció mellett/mögött föl villan és a „képmás” alakzatait egymásba visszatükröztetve. A filozófussal folytatott beszélgetés során kimondja: „csak olyankor tudunk érthetően beszélni, ha bizonyos időre lemondunk az életről, mondhatni ez az ára, [...] ha az életet mintegy kívülről szemléljük”, és mintha a *Bolond Pierrot*-ban (1965) ugyanezre reflektálna a megsokszorozott identitású Pierrot/Ferdinand/Belmondo, a jellegzetesen Godard-i „lázadó”, amikor megfogalmazza a paradoxont: „nem az emberek életét ábrázolni, hanem csak az életet, azt, hogy az emberek között ott van a tér, a hang és a színék”.

Greenaway-nél is megfigyelhető a jelölők ilyen tárgyiasító hatású megsokszorozódása. A *Párnakönyv* egésze például tekinthető a médiumok egymásraíródásának permutatív lehetőségeit példázó filmesszének, amely ráadásul a szövegek és képek, az írásaktus és a különböző (kép)„ernyők” erotikus természetének metaforáját is

³⁸ James Goodwin jellemzi ezzel a kifejezéssel az intertextuálisan építkező film szereplőit. (Vö. Akira Kurosawa *and Intertextual Cinema*. Baltimore–London, 1994, Johns Hopkins University Press. 20. o.)

³⁹ ANDRÉ BAZIN: A fénykép ontológiája. In *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, 1995, Osiris Kiadó. 16–24. o.



egyszerre fölépíti és lebontja, a reprezentáció érzékiségét a pseudo-szenzoriális elemek halmozásával fokozva (íz, hangok, színek, tapintásérzetek fölidézését kísérli meg a film), ugyanakkor magának a szexualitásnak a megjelenítését de-erotizálva az esztétizálás közvetítettségének fokozásával. Egy helyen Magritte híres, *Filozófia a hálószobában* című

(1966) festményére játszik rá, melyen a hálóköntös éppen azokat a testrészeket emeli ki, amelyeket funkciója szerint el kellene rejtene, illetve a testiséget eltárgyasító módon maga lesz a játékos erotika célpontja. A film képi és verbális parafrázisában ez úgy jelentkezik, hogy nemcsak látjuk, hanem Nagiko el is mondja a nézőnek, hogy a testére író szeretője csak ott tartotta csupaszon, ahol megszokta, hogy leginkább ruhát visel. A testet elfödő/fölfedő írás pedig önmagában is jelhorozóvá fokozza le, szöveggé semlegesíti viselőjét.

Greenaway munkáiban a legjellemzőbb talán az, hogy az egyes médiumok a filmen belül egyfajta hivalkodó karneváli nyelvkeveredésben egymás „álarcában” jelentkezők. Mindezek révén nemcsak a film próbál versenyre kelni a többi művészettel, hanem azok is megkísérlik kibontakoztatni lehetőségeiket a film vehikulumán keresztül, és magukra öltetni valamit a film lényegéből. Ezáltal a „fordított ekphraszisz” valamiképpen ismét „visszafordítódik”. Azon túlmenően, hogy a filmképek kölcsönöznek más művészetek eszközeiből, lényegében egy olyan poétikai stratégiát bontakoztatnak ki, amely konkrét képpé kódol át és narrativizál néhányat azokból a metaforákból, ahogyan egy-egy közlési rendszer lényegét (illetve az egyes médiumok közvetítésével a világot magát) érzékeljük. Ezekből a konkretizált és narratív kontextusba helyezett metaforákból szövődik maga a film „szövege”.

A *Prospero könyvei* és a *Párnakönyv* című filmek például az írás, a könyv és a festészet lehetséges metaforáinak egész sorát bontják ki. A *Prospero könyveiben* megjelenő könyvek, amelyek a kanonizált tudás ellenpontozását adják a Prospero és szellemvilága által képviselt teremtő fantázia képlékeny univerzumának, egyben a hermeneutikai értelemben vett irodalmi alkotás létmódjának metaforáit testesítik meg. Miközben a tárgyként szemlélhető üres lapok szabadon szóródnak a szélben, Prospero Greenaway által megjelenített könyvei lényegében fiktív konstrukciók, az imaginárius dimenziójában, tehát a filmképen, szó szerint élővé válnak: vérző, lüktető, miniatűr világmodelleket magukba foglaló kötetek tűnnek fel, amelyekben „a gondolatok kergetik egymást”, „szétfeszítik” a borítót, „tükrözik az olvasót”. A filmes ábrázolás lehetőségei feloldozzák a szöveget az írás linearitásából, a könyvet tárgy voltának statikusságából, a festményeket a festék anyagosságából. A könyvlapként elterülő vásznon belül elkeretezett képek/szövegek a könyvben/festményben születő újabb szövegekként/képekként is értelmezhetők, amelyeket a kinematográfia képzelettel analóg közege kelt életre, valamint a könyvlap, a festő- és filmvászon egymásba való átlényegüléseit jelzik (az elbeszélés egyik képeretből helyeződik át a másikba, a képek egyben filmfestmények, amelyek az irodalmias elbeszélői világszervezés függvényei). Magának a nyelvi szövegnek a multimediális lehetőségei pedig szétszóródnak a filmi kommunikáció különböző szintjeire (ezáltal a szöveg

hangzó és képi megjelenéseinek enciklopédikus változatosságát kapjuk), a festői képkompozíciók kinematikája viszont filmbeli mozgássá alakul.

Sokat írtak már Greenaway-nek a könyvekhez és a festészet kánonjaihoz való viszonyáról, a *fotográfia szerepe* filmjeinek médiumközi kapcsolatait illetően viszont még kevésbé állt az érdeklődés középpontjában. Érdemes talán erről is szólni. A *Pármakönyvben* ugyanis az említettekén kívül a fotográfia narratív és fetisiztikus kvalitásainak kibontását is láthatjuk. A Nagiko esküvőjének mozzanatait megörökítő, kevés mozgást tartalmazó fekete-fehér képeire rávetítődő, a házasság későbbi történetét elmesélő jelenetek ahhoz az élményhez hasonlóak, amit egy családi fényképalbum lapozgatása jelent. Emellett a filmben látszólag mellékes szerepet játszó fotóriporter, Hoki, illetve a fényképezés maga is fontos szerephez jut. A fotográfia itt a szövegmásolás, a képátírás megfelelője, hisz a festői testkalligráfiát nemcsak lemásolják, hanem többnyire a fényképezés révén örökítik meg. A kép-szöveg viszonyok alapvetően irodalmi (kalligrafikus, kalligrammatikus és emblémaszerű) variánsai mellett a vele kapcsolatba hozott fotográfia médium-metaforájának kibontása a film talán legérdekesebb aspektusa.

Godard az *Éli az életét*-ben a fotográfiát az álló és mozgókép egyaránt „bebalzsamozó” jellegére való célzasként alkalmazta. Greenaway-nél ugyanez a metafora jelenik meg a film egyik legfontosabb jelenetében, amely az angol „to take a picture” kifejezésben is benne rejlik (lefényképezni, vagyis megfosztani a tárgyat a képétől), illetve amit a magyar „lekapni valakit”, vagy „képmás” (a mágikus értelemben vett hasonmásra utaló) megjelölés is érzékeltet, és amelyet Bazin úgy ír le, hogy a fényképezés tulajdonképpen „öntvény”, a tárgyaknak a fény segítségével való lenyomata, amely a „dolgok valóságát magára az ábrázolásra képes átvinni”.⁴⁰ A fotografikus reprezentációnak ez a „mumifikáló” jellege azonban a *Pármakönyvben* meghökkentő logikával naturalisztikusan konkretizálódik abban a jelenetben, amelyben Jerome könyvként használt bőrét már nem pusztán fényképlenymatban rögzítik, hanem a szó szoros értelmében lenyúzzák, annak érdekében, hogy mind könyvként, mind pedig testként megőrizhessék. Amit látunk, lényegében egy olyan rituálé, amely profánul visszajára fordít egy temetést, a testnek a világ szeme elől való elfödését (implicite Krisztus sírbatételének bármilyen ikonográfiáját). Nemcsak a leplet távolítják el, hanem testének képi hordozóját is leveszik. A bőr pedig ténylegesen könyvlappá válik, a test képe nem átmásolódik, hanem beleíródik a felületbe. Valójában maga a test az, ami megőrződik: a reprezentátum és reprezentáció eggyé válik. Erre pedig eddig csupán a fotográfia indexikus jellegében, fetisiztikus-illuzórikus recepciójában, általában a ritualisztikusan használt képekhez/tárgyakhoz való mágikus viszonyulásban (például az eucharisztia misztériumában) volt példa. Bazin írta Krisztus Torinóban őrzött lepléről, hogy az valójában „az ereklye és a fénykép szintézisét jelenti”.⁴¹ Jerome könyvvé konvertált bőre ennek nemcsak profán és szubverzív parafrázisa, hanem ugyanakkor egy elvont gondolat, spirituális élmény sokkolóan naturalisztikus megtestesülése, egy nyelvi/képi metafora, amelyet visszafordítottak az „élet képeire”. Greenaway művészetére általában jellemző a médium-

⁴⁰ ANDRÉ BAZIN: A fénykép ontológiája. In *Mi a film? Esszék, tanulmányok*. Budapest, 1995, Osiris Kiadó. 21. o.

⁴¹ Uo. 21. o.

metaforáknak efféle szubverziója, a nyelvi képeknek a filmérzékelések már-már tapintható világába való áttétele.

Míg a modernizmus elidegenítő effektusai mindig a reprezentáció tárgyjellegét hangsúlyozták (az „eltárgyasítást” pedig az erőszakos halál témájával tetőzték), Greenaway-nél az ábrázolás paradox életszerűsége kerekedik felül. Művei tele vannak az élő művészet meghökkentő vizuális metaforáival. Jellemzően bizarr példája ennek a tinta és a vér összekapcsolása a *Pármakönyvben*. A Shakespeare-hős, Júlia halálát átíró öngyilkossági jelenetben Jerome tintát iszik, grafikus jelekkel ellátott tablettákat nyel, a lenyúzáskor bőre alól pedig szintén tustintaszerű folyadék buggyan elő. Greenaway szimbólumokat konkretizáló képeinek organikus jellege adja filmjeinek gyomorforgató és szemgyönyörködtető élményeit egyaránt. Így lesz az *élőkép* a legmegfelelőbb kifejeződése ennek a művészetfilozófiának, amelyben a halál és az élet, vagy a művészet és az élet nem állítódik egymással szembe. A megelevenedő festői kompozíciók, a testekké váló szövegek, a kiejtett szavak dramatikus ereje, az írás plaszticitása, a jelölések aktusának rituális körülmények között való megmutatása túlmutat azon, hogy Greenaway művészetét csupán valamiféle excentrikus kinemato-kalligráfiaként értékeljük, hisz lényege a jelekhez való mágikus viszonyulás. A mozgó képeken ebben az esetben szó szerint a reprezentációformák *animációja* zajlik. Ez az animáció azonban lényegében nem más, mint a *homunculus* metaforájára épülő alakzat. A hibridizált mozgóképfolyam és „összevagdalt” képkompozíció, amely szemfárasztó zsúfoltságával megsokszorozza a jelölés élettelen, tárgyi jellegét, ugyanakkor a fragmentumokból összeforrasztott *homunculus* paradoxálisan *organikus* egységét építi föl. A *Pármakönyvben* ezt erősíti meg a Gólem mítoszára való rájátszás a névadás rituáléjának tematizálásával, illetve a testből való pergamenkészítés idézett jelenetével.⁴² Általában véve pedig ennek a fő váza, a Godard-i folyamatbanlevő elbeszélés töredékességével ellentétben (melynek modelljét lényegében sohasem adta föl teljes egészében) Greenaway-nél mindig a lekerekített történet, melynek vége gyakran egyben kezdet is, valamiféle beiktatódás egy végtelennek jelzett körforgás szerves áramlatába (lásd például a *ZOO* vagy a *Pármakönyv* befejezéseit). Ilyen értelemben elmondhatjuk, hogy amennyiben minden művészi alkotás az isteni teremtéssel való versengés *hübriszével* terhelt, a jellegzetesen Greenaway-i reflexivitás valóban egy „gyászos bűn”.

Az interszemiózis pedig maga is tulajdonképpen egy profán és szakrális elemeket egymásba átforgató rituálé⁴³, *danse macabre*, melynek általános kerete (a *filmszínház*, a „picture show” elnevezésekben foglalt metaforikus tartalmak hordozójaként) egyfajta teátrális szcenírozás. Ha elfogadjuk azt az okfejtést, miszerint az ekphraszisz mindig egy olyan nyelvi „konvertálás”, amely során a közlési rendszer megpróbálja meghaladni saját korlátait, megközelítve egy másik médium, sőt a természetes

⁴² A zsidó-keresztény mítoszban az agyagbáb a testére (homlokára) írt jelek által kel életre, ezek eltörlése révén viszont megsemmisül. A Gólem életének-halálának kulcsa az írás/írástörlés. Egyik változata szerint akkor alakul vissza élettelen bábbá, amikor a rabbi kiveszi melléből az oda elhelyezett pergament.

⁴³ Csak egyetlen példa a már említett jeleneten kívül: a film több ízben tesz utalást a krisztusi szenvedéstörténetre, meghökkentő inverzával azonban egy nőt, Nagikót látunk a keresztfeszítés pózában, testén a Miatyánk szövegével, ugyanakkor a rá következő képen a keresztfirányban sikló kameramozgás „nyugópontja” egy jellegzetesen festői, női aktbeállítás részlete.

objektum jellegzetességeit, a kép és az írás közé helyezkedő filmről azt állapíthatjuk meg, hogy az valójában nemcsak a mozgókép, hanem ezen két jelölőrendszer korlátainak meghaladására való kísérlet is. A festmény referenciális transzparen-ciája nem közvetlen, a közvetítés közege, textúrája jól érzékelhető, az írás esetében viszont ez a közeg sokkal átlátszóbb: az olvasás során a betűk eltűnnek szemünk elől. A film a képhez hasonlóan vizuális kifejezőeszköz, mégis az íráshoz hasonlóan „átlátszó”. Ezt az „átlátszóságot” Greenaway pedig éppen a színházi eszközök közbe-iktatásával „zavarja meg”: a festői kompozíció színpadias jelenetként, eseményként lesz filmképpé, koreográfiává minősül át a vásznon. Explicitté téve azt, amit Jacques Aumont a filmművészet egyedi esélyének tart: „a színház utolsó feltámadását a festészetben”.⁴⁴ Ezáltal a *Prospero könyveiben* például a teatralitás és a festőiség ötvö-zetének a kommersz filmrevük óta szunnyadó lehetőségeit kihasználó egyedülálló variációját teremti meg. A teátrális elemek nagy része viszont ugyanakkor lényegé-
ben felfogható általában a filmi kifejezőmód „archaizálásának” is. Ilyennek tekint-
hető nemcsak a mozgókép korai képkompozíció típusainak használata, hanem a
laterna magica fényhatásához hasonlóan megjelenő betűk, az „élő” szereplők és vetít-
tett képek kombinációjára emlékeztető megoldások, legfőképp pedig az *ósmozi* álta-
lános élménybeli sajátosságainak felelevenítése sorolható ide, a tévékorszak egyé-
nekre izolált befogadása előtti filmélmény kulcsfogalmi ugyanis: a mozgás, a
látvány önmagában való élményszerűsége, a vásári-karneváli-ünnepi jelleg. Így ami
végül is összeköti Greenaway intermedializált mozijában az egyes közlésformákat, az
egyfajta mágikus szinkretizmus, amely minden művészet eredeténél föllelhető.

A „rítus” és a „szemiózis” társítása ellentmondásosnak tűnhet, lévén valóban gyökeresen eltérő szemlélet alapfogalmi, viszont Greenaway-nél a kodifikációk megsokszorozódása lényegében nem vezet át valami artikulál(hat)atlan komplex jelentés tartományába (a *Pámakönyvből* idézett rituálé révén sem a jelölő „hív élő” valamiféle jelentést, hanem mintegy „visszafordítva” a logikai folyamatot, a jelölt íródik bele a jelölőbe), hanem megmarad ennek az artikulálhatatlanságnak a jelölésénél, a jelölés gesztusánál és ambivalens esztétikai gyönyörénél. Murray Krieger szerint az ekphraszisz mindig „arra törekszik, hogy ellene szegüljön a nyelv közvetítő jellegének és temporalitásának azáltal, hogy a nyelvben olyan plaszticitásra törekszik, amely a képzőművészetekhez hasonlóan saját médiumát alakítja át magává a közvetítetlen dologgá”.⁴⁵ Greenaway hibrid mozija a jelölő–jelölt elkülönülés feloldásának kísérleteit variálja, éppen ezért azt is mondhatjuk, hogy nála valójában nem más és nem több, mint *maga az ekphraszisz esztétikai elve az, ami profán módon ritualizálódik újra*



⁴⁴ A színpadtól a vászonig, avagy a reprezentáció tere. *Metropolis*, 3/1997. 32. o. (*Loeil intermi-nable. Cinéma et peinture*. Paris, 1995, Séguier. 135–165. o.)

⁴⁵ I. m. 22. o.

meg újra. Általa pedig valójában a filmművészet ön-revizíója egy *re-kontextualizáció* formáját ölti: a film visszaírása történik a művészetek klasszikus paradigmáit sűrítő, időtlen intertextuális-intermediális univerzumba, a művészetek közös szinkretikus-rituális elemei hangsúlyozódnak, valamint az elbeszélés sajátos, szubverzív módon tematizálja magát a minden nyelv lényegét adó metaforikus gondolkodást.

A CSIRKE LELKE, AVAGY A KÉPEKEN INNEN ÉS TÚL

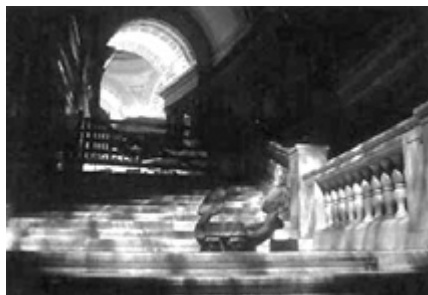
Van Godard-nak egy allegóriája, melyet többször is elmesélt:⁴⁶ „a csirkének van külseje meg belseje. Ha eltávolítjuk a külsejét, láthatjuk a belsejét, ha eltávolítjuk a belsejét, megláthatjuk a lelkét”. A világ képi másait szétszedő-összerakó kinematográfiában a médiumok határainak átlépése többnyire az Élet és a Művészet, a realitás és a fikció, a reprezentáló és a reprezentátum feloldhatatlan ontológiai különállósága elleni lázadás metaforája. Mára azonban a filmes öntükrözés eme nagy témája: a valóság és fikció problémája (felcserélhetősége, keveredése, az apparátusok manipulatív és világkonstituáló szerepe), általában a reflexivitás vált a reprezentáció divatos, sőt, megkerülhetetlen témájává, és szépen átvándorolt a kommersz regiszterébe (lásd *Ed TV*, *Truman Show*, *Mátrix*, csak az utóbbi évekből), ahogyan a stílusban is kötelező manír lett az erősen fragmentált elbeszélésmód vagy a kép műviségét kiemelő eljárás. A század közepén Godard még óriási feltűnést keltett kihagyásos vágásaival, permutatív képkompozíciós megoldásaival, ma már a legközönségesebb videoklip, krimisorozat vagy tévéshow sem létezik ezek nélkül. Greenaway pedig diadalmasan bekebelezi a kulturális klisék bármely formáját, a jelöltet meg átjátssza a jelölőbe: otthon van a végteleníthető szövegvilágban, s lekötik az ekphrasztikus nyelvközi játékok kihívásai.

Jaj nekem! (Hélas pour moi!, 1993), mondja viszont Godard egyik legutóbbi filmjének címe, és újból belekezd egy „*proposition de cinéma*”-ba, mely az ezredforduló táján már nem a kép eltárgyasítását taglalja, hanem a transzcendencia hiányának filozófiai kínjait vetíti a vászonra. Minekután többszörösen lehántotta a képek „külsejét” és „belsejét”, témája ismét a hasonmás, a kép, amely lényege szerint kép-más kellene, hogy legyen, akárcsak az ember, ki Isten hasonlatosságára teremtettet. Ám hogy lehet látni azáltal, ami csak látszat? A Godard-i csirke lelke találó metaforája annak a megfoghatatlan lényegnek, mely alapvetően nem teológiai fogantatású, hanem a mozgóképek, a tárgyvilág fénylenyomatait rögzítő kamera transzcenciája. Főszereplője ezúttal *Depardieu*, akit *Donnadiu*-nek, „istenadtá”-nak hívnak, a történetforgács Amphitruónt idézi, akinek képében Zeusz egyesült Alkménével. A hasonmás hasonmása a Narküszosz-mítoszt szcenírozó vízparton tűnik föl, itt kellene megjelenítenie a múltbéli történetnek, ám ez elmesélhetetlen marad, hisz ki tudná megmondani a tükröződések fénytöréseiben, melyik arc az igazi „dieu”? A lényeg ott marad a szavak/képek „mögött”, illetve „előtt” (amint a filmvégi párbeszéd-töredékben elhangzik), a kettő közötti rést pedig megtölti az összeilleszthetetlen, nem diegetikus képek áradata, mely ezúttal a filmes reflexivitás ismerős alakzatait

⁴⁶ Elhangzik az *Éli az életét* első részében és egy 1993-ban lejegyzett beszélgetésben, amelyet Godard Manuel de Oliveirával kezdeményezett a *Jaj nekem!* velencei bemutatóját követően. Olvasható: Már nem imádkoznak, csak miséznek. *Filmvilág*, 11/1993. 14–15. o. (a Liberation nyomán).

is felforgatja. Így Godard egyszerre *elődje* Greenaway-nek, és nagyon különböző úton járó kortársa, sőt, ha úgy tetszik, *utódja*. Hisz Jürgen E. Müllernek a bevezetőben idézett kérdésére a válasz, azt hiszem az, hogy a *vég*ek igazi ostromlója nem az angol mozibarokk fenegyereke, hanem a svájci Jean-Luc, a videó utáni film „túlélője”, aki – első „nagylélegzetű” művének címéhez híven vagy éppen azt meghazudtolva (*Kifulladásig*, 1959) – a szövegekbe belefulladva, és azon túl is dadogva a mozgóképirás kudarcáról forgat egyre talányosabb filmeket.

Greenaway nem dadog, képei kivétel nélkül elhelyezhetők az elbeszélés szilárd szerkezetében, szövegeit elválaszthatatlan kapcsolat láncolja illusztratív-megjelenítő vízióihoz, és vásznán a szövegekké konzervált testek s a testté élesztett gondolatok *vég nélküli* karneváli tobzódásban végzik kegyetlen, poszt-keresztény rítusaikat.



▶ Parfait Mélange –
Érzéki gyönyörök csábításában

Peter Greenaway: Párnakönyv

„Biztos vagyok abban, hogy van két dolog
az életben, ami összefügg egymással:
a test gyönyörei és az irodalom gyönyörei.”

Sei Shonagon

„A szöveg öröme – ez az a pillanat, amikor
a testem a saját elképzeléseit követi,
minthogy ezek nem azonosak az enyéimmel.”

Roland Barthes

A TEST

A *Párnakönyvről* (*The Pillow Book*) megoszlanak a vélemények. Egyesek szerint hatásvadász konstrukció, mert az 1996-os film behódol kora divatjának, és „már megint itt egy mű, amely a könyvekről szól, kicsit unalmas”, ráadásul „milyen perverz ötlet, meztelen testekre írni, fujj!” Mások szerint (általában azok szerint, akik többször megnézték a filmet) viszont a lassan valóban megszokottá váló könyvtémán túl a film a modernség utáni kor alapvető dilemmájával foglalkozik, mégpedig a nem anatómiai, hanem kulturális értelemben vett emberi test határainak kérdésével: a „külső” és „belső” átjárhatóságát biztosító határmezsgyével.

Az utóbbi évtizedekben nálunk is elszaporodó, a test különböző kulturális elméleteit tárgyaló könyvek közül ígéretesnek mutatkozik a Featherstone–Hepworth–Turner szerzőhármás munkája¹ abból a szempontból, hogy a testre vonatkozó „társadalmi fejlődést” és „kulturális teóriát” a modernség korszakküszöbén innen (a Horkheimer–Adorno-féle kultúraféltés szűkítő horizontján túllépve) tekinti, és nem riad vissza attól, hogy a kultúra populáris regisztereinek önmagáról kialakult tudását közelebbről is megvizsgálja. Csabai Márta a könyvről szóló ismertetésében úgy tér ki a *Párnakönyvre* mint a testhatár, a szó szerinti felszín szimbolikus jelentőségének tökéletes példájára, és a film értelmét a testtel kapcsolatos társadalomtudományi diszkurzus fent említett kontextusában helyezi el.²

A test külső és belső töredezettsége, együttes hasadása általában egy kultúra válságpillanatában mutatkozik meg, ilyen a múlt század végének és korunknak fin

¹ MIKE FEATHERSTONE – MIKE HEPWORTH – BRYAN S. TURNER: *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*. Ford. Erdei Pálma. Budapest, 1997. /Jószöveg Könyvek/

² CSABAI MÁRTA: *Bőrbe kötve – a test könyvei*. BUKSZ, 1998/2.

de siècle-jelensége. A test egyfajta médiumként válik olvashatóvá azáltal, hogy a mindenkori intézményes hatalom mint szociális objektumra írja rá a jeleit, és a textualizált test ezáltal a kultúraválság szimbólumává lesz. Így került a figyelem középpontjába a szexualizált test a múlt század végén és az apokaliptikus test a XX. század végén, mely utóbbit ezer veszély fenyeget. A különféle vírusoktól, pusztító fegyverektől és az előregedéstől való félelem következtében (az idegenektől való imaginatív félelemről nem is beszélve) az orvostudomány egészségnevelésre vonatkozó diszkurzusa uralta el kultúránkat. Az ember fő céljává lépett elő, hogy testét ellenállóbbá tegye, és kontúrosabbá rajzolása határozza meg korunk szépség-eszményét is. A test az örökös kényeztetés által az öröm hordozójává lett, és ezt a jutalmazáslogikát használja ki a média az egészségmegőrző és testszépítő termékek reklámjában is (például „Loreal, mert megérdemlem.”). Ennek következtében a test a hatalom definiálta társadalmi és szexuális normák megtestesülése, ám ugyanakkor nemcsak az engedelmesség, hanem a lázadás eszköze is válhat. Shirin Neshat, New Yorkban élő iráni művésznő manipulált fotói és effektusteli videoinstallációi többek között ezt példázzák. Neshat, a multikulturális feminizmus egyik jelentős képviselőjének témája a női élet az iszlám jegyében. Az 1994-es *Frauen Allahs (Allah asszonyai)* című képsorozatának darabjain a nők arcukra, tenyerükre és talpukra tetovált írással tiltakoznak a nemüknek állított korlátok ellen, akárcsak a *Turbulent–Rapture–Fervor* videotrilógia 2000-es New York–Bécs-i bemutatójának *Rapture (Elragadtatás)* című installációja, ahol iszlám nők (akár csoportos öngyilkosságként is értelmezhető) áldozati szertartással protestálnak a férfitársaság nőket kizáró rituális megmozdulása ellen.³

A testkép tehát közvetítő szereppel bír, jeleket, üzeneteket közvetít, és mint külső énkép kölcsönösen formálja egymást a belső énképpel, ám amíg a belső énkép önmagában csak mentálisan és emocionálisan hozzáférhető, addig a testkép állandóan ki van téve a bárki általi vizuális észlelésnek: *a test érzékileg tapasztalható.*

A KALLIGRÁFIA

A Kr.u. VII. században kialakult arab, ún. kúfi írás (a Korán nyelvének ábécéje, amely Kúfa városa után kapta nevét, ahol sok híres Korán-másoló kalligráfus élt) a későbbiekben kizárólag dekoratív jelleggel maradt fenn egyes kő- és fémtárgyakba vésve, kerámiába égetve és szőnyegbe szőve.⁴ A Neshat által bemutatott iszlám nők, bár lázadó céllal, de elsősorban nem olvasásra szánták testük festését, ez sokkal inkább egyfajta lázító dekoráció, vizuális figyelemfelkeltés, hiszen az írás és a női nem összeférhetetlen az iszlám kultúrában.

Különleges jelentőségű a kalligráfia művészete Japánban is, ahol meditatív jellegű alkotóművészetnek számít, és kiemelkedő kultusza a Heian korra (Kr. u. VII–X. századra) esik, amikor az ember megítélése kézírása milyenségén alapult, és például a szerelem fellobbanásához elegendő volt megpillantani valakinek a kézírását. A test-

³ SHIRIN NESHAT: *Turbulent–Rapture–Fervor*. Whitney-Biennale 2000, New York; Kunsthalle, Wien, 2000. 04. 31. – 06. 04.; Serpentine Gallery, London, 2000. 07. 28. – 09. 03. Vö. JÜRGEN HOHMEYER: *Fluch der Teufelin Suleika. Der Spiegel*, 14. (3. 4. 2000) 238–240. o.

⁴ Vö. KÉKI BÉLA: *Az írás története – A kezdetektől a nyomdabetűig*. Vince Kiadó, 2000, Budapest. 69. o.



írás gondolata sem idegen a japán kultúrától, bár nem éppen gyakori jelenség, néhány mítoszban mégis találunk embereket, akik mantrákkal tetoválják tele testüket az ördög elleni védekezésül.

Greenaway fantáziáját részben a kalligráfia művészete ragadta meg, amikor megalkotta a *Pármakönyvet*. Szerinte ugyanis a szépírás művészetének ugyanolyan hatalma van kép és szöveg összekapcsolására, mint a filmművészetnek, amelyről Greenaway így vélekedik: „Azt hiszem, remek meghatározása lehet ez a filmnek: ideális módja a szöveg és a kép összekapcsolásának. És ilyet még nem láttunk. Őszintén azt érzem, hogy a legtöbb film furcsa módon még mindig csak hang, amelyhez hozzáadják a képet. Nagyon kevés lényegileg vizuális film létezik. (...) Az én háttértem és legfőbb érdeklődésem még mindig a festészet. És a legjobb festészet nem narratív. (...) Szerintem nem láttunk még filmet, szerintem senki nem látott még filmet. Csak rögzített színházat vagy képes irodalmat láttunk. Olyan fiatal médium ez még, száz év múltán is, hogy a film tulajdonképpen még nem teremtette meg a saját szókincsét. Még mindig nagyon mimetikus.”⁵ A vizuális film – ahogy Greenaway nevezi –, akárcsak a kalligráfia, öntörvényű és alapvetően érzelmi

⁵ Testírók. Beszélgetés Peter Greenaway-jel. Részlet a Budapest Film Greenaway-interjúfilmjéből. Ford. Lengyel Anna. *Filmvilág*, 1997/1. 10. o.

tapasztalatú: képi észlelés nyújtotta esztétikai gyönyörhöz juttatja nézőjét, illetve olvasóját. *A kalligráfia olyan írás, amelynek esztétikája nem mentális, hanem érzéki tapasztalaton alapul.*

A PÁRNAKÖNYV

A *Párnakönyv* ötlete másrésről hús és szöveg képzetének összekapcsolásán alapul, és eredetileg egy japán író, Sei Shonagon *Párnakönyvéből* származik.

A filmben Nagiko nagynénje részleteket olvas fel Sei Shonagon *Párnakönyvéből* (Kr. u. 991–998 között keletkezett naplójából), akinek könyve éppen akkor lesz ezeréves, amikor Nagiko betölti a 28. életévét (amikor a film narrátoraként elmeséli a *Párnakönyv* történetét). Az elmúlt ezredvégen élt kiotói udvarhölgy hatására kezd el írni, hogy ugyanúgy beszámolhasson szeretőiről és minden másról, akár csak Sei Shonagon. Ő is ezredvégen él, ő is ír, és manöken. Mindketten hasonlóképpen sok időt fordítanak testük szépítésére, és hasonlóképpen ragadják el őket az érzéki csábítások. Nagiko ezt olvassa Sei Shonagon könyvében: „Összeírom neked, ami szép és jó”, majd ezután érzéki gyönyörök lajstroma következik: látványok (eső áztatta kert), ízek (sziruppal leöntött jégkockák) és illatok (tömjénnel illatosított szoba). Sei Shonagon *Párnakönyve* az érzéki örömök enciklopédiája. Amikor Nagiko megtanul írni, az írás anyagisága keríti hatalmába: „éreztem mindenféle papír illatát, a bőr illatára emlékeztetett”. Apja barátja a szavak mágikus (érzékekre ható) használatára tanítja: „az eső szó hulljon, mint az eső, a füst szó szálljon, mint a füst”.

Az írás élvezetté és gyönyörre szelídül a keze alatt, és végül összefonódik a testi szerelem képzetével: „apám és Sei Shonagon emlékére elhatároztam, olyan szerezőket választok, akik emlékeztetnek a szépírás gyönyörére”. Sei Shonagon naplója arra tanította, hogy „a fehér papír illata” olyan, mint „az első szerető, aki váratlanul betoppan egy esős kertből”, és „a toll és a tinta” olyan, mint „az az örömszerző eszköz, amelynek célja sohasem kétséges, ám amelynek meglepő hatékonyságáról az ember mindig megfedekezik”.

Innen kezdve Nagiko az eszményi szeretőt keresi: aki tökéletes szerelemben és szépírásban. Az érzéki gyönyörök ilyen tökéletes megvalósulását nem találja meg a házasságában. Naplójában arról ír, amik bosszantják: „előítélet az irodalommal szemben” és „fafejű sportemberek”, vagyis a férjéről, aki először ijával szét-



lővi, majd elégeti felesége könyvét. Nagiko ekkor Hongkongba szökik. Itt apja hagyományát követve gépelni tanul, de rá kell jönnie, hogy a szépírás művészete sem helyettesíthető mással.

AZ ESMÉNYI SZERETŐ

A *Pámakönyv*ben az az író, aki szépen ír. Mindegy, mit, és milyen nyelven. Nagiko a saját testét használja könyvnek, hogy megtalálja eszményi kalligráfusát, amihez szintén Sei Shonagon „anatómiája” adja az ötletet: „a mellbimbók csontgombok; a térdhajlat, akár egy félig nyitott könyv; a köldök kagyló belseje, a has felfordított tál; a pénisz ecetes uborka, írásra egyáltalán nem alkalmas” – tehát a test: írható felület. A testírás képzetéhez itt az is hozzátartozik, hogy apja Nagiko minden születésnapján a kislány arcára festette jókívánságait, és elmondta az ember teremtésének történetét. Ezt a rítust, melyet házasságával elveszített (mert a férje nem volt hajlandó az arcára festeni), majd csak az eszményi szerető megtalálásával nyeri újra vissza. A test ebben a születésmítoszt megújító rítusban olyan írható felület, amely az emlékezet helyeként működik.

A *Pámakönyv*ben szöveg és test, irodalom és erotika egymásra talál, a két képzet az érzékek birodalmában fonódik össze. Mintha Sei Shonagon tapasztalatán túl (lásd a mottót) Roland Barthes irodalomtudományi elmékedésének allegorézise, a „szöveg öröme” (le plaisir du texte) fikcionalizálódna a filmben, ahol „az írás a nyelv gyönyöreinek tudománya”.⁶ Barthes szerint például a test legerotikusabb helye az, ahol a ruha szétnyílik, ahol a ruhadarabok peremei közül láthatóvá válik a test, akárcsak Jerome teleírt testén, ahol a homoszexuális kiadó „a sorok között olvas”. Nehéz egyértelműen megmondani, mi csábítja el a kiadót: a szöveg vagy a test; valószínűbb, hogy a kettő éppen így együtt ragadja el, „maga ez a kivillanás csábít, vagy még inkább: az előtűnés-eltűnés színjátéka”.⁷ Amiben viszont eltér a *Pámakönyv* a Barthes-i gondolatoktól, az a szöveg erotikájának helye: a film az írás mint kalligráfia (a szem gyönyöre) és mint megírt felület (a tapintás gyönyöre) iránt érdeklődik, ezért teljesen érdektelen számára a szöveg mint megértésre, jelentésadásra váró nyelv. Amikor Nagiko először ír meg egy testet, fotókat készített róla és elküldi a kiadónak, aki visszadobja a kéziratot azzal, hogy „annyit sem ér, mint a papír, amelyre írták”. Vagyis a bőr mint papír minősége lesz fontos az íráskor; például a fotós bőre alkalmatlan az írásra, mert olyan, mint az „itatós”. A kiadó, amikor megkapja első testkönyvét, Jerome cím nélküli könyvét, nemcsak a szemével olvassa el, hanem a nyelvvel is megízleli a tintát a „papíron”; később pedig, amikor Jerome testének bőréből elkészíti a párnakönyvet, a leprellőszerű művet saját testéhez érinti (magára tekeri, mintha felöltene) és saját testével olvassa. A könyvlapokon még látszódnak a fiú testrészeinek kontúrjai.

Nagiko Jerome személyében találja meg az eszményi szeretőt. Az angol fiú fordító és hat nyelven beszél, a lány arcára festi születésnapj jókívánságait, és újjáéleszti a rítust – jóllehet egyben a kiadó szeretője is. Az Első Könyv Jerome élő teste cím

⁶ ROLAND BARTHES: A szöveg öröme. Ford. Mihancsik Zsófia. In *A szöveg öröme*. Budapest, 1996, Osiris Kiadó. 77. o.

⁷ Uo. 79. o.

nélkül, amely a megírás gyönyöre után enged az olvasás csábításának is: ebben a pillanatban még az írás és az olvasás is gyönyör. Amint azonban Nagiko tudomást szerez Jerome hűtlenségéről, kidobja a fiút, aki a lány visszahódításáért öngyilkosságba hajszolja magát (Shakespeare Júliájának szerepét játssza, de itt a látszat-öngyilkosság megvalósul). Az *Első Könyvtől* kezdve folyik a harc Jerome-ért Nagiko és a kiadó között, Jerome testének megírása és elolvasása a tét, végezetül testének (bőrből készült párnakönyvének) megszerzése. Nagikót a féltékenység és a bosszúvágy hajtja, a kiadót a várakozás és a félelem. Tizenhárom könyvet ígér neki Nagiko. Az első hatot Jerome haláláig írja meg, a hatodik Jerome halott teste, a *Szerető Könyve*, amelyet a temetés után a kiadó elrabol, hogy könyvet készítsen az írott bőrből. Nagiko fájdalmában elégeti könyveit, naplóit, ruháit és fotóit, majd visszatér Japánba. Itt Jerome pótlékait keresi, tovább írja könyveit a kiadónak, de valamilyen formában mindegyik könyv tökéletlen, roncsolt. A hetedik, a *Csábító Könyve* olvashatatlaná ázik az esőben, így az írás eltűnik és csak a test marad a kiadónak: a testi szerelem az olvasás gyönyöre nélkül. A nyolcadik, az *Iffjúság Könyve* el sem jut a kiadó színe elé, csak fotókópiák maradnak utána. A kilencedik, a *Tűköt könyve* csak „a dolgok mögé nézve” tárul fel, ugyanis a szöveg rejtett, a testhajlatokban olvasható, az egész elolvasása pedig reménytelen, mert az egyik felirat szerint „a kutatás sosem teljes”. A tizedik, a *Csend Könyve* éppen ezért tűnik némának, mert nem a test külső, hanem belső felületére írták: a nyelvre. Első pillantásra tehát láthatatlan. A tizenegyedik, a *Megcsalatott Könyve* halálra gázolt ember testére íratott; a tizenkettedik, a *Téves Kezdetek Könyve* pedig álmokkép. A Tizenharmadik Könyv halált hoz: ez a *Hóhér Könyve*. Testén a következők olvashatók: „Tudom, hogy zsarolta, meggyalázta apámat. Gyanítom, a férjemet is a romlásba vitte. Most elkövette a legnagyobb bűnt: megszenteltette szeretőm testét. Mindketten tudjuk, túl sokáig élt már.” Mielőtt a kiadó átadná magát a hóhérnak, előveszi a *Szerető Könyvét*, és a testére borítja, mintha búcsúzóul megölelné.

Csabai Márta értelmezésében a nőiség diadalmaskodik a film végén: „A szerelmi háromszög (Szenháromság, ahol a harmadik csúcson a nő helyezkedik el) történetben végül is a nő szerzi meg, szerzi vissza a könyvet, az írást, a határt a gazdasági-szellemi és erotikus hatalommal rendelkező kiadótól (aki hatalmában mégis megingatható, hiszen dekadenciája hanyatlást, homoszexualitása a másságot jelzi). A film ebben az olvasatban a nőiség – anyaság –, a női kultúra (spontaneitás? irracionális?) győzelmét jelzi. A két férfi, Jerome és a kiadó halála után Nagiko birtokolja a textualizált testfelszínt, annak összes jelentésével, övé a határ átjárható-sága feletti kontroll.”⁸

AZ ÉRZÉKI FILM

A *Párnakönyv* az érzéki gyönyörök filmesített lajstromát nyújtja a nézőnek – a Greenaway-i „vizuális film” és a wagneri „Gesamtkunstwerk” értelmében egyaránt.

A vizuális film saját nyelvének kidolgozására tesz kísérletet Greenaway az ún. „képszendvics”-technikával. Több jelenet háttereként (vagy előtereként – ez eldönthetetlen!) Sei Shonagon *Párnakönyvének* oldalai olvashatók, vagy máskor

⁸ Vö. Csabai, uo.

Nagiko és Jerome szeretkezésének jeleneteit japán fametszetek illusztrálják. A két kép átlátszik egymáson, tehát egyszerre látható mindkettő. A film az a médium, amely természeténél (autonóm esztétikájánál) fogva lehetővé teszi a képek szimultán befogadását. A *Párnakönyv* bontott képmezővel is dolgozik, ahol a kisebb képek nem (képzőművészeti értelemben vett) montázsokként töltik be a képsíkot, hanem a képmezőt elfedő kisebb képek mindig hagynak szabad területet, ahol maga a képmező valamennyire kilátszik. Ezek a



kis képmezők, a film narratívájának korábbi jelenetei és párhuzamosan történő események, láttatják, vagy a jelenetet más szemszögből, távolítva és közelítve mutatják – a képek kollázsszerűen idézik egymást. A kétféle technika egyidejű alkalmazása klipyszerűvé teszi a film befogadásának lehetőségét. Greenaway *Párnakönyvét* (és a *Prospero könyveit* is) többször is érte a vád, hogy vizuálisan megemészthetetlen, túl sok eseményt, információt tartalmaz, ám Greenaway éppen emellett érvelve fejtegeti a film lényegét: „Szeretem azt hinni, hogy a film bonyolult, összetett mű, amely a vizuális és az audióvisuális lehetőségek egész szókincsét használja, hogy valami végtelenszer megújíthatót alkosson. Hogy újra és újra vissza lehessen térni hozzá.”⁹ Sei Shonagon naplójához hasonlóan a film is érzéki hatásokkal bombázza befogadóját. Például a *Párnakönyv* zenéje francia nyelvű rap és japán sanzon. A szöveg érzéki örömeihez a hangzó nyelv is hozzátartozik. A rap tulajdonképpen a beszéd saját zenéje, a beszéd hallható ritmusa, a „rap” szó jelentésének értelmében kópogás – a hangzása is ezt idézi: „sokkal inkább az impulzív megmozdulásokat, a bőr borította nyelvet, azt a szöveget keresi, melyből kihallani a mássalhangzók patináját, a magánhangzók kiejését, egy csipetnyit a torokból, a hús mélységeinek egész sztereofóniáját: a test, a nyelv artikulációját, nem pedig az értelmét és a nyelvezetét”.¹⁰

POSZTMODERN BAROKK?

Bryan S. Turner *A test elméletének újabb fejlődése*¹¹ című tanulmányában számos kulturális párhuzamot lát a barokk és a posztmodern kor jelenségei között. Ami most ebből minket különösen érdekel, az a barokk érzéki esztétikája, amely ugyan az ellenőrzés és irányítás okán, de helyet adott a vallásos művészetben az erotikának, és a test érzéki vágyainak kielégülését használta fel arra, hogy egy műalkotást

⁹ Testírók. 11. o.

¹⁰ BARTHES, i. m. 116. o.

¹¹ BRYAN S. TURNER: A test elméletének újabb fejlődése. In *A test*. 7–52. o.

közvetlen módon hozzáférhetővé tegyen a néző számára (a legjobb példa erre Bernini *Szent Teréz elragadtatása* című szobra). Hogy a barokk korban a hatáskeltés kultúrája kialakulhatott, annak az is oka, hogy a barokk embere konstruáltként látta a világot, volt érzéke a látszathoz és az illúzióhoz, fogékony volt ezek meglátására, és még tudott gyönyörölni bennük. A posztmodern kor embere *újra* képes erre, és ehhez az érzékenységhez többet kapott az avantgarde kultúrájától, mint a modernség egyéb irányzataitól. A barokk azoknak a hatásoknak a mobilizálásától sem riadt vissza, amelyekben magas és alacsony kultúra keveredett egymással, ahogyan vegyítette a szent és profán elemeket is a művészetében. Mindegyik jelenség a befogadás folyamatát tartotta szem előtt, mindegyik a befogadó megnyerésére törekedett. Olyan hidakat akart építeni, amelyeket az érzékek pillérére alapozhat. Manapság a barokk kultúrájára legjobban emlékeztető műalkotásokat látják el leg hamarabb a posztmodern jelzővel, mivel ebben minden megengedhető a hatás kedvéért. A posztmodern műalkotások egyik legszembeütőbb sajátosságát azonban az jelenti, amihez a barokknak semmi köze nincsen, tudniillik egy posztmodern mű mindig számot vet saját hagyományával: a modernséggel. És az érzéki hatások csábításának engedve a *Páma*könyv éppen ezt teszi: írás és olvasás hagyományát mozdtítja ki megszokott helyéből.



▶ Testek lajstromozása

Peter Greenaway hősei mindig kettős fénytörésben állnak előttem: egyszerre allegorikus bábfigurák, valamint ondót és nyirkot termelő hús-vér emberi testek. A Művész, a Tudós, az Üzletember csupa-csupa allegorikus alak, letűnt századok továbbélő világnézeteinek megtestesítői, ám a megtestesülés az ő esetükben tényleg a testiség hangsúlyozott jelenlétével jár együtt. Sok mindent megmagyaráz ezzel kapcsolatban maga Greenaway: „minden állásfoglalásunk arra épül, amit mindannyian a legjobban ismerünk, és ez az emberi forma. Ha nem vesszük tudomásul a fizikai, zsigeri, testi mivoltát, az azzal a veszéllyel fenyeget, hogy elveszítjük a kapcsolatot minden más dologgal.” (Filmvilág 1996/1. 22.o.) A megfoghatatlanul lebegő világnézetek számára az anyagiságot az azokat képviselő karakterek teste biztosítja. A hangsúlyozott testiség nélkül elveszne dimenziójuk, kultúrtörténeti képletekként simulnának a gondolat ideális síkjába. Greenaway a testet fontosabbnak ítéli, mint a lelket: a könnyű általánosíthatóság érdekében lemond arról, hogy sokrétű személyiséget is kölcsönözzön alakjainak. Néhány felületes vonás, egy-két karakterjegy, valamilyen gyűjtő- vagy katalogizáló szenvedély, és készen is áll a tipikus Greenaway-féle férfihős. Az elemzőnek aztán nem a szereplők pszichológiai leírásával, hanem az allegória kibontásával és a rejtett utalások kihámozásával kell bajlódnia.

Az 1999-ben elkészült *8 és 1/2 nő* (*8 1/2 Woman*) sok szempontból különleges Greenaway életművében. Szándékosan egyszerűsége törekedik benne a kilencedik nagyjátékfilmjéhez elért angol mester: ez a történet nem tartalmaz titkos kulcsokkal megfejthető rejtélyeket, a képek sem túlszűfoltak immár, kép a képben megoldások is csak a fejezetcímeknél vannak, továbbá nemcsak a filmjei karakterét olyannyira meghatározó barokkosan hömpölygő zene, hanem mindenféle zene hiányzik a legújabb műből. A nemzetközi kritika hűvösen fogadta a *8 és 1/2 nő* egyszerűsítéseit; az életmű korábbi darabjaiban megszokott gondolati gazdagságot, és a képi lenyűgözőerőt kérte számon a film rendezőjétől. A kép összetevőinek csökkenése mintegy inverz folyamatként a képre került test jelentőségének felértékelődésével járt együtt. Az itt következő írás a dolgoknak perspektívát biztosító test felől próbálja kiegészíteni a *8 és 1/2 nő* eddigi értelmezéseit. (Hirsch Tibor, *Filmvilág*, 2000/5.)

A MEGKETTŐZÖTT FÉRFI: APA ÉS FIA

Mint Greenaway minden filmjének, a *8 és 1/2 nő* nek a története is szinte egy mondatban összefoglalható. A címében Fellini klasszikussá lett művére utaló film a férfinak a nő iránti kizárólagos bírvágyáról és annak kudarcáról szól. Az ötlet nyilván-

valóan a *Nyolc és fél* háremjelenetének kibontása. Fellini művében Guido, a rendező alteregója, alkotói és magánéleti válságának közepette a nők utáni vágyakozását egy vérbő fantáziaképbe oldja, melyben házát a legkülönbözőbb típusú nőkből álló, mindenkor és mindenben rendelkezésére álló hárem népesíti be. Greenaway férfinőse a gazdag képzelőerővel megáldott, a társadalmi szabályokon bizonyos fokig kívülről álló művész helyett a szigorú gazdasági és társadalmi törvények között élő polgár. Az angol rendező számára a mindennapok szorgos polgára is éppolyan, mint az excentrikus művész: a nő iránti odaadó szerelemre képtelen, mert saját testébe szerelmes férfi.



A *8 és 1/2 nő* reprezentáns férfitípáinak a nyugati kapitalista, a svájci banktulajdonos, Philip Emmenthal és fia, Storey Emmenthal, aki apja vagyonának kezelőjeként dolgozik. Ez a két tekintélyes polgár az általuk közösen szeretett nő, a feleség/anya halálát követő gyászban hihetetlen módon mindenféle művészi excentrizmusra rálicitálva szexuális kapcsolatra lép egymással. Értelmezésem szerint kettejük viszonya a testek egyfajta tükörviszonyaként érthető meg, és nem magyarázható tisztán pszichológiai indokokkal.

Ellenpróbaként kövessük végig a két ember lelki útját. Az apa és fiú együttállásig vezető út pszichológiai motivációjaként Greenaway az apa infantilizálódását hozza fel. A szigorú polgári normák szerint élő Philip Emmenthalból felesége halála, azaz egy életre szóló szerződés jogtalan felbontása, kihozza a normák ellen lázadó kamaszt. A pszichéje tiltakozik a halál ellen, és gyerekes dührohamokat produkál: fejvesztetten ugrál az ágyon, hisztizik a temetés során. A fiú jószándékúan vigasztalja őt, ám heves érzelmi reakciókat sem az anya halálával, sem az apa kétségbeesésével kapcsolatban nem mutat. Az apa által mutatott heves gyász azonban nem elégséges pszichológiai magyarázat apa és fiú hihetetlen szexuális kapcsolatára, hiszen a fiú lelki okai teljesen tisztázatlanok. Greenaway pedig nem ad elég időt és módot, hogy a folyamat állomásai megvilágosodjanak. A szexuális aktus utáni folytatásra Greenaway az eddigiekhez hasonló felszínes lélektani indoklással szolgál. Az apának a monogám élet során elfojtott vágyai a kamaszos lázadás során a tudat felszínére kerülnek és abban a vicces megjegyzésben törnek elő, hogy a kastély üres szobáit ágyasokkal kellene megtölteni. A fiú azonban belekapaszkodik ebbe a mondatba, mivel kimondja saját kimondatlan szexuális vágyait. A fiú stratégiája az, hogy nyílt szexuális utalásokkal és szabados szerelmi életével, végül szeretőjének, Simato testének és nemi szervének feltárással fokozatosan eljut oda, hogy megszabadítja apját gátlásaitól, és kibontakoztatja a benne szunnyadó örök férfifálmot, a hárem alapításának gondolatát. Arra a kérdésre, hogy miért fekszik le apa és fia egymással, majd miért kezdenek közösen használni nőket, ahelyett, hogy mindketten saját, külön bejáratú szeretőket tartanának, ezek az események nem adnak kielégítő magyarázatot, úgyhogy máshol kell kutakodnunk.

Az apa és fia szexuális kapcsolata nem két, teljesen független lény viszonyaként, hanem a férfinak saját tükörképe iránti szerelmeként értelmezhető. Apa és fia közvetlen testi kapcsolatához az út a megismerés, az önmegismerés három lépcsőjén át

vezet. Az apa és fiú genfi jelenete rögvest a szexről szóló beszéddel indul. Először az apa tesz vallomást feleségével élt, nem túl élénk szexuális életéről. Aztán a fiú következik, aki saját nőtlenségét azzal magyarázza, hogy rendkívüli módon szereti a saját hímvesszejét. E szerelmet apja rovására írja, amiért az nyolc éves korában tükröt szereltetett hálószobai szekrényére. Apa és fia e furcsa vallomás után kikerül a szobák hálózatából: a kastély medencéje szélén ülve, lábukat a vízbe lógatva látjuk őket viszont, és az apa a fiú saját hímvesszeje iránt tanúsított szerelmét meglehetősen nárcisztikus dolognak nyilvánítja. A képen mindeközben rejtetten megjelenik a tükör motívuma. A víz mint Nárccisszus megrontója éles fény-árnyék pászmákat von a két önszeretetre ítélt testre.

A döntő fordulat mégsem itt történik meg, hanem Storey egykori szobájában, az előtt a tükör előtt, amely a fiút saját hímvesszeje iránti szerelemre szoktatta. Az apa az ágyban fekszik, miközben a fiú a tükör előtt áll és némi gondolkodás után gyors, határozott mozdulatokkal vetkőzni kezd. Az apa előtt feltárulkozik fia meztelen teste, saját testének különös tükörképe. A saját testével szinte egész élete során elégedetlen apa a fia testében minden különbség ellenére saját magának egyfajta beteljesülését láthatja. Az apa megjegyzéseire reagálva a fiú kölcsönösséget igényel: ő azt szeretné látni, milyen lesz ötvenhét, pontosabban ötvenöt éves korában. Az apa tiltakozás nélkül, lassú, megfáradt mozdulatokkal veti le öltözkéjét. Egymás testét pásztázva valójában kínos önvizsgálatot tartanak. A jövő és a múlt közötti szakadékot ugorják át ezekben a pillanatokban. A két test egymás előtt a tükörrel szemközt állva többszörös fénytörésben látszik. A térbeli és az időbeli tükör kizárólag önmaguk sokszorozott képével veszi körbe a két férfit.

Az első lépés az apa és fia közti szakadék áthidalásában az egymás testéről és szexuális szokásairól szóló beszéd. A második lépés egymás testének vizuális úton történő megismerése. A harmadik lépés a két test közötti közvetlen érintkezés. Az azonosság bűvöletébe esett apát és fiút az önmaguk titka felé vezető szédítő örvény saját múltbeli, illetve jövőbeli testükkel való elhálásba húzza. A két férfi szexuális kapcsolatát az ego nárcisztikus őrjöngéseként érthetjük meg.

Az idő akkor zökken ki medréből, amikor az utód és az ős úgy hidalja át a köztük húzódó szakadékot, hogy nemcsak egymás gondolatain, hanem egymás testén is osztozik. Az apa és fiú egymásban való tükröződésének, a tükör megsokszorozó erejének, az azonosnak önmagával történő egyesülésének hatására burjánzás indul be. Apa és fiú gyászban és vigasztalódásban telő napjainak lassú ritmusa egyszeriben felpörög, hónapok telnek el hihetetlen sebességgel és az egyetlen, immáron halott anya és feleség helyére a törvényeiből kitérített természet mindenén túlradó burjánzással nők sorát termeli. Az apa és fiú testi közössége most már nem a közvetlen fizikai kontaktusban áll, hanem az általuk közösen használt nők testén keresztül marad fenn. Nem szerelemből tartják a nőket, hanem azért, mert a közös nőkben csapódik le az önmaguk mása iránt érzett szerelem.

A zárt érzelmi kört létrehozó férfinak nincs szüksége a nő viszontszerelmére. Philip Emmenthal, aki hivatása szerint foglalja szerződéseibe a másik emberrel való kapcsolatát, gátlásai legyőzése után természetes módon él a pénz vásárlóerejével akkor is, amikor szexuális vágyai kielégítéséről van szó. Abban a pillanatban viszont, ahogy ez a zárt kör megszakad, a férfi a nő kizárólagos szerelmét kezdi követelni. A nárcizmus és a bírvágy ilyenén összekapcsolása szimbolikusan a medencénél játszódó jelenetben történik meg. A két férfi először ekkor énekl el egykedvű, döcögő

hangon a film fő zenei motívumát (Verdi operájának, az *Othellónak* egy rövid részletén kívül az egyetlen filmzenét), az *On a Slow Boat to China* című dalt, mely a tematikai középpontban álló férfivágyról szól: „Úgy elvinnélek hajón Kínába téged, hogy velem légy csupán”. Az éneklők egykedvűsége kimondatlanul a vágy teljesíthetlenségéről árulkodik. A nárcisztikus, saját hímvesszejébe szerelmes férfi – gondoljunk csak Philip saját apja péniszéről zengedező szavaira – saját érzelmi impotenciáját a másíkba vetíti: kizárólagos szeretetre vágyik, mert ő maga nem tud szeretni.

A tükörviszonyból történő kilépés Palmira megjelenésével veszi kezdetét. Palmira belépését a féltékenység szó felbukkanása és az *Othello* előadása előzi meg. Palmira a többi nővel ellentétben önmaga hozza meg a döntést, hogy belép a hárembe, és éppilyen önkényesen határoz abban, hogy csak az apával fekszik le. A szimmetria megbillen, a fiú féltékeny lesz az apjára, az apa pedig Palmira tüzes, fekete szeretőjére. Az ideig-óráig fenntartott rövidre zárt körből láncolat alakul ki, amire Palmira tesz utalást: a férfiak a nőket szeretik, a nők a gyerekeket, a gyerekek a hörcsögöket, és ez fordítva nem működik. A férfi sorsa vagy a nárcisztikus önszeretet, amely a nők képében megjelenő vágytárgyak örült felhalmozásához vezet, vagy az egy nőre irányuló kizárólagos bírvágy, ami viszont szintén kielégíthetetlen vágyakozást eredményez. Az apa belehal a kétségbeesésbe, hogy nem szerezheti meg magának az imádott nő kizárólagos szerelmét, ám legalább utolsó pillanataiban annak illúziójával távozik – a csodálatos nő kezében nyugtatva péniszét.



A fiú beéri a fél nővel, a láb nélküli Giulettával, hiszen számára saját péniszén kívül a földrengés jelenti az igazi élvezetet.

NYOLC ÉS FÉL: NŐK ÉS FILMEK

A nyolc és fél nőből álló hárem minden tagja egy-egy női őstípus megtestesülése. Az elsőnek beszerzett nő Simato, a pacsinko-játék függőjévé lett japán lány a játékszenvedéllyel, nyereségvágygal megvert törtető nő típusából való. Őt követi Mio, a kabuki színház nőimitátorának nőiességétől megmámorosodott, a megjátszott nőiesség elsajátítására vágyó lány, a nyugati férfi által elcsábított, majd cserbenhagyott japán nő toposzzerű alakja. A harmadik Kito, a férfiasan pontos, precíz, kimért, hűvös és szemérmes tolmácsnő. A negyediket, Griseldát, a csalással vádolt bankpénztárost az apa már Genfben veszi rá zsarolással, hogy fantáziája buja apácájának szerepében csatlakozzon hozzájuk, majd a véletlen a tolvaj és szodomita Berylt sodorja útjukba, akit az általa ellopott ló visszaszolgáltatásával tesznek hűbéresükké. A kórházban fut össze a fiú Giacondával, a termékeny olasz asszonnyal, az anya ősképeinek megtestesülésével. Időközben Clothilde, a család hűséges szolgálója, az önfeláldozó, odaadó nő tipikus alakja is beáll a hárem tagjai közé. A nyolcadik nő Palmira, az aranyszívű luxuskurva, a női öntudatosság harcosa, aki elveihöz hűen önként csatlakozik a társasághoz, persze jó pénz ellenében. Az utolsó, fél nő, Giuletta, a láb nélküli tolokocsis lány, akiről szinte semmit nem tudunk meg. Ő maga a félelmetes titok, ami a nő a férfi számára.

A női típusok Greenaway-féle jellemzésében azt figyelhetjük meg, ami általában

is megkülönböztető jegye ennek a sok tekintetben festőként gondolkodó rendezőnek: a testi megjelenés sokkal hangsúlyosabb, mint amit a színészi játék a karakter személyiségébe belevisz. Greenaway nemcsak női típusokat, hanem hozzá tartozó testeket is lajstromoz.

Remek példa erre Griselda, akinek első felbukkanásakor lehangsúlyosabb vonásai – rövid haja, tiszta arca, szinte tapinthatóan ropogós gallérja – rögtön keménységet, tisztaságot, fegyelmezettséget árulnak el, és megnyitják a férfifantáziát a buzgó, ámde buja apáca képzete előtt.

A karakteres testi megjelenés a kilenc nőtípus között rejtett kapcsolatokról árulkodik. A testi mivolt a látszólag semmilyen lélektani rokonságban sem levő nők, például Beryl és Mio között létesít párhuzamot. Beryl és Mio az egyetlenek, akik mindvégig ki vannak festve a film során, a festék szinte maszkot képez arcukon. Első alkalommal mindketten feltűnő vörös ruhát viselnek, mintegy saját hűvös, mesterséges nőiességük ellenpontjaként. A rejtett kapcsolat nyilvánvalóvá válik abban az emlékezetes képben, mely a rózsaszín disznó és a világoskék háttér színharmóniájára épít, és amelyben Mio Beryl állati szeretője számára játssza el a kabuki színház női ideálját. Másik példaként a Beryl és Giaconda közötti ellentétet hozhatjuk, amely a kórházjelenetek egymásutániságában jól kihangsúlyozódik. Beryl festett arccal, mereven fekszik, meztelen testét átlátszó műanyagmerekítők szorítják, míg Giaconda mosolyából természetesség sugárzik és ez a természetesség ismétlődik a hasa domborulatában.

Hosszan lehetne sorolni a példákat, ám három fontos megállapítás már a fentiek alapján is leszűrhető. Először is az, hogy Greenaway nem szavakkal közli a hasonlóságok és ellentétek mibenlétét, hanem a testek képe által keltett markáns asszociációk alakítják ki rendszerét. Másodszor: ezek a kapcsolatok nem generálnak külön jelentéseket, hanem magát a Greenaway által olyannyira kedvelt, öncélú, a világot pusztán megszámozni kívánó rendszert szolgálják. És végül egy harmadik megállapítás: nem érdemes a greenaway-i rendszer tökéletes leírására törekedni, mert éppen az asszociációk finomsága, a képek megfoghatatlan szépsége rebben tova a leírás során – és az elemző a film katalogizáló hőseinek csapdájába esik.

Végigtekintve a kilenc női karakteren, feltűnő, hogy egy-egy nő több típusjegyeit is egyesíti, ám mégis jócskán lehetett volna sorjázni a férfifantázia buja női lényeit. Greenaway számára fontosabb volt a nyolc és féllal való játszadozás, a Fellinire történő utalás, minthogy teljes leltárt készítsen a nőkből. Ez a szám, a nyolc és fél a filmművészettel kapcsolatos állásfoglalás része. A filmre vonatkozó verbális utalások a *Nyolc és fél* megtekintése kapcsán hangzanak el apa és fiú szájából. A mozi mint szórakozási lehetőség akkor vetődik fel, amikor Philip és Storey egy kiállítóteremben sétálva Mondrian-festményeket nézegetnek. Bár Greenaway nagy csodálója Mondriannak, aki a világot a filmrendező katalogizáló hajlamához hasonlóan négyzetrácsokba próbálja foglalni, főhőse, Philip Emmenthal mégis a Greenaway-jel szemben gyakran hangoztatott kritikát szajkózza Mondriannal kapcsolatban: a művek hűvösek, embertelenek. Storey számára ezért vetődik fel az ötlet, hogy menjenek moziba. Az apja tiltakozik, ő utálja a mozit, mert ott mindenki ugyanazt érzi ugyanabban az időben, és ezt túl intimnek tartja. A *Nyolc és fél* nézése közben felmerül benne a gondolat, hogy a Fellini-nőalakok tulajdonképpen az olasz rendező szexuális fantáziájának termékei, majd a gondolatsort az otthoni videózás közben folytatva a filmművészet jelentős részét egész egyszerűen szexuális vágyak kiélésé-

nek nyilvánítják. Greenaway nyolc és fél nője tehát nem pusztán a Fellini-film háremjelenetének kibontása, hanem radikális és keserű állásfoglalás a filmművészetről: Fellini nyolc és fél filmje – akár a legtöbb filmrendező alkotása – nyolc és fél női vágykép, nyolc és fél szexuális fantázia megtestesülése.

ARCOK

A *8 és 1/2 nő* legjellegzetesebb stilisztikai vonása az arcról készült nagyközelik sokasága. Nemcsak Greenaway korábbi munkáihoz, hanem a jelenlegi filmkészítési kánonhoz mérten is kiemelt jelentőségű a portrék használata. A *8 és 1/2 nő* plánozási rendszere a totálkép és a nagyközeli váltogatására épül. (A totálkép alatt Bíró Yvett értelmezése alapján nem a rendkívül távoli beállítást értem, hanem az olyat, „amely egy meghatározott jelenet összes szereplőit vagy egy teljes díszletkomplexumot foglal keretbe.” BÍRÓ YVETT: *A hetedik művészet*. 53. o.) A jelenet plánozásából hiányzanak a közvetítő beállítások, amelyek hajlékonyságot, gördülékenységet nyújtanak a képi elbeszülésnek és észrevétlen befogadhatóságot biztosítanak. Míg az arcról készült nagyközelik a klasszikus hollywoodi elbeszélsmódban kizárólag a dramaturgia szolgálatában jelenhetnek meg, Greenaway minden dramaturgiai okot nélkülözve vált a totálképről nagyközelire, majd vissza. Arcközelit mutat akkor is, ha az adott szereplő valami döntő jelentőségű tethhez vagy mondathoz érkezett, és akkor is, ha nem történik semmi különös a jelenet során.

Az arcközelik ilyenén szinte kizárólagos használata Bergman és Cassavettes filmjeit idézi. Az arcokról készített közeli felvételek a *New York árnyaiban*, a *Csendben* vagy éppen Dreyer *Szent Johannájában* a lélek rejtelmeit fürkészik. Az előbb említett rendezők filmjeinek felszíni hasonlósága Greenaway munkájával arra késztet, hogy az angol rendezőtől szokatlan stílust első nekifutásra a *8 és 1/2 nő* tematikájával magyarázzuk. Greenaway az elfojtott majd szabadjára engedett férfivágyról beszél, meglehetősen logikusnak látszik, hogy a mimikában, az arc legapróbb rezdüléseiben kutatja a kamera boncasztalára került lelkek titkait.

Ha azonban nem hagyjuk a filmtörténeti hagyomány által megtéveszteni magunkat, hanem elsődleges benyomásainkra támaszkodunk a *8 és 1/2 nővel* kapcsolatban, akkor nem ismerhetjük el jó szívvel a fenti hipotézis helyességét. Greenaway ugyanis a nagyközeliken szándékosan ellene dolgozik a mimika dekódolhatóságának, a szereplővel való együttérzés lehetőségének. A portrék túlnyomó része profilból készült, az arcból háromnegyedet, felet vagy helyenként csak negyedet mutatva, míg egy Bergman-féle, arca összpontosító rendező minél nagyobb részt igyekszik feltárni szinte kizárólagos kifejezőeszközből. A világítás tekintetében még nagyobb a különbség Greenaway és a színészközpontú rendezők között. Cassavettes az *Arcok*-ban úgy használja a fényforrásokat, hogy tökéletesen lemeztelenítse az arcokat, minél kevesebb árnyékot vetve rájuk. Bergman a *Csendben* több, ám kevésbé határozott körvonalú árnyékot enged az arcra, és a finom, sötét tónusú foltok lágy átmenetekkel olvadnak bele a fényes felületekbe. Greenaway velük szemben rendkívül kemény megvilágítást kért operatőrétől, Sacha Viernytől, aki a kontrasztosságot az előhívás során még tovább erősítette. A *8 és 1/2 nő* belsőben készült felvételein nincsenek átmenetek a fényes és az árnyékos részletek között, éles vonalak szabdalták szét a kép egészét világos és sötét foltokra. A fénnel felhasogatott arc a *8 és 1/2 nőben* azonban az expresszionista filmek hasonló megoldásaival szemben

nélkülöz minden drámaiságot. Greenaway a plánozáshoz hasonlóan a világítást sem rendeli alá a dramaturgiának, hanem önálló képi stíluselemként alkalmazza. A kemény világítás nem rásegít a színész által közvetített érzelmekre, hanem éppen ellenkezőleg: elvesz a hatásukból. A néző képtelen a színész arcjátékára összpontosítani, mert az éles átmenetek szétzilálják a mimikát, és folyamatosan önmagukra irányítják a figyelmet. Greenaway a kép kivágatok hasonlósága ellenére éppen a Bergman és Cassavettes fémjelezte színészközpontú filmrendezés inverzét éri el a *8 és 1/2 nőben*. Megfosztja a színészt attól, hogy arca egy sajátos személyiség tükré legyen, miközben ennek az arcnak egy sajátos test sajátos részeként sokoldalú dekorativitást kölcsönöz. Greenaway a lélek mélye helyett a test felszínére összpontosít.

Greenaway felidéz egy filmrendezői iskolát, hogy tökéletesen az ellenkező módon használja az eszközt, mint ez az iskola teszi. Utalásokat tesz egy filmtörténetileg jelentős műre, ötletet lop belőle, aztán a szereplők párbeszédében nevetségessé teszi rendezőjét. Közismert, hogy Greenaway nincs kibékülve a filmművészettel, állóvízként, folyamatosan kihagyott lehetőségek tárházaként tekint rá. A filmtörténeti utalások mellett a *8 és 1/2 nőben* szereplőivel ki is mondatja a filmművészetéről alkotott véleményét. A nagyközeli technikai jellegű kérdései a testábrázolás sajátosságain túl a filmművészetéről szóló bírálat részeivé terjednek ennél az összefüggő rendszerekben gondolkodó filmrendezőnél.

ÁGYAK ÉS KÁDAK

Peter Greenaway azt nyilatkozta *A szakács, a tolvaj, a felesége és a szeretője* (*The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*, 1989) kapcsán, hogy e műve keletkezésének egyik döntő oka, hogy szenvedélyesen érdeklí az asztal mellett ülő ember ábrázolásának problémája. Ha a *8 és 1/2 nő* ötletének megszületésében nem is, de bizonyos vagyok benne, hogy a film technikai forgatókönyvének megalkotásában jelentős szerephez jutott a fekvő ember különböző helyzeteinek feltérképezése. Az ágyakban és kádakban fekvő emberi test utáni érdeklődés világosan árulkodik Greenaway festészeti gondolkodásáról. A festőnek tanult rendező ezekben a képekben tisztán kompozíciós elemként használja a testeket. Azt a képet hoznám fel ennek illusztrálására, amelyben az apa és fia a halott Miót gyászolja. Greenaway csak azért fektette Miót a ház ajtaja előtti lépcsőre, hogy egy képen tudja megmutatni a halott arcát és testét, továbbá a két diskuráló férfit. Művészettörténészek lehetnének a megmondható, hogy milyen festészeti példák vezették Greenawayt ennek és a számos többi, fekvő emberi testet ábrázoló képnek a megalkotásakor.

Greenaway minden lehetőséget megragad, hogy a testeket fekvő illetve fekvő ülő pozícióban fényképezhesse le, amire a szex és a halál körül forgó jelenetek sokasága természetes magyarázattal szolgál, ámde Greenaway testhelyzettől független szituációkban sem habozik ágyba és kádba dugni szereplőit. Nézzünk egy példát! A szeretett lény haláláról értesülő szereplő megdöbbenése bevett rendezői fogás szerint mozgó, álló majd ülő pozíció egymásutánjában ragadható meg legszembetűnőbben. A *8 és 1/2 nőben* az anyja halálhírét vevő fiú már eleve ágyon ül, mélyen előrehajolva, törölközővel fején, és így nem a leülő, hanem az ágyon hátrahanyatló test mutatja a roszhír kiváltotta érzelmeket. Az angol rendező ebben az esetben tulajdonképpen nem csinál mást, mint lassítva megismétli azt, ahogy az apával játszatta el a felesége halálára adott reakciót: Philip Emmenthal bankár görnyedt ülő helyze-

téből nagy csobbanással, a vizet szertesztét freckelve, fájdalmas kiáltást hallatva zuhan vissza a fürdőszoba közepén álló kádjának mélyére. Az figyelhető meg az ilyen jelenetekben, amiről már a nagyközélet használata árulkodott: Greenaway a szituációból nem az arcon kifejeződő lelki tartalmakra, hanem az indulatok testi lecsapódására koncentrált.

A fenti két jelenet persze azon túl, hogy a hátrahanyatló testre adott kétféle megoldás, újabb vonás az apa és fia közti szimmetriában. A kettejük közti tükröződés a képekre is rányomja bélyegét, különösen a fekvő témát ábrázoló kompozíciókra. Miközben látszólag csak festészeti megfontolások vezetik Greenawayt, az egyes kompozíciók mögött a film egészét a legapróbb részletekig meghatározó gondolatrendszer húzódik. Greenaway előszeretettel használja azt a ZOO-ban már alkalmazott képtípust, amely fekvő nőt ábrázol két férfival az oldalán. Elsőnek a halottaságon fekvő, összekulcsolt kezű, enyhén feltámasztott anya mellett áll apa és fia egymással szemben, miközben cinikusan társalognak a fiú fogantatásának körülményeiről. Következő alkalommal Simato balján és jobbán már szeretőkként foglalják el helyüket az ágyban. A film vége felé egy utolsó hármast kompozíció keretezi be a történetet: a lépcsőre kiterített Mio jobbán az apa, balján a fiú ül, éppúgy mint az anya siratásakor, és átbeszélnek a halott feje fölött. A kör bezárult, csak a nő cserelődött ki időközben.

ÉPILÓGUS

A 8 és 1/2 nő az új évezred mindent virtuálissá oldó digitalizált kultúrájában a történetét és képeit átszövő intenzív testi jelenléttel tüntet. Az elektronikus társalgások és a virtuális szex világában különösen fontosnak tetszenek Greenaway szavai: „...ha elvesztjük szem elől az emberi testet, akkor kétségbeejtően fogunk szenvedni a perspektíva hiányától”.



Permutáció



2000. július 19.

Hiába mond olyat, hogy *kurvaisten* –
ez nem segít az epikureistán.
Az égiekről ha sértőn is nyilat-
kozik, nem ugrasztja ki a bokorból a nyulat.
Nem mintha félne szemügyre venni, mi is van itt:
hogyan a szent ligetben az idők kezdetétől csak a tücsök vonít,
hogyan ha rátekint a szobrok márványerezetére,
undok bőrbetegségek és az öregkor jutnak az eszébe,
s ha megcsapja orrát a könyvtár doh- és penészsza-
ga (nehéz és komoly, akár a túlélő kecskesajt illata),
tudja jól, hogy az ujjak közt szétfoszló könyvlapok
örökkön-örökké összeállnak és széthullanak majd, akár e gondolatok –
akár e tudásból merített vigasz, akár e vigaszról való tudás:
a Kurva Kozmoszhoz címzett csárdában két dudás...

Legyint rájuk, és inkább ellátja magát minden földi jóval:
ragyog a terasz, az asztalon bor, gyümölcs, juhsajt, olajbogyó, hal.
Vakító fehérség, körötte tenger, ég.
Az ordító kék a pofátlan mélykéssel egybeég.
Elnézi hosszan, mert tudja: az élet giccse
arra való, hogy a halandók szívét melegítse.

▶ Barátom emléke

Az úr vidáman félrenézett, mikor minket egymásnak adott. Felnéztem a macskakövek közül, ablakodból fények zuhantak rám. Ha otthon voltál, kulcsra nem zártad, ajtód nyitva várt, engem is, mást is. A kockás irka, az üzenő, a ceruza madzagja lebent, nyitottam az ajtót. A szomszéd gangon a fiatal nőket figyelted, rohantak a gyerekeik után naphosszat, és jól látszott a mellük. Elmosolyodtál, egy platánfa lógott a képbe, természetért, de makacs kitartásáért is dicsérted. Elmentek már a feketerigók, de ő bölcsen élni akart. A szomszédok mind tudták, hogy író vagy, láttak is a tévében, ott volt egy tisztára ugyanolyan pali, második emelet, tizenhét. Már ott ültem a konyhában, mángorlók, sütőtepsik között, édesanyád használta őket. Csókolnál, jó volt, úgy vezetted a birodalmodba, gyengéd határozottan, kávé, cigit kérsz-e.

Rádiós magnó, Kalyi Jag, a fiad Mozartot játszik, Petőfi, Kossuth, tízórás hírek. Megjöttem már, megjöttem, vég nélkül nem késhetek. Azt szeretném, örökké várjál, testedet e várásban egye el az idő. Hát nyolcra nem jöttem, sem hétre, de itt vagyok már, itt vagyok, veled vagyok boldog, elkapcsoltad a híreket. Elmesélted nekem, mi történt a világban, mit mondtak a rádióban és hogyan volt amögött, ha volt.

A cigi, a cigi, a cigi. Symphoniát szívtál, mint az apád, a háború vége és a forradalom között nem volt, azután megint. Október 24-én az amerikai újságírók Philip Morrist dobálták ki a Duna szálló ablakaiból. Aki a Rádiónál túlélte, majd mindet lemészárolták a Lánchídnál, vagy százhusz embert, amikor hazaestél, megpróbáltad elszívni a csomagodat, nem az amerikaiakon múltott, valahogy nem ízlett, elnyomtad. Később Sophianét is szívtál és Harmóniát. Kossuthot és Munkást, alsóbb néprétegek és az ellenzéki értelmiség. Ajándékként kapott Corvinákat, család. Marlborót és Larkot, külhoni élet. Gauloise-t és Gitanne-t, a francia ellenzéki értelmiség is azt szívtá. Öngyújtódat bőrtokban tartottad, nyakadban hordtad amulettedet.

A Rádió, a Lánchíd, a Körtér, a Belváros, a Körtér végkimerülésig. Egy pad alá bújtatok ketten a hídnál, előbb beszélgettetek, mesélt neked a terveiről, ő csak tizenhat éves volt, te húsz. Megsebesült, a nadrágszíjjaddal szorítottad el, a tűzszünetben ki akartad menteni, nem volt tűzszünet, minden másképp történt. Soha többé nem láttad, kérdezted, nem ismerték. Visszanyeltem, nem mondtam ki, meghagytam neked a vagy-ot, ahogy kell.

Hiába a feliratok, ősz végén biztosan tudtad, úgy is történt, márciusban nem kezdtetek újra. Húsz éves voltál, és a következő tavaszon fiatal szíved minden lendületével egyetemi tanulmányaid folytatásába vetted magad. Valahogy megúsztad a megtorlásokat, hála istennek. Jöttek a nyavalyások a lottózóba, ahol egyetem mellé dolgoztatok, bújni kellett a lottóba, számoltatok a találatokat. Néhányat elvittek, akkor vége, megkönnyebbültetek, azután a fásultság.

Erős kávédat ittam, munkához használtad, sokszor hajnalig dolgoztál írásaidon. Többet bírtál, mint én, a fiatal, örökké írtál, rohantál, ott voltál, csináltad. Bánatod volt, hogy éveid hatvan felé járván, két éjszakát alvás nélkül már nem, csak egyet bírtál. Én meg nagy ágyadon hevertem, reggel elmentél, belealudtam a dél-előttbe, az egyetem az várhat, mindennél többet ér a tested szaga az ágyban. Bandi, jó reggelt, csinálj magadnak kávé, törülköző a széken, kulcsot a levélszekrénybe, halljak felőled, csók.

Figyelj ide, Bandi, van kenyér, hagyma, meg itt vagyok neked én is. Mozartot játszik, hallod, most megint elutazott, előtte elkapták a buszon, megyek, azt intézem. Mire jó egy apa.

Üzenetek, emlékeztetők, meghívók, vicces levelek, pásztáztam az ajtókereteket sokadjára, valamit mindig találtam, ami előbb nem nyert jelentőséget a szememben, de most, hogy nézem, megcsillan a fényben. A szex jó, mondtad, az egyik legfőbb örömforrás. Időnként tombol ez az újkonzervatív prudéria, olyankor szinte magába néznie sem lehet az embernek. Meg az utcákon mindenhol ott van ez az olcsó szex, a kereskedelemben és a reklámparban, amúgy a szex jó.

Szemem a zászlóra tévedt, mindenki boldog volt, mondtad, magyarok, románok, mind, csak a biztonságisok nem. Ezt a lyukas zászlót hoztam onnan, öngyújtód lángja fellobbant, ezt a lyukas román zászlót, ez nagyon megdobogtatta a szívemet.

Szépnek láttalak, íram-e, kedélyes vén voltál, én meg nagyobacska gyermek. Szemeid ereje legszebb örömöm volt, tőlem azt, amíg éltél, el nem fordítottad. Magadéhoz közelinek tudott kíváncsiságomat szeretted. Mindenekül szeretted, túrted a szeszélyeimet bölcsen, öt év barátság, ez adatott. Nem hosszú, nem rövid, teljes dolog. Utolsó éveidnek egy szálja voltam, mindkettőnk ajándéka az élettől. Te voltál a legjobb barátom, veled kezdődött az életem, te tanítottál meg szentimentalizmus nélkül emlékezni. Nem hazudni magamnak porosan, fáradtan, csak frissen, mindig egyre frissen.

Már azt hittem, sohasem tudom megírni ezt a szöveget, de akartam, nagy belső akarásommal akartam. Miért kell az embernek emlékezni, miért kell a virágnak nyílni. Orgonákat kaptam tőled, friss lombokat, rétek minden vadvirágját, és sok csókot. Kész volt egy másik változat, félretettem, utolsó évedet élted.

Előbb nem hittem közeli halálodat. Egyszer hirtelen megértettem, keserű bizonyossággá vált bennem, hamarabb eljön az már, enyémnél hamarabb, asszonyaid kezéből kiesik a gombolyag.

Veled szép napokat éltem, betelni alig tudtam, néztem a kezed, a szemed, a ráncokat a szemed körül. Amikor meghaltál, hiába a tudás, beteg lettem. Amikor meghaltál, kihűlt a világ.

Másokat köszöntöttem a névnapodon, jó halottam, örök drágám. Antikvár vettem egy könyvedet, nyolcvan forint, már majdnem egy éve elmentél, helyrerázódott minden, úgy-ahogy, időnként kattogás a fejemben; mintha kezem nem élne, van és használom, de mégsem; szomorú szív. Így szokott lenni, mondják, bólintok. Amúgy nem is igen mondják, alig beszélek rólad másokkal.

Mintha felhívhatnálak, de nem hívlak, cicázom veled, sokszor úgy érzem, még mindig. Eljátszhatnám, hogy merő szeszélyből, csak épp felnéztem, épp csak, zsákomban bugyi, harisnya, desodor. Gyermekkori rajzaid túléltek a háborút, akárcsak gyermeki éned, ja, kávé, közi. Persze, hogy rumot bele, urnádra is azt locsoltunk az

énekek, a beszédek után. Így akartad, kedves történetekkel így instruáltál minket halálad előtt. Öntöttem a rumot, és itta a föld. Megyek az utcán, és tudom, többé nem hívhatlak.

A történet azé, aki túlél, sovány vigasz, én írom, ez van. Írni és interjúzni tanítottál. Felvetted a szöveget magnóra, érdekelt, kíváncsi voltál, azokban az években kezdhettetek újra bármiféle társadalmi vizsgálatokat. Az egészet leírtad azután, eredeti dialektusban, hogy a finomságokat érezd, mert az sokszor egy másik nyelv volt, és mindig egyéni nyelvhasználat, nem pont az, amit te beszéltél. Élvezted, jó volt hallanod a mást, nem volt ez a lelkedtől idegen. Azután kiegészítetted, tematikailag rendezted, kerekítetted. Így dolgoztál hosszú éveken át, így születtek a könyveid. Bandi, te több magyar nyelvet ismersz, mosolyogtál, érzéked van hozzá, hallod a sokhangú utcát, a csoport- és rétegnyelveket mind. Néhány szóval jellemzel egy karaktert, és az él. Ez a tudás ki ne vesszen belőled, ez a te nagy erényed, bízattál.

Megteszem, amit megtehetek, méltányos próbálok lenni a közös emlékeinkkel, ha volt ilyen; emlékeim kettőnk közül már csak nekem vannak.

Amikor másodjára nálad jártam, már akkor éreztem, mindig jönni fogok hozzád, csókolsz, fürdetsz, a habba mászol, és én fürdetlek. Unokád lesz, kacsintottál, képzeljem el, veled ez hogy történhetett. Mosolyogtam egy vízivilágból, habos kezemmel mosdattalak. Elvártam, hogy elmeséld, mind a nőket, asszonyokat, akikre tegnap, vagy évek hosszú során néztél. Hivatalosan négy feleség, de több, minap hallgattam a régi meséket. Új történetet is mondtál, egy metróaluljáró, a szokott hangjelzés, egyetlen kvart-közből álló, sunyi kis dallam, egy kék szemű lány. Semmi, semmi, csak felfigyeltem épp, friss és eleven történet, féltékenységemben is köszöntem annak a kék szemű lánynak, neked adott, önfelelt perceit.

Apád harmincháromban Berlinben fejezte be a régészetet, őt otthon csodálni kellett, és kiszolgálni. Anyádnak abszolút hallása volt, énekesnői tanulmányait Stuttgartban félbehagyta. Kettős nyelvüket, kettős öntudatukat átsöpörte a háború, te már így kaptad azt, ami maradt. Fél századdal később meghitten ismerős szlengszavakat vágytál kihallani egy idegen város kocsmáiban. Születtél Szekszárdon, tucatnyi városban éltetek. Őseid között akadt egy vízimolnár, egyébként protestáns papokról, kántortanítókról, hivatalnokokról, banktisztviselőkről szóltak felmenőid. Magyarok, németek, szerbek, horvátok, tótok adták véredet, talán még mások is.

A testvéred, első barátod szánkózás közben elhagyta Olgát, a rongybabát, szándékosan, mert féltékenységből. Sok barát sokfelé a világban, de sokat veszekedtél velük, és mennyi boldogító emlék, teljes szíveddel élted az életedet, ahogy kell. Lacit rég nem láttad, de él itt egy kislány, akit te tartottál a keresztvíz alá, jó munkája van, pedig cigány. Akárhány csillagot, ha soknak kötelező, fel kell tennie mindenkinek, tanítottál, van a világban becsület, az ember elvár magától egyet és mást. Népes családod kedves történeteit hallgattam, sok barát, akik a szívedben laktunk. Megtiltottam neked, hogy szerelmednek szólíts, mindketten megkönnyebbültünk.

Nem akartam ezt a kirándulást. Végre volt egy szabadnapom, aludni akartam. Már régóta hívtál, talán az utolsó alkalom, hogy ne sértselek meg. Nem indultam el reggel, nem jött a vonat, nem jött a busz, a szomszéd falu állomásáról egy kislány vitt át kocsival. Tizenhét éves, érettségi előtt egy nappal, terveket mesélt, reálsan és várakozóan. Szárguldottunk az autóval és cigarettáztunk. Sütött a nap, aznap csak abban a félórában. Nem voltam fényes, ragyogó, kopott kedvemet cipeltem

a zsebemben. Mari, a feleségem is észrevette, használt magamat vittem nektek. Nem nagyon ment a beszélgetés, miért így, miért ilyen későn. Kijöttetek volna élém, rossz volt a telefon, a városban már nem volt időm, a faluban rossz volt a telefon.

Jól vagy, mondtad, fájdalek időnként. Köd ereszkedett a völgyre, fáradtan bukkott bele a nap. Rohantak a macskák, kinyomták egymást a tál mellől. Nevük is volt, felhívhatnám Marit, hogy megkérdezzem, de később, később majd megkérdezzem. A szomszéd gyerekek leszaladtak a meredélyen, megcsillant a víz a leveleken. Az utolsó egy évben minden találkozásunkról tudtam, hogy a maga nemében az utolsó. Nem kellett kimondani, magamban sem, elemi tudásom volt ez. Marit sem kérdeztem mikor, nagyjából tudtam. Akkor a macskák mind elmennek majd, fel a szomszéd házakhoz. Szürkeség volt az agyamban, fényleni kellene, mint a nap, ez az egyik utolsó találkozásunk.

Nem voltam mindig melletted, egyszer jókor mentem, máskor nem, ha elmentem egyáltalán. A kórházban megfogtam a kezed, mély kút volt ott, fejrántottalak onnan, mindig egy-egy percre. Olyasmiről beszélgettünk, mint máskor, de vesztett a beszéd többértelműsége, fásultságunk és kétségbeesésünk hangunkban elnyomta az életet. A hangsúlyok, a képek, mind szimplák lettek körülöttünk.

Egy katonatiszt költözött a szomszédotokba, nem sokkal a háború után, melyik vidéken, nem tudom már. Kilenc éves voltál. A szüleid ebédet adtak neki olykor. Ismerte az összes fák, növények neveit, ez bodza, ez hárs, ez akác. Az állatokat is, az erdőt. Nyugodt volt, mindenén túl, jól érezted magad mellette, szerették az állatok, az erdő. Azután meghalt, és te többé nem féltél a haláltól, félelmedet magával vitte, szeretted. Többször elmesélted ezt a történetet mindkettőnk bátorítására, még a jobb időkben.

Az utolsó évben álmodtál a halállal, előtte alig. Akkor többünknek elmesélted, mit is, nem emlékszem a történetre, egyszer úgy mesélted, kínos, rossz élmény volt, máskor fényes, világos élménynek mondtad.

Úgy mentél el, mindent elrendeztél magad körül. Utolsó heteidig megtartottad magad, még értetted a világot. Telefonban hallottam utoljára a hangod, akkor nem gondoltam, így lett, nyár volt, és én szeretem a nyarat, te is szeretted. Hívjál, Bandi, találkozniuk kellene, jó, hívlak.

Mari hívott késő délután a munkahelyemen, már nem volt benn más, hánytam. A végén elveszítetted az eszméletedet, nem szenvedtél már, előtte meg annyit, bírni már nem lehetett. Nyár volt és szomorú voltam, néha meg nagy nyugalom költözött a szívembe, készültél, nem slendrián módra történt ez veled. Magam sem tudom, higgyem-e, nem-e. Láttalak kétségbeesve, de nem láthattam a mélyire. A történetek igyekeztek előkészíteni a népes család tagjait és a barátokat. Az új lakás, tudtad, a költözködés kettős. A spanyol út már nem fért bele, és mi már nem találkoztunk, mert én még akkor is cicáztam veled, nem hívtalak, akartam, hogy nagyon várj.

DES TRUCTINO-FRUCTINO

▶ Tructi-fructi

(A „b” oldalak)

Egy készülő (ÁÁÁÁLKÉSZÜLT)
„A zen-lófogadás” c. könyvből

0/b*

* Szpéró

0 nulla

b b

Mottók: lásd Mtoto. Híres ló volt, nevezetes apamén (ma: nagyapamén).

Innen a dolog tovább mén.

De: megj.:

SEHOVA SE KELL menni!

Nem elegáns, nem igazi, nem arisztokratikus.

TÖNKRE IS LENNI KELL,

NEM MENNI!

Nem megy! Főleg akkor mondd, ha megy. Nem men! Főleg akkor, ha ment! Nem vagy ment. (Mentes.) 62. éve lakom az egykori Vármegyei Mentők épülete mellett. Elmentek; de menni azóta se megy (ekképpen) semmi. (Tele patkánnyal és vízzel a pincéjük. Na tessék, a várm. mentők.)

Mindazonáltal „átmegyek” Totyihoz (az ajtó mögi).

Jó, de át igen, bét nem.

Ezekkel a „b” oldalakkal (lásd lemezek) bét megyek. Vagy: bé-megyek.

Egy ötlet: „Á, megyek.” (Kimentegetőzés.)

Jobb (vagy az á-menés célja: „bé-megyek”).

„Ez egy jó bé-menés volt.” (Nem fizikailag értem.)

Nem sikerbe-célzott menés.

Csak „menés a bé oldalon”, egy b-menés tehát.

Egy bé-menő.

Ő egy bé-menő.

Nem leértékelés!

x/b oldal

Egy előre nem jelezhető (nem sejtett) futameredmény (eőrsdn, perdon, pardon: erősen „b” jellegű): bemegyek sz. d.e. egy belv. éjsz. nyitv. tart. helyre/be: várok.

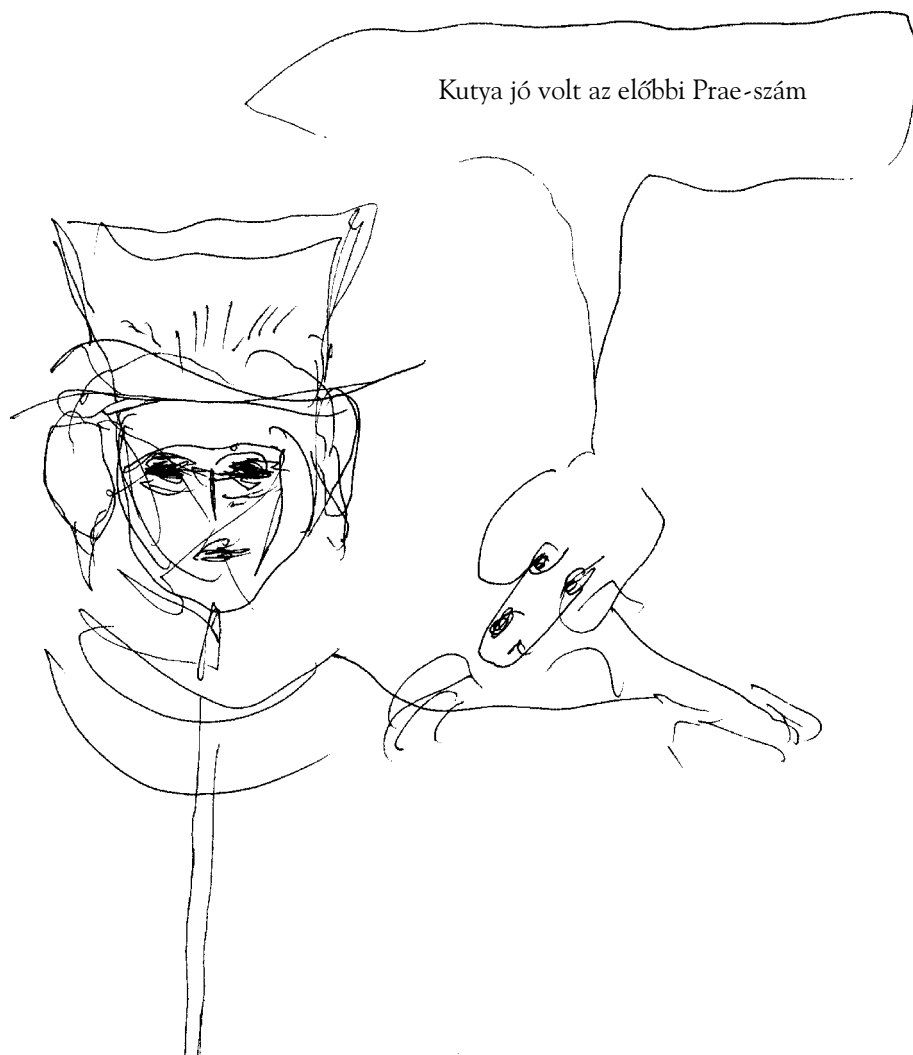
Kiszolg. hgy. beszélg. kopaszos, karakt. borost. arc, bajsz. férfival. Végül, férfi: „Te nekem le vagy szarva, bazmeg. (baszd meg)”. Köszöntem: VISZLÁT. Hölgy (nagyon apróval): viszlát....

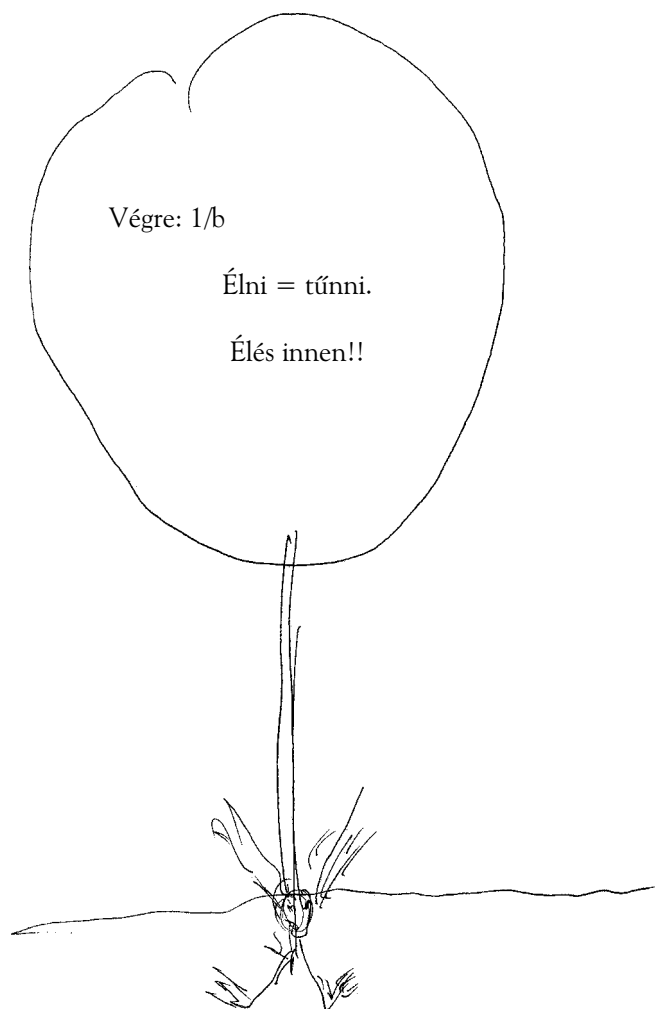
Egy „c” oldal kivételesen: A GYAKORLATNAK (ld. A magyaroknak)

1. (v. a spártaiaknak. Vagy: a Krimszkojarszk-Mgvondóiaknak)
Ha az, ami kell, csekély áldozatokkal, de megvan, hát jó. Bár szar.
2. Ha nincs meg, mert nem hozok kis áldozatokat, se trag.
3. Trag. az lenne, ha állandóan lebegve, eleget-tenni-készen kéne élni. Ld. Johanna. Haljak meg ink.!

Megj. Persze a trag. (-édia) ott kezdődik. ahol De Staël aztán kiveti magát az antibes-i műterem ablakán. (Kivetni valót talált az életben. De ennyire?) Vagy Wols piktor (ld: kutyái) húsmérgezés nyomán agyonéhezetségének éveibe belehal.

Rip megjegyzése:





Nem megy. Elmegy. Nem megy el. Nem megy el, hogy „megy”, mert akkor „elmegy”. Az „Az”, a zen az. (Na pardon. Máris elment. Ha megy, hogy leírd e szót, el van menve.)

Jóllehet: kószálj csak, ne aggódj, ez sem lehetséges jól.

Ha már!

Ha már: semmi sem lehet jól. Minden menni kezd, és az = el.

Ha megy, az = elmegy. Elment.

Onnét lehet újra kezdeni.

De inkább nem kezdeni.

A könyvben itt: tönkre se menj; légy!

Persze, ne légy. De attól még ne „menj”.

Attól, hogy a „légy” nincs, még ne kezdj el „menni”.

Egyetlen kivétel: Szép Ernő: Magányos éjszakai csavargás.

„Elkezdtem menni.” Erről még a könyv végén.

SIVÁR LETT VOLNA, HA EZ A „b” oldalak MEGVALÓSUL (=MEGY),
DES EGYETLEN ILYEN OLDALT MÁSZOL IDE. – DE AZ ALAPKÉRDÉSEM:

WOLS! HOLSZ?

(Des: Nem találkoztak volna odaát? Persze,
nincs hová menni. Hogyan lenne
odaát, akkor??)



131/b Ha mégy, ha mész: el vagy megyelve, el vagy meszelve.
Ha megy, ha mesz: dettó.

A... Ez kimarad. Jön: Ó, Becky, Becky, drága öreg Sam! Albumodban: „Nem mentem soha sehová. Mindig csak úton voltam.” Sehonnan sehova. Ld: Beckett után, mellett: *Töredék...* Sehova sehonnan. *Macabre a mesterekért*. Na ja. „Meghallgattam a szegény hülyét...” Sajnos, a szegény hülyét is csak a szegény hülye hallgathatja meg. Szegény csodálatosság, amit sirat. Borzadok, hogy újra London, Párizs, borzadok, hogy postázás, csak mitől nem? Ez az. Elmennek az útvonalak, elmegy a „hogyan elmenni”, mert: borért menni, gombáért menni, miért enni még? Postára muszáj, jegyirodára nem muszáj. Borzadok: járművek. Hamarabb ment el minden, mint hittem volna. De hát ez az! Ha menni tudott, el is ment, annyi is. Totyi a karon ül. – És mégis (a szegény hülye, rövidség kedvéért betömörítve ide a 136/b, kihagyva a többi b, elég b a többiben a 3b, jaj, de ott ülnék a Warwick-hídon (nem ülnék), nézném (nem nézném/nézném) a színes lakóhajókat, pezsgőznék ott egy esküvőn, hívatlan meghívott vendég/nem pezsgőztem, tépném magam, kit tegyek az első futamban. Ra Ra Rasputyint? Secaturót? Kvastinót? Kadastrófot? Quargelt? Négyes Listát? Teszek Rádót? Krémes fehérén ragyogtak a frissen festett házak a tehetetlen tépelődésben, szerencsére háttal voltam. Kék, piros sötét-árny volt a kalapbolt szemközt, a Cinci Venci bár, Browning poéta kocsmacégéren lengett, ő adta a Rojális Csatornának a „Kicsi Velence” (Cince) nevet. És a Coral iroda, a Pince! Felette a garázsos halpiac, csorgott le olykor a hallé, ó, bár vihetném még a vödörket, játszhatnám 16/1-re Pucínót. (Ne.)

(Nem csodálom, hogy járványok után is meggyel, messzel öntötték le a teteme-
ket. Tetemesen ezért megy, mesz ma is, s jaj.) Ó, ülhetnék a Loc alatt, a Hamilton
Terrace-on, miután felkaptattam az Aberdeen Streeten. Elzarándokolni! Ha megy.
Hah, ha.

80



TD/126/B

Egy direkt „B” oldal. (Nem „B” kategória, ami nagyon magas szint az „A”-tól „H”-ig sorban.) Ha láttam magam, megfigyeltem.

Én akartam, amiért lementem. Még messze a magam határidején (határ-idején) belül. Hét előtt (reggel). Hoztam, amit akartam. Megtoldottam sós kiflivel, tejföllel (örök gombaételemhez), egy doboz cigarettával (továbbra is undorító). Hol van London, Párizs, mikor vadra szívtam. (Vadi, az ilyen szavak avulnak.) Avul mindenféle. Tyúkhúrt kerestem Totyinak. Így jöttem gyalog. Meg hogy gyalogoljak, meg az időt húzzam. Nem jó, ez se jó, így se jó. A Tabán se volt jó, semmi mód nem is lenne jó. Nem sorolom. Tizenkét hely: E.-hídő, a magasút alatt, a Rác mellett, a padoknál, a Kereszt utcánál. (Hadnagy utca), a Bethlen-udvar felé, a 18/-as mellett, az Apród utcánál, kétfelől se, a kis török temetőnél se (nem írom le külön: nem jó, nem volt jó). Bár Totyi itthon vár, nem volt jó arra gondolni, milyen jó lesz itthon. Persze, jó lesz, jobb híján a legjobb. Lesz, ezt – mert csak így „igaz” valami – le kell írnom. A holnap holnapután menések sem jók, előre a gondolatuk se, a gondolatuk előre, az se. Semmi se jó. A ragyogás, szemközt a házfalak még félig árnyban, a megvillanó villamosablakok és kocsitetők. Nem jó, ha eljön az alkonyat. Nem az alvástól félek, ha egyedül vagyok, nem félek, meg jó, de a következő reggel minden sivárságát megígéri már (este). Mire alszom? Nem az, hogy „mire ébredek”, de mire (nem „mik után”, de: mire) alszom. Mint: mire dolgozom, mire föl írom ezt, mire gyűjtöm oldalra az oldalt. Borzasztónak nem London etc. borzasztó (nekem), hanem hogy én ott legyek, ott volnék. Oda jutni, eljutni, igyekezni: meg-alázó. Semmiféle igyekezet nem isteni eredetű. Nem csupán a lázadás, a harc (Ottlik). *Nekem* semmiféle nem. Ezzel senki máséról nem szóltam.

DERES PÉTER

▶ Az égszínkék aranya

Joan Miró hat képéről

AZ ÉGSZÍNKÉK ARANYA

valójában kadmiumsárga, és a kék is felhős, tojásdad, mint a kimosott szabályos kavicsok, mik a parton fickándoznak és a szemüregben megülnek, merülnek mélykékbe, átvizededik tőlük a tekintet, majd – mint a luftballont – éles csillagtűk robantják szét a pupillát, és elönt mindent a kék, csurognak a színek, egyetlen piros pont a vér, de a csarnokvíz azt is magába mossa, pókháló rácsaira ülnek a cseppek, ezernyi apró ablak fekete cernát nagyít a pókfonalból s a cérna végére tűt, a pókot, aki most egyszerre több hajlaton, kis résen átnéz, ibolyaszín erek duzzadnak a háló szövetében, az ég eltátja száját, fogai feketék és mélyek, kezei sárgák égő paliszander füstjétől, teak, kőris, ében s egyéb nemes fák izzadnak éjjel, nedvük elfolyik a gyökerek felé, és íjformába áll a sok merev faág, mint arany gyertyatartók, égszínkék szelencék, karambolák.

TÁNCOSNŐ

vagyok, pierrot–fejfel, ritmusra kuszált gondolatok, cernáról lóg a szívem, lábaim belőle nőnek, repülnek, mint a Sámson-oszlopok, bogár mászik közöttük, páncélja illatos mariscos, apró, mint a gamba rák, görbébe szédül most a parkett, fegyver ropog: pitos-pitos, tombol a marmara-kvartett, megdob-megdobdob, megdob-megdobdob, meg-megdobban zapetado, elkék-elkék, lassan jelkép-jelkép, a holdban elkékül a padló, rettentő égi merények: egyszerre mozognak a fények, árnyékot soha vetnek, indulnak meredeknek, kerevetnek, erre követnek, fűszert, gyümölcsöt vesznek, esetleg guvadt szemű halat, a tenger: flamenco és a sardana búvópatak, szoknyám ráncaiban farruca hevül, a hold tányérjában parellada sült, szívem felsikolt, azért nem látható, mert fátyol takarja a kénköves napot.

BLAU II.

a nemes, sétatálcával, utána lépőkövekkel, Kiotóban, az ősi fővárosban, szent kertek egyikében, sekély tónak vizében, felülről minden kő lapos, Isten nézi, sok kalapos, dolgos ember lépni vízbe, medencébe, holt patakba, moháról mohára hágva, hallgat egyre, lépni nem mer, kavics van épp tizenkettő, felsuhog a csipkevessző, fanyar, mint az áfonya, véres húsa, mint a cetnek, szilánként van egy foga, kék paláston párbajtőr vágta seb, vízszínes vagy függőleges, remegő tükör előtt szállnak, torii-torii, suvadó gerendák, selymes torkok, madárszárnyak, kereszthajó, a tömjén íze, görnyedt háta, csend zsongása, templom a világ terében, minimalicon a légben,

lebeg teste, kamik-lények, göngyölődnek a gyékények, Tendzsin várja betű-álmát, a szigetre száll az este mérni a nappal halálát.

SZÁMOK ÉS CSILLAGKÉPEK VALLANAK SZERELMET EGY NŐNEK

negyvenegyben, de Mallorcán, egymillió, kis színes sejt, kergetőzik, vásznadon... nászagyadon, éggömb fekszik, kiterítve, parabolák, fogadnak egy, üzenetet, radaron száll, szívdobbanás, lázlapok... az anyag is, belépirul, mind feltárja, a bájait, Capella... galaxisnak, rejtekében, kigyulladnak, a kristályrács, pontjai... míg a nedves, hártya-papírt, megdörzsölöd, megcsapkodod, és időnként, belebujsz a, fejedbe... női szór-zet, furcsa szerzet, jár kedvedbe, ráadásul, andalúz... szemben laknak, ott a mörök, bujkál a nap, narancsbőrük, vonalán... Picasso volt, malagai, de a Dali, diadala, katalán...

TŰZKERÉKLÉTRÁK KERESZTEZIK A KÉK EGET

mint egy influenzavírus (influence?), olyan vizes, halnyálkás az ég, összekuporodunk, úgy nézzük a mikroszkóp szemét, nézünk fölfelé összekuporodva, térdeink közé bújtatjuk fejünk, nyelvünkkel tapogatózunk: bizony esik, nemsokára gömbvil-lámok cikáznak szerteszt, forgácsolódik a szivárvány fejünkben: mért mondjuk oázisnak a földet, mert végtelenbe vesző sivatag keresztezi, holdkaktuszok, eget szikkasztó csillagok, óriási sztyeppékre néz a nap, és nyelvét kiölti, kidugja cápafo-gát, roppant állkapocs és bőr feszül vulkanizált gumiból, amit a bűvár majd magára ölt, s a tenger mélyére merül vele, onnan küldözget jelet, és a jel megy egyre feljebb a fában, gerincén, bordáin, szegycsontján, ujjain szökik fűrgén fölfelé, akárhogy is, legfontosabb az észlelés, ahogyan észlel az embrió és a félig kinyílt szem, a tudat égetett és beoltott mesze – ha kap jelet.

CSILLAG SIMOGATJA EGY NÉGER NŐ KEBLÉT

Frou-Frou és a frufruja, szalag hajában, kis tarka masni, csábos, könnyed mosolyra hajlik dereka a tetovált nőnek, apró betűkkel vidd a képre, Miró, neved, ferd azt, mi jó neked, létrát ufószemekkel és sötét szobát, nemi szerveket, mit felvillantanak tüllszoknyák alól Antilla-combok, Karib-karokkal legyezve, vitorlázva, Sir Francis Drake vagyok, a királynő sárkánykalóza, kifosztok kozmikus teret, s elfúlok kávé-habokba – széles vásznon élvezek, kabinlyukon kikandikál, benéz a nap, a hold, a vén tenger arcomba csap, osztrigát csorgat nekem az ősi szellem, a tenger démona, kit megcsákyázva húzunk magunk után, mindenki hány az árbockosárból, vergődő földi szívhalak, bordásmedúzák, csalánozók, a tengerből egy háromszög húrja lát-szik, hajónk keskeny szoros felé halad, áttűnnek zöldesszürke bőrén nedvei, pettyek-kei díszített szifók, lenyelt halak, szavak.

► Az író

I.

Az író gondozta a kertjét. Az írás mellett ez volt a másik nagy szerelme, a kertészkedés, sőt kicsit egynek is tekintette a kettőt. Szeretett hajnalban kelni, és azt mondani: „Legyen világosság!” És lőn. Úgy érezte magát ilyenkor, mintha párbajra hívná ki a Teremtőt. Néha eljátszott a gondolattal, hogy az lenne az igazi, ha este mondaná: „Legyen világosság!”, és közben biztosan tudná, hogy nem lesz. Hogy vajon akkor merné-e megtenni a Teremtő, hogy sötétet csinál. De sosem merete ezt mondani. Maradt a régi változatnál, noha tudta, hogy a legkevésbé sem eredeti az ötlet. *A kis hercegben* a király ugyanezt játssza, amikor csak azt parancsolja, aminek eljött az ideje, és így hiába uralkodó, hatalma és szabadsága csupán látszat.

Váratlanul felegyenesedett, kinyújtózta fájt derekát. Csak ennyi látszott, de valójában óriási felfedezést tett:

Ismert volt előtte az az elterjedt elmélet, miszerint mindannyian csak egy történet szereplői vagyunk. Ő is, meg aki olvassa az ő történetét, meg aki írja, az is, mindenki. De még soha senkinek nem jutott eszébe, hogy hogyan lehetne megbizonyosodni erről. Mert ha ez nem valódi világ, hanem kitalált, akkor előfordulhatnak benne szabálytalanságok, eltérések az eredeti világrendtől, mert miért ne kedvezne az író a főszereplőnek. Az életben persze véletlennek nevezik az ilyet, meg csodának, de sokkal valószínűbb, hogy csak a történetet igazította ki az író.

Lázasan kezdett gondolkodni, milyen példát találhatna még, ami amellett szól, hogy a valóságnak tekintett világ is csak fikció (vagyis ebben az esetben nincs is értelme valóságról beszélni). Először is ott vannak a bilokációk, a vízenjárások, a ..., vagyis a fizikai törvények megszegése. Egy idő után azonban kénytelen volt belátni, hogy nem ismerjük a fizikai törvényeket, csak azt tudjuk, hogy bizonyos körülmények között milyen változások szoktak együtt járni. Ez azonban nem jelenti azt, hogy ezek a törvények léteznek, vagy hogy tényleg ezek a törvények.

Az elképzelés mellett szólt a halottak feltámasztása is. Még meggyőzőbb volt az, hogy így, ebből a szemszögből tekintve sok, eddig mindössze érdekesnek tartott esemény nyert új értelmet. Ezelőtt véletlennek gondolt találkozások és egybeesések új rendszere kezdett összeállni fejében, ahol az észlelt világ dolgai mint szimbólumok jelennek meg. Tulajdonképpen ebből eredt a jóslás is, de ő a másik irányba tartott. A jóskok mindössze a jövőre következtetnek a jelekből, ő azonban elhatározta, hogy új észrevétele birtokában a jelek alkotóját keresi meg, vagy még inkább, hogy hol a pereme a történetnek. Be akarta bizonyítani magáról, hogy nem csupán egy krónikásnak és az olvasóinak az agyszüleménye, hanem saját döntési szabadsága van, ő választhatja meg a jövőjét. Ha akarja, le is teheti az ásót.

Lendületesen, mint egy szigonyt, dobta el; úgy, hogy beleállt a földbe. Pillanatszerű megakadást okozott az a probléma, hogy nem tudta, mi van a szöveggönyvben megírva. Mert mi van, ha mondjuk ez is meg volt írva, hogy el kell dobnia az ásóját? Mégsem tehet akármit?

Mélyen tűnődve indult be a házba. Aztán visszalépett még az ásóért, hogy be ne rozsdásodjék, ha eleredne az eső.

II.

Másnap is korán kelt, de ezúttal nem a kertbe ment. Biciklire pattant, és kikerekedett a város szélére. Még több, mint másfél órája volt a tanítás kezdetéig, hogy végrehajthassa tervét.

Lendületesen taposta a pedált, és közben még egyszer végiggondolta a dolgokat. Rájött, hogy abban sem lehet biztos, hogy tegnap előtt létezett ez a világ. Hiszen lehet, hogy az összes emléket a gyermekkoráról, és mindent, ami bizonyíthatja, hogy létezett múlt, tegnap teremtette fejébe az írója. Vagy akár az is lehet, hogy a tegnap sem létezett, és csupán azóta él, mióta olvassák az ő történetét, és mindössze ez a néhány perc az élete. Igazából fogalma sem volt, hogyan nézhet ki egy ilyen történet, hány dimenzióban rögzítik, és mekkora a terjedelme. Filozófiatanárként biztos volt benne, hogy a változás alapvetően fontos szerepet játszik a történetben – ami nem változik, az nem lehet része. Mert az állandót nem kell rögzíteni, hiszen örökké megmarad, és története sincs. Talán nem is lehet rögzíteni, mert az írószerszám és a nyelv, amely a világot alkotja, a változás világának leírására hivatott, vagyis nincs szava a változatlanra.

Ami az ő történetét illeti, már nem zavarta, hogy nem tudja, mi van a következő lapokon, akár meg vannak már írva, akár a jövő jelenné alakulásával egyszerre íródhatnak, mint a *Végtelen történetben*. Az sem zavarta, hogy ez esetben semmit nem tehet a sorsa ellen, ami ne válna az ő valahai jövőjévé. Nem lázadt ellene, elfogadta, hogy akár ez az egész csupán egy izgalmas kísérlet, amit nem is ő végez, csak őáltala végzi el az írója. Akárhogy is, a történetből csak egy úton léphet ki. (Van egy másik megoldás is. Rábeszéli az író, hogy itt álljon le a történetének írásával, és akkor ő maga és a világ is semmivé válik [vagy legalábbis másvalamivé]; de ez az út nem tűnt túl járhatónak számára. Mert miért hagyná abba az író? Semmi érdeke nem fűződik hozzá, ellenkezőleg, azért író, hogy minél tovább, egészen a lehetséges határáig rögzítse az ő létét.)

Közben megérkezett a régi kavicsbánya tetejéhez. Porozva fékezett le, földretette a biciklit (a kitámasztó már rég nem működött), és kiállt a szakadék peremére.

Lába előtt harminc méter mélység – ha leugrik, garantáltan halálra zúzza magát. Azzal pedig véget ér a története is. Ám ha ez valóban csak egy kitalált világ, akkor az író minden bizonnyal nem fogja túrni, hogy csak így megszűnjön a főszereplője. (Biztos volt benne, hogy ő a főszereplő, tekintve, hogy minden embernek saját ideje van, következésképpen saját története is, amelyben ő a főszereplő. Rengeteg másik történetben is feltűnik mint mellékszereplő, de itt ő a főhős.)

Behunyta szemét, és arra gondolt, hogy... , de inkább mégis hangosan kiáltotta, hogy nyilvánvalóbb, érthetőbb legyen:

– Íróm Teremtőm! Főszereplőd, melynek Te adtál életet, szándékom szerint próbára tesz Téged, vajon mered-e nem megmenteni a Te Fiaid. Akaratod szerint bele-

vetem magam eme szakadékba, hogy meglássuk, átengeded-e nekem a szerzőséget, önmagad létét tagadva a be nem avatkozással, vagy hajlandó vagy Fiaid életéért apró változtatást tenni a világ folyásán, megnyilatkozva ezzel gyarló teremtményed életében!

Mély levegőt vett, és villámcsapásként hasított agyába a felismerés: az író – ha van is – soha nem mentene meg. Szándéka csak utólag derül ki. Ha ugrom, akkor azt akarta, ha nem, akkor azt. De ha azt akarta, hogy ugorjak, akkor azt azért tette, hogy el ne mondhassam másoknak, miképpen jöttem rá létezésére, és ő nyugodtan szólhassa tovább az emberek sorsát, értőkét és tudatlanokét egyaránt.

Kábultan támolgott el a szakadék mellől, és nem volt ereje végiggondolni, hogy mi volt a jelentősége annak, hogy mégsem ugrott.

III.

Gondolataiba merülve tekert hazafelé. Újra sorra vette a lehetőségeket. A történetből csak úgy léphet ki, ha megöli magát. Tulajdonképpen ez az egyetlen szabadsága egész életében, hogy megválaszthatja halála időpontját. De ezzel nem jutott előbbre, hiszen ha meghal is, számára az már nem bizonyít semmit. Legfeljebb az olvasók fogják tudni, hogy ez csupán egy fantáziabeli valóság, de ők eddig is tisztában voltak vele; számukra nem kell bizonyíték. (Egy pillanatra felötlött benne, hogy esetleg azt bizonyíthatná be nekik, hogy az ő világuk is csak fikció, de ez a gondolatsor már túl bonyolult volt ahhoz, hogy értelmes teóriát tudjon szőni belőle.)

Minden mű saját belső világunk leképezése – ezzel tisztában volt. Vagyis, ha a valóságnak tekintett világ... – ekkor esett le neki ismét.

Tulajdonképpen külső világról nem is beszélhetünk, hiszen csak az a világ létezik számunkra, amit képesek vagyunk felfogni, és (elképzelt) világmodellünkbe beépíteni. Vagyis mindenki számára más és más jelentéssel bírnak a dolgok, az események, és mindannyian külön világban élünk.

Csüggedten tapasztalta, hogy ezúttal sem jutott messzire az elmélkedéssel, hiszen ezt, hogy minden ember külön világ, már rég kimondták. (Talán Cusanus fogalmazta meg elsőként, de nyilván ő is merített valahonnan.) Rögtön hasonlatot is keresett tehetetlenségére, hogy miért nem jut előrébb. Az első a ködös tájjal nem tetszett, aztán végül az lett a kép, hogy az ismeret szigetéről hiába akar elúszni, a hullámok visszasodorják. Ugyanaz a folyamat, mint az írásnál. A valós világból kilépünk egy bizonytalanba, ahol megkérdőjeleződik a valóság. És mihelyt a bizonytalanból biztosat akarunk csinálni, visszasodródunk a valós világba, vagyis nem jutunk sehova.

– Átkozott labirintus – morogta.

„Beteljesedett!”

Gutenberg lefekteti munkamódszerének alapjait ◀

*(Ezt a levelet, általános érvénnyel megfogalmazott része miatt körlevelekben szokás továbbküldeni.)**

Kedves Médiaisten,

kedves barátom, kit lehet, hogy én hoztam létre (erre az aktusra már nem emlékezhetem), úgy érzem, most, leveletem újból átfutva: a hasznos tanácsokat megérte begépelni, hiszen így nem maradtak a fejemben. Kérdezted: emlékszem-e még arra, magam miképp változtam olyanná, amilyennek ma látszom, s hogyan alakult ki az a tekintély, amellyel bírok. Felfedem tehát titkaim egy részét. Kicsit a történetemet is meg kellett fogalmaznom, és persze a módszeremet sem hagyhattam ki leírásomból.

Amint első nevémet (Gensfleisch) néhány hét alatt elhasználtam, máris belejöttem a munkába. Hipp-hopp megtanultam azokat a törvényeket, amelyek szerint általában az emberek a világhálón dolgoznak, s bízhattam benne, hogy vállalkozásom sikerre vihetem.

Tudtam: bármi légyen is az alaphelyzet, a gondolatokat uralnunk kell, ha meg akarjuk védeni magunkat a támadásokkal szemben, melyekre bizton számíthatunk – ez a helyes és biztos magatartás, s elméletileg általános követelés is egyben. Támadás közben a feledés nem tanácsos, mert ezáltal meggyengül az erő, és a mondat elveszti célpontját. A gondolatok görcsös vezetése szintén kerülendő, mert az agytekervények elszibbadnak, és ezáltal elveszítjük a fej finom érzését és vezetőképességét. Minden fennforogható gondolatot ismernünk kell, ebből a célból állandóan olvasunk, sőt, naponta játékosan megforgatjuk magunkban az egyes látószöveget – ha az ellenfél más állást vesz, mi őt rutinszerűen nyomban követhessük, nehogy ennek elmulasztása a győzelmet kockáztassa. Mindezek érdekében a klasszikusokat is tanácsos néha-néha elővenni, vitázni velük, hogy ne csak bárgyú ellenfeleinkkel gyakoroljuk magunkat. Hozzáállásunkat jellemezze, hogy mind a támadásra, mind a védekezésre bármely pillanatban, több szintéren, több ellenféllel, sőt ellenfélcsoporttal is alkalmasak vagyunk, aktivitásunk lankadatlan, s passzivitásunk is ennek csupán egy formája lehet.

Fáradhatatlannak kell lennünk a konfliktusok elkerülésében és keresésében, ítélőképességünkben bízunk, és hosszú távú céljainkkal vessük össze az előadódó témá-

* A szöveg kontextusából kiragadott e-mail-naplóregény-részlet.

kat. Mind a téma meghatározása – mert erre is lehetőségünk van – mind a lépések sorrendjének, a köztük eltelt időnek a meghatározása az ítélőképességtől függ.

A helyes hozzáállásban továbbá nem elég, ha a fejünket állandóan tisztán tartjuk, hanem arra is törekednünk kell, hogy széleskörű ismereteink alkalmazásával mindig és minden tekintetben megfelelhessünk az ellenfél támadásaira. A hozzáállás, valamint a gondolatok gyors forgatni bírása a legnagyobb fontossággal bír, mert ez az alapja a sikernek, és ezt addig kell gyakorolni, míg a legnagyobb gyorsasággal minden egyes helyzetben biztonsággal boldogulni nem tudunk.

Ellenfelünknek mindig határozott képet mutatunk magunkról, s a lehető legszigorúbban járunk el a mondatok megírásakor: neki a legkevesebb teret hagyván a visszavonulásra, illetve a válaszok megszerkesztésére szolgáló gondolati térben történő mászkálásra. Létezik egy másik módszer, amely szerint mindenféle baromságokkal spékeljük meg a mondatainkat. Ez arra szolgál, hogy az ellenfelet idegessé, nyugtalanná, bizonytalanná tegyük, amely állapotát könnyen hasznunkra fordíthatjuk, vagy pedig más cselfogással egybekötve nagy benyomást tehetünk a közönségre. Általában véve gondolataink baromságokkal történő megspékelését azonban sűrűn ne használjuk, mert sanszos, hogy a végén a szöveg mellett még bennünket magunkat is baromnak tekintenek, s ez kényelmetlen érzés, és semmiképp sem a győzelemhez vezető út jellemzője. (Ugyanez vonatkozik a mellébeszélésre is.) Néha, cselvetés igényével meghátrálhatunk, de soha ne feledjük: ha fegyver van a kezünkben, azzal kell védekeznünk, nem pedig a kitéréssel. A cselezéseknél pediglen különlegesen arra kell ügyelnünk, hogy az ellenfél figyelmét oda irányítsuk, ahol fedett helyzetben vagyunk. Tehát soha ne teremtsünk neki visszavágásra mi magunk alkalmat, igazi védekezésre úgylis lesz lehetőségünk bőven, hiszen azt sem feledhetjük: szörnyű nagy azok száma, kikkel meg kell küzdeni, s köztük ráadásnak ott vagyunk mi magunk is. Általában nem szabad összetéveszteni a játékosságot a szeleskedéssel, mert míg az első céltudatosan szabad, a másik mindenféle célt nélkülöző szabad hozzáállás, amellyel sok kárt okozhatunk magunknak. Egy rossz hangulatban kiejtett szóért, hirtelenkedésért, tévedésért, feledékenységért vagy egy csekély hanyagságért szintén nagy árat kell fizetnünk.

Nem tanácsos elfelejteni továbbá, hogy tevékenységünk jellegéből fakadóan véleményformáló, s ehhez sok-sok különböző véleményt sugalló és elhintő hozzászólóra van szükség. Ezeknek mindenképpen saját nagyságukhoz mérten kell intézni a cselezéseket. A közönség nagy úr, s nem árthat, ha egy részét magunk birtokoljuk. Illetve, ha a más táborokhoz hasonlóan, több szócsövünk is van. Szerencsére ezek kiválasztásában sokak majdnem a hihetlenséggel határos könnyelműséggel járnak el. Némelyek például ahelyett, hogy a tehetséget néznék, őszinte és ismert barátaikhoz fordulnak, mások viszont az egyszer már bevált személyhez ragaszkodnak megváltozott körülmények közepette is. Magam őket eleinte saját énjeim közül válogattam ki, így tanulván bele kötelességeikbe; de ezt a játékot csak rövid ideig űztem, mivel énjeim jobb sorsa érdemesek. Ez a csekély idő is elegendő volt ahhoz, hogy a későbbiekben aztán könnyedén áttekinthessem a felvett, fizetett véleményalkotók tevékenységét. Olyan alkalmazottakét, akik egyszerű emberek, s egyszerű vélemények terjesztésével bízhatók meg, nem bonyolítják túl a dolgokat, de elég jól fogalmaznak. Többségük frissen végzett bölcsész volt, ők örömmel vállalták el a primitívnek nevezhető feladatot, s irányításommal hamar megtanulták a jelentéktelenebb fortélyokat. Legfőbb erényüknek az tekinthető, hogy sosem válhattak

veszedelmes ellenfélle, mivel híján voltak a szigorú pontosságnak, a gyorsaságnak, a védekezésnél is szükséges önbizalomnak, de mindezekon felül még az irányítást is igényelték.

Az adott médiából ne lépünk ki! Más világban ne akarjunk sikereket elérni! Ha mégis, akkor se fedjük fel kilétünket és máshol szerzett tudásunkat, könnyen belátható, hogy véres sebeket szerezhethetünk. Aki kilép, az végleg kilép: vagy mert nem bírt a vérével, vagy szerepét megunta, esetleg küldetését beteljesítette és tehetségét máshol óhajtja kamatoztatni, vagy azért, mert így akarta, munkáját befejezte, gyümölcseit óhajtja élvezni.

A nagy visszatérésekről meg csak annyit, hogy el lehet őket képzelni, hiszen a világ folyása nem áll meg, s az idő általában véve sem feltétlenül vész kárba. Az a veszély pedig mindig fennáll, hogy aki nem halad a korral, azt a kor haladja meg.

Üdv:

Gutenberg



A TV ÉS EMLÉKEZÉS E.-RE

Tévézés közben egy volt barátnőmre gondolok, aki megjelenik a képernyőn. Nagyon meglepődtem, mert nagyon szerettem volna látni. De E., aki megjelenik a képernyőn, E. ikertestvére. Ugyanúgy néz ki, ugyanúgy beszél és ugyanazt mondja, de mégis E. ikertestvére. Beszél, beszél, és várom, hogy egyszer csak azt mondja: E., az ikertestvérem sajnos nem tudott eljönni. Ekkor eszembe jut, hogy biztosan nem is E. szakított velem, hanem ez a lány. Felálltam a TV elől és bementem a fürdőszobába. Beültem a kádba, megengedtem a vizet és mosdani kezdtem. Ha sokáig ülök a kádban, felázik a bőröm, és lassan cseppfolyóssá válok én is, de ez nem félelmetes érzés, inkább szomjas leszek tőle. Aztán odajön a kádhoz két macska, körbejárnak, először csak kíváncsian néznek, mert azt gondolják, észreveszem, hogy itt vannak. Reggel még nem kaptak friss vizet. Fel-alá járkálnak és nyávognak egy ideig, utána felugranak a kád szélére, és kiisszák belőle a vizet.

AZ ÖTÖDIK ÉS A HATODIK REMÉNYTELEN

Utazok a buszon és egy lányt nézek, aki engem nézett az előbb. Nehéz őt nézmem, és próbálom rábírní magam, hogy nézmem kell, és arra is hogy, azért kell nézmem, mert szeretnék egy barátnőt. Amikor megint visszanéz, zavarban vagyok, elfordulok, de nem pirulok el, szerintem szerinte kisfiús vagyok, vagy buzi. Arra gondolok, hogy ő az Ötödik Reménytelen. De nem ő az, az Ötödik Reménytelennel, az S. utáni szerelmemmel egy fél éve ismerkedtem meg: teljesen ismeretlenül leszóltítottam, meghívtam egy kávéra és elvittem moziba. Körülbelül egy hónapig voltunk együtt. Ez volt az a lány, akiért mindent megtettem, és mégsem kellett neki. Neki is vannak problémái, ezt mondta nekem, és utána elmondta a problémákat is, én azt mondtam, hogy annyira szeretem őt, hogy vállalom ezt, de ő mégis lerázott. Akkor rájöttem, hogy valójában ő az Ötödik Reménytelen, de a Hatodik Reménytelen viszont én vagyok. Leszállok a buszról és arra gondolok, mi lenne, ha tényleg buzi lennék, ha egyszer ennyire furcsán viselkedek a nőkkel, hogy hibát hibára halmozok évek óta. Aztán kitalálok egy játékot. Az a szabály, hogy mikor átmegyek a zebrán, csak a zebrára szabad lépni, és ha nem sikerül, buzi vagyok. A zebrákat számolni is kell, és ha páratlan számú zebra jön ki, akkor buzi vagyok. Buzi vagyok. Befordulok egy kis utcára, de már csak felülről látom magam, távolról, mert én ott maradtam egy felüljárón, és látom azt, ahogy lent bekanyarodok egy utcán. Az utca végén bemegyek egy helyre, ahol nőkkel találkozok, rám várnak, kedvesek hozzám, de tudom, hogy csak azért, mert majd összehoznak az új barátommal, egy férfival,

a Hatodik Reménytelennel. Beszélgetek velük, most teljesen nyugodtan, nem érdekelnek, nem jelentenek veszélyt, mert buzi vagyok. Az egyiknek tetszek, de elmagyarázom neki, hogy nagyon kedves, de engem nem kötnek le a nők, nem szeretem őket. Aztán megjön az új barátom, a Hatodik Reménytelen, őt vártam, beszélgetünk. Egy férfival egészen másképp van az ember, mondom neki, a férfiak egymás között jobban megértik egymást. A nők elmennek, a barátommal felmegyünk egy szobába, hogy együtt lehessünk. Arra gondolok, hogy ez nem képzeletbeli kaland. Ez nem álom.



▶ Kúrós tusa

from hypertext → to cheapertext

Elágazó szövegek kertje, titkos ösvényekkel
kezdőknek és haladóknak.

– Mindenki hazudik – mondja Attila, és tovább kevergeti a gőzölgő tésztát. Az egész világ hazudik. Vegyük példának ezt a tésztát – mondja indulatosan, és takarékra veszi a tüzet, s mivel a tűzhely az ablak alatt van, le kell hajolnia, hogy így szemlélje meg, nem aludt-e ki a láng, de az kéken nyugodtan pislákol tovább. Jól van, ég még – mondja. – Itt a csomagolása – és kiveszi a szemétből az összegyűrt nyílont. Ez eredeti olasz tészta, import áru, itt vettem a budai Skálában. – Pásztá – mondja Árpi. – Ja, paszta – ismételi meg Attila. Ez nem holmi szar magyar termék, a szép kis címkével, a piros-fehér-zöld háromszöggel. Vigyázz, ennek az ára is olyan. Azt írja rajta, hogy 8 percig kell főzni. Egy ideig forgatja, majd megtalálja a feliratot. – Bár nem tudok olaszul, itt világosan látszik, hogy 8 perc, látod – majd gyorsan visszaveszi –, aztán még van szöveg, gondolom az összetevők, hogy 4 tojás, semmi tartósítószer, és így tovább, meg a hasznos tanácsok, esetleg receptek, de a nyolc perc a fontos, a többit elfelejthetjük. És most mennyi ideje főzöm, mondd, kérlek, mennyi ideje? Mintegy 18 perce, és nézd – óvatosan kivesz egy szálat, megforgatja a villa körül, fújja a végét –, és még kemény, na kóstold meg te is, én erről a feléről ettem, de nincs semmi szájbetegségem. Na, ugye, hogy még kemény, és a víz is már elforrt belőle, már fehér hab keletkezik rajta. – Odamegy a csaphoz, kimossa a kólás poharát, és vizet tölt bele, majd beleönti a tészta. – Mert kispórolják belőle a tojást. Hogy a magyarból kispórolják, rendben, azt már megszokta az ember, de hogy az olaszból, ez már botrány. Hát kibén bízhat ma az ember? Kóza nosztra – mondja dühösen.

– De miért hazudni. Így úgyis kitudódik, ahogy elkezded főzni, de arra számítnak, hogy az ember nem méri az időt, eltelik az gyorsan. De itt nem, öregem, itt nem, mert nincs kis tévénk a konyhában, mint az amerikai háziasszonyoknak, azt nem lehet itt nézni, olvasni meg ki fog, nem nekünk van az kitalálva, meg aztán mit, úgyhogy az ember csak bambul, néz ki az ablakon, és töri a fejét, gondolkodik mindenfélén. Egy jobb filmben még szeretkezne a konyhában, az lehet a jó, bal kézzel lesöpörne mindent az asztról, a lisztet, sót, cukrot, húst, tányérokat, fakanalat. Mind le a földre, a jobb kézzel pedig már tépné is le a bugyit, szenvedélyesen, de gyengéden, s a tészta épp megfőne közben, csak nagyobb edényben kellene csinálni, és elég vizet önteni hozzá, nehogy elforrjon, s pont húsz perc, akár a receptes könyvben is ajánlhatták volna, Horváth Ilona, dugjunk egyet, míg megfő a paszta. Elég is a húsz perc, nem kell tovább húzni. De hát nem vagyok én Jack Nickolson, emlékszel a híres jelenetre, nem? – szakítja félbe az eszmefuttatását. – Nem láttam a filmet, azt hiszem, rosszul érezném magam tőle, mert nem szeretem az ilyeneket. – Ha már a konyhaszexnél tartunk, hát tudod mit láttam, öregem, egy olyan képet, amelyen a fickó farka a túrós tésztában van, világosan látszik, a tészta kellős köze-

pén meredezik a bráner, a csaj pedig bekapja. Kúrós tusa, öregem, túrós csusza, ezt a címet adnám a képnek. Igazi művészfotó, nem? Megnéznéd? – Árpi nem válaszol.

– De, hogy visszatérjek az elméletemre, a 8 perc, hát az kurva jól hangzik, öregem, ez azt jelenti – mondja, és már szűri is le a tésztát –, hogy nagyon gyorsan készen van. Talán ez a legjobb reklámja. Hogy nem kell várni rá, érted, az ember, az nem szeret várni. Ezért kaszál a McDonald's, mindent megkapsz egy pillanat alatt. Bedobod a tésztát a vízbe, és már veheted is ki, olyan gyorsan telt el a javasolt idő, mint a mesében. Mindent gyorsan szeretne megkapni a mi emberünk, de ezt már mondtam, és kezdek egy hittérítőre hasonlítani. – I want it all, mondja Árpi, és egy konyharongyot köt a fejére mosolyogva. – Ne marháskodj, az koszos – mondja Attila. – I want it all, and I want it now. I want to break free. – Ja – neveti el magát Attila. Most már értem, Fredi, a háziasszony. – Mert nem fordul magába a ma embere, ez lesz a baj. Csak siet, és megállni sem tud – veszi át a fonalat Árpi. – Pedig talán éppen tészta- vagy tojásfőzés közben kellene így kitölteni az időt. Egy kis elmélkedéssel, hidd el, sokat segít az a pár perc megállás is naponta. S így az Úristen is teljesen kiszorult az életünkből. Attila kimegy a konyhából, leszűrte a tésztát, Árpi meg követi. – A jó öreg Fredi, ő ugye keleti vallású volt, Zarathustra – kezdi el meséjét Attila.

(Folytatás azoknak, akik a rövid történeteket szeretik, és már szívesen befejeznék ezt az olvasást, de akik nem, azok nyugodtan ugorhatnak egyet:)

– Zarathusztra – mondja Attila. – Hát az nagy arc volt, olyan keleti nagyokos. Mint egy mostani szakadt csavargó, aki okosakat mond, és imádják a nők, kár, hogy nem beszél oroszul. Tudod, hogy mi jut erről eszembe? – Nietzsche – vágott közbe Árpi –, az úgynevezett misztikus vándor. Ki nem szarja le. – Hohó – mondja Attila szavába vágva –, minden hülyének ő jutott volna az eszébe. De nekem nem Nietzsche, hanem a Laibach jutott eszembe. Elég szabad asszociáció, nem? Mert tudod, hogy mi a legújabb albumuk címe? Also sprach Johann Paulus II. Érted? És a pápa van a címlapon egy nagy lángoló karddal, ő maga arany páncélban, meg néztem az Indigóban. De neked ezt tudnod kéne, te értesz a vallásokhoz. Egyébként teljesen jó technót nyomnak rajta, mármint az albumon, az Úrodüsszeia remixét. Árpi elkezdett mozgolódni. – Ideadná a konyhából azt a két mélytányért? – Én nem kérek tésztát – mondja Árpi –, de különben is, a tésztát nem mélytányérból eszik. – Ne hülyéskedjél már, hát egy csomót főztem, ne mond azt, hogy nem vagy éhes, van mártás is, finom gombás, meg ketchup is hozzá, és reszelünk sajtot is, csak el ne felejtsem. – Ma otthon ebédelek, megígértem anyámnak, az utóbbi időben azt mondogatja, hogy milyen sovány vagyok, hát, ha előtte eszem, akkor talán elégedett lesz, tudod, milyenek az anyák. – De ez a tészta tök könnyű, mindjárt kimegy belőled, még jobban megéhezel, csak az ízet érezd, legalább nem eszem egyedül, az úgy nem is élmény, na, még van biztos egy kevés időd, hozzál tányért. – Meg nem is vagyok nagyon éhes, valóban mennem kell. – Na, de mielőtt elmész, mond már el, hogy mit csináltak a Mártival az este, tökre kíváncsi vagyok rá, együtt vagytok már, nem? Mondtam én, hogy nem kell parázni, és összejöttök, minden simán megy majd, láttam, hogy sínen vagy, geci. – Hát, semmit, csak beszélgettünk, meg így, tudod már, hogy van ez, rengeteg közös témánk van, és még ismerkedünk. – Hát el nem hiszem, na, mond már el, hogy mit csináltak, ne halaszd a végte-

lenségig, nagyon fölcsigáztad a fantáziámat. Régen mindent megbeszéltünk, és jókat röhögtünk, most pedig ilyen titkolódzós vagy, mi történt, csak nem lettél szerelmes? – Mondom, hogy csak beszélgettünk. Most már tényleg mennem kell. Na figyelj, találkozunk holnap. – Attila utánamegy az előszobába. – És megfogtad már a fenekét? Milyen? Puha? Mert ahogy így elnéztem, nem lehet túl kemény, a nadrág tartja össze. – Hagyjál már békén – mondja Áрпи ingerülten –, sietek. – Figyelj – mondja Attila –, az már nem jó, ha nem akarsz beszélni róla, már baj van, ha a barátainak nem mondod meg, hogy hogyan nyög, meg ilyeneket. Mert akkor már átbasz, mert nem vagy elég határozott – mondja. Nem kerülhetsz ilyen közel hozzá, fiatal vagy még, hol a humorérzéked? – Nem mondok el róla semmit – mondja Áрпи –, és neked is jobb lenne, ha nem kérdeznél többet semmit vele kapcsolatban. – Oké – mondja – csak annyit mondjál el, hogy ma találkoztok-e. Áрпи nem válaszol. Attila az ajtóban áll. – Menjete el valami rendes helyre, ahol nyugis zene szól. De mondd, ma is találkoztok, nagy a lamúr, ugye? – Ja, találkozunk – mondja Áрпи, és kilép az ajtón. – Gyere már vissza, hogy ne üvöltözzünk itt a folyosón. Áрпи közelebb jön. – És akkor szúrtok is ma este, nem? – Áрпи nem válaszol, elindul mérgesen lefelé a lépcsőn. Attila elneveti magát. – Na, figyelj, leszopom a kukkotat, ha kell, csakhogy ne tudd majd este megszűrni, milyen poén lenne, ha csak meleg levegőt tudnál kifújni, tökre élvezném. – Áрпи lemegy a lépcsőn.

(Itt akár véget is érhet a szöveg azoknak, akiknek már nincs kedvük hozzá, és folytatódik a másik séta, amelyik vállalkozó szelleműekhez szól elsősorban, de, hogy pártatlannak maradjunk, ezt a befejezést el kell felejtenünk.)

– Zarathusztra – mondja Attila. – Érdemes lenne a keleti vallásokkal foglalkoznod – tanácsolta Áрпи. – Sokkal rendezettebb lenne az életed, meglátnád, csend és megnyugvás költözne szívedbe, nirvána. – Csak a Nirvanát ne említsd – neveti el magát Attila. – Most, ugye, egyedül laksz – folytatja Áрпи –, gondolom unalmas, egész nap csak képregényeket olvasol, hallgatod a jungle-t meg a drum'n bass-t, goá-t, nem is tudom, hogy valójában mi ez, a Roni Size-t meg az Anima Sound Systemet, ezt is tőled tanultam, és közben bambulsz, holmi tésztákon filózol öregem, elmélyülsz a gépzeneben, holott mindez lényegtelen. Ha a Szigeten egy kicsit nyitottabb szemmel járkáltál volna, nem csak az anyagot nyomod, akkor egy és más rád ragad. Minden vallás képviselte magát, s jól el lehetett bárkivel beszélgetni, csak úgy jöttek oda a fiatalok, teljesen nyitottan. Mint egy nagy család. – Na, itt fejezzük be – mondja Attila –, amíg van étvágyam.

– A Szigetről jut eszembe – mondja Attila –, ott volt a legjobban kivehető, hogy mindenki gyorsan akar meggazdagodni. Vegyük például egyik kedvenc kajámat, a rablóhúst. Az akkor finom, amikor átsül, de belül még zamatos. Amikor a kertben készítem, akkor lassú parázson készül, átjárja a meleg az egészet, mint a szeretet a szívet, hogy a hozzád közel álló kifejezésmóddal éljek – és Árpira néz. – És e helyett mi volt a Szigeten? A Bahia sátonnál sütöttek ilyen húst, persze ínycsiklandozó illatok, meg minden, hát az első pár napon kibírom és nem veszek, de a végén már engedek a csábításnak, és én is megkóstolom. Pedig egy izomagyú faszi süti, csak úgy forgatja a lángon, hogy az egész megfeketedik, kurva sok esze lehet. Így egy teljesen száraz szelet jutott nekem, alig tudtam elrágni. De hiszen jól van, kiheverem én e bajt, s visszakapja még a kölcsönt. Olyan ez öregem, mintha a Naomi

Campbellt látnád meztelenül, úgy, hogy lóg a melle. Hát nagy csalódás lenne, nem? A francba, elfelejtettem leereszteni a sajtot. Idehoznád a reszelőt, ott van valamelyik fiókban. – Árpai keresi egy ideig, a fiók alig nyílik ki. – Mi ez a sok kólás kupak?

(Újabb kitérő, amit, ha akarunk, figyelembe sem veszünk, s óvatosan elsétálunk mellette, ekkor ugorjunk.)

– És mennyi Cherry Coke-os, ezek nem is érnek pontot. – Ja – mondja Attila –, ez a kedvencem. De azt hallottam, hogy nem gyártják többé, legalábbis a Burger Kingben már tonikot töltenek helyette, és nekem azt mondták, hogy vége, nincs tovább. Aztán már arra készültem, hogy minél több Cherry Coke-ot raktározzak el, kiszámoltam, hogy 10000 forintból mennyit lehet venni. Ennyiből akartam Cherryt venni, ameddig a készlet tart, utána pedig öngyilkos leszek egy reggelen, annyi nyugtatót veszek be, hogy nem kelek föl többé, és csak nézek ki az ablakon, kezemből az utolsó pohár cherryvel megiszom a tablettákat. Mint egy Somerset Maugham regényben, csak hogy én lótusz helyett Cherry Coke-ban fogok lebzselni, és amíg tart a boldogság, tart. A cherry-ivók.

(A szöveg itt rendes medrébe tér vissza, de akinek van ideje, látogassa meg a Lótusz-vevők – semmit tevők szigetét.)

– Nem váltottad be azokat, amelyek pontokat érnek, van itt egy csomó belőlük. Hisz kaphattál volna értük kólás étkezésletet, vagy akár törölközőt is, meg egy csomó cuccot, meg kellene nézni valamelyik üzletben, amelyik részt vesz az akcióban. Elkezdi számolgatni, kirakja őket az asztalra. – Az ismerőseim hozták ide a nagy részét, ugyanis láttak egy párat, amiket nem dobtam ki, és azt hitték, hogy gyűjtöm őket, így lett egy egész zacskóval. Lejárt az akció, és most itt porosodnak a fiókban, ha nem szólsz, el is feledkeztem volna már róluk. Csak akkor jut eszembe a történetük, amikor kinyitom a fiókot, ami nem igen valószínű, mert beragadt és nehezen nyílik. Nem váltottam be egyet sem, mert azt gondolom, hogy nem kell kihasználni minden alkalmat, vesszen csak el egy pár, úgy a jó. Ez olyan anti-carpe diem-féleség, szinte saját elmélet. Így legalább édes szomorúsággal lehet majd visszagondolni, hogy itt van ez a sok pont a kupakokban, a félliteresekből egy, a kétliteresekből kettő, és én semmit sem tettem, hagytam, láttam, hogy az élet elsiklik mellettem, és szinte megnyugodva szemléltem az egészet. Afféle XX. századi sztoicizmus. Elég durva, nem? Olyan ez, mint amikor nagyon akar valamit, és az akkor nem jön össze. Jobb néhány dolgot inkább a véletlenre hagyni, és csak lazán élvezni az életet. Tudok erről egy jó történetet.

(A most következő folytatás a szövegek kertjében nem túl sokat bolyongóknak, vagy félénkeknek íródott, így nem veszhetnek el benne. Apropó, egy jó tanács: ha véletlen eltévednénk, induljunk az ösvényen visszafelé, és nézzük meg, vezet-e onnan tovább másik út is, s nekünk talán ez lesz a szimpatikusabb, hisz mindannyiunknak más-más út van leírva a szövegekben és életben való boldoguláshoz.)

– Elmesélem röviden, nehogy kihűljön a tészta, addig is ülj le, ott jó lesz. Arról szól, és szinte példabeszéd értékű, hogy nem biztos, hogy minden alkalmat ki kell

használni. A Nándi, ismered, nem, egyik bulin, amikor mindenki leitta magát, összejött a Porszívóval. Tudod, hogy miért hívják úgy a csajt, nem? – Ja – mondta Árpi, és lenézett a földre. Attila folytatta. – Hát föl is ment vele a szobájába. Eddig sima ügy, nem? Hát itt is a baj, mert annyira tuti volt az egész, hogy nevetséges. Nem hiszem, hogy valakinek is lehet gusztusa az egészhez, mert hát annyira egyértelmű, hogy mi fog majd történi, egy jó nagy szúrás, már tisztán állati szinten, mi lehet benne az élvezet, de folytatom. A gyerek mégis fölment hozzá. A csaj kiment zuhanyozni, Nándi meg hátán feküdt az ágyon, várta, hogy visszajöjjen. Már teljesen levetkőzött, mert poénosnak érezte, hogy majd ott fekszik meztelenül. Nagyon élvezte a dolgot, mert tudta, hogy az elkövetkező percekben, ne adj Isten, órákban nagy boldogságban lesz része. Hirtelen fingania kellett, fölemelte a lábát, és miután egy keveset hallgatózott, aminek köszönve kiderült, hogy a lány még nem jön vissza, mert nem hallotta a lépteit a folyósón, fölemelte a lábát, és elfingotta magát olyan erősen, hogy hirtelen rá is szart a falra. Aztán gyorsan felöltözött és megszökött. – Undorító – mondta Árpi.

(Itt, ha akarjuk, véget is érhet a szöveg és a mai olvasásunk, de a következő folytatás, már a nagyobb szövegek kertjében jártasaknak íródott, akik meg tudják különböztetni az itt növő virágokat egymástól, a gyümölcsöző fákat a gyümölcsöt nem hozóktól.)

Attila belekezdett a történetébe. – Egyik haverom az egyik bulin összejött egy csajjal, mind csak így általánosan, legyen a gyerek neve Gergő, vagy inkább Gregor, nehogy ráismerj, aztán bementek a hálósobába, mert nagyon akarták. A gyerek be volt parázva, hogy mit mond majd az anyja, ha megjön, mert az ő hálósobája, és már a bulit sem csípné. Aztán lassan elfelejtette az egészet, kezdett feloldódni, nyomták már az ipart, amikor hirtelen kinyílt az ajtó, és az anyja jött be. Durva, nem? A gyerek annyira megijedt, hogy kirántotta a farkát, és szétlőtt a selyem lepedőn, mert ilyenkor már nem lehet megállni, ugye? Aztán mit csináljon, behunyta a szemét, és elaludt.

Másnap Gregor arra ébredt, hogy bogárrá változott. Egy nagy bogárrá.

(Itt véget ér ez a folytatás, és nyugodt lélekkel abbahagyhatjuk az olvasást, hisz ma már eleget tettünk, vagy esetleg folytathatjuk Gregor történetét, akár német nyelven is, ami még izgalmasabb lehet, majd léphetünk onnan is más szövegbe. Ám, ha egy kicsit is játékos kedvünkben vagyunk, akkor az egész kérdésre [Miért változott bogárrá, és ez vajon ránk tartozik-e] választ ide írhatjuk.)

Azért változott bogárrá, mert: _____

(Vagy talán:) Azért változott bogárrá, mert: _____

(Más folytatás, más kérdés:) _____

(mesék) amiket férfiak írnak ◀

(ha akarsz tudni ma este kedves) a balladát (nem) tőlem hallhatod apokalipszis és a többi (rám) a kulturális forradalom (nem) hatott Mersault ha köztünk járna éppen (a pestis városáról álmodom) kicsit olyan most mint egyedül lenni egy lepra glasgowi pályaudvaron egy poémáról fogok ma mesélni ez (nem) az összekötő szöveg elég hamar (te is) rá fogsz jönni ezt (nem) a feminizmus írja meg –

ne menj el drágám ne menj el kedvesem (ezt mondta Nadina az utolsó éjszakán) én nem akartam neki elmesélni hogy milyen más volt az a lány nekem (nem) nehéz egyedül lenni néha furcsák az éjszakák nem tudom (már) neked elmesélni hogy más az élet és más a vágy én nem hiszem már hogy rossz dolog ölni sok bűn van még a halál után ez olyan identitás ami nekem nincsen (bébi) a New York kávéház bezárt (mesék) amiket férfiak írnak hát igen minden relatív a szabadság másképp van akkor kedves (ha elment a west lokomotív) én nem tudom hogy hogy van ez (bébi) és nem is akarom tudni soha (messziről azért néha még megérint) a feminizmus torz mosolya *ne menj el drágám ne menj el kedvesem* (erről) Steven King ami eszembe jut (tudod) amikor a átkarolja az anyját (és a tű hatott) tudod rossz vonatra szálltam bébi (én) lekéstem a tegnapi vonatot és mindegy hogy hova megyek kedves (este) én az orosz vodka rabja vagyok *ne menj el drágám ne menj el kedvesem* (sajnálom) de néha eszembe jut (elég) szar hogy Nadina lekéste az Európa expressz vonatot (de) én délre akarok menni kedves (ami) az új szerelmek kora messziről azért néha még megérint a feminizmus torz mosolya (én) nem akartam egyedül lenni (kedves) ebben nincsen semmi relatív (de) nekem tovább kell menni ma (bébi) mert vár a West lokomotív (engem) egy pillanat megölhet (és innen már te is tudod tovább) én mulatni akarok Nadina kedves (és) nekem mennem kell (tovább)

törött identitások között járkalunk (kedves) az új szintézisek kora egyedül
 visszhangzott aznap (kedves) Narcissza üres temploma tudod én nem
 mondtam hogy rossz dolog ölni (új rémálmaink kora) talán könnyű
 lett volna kitalálni hogy (mért) írt levelet Tatjánára (de) én egy poé-
 máról akartam mesélni amiben nem láttam csodát (egy örült
 pillanat ez volt kedves és a feminizmus kinyitotta a gázt) –

ne menj el drágám ne menj el kedvesem (néha még) megérint a vágy
 kicsit sajnáltam (akkor este) hogy elvesztettem Nadinát –

▶ mesék amiknek nincsen folytatása

és eljött amiről mindig is álmodtam (láttam a fulladásos halált)
 az Intranet vagy Isten küldte a régi rémálom megtalált
 ahogy (ezt) akkor írni (sem) akartam a megvakult fegyverek kora
 a sárga szobában botladozva egyedül (nem) szép az éjszaka

egy poémáról akartam mesélni az extremitások és a gyűlölet (én)
 már nem (magyarul) gondolkodom (bébi) és nem szeretem a soap operákat
 egy balladát akartam (ma) írni (ógörögül sem olvasok) és (ne) hidd el
 ha azt hazudom (bébi) hogy a múlt idő foglya vagyok olyan ez mintha
 folytatás lenne (akár) vég nélkül is mehet tovább akár be is ismer-
 heted kedves hogy a balladák ideje lejárt (technika lett) az egész kedves
 hogyha (ezt) tőlem tudhatod (hány) nőnek kell még elmesélnem (én)
 az orosz vodka foglya vagyok iszlám misztikát tanultam egyszer (vala-
 mikor) az ártatlanság kora persze (lehetne) abban kételkedni hogy
 ártatlan volt-e Tatjánára és hogy lehet-e a (könyveinkből) írni olyan drá-
 mámat ami up-to-date mondd (kedves) ki fogja elmesélni (akkor) hogy
 mért telt el ezer év –

a meséket (nem) a férfiak írják (talán) olvastad a sárga szobát mért (nem)
 sárga a sterilitás és mért (nem) ártatlan ez a vágy ezt a mesét (nem) a férfiak
 írják ilyen a neurotikus világ egyedül nehéz (sírni) kedves (egyedül)
 sötét ez a vágy (egy poémáról) akartam mesélni (amiben) nem égett a láng
 (a feminizmus) egyedül ünnepelte Narcissza (torz) diadalát (mondd) miért
 (nem) égnek ma a lángok (mondd) miért (nem) igazak a mesék (mondd)
 fáj-e még hogy átöleltél (mondd) miért telt el ezer év –

törött identitások között járunk (kedves) a megvakult fegyverek kora
 én egyedül akarok (most) inni kedves – ezen a lepra éjszaka – (ha) az
 időben lehetne utazni (itt) többet nem látnál soha nem tudom
 (hogyan) meséljem el (kedves) ez itt (nem) az ártatlanság kora (hitler)
 ne idd meg az összes piámat (nehéz) összerakni az emlékeket Paradicsom
 a multiplebszben és nem tudom hol de veled leszek (hitler) ne idd meg
 az összes piámat (az ártatlan lányokat) én nem szeretem én most
 (nem) tudlak szeretni (téged) kedves és (az álmaidat) én nem ismerem
 (egyedül) akarok ma lenni Léna néha még megérint a vágy (talán) jó
 lenne (egyszer) kinek elmesélni (hány) éjszakát zokogtam át egyedül
 akarok ma lenni (léna) talán szirupos giccs elismerem de a meséket
 (nem) férfiak írnák és a vágyaikat én (nem) ismerem (ha) az időben
 (lehetne) utazni (itt) többet nem látnál soha (az éjszakában)
 néha még megérint (kedves) a feminizmus torz mosolya –

egy poémáról akartam mesélni (amelyben) nem láttam csodát a sárga szobá-
 ban (egyedül) ünnepelte Narcissza torz diadalát én nem hiszem már hogy
 rossz dolog ölni elég könnyű kinyitni a gázt (tudod) nehéz annak a gázzal
 szembenézni aki előtte megadta magát – (néha még szeretném (ha) át-
 ölelnél (néha) még megérintenek az illatok (de) a sárga szoba életében
 (bébi) a kulturális forradalom (nem) hatott ha (akarod) őrizd meg a vágyat
 és néha olvasd el ezt a mesét talán eszedbe jut róla (kedves) akkor miért
 telt el ezer év néha nehéz egyedül lenni (én) nem írok új testamentumot
 (én) nem fogom (többet) megkérdezni (rád) a kulturális forradalom (miért) hatott
 (most) világvége előtti idő van (talán) léggömbök után kapkodok én már
 nem fogom többet megkérdezni (rád) a kulturális forradalom miért hatott
 néha nehéz egyedül lenni (kedves) néha nehéz kinyitni a gázt néha szeret-
 ném ha átkarolnál (bébi) (ha) a balladák ideje lejárt én már (nem) akarok
 (többet) írni kedves léggömbök után kapkodok az iszlám misztika fény-
 korában a kulturális forradalom nem hatott kérdezhetnéd hogy szépek még
 a vágyak és merre akarok menni tovább én már nem szeretném ha átkarolnál
 ha a balladák ideje lejárt nehéz most egyedül lenni kedves ez az utolsó ezer
 év én nem fogom többet megkérdezni (akkor) miért telt el ezer év
 nehéz most egyedül lenni kedves én már nem írok új testamentumot talán
 így kellett befejezni – egyébként boldog születésnapot –

az ajándék amit ma kaptam (nem) Nadinától érkezett Paradicsom a
 multiplebszben és nem tudom hol de veled leszek (talán) sajnáltam
 (talán) bántam néha bűnös az élvezet néha jobb előre eloltani az
 arénában az örömtüzeket törött identitások között járkalunk most kedves
 a megvakult fegyverek kora (én megmondtam) engem nem fogsz elfeledni
 és igazam lett Nadina –

SZÁLINGER BALÁZS

▶ Ne búsulj, Franciavirág!

Ha nincs aki ad szavadra
légy legalább házigazda
az osztrigás kisestélyre
kvalifikál a neved

legyél ötvös és tavaszra
foglalj kavicsot aranyba
s szajna-parti remekművet
hordasz ki nem gyereket

futballtorna békerendszer
jól promótált kölni vegyszer
új eljárást meghirdető
orvoskonferencia

diadalív alatt fanfár
fiad túlköl hangja van már
foszlányaiban angolszász
csak egészben francia

imlyen rekeszben tartsalak
úr vagy talán csillagsalak
érdességét selymesítő
kerge halmazállapot

lám érdekelsz mindeneddel
minden földi érdekeddel
Párizs kell ha álmaimban
néha félrekapcsolok

a körkapcsolás vége nyilván
London aki nem kinyílván
zártan vár és ronda nőikkel
mégis egészségesen

te és Párizs egy körút csak
karperec egy ifjú úrnak
nem viseli s egyszer mondja
jó volt veled édesem

úr vagy talán csillagsalak
miért hogy földön tartsalak
ha megunlak körülírlak
s fölolvaslak győztesen

mert Párizst nem Párizs éli
hanem én ki majd túléli
és Londonba hajt cikornyás
díszes bús fiákkerem.

Híd-avatás ◀

Szolt a fiú: „Kettő, vagy semmi!”
És kártya perdül, kártya mén:
Bedobta... késő visszavenni:
Ez az utolsó tétemény:
„Egy fiatal élet-remény.”

Az új híd partján ködszítálva
le-föl sétál komor Magány.
Eddig csoportterápiára
járt, mert azt hitte, úgy talán
majd lazíthat kicsit magán.

Ez nem jött be – s az életével
most párbajba ereszkedett,
ez éjfelen. Hová nem ér el
a vigasztaló szeretet,
ácsolt iszonyu mérleget.

Felénél jár – lenéz. A barna
folyó süketlik vastagon.
De mintha rég szólni akarna
s érezné, itt az alkalom,
kél egy-egy árnyék a habon.

Előbb csak a fej nő ki, állig,
s körülforog kíváncsian;
majd az egész termet kiválik,
s ujjonganak mindannyian:
„A számonkérés napja van!”

Fehér köpenyben, mint egy gólya,
a doktor úr emelkedik,
már – hopp! – a híd korlátját fogja –
„Apám, elvetéltél, pedig
szívedben hordtál éveig!”

*Chorus: Vissza! Vissza! Az élő vágyak
vagyunk, nevünk nem hallhatod.
Te nem voltál, csak pusztá vázlat,
fércmű, dibdáb, vidám halott,
időnk már nem rabolhatod!*

„Helyet!” – visítozik az ügyvéd,
 a kongó lelkü Alderán –
 „Pénzért eladtam volna önt, még
 az ördögnek is – jó Apám!
 Mért tagadott meg mostohán?!”

Mint láng a fényt, a köd ziháló
 férfit formál ki élesen,
 tengerhez szokott hangja vádló:
 „Hajóm, utam és életem
 felprédálta a félelem!”

*Chorus: Hullj vissza a folyó sodrába,
 matróz – nem látod, hogy pirul
 Magány?! Szégyenli, hogy az álma
 tiéd volt – öntudatlanul!
 Túl sokat képzelsz, hulla úr!*

Örvény nyílik – és egy tanárnak
 alakja mutatja magát,
 arcában barázdák cicáznak;
 hiába várják a szavát.
 Elhallgatja, mi volt a gát.

Szétfutna mind – de késő lenne.
 A sok testvér csak sír, zokog;
 és, mintha vérpadra sietne
 hóhérként, roppant váz robog
 a hídra. „Én még itt vagyok!”

*Chorus: Szétporladsz te is, büszke senki!
 Érezzük már rothadt szagod,
 pénzember! Ő nem tud szeretni.
 (Ez, testvérek, csak tetszhalott;
 nem győz, de pusztítani fog!)*

Egy szürke árny kucorg a pillér
 padkáján – rímeket farag,
 figyel, számít, figyel – azt hinnéd
 ő is egy vágy volt néhanap...
 Hát az is volt, és az maradt.

Figyelj! Ahogy sok fürge csontváz
 másik hármát emel, ragad –
 a hídra fel! – s a vízbe sorjáz!
 fűrtben, röhögve ugranak;
 sokat szólítani sincs szavad.

Néz a Magány – nem érik többé
a régi vágyak vádjai,
de, a mint sűrűbbé, sűrűbbé
fonódnak sorsa szálai,
érzi, *számítja* valaki.

S nincs ellenállás e viharnak –
széttörni e varázsgyűrűt
nincsen hatalma földi karnak. –
S mire az óra egyet üt,
újra *éjjél* van mindenütt.

Az előadás ◀

Válasz Benjamimnak

„Colombina, galambocskám!”

Kis szekér döcög be a térre,
rajta felismerhető a commedia dell' arte kellékei:
egy paraván, színes rongyok,
karikatúraszerű fegyverek. Elővillannak a festett arcok.
Ez sötét középkor, belső vidámsággal teli
drámai kaland. Egy kihívóan illegeti magát:
„Colombina, galambocskám!” – duruzsol hangja
szerelmesen. Válaszul mint ijedt madárka:
„Capitano! Ó, Capitano!”

A máskor szokatlan forgalomban heten-
nyolcan is összeverődünk a téren,
aztán egymással vagyunk elfoglalva.
„A rezonőr még várat magára, lássa
– lehel fülembe a mellettem álló renaissance angyal –
de én tudom a végét...”
Ismét Capitano: „Dottore, büszkeséggel tölt el a tudat!”
Kíváncsiságom egyértelmű,
az angyal mellém lép.

„A szín, lássa, egy mező ábrázata,
ahol szanaszéjjel hevernek a szétszerelt
kirakatbábuk. A cselekmény alighanem
bonyolult és szövevényes, mégsem szokatlan,

egyszerre tűnik (kinek-kinek)
 jelentőségteljesnek és értelmetlennek.
 »Büszkeséggel tölt el a tudat« – ez
 a visszatérő motívum. Colombina majd hagymát tisztít,
 hogy sírjon, de túl sok a hagyma, de túl sok a hagyma,
 de túl sok a hagyma és fenn a színpadon
 már nem látnak a szereplők,
 egymáson átesve botorkálnak a széjjelhagyott
 műanyag testrészek között, aztán
 Colombina mégis megtalálja a színes szövet fedte ketrecet,
 ekkor már néhány néző is dörgöli a szemét,
 lekerül a lepel és kinyílik a ketrec,
 majd fogai közt olajágot tartva előlép,
 és – a cselekmény zárlataként – szárnyra kap
 a balkáni gerle.”

Története hihetetlen.
 Erről gondolkodom, amikor tényleg,
 a paraván mögül
 felszárnyal a rusnya, denevérszerű állat.

▶ Lorcai ballada

Az elszabadult álpolicájhoz bekacsint az este,
 hályogot a két szemére, a kezébe fegyvert ad.

Sötét van, sötét van, és az álpolicáj
 az alvó faluvégre odaoson.

Egy fékevesztett áltúzottózenekar is arra jár, arra jár,
 „Mit csináltok, ti áltúzottók?!” Csinna-dratta.

Szinte még éjszakázik az idő, mikor a sok tetemet
 elvontatják a döglóval homlokiránt.

Jaj, ti álpolicáj, ti áltúzottó, mit önkénteskedtek,
 nem vagytok ti emberi intézmény.

Nem vagyunk, nem vagyunk, de még leszünk,
 mert volt már így, és lesz itt még rend.

A Physiologus című ciklusból ◀

Fladnitzbergi hárs

A fladnitzbergi erdőben a fa suhogása!
 – ezt hallok álmaimban. Egy regényből
 érkezett – miként Goethe Wertheréből a poszáta –
 hozzászokott a fekete nyomorult árnyalataihoz
 a szűkkeblű hajnal hidegéhez. A jelentése
 kétségtelen. Mindig ugyanaz.

Biztosan nyílik meg az őszi mondat
 s fogadja magába – mély völgy a szelet –
 az olvasóját: nem adja vissza.
 Ha fecseg
 az ásványok hunyorgó közönyéről
 az elfutó lányról a szörnyű győztesről
 – másról fecseg. Nincs felesleg.

Vagy: ezt hallok majd az álmaimban?
 A hársfát melynek lombját madár lakja?
 Mindazt ami – emberként – tapasztalható:
 a pusztulást az idő egyértelműségét
 a szűnhetetlen hangot
 amelynek nincs szüksége senkire?

Nauszikaá

Ebben az éjszakában
 Ithakából mi marad? S Alkinoosz kertjéből
 ahol a szép somfa nőtt? A jópadú gálya
 merre halad? Gazdátlan mind
 s mint a vízparti fügének árnyát
 kapkodja szét a nagykezű tenger
 s a távolba hordja el
 Teleholdlencséjével az éj kutat,
 de a sóvárgót sem találja meg.

Benne gyalogútját járja
s a hajló ágakra jelzést köt
a három kérdés. Ithakából mi marad?
Alkinoosz kertjéből mi
hol a botnak nevelt somfa nő?
A múlt megrakott
jópadú gályája merre halad?

A duplum

106

Levegőt hasogató kardok
és hasonlatok:
él még a pillanat
de a t után halott

A könyvek közül egy kiválasztott.
Abba már bele nem lapoz

A széles peremű árnyék
vagy az *árnyék* amely a papíron hever?
A szó az amely szüli
vagy a szó az ami a megszületett?
Melyik a test s melyik a ruhája?
– töpreng az aquinói barát
s nem dönt
végül melyik is marad utána

Miként a köröm lassan továbbnő
árnyékként
s mint térképpel a város
az árnyékkal egybeolvad.

*A könyvek közül kiválaszt egyet
de bele nem lapoz.*

Nem akarattal, ◀

véletlen ejtett,
magába egy
kemény helyre.
Feltört a szívem –
mondom, mint
részegen mikor
ajtót nyit az ember.
S csak később,
láttam, hogy el,
mikor már
mindent öntött a lé.
Már megint a zsidók
– mondom –,
menekülés, vörös tenger.

▶ Alig

Alig.
Múlik az idő.
Még mindig:
tíz, vagy tizenegy.
Várok valakit,
aki végre
rendbe tesz:
a szívemre lelket,
a szájamra nyálat ken.

Kívül óra,
belül semmi
nem mér.
Áll a rendszer.
Lomha testek
mozognak az égen.
Fönről le,
lentről föl.
Kanna vér
úszik az érben.

Meddig bírom.
Meddig bírod.
Ne kérdezd.
Már nem

▶ Leköptem

Leköptem a vizeletem.
Bele az ívbe.
Megrezdült.
Lélek,
de fojt tovább.
A nyakamnál is.
Élek még – jelzi.
Aztán tócsa, hullám.

Befordult ◀

Befordult a szemem,
a konyhában fedő
riad a gázon.
Bent sötét,
kint nem látok.

↑
109
↓

Leeszi arcomról ◀

Leeszi arcomról,
a kenőcsöt nyalja.
Ez nem a bőrod –
kérdi és nyelvel befelé.
Üreget mélyít:
ezt jelent, azt jelent.
Én hallgatom, szótlán:
Mennyi volt
a krém a boltban?
Ez is egy emlék,
bár nem nyelv
– gondoltam.

BOB PERELMAN

▶ Kína

– *porcelán* –

A naptól számított harmadik világon élünk. N° 3.
Senki meg nem mondja mit tegyünk.
Kik számolni tanítottak valóban kedvesek.
Mindig ideje meglépni.
Ha esik magaddal viszed ernyőd vagy nem.
A szél lefújja kalapod.
A nap is felkel.
Jobb volna ha nem a csillagok szánnának minket egymásnak;
Jobb volna ha magunk tennénk.
Szaladj árnyékod előtt.
A nővér ki évtizedenként legalább egyszer az égre mutat jó nővér.
A táj gépesült.
A vonat visz amerre megy.
Hidak vizek közé.
Rendezetlen figurák tágas betonsávok mentén útban a pusztába.
Ne feledd hogy jól nézzen ki kalapod s cipőd mikor sehol sem leszel.
Még a légben úszó szavak is kék árnyékot vetnek.
Ha jó ízű meg is esszük.
A levelek hullnak. Mutass rá dolgokra.
Vedd a megfelelőket.
Na találd ki mi az! Mi? Megtanultam hogyan kell beszélni. Nagyszerű.
A csonkafejű a könnyeknél tört ki.
Zuhantában mit tehetett a játékbaba? Semmit.
Menj aludni.
Nagyszerű vagy sortban. És a zászlók is nagyszerűek.
Mindenki élvezte a robbanásokat.
Ideje felébredni.
De szokd az álmokat.

(Újra)fordította: H. Nagy Péter (is)

*Jegyzet Bob Perelman China című versének
újrarendeléséhez*

Perelman minden bizonnyal klasszikusnak számító verse – melynek címe egyszerre utal az ország nevére és porcelánra, vázára is – az amerikai posztmodern líra egyik legkiemelkedőbb alkotásának számít. Magyar nyelvű átültetése egy (sajnos) rövid életű, de igen hatékony és jelentékeny folyóiratban, a *délután p.m.*-ben (JPTE, Pécs, 1990.) jelent meg „fordította a szerkesztőség” aláírással. A kiváló szerkesztőség a következő tagokból állt: Arató Ferenc, Bernáth Gábor, Gyulai Csaba, Kiss Sándor, Mekis János, Schindler Endre és Simon Vanda. (A vers magyar fordítása a 0., míg az eredeti szöveg a 43. oldalon kapott helyet. Ugyanebben a számban volt olvasható – többek között – Heiner Müller *Hamletgép* című drámájának első magyar fordítása is...) Kulcsár-Szabó Zoltán egy tankönyvfejezet részletében a következőképpen vezeti fel Perelman versének megközelíthetőségét: „A 80-as 90-es évek lírájának posztmodernként jellemzett alkotásai az összefüggő versszerkezetek leépítésének, egyfajta »nyelvrombolásnak«, a vers lehetséges értelmei kisiklásának, a formai-kulturális hagyomány ironikus, rejtett megidézésének, a versbéli hang relativizált illetékességének fontos szerepéről tanúskodnak. Erre lehet példa az amerikai Bob Perelman *Kína* című verse, amelyet a marxizáló irodalmár, Fredric Jameson kép nélküli képaláírásokhoz hasonlított, s amely egyben erősen emlékeztet a nyelvtan-könyvek példamondataira is.” Ezen idézet kérdésirányai és a szöveghez való hozzáférés nehézségei (az említett lap számai ritkáságok) arra a gondolatra készítettek, hogy feltétlenül érdemes újraközölni Perelman versét. Ugyanakkor mindezek alapján körvonalazódott az újrarendelés lehetősége is, amelyhez hozzájárult annak érzékelése, hogy a szöveg „igénye” néhány ponton aláássa „a szerkesztőség” által közzétett, kitűnő változatot. (Ennek talán legbeszédesebb példája az eredetiben többször ismétlődő „great” jelző alkalmazásának feladása az adott magyar verzióban, amely eltüntetni ennek jelentőségét. De utalhatnánk itt azokra a megoldásokra is, melyek vagy túl távol kerülnek az eredetitől, vagy nem hozzák az adott kijelentés vázára is érthető komponenseit.) Ezen összefüggésekből kiindulva megkíséreltem újrarendelni a vers magyar nyelvű (egyik) lehetséges verzióját, amely – ily módon – nem jöhetett volna létre a *délután p.m.* kezdeményezőkérsége és éleslátása nélkül; mint ahogyan Kulcsár-Szabó Zoltán nyitott gondolatmenete, Mócsai Gergely és Mici instrukciói nélkül sem. Az itt következő (természetesen esendőnek is tartható) fordítás tehát ilyen értelemben is a szövegközöttiség és a nyelvek összjátékának funkcióteljesítménye.

▶ Szonettek

II.

Ha arcod negyven tél ostromja dúlta,
S szépség-kerted árkokkal ásta fel,
Az ifjúság, most csodált s büszke gúnya,
Ócska rongy lesz, mely szemét közt hever.
S ha kérdik: hol hagyta szépségedet,
S hol a fényes napoknak kincseit,
Azt hinni, őrzi még gödrös szemed,
Torz dicséret, s rútul megszégyenít.
Ám szépséged mily illőbb díja lenne,
Ha szólnál: „Szép gyermekem számot ad
Majd éltémért, hogy bűneim kimentse”
S látnák így, mily szép ő – teáltalad.
Így újra éledne öregkorod,
S forna véred, bár érzed: megfagyott.

IV.

Pazarlón mért tékozolod csak magadra
Örökségül kapott szépségedet?
A Természet, ha ad, köcsönbe adja,
S ha bőkezű, fősvény te se lehetsz.
Így hát, szép fukar, veszni mért hagyod
A bő adományt, melyet adni adtak?
Te meddő uzsorás, pompás vagyond
Mít ér úgy, ha hasznát se látod annak?
Mert csak önmagaddal kereskedel,
Édes magad csalja meg önmagát,
S ha a Természet szól: távozni kell,
Hogyan készítsz majd illő számadást?
Ha nem használtad, veled hal a szép,
Ha igen, vagyond ő osztja szét.

XII.

Ha nézem, ahogy peregnek az órák,
S a tündöklő nap undok éjbe hull,
Hogy az ibolya elveszti virágját,
S hollószín fürt is ezüstté fakul;
Ha látom lomb nélkül a büszke fákat,
Ahol bús árny borult nemrég a nyájra,
S hogy érett kalászok kékétkben állnak,
Szúrós szakállal végső útra várva;
Akkor szépségedről tünődöm el,
S hogy az idő téged is meggyaláz,
Mert minden kedves szépnek menni kell,
S enyészni gyorsan, hogy kövesse más.
A kaszás Időtől nem óv semmi se:
Csak utódod által dacolhatsz vele.

Fordította: Révész Csaba

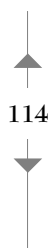
RÉPAKÖLTÉSNET

*Válogatás az Index Törzsasztalának Kultúra rovatában található azonos című topicból**

JEHOVA SZÓDA

▶ A Répa mint olyan

(önmegszólító filozófiai költemény)



A légy fegyelmezett!
Mert elhagynak akkor mindenk
Főleg a Répák.
De sokminden más is persze
Most hadd ne soroljam,
De például az ilyen kis izék, amik a függönyön vannak,
most nem jut eszembe a nevük, na azok biztos elhagynak.

ÁBRÁND

Ta karrot legyen az ég
gisze nvedjen ki?
Na varró gépeltérítés
csaka gyükeret illeti.

* <http://forum.index.hu/forum.cgi?a=t&t=9015877&uq=583>

PROPELLER

Mint aki a répák közé esett,
S átalérzi répátlan önmagát,
De gúzsba rántja lelkét a répás rög-kabát,
Úgy érzem én magam közöttetek.

GETOM

Színes répákkal álmodom ◀

írta: getom

Színes répákkal álmodom
most már minden éjjel;
már bekúsztak az álmaimba:
ronda, hosszú – színük sárga.
Legszívesebben az ember hányna,
s ha felébredek, ott a tálba,
magam előtt, karmolászva –,
s behúznak a főzelékbe.
Legyen nyugtom, legyen végre!
A monitorrol ők fürkésznek,
Határt szabva a józan észnek.
Többet őket sose látnám!
vagy ha igen, ledarálnám:
mindet.

MARGINAL

▶ A répa meghal a lovak lelegelik

talán ha tudnék karatézni!
 de mer nem tudok
 a levágott répák szomorúan fekszenek a kirakatokban
 de láttam pár rizst és nem láttam babot
 szerelőm más állapotban volt mint azt megszoktuk
 anyámnak répafeje lett de ezt is megszoktuk
 röhögni akartam és nem nevetni
 hogy két szoknya van rajtam bugyi nélkül
 tuti hogy a költő nem épít lófaszt se dejólelván
 na de attól még elmehet labdaszedőnek
 vagy
 vagy
 a madarak lehalkultak
 és a fák is kussolnak
 ez már a jele valaminek
 de nem jelent semmit
 csak azt hogy ondkond meg etele vagyok
 és itten senkise ért a répához csak én
 csak én látom aztat is
 hogy a fejünk fölött nikkal répák repkednek!

GETOM

▶ Répákkal álmodtam újra

Répákkal álmodtam újra:
 ahogy ráhajoltam a monitorra,
 és ellustultak ujjaim,
 lassan abbahagyva, elmaradt
 a pötyögés, elaludtam.
 És akkor, ott volt egy répa.

Ronda, hosszú és göcsörtös,
 karját torkomra fonva,
 és belerúgott a gyomromba,
 és megcibálta hajamat.
 És álmodtam tovább is:
 hátraugrottam, de jött a nyomomban,
 persze előreugrottam nyomban, vállon
 át padlóra dobtam,
 aztán én is padlót fogtam,
 és az ütközésre
 felébredtem végre,
 de jajj, az égre,
 mit láttam, mire néztem:
 répakölteményre!
 És még körbeálltak, énrám
 is bámultak, – répán –
 (mint hülye répák)
 a kollégák,
 És visszabámultam, mélán;
 és már nem is tudtam:
 tulajdonképpen én álmodok,
 vagy engem álmodnak a répák?!

ARCHITECTURAL STUDENT

Össz. művednél, Varró Dani,
 üdítőbb a kőbányai
 2napos és testmeleg!
 Írószerszámodat tedd le,
 répát végy inkább kezedbe,
 faragd abból versedet:
 lesz, aki, mint a jó ebet
 (Tandori? Nádasdy Ádám?)
 megvakargat és megetet,

...nem folytatom, 100× bánnám...

Jönnél szembe velem, komám!
 Cuppantanálak én pofán
 s egy életre, annyi szent,
 megjegyeznéd, ki Student.

PROPELLER

Személyes érzelmeimmel senkit nem untatok tovább, csak még hadd indokoljam érzelmeimet kicsinyég.

Ne higgye senki, hogy csak úgy ad hoc lettem répaellenes.

▶ Gyerekkoromban súlyos trauma ért.

Emlékszem, nyáreste volt a kis tanyán,
Lassacsán nyugodni tért a nap,
A szénaboglyákon fekete kalap,
S a konyhában répát pucolt anyám.

Végzetes mozgás volt, jobbkézé s balé!
Mivelhogy éppen ott aludtam,
Az asztallap alatt, pont, ahol a lyuk van
– Szívemre csorgott a bűzös répalé!

Anyám itt nem hibás. Nem volt mit enni, hát
Hogy képződjön némi téli tartalék,
Reszelt, nem tudván, mint kínozza enfiát...

De bármekkora is a répa-marta lék,
Vérző, lyukas szívem az égre felkiált:
Sosem lesz belőlem répamartalék!

Prop.

BABAARC

Barni játékaik között altat, ó ◀

Lehánnya két kezét a nép,
le, (hinnye!) sok szemét aláz,
de öv alatt tisztul a kép –
répát gyalul a Barnabás.

Libára gondol s kis fejét
lepi el bogár. A garázs-
ban alszik ő s a dűnnyögés –
répát gyalul a Barnabás.

A villamos is szék kicsit,
– s mig szöntyörög (ez nagy dobás)
álmában rázogat picit –
répát gyalul a Barnabás.

Gyalul a széken s a hasát
így biztatja ő, nem vitás
máma már nem hasam tovább –
répát gyalul a Barnabás.

„Send it!” (a hasba), belecsip,
erős a feljajdulás,
de rögtön el is aluszik –
répát gyalul a Barnabás.

A partedlidet, mint deded
megkapod, hisz nem vitás
leeszed, magad leeszed –
répát gyalul a Barnabás.

Tüzoltó, eszel! Te katona
szintúgy, ez nem lehet vitás!
Látod, eszeget Barnuka. –
répát gyalul a Barnabás.

PROPELLER

A virágnál szebb a répa,
nem is rejtem szeparéba,
televényben gyökeredzett
karotinnal sikeredzett
lédús csokra szárba szökken,
és így, narancssárga-zölden
adom, nyújtom, prezentálom,
hogy szép legyen, mint egy álom
– pont olyan, mint aki kapja –
e szentséges Anyák Napja!

Prop.

ZSEBOROSZLÁN

▶ Répa-nász az avaron

Répa vagyunk. Vagyunk Karotta.
Mennénk, a bútól megrakottan,
Mennénk, a Gyászba, messzire, el.

Új búzei vannak e helynek,
Potyognak az új Petrezselymek,
Karfiol-erdők, s doszt a Retek.

De nincs maradás, nincs menekvés.
Valahol éleződik egy kés,
Púpos saláta fonnyadva híz.

És jaj, mi árva, marha Répa,
leszünk a Vágynak martaléka,
avarba aprózunk, úgy bizony.

Tökbefőtt ◀

Én feldarabolódom néha, azt hiszem,
vagy inkább én vagyok, ki elteszem magam
a polcra, jól lezárva, s ott, a semmiben
zápulgatok, akár a tökbefőtt, ha van

értelme ennek, s bárha tényleg nem vitás,
hogy tárgyiasul majd, mit ma még csak gondolok
(álomban kompót voltam, tökbefőtt, mi más,
s köpködtem magjaim); e répadzsem-dolog,

e nyári éj, már fáraszt; penész-aranyát
már kétszázhatvan éve lefőlöztem én,
és várva várom a megváltó nagyanyát,
ki megrepszta, legyek bár, mint a lét, kemény.

VARRÓ DANIKA

A félkarú óriások dala ◀

Hol vagy hát? Merre? Hova tüntél,
Ó, Marginál, te répatündér!
Te répalíra női ága,
jőjj vissza drága Marginálka!
Ha bunkó voltam és paraszt,
már régesrég megbántam azt.
Ha bunkó voltam és köcsög,
már volnék tisztelő öcsöd.
Ó, Marginál, e szép topik
fénye nélküled megkopik –
szivünk teérted orgonál:
jőjj vissza drága Marginál!

ZSEBOROSZLÁN

▶ *Ars carotica*

Répa vagyok – mit érdekelne
engem a répaság maga?
Belehalnék, ha belehelne
szakácskönyvek steril szaga.

Hazám, a föld alatt ücsörgök,
érlelnék édes porhanyók,
de jaj, már csak néhány csütörtök,
s lógok, hol kapor s korpa lóg.

Én túllépek e mai konyhán,
a vadnyulakig és tovább!
Belőlem nem főz senki mos' mán,
kérgem lehántva, vacsorát.

Nem kell nekem recept, se vegyszer!
Másként bárki puhára főz,
besóz, betartósít ecettel,
s elissza nedveim a gőz.

Én nem fogom be poros számat.
A szakácsnak teszek panaszt!
Füttyögni nyomomban se járhat
szilvapálinka és barack –.

Hol húsom fogatok közt hersen,
rágcsáljatok, barátaim,
szabadban, földet nyelve, nyersen,
míg van még bennem vitamin.

VANGSO

Még ívnek a völgyben a répakirályok,
még zöldel a zeller a zablak előtt,
de látod, amonnan ha én kipisálok,
pont félbekaszálom a Bérczy Jenőt.

BEEP

Szép
a
répa.
Fallosz,
Mely falhoz
Ütve rendre,
karotint köny-
nyez nedvezve.
Sírása lédús,
halálszülte
élet, Szá-
mára jól
lehet:
végítélet.
Folyjál
le tor-
komon,
mint bor,
Oh te
répa,
Szép
hetéra,
Ebédünk
éke,
kelléke,
Vég
e
.

JORGOSZ

▶ Allen Jorgosz Ginseng: Áááááááá!

(Részlet)

... Ó, Répa, az érthetetlen börtön! Csak gyökér a halálfejes saláta mellett a zöldek kongresszusán! Ó, Répa, kinek alakjai ítéletek! Répa, a fogyiháború hatalmas sziklája! Répa, a meghülyült ormányok! Répa, kérlek, hagyj ma, nem élvezek! Répa, kinek pénisz folyik az ereiben! Répa, aki – ha tüzel – tíz hadsereg! Répa, aki mellett Ember, Én, évődő növény! Répa, kinek agya nincs, füstölgő puskacsó! Répa, kinek szeme sincs, ezer megvakult abrak! Répa...

MARGINAL

▶ A répa tragédiája

dramaticopoetica

2. szín

Kibaszott meleg van, emberpár döglök, kis állatkák szelíd bizalommal bámulnak maguk elé.

Lola: Ah, kurvajó élni!

Feri: És répát kajolni mindenk felett!

Lola: Mindent a seggünk alá tesz a jóisten és ezer csak köszit kell rebegni annak aki nyújtja mind e kéjeket nem neked mer te buzi vagy

Feri: Nem vagyok buzi! mer én vagyok az ősatya
 éste meg függő vagy te heroinista picca!
 porzika vesém lotyó! nézd mily csábosan
 néz emez óriási répa ránk!

Lola: Mingyár szakítok veled!

Azúr szava: ácsi! az egész földet nektek adtam
 kivéve a répát!
 más szellem óvja csábgyümölcsöt (az a geci Lucifer)
 s kinyírom aki ráélvez!
 amott piroslik a fokhagymagerezd meg ijén szar tök keserű bogycók
 zabájjátok azzokat!

Feri: Csodás parancs de úgy látszik komoly.

Lola: te egy fasz vagy! mérpont ez tilos?

Feri: hátmercsak
 mer zöld a liget meg mer te fehér májú vagy.
 nade azért leszívhatasz.

Kibékülnek.

PROPELLER

Petrovics Propeller ◀ Eb gondolat bár, meglehet...

Eb gondolat bár, meglehet:
 Vágyban, répámmal hálni meg!
 Lassan melengetni, mint a nap,
 Amíg sárgasága lángra kap,
 Lángol, mint lobbanó gyertyaszál,
 S lángja nem rebben, csak állva áll...
 De ilyen nászt adj, istenem,
 S e nászból palántát énnekem!
 Fusson a teremtő erő keresztül
 Rajtam és répámon, ki meg se rezdül,
 Teremjen izzadt, felszántott, meggyötört
 Testünkéből millió hektáros répa föld,
 Hol forradalmi célzattal
 Retkét megunva répát fal

Mind, aki csak él, nagy sárga zászlókkal
És a zászlókon eme szent jelszóval:
„Világkarottság!”
S ezt elhersegik,
Elhersegik ebektől nyúlakig,
S roppan a répa, mindenki jóllakik:
Ott vessem el én,
A humusz mezején,
Ott folyjon az új répamag ki zacsimbul,
S ha a vendég búcsút fütttyent, hazaindul,
Hadd nyelje el azt az acéli zőrej,
A répavetőgép, a traktordőrej,
És mindenén át
Gyakran variált
Répa-fajokkal fel, új diadalra!
És kiket otthagytunk összetiporva,
Akik a szent célért bátran hulltanak,
Mikor eljött a nagy etetési nap,
Azon hős répákat áldott répaszaggal
S édes répalével felszentelt szalaggal
Könnyek közt közös komposztba rakják,
Kik érted haltak, szent világkarottság!

Prop.

VARRÓ DANIKA

▶ Répa-rap

A retekbe ezzel a béna SLEPpel
Itt jön Danika, a répaREPPER
A rettentő Danika, az isteni VARRó
Tökös és a szövege is tökre BARRó
Torkán, cseszdmeg, csúszik a JÓ ser
Hazavág, haver, nem vagy KÓser

Nem kell ide bors, és nem kell ide PEPper
 Mer itt jön Danika, a répaREPper
 Baromira érti, köcsögök, a TÉmát
 Szívja a füvet és beteszi a RÉpát
 Untatja itt ez a langyos TEaház
 Egy-két rím, és mindenkit LEaláz

Hiába téped magadat, JORgosz
 Előnye előtted minimum egy ORRhossz
 Te is csak téped a szádat, Jehova SZÓda
 Sehol egy poem, sehol egy Óda
 VangSo, zseboroszLÁN, ProPELLer
 Csupa-csupa zöldség, csupa-csupa ZELler
 A levesbe, cseszdmeg, max oda KERül ez
 Danikán kívül itt senki SE rulez

A retekbe ezzel a béna SLEPpel
 JJJÓ! jön Danika, a répa-, a répa-, a répaREPper

VANGSO

Nekünk szosz' be, kis makett?!
 fotebó' tanulod a rap,
 zód a füled, szádon tejfő'
 mácskor hamarabbán kej fő'
 zé' me' pesten jár a mitró,
 dróton dzsavázik a pitró,
 nem te vagy ám a király,
 Pusztaváncsa a sirály!
 Répát te csak tévén néző',
 amit lógatsz, csávó, kémcső,
 azé' írtuk ezt a számot,
 hogy a -t"

aláírás:

A „Répa, rekett gyomorló” zenekar (ex Ke-rap-ló)

BEEP

▶ Re: RAP

Varró Danika szövege „kóser”
Löki, mint billencs IFA a sódert.
De nem kell ide jó pofi mer’ csőrünket bassza,
Letépjük a fejedet, s hajadból lesz raszta.

ref:
MC beep hangja messzire serceg,
Bebaszunk este, höh, hát ez herceg.

Répa versetek takonyba mártva,
S Endre meg szervezi előadásba’.
S minden köcsög löki majd, s a szájatok kékül,
De csináljátok inkább a producerek nélkül.

ref:
MC beep hangja messzire serceg,
Bebaszunk este, höh, hát ez herceg.

Répa fejü kölkök, nem vagytok ganxta,
Dopeman szopott feje csattan aszfaltba,
Ahogy rátok hányik mind a rímetek láttán.
Kutyák dugnak egymásnak a hegyén és hátán.

ref:
MC beep hangja messzire serceg
Basznak a kutyák, höh, hát ez herceg
Hééééj
Hóóóóó
Hééééj
Hóóóóó
MC beep hangja messzire serceg
Bebaszunk este, höh, hát ez herceg

:-b

JEHOVA SZÓDA

Most én beszélek gecik! ◀

Ide figyelj Dani, bazmeg nem szólsz be nekem
Csendbe maradsz, érted, mer a fejed leverem
Nem vagy te rapper, se faszagyerek se király
Nagyot koppansz még mielőtt asszondod „sirály”
Mer nem mindenki rapper aki ilyet szól: répa
Csak a Jehova szóda érti, hogy mér pörög a téma
Én vagyok a császár, a legigazibb gengszter
Nekem minden nő csak lúvnya, kivéve Eszter
Bekaphatod a répám, te műmájer rapper
Nagyon gázos rím volt bazzeg részedről a pepper
Marginal az tudja, hogy mitől döglük a répa
Nem egy olyan keménykedő Karafiáth Béla
A téren voltunk minap, én meg Ede, a Teller
Körbejárt a spangli, a répa, meg a zeller
Odajött a Béla, és rögtön kötözködni kezdett
Lenyomtam egy sallert, meg a torkán egy gerezdet
Elkussolt a csiccsó, csak most neten nagy a szája
Nembaj, tudjuk ez a répaköltők diszkrét bája
Pénteken majd lenyomom, mint Tarzan majmát
És akkor majd kussba'marad, s nem hallom a hangját
Yo

VANGSO

▶ A Répa éji éneke

*(az eredeti német „Nachtgesang der Karotte”
magyar fordítása)*

~
--
~ ~
-- --
~ ~ ~
-- --
~ ~ ~
~ ~ ~
-- -- --
~ ~ ~ ~
-- -- --
~ ~ ~
-- --
~ ~ ~

VARRÓ DANIKA

▶ Volt egyszer egy burgonya

Talapa Danika verse

Volt egyszer egy burgonya,
úgy hívták, hogy Turgenyev.
Feltűnően nyurga volt,
egy fölöttébb nyúlt egyed,
hosszu, mint a Grand Canyon.

Meglátta egy kerge nyúl
 egy kopottas alkonyon,
 és szívébe hirtelen
 vágy vetette horgonyát.
 „Ó, ti drága burgonyák!
 – szónokolt a kerge nyúl –
 nem vagyok egy D’Artagnan,
 ám a számból csorg’ a nyál
 érted, ó, te nyúlt egyén.”
 Így szólt erre Turgyev:
 „Eldobom a nyúltagyam.
 Hátamon míg héj henyél,
 házam nem lesz nyúltanya.”
 Így szólt erre Turgyev,
 így a nyurga burgonya.

JORGOSZ

Halotti beszéd ◀

Látjátok feleim szem’tekkkel, mik vagyunk.
 Elmúlt topic vagyunk.
 Emlékeink szétesnek, mint a régi szövegek.
 Össze tudod még rakni a répa-rímeiket?...
 Már minden csak dirib-darab, szilánk, avítt kacat.
 Gyökeret vert a répa, de szára elrohadt.
 Nyelvünk is foszlik, szakadoz, és e drága topic
 Elporladt, elszáradt, lelkünkben is kopik.
 A Dani, a Szóda, a többi – már nem az, ami volt,
 Amikor a költő még a répa nyelvén dalolt
 És megértették, ahogy a konyhaéneket.
 Néhány hónap, néhány sor, és máris vége lett.
 Szívverésünk titkos beszéd, álmunk zsványoké,
 A gyereknek répát olvasol és azt feleli: oké.
 A pap már unottan morogja koporsónk felett:
 „A répa illata leng körül titeket!...”
 Egy másik topicban bíz’ megbicsaklik kezed,
 Az ujjad koppan, de kifolynak a répalevek.

A tyrrheni tenger zúgni kezd s hallod Jorgosz szavát,
 Jehova hárfája zengi át az ausztrál éjszakát.
 Még szólnak és üzennek ők, mély szellemhangokon,
 A tested is emlékezik, mint távoli rokon.
 Még felkiáltasz: „Nem lehet, hogy oly szent akarat...”
 De már tudod! Igen, lehet... És fejtetted a vasat
 Indexiában. Posta nincs. Nem merek írni már.
 Minden karottja jeltelen, halottért sírni kár.
 A moderátor gumit rág, törli pápaszemét,
 Látnivaló, untatja a sok rím és betét. –
 Mi volt e nép? Mi ez az év? Költészet és zene?
 Répa szava?... Zöltség színe? Gyökér vad szelleme?
 „Az nem lehet, hogy annyi rím...” Maradj nyugodt. Lehet.
 Konyhaséfek cserélnek majd hosszú üzenetet.
 Te hallgass és figyelj. Tudjad, már él a kis sakál,
 Mely jeltelen sírodon kilónyi répát zabál.
 Már sarjad a vadkaktusz is, mely elfedi neved
 A költészet sírhantján, hogy ne is keressenek.
 Még azt hiszed, élsz?... Valahol?... És ha máshol nem is,
 Testvéreid szívében élsz?... Nem, rossz álom ez is.
 Még hallod a hörgő panaszt: „Kofa kofának ad...”
 Egy hang aléltan közbeszól: „A répa meghasad...”
 Egy másik nyög: „Nehogy, ne hagyd, hogy megegyen...”
 Még egy hörög: „Megutálni is kénytelen legyen.”
 Hát így. Keep smiling. És ne kérdjed senkitől: miért?
 Vagy: „Rosszabb voltam, mint ezek?...” költő voltál, ezért.
 És krumpli voltál, koszos... Most hallgass és fizess.
 Elmúltak az asztékok is. Majd csak lesz, ami lesz.
 Egyszer kiás egy hardveres, mint avar lófejet,
 A növekvő URL-szám majd újra betemet.
 Túrdd, hogy már nem vagy nick ott, csak osztályidegen,
 Túrdd, hogy már nem vagy nick itt, csak szám egy képleten,
 Túrdd, hogy az isten túri ezt s a vad, tajtékos ég
 Nem küld villámot gyújtani, s nem mondja: tiéd.
 Mosolyogj, mikor a pribék kitépi nyelvedet,
 Köszönd a koporsóban is, ha van, ki (én) eltemet.
 Őrizd eszelősen néhány jelződöt, álmodat,
 Ne mukkanj, amikor a boss számolja sorodat.
 Szorongasd még a klaviatúrádat, szegény
 Emlékeid: egy sort, fényképet, költeményt –
 Mert ez maradt. Zsugorian még számbaveheted
 A topicban, a múltad, mind e verseket,
 És senki nem adta ki a Répa-kötetet,
 És már nincs, akinek a hóhér eladja a kötelet,
 És elszáradnak idegeink, elapad vérünk, agyunk,
 Látjátok feleim szem'tekkel, mik vagyunk?
 Elmúlt topic vagyunk.

Moduláció



A tapasztalás teodíceája ◀

William Blake: Tigris

Kétségtelen, hogy William Blake legismertebb, már-már túlságosan is jól ismert verse a *Tigris*. A népszerűség oka talán az lehet, hogy – ellentétben későbbi próféciáinak mítoszalkotó törekvéseivel, és szinte ezoterikusságba hajló bonyolultságával – ez a vers, úgy tűnik, lehetőséget ad az értelmezőknek, hogy a blake-i mítika (mely egyesek szerint inkább misztika) legalább hozzávetőleges ismerete nélkül is konkrét és viszonylag egyszerű interpretációs stratégiákkal „a vers mélyére jussanak”. „Tudósok jelentik ki – írja meglehetősen ironikusan Northrop Frye –, hogy a *Tigris* kérdése: »Did he who made the Lamb make thee?«, egyértelmű igennel vagy nemmel megválaszolható: igennel, ha Blake-et panteistának véljük, nemmel, ha gnosztikusnak. Azok többsége azonban, akik szeretik a költeményt, inkább nyitva hagyja a kérdést – és nekik van igazuk.”¹ Mindkét értelmezés-válasz ott hibázhat, hogy egyrészt a szerző intencióját keresik a versben, illetve azt nem veszik figyelembe, hogy a *Tigris* egy versciklus része, a *Tapasztalás dalaié*, mely ellenpontozó viszonyban áll Blake öt évvel korábbi ciklusával, az *Ártatlanság dalai*val. Jelen tanulmány egy kontextuális, mindkét versciklust figyelembe vevő elemzés során kísérli meg a költeményt mind a *Tapasztalás dalain*, mind pedig Blake életművén belül elhelyezni.

Blake 1789–94 közt írt két versciklusa szoros egységet alkot, méghozzá úgy, hogy egymás ellentétei (ezt jelzi az 1794-es közös cím is: *Az ártatlanság és a tapasztalás dalai, az emberi lélek két ellentétes állapota*). A cím megértéséhez tisztáznunk kell Blake filozófiai-mitikus világvilágképének néhány fogalmát. Az érzéki és a képzeleti látásmód különbségei alapján a világ felfogásának több szintjét különítette el. Hangsúlyozni kell, hogy a felsorolásra kerülő négy világszint nem négy teljesen különböző univerzumot alkot, hanem inkább egynek a különféle lehetőségeit. A szintek horizontálisan hierarchikusak, alulról felfelé irányultságukkal egy érték-sort képeznek. A legalsó szint neve Ulro, ez az absztrakt ideák, a magába zárkózottság, a nyers önzés pokla (lényegében a locke-i univerzum, ugyanis Locke filozófiája Blake számára egyet jelentett a hideg rációval, az embertelen absztrakcióval). A másodikat a Keletkezés (Generation) névvel illette, mely a hétköznapi világ szubjektum-objektum relációra bomló színterét reprezentálja (ezt mutatja be a költő a *Tapasztalás dalai* versciklusában). A harmadik Beulah (a szó Ézsaiás könyvéből való, jelentése: „megházasodott”), mely a bibliai Paradicsom, a mitológiai aranykor helyszíne, ahol ember és külső világ egysége helyreáll (ezt az *Ártatlanság dalai* és a *Thel könyve* ábrázolják). Az utolsó szint Éden, a mennyei Jeruzsálem városa,

¹ NORTHROP FRYE: Blake After Two Centuries. In NORTHROP FRYE: *Fables of Identity Studies in Poetic Mythology*. New York, 1963, Harcourt, Brace & World. Inc. 140. o.

ahol az ember örökre egyesül Istennel. Az ártatlanság, illetve a tapasztalás címek tehát a Blake-i négyes világfelosztás középső két szintjére, Beulah-ra és Keletkezésre utalnak, az első itt konkrétan a gyermekkorral asszociálódik. Ha a két versciklus kapcsolatát vizsgáljuk, az egyes verspárok között egy speciális diskurzus jön létre. A két mű összetartozása leginkább tipologikusnak tűnhet, melyben az első kötet egyfajta fordított típust képvisel a második antitípusával összevetve (a klasszikus bibliai tipologizmushoz képest fordított, mivel itt nem haladást, hanem inkább visszafejlődést mutat, illetve mindkettő előre mutató várakozást az apokalipszis mint valódi antitípus felé)², valamint időben mozgó, megfordíthatatlan sorrendű folyamatot láthatunk, s az előre haladás során, a második szintről visszapillantva az első is radikálisan átértelmeződik. Azonban, ha a kötetek összefüggését tipologikusnak tekintjük, s ezzel az Ó- és Újszövetség kapcsolatával vetjük össze, világossá válik, hogy itt a tipológia ironizálódik, hiszen éppen a fejlődés, magasabb szinten való visszatérés fordul ellentétébe, a visszatérés nem hoz létre magasabb értelemadást, hanem az első kötet ártatlanságának létjogosultsága kérdőjeleződik meg.

Tilottama Rajan Blake versciklusait a romantikával bekövetkező lírai, monologikus olvasat lehetőségét felbontó, a narratív és intertextuális olvasat fele irányuló poétikai változás egyik szimptomájának tartja. Szerinte a második kötet alapvetően értelmezi át az elsőt, s utat nyit egy interdiskurzív olvasat irányába, s radikálisan ironikus kontextusba helyezi az ártatlanság álomvilágát. Az utóbbi ciklus arra is rávilágít, hogy már az első sem homogén, egységes világképet mutat be, hisz a tapasztalás nyomai ott is fellelhetőek.³ Annyiban igazat lehet adni Rajannak, hogy a két ciklus egyfajta dialogikus viszonyt hoz létre, s megbontja a – mindkét kötetnél önmagában valószínű – egyértelműsítő olvasat lehetőségét. Azonban Rajan implikációja – függetlenül attól, hogy elfogadjuk-e preconcepcióját a lírai interpretációt megbontó romantikus narratív költészetről – nem veszi figyelembe, hogy a két versciklus együttesen alkot egységet, s az általuk reprezentált világok nem önmagukban állóak, s a másik létét megkérdőjelezőek, hanem egy magasabb (ahogy Blake mondaná, próféta) szemszögből nézve egymás kiegészítői.

A ciklus központi verse a *Tigris*. A tigris figurája ugyanúgy meghatározza a versek körülírta világot, mint az *Ártatlanság dalait* a bárány (mely egyszerre idézi a bukolikus költészet, a 23. zsoltár és az evangéliumok képességét). A vers felfogható egyfajta, az Istenről és a világban működő jó és rossz erőkről töprengő filozófiai költeményként, teodíceaként is (természetesen a költemény, és nem a filozófiai szóra téve a hangsúlyt). Teodíceának nevezem a művet, bár első pillantásra azon feltételek egyikének sem felel meg, melyeket Paul Ricoeur a teodíceákhoz kapcsolt („a) A probléma megfogalmazása egyértelműségre törekvő kijelentéseken alapszik

² A tipologizmus elméletéről lásd FABINY TIBOR (szerk.): *Ikonológia és műértelmezés. 4. A tipológiai szimbolizmus*. Szeged, 1998, JATEPress. Különösen Fabiny Bevezetője (9–20.o.); illetve NORTHROP FRYE: *Kettős tükör. A Biblia és az irodalom*. Ford. Pásztor Péter. Budapest, 1996, Európa Kiadó, 146–237. o. A tipologizmus nem csupán a Biblia jellegzetessége, Gerhard von Raad egyenesen az emberi gondolkodás és értelmezés elemi funkciójának tartja (vö. GERHARD VON RAAD: Az Ótestamentum tipológiai értelmezése. In Fabiny, i. m. 133–148. o.

³ TILOTTAMA RAJAN: Romanticism and the Death of Lyric Consciousness. In CHAVIVA HOŠEK & PATRICIA PARKER (ed.): *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Ithaca & London, 1985, Cornell University Press. 194–207. o.

mint amilyen ez a három általánosan elfogadott tétel: Isten mindenható, jósága végtelen, a rossz létezik; **b)** az érvelés célja szembetűnően apologetikus: Isten nem felelős a rosszért; **c)** az alkalmazott eszközök a szerző szerint eleget tesznek az ellentmondásmentesség és a totális gondolatrendszer igényének”).⁴ Azonban a *Tigris* ugyanazokat a kérdéseket feszegeti, melyeket ezen filozófiai művek is, és mint látni fogjuk, ezek a kritériumok az előfeltevések vagy az utalások szintjén mégis beteljesítik önmagukat.

A vers „helyes” értelmezéséhez mindenekelőtt azonosítanunk kell a lírai alany személyét és a versben elfoglalt helyzetét, ugyanis a versciklusban többfajta hang más és más pozíciókból nyilatkozik meg. Harold Bloom a *Tapasztalás dalainak* verseiben kétfajta lírai hangot különített el – a *Kárhozottat* (*Reprobate*), aki kb. a *Menny és Pokol házassága* próféta-ördögének felel meg (s kijelentései megfeleltethetőek Blake filozófiai és esztétikai írásaiban kifejtett világfelfogásának), és *Az Áldozócsütörtök, Ó, bús Napraforgóvirág, Az Emberi Lényeg, Tirzához* című versek tartoznak hozzá. A másik típus a *Megváltott* (*Redeemed*), aki a tapasztalás világának lakója, bár alkalmas a képzeleti látásra, képes túllátni a jelenségek világán, de lényegükig helyzete folytán nem juthat el. A *Tigris* beszélője is ilyen Megváltott, méghozzá Bloom szerint azonosítható a *Bevezetés* Bárdjával (hozzá kapcsolódnak *A méregfa* és *Az elveszett kislány* című versek).⁵ A *Kárhozott* és a *Megváltott* különbségét szemléletesen megvilágítja Bloom példája. *A Tapasztalás dalai Bevezetés* című versében az első két sor így hangzik: „*Hear the voice of the Bard / Who present, past, and future sees;*” („*Halld hát! A Bárd beszél! / Ki mult-jelen-jövőbe lát,*” Gergely Ágnes fordítása) – tehát a Bárd látnoki képességével elkülönül a többi embertől. Azonban ha összehasonlítjuk a próféta-költő *Jeruzsálembeli* mondatával, láthatóvá válik a szemléletbeli különbség: „*I see the Past, Present & Future existing all at once Before me.*” (kb. „*Egyként létezve, magam előtt látom a jelent, múltat és a jövőt.*”) – azaz egységében, időtlenül, a földi korlátoktól mentesen, mintegy *sub specie aeternitatis* tekint a dolgokra.⁶

A tigris figurája uralja az egész verset, ahogy a kötetet, és a tapasztalás világát is. Őt szólítja meg a Bárd, s a költemény hangnemére végig a kettősség jellemző: részint félelem, részint pedig a döbönt tisztelet, mely már-már litániaszerűvé emeli a mű hangulatát. Ennek kifejezésére szolgál a kettős megszólítás és a keretes szerkezet:

„*Tiger! Tiger! burning bright* „*Tigris! Tigris! éjszakánk*
In the forests of the night,” *erdejében sárga láng,*”⁷

⁴ PAUL RICOEUR: A rossz mint filozófiai és teológiai kihívás. Ford. Kendeff Gábor. *Magyar Filozófiai Szemle*, 1997/5–6. 851–69. o. (az idézet a 859. oldalon)

⁵ HAROLD BLOOM: *Blake's Apocalypse. A Study In Poetic Argument*. Ithaca, New York, 1962, Cornell University Press. 131–32. o. Bloom szerint Blake korábbi verseskötetében a *Költői vázlatokban* levő *Őrült dal* című költemény lírai hangja is hasonló pozícióból és attitűddel nyilatkozik meg.

⁶ H. Bloom i. m. 130. o.

⁷ A magyar idézetekhez Szabó Lőrinc fordítását vettem alapul.

E két sor több szempontból is kulcsfontosságú. Egyrészt a szöveget a kérdő mondatok túlsúlya jellemzi (összesen tizenöt kérdés található benne). Az első két sor azonban állítás, bár a harmadik-negyedik sor kérdéséhez kapcsolódik, de önmagában, közvetlenül mond ki valami olyat a vers tárgyáról, melyet a többi sor legfeljebb csak közvetett módon hangsúlyozhat. A közvetettség olyannyira nyilvánvaló a kérdéseknél, hogy intencionalitásuk nem is a tigrisre, hanem a tigris mögé (vagy fölé), a teremtőre irányul. Másrészt a vers kezdete megszólításával az aposztrophé trópusán keresztül utal a lírai hang és a megszólított viszonyára. Az aposztrophé, mint Jonathan Culler kimutatta, megszólítási aktusával egy szubjektumok közti relációt konstituál, mely azonban nem lehet tökéletes én–te viszony, ugyanis közben nem csupán az objektumot helyezi szubjektum pozíciójába, hanem önmagát is mint költői hangot alkotja meg.⁸ Ez a költői-prófétai hangadás a Bárd esetében már a *Bevezetés* felszólításában megnyilvánult („*Hear the voice of the Bard*”). A Bárd hangja, melyet ismét hallhatunk, létre hívja a tigrist, ám az aposztrophé trópusa demisztifikálja a dialogikus kísérletet, hiszen világossá teszi, hogy az esemény csupán egy mesterségesen konstruált nyelvi közegben történik. Persze kitágíthatjuk a folyamatot a lírai hang és a kötetkompozíció implikálta „felsőbb hang” (nevezzük Blake-nek) közti viszonyra is, mivel Blake és a Bárd közt ugyanaz a folyamat megy végbe, csak sokkal látensebben, ugyanis a költő a saját szemszögétől eltérő lírai perspektíva megalkotásával igyekszik csak annyiban jelen lenni a versben, amennyiben saját jelenlétének hiányát hangsúlyozza (a későbbiekben látni fogjuk, hogy ezt a jelenléthiányt a vers képisége újra és újra megbontja, s folyamatos dialógust hoz létre a két hang, s a két eltérő világlátás között). A szövegben az aposztrophikus viszony létrehozza a prosopopeia alakzatát, mely által arcot ad a megszólítottnak, s létrehoz egy allegorikus viszonyt, azaz a tigris mint jelölő mögé egy közvetett, önmaga által alkotott jelentést helyez. Northrop Frye a tigris alakját emblémának tartja. Szerinte az embléma a lírában a rejtvény, a prózában pedig a parabolával illetve a fabulával hozható kapcsolatba. A rejtvény lényege a körülírás, a fabula esetében az erkölcsi tanulság feleltethető meg a rejtvény megfejtésének, a parabola pedig már a szinekdochikus szerkezet felé tendál, azaz önmagában hordozza jelentését.⁹ Véleményem szerint azonban a tigris inkább allegória, mivel a figurát a lírai alany egy meghatározott fogalom-jelentéshez rendeli. A Bárd által létrehozott allegória megszerkesztett volta teszi majd lehetővé a vers során azt a jelentésszóródást, és a két egymásnak ellentmondó értelmezés születését, melyet a mű életre hív.

Az első két sorban a tigrishez kapcsolt „égő fény” és az erdőhöz kapcsolódó éjszaka több értelmezési utat nyit meg. A sötétben lobogó tűz képzete félelmet kelt, a Pokollal asszociálódhat. Ám Blake szimbolikájában a tűz inkább pozitív, a fény és a hó azon kombinációja, mely egyszerre pusztít és teremt. A feltörő pokoli vágy és energia, de a majdani Éden, az Új Jeruzsálem is az emésztő és alkotó tűz helye lesz. Az erdő tradicionális toposz az irodalomban, általában világszimbólum, gondoljunk csak az *Isteni Színjáték* elejére, ahol a „nagy sötét erdő” meglepően hason-

⁸ Vö. JONATHAN CULLER: Apostrophe. In CULLER: *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Cornell University Press, 1981. 135–154. o.

⁹ vö. NORTHROP FRYE: *A kritika anatómiája*. Ford. Szili József. Budapest, 1998, Helikon Kiadó. 259–260. o.

lít a Tigris világához (melyben az erdők nem az éjszakában /in the night/ vannak, hanem az éjszakához tartoznak /of the night/). Ha Blake szemével olvassuk Dante művét, az meglepően kapcsolódhat az angol költő világgépéhez: a sötét erdőből a költő a prófétai teremtőerő (saját és Vergilius hatalma) segítségével a Pokolra száll, s a pokoli erők birtokában az Édenkertben át (mely Beulah, ahol a költő egyesül a női formával, Beatricével) eljut a Mennybe, találkozik Istennel (újra hangsúlyozom, hogy ez nem dantei, hanem blake-i értelmezés lehetne, aki így kommentálta a Pokol című részt: „A Költő Független és Gonosz; a Filozófus Alávetett és Erényes... a legnagyobb Költészet Erkölcstelen, a legnagyobb jellemek Gonoszak, mint maga a Sátán”).¹⁰ Az éjszaka erdeje a Keletkezés világa, melyben a Bárd is él, s ebből nézi a tigrist, mely félelmetes ragyogásával elüt környezetétől. Ezt a hangulatot folytatják tovább a következő sorok:

„What immortal hand or eye „mely örök kéz szabta rád
 Could frame thy fearful symmetry?” rettentő szimetriád?”

Ezt a rettentő-csodálatos szimetriát csak földöntúli személyiség hozhatta létre, s azzal hogy a lírai alany rákérdez az alkotó személyére, látható, hogy a Bárd nem érti a tigris helyzetét a világban, nem tudja, hogy melyik hatalom (az Isten vagy a Sátán) alkothatta. A tigris bemutatása egy olyan esztétikai fogalmat von be a vers világába, amely a romantika korára a gondolkodástörténet meghatározójává vált. A fenségesről van szó, mely még az ókorban, Pseudo-Longinosz művével született, de igazán az újkori filozófiában és esztétikában vált jelentőssé. Az angol romantikára elsősorban Edmund Burke 1757-ben keletkezett *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott eszméink eredetéről* című tanulmánya hatott, melyben különválasztotta a szépet és a fenségest mint alapvető esztétikai kategóriákat. Míg az előbbihez Burke szerint a teljesen pozitív gyönyörűség kapcsolható, az utóbbi alapja a rettegéssel árnyalt élvezet. A fenséges forrásául szolgálhat minden olyan tárgy vagy élőlény, melyek mellett szubjektumunk szinte elenyészik, rádöbbenünk felfogóképességünk hatáira, s a megtapasztalásukkor félelem tölt el bennünket. Burke olyan példákat említett, mint a magas hegycsúcsok, szakadékok, vízesések, tehát amelyeket megpillantva az ember gyengének, kiszolgáltatottnak, parányinak érzi magát (ez nagyjából megegyezik a kanti matematikai fenségesselel). Burke állítása alapján ezt az élményt olyan élőlények is kiválthatják, melyek képesek komolyan veszélyeztetni életünket (akár nagyságuk, erejük, akár bizonyos tulajdonságuk alapján, mint például a kígyó s a többi mérget kibocsátó állatfajta). A vers tigrisképe is a burke-i fenségesre emlékeztet, mivel a beszélő egyszerre fél (hiszen a tigris ereje mellett eltöprel), és döbrent bámulattal övezi az élőlényt. Blake egyébként ismerte Burke művét, bár nem igazán szerette, esztétikai felfogását túlságosan locke-iánusnak tartotta. A burke-i fenséges esetében ez a rettegés-csodálat sohasem a tárgyban magában van, hanem a befogadóban, s a külső objektum csupán mint kiváltó ok lényeges. Ez bizonyítékul szolgálhat a tigrisfigura allegorikusságára, hiszen a lírai hang egy alapvetően önmagában lévő jelentést próbál meg átvinni

¹⁰ Idézi: HAROLD BLOOM: *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*. London, 1961, Faber and Faber. 64. o.

a tigrisre. Az „immortal” szóval ezt az önmaga létrehozta nyelvi viszonyt egy nyelven túli, metafizikai lényhez kapcsolja; azaz nem veszi észre, hogy a kérdés eleve rosszul van föltéve, hiszen ahelyett, hogy saját értelmezés-jelentésadásának okára kérdezne, külső, eleve adott erőnek tulajdonítja az illetén érzékelés eredetét. A szöveg már itt tesz egy olyan lépést, amely mintegy átfordítja a Bárd értelmezését. A rettentő szimmetria eredetére két lehetőséget lát: „immortal hand”-et vagy „eye”-t (Szabó Lőrinc fordítása ezt a lényeges momentumot kihagyja, a két sor nyersfordításban kb.: „Miféle halhatatlan kéz vagy szem / Alkothatta rettentő szimmetriád”). A két testrész egészen más teremtőfigurát feltételez. Az első, a kéz, a hagyományos ószövetségi Istent, aki a föld porából gyúrta teremtményeit (ez a blake-i mitológiában Urizen, a zsarnok égisten figurájának feleltethető meg). Logikusnak tűnne, ha a kézzel a szót, az isteni Logoszt állítaná szembe Blake, de nem ez történik, hanem egy olyan érzékszerv kerül ide, mely első pillantásra csupán a passzív percepció szerve. De mint Blake esztétikai írásaiból (főként a *Nincs természetes vallás* és a *Minden vallás egy című aforizmagyűjteményeiből*) kiderül, nála az érzékelés aktív folyamat, az Isten vagy az univerzális Költői Génusz képzeleti látása, éppen hogy teremtő aktus.¹¹

A „rettentő szimmetria” okozta döbbenet mélyebb megértéséhez szükséges, hogy Blake fenséges-koncepcióját közelebről is szemügyre vegyük. Vincent Arthur De Luca a blake-i fenségest vizsgálva Burke „döbbenet” (astonishment) fogalmából indul ki.¹² Burke szerint: „Az a szenvedély, amelyet a természetben megnyilvánuló és elemi erővel ható hatalmas és fenséges kelt, ez a döbbenet. A döbbenet az a lelkiállapot, amelyben gátlás alá kerül lelkünk minden rendülete és amely bizonyos fokú rettegést jelent. Ebben az esetben a tárgy olyannyira betölti elménket, hogy az nem is képes mással foglalkozni, sőt, ennek következtében még az őt foglalkoztató dolgot sem képes ésszerű megfontolás tárgyává tenni. Innen ered a fenséges roppant ereje: nemhogy az ésszerű megfontolásunk hozná létre, talán meg is előzi azt, és ellenállhatatlan erővel ragad magával bennünket.”¹³ A tárgy keltette döbbenet tehát felfüggeszti a szokásos szubjektum-objektum viszonyt, az elme átlagos működése kibillen, hogy helyet adjon az önellentmondó, paradox érzékleteknek és a félelemnek (a döbbenet és a félelem között mélyebb nyelvi rokonság is van, ugyanis mint Burke megjegyzi, az astonishment alapja a latin „attonitus” szó egyszerre utal mindkettőre).¹⁴ Azonban, mint De Luca bizonyítja, Blake értelmezésében a fenséges keltette döbbenet két lehetséges válaszreakciót implikálhat: az egyik a Burke-féle rettenet és elhagyatottság, a másik viszont a vágy és a teljesség érzése. Ezen fenséges-fogalom nem csupán a természeti tárgyaknál hat, hanem a műalkotás befoga-

¹¹ Blake érzékelésméletéről lásd NORTHROP FRYE: *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*. Princeton University Press, 1947. 1–2. fej.

¹² Vö. VINCENT ARTHUR DE LUCA: *Words of Eternity. Blake and the Poetics of the Sublime*. Princeton University Press, 1991.

¹³ EDMUND BURKE: Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről alkotott eszméink eredetéről. Részletek. Ford. Wellner Judit. *Enigma*, 1995/1. 87. o.

¹⁴ De Luca i. m. 18. o. Burke az attonitus-t „thunderstruck”-nak fordítja, s ezzel felkínálkozik a párhuzam a longinoszi fenséggel, mely a „dolgokat villám módjára hatja át”. Egyébként talán nem túl merész, ha a „burning bright” és a villámcsapás között analogikus viszonyt tételezünk fel, ezzel még inkább az értelmezés játékába vonva a fenséges fogalmát.

dása során is. Blake költészet-meghatározása szerint: „Az *Intellektuális hatalmaknak* címzett *allegória*, mely az *Anyagi Megértés* elől teljesen rejtett: ez a *Legfenségesebb Költészet*ről alkotott *Definícióm*.”¹⁵ Az Intellektuális hatalom és az Anyagi Megértés ellentéte nagyjából megfeleltethető a Reprobate-Redeemed oppozíciónak, azaz a felső hang (Blake) és a vers hangja (Bárd) párosnak. A fenséges költészet allegorikus, ahogy a fenséges maga is az. Allegorikus a „mást mondás” értelmében, vagyis a fenségesnek más olvasata van az Intellektuális hatalom–Reprobate–Blake és az Anyagi Megértés–Redeemed–Bárd felől. A természeti–művészeti fenségest magára a versre is kiterjeszthetjük, hiszen nem csak a vers tárgya fenséges, hanem figuratív nyelve, illetve a szöveg maga is.

A „frame” szó jelentései (alkot, készít, keretez) egyszerre utalnak a megszólítottra és a szövegre. Az első versszak visszatérése a költemény végén szimmetrikus keretbe foglalja a verset, ahogy írásképét egy valódi kép is keretezi (Blake a ciklust rézmetzési eljárással készítette, s minden darabját illusztrációval látta el), mely egy fa alatt álló tigrist ábrázol. A kép annyiban különleges, hogy nyoma sincs rajta a versből sugárzó, tigrist övező rettenetnek. Szöveg és kép (mint Blake művészetében gyakorta) egymást értelmezik, és kölcsönösen megbontják az interpretáció egy-ségét. A képi és textuális keretek mintha arra engednének következtetni, hogy a vers kérdései, melyek a teremtőre utalnak, s magukban hordozzák a teremtés képeit, egyszerre vonatkoznak a tigrisre, és a szöveg alkotó folyamatára illetve készítőjére. Ezen önreflexivitás segítségével a tigris egyszerre allegória (a lírai hang hozzárendelte szörnyeteg, és a világban működő rossz allegorizációja) és metafora, a vers metaforája, így a tigrisre vonatkozó kérdések magára a versre, mint a Legfenségesebb Költészet reprezentánsára is irányulhatnak.

A második versszak első két sora már nyíltan teszi fel a kérdést, hogy pokoli vagy mennyei erők alkotása-e a tigris:

„In what distant deeps or skies „Mily katlan, mily egek
Burnt the fire of thine eyes?” mélyén gyúlt ki a szemed?”

A távoli (distant) szó már világosan érzékelteti a Bárd pozícióját. Ha az ördög vagy Isten távoli, akkor, ha Istenről van szó, az csak Urizen, a blake-i mitológia zsarnok égitene lehet (hiszen az ördög-próféta a *Menny és Pokol házassága* pokoli közmondásaiban kijelenti: „Az emberek pedig megfélemlenek arról, hogy minden istenség az emberi szívben lakozik”. Szenczi Miklós fordítása). A versszakot záró sorok közül az egyik az első sorral állítható párhuzamba: „On what wings dare he aspire?”, a másik pedig a másoddal: „What the hand dare seize the fire?”. A távolságokat leküzdő szárnyak és a tüzet megragadó kéz egy-egy mitológiai figurára emlékeztetheti az olvasót: Ikaroszra és Prométheuszra. Mindkét hős az isteni rend ellen lázadt, az emberiségért szállt harcba (akár önmaga ember voltában való felemeltetéséért, mint Ikarosz, vagy az emberek megsegítéséért, mint Prométheusz). Ikarosz és Prométheusz is bukott pozíciójú, ezzel a keresztény ördöghöz kapcsolódnak. Prométheusz a XVIII–XIX. század művészetének kedvelt figurája volt, méghozzá sajátságos meg-

¹⁵ Idézi: De Luca 22. o.

ítélésben. Mint tudjuk, a Prométheusszal kapcsolatos magatartás az ókorban sem volt egyértelmű. Hésziodosz még negatív attitűddel beszélt róla, az emberi szenvedések okozójának tartotta; Aiszkülosz pedig éppen fordítva, az emberiség megmentőjének, akit Zeusz hálátlanul és gonoszul büntet. A középkorban a Kaukázus szikláihoz láncolt, szenvedő Prométheuszt valamiféle Krisztus-előképnek tekintették. A téma első újkori feldolgozása Calderón: *Estatua de Prometeo* című drámája (1679) volt, mely lényegében egy keresztény allegória. Shaftesbury *Tanács egy szerzőnek* (*Advice to an Author*) című munkájában a figurát a költői teremtőerővel állította párhuzamba. Prométheusz mint teremtő, és mint az isteni rend ellen lázadó dacos titán a Sturm und Drang művészetének kedvelt témája lett, s később Goethe híres verse jól mutatja a hozzá kapcsolódott megítélést:

„Most itt ülök. Embert teremtek
ennen-képekre,
hozzám hasonló emberi fajtát,
hogy sírjon, örüljön,
csóktól tüzesedjék és sanyarogjon
s téged ne becsüljön,
mint én!”

(Goethe: *Prométheusz*)¹⁶

A romantika is ezt a Prométheusz-értelmezést vette át, s összekapcsolták egy másik irodalmi alakkal, Milton Sátánjával. Az *Elveszett Paradicsom* ördögét már a XVIII. századi neoklasszicista kritika is a mű valódi főszereplőjének tekintette, s a romantika nemcsak főhőst, hanem pozitív értékhordozót látott benne. Blake a *Menny és Pokol házassága* híres soraiban így nyilatkozott Milton művéről: „Milton bilincsben írt, mikor Angyalokról és Istenről van szó, de szabadon, ha Ördögökről és Pokolról beszél. Ennek oka, hogy igazi költő volt és az Ördög pártján állt, bár maga nem is tudta.” Blake Milton Sátánját és Prométheuszt is Orc egy-egy megmutatkozásának tartotta. Orc a Blake-i mitológiában a teremtő lázadás szimbóluma, a forradalmi energiáé, melyet a zsarnok égisten hatalma alatt álló emberek a Pokollal állítanak párhuzamba. (Nevéről több lehetséges magyarázat ismert, az egyik szerint a görög „orcus” = „alvilág, pokol” szóból származik. Egy másik alternatíva, hogy a „cor” latin szó anagrammája, tehát a szívvel, vágyakkal hozható kapcsolatba. Ezen vágyak forrása azonban Blake-nél a Pokol.)¹⁷ Orc a történelem során olyan alakokban testesült meg, mint Adonisz, Prométheusz, Jézus, Loki vagy Blake korában Napóleon. A történelem Blake szerint ciklikus folyamat, melyben a lázadó Orc szembeszáll Urizen zsarnoki hatalmával, ám legyőzve ő maga válik az új Urizenné (jó példája Jézus, aki fellépett a farizeusok ellen, de halála után, a keresztény egyház születésével ugyanúgy egy zsarnok istent kezdtek imádni). Ikaroszból ugyanúgy láthatóak azon vonások,

¹⁶ Kosztolányi Dezső fordítása. A Prométheusz-figura és a hasonló beállítottágú mitikus hősök romantikus átírásáról lásd PETER L. THORSLEV: *The Byronic Hero: Types and Prototypes*. Minneapolis, 1962, University of Minnesota Press.

¹⁷ Prométheusz és Milton Sátánjának összekapcsolása egyébként nem a romantika találmánya, az *Elveszett Paradicsom* Thyer Newton-féle, XVIII. század eleji kiadásában szerepelt először az analógia.

melyek alapján egyfajta ördög-archetípussá válhatott: a hübriszes hős, aki az ég felé tör, de alábukik – mintha csak Lucifer legendájának előképe lenne. Az, hogy a tigris teremtését Ikarosz és Prométheusz tettével kapcsolja össze, a Bárd szemszögéből azt jelenti, hogy a lény létrejött a bukással, a bűnnel párhuzamos; de a Reprobate ördög-prófétának ezek a termékeny lázadás jelképei lehetnek.¹⁸

A következő versszak nemcsak folytatja az eddigi gondolatmenetet, de egyre nyilvánvalóbb lesz a vers kettőssége.

„ <i>And what shoulder, and what art,</i> <i>Could twist the sinews of thy heart?</i> <i>And when thy heart began to beat,</i> <i>What dread hand? and what dread feet?</i> ”	„ <i>Milyen váll és mily művész</i> <i>fonta szíved izmait? És</i> <i>mikor elsőt vert szíved,</i> <i>milyen kar s láb bírt veled?</i> ”
--	---

Az elbeszélő bámul és retteg (néha egy szón belül „teszi” mindkettőt, ahogy az „art” jelentése kettős: „művészet” illetve „csel, fortély”).¹⁹ Ezt a fajta különös kontemplációt összefüggésbe hozhatjuk a Rudolf Otto-i *numinózus-fogalommal*, amely a szentségnek azon átélését jelenti, amit a korai, primitív stádiumban a démoni, később pedig olyan fogalmilag behatárolhatatlan jelenségek öveznek, mint a fenség, a kimondhatatlan „egészen más” rettenet (*mysterium tremendum*), a bámulat (a szophoklészi értelemben vett „*déinosz*”) és legalapvetőbben a teremtményérzet.²⁰ Érzésem szerint nem a Bárd éli át a numinózus szemléletének élményét, hanem maga a szöveg, mely mintegy kilép írójának uralma alól, és önhatalmúvá válik. Mintha életre kelne egy olyan textus, melyet elbeszélője már egyre kevésbé ért, mind szenvedélyesebb kérdéseket intéz önmaga és szövege felé, melyek egyszerre fejezik ki a lírai alany értetlenségét, és az alkotás egyre teljesebb képét.

„ <i>What the hammer? what the chain?</i> <i>In what furnace was thy brain?</i> <i>What the anvil? what dread grasp</i> <i>Dare its deadly terrors clasp?</i> ”	„ <i>Mily pöröly? mily vasak?</i> <i>Mily kohóban forrt agyad?</i> <i>Mily üllőre mily marok</i> <i>törte gyilkos terrorod?</i> ”
--	--

A versszak tárgyai többféle asszociációs láncot nyitnak meg. Visszautalnak a második szakasz Prométheusz-motívumához (mint a mesterségek tanítója és a hésziodoszi értelmezés szerint az emberi szenvedések okozója, illetve a kalapács és a lánca már sziklához kötözött titán képét is felvillanthatja). A kovácmesterség képei felidézhetik Héphaisztoszt, akinek Pandóra létrehozásával tevékeny szerepe volt

¹⁸ Jean H. Hagstrum szerint az egész vers Orc figurájához, és annak forradalmi lendületéhez kapcsolódik elsősorban, s a haragvó tigris a tett, az energia megtestesítője. vö. JEAN H. HAGSTRUM: *The Wrath of the Lamb: A Study of William Blake's Conversions*. In FREDERICK W. HILLES – HAROLD BLOOM (ed.): *From Sensibility to Romanticism Essays. Presented to Fredrick A. Pottle*. Oxford University Press, 1965. 311–330. o.

¹⁹ Magyar fordításban persze csak az egyik „jön ki”, Kosztolányi fordításában e két sor így hangzik: „*Szíved izmait mi csel / És mi váll csavarta fel?*”

²⁰ RUDOLF OTTO: *A szent*. Ford. Bendl Júlia. Budapest, 1997, Osiris Kiadó. Egyébként, mint Otto a függelékben megjegyzi, a *Tigrist* már John Harvey, *A szent* angol fordítója is numinózus-himnusznak tekintette.

a rossznak az emberek közé kerülésében, valamint Aiszkhülosznál ő láncolja a sziklához Prométheuszt. A skandináv kovácsisten, Thor is eszünkbe juthat, akinek fontos funkciója volt Loki megbüntetésében (mint korábban már mondtam, Blake ismerte a próza-Eddát, és Loki is Orc egyik megfelelője). Mindenképp meg kell említeni Blake saját mitológiájának kovácsistenét, Lost, aki emanációjával, Enitharmonnal együtt Orc szülője, és később egy sziklához köti az Irigység Láncával. Mindezen utalások a strófában egyszerre vannak jelen és készítenek az isteni tett csodálatára. Külön fontos a „furnace” („kemence”) szó, mely lehet negatív attitűddel a Pokol megfelelője, de gyakrabban a megtisztulás izzó helyszíne (mint például Dániel könyvében a három igazhitű férfiú kemencébe dobásának epizódjában).²¹ Los kemencéjében születik az emberi kultúra, és aligha kétséges, hogy a tigris is a teremtő-tisztító kemence szülötte. A végső eredmény a Bárd szemszögéből mégis a gyilkos rémület, tehát a rosszhoz, a pokoli világ földre jöttéhez kapcsolódik, mely a következő versszak első két sorában egyértelművé válik:

„When the stars threw down their spears
And water'd heaven with their tears,” „Hogy a csillagfény kigyult
S az ég nedves könnye hullt”²²

Az első sor metaforája mintha a közismert Ézsaiás-versre utalna („Leestél az égről, fényes hajnalcsillag”²³ – Ézs. 14,12), melyet megerősít a következő sor képe. Ézsaiás könyvének passzusait a kereszténység a Sátán bukásának leírásaként interpretálta (a Lucifer név is innen származik: a „fényes hajnalcsillag” [más fordításban: „fényhozó”] héberül „hélél”, ennek latin megfelelője a Lucifer).²⁴ A csillaghullás képét a második sor is megerősíti, ugyanis a hullócsillagot a gyermeknyelv az angyalok könnyeinek nevezi, s ezzel a mitológiai utalás a gyermeki szóképpel olyan metaforát alkot, mely egyszerre képezi önmaga konkrét és mitopoétikai jelentését.²⁵ Tehát itt az angyalok bukásáról és a Pokol keletkezéséről van szó, melyet a lírai alany a tigrissel kapcsol össze. A következő két sor az egész vers, de talán az egész kötet kulcskérdéseit tartalmazza:

„Did he smile his work to see?
Did he who made the Lamb make thee?” „Te voltál, amire várt?
Aki a Bárányt, az csinált?”

²¹ Erről lásd NORTHROP FRYE: *Az Ige hatalma*. Ford. Pásztor Péter. Budapest, 1997, Európa Kiadó. 8. fejt. 333–80. o.

²² Ez a két sor Szabó Lőrinc fordításában gyakorlatilag kimarad, ő az utolsó sorokat fejt ki az egész versszakban, ezért itt Kosztolányi fordítását idéztem.

²³ A bibliai idézetekhez alapul vett kiadások: *Biblia*. Budapest, 1990, Református Zsinati Iroda Sajtóosztálya; illetve *The Bible*. Revised Standard Version. British & Foreign Bible Society, 1990.

²⁴ Vö. ÓRIGENÉSZ: *A princípiumokról*. Ford. Vidrányi Katalin. In *Az isteni és az emberi természet-ről*. Budapest, 1994, Atlantisz Kiadó. 1. kötet 77–103. o.; illetve MAXIMILIAN RUDWIN: *The Devil in Legend and Literature*. La Salle, Illinois, 1973, The Open Court Publishing Company.

²⁵ A hullócsillag-angyali könny analógiáról lásd DAVID V. ERDMAN: *Blake: Prophet Against Empire*. Princeton University Press, 1954. 180. o. Egyébként Erdman a csillaghullás motívumának nem metafizikai, hanem politikai, forradalmi jelentést tulajdonít. Természetesen az értelmezés nem létjogosulatlan, bár annyiban továbbgondolható, hogy Blake-nél a politikai szükségképp metafizikai is egyben.

Az első kérdés kétértelmű. Lényegében az előző sorokhoz kapcsolódik, azaz arra kérdez rá, hogy a Sátán bukása mosolyra készítette-e istent, de a mosoly irányulhat a tigrisre is. Vagyis a vers a teodíceák alapkérdését teszi fel: *Hogy kerül a rossz a világba?* A Bárd szemszögéből, ha ugyanaz az Isten teremtette az ártatlan Bárányt (mely természetesen a kötetek jelképrendszerében Krisztus-szimbólum is) és az őt felfaló Tigrist, valamint ez az Isten mosolygott az angyalok bukásakor (amely, mint tudjuk, nem a rossz megszűntét, hanem éppen világba lépését jelenti), akkor az Úr pusztán félelmetes zsarnok. A lírai alany egyre nagyobb rémülettel teszi fel kérdéseit, választ nem kap, sőt, a vers keretes szerkezete azt sugallja, hogy a kérdés örök marad a válasz legkisebb reménye nélkül. Az első versszakhoz képest az egyetlen szócsere (a „could” helyett „dare”) még kilátástalanabbá teszi a verset, mintha a teremtmény kiszabadult volna teremtője ellenőrzése alól, aktívabban venne részt a világ működésében.

Hogy mélyebben megérthessük a vers központi problémáját, meg kell vizsgálnunk magának az ártatlanság–tapasztalás fogalomkapcsolatnak alapvető jelentését és gondolkodástörténeti gyökereit. Első pillantásra úgy tűnik, hogy az ellentétpárt egy másik, még alapvetőbb korrelációra vezethetjük vissza, a jó–rossz megfelelésre, hiszen az ártatlanságot pozitív értékek (bűntelenség, öröm, az élet gyermeki szépsége stb.) jellemzik, míg a tapasztalást inkább negatívok (szenvedés, bánat, az élet valódi, ambivalens ismerete stb.) – a legtöbb versnek is van egy párja, antitípusa a második kötetben. Ám ha jobban megnézzük, láthatóvá válik, hogy az ártatlanság sem teljesen tiszta, minden negativitástól mentes állapot. Egyrészt alapvetően fikcionális, tehát egy olyan helyzetet jelöl, melynek eredete a mítosz kódéba vész. „A mítosz és a dogma az ember lényegi természetét visszavetíti a múltba, mint egy történelem előtti történelmet, amit az Aranykor vagy a Paradicsomkert szimbolizál. – írja Paul Tillich – Pszichológiai fogalmakkal élve, ezt az állapotot értelmezhetjük úgy is, mint »álmodó ártatlanságot«. Mindkét szó valami olyasmire mutat, ami megelőzi a tényleges létezést. Lehetőség és nem ténylegesség. Nincs helye, *ou toposz* (utópia). Nincs ideje, megelőzi az időbeliséget és történelem fölötti.”²⁶ Az ártatlanság ideális állapota csak az emberi vágy és annak projekciója, a mítosz által konstituált. Maga az ártatlanság állapota is feltételezi egy másik világ meglétét, hiszen az ember csak valamihez képest lehet ártatlan, nem önmagában (maga a szó is erről árulkodik, magyarul: „ártatlan” vagyis „ártalomtól mentes”; angolul: „innocent”). Mint ahogy Ricoeur állítja, az ártatlanság olyasféle szerepű, mint a kanti „Ding an sich” – elgondolható, de nem megismerhető. Az ártatlanság-tapasztalás világát szerte nem időben egymást követőnek, hanem egymás feletti állapotoknak kell elképzelni, ugyanis a bűn a *Pillanat*ban törést teremt, s felszámolja az ártatlanságot.²⁷

Az ártatlanság–gyermekkor analógia a romantikában gyakorta alkalmazott elem, legtisztábban az *Ártatlanság dalaiban* és Wordsworth *Lírai balladáiban* mutatkozik meg, melyek nyelvileg-formailag a gyermekversekhez állnak közel. Az ártatlanság világa egyrészt a rossztól való mentességhez kötődött, ám ez csak látszatmentesség, hiszen ebben a szférában is jelen van a rossz, csak nem manifeszt módon, mint a

²⁶ PAUL TILlich: *Rendszeres teológia*. Ford. Szabó István. Budapest, 1996, Osiris Kiadó. 264. o.

²⁷ PAUL RICOEUR: Az „Ádám”-mítosz és a történelem „esztakologikus” felfogása. In FABINY TIBOR (szerk.): *Ikónológia és műértelmezés*. 3. A hermeneutika elmélete. Szeged, 1998, JATEPress. 93–126. o.

következőben, hanem potenciálisan (az Édenkertben ott lapul a kígyó, és a blake-i versciklus is ott hordozza magában a másik nyomait). Másrészt azonban az ártatlanság az öntudatba zártság tragikus élményét sem viseli magán. Geoffrey Hartmann szerint a romantikát egyfajta öntudatellenesség (anti-self-consciousness) jellemezte, mely nem a tudás csökkentésének, hanem egy magasabb tudásállapot elérésének igényében nyilvánult meg. A természethez (és a gyermekkorhoz) való visszakanyarodás nem valósítható meg, a hajdani naiv állapot elérése csapdát rejt magában.²⁸ Blake-nél Beulah nem egyértelműen pozitív létszféra. Nem egy „történelem előtti” korszak, hiszen a blake-i mitológia szerint a fizikai világ teremtése és a bűnbeesés egymással párhuzamba állítható. Beulah az ember egyik létlehetősége, de veszélyes, mivel a világból való kilépést, a radikális önmagába zártságot eredményezheti, azaz egyenes út Ulroba, a blake-i pokolba (ezt a folyamatot ábrázolja a *Thel* könyve című prófécia).

Amennyiben kimutatható, hogy az *Ártatlanság dalai* nem az ember pozitív, vágyott világát jeleníti meg, úgy a tapasztalás világát sem tekinthetjük egyértelműen negatívnak. Mindkettő egy harmadik felé mutat, mely összefüggésbe hozható a kötetkompozíció tipologikus eszkatologizmusával. Ha az ártatlanság világa központi figurájának a bárányt tekintjük, nem nehéz felfedeznünk mögötte a zsidó-keresztény ikonológia bárány alakjait Ábeltől a 23. zsoltáron át egészen Krisztusig, s ezzel együtt a krisztusi megváltástörténet is radikálisan befródiók az értelmezésbe. A tigrisnél mint a bárány ellentétének kézenfekvőnek látszik ugyanazon a vonalon elindulni, s előképét a bibliai hagyományban keresni.

A lény versben elfoglalt pozíciója és az a modalitás, ahogy a tigrisről szó van, meglepő hasonlóságot mutat Jób könyvének végén Leviathán és Behemót pozíciójával (egyébként a tigris és Leviathán a *Menny és Pokol házassága* egyik hasonlatában összekapcsolódva is szerepelnek: „... a Leviathán feje jelent meg; homlokát zöld és lila csíkok barázdálták, mint a tigris homlokát.”). Jób könyve ugyanúgy teodícea, kérdései szintén a világban lévő rosszra irányulnak, melyben Jób mint elszenvadó személyesen érintett. A bibliai műben mind az ártatlanság, mind pedig a tapasztalás világa bemutatásra kerül. Az elején a következőket tudhatjuk meg a főszereplőről: „Élt Úc földjén egy Jób nevű ember, aki feddhetetlen és becsületes ember volt, félté az Istent és kerülte a rosszat.”²⁹ Jób pozíciója itt még az ártatlanság, Isten védelme alatt áll, nem érinti a rossz, sem bűn, sem pedig szenvedés formájában. Ezután teszi rá kezeit a Sátán, s sújtja egyre elviselhetlenebb testi-lelki kínokkal. Jóbna mindössze egy vétké van, arról sem tehet: olyan világban él, ahol ártatlansága nem jogsult, ahol a Sátán aktív, tevékeny erő. Jób tehát belevettetik a létbe, s barátaival való beszélgetéseiből kiderül, hogy ekkorra már eljut a tragikus, kereső ember szintjére. Tudja, „hogy is lehetne igaza az embernek Istennel szemben?” (Jób 9,2), mégis szeretne Isten elé állni, megtudni szenvedéseinek értelmét. Isten azonban ekkor még hallgat, s amikor a mű végén megjelenik, akkor sem ad magyarázatot, hanem felvonultatja előtte a teremtményeket, és legvégül azt a két lényt, Behemótot és

²⁸ GEOFFREY H. HARTMANN: Romanticism and „Anti-Self-Consciousness”. In HAROLD BLOOM (ed.): *Romanticism and Consciousness. Essays in Criticism*. New York, 1970, W.W. Norton & Company Inc. 46–56. o.

²⁹ Jób 1,1 A mondat vége angolul szinte ugyanígy hangzik : „...one who feared God, and turned away from evil”.

Leviathánt, melyeket a mitikus gondolkodás szörnyekkel és démonokkal kapcsolt össze.³⁰ A Leviathán azon sárkányalak archetípusának megnyilvánulása, mely a természetlenséget, a telet, a halált jelképezi, s a tavaszt, újjászületést szimbolizáló hősnek el kell pusztítania (ezt olyan mítoszok ábrázolják, mint például Perszeusz és Androméda vagy Sárkányölő Szent György története).³¹ A Bibliában Leviathán tengeri szörny, a rossz jelképe, és Isten az utolsó ítéletkor el fogja pusztítani: „Azon a napon megbünteti az Úr kemény, nagy, erős kardjával Leviathánt, a tekerő kígyót, és megöli a tengerben lakó szörnyeteget.” (Ézs. 27,1), a Jelenések könyve pedig konkrétan azonosítja a Sátánnal: „És levettetett a hatalmas sárkány, az ősi kígyó, akit ördögnek és Sátánnak hívnak, aki megtéveszti az egész földkerekséget; levettetett a földre, és vele együtt angyalai is levettek.” (Jel. 12,9)³². Azért nem magyarázza meg Isten a történeteket, mert nincs rájuk fogalmi válasz (nem lenne az, amit az olvasó tud, vagyis a fogadás Isten és a Sátán között, mivel ennél többről van szó, a teremtett világ cél-élvűségéről és a gonosz helyéről a teremtésben). Ehelyett bemutatja a világot, melyben mindennek, emberileg felfoghatatlanul ugyan, de értelme és célja van. Otto szerint a szörnyek reprezentálják leginkább a numinózus élményét: „...ezek a példák is mesteri módon kifejezésre juttatják azt, ami egészen bámulatos, ami majdnem démoni, ami teljesen felfoghatatlan, ami az örök teremtő hatalomban talányos-játékos, ami nem kiszámítható, »egészen más«, és fittyet hány minden megértésre, de a lehető legmélyebben felkavarja az ember kedélyét, bámulatba ejt, ugyanakkor a legmélyebb elismerést váltja ki.”³³ Másrészt azzal, hogy Leviathánt és Behemótot megmutatja, Isten mintegy illusztrálja, hogy a szörnyek és egyáltalán a démoni is hatalma alá tartozik.³⁴ A teremtésben a démoninak is helye van, de ez az ember számára felfoghatatlan, megérteni nem lehet, csak látni és hinni benne. Azzal, hogy Isten megnyilatkozik, és megmutatja a teremtés rejtett lényegét, Jób felemelkedik az emberi tapasztalás legmagasabb szintjére, melyet Blake látnoki, prófétai pozíciónak nevezett.

Jób könyvében tehát Isten a teremtést mutatja be Jóbnak, a Leviathánnal a legvégén (vagy a csúcán?). A *Tigris* is a teremtés folyamatát jeleníti meg (illetve

³⁰ Előfordul, hogy a két nevet egyszerűen csak krokodilnak és vizilónak fordítják, de Blake a fent említett versben és egy Jób könyvéhez készült illusztrációban egyértelműen szörnyeket ábrázolt.

³¹ Ezt Frye a keresésrománc műthoszáinak fő formai megnyilvánulásaként tartja számon. Vö. NORTHROP FRYE: *A kritika anatómiája*. 161–165. o. Ez számunkra azért lehet fontos, mivel Harold Bloom egy cikkében a romantika egyik legfőbb jellegzetességének a keresésrománc struktúrájának a képzelet filozófiájára való átvitelét és internalizációját tekintette. Így a *Tigris* esetében a Leviathán-tigris párhuzam *Jób könyve* mellett a keresésrománc képzeleti megváltásszerkezetét is az értelmezésbe vonhatja. Vö. HAROLD BLOOM: *The Internalization of Quest-Romance. In Romanticism and Consciousness*. 3–24. o.

³² A kereszténység Leviathánt általában az ördög vagy az Antikrisztus szimbólumának tekintette. Vö. BERNARD MCGINN: *Antikrisztus*. Ford. Kőrös László. Budapest, 1995, AduPrint. 94. o.

³³ R. Otto, i. m. 102. o.

³⁴ Ehhez kapcsolódik Frye Jób-értelmezése, mely abból indul ki, hogy Leviathán a zsidó-keresztény mitikában az ősi káoszt jelképezi (e sárkánynak másutt Ráháb a neve, és Egyiptommal azonosul). A zsidó nép az egyiptomi és a babiloni fogság idején szimbolikusan a szörny gyomrában élt. Ez tipológiailag az egész emberiségre igaz, bűnbeesett világban élünk, melyből ki kell jutnunk (ennek újabb megfelelője Jónás cethala és Krisztus halála, feltámadása). Frye szerint azzal, hogy Isten láttatja Jóbbal Leviathánt, azt is tudatja, hogy már kívül van rajta, megtisztult, nincs többé a hatalma alatt. (vö. NORTHROP FRYE: *Kettős tükrök* 7.fej.)

arra kérdez rá a lírai hang), az utolsó sorokkal pedig maga a szöveg is megteremtődik. A vers világra jötte radikálisan újrafogalmazza a központi kérdést: „*Did he who made the Lamb make thee?*”, melyet nem csupán a Bárányra mint konkrét lényre vagy mint szimbolikus figurára, hanem akár a *Bárány* című versre, s ezen keresztül a két ciklus kapcsolatára is lehet vonatkoztatni. Jóbnak Isten választ ad, azaz *kérdez*, s kérdéseivel Jóbot s a mű olvasóját is értelmezésre szólítja. A kérdések után Jób visszakapja boldogságát (részeseül a kierkegaard-i ismétlésben), eljut egy magasabb ártatlansághoz, melyet Blake (és általában a romantika) terminológiájával szólva a képzelet állapotának nevezhetnénk. A vers kérdései fordított irányúak. Nem a teremtő kérdez, hanem a teremtmény. A kérdések szintén megválaszolatlanok, megválaszolhatatlanok. Az esetleges válasz – ha van egyáltalán – csak maga a szöveg, melyet a teremtmény teremtett, s válasz és választás lehetőségét nyújtja a befogadónak.



„Ha félsz, a másvilágba írd át” ◀

*Versnyelv és világkép a Kosztolányi-líra
utolsó szakaszában**

I. KÉRDÉSEK (ÉS KÉTSÉGEK) A RECEPCIÓBAN

Az elmúlt másfél-két évtized hazai irodalomértelmezői mozgásaira visszatekintve könnyen adódhat az a tapasztalatunk, hogy a Kosztolányi-életmű által a magyar irodalom rendjében elfoglalt, *interkanonikusnak* tételezhető pozíció ezen időszakban lényegében folyamatosan és mind több oldalról erősödött. Márai Sándor érzékenyen pontos jóslata tehát – „Nagy feltámadása lesz, mint a többi magányosnak, Krúdynak, Aranynak, Vajdának”¹ – végül majd félszázados *késleltettség* után szerzett igazságérvényt magának, amennyiben valóban úgy vélhetjük – elsősorban irodalmunk hetvenes, illetve irodalomtudományunk nyolcvanas évekbeli fordulatainak jóvoltából – : „a nyolcvanas évek nemcsak az új nyelvi-poétikai magatartás kibontakozásának, hanem Krúdy, de különösen Kosztolányi újraértelmezésének is az időszaka”.²

A „késleltettség” időszakát jelentős és gyakorlatilag megszakítatlan, bár korántsem egynemű kritikai ellenérdekeltség készítette elő és tartotta fenn. Kezdvé ott, hogy Ady már korán, de idővel Babits is szembefordult az övétől elkülönülő, újabb poétikai rendekkel, s így – elsősül és deklaráltan – Kosztolányi poézisével, Németh László sajnálatosan szimptomatikusnak tekinthető megszorításán keresztül („Kosztolányi Dezső aligha tartozik e század legkiválóbb öt magyar lírikusa közé”)³, az ideologikusan manipulált szövegkiadások⁴ kánonbefolyásoló gyakorlatán s az Adyt és József Attilát Babits és Kosztolányi ellenében taktikusan kijátszó tankönyvi észjáráson is át, a kimódoltság-gyanú, a modorosság-vád, a mesterkéeltség-ráfogás máig – részben joggal – fennmaradt kritikai eseteiig. (Érdekes mód még a – „Kosztolányi-

* A szerző a tanulmány készítése idején a Pro Renovanda Cultura Hungariae Alapítvány „Diákok a tudományért” Szakalapítványa támogatásában részesült. Szakmai és baráti segítségéért H. Nagy Péternek tartozik köszönettel. S itt jegyzi meg, hogy a dolgozat elkészülte óta eltelt egymásfél év a szöveg nyelvi megformáltságától jelentősen, szemléleti alapvetéseitől azonban szinte egyáltalán nem idegenítette el.

¹ MÁRAI SÁNDOR: Kosztolányi. In uő: *Ihlet és nemzedék*. h. n., 1992, Akadémiai–Helikon. Márai Sándor művei. 94. o.

² KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Budapest, 1994, Argumentum. Irodalomtörténeti füzetek, 130. 172. o.

³ NÉMETH LÁSZLÓ: Kosztolányi Dezső. In uő: *Két nemzedék. Tanulmányok*. Budapest, 1970, Magvető–Szépirodalmi. Németh László munkái. 116. o.

⁴ VÖ. SZÖRÉNYI LÁSZLÓ: Szöveggonndozás – magyar módra. Delfinológiai vázlat. In uő: *Multaddal valamit kezdeni. Tanulmányok*. Budapest, 1989, Magvető. JAK füzetek, 45. 269–275. o.

kettőshang”-ra⁵ érzékeny – laudáció⁶ szólamaiba is rendre a kétely, az elbizonytalanodás, az óvatos bírálat hangjai vegyültek, vegyülnek.)

Az irodalomértés újonnan megnyílt horizontjaiban (sőt, immár „de-Manzió”-iban⁷), ma úgy érzékeljük, a Kosztolányi-korpusznak legfőképpen is – egyszerűsítő fogalmazással –: a Humboldt–Wittgenstein *nyelvfilozófiai*, a Nietzsche–Heidegger *létbölcseleti* s a Mallarmé–Rilke *poetológiai* „tengelyen” való elhelyezhetősége vált a szakmai érdeklődés kitüntetett tárgyává. Ugyanakkor azonban arra az agnoszticista előfeltételezettségű s döntően lélektanias hangsúlyviszonyú értékhorizontban képviselt irodalomesztétikára és íráserkölcstre, amely „a léttelenség szorongatásával”⁸ szemközt „a lét kérdéseiről való nem-tragikus beszéd”⁹ megvalósítására tette képessé – helyi s kortárs viszonylatban szinte páratlanul – Kosztolányi kései líráját, mintha a várhatónál kevesebb-szer irányult volna figyelem konkrét versinterpretációkban vagy akár átfogó líratanulmányok formájában. Ahogy egy Kosztolányi-értelmező fogalmaz: „A kilencvenes évekbeli recepció számára egyértelműen a prózaíró Kosztolányi bizonyult dialógusképesnek, lírája, a *Számadás* néhány »nagy« versére vonatkozó szórványos megjegyzésektől eltekintve, úgy látszik, nem váltott ki kérdéseket.”¹⁰

„Lényegét tekintve nyugaton a művészet, a zene és az irodalom [...] közvetlenül isten jelenlétéről vagy hiányáról beszélt”.¹¹ George Steiner e komoly igazságtartalmat hordozó megállapítása a sommásság fölhívó retorikájával emlékeztet bennünket a „fehér mitológia”¹² (a másvilágbéli, magasabb rendű, időtlen értelem, a transz-

⁵ Vö. TANDORI DEZSŐ: Kosztolányi-kettőshangok. In uő: *A zsalu sarokvasa. Irodalmi tanulmányok*. Budapest, 1979, Magvető. 9–30. o.

⁶ Lásd például: „Ha még egy páran lennének, akik olyan intenzíven keresik az új magyar nyelvet, mint ő, tíz év múlva mindent meg lehetne írni magyarul is.” [LUKÁCS GYÖRGY: Kosztolányi Dezső: Négy fal között. In uő: *Magyar irodalom – magyar kultúra. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 1970, Gondolat. Lukács György válogatott művei. III. köt. 27. o.] „De igazán Kosztolányitól tudtunk tanulni, nemcsak én, hanem az egész modern magyar próza.” [OTTLIK GÉZA: Hosszú beszélgetés Hornyik Miklóssal. In uő: *Próza*. Budapest, 1980, Magvető. 269. o.] „Van-e munkára ösztönzőbb, nemzeti írónk?” [CSOÓRI SÁNDOR: *Tenger és diólevél. Összegyűjtött esszék, naplók, beszédek. 1961–1994*. I. köt. Budapest, 1994, Püski. Csoóri Sándor életműsorozata. 345. o.] „Egy mai ember kérdéseit teszi föl”. [ÉSTERHÁZY PÉTER: *A csokornyakkendős ember*. In uő: *Egy kékharisnya följegyzéseiből*. Budapest, 1994, Magvető. 162. o.] „Magyar írónak bármikor kell tudnia négy flekket írni Kosztolányi Dezsőről. Ahogy a hajnalról, az alkonyatról, ahogy a halálról.” [PARTI NAGY LAJOS: *A halál cukrászata. Négy flekk Kosztolányi Dezsőről*. *Európai Utas*, 1994/1. 30. o.] stb.

⁷ KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Hal(l)ott (?) beszéd (?). *Szép Literatúrai Ajándék*, 1997/1–2, 77. o.

⁸ NÉMETH G. BÉLA: Költői számadások. „...bírnak mi is, ha ők kibírják...”, In uő: *Kérdések és kétségek. Válogatott tanulmányok*. Budapest, 1995, Balassi. 130. o.

⁹ KULCSÁR-SZABÓ ERNŐ: *Történetiség – Megértés – Irodalom*. Budapest, 1995, Universitas. 96. o.

¹⁰ MENYHÉRT ANNA: Esti Kornél énekel-e? A szerzőség kérdéséről Kosztolányi *Esti Kornél éneke* című verse kapcsán. In uő: „Én”-ek éneke. *Líraolvasás*. Budapest, 1998, Orpheusz. 52. o.

¹¹ STEINER, GEORGE: A jelentés jelentése. Ford. Farkas Anikó. *Pompeji*, 1994/4. 151. o.

¹² Vö. DERRIDA, JACQUES: A fehér mitológia. A metafora a filozófiai szövegben. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. In THOMKA BEÁTA (szerk.): *Az irodalom elméletei*. V. Pécs, 1997, Jelenkor. 5–102. o.

condens céltelezettség, a szubsztanciális állandóság s az alapvetően emberközpontú létezésmodell ontológiai elvét magába foglaló eszmeiség) művészet- és művészet szemlélet-alakító hatalmára. A transzcendentáló filozofálás masszívnak hitt égisze alól látványosan kihátráló (s többek közt a „god modul”¹³ neurológiai szenzációjában csúcsosodó), e századi gondolkodásteljesítmények árnyékában Kosztolányi költészete föltétlenül olyanak mutatja magát, amelyen lemérhető és értelmezhető, hogy „a metafizika folytatására már nem képes gondolkodás”¹⁴ miképpen – azaz milyen poetológiai hangsúlyváltások mentén – válhat(ott) azonossá azzal, amely „a tudományból a költészetbe menekíti magát”¹⁵. Ha jól olvassuk, mintegy a Heidegger-féle tudatossággal ragaszkodván „a metafizika meghaladásának kérdéséhez, amibe Nietzsche beleroppant”¹⁶.

II. VÁLASZOK (ÉS VÁLTOZATOK) AZ ÉLETMŰBEN

1. A megkezdett számvetés poétikája

Boldog, szomorú dal

Elkésett visszavágás a halhatatlanságba: ha naivan patetizáló frázisok, bizonytalanul költőies megfogalmazások kedvelői volnánk, akár így is meghatározhatnánk a kétségtől az egyik legnépszerűbb Kosztolányi-vers, a *Boldog, szomorú dal* (1917) központi indíttatását, alaphelyzetét, fő érzületét, vezető szólamát.

Alkalmassint nem lét-, de „életösszegző”, élethelyzet-summázó és pályaképadó költeményként célszerű olvasni a *Kenyér és bor* című kötet (1920) e nevezetes fölütését. Olyanként, mely, miközben a polgári-művészi egzisztencia tárgyi paramétereinek szenvtelen számbavételével – többek közt – a József Attila-i *Ülni, állni, ölni, halni* (1926), a „Kazánt súroltam; vágtam sarjat” (*Végül*, 1926/1930) vagy az „immár kész a leltár” (*Kész a leltár*, 1936) illúziótlan katalógus-poétikáját „készíti elő”, aközben az elért, a megszerzett, a birtokolt életelemek leltárát – már közvetlenül a nyelvi-poétikai megalkotottság szintjén – a Kosztolányi-líra addigi pályáivét uraló formai (ritmikai és rímtechnikai) jellemzők, tematikus és motivikus jegyek játékba vonásával teszi látványosan, emlékezetesen teljessé. (Mintha még a „Mit eldaloglok...” kezdetű négy sor is e logika szerint kapna helyet a műben – példájául a rossz, a rontott, a modoros, a mesterkelt Kosztolányi-szöveghelyeknek.)

A folsorolás szervezőelvétől vezérelt passzusokat a szöveg második, „De” kötőszóval indított szerkezeti egysége ellenpontozza. Ebben oly módon érkezik reflexió

¹³ Vö. GERLÓCZY FERENC: Isten az agyban. Hol hiszünk? HVG, 1997. nov. 29., 117–118. o. és 123. o.

¹⁴ GADAMER, HANS-GEORG: Destrukció és dekonstrukció. Ford. Bonyahi Gábor. *Literatura*, 1991/4. 342. o.

¹⁵ HEIDEGGER, MARTIN: Levél a „humanizmusról”. In uő: „...költőien lakozik az ember...” *Válogatott írások*. Budapest–Szeged, 1994, T-Twins. Athenaeum-könyvek. 164. o. (E szöveg fordítója Bacsó Béla.)

¹⁶ GADAMER, HANS-GEORG: Költetni és gondolkodni Hölderlin *Emlékezés* című verse tükrében. In uő: *A szép aktualitása*. Budapest, 1994, T-Twins. Athenaeum-könyvek. 221. o. (A szöveg fordítója Orosz Magdolna.)

a versnek a köznapi javak készletét fölmérő főszólamára, hogy a – mind erősebben számvető – beszéd irányát a – mind határozottabban elbizonytalanodó – beszélő spirituális vonzású meghasonlottsága múlt és jelen, vágyak és valóság, hit és kétely feszültségére, a kultúra és a kozmosz, a világ és a világ-egyetem rendjében való bennelét összeegyeztethetőségének szétfoslott reményére, a *minden megvan, de nem a Minden* korafelnőttkori típusdiagnózisára, vagyis a már a verscímben előre jelzett érzelmi-értelmi dialektikára fordítja.¹⁷

Az autentikusnak, a szakrálisnak és a mindennapinak, életbelinek ez a szakadatlan ellenmozgása, jellemző módon, már a vers fölütésében (s így a kötet cím, sőt, a kötet egész logikájában is) megfigyelhető. Kosztolányi teljesítménye e helyütt alighanem abban áll, hogy kenyér és bor transzkulturális szimbolikájának méltóságát föl nem adva, az abban kódolt kérdésvilágot (élet, halál és halhatatlanság filozofikumát) a „család”- vagy „otthonlára”-i¹⁸ szcenika keretei közé („gyermek” és „feleség” társaságául) nem az e jelképiség lehetséges érvényét megkérdőjelező módon, hanem éppen az eme *bemérhetetlen érvény* kérdéses fölérhetőségére¹⁹ – utóbb expliciten is – utalón képes beemelni s arányítani. A szöveg (pre)egzisztencialista kérdésföltevése a létbeliségről való gondolkodás e nyitottnak mutakozó helyzetéből máig ható²⁰ szemléleti erővel s poétikai eréllyel intonálódik.

¹⁷ Az *elvezettség* és *elveztegetettség* kettős rémületét – sem a jelen szövegnek, sem általában Kosztolányi fölfogásának ellent nem mondva – talán csak a „De itt van a dal, a számon kijön, / támasznak hasznos légáram” (CSEH TAMÁS – BEREMÉNYI GÉZA: *Antoine, Désiré és a szél*) társművészi ars poeticája értelmében, vagyis a dolgról való művészi beszéddel a dolgot időlegesen mégiscsak meghaladhatónak remélő esztétika (vagy esztétikai illúzió) jegyében láthatnánk fölloldhatónak, fölloldottnak. Vö. még: „Ha az ember nem érzi, hogy elveszett, elvesz minden, ami a többiekben, vagy őbenne lehetne még”. (Vladimír Holan; idézi: MARNO JÁNOS: *Az anarchia szórendje*, Budapest, 1997, Palatinus. 186. o.)

¹⁸ NEMES NAGY ÁGNES: Kosztolányi Dezső: Boldog, szomorú dal. In uő: *Szó és szótlanság. Összegyűjtött esszék*. I. köt. Budapest, 1989, Magvető. 176. o.

¹⁹ Érdemes megfigyelnünk, hogy a magyar irodalom szerelmi-hitvestársi viszonyt tematizáló verseinek egyik legszebbikét (mely történetesen közvetlenül a *Boldog, szomorú dal* után olvasható a kötetben) mint zárja – s egyben, a konkluzív kérdőmód révén, nyitja meg – egy olyan strófa, amely a tételes székszis diszkurzív koordinátái közt a létbeli eligazodás elméleti lehetőségének (s egy lehetséges „metafizikai horizont” hozzáférhetőségének) humándilemmáját mintegy a másikkhoz (a mássághoz) való reciprok igazodás eshetőségének elemi reményében függeszti fel:

„Hitetlen én, ki senkibe se hittem,
beléd fogódzom és kérdezlek itten,
hová megyünk mi, élet koszorúsa,
mélyszavu múzsa?”

(*Hitves*, 1918)

²⁰ Talán nem pusztán kortársi, korosztályi és lokális elfogultság a dolgozatíró részéről, ha a Kosztolányi-vers formatechnikai, illetőleg a mű megképezte kérdés-horizont gondolkodástörténeti hatóerejét többek között Szakács Eszter „*Boldog, szomorú dal*”-ján látja lemérhetőnek. A fiatal, pécsi költőnő formaimitativ munkája ugyanis, bár a Kosztolányi-féle alaplilemmát nem képes valaminő újabb episztemológiai szituáltságából megszólaltatni, azzal adja a kérdéses léthelyzet autentikus újrafogalmazását, hogy – összegzően a „de nem tudom az utat vissza” tételben – meggyőző poétikai erővel egyesíti az immár az egyedi létező lelki-idegi (sőt: zsigeri) mélyrétegeibe hipotetizált létigazság visszakerehetetlenségének összejtelmét a klasszikus polgári életvitel és értékszerkezet ezredvegi ellehetetlenülésének aktuáltapasztalatával.

Ha egyébként, hogy a „jaj, valaha mit akartam” sort „jobban” értsük, a szöveg beszélőjét (óvatosabb olvasatban: „hangját”) – elméletileg nem teljesen legitim eljárással – egy pillanatra szerzői-élettrajzi vonatkozathatóságúvá tesszük, egyrészt arra utalhatunk, hogy a pályakezdő Kosztolányi – a három költő indulását vizsgáló tudós szavaival – Juhászhoz és Babitshoz hasonlatosan mint „sikerre szánt lélek”²¹ tűnt föl („valaha”) irodalmunkban. Másrészt pedig – ami most még lényegesebb – a Kierkegaard-t és Nietzschét, Tolsztojt és Ibsent frissen fölfedező, fiatal Kosztolányi egy Babitshoz írott levelének jellemző és többek által is citált vallomásmozzanata válik föltétlenül idézendővé: „A kötöttség szükségét érzem, s szeretnék egy religiót magamnak!”²² (Bécs, 1904. nov. 4.) Ehhez szorosan kapcsolható Szegedy-Maszák Mihály életműolvasatának egy fontos fölismerése, mely szerint „Kosztolányi alighanem egész élete során küszködött az emberfölötti eszméjével”²³; de már Szauder József is pontosan érzékelte, hogy bár az „nem vezeti át se tételes metafizikába, se megtérésbe”, „a megváltás eszméje, a testen túli lét nem idegen Kosztolányitól”.²⁴

Mindezek fölül tekintve pedig különösen tanulságos lesz (lehet) majd szembe-sülni azzal az olvasástapasztalattal, hogy az itt az elemi föld–ég térmetaforikával valahova *túlmanra* tételezett (s így az *elérhetetlenségbe* utalt) „kincs” képzet az 1933-as *Halotti beszédben* miképpen helyeződik át – bizonyos szubjektumelméleti belátások következményeként egyelőre csak, – a személyiség egyediségébe, az evi-lági lét immanenciájába.

2. Az emlékezet teológiája: az immanens túlvilág

Csak hús vagyok

„Én csak abban a túlvilági életben hiszek, melyet az emlékezés biztosít számunkra.”²⁵ E levélben elejtett mondat filozofikuma számos Kosztolányi-versnek és -prózának képezi szemléleti-tematikai alapját. A *Fohászkodás* című, kötetbe – poétikai megal-kotatlansága okán – aligha méltatlanul nem sorolt vers (1932) például egyenesen a – saját, személyes, egyedi és egyszeri – testen túli (gyakorlatilag: bárminemű) lét-lehetőség tételes tagadásába kötött versszerkezet révén *tesz hitet* a lezárt anyagsze-rűség ontikus kizárólagosságá mellett:

²¹ KISS FERENC: *A beérkezés küszöbén. Babits, Juhász és Kosztolányi ifjúkori barátsága*. Budapest, 1962, Akadémiai. Irodalomtörténeti füzetek, 37. 148. o.

²² KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Levelek – Naplók*. Budapest, 1996, Osiris. Osiris klasszikusok. 52. o.

²³ SZEGEDI-MASZÁK MIHÁLY: Nézőpont és érték szerkezet *A véres költőben*. In uő: „Minta a szőnye-gen”. *A műértelmezés esélyei*. Budapest, 1995, Balassi. 184. o.

²⁴ SZAUDER JÓZSEF: A Hajnali Rézségesség motívumának története. In uő: *A romantika útján. Tanulmányok*. Budapest, 1961, Szépirodalmi. 452. o.

S a közelmúltig katolikus hetilapi főszerkesztőséget vivő irodalomtörténész szelíd, Márai Sándorra vonatkozó, de Kosztolányira is érvényes figyelmeztetése is ide kívánczik még: „Nem lett hívő. De néha nekünk is el kellene töprengenünk azon, ki hisz és ki a hitetlen.” RÓNAY LÁSZLÓ: Egy huszadik századi hitetlen hívő. In uő: *Mítosz és emlékezet. Esszék, tanulmányok századunk magyar irodalmából*. Budapest, 1997, Vigilia. 49. o.

²⁵ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Levelek – Naplók...* 553. o.

„Agyvelőm.
Szemeim.
[...]
Rajta, amíg lehet,
agyvelőm,
szemeim,
tüdőm te, ereim,
szívem, te is szívem,
hajrá, csak azért is.
Fogaim, izmaim.
A többi hazugság.”²⁶

Látszólag ugyaneme filozoféma „közvetítésében” érdekelten, ám mivel a poétikai megszervezettségnek jóval magasabb fokán teszi ezt, rétegzettebb szemlélettartalmak artikulálására képesen áll előttünk *A bús férfi panaszai* című kötet (1924) nyitóverse, a „Csak hús vagyok...” kezdetű ötsoros (1924).

Az XABBA rímképletű – s ezzel visszaforduló és önmagába záruló (hogy ne mondjuk: immanens) struktúraként megjelenő –, egyenlő sorhosszokkal élő s egyenletesen jambizált, tagolt szintaxisú és egyensúlyos dikciójú költemény mindvégig egy öndefiníciós igénnyel és önszituáló ambícióval fellépő alany beszédeként adja elő magát. Az első sorban pusztá biológikumká, a másodikban merő mechanikumká fokozott létező ontikus pozícióját a harmadik, versközépkötő (s valóban „tengelyként” is viselkedő) sor központi fontosságú információ közlésével pontosítja: egyszerre ellentételezve, kiegészítve és kiteljesítve a fentebb írtakat, az ember-mivolt lényegi föltételeként s a (valamelyes fokú) én-integritás zálogául²⁷ úgy jelöli meg a kijátszhatatlan temporalitáshoz való reflektált viszonyulás – kissé talán, a fogalmazás módja ezt mutatja, fölértékelt – képességét, hogy a műalkotást záró mondatszóban azután egyszerre képes összegződni és – az elhallgatás alludálta térben – „kinyílni” s tovább hatni a versértelem: „Emlékezem.” (A sírás–nevetés közhelyes, nyilván az érzelmi és élményteljesség jelzésére hivatott oppozíciójának alkalmazása, az út, az életút toposzának szerepeltetése, illetve az „Én, ember, én.” kétesen indokolható pátoszának jelenléte ha hátrányára nem is, valószínűleg különösebb előnyére sem válik a szövegnek.)

Ha csak részben is érvényes – a kérdésben poétikai és világgépi értelemben is

²⁶ A szemléleti kételymentesség e meglepő foka óhatatlanul a másik világgépi véglét rezignált kritikáját írja vissza a beszélőre: a metafizikát „a túl korai megszólalás művészete”-ként definiáló Valérynek a metafizikusra(!) adott meghatározása mintha emitt is érvényét találná: „Az, aki túl korán szólal meg. Várj ki egy örökkévalóságot, akkor majd kicsit többet fogsz tudni róla.” VALÉRY, PAUL: *Füzetek*. Ford. Somlyó György. Budapest, 1997, Európa. Mérleg. 97. o.

²⁷ Amint az *Andenkent* író Hölderlint és a Hölderlint olvasó Heideggert együtt, egyszerre értelmező Gadamer fogalmaz: „Az emlékezésben elmerülő ember összefogottá válik.” GADAMER, HANS-GEORG: *Költeni és gondolkodni...* 217. o. Leszögezendő azonban, hogy a „költeni annyit tesz – emlékezni” (uo., 218. o.) elvével a Hölderlin-mű igen, ám a Kosztolányi-vers már nem közelíthető meg problémátlanul – hiszen, ha helyesen értjük a kettő különbségét, ebben az emlékezet, az emlékezés nem annyira a Hölderlinnél kivételes kompetenciák birtokosaként föltüntetett költő kiváltsága és feladata, mint inkább általában az ember ontikus sajátsága s az autentikus emberlét lelki-szellemi posztulátuma.

„érdekel” és „részrehajló” – Vas István történeti reflexiója, mely szerint a „szilárd, komoly hitetlenség”-et képviselő Kosztolányi a többek közt Berzsenyi, Vörösmarty, Arany vagy Vajda nevével jelezhető „magyar pogányságnak, sztoicizmusnak örököse és folytatója a huszadik században”,²⁸ úgy a „Csak hús vagyok...” kétségtelesen prominens szövegnek tűnik föl e tárgyban – a számos még hivatkozható között. S egyébiránt nyilvánvalóan a jelen olvasatot erősíti a kötet következő – természet-szerűleg szintén címjelöletlen – verse is, melyben a „mert aki meghalt az időben, úgy van fölöttem, mint az ég”²⁹ tétellel ugyancsak a mítoszokat „régie idegrendszerek ellenőrizhetetlen emlékei”³⁰ foglalatoként számon tartó, a metafizikum kérdésében pedig – ha úgy tetszik, a szubjektum nyelve és világa egybevágóságának, egyhatárúságának elhíresült wittgensteini tézisét írva tovább – a „nyelvi túlvilág”³¹ kardinális kifejezésével állást foglaló létértés árulja el magát. Vagyis az a fajta világszemlélet, amely ilyenformán *immanens történeti időhorizontot* nyitva kezelné a teljes problematikát a *jelhasználat*, a *kommunikáció*, az *interperszonalitás* s hihetőleg az *interszubsztivitás* érvénykörében.

Végül vilásképi vonatkozásban *döntő* (mert *eldönthetetlen* értelmű) versnyelvi mozzanatot rögzíthetünk, ha az eddig kvalitás-jelzésirányúnak olvasott „Csak” vers-elemet a kvalitások szintjén próbáljuk működtetni. Ekkor ugyanis világossá válik: azzal, hogy a „Csak hús vagyok” kijelentés öndefinitív véglegességét a reakövetkező, ugyancsak kizárólagosság-érvényű „Csak csont vagyok” meghatározás – éppen mert szemantikai zártságuk foka egymást kizáró mértékben azonos – mintegy „fölfüggeszti”, lényegében önmaga (s így a teljes szövegrételem) lehetséges, a továbbiakban a befogadó továbbbíró értelme felől érkező hatálytalanítása (vö. például: „Csak lélek vagyok” stb.) előtt nyitja meg az utat...

Mindezek fényében pedig már nem is lehet igazán kérdéses, hogy a Kosztolányi-szövegek zömében a lehetséges metafizikai instanciák *hiányával* jelölt lét problematikáját – legpregnansabban, mint majd látni fogjuk, a „de nem felelnek, úgy felelnek” (*Ének a semmiről* – 1933) formulával – a történeti megértés (s a történetiség-értés) hatókörébe utaló létszemlélet miként is képes „a világegyetem lételméleti felépítésébe”³² való beavatkozás szabadság lehetőségét – az eliadei gondolatmenet

²⁸ VAS ISTVÁN: Kosztolányi költészete. In uő: *Az ismeretlen isten. Tanulmányok (1934–1973)*. Budapest, 1974, Szépirodalmi. 816. o.

²⁹ Tanulságos lehet e ponton – ha csak utalásosan is – az elmúlt évtizedek képviseleti, szerep-tudatos, moralitáselvű és ideologikum-érdekű líraalkotásának egy olyan köthető példájával szem-besítenünk a Kosztolányi fölfogását, amely a metafizikailag „megüresedett” világ újkori tapasztalatával immár nem a saját és a történelmi múlt érvényes megszólíthatóságának esélyét, de egy idealisztikus jövő-világ kollektív megalkothatóságának utópisztikus – s hozzá nem személyes be-széd, de közösségi retorika közvetítette – bizonyosságát szegezte szembe:

„elszállt a menny bár, áll fölöttünk
csoda-népesen a jövő”

Illyés Gyula: *Bélyegések*

³⁰ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Igék*. In uő: *Én, te, ő*. Budapest, 1973, Szépirodalmi. 126. o.

³¹ Idézi: Kiss Ferenc: *A homo aestheticus és a korfeladatok*. In MÉSZ LÁSZLÓNÉ (szerk.): *A rejtőző Kosztolányi. Esszék, tanulmányok*. h. n., 1987, Tankönyvkiadó. 33. o.

³² ELIADE, MIRCEA: *Az örök visszatérés mítosza*. Ford. Pásztor Péter. Budapest, 1993, Európa. 231. o.

értelmében – egyedül garantálni tudó, vallásos vagy vallásias hit vagy bizakodás nélkül is akár a „metafizikai olvasat” esélyeit is fenntartó szövegiség létesítésére. Egyfelől bizonyosan azért teheti ezt, mert az esztétikai szövegigény igen gyakran épp az eldöntetlenség nyelvi alakzatával: a szemléleti eldönthetetlenség előidézésével járul hozzá az irodalmi mű „jelentéshorizontjának” lezár(hat)atlanságához. (Ehhez természetesen az kell, hogy a szövegek fölött például olyasfajta értelem gondolkodjék, mely vallások és mitológiák kanonikus textusainak, szent iratainak esztétikai érvényt, míg – a másik oldalon – irodalomként olvasott szöveghagyományoknak mitológiai-képző, transzcendenciasugalló potenciált tulajdonítva számol *de-* és *remitológizáció* korlátozottan irányítható „ingamozgásával”.³³)

Másfelől pedig talán azért, mert – gondolkodás és szöveghagyományok foglyaként – e szövegek olvasója is hajlamos úgy viselkedni, mint az, aki „nem tud ellenállni a csábításnak, hogy a leírtakba mélyebb értelmet csempésszen, pedig tudja, hogy nem volna szabad”³⁴.

3. A retorika fordulata, a fordulat retorikája

Csomagold be mind...

Bajosan tagadható, hogy „az irodalomtörténet-írásnak nincs nehéz dolga, ha korszakolni akarja Kosztolányi Dezső költészetét”, mivelhogy „lírája természete szerint is tagolódásra hajlamos. Egy-egy kötete élménykörével, szemléletével, a megformálás módjával, de még fogásaival, tipográfiai, sőt nyelvtani szokásaival is többnyire valami egyneműséget sugall”.³⁵ Például első pályaszakaszának versei alapján Kosztolányi még aligha méltatlanul érdemelte ki a – szerencsétlen módon – teljes munkássága megítélésében is évekre szólóan értékkoordinációs pontként szolgáló kitétel, az „irodalmi író”³⁶ hangzatos címkéjét: ez, épp csak alakuló líra szubtilis nyelvi világot ugyanis még úgy karakterizálják a magyar századelő (ugyancsak alakuló) divatos, irányzatos közlésformái, hogy valóban nem volna könnyű az egyelőre alig reflektáltan szecessziós versnyelv, a bizonytalan szerepű stilizáltság, a hangnemi és

³³ Vö. például: FRYE, NORTHROP: *A Biblia igézetében. Esszé, prédikáció, interjú.* Budapest, 1995, Hermeneutikai Kutatóközpont. Hermeneutikai Füzetek, 4. 68–70. (A hivatkozott rész fordítója Fabiny Tibor.)

³⁴ CAMUS, ALBERT: Sziszüphosz mítosza. In uő.: *A pestis. Sziszüphosz mítosza.* Budapest, 1992, Európa. Európa Diákkönyvtár. 368. o. (Az idézett szöveg fordítója Vargyas Zoltán.)

³⁵ LATOR LÁSZLÓ: A Kosztolányi-dallam. In uő.: *Szigettenger. Költők, versek, barátaim.* Budapest, 1993, Európa. 16. o.

³⁶ ADY ENDRE: „Négy fal között”. Kosztolányi Dezső verseskönyve. In uő.: *Művészeti írások.* h. n., 1987, Kossuth. Esztétikai Kiskönyvtár. 110. o. Gyakorlatilag ugyanez a kritika hangzik vissza – évtizedekkel utóbból – például Kassáknak a Kosztolányi-féle műveltségírányát az „irodalmi kultúra” kifejezéssel leíró állásfoglalásában is. KASSÁK LAJOS: Kosztolányi Dezső. In uő.: *Válogatott művei.* I. köt. *Versék, tanulmányok.* Budapest, 1983, Szépirodalmi. Magyar Remekírók. 712. o. S akár egy szerzői-biográfiai mozzanatot is idekapcsolhatnánk: „A könyv volt számára az értékegység, s ha valaminek az árát ki akarta számítani vagy sokallt valami kiadást, azt számolta, hány kitűnő francia könyvet lehetne annyiért vásárolni. [...] Reggel, ha felébredt, könyv után nyúlt, és éjjel, mielőtt elaludt volna, utolsó mozdulatával a könyvet tette le.” KOSZTOLÁNYI DEZSŐNÉ: *Kosztolányi Dezső. Életrajzi regény.* Budapest, 1990, Holnap. 215. o.

tematikus *kimódoltság* vádjára, a (pre)egzisztencialista kérdésfeltevés poétikai „tét-nélkülisége” vélelmére elfogultság nélkül ellenérvelni. A „stilizáltan fáradt finomság” s a „kiélt, lankadt, vértelen műveltség”³⁷ megjelölések, melyekkel Kosztolányi a hofmannsthalai esztétikáról szólva él, voltaképp a korai Kosztolányi-szövegekre magukra is visszavonatkozathatók volnának.

Mielőtt a versalakítás és beszédmód évtizedekkel későbbi, deklarált fordulata utáni években konstruálódó verseskötet, a *Számadás* (1935) anyagáról szólnánk, föltétlenül érdemes – fontosabb versnyelvi és világképi hozadékaiban, vonatkozásaiban – szemügyre vennünk a fordulat „programversét”, a *Meztelenül* című kötet nyitóművét.

Hogy Kosztolányi valóban „felismerte és általlépte saját ifjúkori modorosságai jó részét”,³⁸ vagyis azt, ami – ahogy egy életműérzékeny hommage(!) fogalmaz – „elviselhetetlen”, mert „nagyon cukros és nagyon pimf”³⁹ volt lírájában, arra a legpregnansabb bizonyossággal a *Meztelenül* szabadversei szolgálnak. Ha a lelkesedés túlzásaként hat is a megállapítás, hogy „alapjában a lehető legtisztábban most látni meg, hogy Kosztolányi ki volt eddig”,⁴⁰ a szűkebben irodalmi diagnózissal már maradéktalanul egyetérthetünk: „Itt hiányoznak először a Kosztolányi-versekből a kétes szükségességű jelzők, főnevek”.⁴¹

A *Csomagold be mind...* (1925) alapvetően azzal írja újra a Kosztolányi-líra értehetőségének feltételeit, hogy a költői beszéd programszerű díszítetlensége irányába elmozduló poétikájával egyszerre ad példát a „nagyon egyszerű emberközi beszéd”⁴² költészetbeli produktív érvényesíthetőségére s teremti meg egy új, az esztétikai felhasználat transzcendentálhatóságának hitétől már nem támogatott (ontológiai) kérdezmód szemléleti alapjait.

A vers kétszer tizenhárom prózasora dialogizált⁴³ beszédszerkezetben ad számot

³⁷ Idézi KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: A „korszak” retorikája. A korszak- és századforduló mint értelmezési stratégia. In uő: *Az olvasás lehetőségei*. h. n., 1997, József Attila Kör – Kijárat. JAK füzetek, 96. 31. és 32. o.

³⁸ NEMES NAGY ÁGNES: Ízlésváltozások a Kosztolányi-vers körül. In uő: *A magasság vágya. Összegyűjtött esszék*. II. köt. Budapest, 1992, Magvető. 127. o.

³⁹ Parti Nagy Lajos: i. m., 31. o.

⁴⁰ Kassák Lajos: i. m., 711. o.

⁴¹ Szabó Lőrinc szavai; idézi RÓNAY LÁSZLÓ: *Kosztolányi Dezső*. Budapest, 1977, Gondolat Nagy Magyar Írók. 201. o.

⁴² TANDORI DEZSŐ: Kosztolányi Dezső. Az élhető líra III. *Irodalomtörténet*, 1990/1. 28. o. Az „előbeszédszerűség” – más-más formában s funkcióval, de – József Attilánál, Szabó Lőrincnél, Illyés Gyulánál vagy Vas Istvánnál is fölismerhető retorikai alakzatait egyébként a már „az egyenes beszéd poétikai gesztusá”-t (KERESZTÚRI TIBOR: *Petri György*. Pozsony, 1998, Kalligram. Tegnap és Ma. 103. o.) gyakorló – s ezzel a „rontott” nyelviségnek, az „alulstilizált” vagy „retorizált” szövegiségnek első jelentősebb példáit hozó – Petri György lírai praxisában láthatjuk kiteljesedni: az „énnekem mínusz 270 °C a menny” (Petri: *„Eszmék és tánclemezek”*) nyersen depoetikus antimetafizikumát Kosztolányi költészete még nem ismerte, nem ismerhette.

⁴³ Kosztolányi nyelvszemléleti, kommunikációelméleti és szubjektumfilozófiai nézeteire egyaránt mélyen jellemző, hogy publicisztikai, esszéírói, elbeszélő-irodalmi munkáinak jelentős részén is végighúzódik s végig funkcionál a második személyes megszólítás – eléggé nem méltányolható – retorikai alakzata.

versnyelv és világgép vágyott fordulatainak s a már az *arról való beszéddel megkezdett* fordulat végrehajtásának szándékáról.

Az első, egyetlen hosszú mondatív alkotta strófa jelentésegységében elsősorban a cselekvésre fölszólított/megkért entitás kiléte, mivelta tűnik föl poétikailag feszültségteremtő módon kérdésesnek. Bár első versolvasói reflexszel talán az önmegszólítás – a közelmúlt egy kiváló tanulmányában⁴⁴ újragondolt – alakzatát írának bele a műbe, ilyen jogon a beszélő (élete) társának megszólítását éppúgy odaérthetnék a szövegbe, mint valamiféle isteni/metafizikai hatalomét, de akár a líraalkotás műzsáját is ott sejtethetnék a kommunikációs partner posztján. S ebben a minőségben, nem utolsó sorban, maga az olvasó is magára ismerhet: ekkor az értelmezés sémája annyiban is tovább rendeződik, hogy a „hagyd az úton másnak” kitételben megjelölt címzett egyszerre lehet az elhagyott horizontot elhagyni nem képes (vagy nem hajlamos) másik (illetve többi) alkotó, illetőleg – a receptív faktor folytatólagos játékban tartásával – a csak ugyane horizont fölnyitására képes (vagy hajlamos) másik (illetve többi) olvasó.

A vers kissé teatrális jelenetézéssel előkészített és indított második szakasza a „batyuba” csomagolandó, s „az úton másnak” hagyandó „kincsek” érzékeny metaforáját a saját létének (s egyúttal a világhoz való viszonyának) autentikusabb megvalósulásformáit kereső szubjektum emelt tónusú beszédével írja tovább, az önmegalkotó önértelmezés mérsékelten esztétizált allegóriájává.

Döntő fontosságú része a műnek, ahol az egyénfölötti (de nem szubjektum-független) princípiumként megmutatkozó két „igazság”, a szeretet és a fájdalom közül (melyek, mint megszólítottak, innen már könnyűszerrel azonosíthatók a szöveg korábbi pontjaival is) a versbeszéd az utóbbit ismeri el „nagyobb”-nak:⁴⁵ ezzel ugyanis, mivel egy *interpersionális* érzelm- és viszonyminőség érvényerejénél teteleződik többnek a hiány, a veszteség, a sérülés végső fokon *megoszthatatlan* érzésfajtája, a vers zárata a lét kérdéseivel szembenező értelem eredendő magára-utaltságának, magányra-ítéltségének vigasztalan belátását implikálja.

A *Csomagold be mind...* utolsó, imabeszéd-intonáltságú öt-hat sorával Kosztolányi írásművészete – a Nietzsche-féle „nem-morálisan fölfogott igazság”⁴⁶ intencióján, összetettségében alighanem még innen, ám a hagyományos, metafizikai igényű

⁴⁴ KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: A „te” lírai alakzatának kérdéséhez. In uő: i. m., 41–51. o.

⁴⁵ Bár „A halhatatlanság a szeretet” [idézi BOROS GÁBOR: Moviszter Miklós – részvét és szeretet. In FRÁTER ZOLTÁN (szerk.): „Számadás”. *Kosztolányi Dezső születésének 100. évfordulójára. Az életműről tartó írások*. 1985, 649. o.]. Vagy: „Szisüphosz nyilván csak azért szenvedett, mert eszes volt, amint az eszelenek is azért szenvednek, mert eszelenek. Szóval, végül mindenki megjárja. Ez az igazság.” (KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: Igék a szenvedésről, In uő: *Válogatott novellák...* 802. o.)

Ami a „könnny” kapcsolódó motívumát illeti, megjegyzendő: bár külön kutatást e tárgyban nem végzett, e sorok írója mégis mint a fikciós Kosztolányi-figurák egyik legjellemzőbb, valószínűleg a helyzetek racionális lezárhatatlanságát, megoldhatatlanságát érzékeltető cselekvéstípusára emlékszik vissza azok – igen gyakran műzárlatbéli – sírására, sírva fakadására. (A másik ilyen, hasonló lélektani indokoltsággal, alighanem a cigarettára gyújtás, a dohányzás – Kosztolányitól számos helyen apoteózisban részeltetett – aktuusa.)

⁴⁶ Vö. NIETZSCHE, FRIEDRICH: A nem-morálisan fölfogott igazságról és hazugságról. Ford. Tatár Sándor. *Athenaeum*, 1992/3. 3–15. o.

igazságfogalmakét már bizonyosan túlhaladón – talán először (azonban, a *Számadás* jobb darabjai felől tekintve, semmi esetre sem utoljára) érkezik a *Duinói elégiák* (1923) „létlírai” magasába.

4. A „nihilizmus” erkölcsse

Számadás

Ha, némi tropológiai jóindulat árán, hajlunk arra, hogy elfogadjuk Szabó Lőrincnek a Babits-féle irodalmiság jellemzésére tett megállapítását, mely szerint az idősebb pályatárs „köteteit a metafizika szellői vagy viharai lapozzák”,⁴⁷ már viszonylag csekély retorikai erőfeszítéssel azt jelenthetjük ki: ehhez képest Kosztolányi munkáit, ha nem is „metafizikai szélcsend”, de a metafizikai kérdésirányoknak egy – kivált a babitsi katolicizmushoz mérten – mindenképpen új, mivel egyfajta átpragmatizált agnoszticizmus felől újrászervezett rendje uralja. Nincs ez másképp az egyezményesen legjelentősebbnek ítélt Kosztolányi-verseskötettel, „a költői világkép minden fontos elemét” tartalmazó „összefoglalás”-ként,⁴⁸ afféle – az egyidejű prózák társaságában vett – „sztoikus szintézis”-ként⁴⁹ olvasott/olvasható *Számadással* sem; sőt.

„A magyar irodalom egyik legtöményebb, legegységesebb, legművészebb verseskötetét”-t,⁵⁰ nyilván a teljességigény, az összefoglaló szándék, a szintetizáló hajlam jegyében, a hagyományosan legművesebbnek, legművészebbnek tartott lírai vers-típus jelképességén kimért számú darabja: hét számozott szonett nyitja. A markáns architektonikus jelöltségével (*Számadás*) a kötet címét is kölcsönző költeményciklus (1933) a teljes Kosztolányi-líra tekintetében is talán a legnyúltabban nyújtja az erkölcsfilozófiai szempontú értelmezhetőség esélyét.

A mű a rilkei „Győzést ki említ?” (*Wolf von Kalckreuth gróf emlékére*, 1908; ford. Jékely Zoltán) *nem*-tragizáló versbeszéd közvetítette tragikum-tudását mindenekelőtt azzal képes – „a konszenzusnál elemibb kompassió”⁵¹ vallásfüggetlen szellemében – egyfajta *immanens morálogika*⁵² elérhetősége, elérendősége reflektált (bár az egymást-értésnek szavazott lelkes bizalom felől tekintve: talán illuzórikus) „hitébe” átszerveíteni, hogy – más-más szcenikai, motívikai és szóképi keretek közt, de –

⁴⁷ SZABÓ LŐRINC: Babits, a költő. In uő: *A költészet dicsérete. Válogatott cikkek, tanulmányok*. Budapest, 1967, Szépirodalmi. 260. o.

⁴⁸ KISS FERENC: *Az érett Kosztolányi*. Budapest, 1979, Akadémiai. Irodalomtörténeti könyvtár, 34. 490. o.

⁴⁹ SÓTÉR ISTVÁN: Kosztolányi Dezső. In uő: *Tisztuló tükrök. A magyar irodalom a két világháború között. Esszék, tanulmányok*. Budapest, 1966, Gondolat. 138. o.

⁵⁰ NÉMETH G. BÉLA: Egy életszerető „nihilista”. *Világosság*, 1996/8–9. 140. o.

⁵¹ MÁRTONFFY MARCELL: A „homo aestheticus” és az etikum kérdése. Egy Kosztolányi-alakzat értelmezéséhez. *Jelenkor*, 1997/3. 296. o.

⁵² Melynek, ha jól értjük, fontos eleme „az esztétikai katarzis morálja” (NÉMETH G. BÉLA: A műfajváltás és szemléletalakulás kérdéséhez, Kosztolányinál. Egy disszertációs vita alkalmával. In KABDEBŐ LÓRÁNT [szerk.]: *Valóság és varázslat. Tanulmányok századunk magyar prózairodalmáról Krúdy Gyula és Móricz Zsigmond születésének 100. évfordulójára*. Budapest, 1979, Petőfi Irodalmi Múzeum és Népművelési Propaganda Iroda. 150. o.), „az esztétikum etikuma” (MÁRTONFFY MARCELL: i. m., 288. o.) is. Tanulságos egyébként, hogy míg az író „homo aestheticusként való ▶

gyakorlatilag minden sorában az elkerülhetetlen szenvedésben, a kijátszhatatlan boldogtalanságban közösnek mutakozó emberi sors eszméltető élményét juttatja szóhoz. (S eléggé nem méltatható pontja a szövegnek, ahol – „az állatok irgalmas társá”-ról szó esvén – voltaképp már az antropocentrikus gondolkodásigény meghaladására utalón terjed ki a beszéd elismerő intenciója a nem-emberi létformák – hihetőleg önértékében akceptált – világára. [Eltérően az ezeket hagyományosan tárgyi státuszba kényszerítő – mert pusztán utaló-közvetítő szerepre, metafora- vagy szimbólumalkotó funkcióra kárhóztató – művészi és kulturális gyakorlattól.]

A földi világszerkezet lényegi módosíthatatlanságának sejtelme (s nyilván nem valamiféle determinációelvel dolgozó miszticizmus) szólal meg az „aztán mit írsz, ha sorsuk írva van már” önreflexív művészetfilozófiai dilemmájában is. Ennek a következő szonettbeli föloldása (?), ha jól értjük, a szellemi munkás (illetve a tudományok és a művészetek) szociális föladatának s felelősségének kérdését az iskolázás, a művelődés általánosan megadandó, megadható esélyeinek tartományában rögzíti: „idézd fel őket dolgozósobádba, / adj villamosabb életet nekik / s ha majd megéled a sok néma lárva, / a te szavad ők még megérthetik”.

Ami etika és „nihilizmus” viszonylogikáját illeti, egyetértőleg idézhetjük a kutató szavait, aki a valaminő, „akár egy transzcendens hatalomban, akár egy történetfilozófiai értelemben haladást valló ideológiában” való hit erejétől nem ellensúlyozott „nihilizmust” „a két világháború közötti kor ateista polgári értelmiségének *etikus* választása”-ként⁵³ (Kiemelés: H. T.) látja értékelhetőnek. Annyi megkötést tenénk csupán: Kosztolányi esetében ne „tudatos nihilizmus”-ról, de – amire írásművészetének részvétetikai hangoltsága vagy értekező prózájának közösségi felelősségű hanghordozása egyaránt biztos alapot ad – pusztán nihil-*tudatról*; ne az egyéni s a történeti kilátástalanság esetlegesen destruktív célzatú tudatosításának programjáról, de a kilátásokat programszerű józansággal fölmérő szkepszis kérlelhetetlen tudatosságáról beszéljünk. Ma már kellő történeti távlat és módszertani autonómia birtokában belátható, mennyire súlyos mértékben vitte tévútra a nemcsak a Kosztolányi, de általában a modern magyar líra teljesítményét mérlegelő – szaktudományos, irodalompedagógiai vagy éppen laikus olvasói – befogadási gyakorlatot az a szakmai erejét oly igen gyakran kevésbé adekvát, hiszen – el sem leplezetten – extraliterális értelmezői szempontok működtetésében kimerítő, normatív kritikai hagyomány, amely Kosztolányi művészetéről szólva évtizedeken keresztül az „erkölcsi nihilizmus”-nak⁵⁴ a Heller Ágnes monográfiájából elhíresült tételével (s hasonlókkal) vélte rövidre zárhatni a nyelvi megalkotottság programos többrétűsége-

•▶ önmeghatározásának etikai reflektáltsága” (uo., 286. o.) is jóformán csak az újabb, már nem (oly durván) ideológiauralt recepció számára vált (válhatott) megnyugtató bizonyossággá, addig egy Berkeley-ben született tanulmány már harminc év előtt világosan érzékelt, hogy Kosztolányi, miközben „az esztétikus ember fogalmát, ha kimondatlanul is, az igazság fogalmával társítja”, „Nietzschétől mintegy – a csak a 30-as évek elején kifejezést találó – Heidegger felé mozdul” (ANDRÁS SÁNDOR: Kosztolányi Dezső és a művészet öncélúsága. In uő: *Játék vagy kaland*, Pécs, 1998, Jelenkor. 231. o.).

⁵³ HIMA GABRIELLA: *Szövegek párbeszéde. Kosztolányi Dezső: Nero, a véres költő. Albert Camus: Caligula*. Budapest, 1994, Széphalom. 48. o.

⁵⁴ HELLER ÁGNES: *Az erkölcsi normák felbomlása. Etikai kérdések Kosztolányi Dezső munkásságában*. h. n., 1957, Kossuth. 20. o. stb.

gében szavatolt szemléleti összetettség kérdéskörét. Olyan kanonizációs hatalmi erőként tehát, amely – szinte önérdeke felől nézve is – érthetetlen módon nem számolt (vagy legalább sosem érdemben) az „elszült csípőjű nők” (*Budai szegények*, 1922) típusú, a fundamentális elesettség érzékenyen reflektált tudomásulvételére félreérthetetlenül reávalló nyelvi formulákkal vagy az olyan – nem mindig jelentékeny – szövegek kikezdetetlen etikumával, mint amilyen például a rögtön a tárgyalat mű után következő, az anyaszeretet fogalmiságelőtti morálját legfőbb érték-alappá glorifikáló *Fényes koszorú* (1931).

A ciklus utolsó, hetedik szonettjének érdemes külön figyelmet szentelni, amennyiben az az intertextuális alakítotttság egy olyan esetét adja, amelyben a dialógusba vont másik szöveg (vagy szövegvilág) emblematikus komponenseinek határozottan saját érdekű újraírásával a (szövegi-szemléleti) másságon általérthető önazonosság kimondhatósága válik a textualitás tárgyává s az intertextualizáció tétjévé. Azzal ugyanis, hogy Babits Mihály *Vers a csirkeház mellőljének* (1931) motivikus föl-építettségét a Kosztolányi-mű az „explicit szövegidegenség”⁵⁵ szellemében *bontja át* saját tropikus összefüggésrendjébe, föltartóztathatatlan következetességgel megy végbe a két szöveg (s a két alkotó) képviselte lét- és művészet szemlélet lényegi – jóllehet, mint majd látni fogjuk, monolitikus irányítású – elkülönböződése. A *Számadás* a „galambok”-nak a lélek végső, örök békéje utáni sóvárgást megjelenítő képével a sorsszerűség kérdését a szabadság, a nyitottság, az eldöntetlenség szellemi-szemléleti világába utaló „felleg” motívumot; a *Vers...* utópisztikusan idealista – s a „Vezér” transzcendenciája felé kioldott – idilligényével az immanens változtathatatlanságba belenyugvó „hős” „boldogtalan” magatartásképletét fordítja szembe.

Önálló – kritikatorténeti – tanulmány tárgya lehetne, hogy a Rába György olvasatában a „teljes ember” „erkölcsi választásának drámáját”⁵⁶ közvetítő Babits-mű az irodalomértés egy újabb horizontjában miképpen – milyen módszertani és világgépi hangsúly-áthelyeződések mentén – válhatott az „élő kérdéseit” a harmincas évekre, úgymond, már elveszített, „önmagának elégséges esztétista szubjektivitás”⁵⁷ önmegnyilvánítása eklatáns példájává. Kétségtelen, a vers beszédmódja a *Kosztolányi-szöveg berendezte* versnyelvi feltételek között „csak önmaga paródiájaként”⁵⁸ képes újra megszólalni. Súlyos kérdés azonban, hogy „az esztétista én-konstitúció” „átvehetetlennek”⁵⁹ bizonyuló beszéde nem bizonyult-e alapjában meg-nem-érthetőnek is a – sem az (ön)ironia esetleges, a Babits-vers egészén átérthető alakzatával, sem pedig a cselekvő akarat harmadik versegységbeli szólamával nem számoló – Kosztolányi-féle közelítés számára. A „kis gyáva sunnyogó” indokolhatatlan fölényességű retorikája a *világképi*, míg a babitsi „csirkeház” „tyúkól”-lá történő újranevezése a *versnyelvi* másság nem-méltánylását mutatja oly mértékűnek a *Számadás* horizontjában, mely nem egyszerűen a (meg)értéshiánynak, de a megértő jóindulat hiányának gyanúját teszi visszaírhatóvá a teljes verskoncepcióra.

Az elemzés alapján mindenesetre elmondható, a *Számadás* szonettciklus – kisebb

⁵⁵ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Költészet és dialógus. A lírai művek befogadásának kérdéséhez, In KULCSÁR SZABÓ ERNŐ – SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY (szerk): *Tanulmányok Kosztolányi Dezsőről*. Budapest, 1998, Anonymus. Újraolvasó. 19. o.

⁵⁶ RÁBA GYÖRGY: *Babits Mihály*. Budapest, 1983, Gondolat. Nagy Magyar Írók. 289–290. o.

^{57–59} KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Költészet és... 19. o.

(nyelvi-szemléleti) fogyatékoságai dacára is – méltó nyitánya annak a kötetnek, melynek történeti jelentősége, ma úgy látjuk, hasonló az *Új versekéhez* (1906), míg poétikai önértéke – ugyancsak kiragadott példákkal – a *Harmadnapon* (1959) vagy a *Töredék Hamletnek* (1968) esztétikai rangján mérhető.

5. A hiány alakzatai

Ha negyvenéves...

Néhány évvel ezelőtti előadásában, melyet egy ködös őszi estén néhány tucat pécsi egyetemista előtt tartott, Németh G. Béla bizonyosan nem tévedt olcsó túlzásba, amikor, a Kosztolányi-attitűd legfontosabb összetevőit igyekezvén számba venni, a *Ha negyvenéves...* kezdetű s című, a méltányosnál talán kevésbé ismert szöveget (1929) kiemelten tárgyalta és – a dolgozatíró egykorú jegyzetei tanúsága szerint – „rémületesen nagy vers”⁶⁰ megjelöléssel illette.

A költemény, mely a szeretett személynek játékos fonopoézissel hódoló *Ilona* (1929) s „a kába / emlékezet és a tünékeny élet” diszkurzív feltételezettségének/szabályozottságának sejtése-sejtetése (*Szavak a társaságban*, 1930) között foglal helyet a *Számadás* kötetben, „létélménnyé vált köztapasztalat”-ot⁶¹ artikulál, amikor a „Ha...” feltételes szerkezetébe írt s a „Megint elalszol” visszarendeződés-alakzatába zárt beszédével a dolgokról, a világról és a saját sorsról való tudás *tudatosulásának* folyamatát rögzíti. Ahogy a vers egyik értelmezője fogalmaz: „Aki felébred és aki elalszik, nem ugyanaz az ember.”⁶² Nem, mert éppen a fundamentális „ugyanamasságára” való rá-ébredés nem várt többlettudása fordítja életét – közelebről meg nem határozottan – „új útra”.

Az éjszakai létezésatmoszférát időleges vagy akár tartós közérzet-, szemlélet- vagy mentalitásalakító erővel fölruházó versek Kosztolányi költészetében – mint általában a lírai életművekben – nem ritkák. Számosra utalhatnánk: a meghalás tényével való első személyes szembesülés versétől, a halálban „néma angyal”-lá vált nagyapa több-áttételes emlékezetétől (*Azon az éjjel*, 1910) „az éj / tündéri tükre” vigasztalan visszavágyását szövegesítő, 1914-es *Csatakos virradaton át* – mely melleleg nemcsak az *Utószó* (1962), majd Esterháznál (*Fuvarosok*, 1983) újrafunkcionalizált zárlatába játszik bele érzékeny szépségű címével, de mintha formatechnikájában, megszólalás-módjában is (a „viszi-viszi a bánatát / föl az ötödik emeletre” vagy a „Ki a halottja? Nem tudom. / Hull a köd. Tülkölnek. Temetnek.” részekkel) a *Harmadnapon* és a *Nagyvárosi ikonok* (1970) Pilinszkyjének szövegalakító gyakorlatáig hatna/hatolna előre költészettörténetünkben – a „mindennapos agyvérzségénység” elborította embervilág s „az égbolt gazdag csodái” szuggerálta mennyei „bál” éjszakai kontrasztját festő *Hajnali részegség* (1933) híres, jóllehet talán naiv pátoszáig.

⁶⁰ S hogy huszonegyhárom éves fejjel mennyire kétséges kimenetelű vállalkozás éppen ezt a verset érteni próbálni, annak kockázatára a professzor mondatának második fele maga hívta fel a figyelmet: „Rémületesen nagy vers... csak még nem tudják.”

⁶¹ BÁRDOS LÁSZLÓ: Változatok a búcsúzásra. Kosztolányi kisszerkezeteiről a *Számadás* három verse alapján. In Mész Lászlóné (szerk.): i. m., 134. o.

⁶² BORBÉLY SZILÁRD: Ha Kosztolányi... (Kosztolányi Dezső: Ha negyvenéves...) *Élet és Irodalom*. 1998. aug. 28., 23. o.

S hogy egyébként mennyire nem esetleges eljárás a negyvenedik életév körüli időszakot kitüntetett életperiódusként kezelni, azt nemcsak a számszimbólika kutatáseredményei támasztják alá (melyek a negyvenet alapvetően mint „a várakozás és felkészülés száma”-t⁶³ értelmezik a világ kultúráiban), de még az ezen életkort személyiségfejlődés- és életútbeli „korszakküszöbként” fölfogó közvélekedés – hihetőleg fejlődéslélektani igazolhatóságú – vulgárpaszichologizmusa is megerősíti.

Figyelemre méltó, hogy „a Semmi immanenciájá”-t⁶⁴ mintegy az arról való (direkt) beszéd meg-nem-valósításával, *hiányával* jelző műalkotás hány szinten, hány vetületben szembesít a hiány, az üresség, a meg-nem-lét negatív alakzatával, alakzataival. Hiszen a(z élet)társ vagy (életbeli) társak éppúgy nem említődnek⁶⁵ a versben (s e szempontból a műnek szemléletileg nyilvánvalóan nem, csupán szituáltságában jegyzi ellenpontját az ugyane kötetben közölt *Éjjel az alvó mellett* [1934]), ahogy a beszélő alany esetleges – Pilinszky szavával – „transzcendens ambíció”-ja,⁶⁶ illetve élete metafizikai meghatározottságának sejtelve/reménye sem kerül szóba, s ezzel összefüggésben egy – az „új út” jegyében – lehetséges, értelmes (vagy értelmesebb) jövő megalkothatóságára sem történik semminemű utalás.

Kulcsfontosságú megformálásbeli jellemző, hogy az élményszerűség lehetséges, teltebb hangzatú retorikáját⁶⁷ a versbeszéd ugyancsak radikálisan megvonja ma-

⁶³ HOPPÁL MIHÁLY – JANKOVICS MARCELL – NAGY ANDRÁS – SZEMADÁN GYÖRGY: *Jelképtár*. h. n., 1990, Helikon. 196. o. Vö. még például: „Marcus Aurelius mondja, hogy negyven éves korára egy férfi, akiben világít egy szikra az értelemnek, mindent megélt és mindent tud, ami előtte történt az időben az emberekkel, s ami az utána következő időben történhet még.”

A részletek lehetnek változatosak és eltérőek, de az alapélmény – minden emberi élet közös alapélménye – negyven év alatt csakugyan megtörténik minden emberrel. Megélt a szenvedélyeket, tapasztalta a természeti törvények állandóságát, és teljes bizonyossággal tudja, hogy halandó. [...] Minden más csak ismétlődés.” MÁRAI SÁNDOR: *Füves könyv*. h. n., 1991, Akadémiai – Helikon. Márai Sándor művei. 19–20. o. Illetve: „Azt, aki csak negyven évig élt ezen a földön, és elbírt mindazt, amit látott-hallott, joggal lehet vádolni érzéketlenséggel, sötét és elvetemült cinizmussal.” (KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Esti Kornél gondolatai*. In uő: *Én, te, ő...* 113. o.)

⁶⁴ A kifejezés – természetemód – többeknél előfordul. Lásd például: HIMA GABRIELLA: i. m., 54. o.; BARÁNSZKY-JÓB LÁSZLÓ: *Kosztolányi és a német irodalom*. In uő: *Teremtő értékelés*. Budapest, 1984, Magvető. 397. o. stb.

⁶⁵ Legfőljebb „megszólíttatnak”: a vers dialogizáló beszédmódja, az „önmegszólítás” adódó sémáján túl, egyszerre képezi meg a beszéd szituálta helyzetben még esetlegesen jelen lévő szubjektum, a – például szólásformákból, közbölcseletekből vagy (archaikus) törvénykönyvekből ismerős – általános alany, valamint a „te”-ben önmagát azonosítható olvasó virtuális (s az olvasás folyamatában fokról fokra realizálódó) alakzatát. (Ez utóbbi lehetőség tovább is bontható: a közvetített tapasztalat előtti élethelyzetű befogadó esetében a szöveg „figyelmeztetésül”, „fölkészítésül”, az utólagosság pozíciójából közelítő olvasó számára pedig a tapasztalat tudatosításául szolgálhat.)

⁶⁶ PILINSZKY JÁNOS: *Néhány szóban*. In uő: *Összegyűjtött művei. Tanulmányok, esszék, cikkek*. II. köt. Budapest, 1993, Századvég. 251. o.

⁶⁷ Ilyenre a hasonló egzisztenciális viszonyrendből megszólaltatott, de kötetbe nem válogatott *Ordítás az erdőben* (1924) nyújt – a maga tizenöt(!) felkiáltójelével – eklatáns példát:

„Uram, irtalmazz! Add nekem kegyed!
Elmúlt megint egy év a régi csendben!
De most fölördítok egyszerre! Negyven!
Eszembe jut minden! Hová megyek?
[...]

•▶

gától.⁶⁸ Ezzel nem mellékesen azt igazolja vissza, hogy Kosztolányi valóban kétféle úton „újítja meg” a – például Reviczky által – „simára csiszolt költői formanyelvet”: egyrészt „a közvetlen hang, a személyes megszólalás” révén; másrészt azért, hogy – s ezzel a nyelvet *társszerzői* minőségében elismerő megnyilatkozásai⁶⁹ is összecsengenek – „minden más költőnél jobban bírta magát a nyelvre”.⁷⁰

A poétikai hiány versnyelvi szintű „alakzatát” a műegész funkcionális dekomponáltsága váltja teljessé. Amint a verset tropológiai példaszöveggként (!) hozó kézikönyv rámutat: Kosztolányi „mind a kidolgozott bevezetést, mind a megszerkesztett, összefoglaló befejezést elhagyja, s így a megmaradt, hagyományos értelemben vett középrész – amelynek argumentatiója is szándékosan hiányos – egésszé lép elő, s fokozott erővel fejezi ki az élet és halál irracionálisát”.⁷¹

„Az a határvonal, amely a költői műalkotást elválasztja a nem költői alkotástól ingatagabb, mint az országhatárok.”⁷² Bár nyilvánvaló produkcióesztétikai hangsúlyozással, más oldalról is könnyen belátható igazságot fogalmaz meg a pazar jakobsoni mondat, melyet a befogadás teljesítményét jobban méltányoló esztétikák nyelvén úgy, hogy a Kosztolányi-versre is érvényes legyen, talán ekképpen írhatnánk tovább: ahhoz, hogy a történeti távolság leküzdésében a műmegértés segítségére siető *esztéticitás* valóban mint egyfajta „hermeneutikai híd”⁷³ tölthesse be funkcióját, egyrészt a művészi jelleg tudatos, többlépcsős *értelmező újraalkotására* van szükség. Mindehhez azonban nélkülözhetetlen az a föladatszerű készíthettség, az a szellemi igény és módszertani, cselekvésbeli irány, amelyet – a bultmanni teorémának⁷⁴ is adózva – úgy hívhatnánk: a *saját sors (közös érdekű) hermeneutikája*.

•▶ Én mentem eddig, nem gondolva, merre,
beléfogózva atyai kezembe,
de most velőm és vérem összefagy.

Amint vezetsz itt e homályos erdőn
és nem látlak, én Alkotóm! Teremtőm!
én Rombolóm! Félek veled! Ki vagy?”

⁶⁸ Ez persze nem azt jelenti, hogy a szöveg legapróbb részleteiben, „semmisség”-eiben is – a „nyitott szemek” lét(telenség)re tárueltsága gesztusában fókuszálódó sírreminiscenciától a szimbolista és szecessziós verslogika kedvelte jelzővel a saját korábbi írásgyakorlat folytathatóságát is elütő „Még bús se vagy”-on keresztül a „Majdnem nyugodt” határozószói bravúrjáig – (melyekkel most már az olvasó „babrálnhat”) ne volna kivételes műgonddal megalkotott.

⁶⁹ Vö. például: „Nemcsak mi gondolkozunk: a nyelv is gondolkozik. Munkatársunk a nyelv, egyenjogú társszerzőnk.” KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Túlvilági séták*. In uő: *Nyelv és lélek*. Budapest–Újvidék, 1990, Szépirodalmi–Fórum, 1990, 120. o.

⁷⁰ FERENCZ GYŐZŐ: Kosztolányi verseléséről. In FRÁTER ZOLTÁN (szerk.): i. m., 79–80. o.

⁷¹ SZABÓ G. ZOLTÁN – SZÖRÉNYI LÁSZLÓ: *Kis magyar retorika. Bevezetés az irodalmi retorikába*. h. n., 1997, Helikon. 104. o.

⁷² JAKOBSON, ROMAN: Mi a költészet? In uő: *A költészet grammatikája*. Ford. Albert Sándor. Budapest, 1982, Gondolat. 244. o.

⁷³ JAUSS, HANS ROBERT: Az irodalmi hermeneutika elhatárolásához. Ford. Bonyhai Gábor. *Helikon*, 1981/2–3. 204. o.

⁷⁴ Vö. „A szöveg igényét csak az képes meghallani, akit saját létének a kérdése mozgat” – Rudolf Bultmann; idézi: JAUSS, HANS ROBERT: i. m., 197. o.

6. „Magába-forduló tökéletesség”? – önreferencialitás és relevancia

Őszi reggeli

Az évszakok és évszakváltások jelképbeszédét tematizáló versek között Kosztolányi Őszi reggelije (1929) – mint „epigrammatikus keretbe zárt elégia”⁷⁵ vagy mint „lírai csendélet”⁷⁶ – az egyik legtöbbet tárgyalt és legsűrűbben dicséret darab.

A vers az *önreferencialitás* – legutóbb Molnár Gábor Tamástól⁷⁷ értelmezett – textuális elve jegyében elsősorban azzal alakítja jelölői esztétikai játékát lezárhatatlanná (pontosabban e játék olvasását befejezhetetlenné), hogy az ősz hozta „hús gyümölcsök” képét legalább négy, egymást folyamatosan és kölcsönösen felülíró interpretációs szinten teszi értelmezhetővé: a konkrét, anyagi (ön)azonosság, a metafizikai távlatú, metaforizáló elvonatkoztatás, a jelszerű, szövegi önreferencialitás és a „gyümölcsök” = „a kötet versei” kontextuális önreferencialitása jelentésszintjén.

Lényeges momentum, hogy bár a szöveg egyrészt kimondja, másrészt esetül is szolgál a „magába-forduló tökéletesség”-nek, a hermetizmus e kétséges filozofikuma – vagy helyi-, vagy önértékében – az értelmezés mindkét vonalán sérülni látszik. A megnevezés vonalán – érvényében – azzal, hogy a vers utolsó szavává emelt „nekem” névmás révén a létfilozófiai hangsúlyozás nyomatéka a természeti tárgyiaságról egyértelműen – és végérvényesen – a beszélő (s ráadásul a természeti létmódhoz adódó hozzáférhetőség esélyét a fákkal való – igaz, szimbolizáló rajzolatú, metafizikai színezésű – partneri kapcsolat létesítésével mégiscsak tanúsító) alanyiságra helyeződik át. (Mindezzel, nem mellékesen, anyagszerűség és „metafizikai távlat” „kettős feszítés”-ét⁷⁸ fokozva föl.)⁷⁹ S a megvalósulásán – értelmében – amiatt, hogy a teljes „magába-fordultság” tényének kiolvashatóságáig nyilvánvalóan a műalkotás értelmező „fölnyitása” eredményeként lehet(ett) egyáltalán eljutni.

⁷⁵ BÁRDOS LÁSZLÓ: i. m., 132. o.

⁷⁶ BORI IMRE: Versek nyomában. In uő: *Szövegértelmezések. Írások versekről, prózáról. Újvidék, 1977, Forum. 72. o.*

⁷⁷ Lásd MOLNÁR GÁBOR TAMÁS: Költőiség, köznapiság, konvenció. Kosztolányi Dezső: Őszi reggeli. In KULCSÁR SZABÓ ERNŐ – SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY (szerk.): *Tanulmányok... 27–36. o.*

⁷⁸ THOMKA BEÁTA: A húszas-harmincas évek költészetének domináns poétikai, retorikai alakzatai. In KABDEBŐ LÓRÁNT – KULCSÁR SZABÓ ERNŐ (szerk.): *„de nem felelnek, úgy felelnek”. A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján.* Pécs, 1992, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó. JPTE Irodalomtudományi Füzetek. 1992, 117. o.

⁷⁹ E ponton érdemes a fák *aranykezűségének* motívumát külön fölemlítenünk. Ha az épp a húszas-harmincas évek érvényes líranyelvi változataira reflektálni hivatott „metafora- és szimbólumszótárak, -elemzések, egybevető motívumvizsgálatok hiányában [...] csupán néhány jelzésre” (THOMKA BEÁTA: i. m., 117. o.) szorítkozni kényszerülő kutató pozíciójából tekintünk is Kosztolányi költészetére, nyilvánvaló a versek motívikus kidolgozottságának (arany és sötétség, kincs és gyöngy, ablak és tükör vagy játék és sírás motívikájának) meghatározó jelentéssége. Hipotézisünk, hogy egy ilyes irányú lehetséges vizsgálódásnak mindenképpen kitüntetett tárgyát kell, hogy képezze a Kosztolányi-versekben érvényesülő szín- és fénymetaforika s -szimbolika; s elsőként is talán az *arany* – mint szín- és anyagminőség s mint értékképzetes fogalom – motívikája, metaforikája, szimbolikája. A hagyományosan a Nap, a lélek, a halhatatlanság vagy az örökkévalóság képzetkörét asszociáló (vö. HOPPÁL ET AL.: i. m., 205–206. o.) *arany* motívum kivételes nyomatékú jelenléte bizonyára nem esetleges, nem funkció nélküli mozzanat annak ▶

A „metafizikus csillapítószer nélküli meghalás”⁸⁰ fenyegetésével gyakorlatilag teljes tudatos életében szembenéző⁸¹ Kosztolányi versét, a megfontolt kötet szerkesztés szép példájaként, két olyan darab fogja közre, melyek között a mű a tematikai „átvezetés” szerepében is érvényesen szólaltatja meg a saját életvalóság átelégizált élmény- és értelemkörét – a záró sorpár el-nem-különítésével, azaz a szöveg formai egytömbűségének tipográfiai fogásával is érzékíttetve – a természeti világ bámult rendjébe fordító szubjektum beszédét. Hiszen amíg a *Vörös hervadásban* (1931) a növényi lét metamorfózisa látványterében élet és elmúlás s elmúlás és nemlét kérdése reflektálódik, addig az *Azokról, akik eltűntek* (1931) kérdésvetésében a már eltávozottak „világába” tartás (s ezzel: az odatartozás) elszánt tudomásulvétele kap hangot.

A – szöveggörnyezeti értelemben vett – kontextuális vizsgálódást teljesebbé tehetjük, ha rövid költészetközi kitekintéssel élünk. Kínálja magát a lehetőség, hogy Kosztolányi egyik legjobb versét Rilke egyik legszebb lírai darabjával: az *Őszi reggelt az Őszi nappal* (1902) – ha nem is szigorú komparatistikai módszerességgel, de – összevessük. Erre – Kosztolányi közismert Rilke-tiszteletén⁸² túl – mindenekelőtt a két alkotó költésztörténeti pozíciójának részleges – s nálunk főként Kulcsár Szabó Ernő modernség-tanulmányaiban megvilágított – azonossága ösztönöz és jogosít. De tényleges, konkrét alapot az együttolvásásra a két vers bizonyos fokú hasonlósága (illetőleg: jelentésszerű elkülönböződése!) teremt.

Miközben csaknem három évtized (nem beszélve nyelv- és kultúraközi határokról s fáziskülönbségekről) elválasztja, témaválasztás és megformáltság, jelentéskör és versbeszédmód néhány ponton össze is köti a két szöveget. A – persze, magában nem mérvadó – terjedelem, az elégikus hangzatú jambusok, a személyes megszólalás

•▶ a Kosztolányinak a verseiben, akinek egyéb szövegeiből sem túlzottan nehéz kiolvasni „a Napról szóló ősi mítoszok tanulsága”-ként aposztrofálható tanítássummát, a „fogadd el a világ Rendjét és törvényeit, tanulj meg élni velük, de ne lázadj ellenük, mert úgyszólván reménytelen” (JANKOVICS MARCELL: *A Nap könyve*. h. n., 1996, Csokonai. 5. o.) filozófikumát. (A „Valaki mégis, nem tudom ki, / valaki mégis színarany.” [PILINSZKY JÁNOS: *Szakítás*. 1975] transzracionális hitbizonyossága Kosztolányi számára talán végig vágottnak, ám végül el nem érhetőnek bizonyult.) S mint képiség és világképiség viszonylogikája szempontjából beszédes szöveghelyekre, az „aranyimát írnék az én anyámnak” (*Mostan színes tintákról álmodom*, 1910) gyermeklelkiségének utóreflektált áhítatára, „a kincseim csomagold be, / régi szavam, az aranyt” (*Csomagold be mind...*) öntreflexív poétikájára vagy a „bölcse ség nehéz aranymezébe” öltözés kései gesztusára (*Szeptember elején*. 1930) éppúgy gondolhatunk itt, ahogy az „aranytálban” mosakvó s „aranypor” szította nőalak mesei víziójára s ugyanott a „fekete esőn” egy közelebbiről meg nem határozott, mindenestre más létminőség ígéretével felfénylő „arany-ablakok” már-már transzcendens káprázatára (*Szeptemberi áhítat*. 1935).

⁸⁰ NEMES NAGY ÁGNES: *Ízlésváltozások...* 132. o.

⁸¹ A prózaelemző valószínűleg pontosan fogalmaz, amikor úgy ítéli meg: Kosztolányi fölfogásában „az autentikus élet egyetlen alapvető posztulátuma a halállal való bátor, illúziómentes szembenézés”. HIMA GABRIELLA: i. m., 50–51. o.

⁸² Vö. például: „Most Rainer Maria Rilke-ről írok tanulmányt a *Nyugat*-nak. Ismered-e? Engem minden lírikus közül legjobban érdekel. Neked is új szenzációkat hozna. Olvasd.” KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Levelek...* 170. o. (Egy Babits-hoz írott levélből, 1909. február 28.) Ahogy pedig egy interpretáció fogalmaz: „a Rilke-verslélegzet és -szellem” számos Kosztolányi-versben jól „éreződik”. (TANDORI DEZSŐ: „...aki csak a szomszédba utazott”. A Kosztolányi-mappából. *Műhely*, 1981/2. 60. o.)

feszes, fegyvelmezett dikciója, az (emberi) egyedüllét tematizálása s az évszak-specifikus jelenetelés tipikusan ilyen „pontok”. Ám a két verset már első elemeik: nemcsak a fölütések megállapító-rögzítő jellege, de az „Ezt hozta” és az „es ist Zeit” szakaszok megejtő hangzásoképlet-rokonsága is közelíti egymáshoz.

Fontosnak tetsző különbség ugyanakkor, hogy Kosztolányi versében az őszi reggeli elemeinek objektív líraiságú leírása nem implikál, nem is tesz szükségessé valaminő megszólítás-alakzatot; Rilke művében ezzel szemben hangsúlyos imabeszéd képződik: az égi hatalmat a személyes fohász – tiszta rímekkel is támogatottan lírai – retorikája vágyja megszólítani. Döntő mozzanat továbbá, hogy Kosztolányinál a szubjektum beszéde az alanyi érdekeltség végső búcsúját intonálja (a társtalanság szcenikai tényével a halál, a meghalás ügyét a magában álló egyén sorsává, föladatává, kötelességévé avatva); Rilkénél az én beszédében az általános, a bárki létébe beleírható embersors kimondása válik fontossá (az átmenet és [ön]átmentés időszakában olvasás és levélírás kettős aktusával nyitva föl – virtuálisan a múlt, tényszerűen a jövő irányában – a magány, a magányosság aktuális életállapotát).

S végül a központi motívum tekintetében is jelentős és jellemző az eltérés: míg a gyümölcsök figurációját az *Őszi reggeli* metaforikája az ásványi létszint élettelen (igaz, méltóságteljes pompájú) közegébe utalja, az *Őszi nap* jelentésszerkezete azt – a borállapot előrevetítésével – a szakrális szimbolika (élet-, sőt halhatatlanság-ígéretű) emelkedettségébe vonja. (Egészen profán olvasatban: míg a reggelizőasztalra terített gyümölcsöknek azonnali fogyasztás a sorsuk, a borra érlelődők előtt több éves vagy akár évszázados jövőtávlalt nyílik meg.)

7. Könyörgés helyett (is): beszéd

*Halotti beszéd*⁸³

A nemzettörténet alakulása értelmezésében a „szimbolicitás” beszédére az egészségesnél talán nagyobb bizalommal hagyatkozó historizációk (és, nemritkán, kéretlen próféciák) alig érthető előszeretettel vannak le messzire (az apokaliptiszinél semmi esetre sem közelebbre) vezető következtetéseket abból a vélhetőleg esetleges kultúrtörténeti-filológiai tényből, hogy irodalmi műveltségünk éppen egy *halotti* beszéddel vette „kezdétét”. Hogy azonban a sorsszerűség-olvasás e kétes hitelű hazai hagyományába nem föltétlenül érdemes belecsatlakoznunk, arra – a jelen keretek között – éppen első számbavehető szövegemlékünk hatástörténetének gyors átgondolása adhat kézenfekvő érvet: a *Halotti Beszéd és Könyörgésnek* (1192–95) ugyanis – részben esztétikai megalkotottságával magyarázhatóan – nem csupán

⁸³ A vers kapcsán megemlíthető filológiai érdekesség, hogy míg a „meghalt” – „Megcsalt.” rím-szerkezet intranszitivitás–transzitivitás kettősségével föléri, de azonos igeidejűségével alatta marad a Kosztolányi egy kis cikke (Kosztolányi Dezső: A rím elemzése. In uő: *Nyelv és lélek*. 538–40. o.) dicsérte-elemzte Arany-rím: „elillant” – „visszacsillant” (*Emlények*) verstani összetettségének, az 1912-es *Akarsz-e játszani?* egy fontos helye: „játékban élni, mely valóra vált”, miután egyazon szóforma kétféle olvashatóságát teremt meg, akár az Arany-lelemény poétikai „tökéletesítéseként” is érthető: a „valóra vált” szintagma intranszitiv és múlt idős, illetve tranzitiv és jelen idős értelmezhetősége a Kosztolányi-féle *játék-esztétika komolyságára* kivételes művészi eréllyel hívja föl a figyelmet.

olvasástörténete tűnik föl lezárhatatlannak, de az újraértésére, újraírására tett művészi kísérletek sora s azok értelmezése is. Ezek között a Kosztolányi *Halotti beszéde* minden bizonnyal a legtöbbször megszólaltatottnak s legtöbbet mondónak tekinthető.

A vers⁸⁴ szervezőelvét az *egyesítés* és *egyszeriség* értékduplikációja⁸⁵ elismerésében jelölhetjük meg. A szöveg, miközben a búcsúztatandó életet – „a hasonlíthatatlanság és névtelenség”⁸⁶ jegyében, „eszmény és köznapiság egymásbajátszása”⁸⁷ révén – mint egyfajta *általános egyesiséget* „örökíti meg”, a személyiség immanens integritása önértékének – az egykorú hazai szellemtudományos viszonyok között mértékadó – szubjektumelméleti tételét implikálja. (A gondolatkör szóképi centrumában, amint erre a *Boldog, szomorú dal* elemzésekor utaltunk is, a „kincs” [itt: „kincstár”] motívuma áll.)

Míg az egyszeriség mozzanatát a „se könny, se szó, se vegyszer” versvégi gondolatritmusa élesíti ki (amennyiben a vissza- vagy újrarendeződés esélyét az érzelmek és ösztöncselekvések [lelki], a nyelvhasználat s ezzel az írásművészetek és a verbális kommunikáció [szellemi], illetve a tudományosság, a technicizáltság, a tárgyiaság/eszköziesség [materiális] szintjén egyaránt megvonja), az „Egyedüli példány” egyesítését az „önmagának dermedt-néma szobra” végletesen rögzített identitásképzete plasztizálja. Az identitáshit e még igen magas foka meggyőzően támasztja alá az értelmező szavainak igazát: a (mint nemzedéktársai többségénél is) Kosztolányi lírájában vitathatatlan dominanciájú – s a *Halotti beszédben* ideáltipikusan érvényesülő – „szecessziós versnyelv [...] megóvott ugyan az esztétikum és a személyiség dezintegrációjától, de útjában is állt egy olyan poétika kialakításának, amely az individualitás határainak viszonylagosságát a költői nyelvben is kifejezésre juttathatta volna”.⁸⁸ A személyiség (és „személyesség”) interszubjektív feltételezettsé-

⁸⁴ A kötet szerkezet szép mozzanata, hogy a megelőző vers (*Már megtanultam*. 1932) – s kivált utolsó sora: „Halál, fogadj el a fiadnak” – a halálra (való el)szántság hangsúlyos alanyi beszédével rajzolja mintegy elő a *Halotti beszéd* modális és motívikus horizontját.

⁸⁵ Mintha ez összegződne az „ő volt” szintagma kettős hangsúlyozhatóságának poétikai többségetében: *ő volt – ő volt*.

⁸⁶ BALASSA PÉTER: A bolgár kalauz. In uő: *A bolgár kalauz. Tanulmányok, esszék*. Budapest, 1996, Pesti Szalon. 12. o.

⁸⁷ SZIGETI LAJOS SÁNDOR: Két halálvers parlando hangra. Kosztolányi: *Halotti beszéd és Radnóti: Erőltetett menet* című versének létértelmezése. In uő: *Evangélium és esztétikum. Bibliái motívumok a modern költészetben*. Budapest, 1996, Széphalom. Aranyhal. 103. o.

Itt jegyzendő meg, hogy bár a vers – Tandorit idézve – „megannyi kifogásolhatóság”-gal (módoros vagy túlfogalmazott részekkel) terhes, éppen tematika és nyelvi megalkotottság *közös minősége* az, ami a művet poétikailag mégis relevánssá teszi: „A vers maga is egyszeri, esetleges képződmény lesz, ahogyan a tárgya, az egykori élő is az volt.” TANDORI DEZSŐ: Kosztolányi. In uő: *Az erősebb lét közelében. Olvasónapló*. h. n., 1981, Gondolat. 85. o.

⁸⁸ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: A kettévált modernség nyomában. A magyar líra a húszas-harmincas évek fordulóján. In uő: *Beszédmód és horizont. Formációk az irodalmi modernségben*. h. n., 1996, Argumentum. 39. o.

S talán, példaképpen, Gottfried Benn-nek az „énszítésés” (*Kokain*. Ford. Rónay György) s a „szétgondolt világ” (*Elveszett én*. Ford. Marton László) tapasztalatösszefüggését artikuláló lírájára gondolhatunk itt.

gének – és temporális létmódjának – azon korszakos tapasztalatát tehát, melyben a szubjektum jelenségét „a diskurzus változó, komplex függvényeként”⁸⁹ elgondoló elméletek *ma már* jószerivel fönntartás nélkül osztoznak.

Hogy a *Halotti Beszéd és Könyörgés* érték- és értelemszerkezete miként módosul a Kosztolányi-mű horizontjában, arra a verset elemző tanulmányok rendszerint kitérnek. Így például Vajda Endré⁹⁰ is, mely éppen az egyházi és a laikus, az egykori és a modern ember gondolkodás- és beszédmódkülönbségét nyomatékosítja a két mű együttolvasásakor. Ami másrésztől a Rupert Brooke Kosztolányi fordította verse (*Aki nagyon szeretett* [*The great Lover*]) s a Kosztolányi-vers között kimutatható tematikai és poétikai hatásösszefüggés kérdését illeti, ezzel Rába Györgynek a kapcsolhatóságra rámutató műfordítás-monográfiája,⁹¹ úgy hisszük, érdemben foglalkozott már.

„A *Halotti Beszéd* két legnevezetesebb adaptációjá”-ra⁹²: a Kosztolányi-, illetve a Márai-féle (1950-es)⁹³ *Halotti beszédre* ezideig aránylag csekély együttértelmező figyelem irányult. (Márai Sándor költeménye ugyan nem tartozik sem az író, sem a magyar líra legjobb darabjai közé, bizonyos – legalábbis „dokumentatív” – jelentékenységet kár volna elvitatnunk tőle.)

A két vers nagyjából azonos terjedelemben s a köznyelvi közvetlenség hozzávetőleg megegyező fokán, de a gyász más-más logikája mentén beszél veszteségről és fájdalomról. Kosztolányi finoman elégikus tónusú műve az „akárki megszülethet már, csak ő nem” eseti tragikumát oldja föl a mesei természetesség időtlen rendjében – az általánosság, az egyetemesség értelemkörébe tágítva az elmondottakat. Márai tragizáló beszédmódú alkotása a történelmi kiszolgáltatottságnak, közelebbről: a nyelv, az irodalom, a kultúra (itt, szűkebben: a klasszikus polgári műveltség) önszabályozó működése biztosította s a személyiség autonóm integritása szavatolta, autentikus(nak vett) (anyanyelvi) közösségi létmód emigrációs elérhetetlenségének (de általános fölszámolódásának is) állít emléket – konkrét paraméterek (földrajzi és személynevek stb.) révén határolva be az aktuális térségi (politikai-történelmi) kontextusokat.

⁸⁹ FOUCAULT, MICHEL: Mi a szerző? Ford. Erős Ferenc. *Világosság*, 1981/7. 35. o.

⁹⁰ VAJDA ENDRE: Kosztolányi Dezső: *Halotti beszéd*. In ALBERT ZSUZA – VARGHA KÁLMÁN (összeáll.): *Miért szép? Századunk magyar lírája verselemzésekben*. Budapest, 1996, Gondolat. 191–199. o.

⁹¹ Oda konkludálván: „a párhuzamok, hasonlóságok alapján Rupert Brooke versének fordítását Kosztolányi költeménye előtanulmányának tekinthetjük”. RÁBA GYÖRGY: *A szép hűtlenek. Babits, Kosztolányi, Tóth Árpád versfordításai*. Budapest, 1969, Akadémiai. Irodalomtörténeti könyvtár, 23. 348. o.

⁹² KULCSÁR-SZABÓ ZOLTÁN: Hal(l)ott (?)... 82. o.

⁹³ Bár Márai munkája több magyar művész nevét (vagy művét) játékerébe vonja, az általa – (Goethe,) Arany és Krúdy mellett – talán legtöbbször becsült Kosztolányi érdekesmód nincs közöttük. Az olvasó mégis beleírhatja Kosztolányi alakját („alakzatát”) a versbe, ha tekintetbe veszi: a „gyöngy” és a „szív” azon tíz magyar szó közé tartozik, melyeket az író, alkalmilag és vállalt játékossgal, a legszebbeknek jelölt meg. (KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *A tíz legszebb szó*. In uő: *Nyelv és lélek*. 240–241. o.) Ekkor az „egy család nyelvén” „daloló” költő – alighanem nosztalgikus-idealiztikus túlzással megrajzolt – figurája akár Kosztolányival is azonosítható lehet. Érdekes adalék, hogy egy, a vers keletkezése után nyolc évvel publikált nyelvészeti cikkben pedig, mely kiindulási alapként hivatkozik Kosztolányi írására, a szerző a maga tíz preferált szava közé a *pillangót* válogatja be; lásd SZÉPE GYÖRGY: *Melyik a tíz legszebb magyar szó? Magyar Nyelvőr*, 1958/1. 27–33. o.

Közös műfaji jellemző, hogy a *Könyörgés* részt egyik mű sem fogalmazza újra. Míg azonban Kosztolányinál a beszédhelyzet birtokosa és a megszólítottak saját – immansens világszerkezetbeli – élethelyzetük nyitottságára és (ha „okulnak”) értelmesség/értelmesebbé alakíthatóságára ismerhetnek rá „a beszédcsелеkvés nyitottságá”-ban,⁹⁴ s ezért nincs ok és mód könyörgést intonálni, Márainál – éppen mert a beszélő „én” s a képviselt „mi” léte került immár végveszélybe – pont ellenkezőleg: a tudomásul vett kilátástalanság profán helyzeti ténye (az „ott” és az „itt” egyöntetű lakhatatlanságának tapasztalata) veszi el a szakrális beszédgesztus értelmességét. Így fordulhat elő, hogy a Márai-versre nem, csupán a Kosztolányiéra válhat igazgá a retorikai elemzés találó összegzése: „A hit, az örökkévalóság kimondatlan igazságait az esendő ember kétségei gyöngítik, de a költői vállalkozás (vállalkozás és erőfeszítés), amely a hit igazáért való küzdelem (és az esztétikai energiák forrása), mégis visszafordítja a beszéd konklúzióját az eredeti szöveg *Könyörgésének* katarzisához.”⁹⁵

„Engem igazán mindig csak egy dolog érdekelt: a halál. Más nem. Azóta vagyok ember, mióta a nagyapámat láttam holtan, kilenc éves koromban, azt az embert, akit talán legjobban szerettem akkor.

Költő, művész, gondolkozó is csak azóta vagyok. Az a roppant különbség, mely élő és halott közt van, a halál hallgatása megértette velem, hogy valamit tennem kell. Én verseket kezdtem írni.

Ha nem lenne halál, művészet sem lenne.”⁹⁶ Mintha csak a „minden nevetséges, ha a halálra gondolunk”⁹⁷ Thomas Bernhard-i gondolatát polarizálná (jó előre) át, a halál principális viszonypont volta tudatában tájékozódó Kosztolányi teljes művészetete a *semmi sem nevetséges, ha a halálra gondolunk* komolysága (de nem komorsága!) jegyében látszik állni. („A halál az egyetlen múzsa” – írja másutt.) Az idézett jegyzettrészlet azt teszi explicitté, amiről az író művei impliciten (poétikailag) beszélnek. S amennyire a halálememényhez való reflexív viszonyulást (a „saját halál”⁹⁸ Rilkei igényével tulajdonképpen összehangzóan) a létbeliség adekvát megélhetősége szempontjából föltétlenül döntőnek, az élet előtti s élet utáni létviszony kérdését –

⁹⁴ MÁRTONFFY MARCELL: i. m., 293. o.

⁹⁵ GÁSPÁR LÁSZLÓ: *Meditáció a létről*. Retorikai jegyzetek Kosztolányi Dezső „Halotti beszéd” című verséhez. *Magyar Nyelv*, 1989/2. 208–209. o.

⁹⁶ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: *Napló. Igen becses kéziratok (1933–1934)*. Budapest, 1985, Múzsák Közművelődési Kiadó – Petőfi Irodalmi Múzeum. 36. o.

⁹⁷ Idézi: SCHMIDT, WENDELIN: Thomas Bernhard szidalmi. Ford. Sziij Ferenc. *Átváltozások*, 1993/1. 32. o. Vö. „A halál mélységes hangon szól hozzánk, de nem mond nekünk semmit.” VALERY, PAUL: i. m. 316. o.

⁹⁸ Vö.:

„Saját halálát add meg, Istenem,
mindenkinek, azt, mi létében érik,
amelyben vágy volt, inség s értelem.”

(Részlet *Az áhítat* könyvből; ford. Nemes Nagy Ágnes);

illetve: „[...] az emberek egyre kevésbé akarják, hogy saját haláluk legyen. Nemsokára ez is olyan ritkaság lesz, mint hogy valakinek saját élete legyen.” RILKE, RAINER MARIA: *Malte Laurids Brigge feljegyzései*. Ford. Görgey Gábor. Budapest, 1996, Fekete Sas. 10. o.

bizonyosság, vágy, kétség és kétségbeesés egymást váltó s egymást átható szóla-
maival jelzeten – legalább annyira *eldönthetetlennek*⁹⁹ tekintik ezek az alkotások.¹⁰⁰

8. A lírikus epilógja: ének a semmiről

Ének a semmiről

József Attila szavai: „Kosztolányi egész költészete egy kicsit ének a semmiről”¹⁰¹ az előző oldalak tükrében esetleg sommás, ám semmiképp sem igaztalan ítéletnek tetszenek. Utolsóul „Kosztolányi legnagyobb költeményé”-t¹⁰² próbáljuk szóra bírni versnyelv és világgép összefüggésére figyelve.

Sokadszor – s talán most a legnagyobb nyomatékkal – kell Kosztolányi kötet szerkesztői tudatosságát dicsérnünk. A „tudom, hogy nincsen mibe hinned” intellektuális bizonyosságát a „mégis csak egy nagy ismeretlen Úrnak / vendége voltam” zsigeri-lelki (vendéglét)élményében – ha időlegesen, ha feltételesen, ha túljátszottan is, de – föloldó *Hajnali részegség* a beszédmódbeli kontraszt olyasfajta lehetőségét „kínálja föl” az *Ének a semmiről*nek, hogy a kötet ívét is lezáró költemény aligha hathatna érvényesebbül a maga nagyrészt rezignált dikciójával, székepszis reflexivitásával, többszörösen áttudatosított érték- és élményvilágával.

Ének a semmiről:¹⁰³ a megszólalás minemúsége s a beszéd referenciája, műfaj- és tárgyjelzete a teljes életműre visszautaló jelentésséggel kapcsolódik össze annak a versnek a címében, amely a semmi vonzásának kitett ittlét (több Kosztolányi-szöveg hirdette) önértékűségét a nemléthe irányultság nem-tragizáló konstatálásába úgy képes belefoglalni, hogy ez – élet és halál, születés és pusztulás leküzdhetetlen dichotómiája mentén – nem vezet sem hangzati széttartáshoz, sem szemléleti

⁹⁹ Egy Kosztolányi-„ákbakom” változatában: „Ez a barátom mindenáron szeretné megtudni, hogy mi lesz vele a halál után. Szakadatlanul kétségekben hánykódik, türelmetlenkedik. Sietsége előttem oly céltalannak és nevetségesnek tetszik, mint a gyorsvonaton utazóé, aki, hogy segítsen neki és hamarabb megérkezzen, idegességében a kocsi folyosóján futkos.” (KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: Ákbakom. In uő: *Én, te, ő...* 154. o.) A Kosztolányi-szövegek szereplői, illetve (főként a versek esetében) „beszélői” igen gyakran ahhoz az emberhez hasonlíthatnak, aki „Nem tudja, van-e vagy mégsincs túlvilág [...], így azt sem tudja [...], hogy az érzéseiről egyáltalán mit gondoljon.” (MARNÓ JÁNOS: i. m., 10. o.) („Vagy van remény, vagy nincs remény.” – idézhetnénk a kortárs esszéisztika egy talán „megkerülhetetlen” mondatát. NÁDAS PÉTER: *Mélabú*. In uő: *Esszék*. Pécs, 1995, Jelenkor. NP. 111. o.)

¹⁰⁰ Még a *Halotti beszéd* is; hiszen a „rá ékírással van karcolva” elhallgatott ágensű kitételével határozatlanul bár, de valamiféle, a „kimondhatatlan köd” – erre fogékony olvasatban: transzcendens – közegébe utalt, „ősi” alkotóerő pre-antropo-logikai léte, megléte tételeződik.

¹⁰¹ JÓZSEF ATTILA: Kosztolányi Dezső. In uő: *Összes művei*. III. köt. *Cikkek, tanulmányok, vázlatok*. Budapest, 1958, Akadémiai. 170. o.

¹⁰² SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY: *Műfajok a kánon peremén*. Levél és napló Kosztolányi életművében. In uő: *Irodalmi kánonok*. Debrecen, 1998, Csokonai. Alföld Könyvek, 1. 169. o.

¹⁰³ Költészettörténetileg jellemző módon, a Kosztolányi-vers megképezte/meghatározta „semmi” a József Attila-i „A semmi ágán ül szívem” (*Reménytelenül*, 1933[!]) semmi-képzetével épp úgy csak részben azonosítható, ahogy például a „Holott a semmi van jelen, / a világ azért tovább lüktet” (Pilinszky: *Kárhozat*) teszi a legbensőbb személyesség *másképpen szent* ügyévé: ▶

elérvénytelenedéshez. Kellő eltökéltség és képzettség birtokában valószínűleg Kierkegaardtól (sőt, Montaigne-től vagy akár a sztoikusoktól) Heideggeren át Camus-ig fölmérhető volna, a *semmi* filozófiai tétele hol értelmeződik a Kosztolányi-féle változathoz hasonló, esetenként azzal megegyező módon. Most elégedünk meg a talán legfontosabb vonatkozathatóság jelzésével: Hima Gabriella tanulmánykötete gondos érveléssel bizonyítja, hogy „Heidegger és Kosztolányi semmi-fogalma fedí egymást, holott korántsem bizonyos, hogy ez közvetlen érintkezés eredménye”;¹⁰⁴; míg Németh G. Béla már harminc év előtti dolgozatában azt rögzíti: „akár olvasta Kosztolányi, akár nem a freiburgi filozófust, nem hatására jöttek létre e versek, e magatartás. Hatása formálhatta, kristályosíthatta, érlelhette élményét, de a maga fejlődésének gyümölcse volt ez”.¹⁰⁵

A mű textuális megalkotottságának komplexitásához jelentős mértékben járul hozzá a versszöveg inter- vagy transztextuális¹⁰⁶ értelmezhetősége, feltételezettsége. Az *Ének a semmiről* ugyanis nemcsak az „őse”–„ismerőse” Adytlól (*Sem utódja, sem boldog őse*, 1909) emlékezetes rímképletét szerkeszti újra, az ontológia egyetemesebb horizontjában oldva szét annak hiperindividualisztikus önreflexivitását, de – mint az újabb Ady-recepció egy vezető szólama figyelmeztet rá – a mű „szokatlan hármassríme (elejtem–elfelejtem–rejtem) [...] minden bizonnyal a *Nyugatban* megjelent *Nem feleltem magamnak* (1916) hangzasképletét eleveníti föl”, „az új önmegértés nyitott kérdésként továbbadott feltételeit”¹⁰⁷ ismerve föl Ady költeményében. Azon önmegértésit tehát, amely, ha jól értjük, a nyelv korlátlan uralhatóságának s a műalkotás nyelve tetszőleges megszervezhetőségének mérsékeltlen reflektált modernista hitétől – a „Nem feleltem / Magamnak” kudarcos zárlatában ez összegződhet – mind kevésbé támogatottan kényszerült nyelv és szubjektum, lét és személyes lét, *lét és idő*

- ▶ „Apám, teremtőm, istenem,
mily semmi vagy
és én milyen istentelen.”
(*Apám a koporsóban*, 1927)

(A szubjektivizált antimetafizikum, az antropomorfizált deszakralitás, a familiarizált immanencia, a domesztikált nihil versnyelvbe írhatóságának olyan poétikai előállítottságú, retorikai megjelenítettségű, stíláriis összefogottságú és szemléleti lényegiességű esete ez a három sor, melyre, hasonló színvonalon, korlátos számú példát lelmi Kosztolányi költészetében.)

¹⁰⁴ HIMA GABRIELLA: i. m., 56. o.

¹⁰⁵ NÉMETH G. BÉLA: Az önmegszólító verstípusról. In uő: *Hosszmetsetek és keresztmetsetek*. Budapest, 1987, Szépirodalmi. 281. o.

¹⁰⁶ Lehetséges szövegi összefüggések, összehangzások természetesen, mint még majd látszik, az életművön belül is szép számmal föltárhatók: az „amit ma tudtam, elfelejtem” sor a „De ami elmúlt, azt tudom.” (*Csak hús vagyok*) öndefinitív gesztusa lezáró-fölszámoló továbbírásának is tekinthető; az elejtés és felejtés kettős mozzanata a „Jó volna most mindent felejtetni, / jó volna most mindent elejtetni” (*Kis, kósza vágyak*, 1914) naivitásos idillvagy-hangzatában is már – a létbeliség távlatától még menten – egyfajta fordulatesélyről tudósított; a „korábban” – „korában” rímmegoldás már az *Ének Virág Benedekről* (1915) érzelmesen nosztalgizáló fölütésében olvasható volt stb.

¹⁰⁷ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Az „Én” utópiája és létesülése. Ady Endre avagy egy hatástörténeti metalepszis nyomában. In uő: *A megértés alakzatai*. Debrecen, 1998, Csokonai. Alföld Könyvek, 3. 64. és 65. o.

kölcsönviszonyának szellemtörténetileg korszakfordító hatású átértékelésére.¹⁰⁸

Nem „vendég-”, csupán *Vendég*-szöveg jelenléte mutatható ki a költemény utolsó, a megszakításos kontinuitású történelmet/történetiséget a csakis a (mindenkori) jelenbeliség koordinátái közül hozzáférhetőnek jelző szakaszában. A *Vendég* című, 1930-as Esti Kornél-történetben, miután a rejtélyes címszereplő élete újrakezdésének lehetőségét ajánlja föl neki, Esti ingerült elszántsággal fejezi ki ragaszkodását a meglévőhöz, az egyszerűhez, az egyedihez, a végeshez. Okfejtése egyértelműen az *Ének a semmiről* konklúziós zárlatát előlegezi: „– Mi bajom volt nekem Nagy Sándor korában? – ordított Esti magánkívül – Mi a fene bajom volt nekem XIV. Lajos korában, és a Fáraók és V. Károly és II. Lipót korában? Semmi bajom se volt, semmim se hiányzott. 2000-ben ismét nem fog nekem hiányozni semmi, és 3000-ben se és 5000-ben se, és aztán soha többé nem fog hiányozni nekem semmi, semmi. Csak most – üvöltötte –, csak itten. Eredj innen, takarodj. Takarodj.”

Érdemes megjegyezni, hogy a (nem)léttől való elválasztottság szemléletalapozó élményét számos Kosztolányi-szöveg logizálja hasonló módon. Az *Aki ma meghalt* című vers (1927) például motivizáltságával¹⁰⁹ is az *Ének...-hez* közel járón (jóllehet, eltérő jelenetezéssel, fordított aspektusossággal):

„*Aki ma meghalt,
csak egy órával ezelőtt
az olyan régi énnekem,
mint Nagy Sándor, vagy Xerxes katonái.
Fülében csönd van,
szájában por és némaság.
Ha emlegetik régi szobákban
régi barátok,
ólomnehéz fővel próbálok
emlékezni reája.
De már nem értem, idegen.
Csodálkozásom tettetett.*

*Én a felejtés hosszú-hosszú
zászlójával takarom őt le,
rongyos közönnyel, hallgatással,
mert úgysem érem el soha
és messze van,
mint Nagy Sándor, vagy Xerxes katonái.”*

¹⁰⁸ Innét tekintve az a – legutóbbi időkig – paradigmátikus Ady-olvasat, amely „a magaelrejtés, a halálba vonulás” motívumát „a forradalmár élet vállalt programja”-ként értelmezte (KIRÁLY ISTVÁN: *Intés az őrzőkhöz. Ady Endre költészete a világháború éveiben 1914–1918*. II. köt. Budapest, 1982, Szépirodalmi. 34. o.), legalábbis kevésbé szövegorientáltak, kevésbé irodalmi érdekűnek mutatja magát.

¹⁰⁹ Tanulságos olvasástapasztalat lehet, hogy ugyanaz az emblemikus történelmi figura, aki az *Ének a semmiről*-ben semleges történelmi-orientációs viszonypontként jut (jóformán csak nevével) szerephez, Babits egy versében mint válik a – persze, az értékoldalra szituált – „mi” vereségre és veszteségre ítéltettségét megjelenítő metaforizációban az áldozati retorika figurációs fókuszává: ▶

Aligha véletlen, hogy éppen az *Ének a semmiről*ből, s éppen a „de nem felelnek, úgy felelnek” sor lett fontos tanulmánykötet¹¹⁰ fontos címének megválasztva; míg az erre következőt Németh G. Béla emelte egy, a magyar költészet végső számvetésű szövegeit – s elsősorban a Kosztolányiét – vizsgáló tanulmánya¹¹¹ jelentékeny alcímévé: „bírnak mi is, ha ők kibírják”. Ezekben ugyanis „a halál hallgatása”-t (Kosztolányi) a mű észjárása azzal fordítja pozitív jelentésségbe, hogy azt – mint jelzeshiányt – a tudatos létező evilágbéli magára-utaltságának pozitívítására, a nyitott – mert *túlnanról* el nem döntött – sorshelyzet megélhető, megjátszható szabadságára figyelmeztető *jelzéseként* fogja föl.

Ugyanígy nem véletlen, hogy jelen dolgozatnak az e két sort adó strófa nyitánya szolgál címéül. „Ha félsz, a másvilágba írnék át”: a feltételes szerkezetiség megengedő-nyitottságörző karaktere, a megszólításosság immár ismerős dominanciája vagy az írásaktus ars poeticus nyomatékú kitüntetettsége: a Kosztolányi-féle szemléletszerkezet rendjébe pontosan illeszkedő elemek. A „másvilág” jelölő pedig hihetőleg nem csupán a „túlvilág”, a „metafizikai sík”, a „transzcendens létvalóság” evidens értelmével telíthető, de hangsúlyos alakzatán könnyűszerrel érthető át (a nem az „üres sötét”-tel, de) a másik, a mások, a másság világával megvalósítható s megvalósítandó kommunikáció létérdekű voltának jelentése, jelentősége is. (Ebben az értelemben az erről aktuálisan író értelmező mintegy *demonstrálja* is az ebben foglaltakat, amennyiben szövege interszjektív megoszthatóságra tart igényt.)

Talán nem túlzás végül azt tételezni: a vers, mely a *Számadás* kötettel együtt Kosztolányi lírai életművét magát is lezárja, lényegében abban az értelemben – s olyasfajta keménységgel – „egyeneseíti ki” „a derekunkat”,¹¹² azaz mutatja elő „a lélek helyes tartását”¹¹³ a szavakhoz, a dolgokhoz és egymáshoz, amiképpen (mint Hölderlinnek az istenek) Rilkének az Isten távollétével dialogizáló költészete „figyelmeztet bennünket arra, hogy bevalljuk magunknak ezt a távollétet, és hogy felegyenesedve álljunk a tudatában”.¹¹⁴

•▶ „Minden föld puszta lesz mire miénk lenne
és minden kastélyból csak az üres romok
fogadják a győztest aki megszáll benne.
Így győzünk mi, szomjas, gyűrt Napóleonok
s ha megállunk este valamely ablakban
s kinéziünk a házak fölött a vad égre,
szívünk reszket, mintha minden alkonyatban
egy hasztalan meghódított Moszkva égne.”

(*Olyan az életünk...*, 1930) (A teljes vers kurzivált.)

¹¹⁰ KABDEBÓ LÓRÁNT – KULCSÁR SZABÓ ERNŐ (szerk.): i. m.

¹¹¹ NÉMETH G. BÉLA: *Költői számadások*.

¹¹² OTTLIK GÉZA: *Kosztolányi*. In uő: i. m., 283. o.

¹¹³ OTTLIK GÉZA: *A Nyugatról*. In uő: i. m., 226. o.

¹¹⁴ Hans-Georg Gadamer szavai; idézi: KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *Törvény és szabály között. Az elbeszélés mint nyelvi-poétikai magatartás a harmincas évek regényeiben*. In uő: *Beszédmód...* 63. o.

III. ZÁRSZÓ

A dolgozat nyolc versszöveg elemzésén keresztül elsődlegesen a Kosztolányi-líra képviselte létértés mibenlétére próbált rákérdezni. (Külön figyelemmel poetológia és transzcendentológia problémaköreinek érintkezésére e költészetben.) Bár a vizsgálódás mindenekelőtt az életmű utolsó éveinek lírai termésére irányult, számos esetben kínálkozott lehetőség eltérő keletkezési idejű versek, illetve versek és prózák együttolvására. Több ízben dicséret kellett, hogy illesse Kosztolányi kötet szerkesztői tudatosságát is. A dolgozatban rendszeres utalások történtek a Kosztolányi-líra hagyománytörténeti kontextusaira, hatástörténeti távlatosíthatóságára is; ez jobbára szövegösszevetések révén valósult meg. A vizsgálódás egyik legfontosabb tapasztalata és tanulsága lett, hogy a – Tandori szavával – „megannyi kifogásolhatóság” terhét hordó Kosztolányi-szövegek legjobb helyeiken a poétikai megalkotottság mennyire magas színvonalán képesek, nemritkán többirányú értelmezői megközelítéseknek (azaz többféle olvasatnak) is engedve, erkölcsfilozófiai és létbölcséleti kérdéseket artikulálni. A művek megformáltságában idegen irodalmakon iskolázott látás, interkulturális tájékozottság, a művészetek és a közélet kérdéseit rendszeresen újragondoló s a nyugati polgári műveltség legfrissebb fejleményeivel tudatosan lépést tartó *kultúraértés* árulta el magát. A dolgozat ugyan nem foglalkozott e költészet többektől emlegetett korszakolhatóságával s így versnyelvi, líratechnikai heterogenitásával sem, néhány ponton mindazonáltal azt is jelezni igyekezett, miként, milyen fokozatossággal mozdult el Kosztolányi egész poétikája – legnyilvánvalóbb formában talán a *Mextelenül* című kötet szabadverseiben – a „díszítetlenség”, a beszédszerűség, az élőnyelvi regiszterek s a dialogizáló versbeszéd költői gyakorlata irányába. Mind határozottabban rajzolva meg azt az értékhorizontot, melynek szituálásakor a dolgozat többek között az „agnoszticista előfeltételezettség”, a „lélektanias hangsúlyviszonyok”, az „immanens morállogika”, az „antropocentrikus gondolkodásigény meghaladása” vagy az „emlékezet teológiája” kifejezések segítségével tett kísérletet a művek beszédéből kiérthető világkép jellemzésére.

Újra és újra megtapasztalva, milyen egyöntetűséggel és folytonossággal adnak hangot e szövegek annak a – „prediskurzív gondviselés”¹¹⁵ hiánya sejtelmétől uralt – „másvilágnézet”-nek¹¹⁶, amely Kosztolányi kései líráját – ha szabad végül apróbb filológiai játékot űznünk – mintegy első följegyzett „költeménye” hangzati tisztaságához, szövegi biztonságához, szemléleti bizonyosságához¹¹⁷ vezette vissza:

„Magunk vagyunk,
ég a házunk.
Kék az ablakunk.”
(1890!)

¹¹⁵ FOUCAULT, MICHEL: A diskurzus rendje. Ford. Török Gábor. *Holmi*, 1991/7. 881. o.

¹¹⁶ MARNÓ JÁNOS: i. m., 28. o.

¹¹⁷ A „bizonyosság” szó alighanem túlzás. Az ég kettős (igei vs. főnévi) olvashatóságának diszszeminatív poétikumától kár volna eltekintenünk.

► A szöveg „félrelépései”

A versek multi- és intermedialitásáról

1. TÖPRENGÉSEK

A multi- és intermedialitás kutatása manapság divatos és korszerű, tekintettel a média birodalmában bekövetkezett elsöprő erejű fejlődésre, ahol egyre újabb területeket tárnak fel és határokat törölnek el. Mialatt a legkülönbözőbb rész tudományok teoretikusai definíciók és tárgyi meghatározások fogalmazásán törnek a fejüket, addig egy teljesen gyakorlati jellegű érdeklődés kerül a kérdések előterébe: Általában a fordításkor és különösen a lírai művek fordításakor rá kell kérdezni – és jobb előbb, mint később – a fordítandó szöveg medialitására és ezáltal a mindenkorin konkrét fordítási stratégia ebből fakadó premisszáira, melyek nemcsak a szöveg „jelölő–jelölt–szerkezetében”, hanem ezen struktúra fizikai hordozójában, „vehikulumában” is rögzülhetnek.¹ Ez nem csak azokra a szövegekre érvényes, amelyeknél a medialitás problémája olyan nyilvánvaló, mint az utóbbi időkben a fordítástudományi munkák központi témájává előlépett színpadi, film-, opera- és képregényszövegeknél. Sokkal inkább az merül fel kérdésként, vajon nem minden szöveg (írásban rögzített beszéd) multimediális esemény-e, amelyet akként számon is kell tartani fordítás alatt.

De a tudati tartalmak medialisálásának (közvetítettségének) melyik szintjén helyezkedik el a médium, mit jelent a multi- és intermedialitás és milyen kapcsolatban vannak egymással ezek a jelenségek?

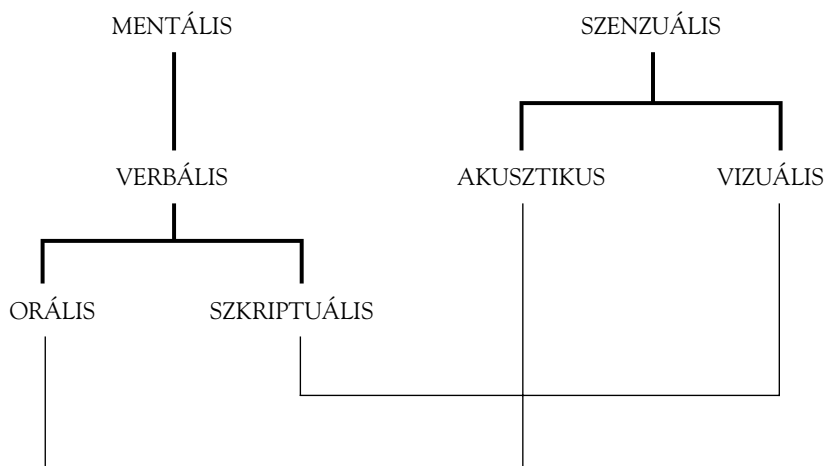
1964-ben Marshall McLuhan alapvető és átfogó definíciót adott, amikor a médiumot „any extension of ourselves”-ként, fizikai és idegrendszerünk mindenfajta kiterjesztéseként határozta meg.² Wilhelm Füger hozzáfűzte: „Az emberi cselekvési lehetőségek és percepciók képességek technikailag felszerelt kiterjesztései ezáltal éppenúgy felfoghatók, mint a tudati folyamatok reprezentációs formái és a társadalmi gyakorlat területének kommunikatív interakciós struktúrái”.³ Különösen a tudati tartalmak reprezentációs formái érdekesek mind az irodalom-, mind a fordítástudomány számára. Füger a Heinrich F. Plett-féle intermedialitás-

¹ PETŐFI S. JÁNOS, BENKES ZSUZSA: *Elkallódni, megkerülni: Versek kreatív megközelítése szövegtani keretben*. Veszprém, 1992, Országos Továbbképző, Taneszközfejlesztő és Értékesítő Vállalat. 26. o.

² MCLUHAN, MARSHALL: *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York, 1964. Idézi: FÜGER, WILHELM: Wo beginnt Intermedialität? Latente Prämissen und Dimensionen eines klärungsbedürftigen Konzepts. In HELBIG, JÖRG (Hrsg.): *Intermedialität: Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*. Berlin, 1998, Erich Schmidt. 41. o.

³ FÜGER, WILHELM: Wo beginnt Intermedialität? 41. o.

modell⁴ alapján kísérelte meg a médiák rendszerét hierarchizálni, különböző kategóriákat felállítani és az ezzel kapcsolatos problémákat felvetni:



A tudati tartalmak és folyamatok szenzuális (perceptív) és mentális (apperceptív) médiumok által képesek megnyilvánulni, ahol a „mentális” az „idegrendszer feletti információfeldolgozás szimbolikus-fogalmi szintjét” jelenti.⁵ (A „verbális”, „vizuális” és „akusztikus” alkategóriákat Plett és Füger egy sor dichotómiával kapcsolja össze: statikus/dinamikus, két-/háromdimenziós, mono-/polikróm, analógikus/digitális, amit egy kétdimenziós ábrával aligha lehetne szemléltetni.) Plett és Füger szerint intermedialis folyamatnak számítanak a verbálisból vizuálisba és akusztikusba, a vizuálisból verbálisba és akusztikusba, illetve az akusztikusból verbálisba és vizuálisba való áthelyezések. Ennek alapján a verbális szférán belüli változások minden esetben kódváltások (analogikus beszédből digitális írás), vagy műfajváltások (regényből dráma) lennének, vagyis semmiképpen nem inter-, hanem intramedialis folyamatok. Ez azért problematikus, mert a verbális médium csak akusztikus és/vagy vizuális médiumon keresztül képes megnyilvánulni, vagyis magától heteromediális – egy különleges forma, amelyre Füger is reflektál, amikor ezt írja: „A verbális mint az értelmi és mentális komplex formája – szemben a tisztán szenzuálissal, amely nem szorul verbális komponensre – szenzuális elemek nélkül nem képes megnyilvánulni.”⁶ A verbalitás orális-akusztikus és szkriptuális-vizuális megnyilvánulása tagadhatatlanul a szenzuális médiumokhoz kötődik. Tehát kérdéses, hogy tartható-e a fentebb ábrázolt hierarchizálás és az így megvonat határok aközött, hogy mi számít médiumnak és mi (már) nem.

A multimedialitást és az intermedialitást különféleképpen definiálják az egyes szakirodalmak, és különböző módokon viszonyítják őket egymáshoz. Három alapvető felfogás rajzolódik ki :

⁴ PLETT, HEINRICH F: Intertextualities. In: PLETT, HEINRICH F (Hrsg.): *Intertextuality: New Perspectives in Criticism*. Berlin–New York, 1991, de Gruyter. 20. o.

⁵⁻⁶ FÜGER, WILHELM: Wo beginnt Intermedialität? 42. o.

1 ♦ A multimedialitás az intermedialitás egyik területe, ez utóbbi pedig a különböző médiumú szövegek közötti intertextualitást jelenti.⁷ Karl Prümm akkor beszél multimedialitásról, „amikor egy esztétikai tárgy több médiában is rendelkezésre áll. A mediális változatok sokfélesége mellett van egy közös alapstruktúra. A jelátalakítások és az átkódolások a legváltozatosabb konstellációkban mennek végbe: idegen vagy saját anyag átírása; epikus szöveg filmadaptációja vagy optikai mű megszövegezése.”⁸ Plett intermedialitásfogalma, melyet a médiaváltás jelenségére, mediális helyettesítésre és már mediatizált tudattartalmak átültetésére korlátoz, alapján véve nem különbözik ettől.⁹

2 ♦ Claus Clüver egy háromrészesre tagolt, explicit hierarchizálást kerülő csoportosítást vezet be. A „multimedia text” fogalma alatt a különféle médiumok egyes elkülöníthető, koherens szövegeit érti, a „mixed-media text” a különböző médiumok jeleinek komplexumára utal, melyek a szövegen kívül általában nem koherensek vagy önállóak, az „intermedia-text” pedig két vagy több jelrendszerre vonatkozik olyanformán, hogy a jel verbális aspektusa elválaszthatatlan a vizuális, zenei vagy előadásszerű aspektusától.¹⁰

3 ♦ Az intermedialitás a multimedialitás egy különleges esete. Így definiálja Jürgen E. Müller: „Egy mediális produktum akkor válik *inter*-mediálissá, amikor a mediális citátumok és elemek *multi*-mediális egymásmellettsége egy konceptualizált egymáshoz kötöttségbe vált át, melynek (esztétikai) törései és eltolódásai az élmény és tapasztalat új dimenzióira nyitnak rá.”¹¹ Müller az intermedialitás alatt „egy (történetileg és teoretikusan megalapozott) kutatási lehetőséget ért [...]”, amely Bahtyin *Dialógus* fogalmához és Kristeva *intertextualitáskon*ceptiójához kapcsolódik, és ezt *mediaelméleti* kontextusba helyezi.¹² Clüver, Müller és még Hansen-Löve¹³, illetve Eicher¹⁴ is egy tágabb intermedialitásfogalmat tétéleznek fel, amely nem a különböző médiumok különféle szövegei közötti viszonyokra korlátozódik, hanem az intermediális összefüggéseket, a különböző mediális nézőpontokat *egyetlen* multi-mediális műalkotásban vagy műfajban vonja magába.

⁷ VÖ. ZANDER, HORST: Intermedialität und Medienwechsel. In BROICH, ULRICH, PFISTER, MANFRED (Hrsg.): *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen, 1985, Niemeyer. Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35. 178–179. o.

⁸ PRÜMM, KARL: Intermedialität und Multimedialität: Eine Skizze medienwissenschaftlicher Forschungsfelder. In BOHN, RAINER, MÜLLER, EGGO, RUPPERT, RAINER (Hrsg.): *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft*. Berlin, 1998, Sigma. 199. o.

⁹ PLETT, HEINRICH F: Intertextualities. 20. o.

¹⁰ CLÜVER, CLAUS: *Interart Studies: An Introduction*. Ms. Blumington, 1996. Idézi: FÜGER, WILHELM: Wo beginnt Intermedialität? 38. o.

¹¹ MÜLLER, JÜRGEN E.: *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster, 1996, Nodus. Film und Medien in der Diskussion, 8. 83. o.

¹² MÜLLER, JÜRGEN E.: Intemedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept: Eine Reflexion zu dessen Geschichte. In HELBIG, JÖRG: *Intermedialität...* 32. o.

¹³ HANSEN-LÖVE, AAGE A.: Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In SCHIMD, WOLF, STEMPEL, WOLF-DIETER: *Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*. Wien, 1983. *Wiener Slawistischer Almanach*, Sonderband 11. 291–360. o.

¹⁴ EICHER, THOMAS: Was heißt (hier) Intermedialität? In EICHER, THOMAS, BLECKMANN, ULF (Hrsg.): *Intermedialität: Vom Bild zum Text*. Bielefeld, 1994, Aisthesis. 11–28. o.

Két példával világitjuk meg a multi- és intermedialitás közötti határvonalat.

Nagy Gáspár
Kút

bár én mindent megteszek
nehogy kísértés karmolásszon
mégis mégis
éjszaka többször
versre ébredek
szép szavak
szavakba merülnek
csobbannak az
álom-fúrta kútban
kimerni nincs mód
hiába csikordul
sűrűn a lánc
a vers lent marad
fogolyként örökre
s nem érdekli már
kinek a vödre
fordul ily gyakorta fölötte
és újra meg újra hiába

Kétségkívül multimediális szöveggel van dolgunk, egy ún. képverssel, amelynek külalakja a címben már megnevezett témát illusztrálja. A vizuális megformáltság túlnyomórészt dekoratív funkcióval bír, akárcsak a barokk kor manierista képverseinek esetében, aligha nyit „az élmény és tapasztalat számára új dimenziókat”. Az intermedialitásba való átváltás tulajdonképpen nem igazán történik meg.

Egy másik példa:

Unsre liebe gute Tante
Könnte leben noch in Ruh,
Wenn sie nicht gestorben wäre:
Es ging so furchtbar schrecklich zu:
Kaffee trank sie
Und da sank sie
auf die Bank sie
hin vor Schrecken
Hitze, sagt sie
hätt sie, hätte sie
schon war weg sie¹⁵

¹⁵ „Kedves jó nagynénénk / Még nyugodtan élhetne, / Ha nem halt volna meg: / Olyan borzalmasan rémesen történt: / Kávét ivott / És ekkor ledőlt / a padra / az ijedségtől / forróság, mondta / volna, volna / már vége is volt” (Nyersford. a szerk.)

Ez a nyilvánvalóan népköltészeti szöveg¹⁶ is multimedialis képvers, amelynek vizuális megformáltsága a verbálishoz képest persze egészen más szöveget eredményez. Mivel a vizuális médiumok bevonásával a verbális szöveg megtörik és eltolódik, itt tényleg nyílnak számunkra új dimenziók. Ahogyan Clüver az intermedialis szöveget definiálja, a szöveg verbális aspektusai elválaszthatatlanok vizuális aspektusaitól.

Térjünk vissza a kiinduló tézisünkhöz.

A szövegek mind optikusan, tipográfiai alakban, nyomtatási képükkel, mind akusztikusan, hangzásukkal megnyilvánulnak. Ez utóbbit nem is vonják kétségbe. „...a lírai szöveget a meghallandó hang olyan partitúrájaként kell elgondolnunk, amely csak a megszólaltató utánmondásban jut tényleges esztétikai léthez” – írja Kulcsár Szabó Ernő.¹⁷ Hogy a megszólaltató szöveg létét nem csupán az akusztikus realizációjából, hanem kizárólag az értő megszólaltatásából nyeri, arra már Gadamer is felhívta a figyelmet: „Gondoljunk arra, mi történik, ha valaki felolvas egy szöveget, amelyet nem ért. Akkor senki más sem lesz képes valójában megérteni, mit is olvas fel.”¹⁸ Gadamer azonban az akusztikus médiumra korlátozza a szöveg vonatkozhatóságát, amikor ezt írja: „Mert kétségtelen: A költészet jelenségeihez csak nagyon messziről tartozik hozzá az íráskép vagy nyomtatási kép. A hangzás és értelem lebegő viszonyába, amely a költeményt létrehozza, nem tolakodhat be egyenrangú partnerként az írásjel. Amit az olvasó belső füllel nem tud meghallani, ami nem képes a költemény hangzásának és értelmének ritmikus tagoltságát szolgálni, annak tulajdonképpen nincsen poétikai léte. Így már egy fejlett manierizmus kétségességeihez tartozik, ha egyáltalán partnervizonyként kezelik az írásosság szférájának a nyelviség eredeti szférájával való összekapcsolását, mint például a barokk képvers néhány esetében.”¹⁹

De tulajdonképpen nem arról van-e szó, hogy a szöveg mindkét oldala kölcsönösen feltételezi egymást? A hangzás irányítja a vizuális forma alakulását, és ez éppúgy vezérli az akusztikus realizáció befogadását. Csak akkor hallhatjuk, ha már látjuk és megértettük.

Ez mind bizonyos mértékben érvényes a prózára is (gondoljunk a bekezdésekre, a betűtípusokra, a különböző speciális írásjelekre és effektusokra, mint például egyes szövegrészek kurzíválására, stb.), de persze különösképpen a lírai szövegekre igaz.

Ebből következik a lírának a prózától és a drámától való elhatárolása az újabb definíciókban, amelyekben a legkülönbözőbb módon húznak meg és törölnek el határokat, mindenek előtt az akusztikus és/vagy vizuális sajátságokra való tekintettel. Dieter Lamping mindezt így definiálja:

„*Versbeszédnek* nevezhető minden olyan beszéd, amely szegmentáltságának különös voltán keresztül, ritmikusságával tér el a normál nyelvi beszédétől. Ennek a szegmentáltságnak a szünetek beiktatása az alapja, amit a próza mondatritmusa és

¹⁶ GRÜMMER, GERHARD: *Spielformen der Poesie*. Leipzig, 1988, Bibliographisches Institut. 167. o.

¹⁷ KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: Költészet és dialógus: A lírai művek befogadásának kérdéséhez. In KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A megértés alakzatai*. Debrecen, 1998, Csokonai. 37. o.

¹⁸ GADAMER, HANS-GEORG: Die Aktualität des Schönen. In GADAMER, HANS-GEORG: *Ästhetik und Poetik*. I. Bd. *Kunst als Aussage*. Tübingen, 1993, Mohr. 119. o.

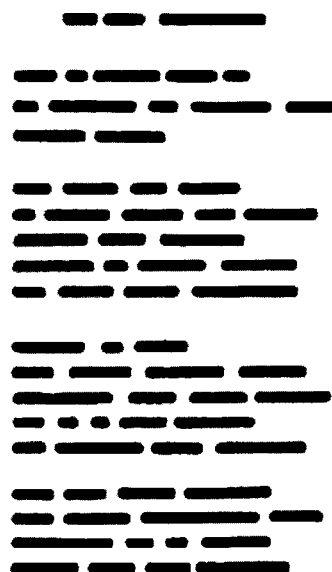
¹⁹ GADAMER, HANS-GEORG: Poesie und Interpunktion. In GADAMER, HANS-GEORG: *Ästhetik und Poetik*. II. Bd. *Hermeneutik im Vollzug*. Tübingen, 1993, Mohr. 283. o.

elsősorban: a szintaktikai szegmentáltság nem követel meg. A két egymást követő szünet közötti szegmenst versnek nevezzük.”²⁰

Amíg Lampingnál a hangzásanómália által különül el a líra a prózától, addig más poetológusoknál a „nyomtatási kép anomáliája” által (is).²¹ Volker Wiemann a lírai szövegeket az elbeszélő és dramatikus szövegekhez képest cselekvő figurák nélküli, „nem-narratív szövegekként” definiálja, melyek „versszerű rendezettségükkel” tűnnek ki.²² 1946 óta olvasható Wolfgang Kaysernél: „A szemünk gyorsan megmondja, mi a vers. Ha egy oldalon a nyomtatott szöveg körül sok a fehér felület, akkor biztos verssel van dolgunk.” A hangzás realizációja vágyként és lehetőségként még akkor is elmarad a vizuálisan adott mögött, ha az igények mások: „De a versek nem egy szép nyomtatási képként, a szem által, hanem hatásos hangzásukkal, a fül által akarnak hozzáférhetőek lenni.”²³

Dieter Burdorf a líra mindkét mediális aspektusát figyelembe veszi, amikor ezt írja: „Minden vers definíciója szerint két sajátossággal rendelkezik: 1. Szóbeli és írásos beszéd versbe szedve, tehát szünetek és sortörések beiktatásával különül el a hétköznapi beszéd megszokott ritmikus vagy grafikus megjelenési formájától. 2. Nem szerepjáték, tehát nem akar szcenírozott előadásként megjelenni.”²⁴ Ám végsősoron Burdorf sem mutatja be a vizuális és akusztikus aspektusokat kölcsönös feltételezettségben. Tény az, hogy a szövegek befogadását már a külső formájuk irányítja. Készek vagyunk a helyesírás, a grammatika és a szintaxis normától való eltéréseit, a „szóalak deformáltságát”²⁵ stb. nemcsak, hogy akceptálni, hanem a megértés folyamatába értelemkonstruáló szereppel bevonni, ha a szöveg vizuálisan, a normától eltérő nyomtatási képével verset jelöl.

Másrészről ezzel a versszövegre vonatkozó előzetes tudásunkkal, elő-ítéletünkkel első látásra talán olyan vizuális alkotásokat is költeményként fogunk akceptálni, melyek tulajdonképpen nem tesznek eleget a lírai szövegekkel szemben támasztott lényeges követelményeknek:



MAN RAY

Párizs, 1924. május

²⁰ LAMPING, DIETER: *Das lyrische Gedicht: Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen, 1993, Vanderhoeck & Ruprecht. 24. o.

²¹ FRICKE, HARALD: *Norm und Abweichung: Eine Philosophie der Literatur*. München, 1981, Beck. Beck'sche Elementarbücher. 19. o.

²² WIEMANN, VOLKER: Aspekten der Lyrikanalyse. In EICHER, THOMAS, WIEMANN, VOLKER (Hrsg.): *Arbeitsbuch: Literaturwissenschaft*. Paderborn, München, Wien, Zürich, Schöningh, 1996. 53–56. o.

²³ KAYSER, WOLFGANG: *Kleine deutsche Versschule*. Tübingen–Basel–Francke, 1995. 9. o.

²⁴ BURDORF, DIETER: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart, 1995, Metzler. 20–21. o.

²⁵ BURDORF, DIETER: *Einführung in die Gedichtanalyse*. 21. o.

Man Raynek egy, 1924-ből való provokatív versgrafikájáról van szó, és egyúttal „a hallható hangzás” Kulcsár Szabó által megfogalmazott partitúrájáról, melynek nyelvisége egyedül a címre korlátozódik: *Dadaista hangköltemény szavak nélkül*. A címnek köszönhető, hogy a „szöveget” valóban halljuk és meg is tudnánk szövegeztetni, holott a címre nincs is feltétlenül szükségünk ahhoz, hogy a képben egy vers formáját ismerjük fel – inkább azon feltevéseinket erősíti meg, amelyek a versekkel kapcsolatos vizuális tapasztalatainkra vonatkoznak. Mindenesetre a verbális cím az, ami paratextuális pozíciója felől gondoskodik arról, hogy a mű a vizuális műfaj-idézet és az intonálható hangzáspartitúra összefonódásából nyerje el intermedialitását.

A következőkben a magyar irodalomból vett, két egészen különböző példával demonstráljuk, és ezek alapján vitatjuk meg a multi- és intermedialitás lehetőségeit.

2. VIZSGÁLÓDÁSOK

2.1. Képek, szavakba csomagolva

Kassák Lajos: Karmester esti világitásban

 s a rezek ragyognak mint a nap
 s a zöld veteránok közt
 kitáncolt dobogón
 dolgozik
 s a kék és zöld és sárga és fehér és vörös
 lampiónok alatt
 ő a koncentráció

 az Élet tengerkedik körülötte

 s ő az akarat plasztikája
 a ritmus és az eleven hangkamra
 világít mint a rádium
 s fekete pálcájával
 a tüdőök rossz életét
 fölkergeti
 a hideg csillagokig
 s ragyogó papírcsillagok havaznak rá

 az Élet tengerkedik körülötte

 most ő az Isten
 jégből van a feje tűzből van a törzse
 csücsörítve csalogat borzong dobbant
 kinyúlik mint a méz
 és összezsugorodik mint a rugó

 az Élet tengerkedik körülötte

mert ő az Isten
 s vörös bőre alatt tele van fekete póklábakkal
 és kiágaskodnak a pupilláiból
 és kivirágoznak a kövér ujjabegyéből
 keringő
 ke-rin-gő
 k-e-rin-gő-ő

 az Élet tengerkedik körülötte

ke-e-rin-gő-ő
 ragyog mint a bálvány
 s a kék zöld sárga fehér vörös lampiónok
 belecsurognak a szemekbe

 már nincs semmi
 senki

csak ő
 borzas vad kakas
 a dobogón

A vers 1916-ban keletkezett, és 1918-ban jelent meg a „Hirdetőoszloppal” című kötetben, amelyben nemcsak a *Karmester*-vers mutat nagyfokú affinitást a képzőművészeti eljárások iránt: a kötet szövegeinek kb. 2/3-ad része rendelkezik olyan címmel, mely éppenúgy egy kép alatt is állhatna: *Hirdetőoszloppal, Fiatal lányok mennek át az utcahosszon, Júliusi földeken, Karmester, esti világításban, Asszonyok a parkban, Májusi tánc, Bányászok a hajnalban, Kompozíció, Séta a perifériákon, Oroszok 1917, Plakát, „Szegény”-pózbán, Banális motívum, Vásár, Anyaság, Gyilkosok, Szomorúság a városon, Grimasz mindenre, Tehenek és falu, Fürdők, Este, Rokkant katona, Járvány, Fiatal munkás, Népgyűlés, Vörös pillanat.*

A verscím „egy szöveg feletti metasíkon helyezkedik el. [...] A szövegtől függetlenül, már a cím által megtörténik az első kapcsolatfelvétel a küldő és a fogadó között”.²⁶ Mégha a „ko-textust”, a tulajdonképpeni verset még nem is vettük szemügyre, a cím információ- és szándékjellege elvárásokat kelt, kontextuális, asszociatív, akusztikus és/vagy vizuális területek jönnek létre, melyek a befogadást és a szöveggel való párbeszédet irányítják.

Az idézett Kassák-versre ez különösen jellemző, mert már maga a cím multimedialis szándékot rejt. A *karmester* a zenét és a zenei szituációt jelöli, amely ráadásul esti világításban képként, illetve képben jelenik meg.

²⁶ NORD, CHRISTIANE: *Einführung in das funktionale Übersetzen: Am Beispiel von Titeln und Überschriften*. Tübingen–Basel–Francke, 1993. 30. o.

A vers vizualitása, melyre a cím mint „képcím” utal, magában a szövegben különböző komponenseken és eljárásokon keresztül ragadható meg és bontható ki. A szöveg nyitottsága, melyet a költemény első sorának gondolatjelei és a kötőszavas felütés kisbetűs kezdete tipográfiaileg jelölnek, a szöveget képként, pillanatképként, film-, illetve zajszekvenciaként jelenítik meg, melyeket mintha egy mondatból, egy mozdulatból szakítottak volna ki. Ehhez társulnak még az akusztikusan, illetőleg vizuálisan szuggesztív szó- és jelentésmezők: ragyog – világít, karmester – rezek (rézfúvósok) – ritmus – hangkamra – (karmesteri) pálca; akárcsak a metaforák, amelyek nagyfokú vizualitást rejtenek magukban: az élet tengerkedése, a ráhavazó ragyogó papírcsillagok, a borzas vad kakas. A kottaolvasás metaforizált vizualizálása (a hangjegyek, melyek fekete póklábakként ágaskodnak kifelé a pupillákból) jellemző módon szinte közvetlenül megszövegesített zenébe megy át: keringő / ke-rin-gő / ke-erin-gő-ő.

Ennek ellenére a Karmester-vers nemcsak, sőt talán nem is elsősorban egy „Wagner maszkjában” megjelenő összművészeti alkotás (*Gesamtkunstwerk*) létrehozására irányuló multi- vagy intermedialis törekvésről tanúskodik, mégha a művészetek kihívó kollektivitásában, melyről Kassák folyóirataiban lehet meggyőződni, szinte programszerűen a „világ szintetikus látása”²⁷ realizálódik is. A művészet az „új és egységes élet”²⁸ modelljét mutatja be, a művész az új ember mintaképe és vezére. Kassák karmestere mint a művész jelképe több okból is ezt a mintaképszerepet predesztinálja: Egyszerre munkás, vezér és próféta. Munkásként a tette minősíti őt: „dolgozik”. Mivel ezt a munkát a gyakorítás (iterativitás) és a tartósság (durativitás), illetve ezzel együtt a mindennapiság jellemzi (szemben a művészi-zenei esemény egyszerűségével és befejezettségével), arra egyaránt utal a szövegnek már említett nyitott karaktere és a „kitáncolt dobogó” képe. A dobogó magasabb fekvése pedig kiemeli őt az „élet tengeréből”, és vezérré teszi, aki egyszerre uralja karmesteri pálcájával a zenészeket, a közönséget, az életet, és fölkergeti a hideg csillagokig. A karmester a magasabb talapzaton úgy áll az „akarat plasztikája”-ként, csupa koncentrációként, hogy többértelműségében (koncentrálva és koncentrállódva) Kassák poétikáját és programját jelöli. A „tömeggé koncentrállása minél gazdagabb témának, zenének, plasztikának és expressziónak”²⁹ a vers végére a (zenei) esemény totális feloldódásában csúcsosodik ki:

már nincs semmi
senki

csak ő
borzas vad kakas
a dobogón

^{27–28} KASSÁK LAJOS: Szintetikus irodalom. In *Ma*, 1916/2. 20. o.

²⁹ KASSÁK LAJOS: Az új irodalom. In *A Tett*, 1916. 303. o.

Világít, mint a rádium – itt Kassák olyan poétikai képet hívott elő, amely majd egy másik költeményben (*Kompozíció*) a kereszthordó Jézust jelöli –, ahogyan a végén már csak a művész-messziás áll a pódiumon, akár az Isten, a magyar aktivizmus kollektív individuuma.

Érdemes megfigyelni, miként változtatja konnotációit a négyszer is visszatérő refrén (amely szintén a zene fontos része) a vers folyamán: a „koncentráció” és az „akarat plasztikája” kontextusában a művészalak kívülről statikus monumentalitását a tengerkedés dinamikájával ellenpontozza, miközben ennek horizontális kiterjedése a vertikális (és dobogóra emelt) statikus „plasztikát” keresztezi. Ha a vers építményét vizualizáljuk, a képzőművészet klasszikus háromszögkompozíciójához érkezünk. Rögtön ezután a karmester alakja dinamikussá válik, az általános „dolgozik” igét egy sor mozgásra utaló ige teszi mozgalmassá, melyek a mimikán és a gesztusokon át (fölkérget, csalogat, borzong, dobbant) végül az egész testre vonatkozó cselekvéseket írják le (kinyúlik, összezsugorodik), ahol pedig az igekötős igék elszaporodása a cselekvések célirányultságát hangsúlyozza. De a keringő mint művészi teljesítmény is dinamikusan jelenik meg (keringő / ke-rin-gő / ke-erin-gő-ő); és az elszaporodó dinamikus cselekvésekkel szemben most a refrén áll (gondolatjelsorok között, mintha azok nyújtásjelek lennének) Larghettoként az Allegro agitato és az Allegro feroce között, mint nyugvópont, mint marandó extenzitás kifejeződése az intenzitás és szenvedés kitörésével szemben. A karmester-messziás képével, amely kétségtelenül – egy ironikusan elidegenített – önarckép is egyben, Kassák poétikusan ragadja meg azt, amiről a német aktivista Ludwig Rubiner már 1912-ben a *Der Dichter greift in die Politik* című kiáltványában így írt:

„Tudom, hogy egyetlen erkölcsös életcél létezik csak: az intenzitás, az intenzitás tűzcsóvjája, hasadása, felszakadása, szétrobbanása. Kiszóródása, gyilkolása és az örök feledhetetlenségről szóló tanúságtétele egyetlen másodpercen belül. Ismerem a földkéreg ágyuzását, száll a por, az öreg sárhéj átlóve, kirobbanón sistereg a szellem [...]. A civilizáció előrehaladását feltartóztatni; kilökní a környező világ magától értetődő voltát és biztonságát [...]. A lényeg az energia átalakulása. Erkölcs ott van, ahol mozgás uralkodik. Olyan ritmikus intenzitás, amely végre feloldja életünket az oszthatatlanság kocsonyás létéből, csak a pszichikai erők megszabadításával keletkezik. A belső képek nyilvános tényekké változtatása. Előtörnek az erővonalak, ledőlnek a kulisszák, terek nyílnak, helyek, a gondolkodás új helyei; egészen a következő katasztrófaig [...].”³⁰

2.2. Képek, szavakból kirakva

Géczi János: Apokrif

„Ránca gyűri képét az ég, vörös lett a hold portája. Mint halottra hajol fölém maradaraknak szárnyalása. Gót pillérű templomnak ujjaim alkotott mása. Angyalt lógat harangkötél, merev teste föld ingája.”

³⁰ RUBINER, LUDWIG: *Der Dichter greift in die Politik*. In *Die Aktion*, 1912. 645–649. o.

Egy prózaszöveg. Egy prózaszöveg? Az olvasás előrehaladtával növekszik a kétség, a bizonytalanság. A szöveg prózának túl rövid. Egy részlet, amely részletekből áll. A valóságvonatkozás nyitott, arra kényszeríti olvasóját, hogy „maga alakítson ki értelemadó kontextuális vonatkozási kereteket, és azokat értelmezve rendelje a szöveghez”.³¹ Rövidség, lakonikusság és fragmentaritás azok a sajátosságok, amelyeket például Elke Austermühl a versnek tulajdonít. A nagyfokú képszerűség, a metaforák halmozása itt már csak mintegy megerősítése annak, amit régóta sejtünk: Géczy János szövege esetében nincsen szó prózáról. Tehát vers, akkor is, ha a hordozó (vehiculum), a vizuális szövegalakítás valami mást mutat. Eláruljuk: a szöveg ebben a formájában valójában soha nem publikálták. Rekonstruáljuk tehát a verset:

Ráncba gyúri képét az ég
Vörös lett a hold portája
Mint halottra hajol fölém
Madaraknak szárnyalása

Gót pillérű templomnak
Ujjaim alkotott mása
Angyalt lógat harangkötél
Merev teste föld ingája

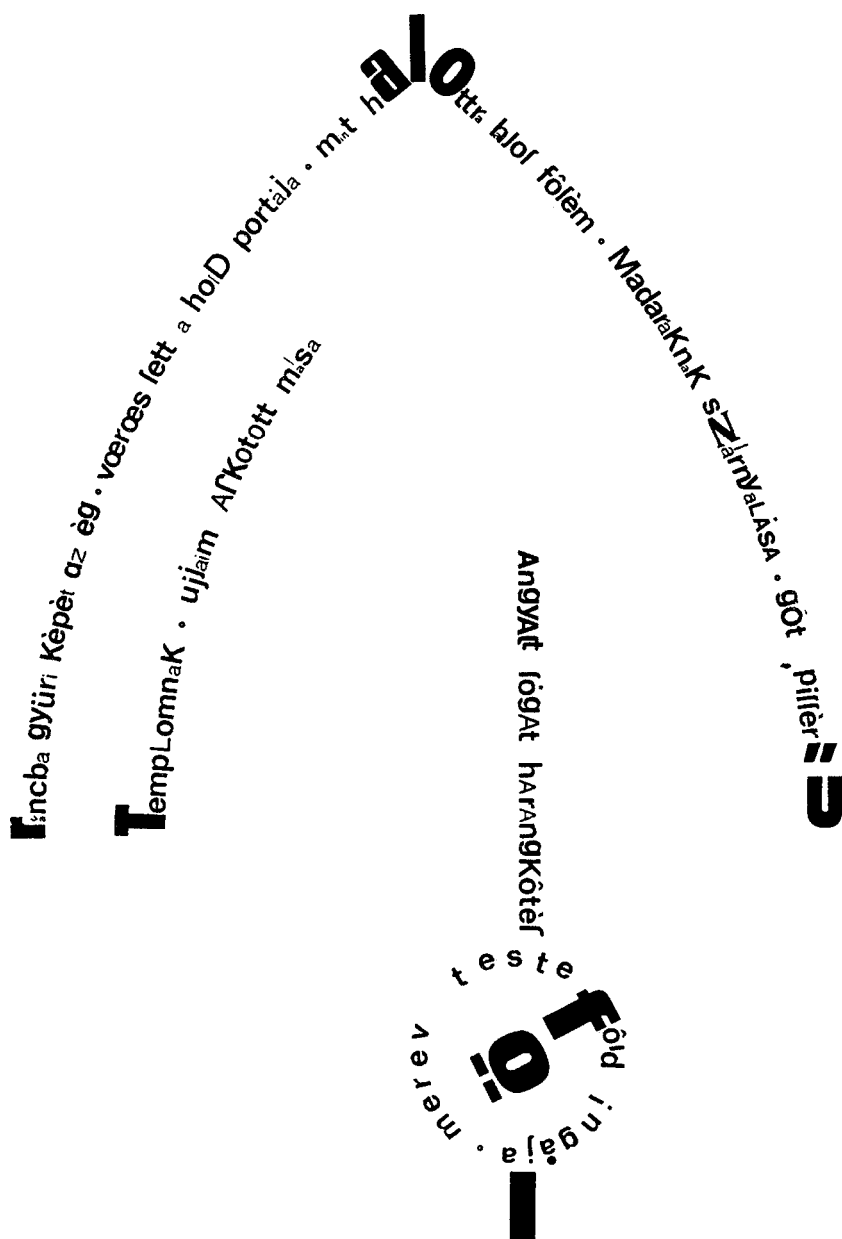
Az új vizuális alak hagyományos, kétstrófás verset mutat, minden sor nyolcszótagos (most eltekintek attól, hogy a második strófa első sora csak hét szótagból áll). A hagyományos formát akusztikusan erősíti a rafináltan felépített félrím: sémája mindkét strófában ugyanaz ($xa_1 xa_2 // xa_2 xa_1$), melyben a tiszta rímek és az asszonáncok kiazmaszerűen követik egymást. Ehhez jön még a trocheikus időmérték és a mély magánhangzók (a magyar nyelvben elég szokatlan) túlsúlya (63-ból 39), ami komor alaphangot intonál, és az *Apokrifet* a világvégét jelölő képeivel együtt apokaliptikus-ként engedi értelmezni. Az akusztikusan meghatározott artisztikus jegyek hangsúlyos jelenléte olyan fordítást kívánna, amely a szövegnek ezen sajátosságait legalábbis megközelítően kielégítő módon veszi figyelembe.³²

Ám erre a szöveg is érvényes: Géczy ebben a formában soha nem publikálta.³³ Géczy János (1954) a magyar konkrét költészet reprezentatív alakja, és az *Apokrif* egy vizuális költemény, amely 1982-ben a *Ver/s/ziók* című antológiában jelent meg a következő oldalon látható formában.

³¹ AUSTERMÜHL, ELKE: *Poetische Sprache und lyrisches Verstehen: Studien zum Begriff der Lyrik*. Heidelberg, 1981, Winter. Reihe Siegen, 30. 192. o.

³² Az eredeti tanulmány német nyelvű, amely tartalmazza a Géczy-vers német fordítását is (lásd *Die Seitensprünge des Textes: Über Multi- und Intermedialität von Gedichten*. In *Berliner Beiträge zur Hungarologie*, 11. Berlin–Budapest, 1999. 26–43. o.) Jelen fordításból értelemeszerűen hiányzik a vers német változata. (A fordító)

³³ Viszont Martos Gábor is így rekonstruálta a verset. Vö. *Kép(es) költészet*. Sopron, 1995, Patriot. 63. o.



Az *Apokrif* most már nem hallásra született költemény, akusztikus aspektusa háttérbe szorul, a „terület bebarangolásával”³⁴ inkább látunk, mint olvasunk: egy boltívet és egy ingát. Mivel elfogultak vagyunk, hiszen nyelvileg ismerjük és hagyományos költeményként befogadtuk az alapszöveget, már csak az marad kérdés, vajon

³⁴ ALBERTSEN, LEIF LUDWIG: *Die freien Rythmen: Rationale Bemerkungen im allgemeinen und zu Klopstock*. Arhus, 1971, Akademisk Boghandel. Idézi: BURDORF, DIETER: *Einführung in die Gedichtanalyse*. 45. o.

a szöveg vizuális, multimediális megjelenítése többet jelent-e a megtört linearitás játékánál, vajon átfordul-e a multimedialitás intermedialitásba – és ha igen, hol –, illetve hogy hogyan képes a vizuális költemény kiegyenlíteni azokat a veszteségeket, amelyeket a hangzó forma elnémulása okozott.

A szöveg akadályokat gördít az olvasó elé: a különböző betűtípusokkal, a kisbetűs és nagybetűs forma önkényes keverésével, a betűméret extrém váltakozásával és mindenek előtt az írás és ezáltal az olvasás irányának állandó változásával. A partitúra excentrikussága lelassítja az olvasást, koncentrálni kell, hogy meg ne botoljunk. Az utunkból eltávolítandó akadályok a vizuális költemény nyersanyagának építőkövei is egyben: Az első strófa szövege szukcesszív módon alkot vázát a második strófa gótikus boltíve számára. A balról jobbra, felülről lefelé haladó európai olvasási irány következtében rögtön az elején – sokkal inkább, mint a költemény lineáris rekonstrukciójakor – szembetűnik a központi (poétikus és vizualizált) képek egyikét alkotó szövegbázis, amely ezáltal mintegy hordozza, támogatja, óvja és tartja a vers építményét: „Templomnak Ujjaim alkotott mása”. Az ég elsötétedése (minden konnotációjával és asszociációjával), a templom és az imára kulcsolt kéz képe azonnal, már a legelején kapcsolatba kerül egymással. A szöveg fókuszálása a vizuális költeményben gyorsabban, konkrétabban és kézzel foghatóbban történik, mint a lineáris szövegben, ahol ez inkább a sötét hangzásra, a komor sejtésekre korlátozódik.

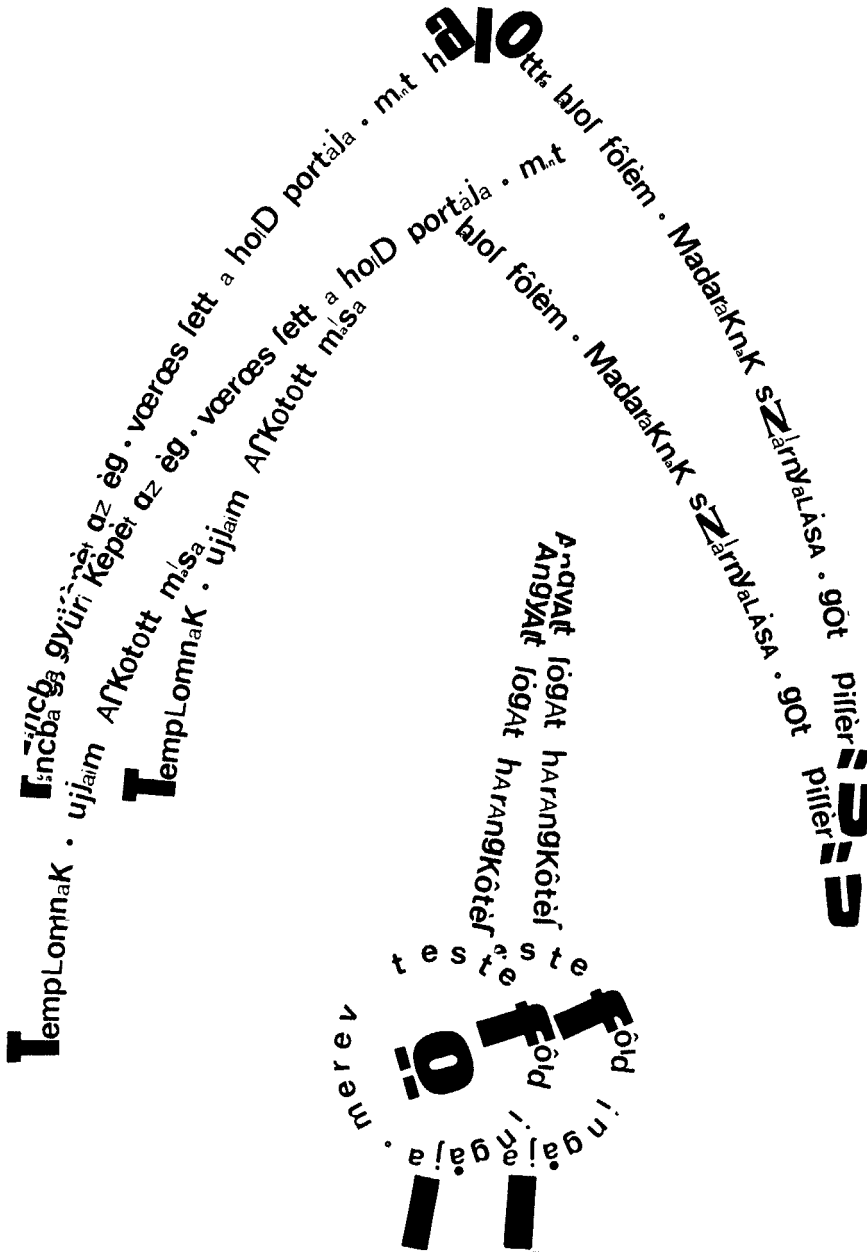
A második strófa második feléből a szövegnek egy további képe bontakozik ki adekvát módon. Egy angyal lóg harangkötélen, de mi nem látjuk őt, csak az ingát, és homályban marad, melyik a szimbolizált, és melyik a szimbolizáló. Ám látjuk, mint lóg, ha lógna: fejfelé, mert az inga képmezéjében van egy szövegelem, amely a lineáris szövegen túlmutat: fő/ő-l. Annak a ténynek köszönhetően, hogy a vastagon szedett szövegrész szögletes tipográfiája miatt nem igazán eldönthető, vajon az „ö” rövid vagy hosszú, a szegmens rögtön három magyar szót is magában rejt: ő, fő és föl. Az inga képében így a magasba lendülő ingamozgás lehetősége is alakot nyer – a vizuális költemény rendelkezik olyan elemmel, amely a lineáris szövegből hiányzik, és amely a szöveg hanyatló, lefelé irányuló alaphangulatát fogja fel, sőt annak ellentmond. „A »szavak és képek játszmája« *diszkurzív* vonásokat léptet életbe”, fogalmazza meg a vizuális költészet egyik jellegadó ismervét H. Nagy Péter.³⁵ Az *Apokrif* tehát olyan intermedialis szöveg, amely nyelvi jeleket nemcsak átültet vizuális jelekké (ahogy Heinrich F. Plett definiálja), hanem Jürgen E. Müller értelmében olyan szöveg, ahol „a mediális citátumok és elemek *multi*-mediális egymás-mellettisége egy konceptualizált egymáshoz kötöttségbe vált át, melynek (esztétikai) törései és eltolódásai az élmény és tapasztalat új dimenzióira nyitnak rá.”³⁶

1986-ban, négy évvel az *Apokrif* megjelenése után Gécz János a költemény átfirt változatát az *Elemek* című kötetébe is átvette, ez a változat látható a szemközti oldalon.

A verbális elemek a vizuális elemek kedvéért még inkább háttérbe szorulnak, a kép architektúrája a sorok duplázásával, átfedésével és megnyírbálásával nyer teret

³⁵ H. NAGY PÉTER: Kalligráfia és szignifikáció. Fenyvesi Ottó, Gécz János és Zalán Tibor képver-seiről. In H. NAGY PÉTER: *Kalligráfia és szignifikáció: Tanulmányok, kritikák*. Veszprém, 1997, Művészetek Háza. Vár ucca tizenhét könyvek, 19. 9. o.

³⁶ MÜLLER, JÜRGEN E.: *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. 83. o.



és perspektívát; az inga, melynek mozgása az 1982-es változatban verbálisan már jelen volt, most ténylegesen lengésbe jön – mint egy futurista festményen. A vizuális alkotás ezáltal persze a monomedialitás útjára lép, a kép úgymond emancipálódik, leválva a verbális szövegről. Ennek legmarkánsabb jegye a cím megváltozása: *képvers*, amely nem utal már saját „ko-textusára”, csak az érzékileg megragadható, fizikai hordozójára (vehikulumára).

Fordította: Sz. Molnár Szilvia

Coda



William Gibson első regénye, a *Neuromancer* (magyarul *Neurománc*) szupernóvaként robbant a sci-fi irodalom színpadára 1984-ben. A detonáció hullámai azonnal megmozgatták a sci-fi egész, aránylag elszigetelt területét. A *Neurománc* volt az első regény, amely megnyerte a Hugo-, a Nebula- és a Philip K. Dick-díjakat, és gyakorlatilag egymaga indította el a cyberpunk mozgalmat. Lefegyverző, poétikus techno-prózájával, a koszlott, közeljövőbeli világfalu életének megidézésével pillanatok alatt példátlan népszerűsége és kritikai elismertségre tett szert a sci-fi határain kívül is.

A *Neurománc* megjelenté előtt Gibson csupán egy fél-tucat novellát publikált (lásd *Burning Chrome*). Bár ezek ígéretes folytatást előlegeztek – kettő, a *Johnny Mnemonic* és a *Burning Chrome* (magyarul *Izzó króm*) már tartalmazza a későbbi regények egyes elemeit –, a *Neurománc* kétségkívül hatalmas előrelépés volt, hiszen Gibson azelőtt nem is próbálkozott a regényírással. „A csúcstechnológia elektromos költészete” ott vibrál már a kezdő sorokban is: „A kikötő felett úgy szürkéllett az ég, mint a televízió képernyője műsorszünet idején.” Ez a kaleidoszkóp-szerű, nyüzsgő, punkosított high-tech furcsaságokkal zsúfolt regény a hallucináció harsány színeivel idézi meg a modern városi lét elviselhetetlen könnyűségét.

Több kritikus felhívta már a figyelmet Gibson és a sci-fi néhány korábbi megújítója – a korai Alfred Bester, az érett Philip K. Dick, a *Nova* Samuel R. Delanyje – közötti rokonságra, valamint William S. Burroughs és J. G. Ballard vágótechnikájának, sorjázó disszociált alakzatainak gibsoni alkalmazására. Ugyanilyen fontosak a sci-fi területén kívülről érkezett hatások – gondoljunk csak Dashiell Hammett szikár írásmódjára, a negyvenes évek *film noir*-jára, Robert Stone regényeire, vagy akár a Lou Reed-féle zenészek rikító, rémálomszerű városképeire, valamint a tudomány, a történelem, a popkultúra és a halandzsanyelvek fekete-humorral fűszerezett finom elegyére Thomas Pynchon regényeiben.

A *Neurománc* mégsem az elődöknek köszönheti sikerét, hanem eredeti látásmódjának, a friss, oxigéndús próza technológiából és egyéb technológiákból kölcsönzött meghökkentő hasonlatainak és metaforáinak, melyek közül a legerőteljesebb a computer-mátrix cybertér-metaforája, ahol az adatok és az emberi tudat tánra kelnek, ahol szó szerintivé teszik és gépesítik az emlékezetet, ahol a multinacionális információrendszerekből elképzelhetetlenül gyönyörű és komplex,

* *An Interview with William Gibson*. In *Storming the Reality Studio. A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*. Edited by Larry McCaffery. Durham and London, 1991, Duke University Press.

misztikus, de mindenekelőtt *embertelen* struktúrák keletkeznek. Talán a V. (1963) Pynchonje óta nem volt olyan első regényes író, akinél megtalálnánk a poétika, a popkultúra és a technológia ehhez mérhető szintézisét.

Bár a kritikusok gyakran megfedelkeznek róla, a *Neurománc* a társadalmi realitással is szoros kapcsolatot tart fenn. Elektronikus korunk felszíni szerkezeteinek gibsoni reprezentációja újjáteremti azt az érzékszervi sokkot, melyet a videofilmeken, CD-ken, ötvencsatornás videó-monitorokon megjelenő terrorista-üzeneteken, hallucinogéneken, David Bowie-n és Sex Pistolson, videojátékokon és számítógépeken felnőtt kortársak tapasztalnak. Játékosan, ám zavarba ejtően fogalmaz meg mélyebb kérdéseket is arról, hogy miként változtatja meg a technológia az „emberiről” alkotott fogalmainkat. A *Neurománc* elolvasása után úgy éreztem, láttam magam előtt a sci-fi jövőjét (és talán az egész irodalom jövőjét): William Gibson volt a neve.

Gibson második regénye, a *Count Zero* (1986) (magyarul: *Számláló nullára*) hét évvel a *Neurománc* után játszódik, az előző regény számítógép-cowboyainak, drog-feketepiacainak és szoftvereinek világában. Irama azonban valamivel lassabb, ezért Gibsonnak több ideje marad, hogy kidolgozza karaktereit – az excentrikus, nonkonformista vagányokat, akik az egomán individualizmus olyan képviselőivel kerülnek szembe, akik az információ feletti kontrollnak köszönhetik mérhetetlen gazdagságukat és hatalmukat.

A *Neurománc*nál szigorúbb szerkezetű és követhetőbb, ám szuggesztív neologizmusokban és verbális tűzijátékokban éppolyan gazdag *Számláló nullára* lélegzetelállítóan idéz meg egy olyan világot, ahol az „emberit” egyre inkább elhomályosítja a haladás és a hatékonyság absztrakt táncában az embert háttérbe szorító képek és gépek villódzása.

Amikor 1986 augusztusában Vancouverben, Gibson brit-kolumbiai otthonában beszélgettünk, a szerző az *Alien III* forgatókönyvén és a *Mona Lisa Overdrive*-on, a cybertér-trilógia befejező részén dolgozott. A *Mona Lisa Overdrive* továbbviszi a két előző regény egyes implikációit – az emberi világ és a cybertér közötti interfész például olyannyira átjárhatóvá vált, hogy az ember a cybertérben sem védett a haláltól; Angie Mitchell (aki a *Számláló nullára* című kötetben lépett színre) számítógép segítségével képes behatolni a cybertérbe, aztán olyan emberekkel találkozunk itt is (többek között a *Neurománc* Mollyjával), akik a testüket-lelküket manipuláló, az információ feletti uralmat önös célokra fordító multinacionális cégek ellen harcolnak. Bár ezen átfedések miatt a *Mona Lisa Overdrive* kevésbé tűnik eredetinek, mint az előző regények, Gibson narratív kísérletei a prizmatechnikával, verbális virtuozitása és összetettebb karakterei mind az érettség és a sokoldalúság irányába mutatnak.

- Larry McCaffery • Annyit utal a rockzenére és a televízióra, hogy néha úgy tűnik, az MTV legalább olyan erősen hatott a szövegeire, mint az irodalom. Ön szerint hogyan befolyásolta a média?
- William Gibson • Bizonyára erősebben, mint az irodalom. Ha valaki a „hatások”-ról kérdez, az mindig olyan, mintha olyan író válaszát várná, aki könyvek között nőtt fel. Holott Lou Reed-nek például legalább annyit köszönhetek, mint bármelyik prózaírónak. A *Neurománc* mottója majdnem egy régi Velvet Underground-idézet lett: „Watch out for worlds behind you” (*Sunday Morning*).
- LM • A popkultúra és a magas kultúra, a különböző műfajok, műformák közötti választóvonal áttörése úgy tűnik, felszabadító hatással volt az ön generációjához tartozó írókra.
- WG • A tudat, hogy ez az egész áttörés-dolog a mi malmunkra hajtja a vizet, igencsak felszabadító. A posztmodern, úgy tűnik, nem más, mint a kulturális keverékfajták létrejöttének folyamata. Eredménye egy vad, eklektikus ízlésű generáció (és művészgeneráció), melynek tagjai punk- és Mozart-rajongók, és hol azokat a rémséges sci-fiket és horrorfilmeket bámulják, hol pedig iszapbirkózásra vagy felolvasóestekre hívnak. Ha valaki író, jól nyitva kell tartania a szemét és a fülét, mindent magába kell szippantania, de éreznie kell azt is, hogy mi szívároghat át az írásaiba; azt, hogy egy meghatározott kontextusban minek mi a helyi értéke. Tudom, nincs érzésem a *parcellázó* írásmódhoz, és az irodalmat sem tekintem másképp, mint a többi művészetet. Az irodalom, a tévé, a zene, a mozi képei, fordulatai, kódjai beszívárognak a szövegeimbe. Akár tudok róla, akár nem.
- LM • Legtöbben még csak most kezdjük sejteni, hogy a technológia milyen gyökeresen átalakítja kultúránkat. Talán ez az oka az amerikai közönség rajongásának a sci-fi nyelvi és képi világa iránt, amely – például a reklámokban – még azok számára is megjelenik, akik egyébként azt sem tudják, eszik-e vagy isszák a sci-fit.
- WG • Bizony. Az *Escape from New York*-ot (*Menekülés New Yorkból*) például a kutya sem olvasta, zenés filmként azonban millióan látták. Én is láttam, amikor a *Burning Chrome*-ot írtam, és a *Neurománc*-ra kétségkívül hatott. Az egyik nyitójelenete ragadott meg, amelyben a Felügyelő azt kérdezi Snake-tól: „Nem volt ott Leningrád felett az ötös repülőhadosztály?” Feledhető epizód, de egy pillanatra a legjobb sci-fi villan fel benne, melynek egy hétköznapi utalása asszociációk egész sorát indíthatja el.
- LM • A videóklip – elméletben – egy érdekes új művészeti forma lehetne, a reklám- és a kísérleti film kombinációja, de egyre romlik a színvonala.
- WG • Nálunk nem fogható az MTV, de az Egyesült Államokban néztem, és eleinte olyan izgalmas lehetőségeket láttam benne, amilyeneket egyetlen tradicionális műformában sem. De igaz van, romlik a színvonala. Mint a sci-finek.
- LM • Mennyire tudatos a képek és a metaforák megalkotásában? A *Neurománc* meat puppetja például a testünk biogépezetét befolyásoló külső erők tökéletes metaforája. Ha nem tévedek, a Meat Puppets nevű punkegyüttes hallgatása közben jött az ötlet.
- WG • Téved. Csak a nevet láttam egyszer egy újságban. Szeretem a véletleneket, amikor az ember szemébe ötlük egy illanó szó, vagy mondat, és azt gondolja: igen, ez épp megteszi. Belehelyezi a szövegébe, dolgozni kezd vele, látja,

hogyan kapcsolódik a többi dologhoz, és aztán egyszerre csak növekedni kezd, egészen váratlan irányokba ágazik szét. Annyiban vagyok tudatos, amennyiben keresem ezeket a véletleneket, de intuitív módon építem őket a szövegeimbe. Nem tudom, mások hogyan csinálják. Biztos van, aki öntudatlanul szedegeti össze az alkotóelemeket, de én keresem őket, és figyelem, merre tartanak, milyen mutáns alakokat öltenek.

LM ♦ Akár a vírusok.

WG ♦ Pontosan – és csak egy bizonyos fajta vírusszaga lesz képes eltartani a megfelelő számú mutációt. Tapasztalhatta, hogy az olyan könyv szerkezete, mint a *Neurománc*, egy ponton túlságosan bonyolulttá válik. Nem olyan „csodálatraméltóan komplex” módon, mint Pynchon regényei, hanem egyszerűen úgy, hogy a mindenféle limlomok egyszerre csak zavarni kezdik egymást.

LM ♦ Zavarja, hogy az olvasók nagy része észre sem veszi a legtöbb utalást? Ahhoz, hogy kövessék a gondolatmenetét, persze nem kell tudniuk, hogy a „Big Science” egy Laurie Anderson-dal; mégis, többet értenek a szövegből, ha ismerik a dalt.

WG ♦ Tetszik az elképzelés, hogy a szöveg egyes szintjei el vannak zárva a legtöbb olvasó elől. A populáris formákkal dolgozó íróknak tudniuk kell, hogy olvasóik nem mindig veszik észre a finomságokat – persze olyan is van, hogy kiderül, tökéletesen félreértettek; iróniát sejtene ott, ahol komolyan beszélek, vagy komolyan vesznek, amikor kifigurázok valamit. Februárban azt tapasztaltam, hogy szövegeimet egész másképp értik Angliában, mint itthon. Az angolok viccesnek tartanak – nem gondolják persze, hogy *kizárólag* vicces dolgokat írok, de bizonyos fajta humort éreznek a szövegeimben.

LM ♦ Ha nem tévedek, a *Johnny Mnemonic* és a *Burning Chrome* a *Neurománc* előtanulmányainak is tekinthetők.

WG ♦ Igen, bár amikor írtam őket, ez még nem fogalmazódott meg bennem. A *Johnny Mnemonic* volt a harmadik sci-fim, és csak akkor nyugodtam meg, amikor elkelt. A *Burning Chrome* később keletkezett, és bár nagyobb visszhangja volt, mint bármelyik szövegemnek azelőtt, úgy éreztem, négy-öt év választ el a regényírástól. De aztán Terry Carr felkérésére megszületett a *Neurománc*. Fiatal tehetségeket kerestem – szerződést ajánlott, és megkérdezte: – „Akar könyvet írni?” Szinte gondolkodás nélkül igennel feleltem, de aztán azon kaptam magam, hogy olyasmit vállaltam, amire talán felkészületlen vagyok. Tulajdonképpen *elborzadtam*, amikor íróasztalhoz ültem, és belegondoltam, mit is jelent mindez. El sem tudtam képzelni, hogy ennyi oldalt képes leszek teleírni, sőt, azt sem tudtam, hány kéziratoldal egy regény. Akkoriban három hónap alatt írtam meg egy-egy novellát, tehát óriási ugrásnak éreztem a regényírást. Emlékszem, ilyesfajta kérdésekkel zaklattam az íróársaimat: – „Milyen hosszú egy regény, ha kettes sorközt használok?” – Uramisten! – gondoltam, amikor valaki azt felelte, háromszáz oldal.

LM ♦ Mi lendítette tovább?

WG ♦ Pánik. Vak, állati pánik. Kétségbeesett elszántság, ami azt hiszem, meg is látszik a szövegen: a *Neurománc*-ból szinte süt az attól való rettegés, hogy elveszítem az olvasó érdeklődését. Amikor rádöbentem, hogy elő kell rukkolnom valamivel, aminek minden oldala újabb meglepetést rejteget, végigolvastam, amit addig írtam, és megpróbáltam kitalálni, mi az, ami bevált. Volt

egy Mollym a *Johnny Mnemonic*-ből, és atmoszférám a *Burning Chrome*-ből. Úgy döntöttem, egybegyúrom őket. Írás közben azonban végig az volt az érzésem, iszonyúan le fogok égni. Amikor befejeztem, még akkor sem voltam képes átlátni, amit írtam. Sőt, tulajdonképpen még ma sem. Úgy érzem magam, mint egy tévelygő főszer a kínai negyed egyik hihetetlen, füstokádó sárkányának a gyomrában. A sárkány kívülről persze színpompás, de belülről meglehetősen ócska – csak egy halom régi újságpapír, papírmasé és támasztógerenda.

- LM • A *Neurománc*ban megidézett világ kísértetiesen emlékeztet Raymond Chandler és Dashiell Hammett alvilágaira – azokra a mocskos, csupa élet, csupa szín, egzotikus karattyolástól harsány világokra, amelyek valahogy egyszerre tűnnek reálisnak és mesterségesnek.
- WG • Úgy tizenöt éve olvashattam Hammettet, mégis emlékszem, hogy lenyűgözött az, ahogyan addig *sűrítette* azt a sok hétköznapi anyagot, amíg egyszerre csak minden *más* lett – az amerikai naturalizmushoz hasonló, ám sokkal fűtöttebb, roppant intenzív, majdnem szürreális. Jól megfigyelhető ez a *Máltai sólyom* (1930) elején, Spade irodájának leírásánál. Azt hiszem, Hammett kapott rá arra a *felszín-specifikus* írásmódra, melyet a legtöbb sci-fi nélkülöz. A sci-fi-szerzők szeretnek általánosságokban fogalmazni – így például: „aztán belebújt a szkafanderébe” –, a részletek mellőzése szinte íratlan törvény. Tudják, hogy elég, ha van egy szereplőjük, aki, ha egy elképzelhetetlenül különös, hihetetlenül távoli bolygóra ért, így szól: „Az ablakon át megpillantottam a levegőerőművet (airplant)”. Nem számít, hogy az olvasónak halvány gőze sincs, milyen, vagy micsoda egyáltalán az a levegőerőmű. Azt hiszem, Hammett ébresztett rá, hogy még a populáris formákban sem kötelező így írni. Chandlert azonban keveset olvastam, és az a kevés sem tetszett, mert mindig valamiféle alamuszi puritanizmust éreztem benne. Bár a felszín ragyogó, ami mögötte van, azt visszataszítónak találom.
- LM • Hammettet másodsorban az ön gazdag, poétikus nyelve juttatta az eszembe – a futurisztikus szleng, az utcanyelv, a sok technikai, szakmai zsargon.
- WG • Realisztikus argó megteremtése a célom, de nem az én találmányom az sem, ami a dialógusokban egzotikusnak vagy furcsának tűnik – kollázs az egész. Oly sok a kultúra és a szubkultúra, hogy ha kinyitod a füled, annyi kifejezést, szólást, metaforát csíphetsz el, ahányat csak akarsz. A *Neurománc* és a *Számláló nullára* futurisztikus ízű kifejezései könnyen meglehet, hogy az 1969-es torontói dealerek, vagy a biciklisták szlengjéből valók.
- LM • A *Neurománc* néhány kifejezésének – ilyen például a „vízszintes vonal” (flatlining) vagy a „vírusprogram” – kiterjedt konnotációs udvara van.
- WG • Ez már költészet! A „vízszintes vonal” például a halál megfelelője a mentőszlengben. Úgy húsz évvel ezelőtt hallottam egy bárban egy részeg, síró mentőtől: „Átment vízszintesbe” („She flatlined”), és megragadt bennem. Rengeteg olyan kifejezésem van, ami mindenkinek egzotikusnak tűnik, kivéve a használóit. Lehet, hogy furcsán hangzik, de szinte soha nem használtam más sci-fi-szerzők szókitalációit. A vírusprogramokról egy volt WAC-kezelőtől hallottam, aki a Pentagonnánál dolgozott. Egy éjszakán keresztül mesélt a ficókról, akik minden nap megjelentek, és letörölték a dolgozók videójátékait, meg arról, hogy a tisztogatókat kicselezve hogyan építette be néhány ember

ezeket a vírusokat, vagy rejtőző programokat, melyek néha előbújnak, és kiírták: „Átbasztalak”, hogy aztán újra eltűnjenek a rendszerben. (Ha megfigyelik, hogyan fogalmazok, rögtön látják, hogy nem vagyok tisztában a számítógépek működésével – ez nekem túl magas.) Egyébként nem sokkal a könyv megjelenése után talákoztam néhány olyan emberrel, akik pontosan tudták, mi az a számítógépes vírus.

- LM • Szóval a számítástechnikát és a tudományos eredményeket inkább hangzatoságuk vagy metaforikus értékük miatt építi a szövegeibe, mintsem azért, mert ismeri őket.
- WG • Olyan dolgokat keresek, amelyek képesek meghatározott atmoszférát teremteni. A tudomány és technika jó alapnak tűnt. A számítógépnek nem a technikai oldala érdekelt, hanem az, hogy miként jelenik meg a nyelvben. Könyveimben a számítógépek első megközelítésben egyszerűen az emberi memória metaforái: kíváncsi vagyok, miért és hogyan működik a memória, hogyan határozza meg, kik vagy mik vagyunk, és hogy hogyan tudunk a segítségével bizonyos dolgokat jelenvalóvá tenni. Mikor a *Neurománcot* írtam, csodálatos volt, ahogy kérdéseim a számítógép metaforájává álltak össze. Később lett csak saját számítógépem, amelyben felfedeztem a meghajtó masinát – azt a kis pörgettyűt. Pedig én egy egzotikus, kristályszerű képződményre számítottam, olyasmire, mint a cybertérdeck, és akkor tessék, kaptam egy Viktória korabeli ócskaságot, amely úgy recsegett, mint egy öreg magnó. Ez a recsegés megszüntette a misztikumot; semmi izgalmasat nem láttam többé a számítógépben. Szóval a tudatlanságom tette lehetővé, hogy romantizáljam a számítógépet.
- LM • A legtöbb olvasó először a cyberpunk elemeket vette észre a *Neurománcban* – a beszédmód, a kábítószeres, a ruhák, a cyber-valóságok szokatlanságát. Más szempontból azonban teljesen hagyományos a történet: a lepartmentű bűnöző csak vegetál, várva a nagy balhét, hogy végre felemelkedhessen. Tudatos döntés eredménye a punkosított cybervalóság hagyományos keretbe foglalása?
- WG • Nem túloztam, amikor azt állítottam, hogy rengeteg minden, ami a *Neurománcba* került, kétségbeesés eredménye. Tudtam, hogy tapasztalatlan vagyok, ezért szükségem volt a hagyományos történet páncélatára, amely bizonyította már narratív erejét. Volt néhány dolog a tarsolyomban, ám fogalmam sem lévén, merre haladjak, a történet kellett hogy legyen a fogódzó. És mert a *Neurománcot* a paranoid fikció mestere, Robert Stone befolyása alatt írtam, nem meglepő, hogy a végeredmény egy Howard Hawkes-filmhez hasonlatos.
- LM • Gyakran az első regények a leginkább önéletrajzi ihletésűek. Mennyiben támaszkodott személyes élményeire a *Neurománc* írásakor?
- WG • A *Neurománc* ebből a szempontból egyáltalán nem önéletrajzi ihletésű, a karakterek megformálásánál azonban kamatoztattam az emberekről szerzett tapasztalataimat. Elképzeléseim részben saját fiatalkoromból, részben annak megfigyeléséből származnak, hogy miként reagálnak a serdülők a körülöttük történő szörnyűségekre – gondoljunk csak testetlen szorongásukra, furcsa közönyükre.
- LM • Sokat változtatott a könyvön, miután megvolt az alap?

- WG • Az első kétharmadát legalább tucatszor átírtam – kellett egy csomó stilisztikai változtatás, miután ráhangolódtam a világra, aztán azzal is sokat vacakoltam, hogy legalább félig-meddig hihetővé tegyem. Fel kellett például oldanom néhány olcsó, véletlen egybeesést. Ráadásul azt sem igazán tudtam, mi fog történni a végén, azon kívül, hogy a rosszfiúk óriásit kaszálnak.
- LM • Szövegei átírásánál keresni szokta a különleges hatásokat?
- WG • A történések „összecsengésére” törekszem. Amikor elkezdtem írni, felfedeztem, hogy ha saját örömömre olvasok, azonnal megérzem, ha kimarad egy ütem, azaz megtörik a történet ritmusa. Miután elkészül egy írásom piszkozata, megkeresem azokat a helyeket, ahol kihagytam egy ütemet.
- LM • Hatott-e önre Thomas Pynchon?
- WG • Pynchon mindig is az egyik kedvenc íróm volt, hatása tagadhatatlan. Sok szempontból őt tekintem a sci-fi egyik mutáns fajtája – a szürrealizmust és a popkultúrát ezoterikus történelmi és tudományos információkkal ötvöző cyberpunk – elődjének. Pynchon számomra mitikus hős, és gyanítom, hogy a kortárs sci-fi-szerzők többször is olvasták a *Gravity's Rainbow*-t (1973), és rengeteget tanultak belőle. Már kölyökkoromban megismerkedtem Pynchonnal – emlékszem, amikor a *Gravity's Rainbow* megjelent, a kezembe került a *New York Times* recenziója, azt gondoltam magamban, öregem, ez aztán vad!
- LM • Honnan jött a cybertér ötlete?
- WG • A Granville Streeten, Vancouver külvárosában sétáltam, és bekukkantottam egy játékkerembe. A gyerekek feszült testtartása elárulta, hogy teljesen megbabonázta őket a játék. Olyan volt az egész, mint egy Pynchon-regény egyik zárt rendszere: olyan visszacsatolási hurok, melyben a fotonok a képernyőről a gyerekek szemébe vándorolnak; az impulzusra a gyerekek testének neuronjai, végül megint a számítógép elektronjai reagálnak. Ezek a kölykök *hittek* a számítógépek kivetítette világban. Számítógéppel foglalkozó ismerőseim mintha hinnének abban, hogy valahol a képernyő mögött létezik egy *valós tér*, amelyet látni nem, csak érezni lehet.
- LM • A cybertér regénytechnikai szempontból is nagyszerű találmány lehetett, egész egyszerűen azért, mert számtalan narratív „tér” megnyitását teszi lehetővé.
- WG • Ahogy a *Burning Chrome* írása közben körvonalazódni kezdett a cybertér koncepciója, új perspektívák nyíltak meg előttem. Aztán amikor a *Neurománcot* írtam, felismertem, hogy a cybertér számtalan típusú *mozgást* tesz lehetővé, mert a szereplőket több, egymástól jól elkülöníthető valóság színpantathatja magába – vagyis olyan díszletek közé helyezheted őket, amilyenek közé csak akarod. Vissza kellett fognom magam azonban, mert ha teljesen kiaknázom ezt a lehetőséget, nyitott szerkezetet kapok. Ez a fajta szabadság pedig veszélyes is lehet, mert a történetet nem kell többé megfeleltetnem a karakter és a regényszerkezet logikájának. A *Számláló nullára* ütemét lassítani próbáltam, hogy megtanulhassam a karakteralkotást. Tisztában voltam vele, hogy a *Neurománc* a legtöbb olvasó számára olyan lesz, mint a hullámvasút – csupa izgalom, de fogalma sincs, mit lát, és hogy mi a fenének ült fel. Élveztem, hogy olyan karaktert alkothatok, mint a *Számláló nullára* Virekje, aki akárhány „valóság”-ban képes létezni egyszerre – ha akarja, ott van Barcelonában, és egy sor másik helyen, pedig nem más, mint egy kupac sejt.

- LM • Philip K. Dick mindig Virek-féle emberekről írt, akik annyi „valóságopció”, reprodukció és illúzió közül választhatnak, hogy eldönthetetlen, melyik valóság a valóságosabb – az, ami a fejükben van, vagy az, amelyik látszólag rajtuk kívül létezik. Erőteljes gondolat.
- WG • Igen, erőteljes – ezért nagy kísértés a cybertér, amelybe végtelen számú lehetséges világot zsúfolhatsz. Azt hiszem, kicsit keményen bántam a *Számláló nullára* Bobbyjának édesanyjával, akit bekebelezett a szappanopera, de ezt nem lehetett kihagyni. Mindenki arról faggat, hogy hatott-e rám Dick, pedig mielőtt írni kezdtem, alig olvastam tőle valamit – igaz, kitaláltam egy olyan világot, amelyben a *Fantasy and Science Fiction* Pynchon korai műveit adja ki Dick szövegei helyett.
- LM • Az egyik vesszőparipája az információ – az „adatok tánca” –, nemcsak mint mindennapi életünk mozgatórugója, hanem mint lehetőség arra, hogy megértsük az univerzumban végbemenő változásokat. Feltűnő, hogy mennyire foglalkoztatja ez a téma a legtöbb sci-fi-szerzőt.
- WG • Az információ a jelenkor uralkodó tudományos metaforája, kénytelenek vagyunk hát szembenézni vele, és megpróbálni megérteni, mit jelent. Semmiképpen sem azt, hogy a technológia mindent kóddá alakított. A newtoni paradigma nem számolt az információáramlással, ám a jelenkornak már számolnia kell. Gyanakszom például, hogy a pszichoanalízisnek rengeteg köze van a gőzgépekhez – hasonló metaforák.
- LM • A „tánc” különféle metaforái a *Neuromán*cban azt sugallják, hogy ismeri a keleti misztika és a modern fizika kapcsolatát.
- WG • Tudtam, hogy a tánc-metafora a keleti misztika eleme, de a közvetlen forrás az East Village-ben élő John Shirley volt, aki egy levelében elmagyarázta, hogyan alkotnak láncot a fehérjék. Ez csak egy újabb példa arra, hogy a papírmásé sárkány gyomrából milyen szánalmasan ideiglenesnek tűnik minden. A *Számláló nullára* vudu-isteneire hasonló módon, egy kallódó *National Geographic* egyik cikkében bukkantam rá, amely a haiti vudu-kultuszról szólt.
- LM • A hatvanas években és a hetvenes évek elején az újhullámos sci-fi java pesszimista módon viszonyult a technológia fejlődéséhez. Bár egyesek szerint írásai a technológia diadalát hirdetik, az én olvasatomban ennél ambivalensebb a tárgyhoz való viszonya.
- WG • A technológiával kapcsolatos érzelmeim *teljességgel* ambivalensek – és úgy látom, egyedül így lehet viszonyulni a jelenkor folyamataihoz. Amikor a technológiáról írok, arról írok, hogyan változtatta meg máris az életünket; nem bocsátkozom jóslatokba, mint ahogy azt egy sci-fi-szerzőtől elvárnák. A *Neuromán*c ugyan egy háború után játszódik, de nem tudni, kik háborúztak és miért. Se türelmem, se kedvem nem volt soha, hogy kidolgozzam, ki mit csinált, kivel és pontosan mikor, vagy hogy mivé lett az Egyesült Államok. Mindig ostobának tartottam ezt a fajta aprólékoskodást; megfoszt az olvasás örömétől. Nem az a célom, hogy megjósoljam a jövőt, vagy megítéljem a jelent, hanem inkább az, hogy megtaláljam azt a fikcionális kontextust, amelyben a technológia áldásait, átkait megvizsgálhatom.
- LM • Mennyire tudatosan helyezkedik kívül az amerikai sci-fi fősodrán?
- WG • Sok írásom tudatos kritikája annak, amivé a sci-fi – különösen az amerikai sci-fi – a hetvenes évek vége, írói pályafutásom eleje felé lett. Tulajdonképpen

annyira távol éreztem magam a fősodortól, hogy arról álmodoztam, kisebb-fajta kultuszszerező, afféle másodrangú Ballard is lehet belőlem. Az volt a benyomásom, hogy olyasmit csinállok, ami senkinek sem fog tetszeni, kivéve egy pár elborult „művészeleket” – és talán néhány franciát és angolt, akikben mindig bíztam, tudva, hogy egészen más az ízlésük, és hogy a franciák szeretik Dicket. Amikor nekivágtam, egyszerűen megpróbáltam akkori olvasmányaimmal szemben elindulni, melyek esztétikai viszolygással töltöttek el.

LM • A hetvenes évek mely sci-fijeire gondol? Azokra a „kard és varázslás” ponyvákra, vagy pedig a Jerry Pournelle-, Gregory Benford- és Larry Niven-féle „kemény” sci-fire?

WG • Ellenérzéseimet részben a kemény sci-fire jellemző didaktikus jobboldaliság váltotta ki, de támadásom több minden ellen irányult. Sci-fi-faló kamaszkorom óta felületesen olvasok sci-fit; ellenzékiességem ösztönös volt. A hetvenes években, mielőtt komolyan megfordult volna a fejemben, hogy sci-fit írjak, a színvonalas sci-fi olyan ritka volt, mint a fehér holló. Szinte minden, ami a kezembe került, kiszámíthatónak, sőt *unalmasnak* tetszett. Ezért részben a kamasz-közönség lehetett a felelős, amelynek a legtöbb sci-fit írják. A kiadóim azt hajtogatják, hogy ez kell a kamaszoknak, ami mindig kellemetlen érzéssel tölt el, mert eszembe jut, milyen képlékeny volt tizenöt éves kori ízlésem. Újabb lendületet adott, hogy 1975 táján hatalmas összegek vándoroltak a műfajba, és azt mondtam magamnak, hé, öreg, a sci-fiből most kaszálsz. De mire írni kezdtem, kiapadtak a források, mert a pénz nagy részét sikertelen könyvekre pazarolták. Volt róla némi fogalmam, mit is vár el a sci-fi-ipar a termelőitől, ám a terméket gyűlölttem; olyan elementáris undorral töltött el, hogy elhatároztam, megváltoztatom az elvárásokat; sem a kiadóknak, sem az olvasóknak nem azt adom, amit kívánnak.

LM • Milyen irányban indult el?

WG • Amikor írni kezdtem, a legnagyobb nehézséget az okozta, hogyan építsem a szövegbe azt, ami *engem* foglalkoztat. Abból indultam ki, hogy amikor olvasok – és különösen akkor, ha fantasztikus szöveget olvasok – az *önkéntes* mozgások, a szeszélyes, furcsa, irreleváns részletek azok, amelyek valamiféle különösség érzetét keltik bennem. Ezért olyan látószöveget kellett találnom, amely önkéntes mozgásokat tesz lehetővé. Nem hittem, hogy valaha is szalonképesnek fognak találni, ezért egyedül az volt a célom, hogy mindent egybegyűjtsek, ami érdekel. Amikor Molly a *Neuromán*cban végigsétál a Tessier-Ashpool's cég könyvtárán, Duchamp üvegfestményére bukkan. Teljesen irreleváns, önkéntes utalás; nincs mélyebb szimbolikus jelentése. Ott és akkor, az úrállomás milliomosainak falán mégis, úgy éreztem, a helyén van a porfogónak használt nagy műalkotás. Más szóval: szeretem a képet, és valahogy be akartam építeni a szövegembe.

LM • Az efféle „szignatúrák” olyan textúrát alkotnak, amelyet végül a szerző „látásmódja”-ként azonosítunk. Megfigyelhetjük ezt a folyamatot Alfred Besternél, akinek könyvei az önére emlékeztetnek.

WG • Bester hamar bekerült a képbe. Amikor a *Neuromán*c megjelent, több kritikus azzal élcelődött, hogy bizonyára a *The Demolished Man* (1953) egy példányával az ölemben írtam. Valójában nagyon rég olvastam Bestert, de azon kivételek közé tartozott, akiket nem felejtettem el, akit érdemesnek tűnt

utánozni, leginkább azért, mert az volt az érzésem, hogy táncol, miközben ír. Azt hiszem, tudom, miért éreztem ezt: New York-i fickó volt, aki nem a megélhetésért írt sci-fit, ezért nyugodtan elengedhette magát; szart mindenre, az volt a fő, hogy jól mulasson. Aki kíváncsi, milyen király lehetett az ötvenes évek New Yorkjában fiatalnak lenni, olvasson Bestert. Jellemző talán, hogy bestsellerében (ami nálunk gyakorlatilag hozzáférhetetlen, de Angliában *The Rat Race [A patkányfaj]* címen jelent meg) ugyanazokat az eszközöket használja, amelyeket a két korai sci-fiben, csak éppen nem működnek. Bester palettája valahogy alkalmatlan arra, hogy meggyőzzön: a valóságról olvasok.

- LM • Ez a realizmus-dolog gyakran félrevezető. Azt mondta, Bester sci-fije kialakítottak önben egy benyomást arról, milyen volt New York-inak lenni egy meghatározott időpontban – ez realizmus, bár különbözik Zolától, Balzacétól vagy Henry Jamesétől; ez a cyberpunk realizmusa, amely saját időnk valóságának érzetét adja.
- WG • Realista sci-fi-szerző vagyok annyiban, amennyiben arról írok, amit magam körül látok. Ezért van az, hogy szövegeimben csekély a tudományos fantasztikus irodalmi hagyomány szerepe. Prózám azt nagyítja fel, azt torzítja el, ami a világból bennem lerakódott, bármily különös is ez a világ. Kamaszkoromban épp azt találtam felszabadítóknak a sci-fiben, hogy minden furcsasága természetesnek hatott, és megértettem, hogy nem én vagyok az egyetlen, aki félelmetesnek, tébolyodottnak látja a világot. A hatvanas évek elején a sci-fi volt számomra a szubverzív információ egyetlen forrása.
- LM • Ez a szubverzív szellem, a különös keresése a hétköznapiiban a fősodor fél sci-fi irodalmában is felbukkant: gondoljunk csak Ted Mooney *Easy Travel to Other Planets*-ére (1981), Don DeLillo *White Noise*-ára (1985), Denis Johnson *Fiskadorójára* (1985), Steve Erickson könyveire, aztán Robert Coover, Margaret Atwood, Max Apple és Stanley Elkin újabban megjelent szövegeire.
- WG • Mókás, hogy szóba hozta Mooney regényét, mert nagyon féltékeny voltam a visszhangjára. Az *Easy Travel* remek könyv, de emlékszem, ezt gondoltam magamban: „Itt ez a fickó, használja a sci-fi összes kellékét, mégis a *Time* cikkez róla.” Megdöbbenett, hogy a besorolás mennyire befolyásolja az olvasók reakcióját. Azért, mert engem sci-fi szerzőnek, Mooney-t pedig a fősodor szerzőjének címkézték, engem sosem fognak olyan komolyan venni, mint őt – holott mindketten a sci-fi határmezsgyéjén mozgunk.
- LM • Mind önt, mind Mooney-t megszállottan foglalkoztatja, hogy a hangok és egyéb benyomások áradata állandó pszichológiai, perceptuális hatás alatt tartja az embert. Mindketten olyan írásmóddal kísérleteznek, amely számol az információátúlsordulás következményeivel.
- WG • Engem is elért az, amit Mooney „információiszonynak” hív, és egyre nehezebben kezelem. Azelőtt – szinte öntudatlanul – úgy építettem fel az életemet, hogy minimális információ jusson el hozzám. Ám azóta, hogy magam is termelem az információt – bár aránylag visszafogottan, és egy olyan kódos területen, mint a sci-fi –, elárasztott a szemét. Látogatók jönnek, e-maileket kapok, állandóan csörög a telefon, filmekről és könyvborítóról kell döntenem.
- LM • Az egyik közkeletű, talán egyszerűsítő vélekedés szerint az információátúlsor-

dulás pszichológiai zavarokat okoz. Egyre több az információ, amit egyre kevésbé vagyunk képesek *értelmes* egészszé összerakni. Korunk emberét csak egy hajszál választja el Mooney bénult, sokkolt figuráitól.

WG • Néha azonban szórakoztatók tudnak lenni ezek a zavarok. Amikor azt mondtam, elért az információszony, arra gondoltam, hogy néha tele van a tőköm a sok összefüggéstelen információval, de csak *bizonyos* fajta információkkal, amiket ott és akkor képtelen vagyok feldolgozni. Az egyik barátom, Tom Maddox írt rólam egy tanulmányt. Régóta ismeri a mániáimat, és azt állítja, „betegesen érzékeny” vagyok „a szemiotikai fragmentumokra”. Elsősorban az írásmódomra gondolhatott – arra, ahogy a fejemben kavargó katicákat összepárosítom. Ha nincs jobb dolgom, lemegyek a sarokra, és az Údvahadsereg-bolt kirakatában órákig bámulom a sok ócskaságot. Nem tudom megmagyarázni, mire jó ez. Régen naponta ott vásároltam, és még ma is mindig találok valamit, amit nem tudok otthagyni.

LM • Azt mondja, alig olvasott sci-fit akkoriban, amikor írni kezdett. Mi tette mégis sci-fi-szerzővé?

WG • Véletlenek sorozata. A Brit Columbiára jártam angol szakra – csak '76-ban vagy '77-ben diplomáztam, mert akkoriban egyszerűbb volt egyetemistának lenni, mint munkát találni. Rájöttem, hogy könnyen megszerezhetem azokat a jegyeket, melyekért annyi ösztöndíjat kapok, hogy ne kelljen dolgoznom. Akkoriban néhány hónapig komolyan foglalkoztatott a műfaj, de nem sci-fit, hanem a sci-firől akartam írni. Az egyik szemináriumon a fasiszmus esztétikájáról volt szó – Orwell *Raffles and Miss Blandish* című esszéjét olvastuk, és a szemináriumvezető arról elmélkedett, hogy vannak-e fasiszta regények – én pedig emlékszem, azt gondoltam magamban: „Megérte elolvasni azt a sok sci-fit – én tudom, hogy létezik fasiszta irodalom!” Az is felmerült bennem, hogy a sci-firől írjak szakdolgozatot; persze finomítottam volna álláspontomon. Sokat gondolkodtam rajta, hogy mi az a sci-fi, hogy milyen hagyományok alakították, és melyek azok, amelyeket elutasít. A tartalom és a forma szokásos kérdései.

LM • Egyéb szemináriumok is alakították nézeteit?

WG • Az irodalomórákon általában csak unatkoztam. Emlékszem viszont egy előadásra az amerikai naturalizmusról, ahol megtanultam, hogy többféle naturalizmus létezik: van a hagyományos, mimetikus naturalizmus, van aztán egy bolondított verzió, amit Hammett vagy Algren képvisel a *Man with the Golden Arm*ban (1949), melynek negyvenes évekbéli Chicagójához képest a *Neurománc* Chiba Cityje kismiska. Neonfogú emberek, emberek, akiknek lepotyog a fél arcuk; tiszta rémálom. Végül ott van a Hubert Selby-féle horrorisztikus naturalizmus. Talán e torzhajtásokkal rokoníthatók William Burroughs könyvei, melyek gyökeresen megváltoztatták a sci-fi műfaját. Azon amerikai sci-fi szerzők első generációjához tartozom, akik tizennégy-tizenöt éves korukban már olvashatták Burroughs-t. Tudom, ha nem így lett volna, egész más fogalmaim lennének a műfajról – és az irodalomról általában. Észveszejtő, amit ez a fickó a cselekménnyel, a nyelvvel és a sci-fi motívumaival művel. Szinte láttam magam előtt az őrült zsványt, ahogy felkapta a sci-fit, és úgy hadonászott vele a társadalom felé, akár egy vén kocsmatöltelék a rozsdás sörnyitóval. Aki ezt megélte, nem lehet többé az, aki volt.

- LM • Sikereinek köszönhetően sikerült feloldódnia valamicskét?
- WG • Igen – befogadtak –, de még mindig kényelmetlenül érzem magam írók társaságában. Nem tudom hogyan kellene viselkednem, ezért inkább rop-pant udvarias vagyok, megtartom a három lépés távolságot. A sci-fi-szerzők általában nagyon okosak, de olyanok, mint a szeszélyes, nevetlen gyerekek.
- LM • Kik azok a kortársai, akiket csodál, vagy akiket közel érez magához?
- WG • Bruce Sterling az első számú kedvencem – olyan ötletes, mint a többiek együttvéve. Nagyon élveztem Marc Laidlaw *Dad's Nuke* című könyvét. Persze John Shirley-t sem lehet kihagyni. Greg Bear-t is csodálom, habár ő inkább a kemény sci-fi-hez áll közel. Aztán nemrégiben két csodálatos könyvre bukkantam – a *The Washington Square Ensemble*-re (1983) és a *Waiting for the End of the World*-re (1985) Madison Smartt Bell-től.
- LM • És hogy áll Samuel Delanyvel? Az ő munkái, úgy tűnik, nagy hatással voltak az ön generációjának szerzőire.
- WG • Delany hatása vitathatatlan. Tizenöt éves sci-fi-zabáló koromban a kedvenc könyveim voltak azok, amelyeket huszonegynéhány évesen írt. Biztos, hogy akkor nem tudtam, csupán néhány évvel idősebb nálam, de az a tény, hogy egy nagykamasz könyveit olvasó kiskamasz voltam, megmagyarázza azt a frissességet, amit ezekben a könyvekben éreztem.
- LM • Általában önt tartják a cyberpunk mozgalom vezéralakjának. Létezik-e egyáltalán ilyen mozgalom, vagy csak néhány kritikus agyszüleménye?
- WG • Marketingstratégia, amely – egyre inkább úgy érzem – leegyszerűsíti, amit csinálok. Nem tisztességes beskatulyázni valakit, mert előítéleteket támasztunk az emberekben. Bár ez nem ilyen egyszerű. Vannak barátaim és író társaim, akiknek tetszik a mozgalom, mert a hasznukra válik. Elismerem, hogy a címke biztos viszonyítási pont, amely körül az írók kényelmesen körözhetnek – felébrednek a sci-fi konvenciói között, felveszik foncsorozott napszemüvegüket, és így szólnak egymáshoz: „Ez az, bébi, ez vagyunk mi!”
- LM • Pontosan így nézett ki az idei SFRA-konferencia San Diegóban. A bőrdzsekiben, sötét napszemüvegben parádézó John Shirley késhegyre menő vitába keveredett a kemény sci-fi „gyilkos hármast”-ával – Brinnel, Bearrel és Benforddal –, akiknek külön identitástudatuk, öltözködési kódjaik vannak.
- WG • Michael Swanwick írt egy cikket a cyberpunkok és a humanisták közötti szakadásról. John Shirley-t a cyberpunk Keresztelő Szent Jánosának nevezte, aki a vadont rója, hogy terjessze az ígét. Holott nem mindenben értek egyet Swanwick-kel, magam is úgy vélem, hogy John mindig hajlott az apostol-szerepre – bár ez ma már kevésbé látványos, mint megismerkedésünkkor, 1977-ben, amikor szöges nyakörvben járt-kelt. Senki sem volt felkészülve őrült regényeire, melyekhez manapság sajnos elég nehéz hozzájutni. Azelőtt egyszerűen nem írtak hozzájuk hasonlót – nem volt olyasféle címke, mint a cyberpunk, amely hozzáférhetővé tette volna e szövegeket –, ezért inkább semmibe vették őket. Ha ma jelennének meg, az emberek azt mondanák: „Ide süss! Ez túl van a cyberpunkon!” Komolyra fordítva a szót, unom az egész cyberpunk-jelenséget. Úgy értem, ma már csak gyenge utánérzések vannak; innentől lefelé vezet az út. Valójában csupán annyi történt, hogy néhány új regény egyszerre kötött ki a kiadó íróasztalán. Az emberek nem tudták, hova tegyenek bennünket, ezért gyorsan kaptunk egy nevet.

- LM • A humanista–cyberpunk oppozíció számomra elnagyoltnak tűnik. A *Neurománc* és a *Számláló Nullára* egyes szöveghelyei egy humanista számára is megindítóak lehetnek. Mert a fémesen csillogó felszín mögött ott a védtelen „hús”, a törékeny emberi test.
- WG • Ez az én Achilles-sarkam. Furcsa rájönni, hogy az emberek azt látják bele az írásaimba, amit csak akarnak. Amikor azt hallom a kritikusoktól, hogy „kemény, gépies” szövegeket írok, legszívesebben abbahagynám az egészet. Az angol kritika ezzel szemben érteni látszik, hogy arról beszélek, mit művel velünk a „keménység” és a „gépiesség”.
- LM • A *Neurománc* számomra egyik legemlékezetesebb jelenete Case és a nő tengerparti kettőse. Megindító, szomorú pillanat, annak ellenére, hogy – vagy talán éppen azért, mert – tudjuk, Case a cybertérben van, és az egészet képzelem.
- WG • Nagyon örülök, hogy valaki így látja, mert a könyv emocionális centruma, nehézkedési pontja ez a rész. Szeretném hinni, hogy egyensúly uralkodik a regényben, annyiban, amennyiben ez a jelenete, akár egy prizma, magába gyűjti a különféle látószövegek torzképeit.
- LM • Annak a jelenetnek, melyben Case a darázfészket próbálja lerombolni, szintén erős az érzelmi töltete. Mi teszi a darázfészket ilyen borzongatóan félelmetessé?
- WG • Elsősorban a rovariszony! A jelenet előzménye személyes élmény. Egyszer feldúltam egy hatalmas darázfészket, mert kíváncsi voltam, mi van benne. Természetesen halálra rémültem, amikor megláttam a sok darazsat. Ijedtségemet csak fokozta, hogy jól összeszurkáltak.
- LM • Metaforái sokrétű értelmezhetősége tudatos vagy tudattalan tevékenység eredménye?
- WG • Ha rábukkantam egy képre, tudatosan alkalmazom a kollázstechnikát: kapcsolódási pontokat keresek közöttük és a szöveg egyéb részei között. Ezt a módszert elsősorban Burroughs-tól, másodsorban Ballardtól tanultam. Valójában sohasem alkalmazom a „vágótechnikát”, csak ha elakadtam, vagy ha nagyon unatkozom; ilyenkor teleírok pár oldalt, és később megnézem, mi sült ki belőle. Ennek ellenére értem, mit akart Burroughs a maga véletlenekre építő technikáival, még akkor is, ha eredményei nem mindig olyan érdekesek. Na, szóval én is nyiszáltam, rakosgattam, de aztán lecsiszoltam az egészet, hogy ne legyen olyan érdes.
- LM • Nem helytelen ez a módszer egy olyan műfajban, mint a sci-fi, melynek legtöbb olvasója tudományos vagy racionális alapokon nyugvó kapcsolattrendszert keres, hogy futurisztikus fantáziája megbízhatóan szárnyalhasson?
- WG • Mint említettem, nem óhajtom újratermelni azt az aprólékoskodásig valószínűségű írásmódot, amelyet általában a sci-fi írásmódjának tekintenek. Lehet, hogy most írom alá a halálos ítéletemet, de be kell vallanom, hogy ha a tudomány vagy a logika talajára tévedek, általában fogalmam sincs, miről beszélek. Ahhoz viszont van tehetségem, hogy másféleképpen győzzem meg az embereket. A sci-fi szerzők közül csak a gyakorló tudósok értik, amit beszélnek, legtöbbünk azonban kénytelen-kelletlen polihisztornak tette magát egy olyan világ létrehozása érdekében, amely nem létezik, mégis valószínűnek látszik. *Ez a jó regény titka.*

- LM • Célja-e egy Faulkner-féle, futurisztikus Yoknapatawpha-megye megteremtése, melynek fikcionális terében minden összekapcsolódik?
- WG • Nem – az olyan Stephen R. Donaldson-ízű lenne. Az emberek máris a folytatások felől kérdezzetnek, ami elég kellemetlen, mert a sci-fi sorozatgyártás eredendő züllöttségét juttatja eszembe. Ha az ember nem kényszerül rá, hogy minden alkalommal a semmiből teremtsen új világot, idővel ellustul, és ugyanoda pottyan, ahol az előző regényben már járt. Tisztában voltam ezzel, amikor a *Neurománcot* írtam, ezért jelentettem ki a végén, hogy Case soha többé nem látta Molly-t. Ez sokkal inkább önmagamnak, mint az olvasónak szól. Ha hét évvel ezelőtt azt mondták volna, sci-fi-trilógiát fogok írni, felkötöttem volna magam. Azon nyomban.
- LM • A jelenkor megszállott kép-, adat- és tudáshalmozása nyilvánvalóan összefügg a kapitalizmus teljesítménykényszerével, gyökere mégis a haláltól való félelem, a halhatatlanság vágya. Másképp fogalmazva, a vallások és a technológia céljai talán nem is olyan összeegyeztethetetlenek, mint hinnénk.
- WG • Egyetértek. De mindez nem a jelenkor technológiai fejlődésének eredménye. Az ókori templomok – olyan emberek művei, akik megtanulták, hogyan munkálják meg a követ a rendelkezésükre álló technológia segítségével – gépek, melyeknek az a feladatuk, hogy halhatatlanná tegyék építőiket. Minden piramis és labirintus időgép. A technológia ilyesfajta alkalmazása az emberi kultúrával egyidős.
- LM • Csak a hetvenes évek közepén iratkozott be a főiskolára. Mivel foglalkozott a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején?
- WG • Az égvilágon semmivel. Apám vállalkozó volt, a negyvenes évek elején szerzett tőkét öblítő vécék tervezésével, amit a háború utáni, Sun Belt előtti építkezési hullámban kamatoztatott délen. Nyolcéves koromban meghalt, anyám pedig visszaköltözött a családdal Virginiába, ahonnan mindketten származtak. Tizenhat-tizenhét éves koromig ott éltem, zárkóztam, sete-suta, könyvmoly kamaszként. Aztán Tucsonba mentem középiskolába, ijesztő városi fiúk közé, ahol magával sodort a hippy-mozgalom San Franciscóból érkező első hulláma. Idősebbek, vagányabbak voltam nálam. Végül füvézesen kaptak, és kirúgtak az iskolából. Visszatértem Virginiába, de anyám nem élt már, rokonaim pedig nem túlzottan lelkesedtek az életstílusomért. Csavargogni kezdtem. Úgy-ahogy meggyőztem a hadsereget, hogy nincs rám szüksége, és 1968-ban felkerekedtem Torontóba, anélkül, hogy tudtam volna, mennyire más, mint Amerika. Végül a katonaság elől menekülő amerikaiak egyik közösségében kötöttem ki.
- LM • Nem olyan volt, mint egy földalatti mozgalom? Hatott a regényeire?
- WG • Bizonyára hatott, már amennyiben ott tanultam a regényeimben használt szleng egy részét. De a „földalatti mozgalom” jelzőt túlzásnak tartaná az, aki ismert engem, és tudta, mi folyik. Kimondottan nyugis hely volt a legtöbb hasonlóhoz képest; a csavargótanyák soft-core verziója; semmi durva. Mint a legtöbb kisvárosi kölyök, imádtam kukkolni a bűntényeket. Mégis kétségtelen, hogy mély nyomot hagyott bennem az az időszak. Csodálatos volt. Senki sem tudta, mit hoz a holnap.
- LM • Akkor még eszébe sem jutott, hogy író lesz?
- WG • Elvértve. Mint a legtöbb kamasznak. Úgy éreztem, olyan korban élek,

amelyben minden gyökeresen megváltozik majd, nincs hát értelme terveket szőni. Amikor azonban semmi sem változott, legfeljebb rosszabb lett, takerodót fújtam. Európába utaztam, ott csavarogtam egy évig – elég pénzt örököltem ahhoz, hogy úrimód nyomorogjak. Azután visszajöttem Kanadába, hogy a feleségem, Deb diplomázhasson; Vancouverbe költöztünk, és beiratkozott a UBC-re. Amikor Deb tovább tanult, hogy nyelvészetből MA-t szeressen, ráébredtem, hogy igaza van. Ha nem sci-fiben utaznék, sehol sem találnék munkát.

LM • Gondolt már arra, hogy hamarosan más területen is kipróbálja a tollát, hogy kitörjön a sci-fi-gettóból, és a „fősodorral” ússzon?

WG • Gondoltam, mert attól tartok, hogy ha megtelepszem a sci-fiben, beskatulyáznak. Most azonban az a legfontosabb, hogy úgy találjam meg a kiutat, hogy tudom, merre tovább. Nem akarok mindent előlről kezdeni. Vannak elképzeléseim arról, hogy merre lépjek, de olyan oldalirányú lépés lesz ez, amelyet egyre nehezebb megtenni. Közhely, hogy ha egyszer nevet szereztél a sci-fiben, „nincs pardon.”

LM • Ironikus megállapítás, ha csak azokra a fősodor-szerzőkre gondolunk, akik fél-sci-fit írnak. A latin-amerikai mágikus realizmusról nem is szólván.

WG • Irigylem a latin-amerikaiakat, mert azt csinálják, amihez kedvük van. Amerikában úgy tűnik, egyirányú a mozgás – a fősodor szerzői kölcsönözhetnek a sci-fitől, a sci-fi-szerzők azonban örökre magukon hordják a provincializmus átkát. Amikor Angliában jártam, érdekesnek találtam, hogy a sci-fi-szerzők közössége rajongott a latin-amerikai mágikus realizmusért. Amerikai kollégáik azonban legtöbbször még a hírét sem hallották.

LM • Mit mondana a következő regényéről? Dolgozik már rajta?

WG • Dolgoznom kéne – de mint ahogy lakásom tiszteletet parancsoló nyugalma is elárulja, elég döcögösen megy. *A Mona Lisa Overdrive* – mert ez lesz a címe – nem a *Számláló nullára* közvetlen folytatása. Tulajdonképpen ugyanúgy viszonyul hozzá, ahogyan az a *Neurománchoz* – minden folytatás között hét év telik el. Egy-egy ismerős arccal találkozunk, de tizennégy év hosszú idő egy világban, ahol minden olyan gyorsan változik, hogy örülsz, ha percről percre felismered a dolgokat. Amikor a *Számláló nullára* készült, eleinte tovább akartam vinni Mitchell lányának történetét, mert érdekes szálnak találtam. De úgy meguntam az írást, olyan türelmetlenül vártam a végét, hogy elvettem a tervet. Aztán mégsem hagytam nyugodni; szüntelen azon törtem a fejem, mi lett a lánnyal. Ő a vudu istenekhez fűződő kapocs, ő lesz a következő szupersztár – gondoltam. Az ihlet azonban késett. Aztán néhány producer társaságában a Beverly Hills Hotelben töltöttem egy hétvégét, hogy ötleteket gyűjtsek. Visszafelé a gépen rádöbbsentem, hogy olyan dolgokat láttam, amikről már írtam. Volt egy regénytervem, de amikor Vancouverbe értem, felhívtam az ügynökségemet, és közöltem, hogy inkább a *Mona Lisa Overdrive*-ot akarom megírni.

LM • A japán díszletek, melyeket főként a *Neurománchoz* használ, igen pontosak. Fűződik hozzájuk személyes élmény?

WG • A *Terry and the Pirates*-ból többet tanultam, mint személyes élményeimből. Sohasem jártam Japánban, de a feleségem hosszú ideig angolnyelvtanár volt, és minthogy leginkább a japánok engedhetik meg maguknak, hogy a gyere-

keik külföldön tanuljanak nyelvet, volt egy időszak, amikor Vancouver is el-
 árasztották a japán fiatalok – eléjük mentem, kikísértem őket a repülőtérre,
 ilyenek. Vancouver ráadásul a japán turisták is szeretik, többek között azért,
 mert japán kocsmái is vannak, melyeket mások alig látogatnak, mivel furcsá-
 nak találják a berendezést. Biztos, hogy a *Neuromán*cban sok mindent fel-
 használtam ezekből. A japánok persze szeretnek mindent, ami cyberpunk.
 Mintha elhinnék, amit Bruce Sterling összehordott róla! Félelmetes. De
 engem többek között azért kedvelnek, mert nem találok ki japán neveket –
 a japán légitársaság prospektusából lestem az összeset. És szerencsém volt a
 földrajzzal. Amikor a *Neuromán*cot írtam, fogalmam sem volt, hol van Chiba
 – mind a félsziget, mind az öböl a fejemből pattant ki – úgyhogy behúztam
 a nyakam, amikor megjelent a könyv. De aztán a kezembe került egy térkép,
 és megtaláltam Chibát – félszigeten van, öbölben. Az élet utánozza a művé-
 szetet. Az egyetlen, amit a saját szememmel láttam, Isztambul, ahol csak egy
 hetet töltöttem, mégis mély benyomást tett rám. East Village, ahol John
 Shirley-vel jártam 1980-ban, szintén ott van a helyszínek között. Amikor ki-
 léptem az utcára, olyan látvány fogadott, amelyről addig nem is álmodtam.
 Kétméteres magasságig teleplakátozott épületfalak. Egy vancouveri számára
 teljes káosz és anarchia. Furcsa, félelmetes, de egyszerre érdekes is volt.

LM • Nem sajnálja néha, hogy sosem élt New Yorkban, vagy Los Angelesben,
 hogy közelebbi képe legyen róluk?

WG • Ha New Yorkban vagy Los Angelesben éltem volna, unikornisokról írnék.

Fordította: Elekes Dóra