

FIGYELŐ

KÉT BÍRÁLAT EGY KÖNYVRŐL

*Barnás Ferenc: A kilencedik
Szerkesztette Boldizsár Ildikó, a borítót Külkey
Orsolya fotójának felhasználásával Romvári
János készítette, a kötetet Pintér József tervezte,
a szerző fényképét Szilágyi Lenke készítette
Magvető, 2006. 214 oldal, 2290 Ft*

I

MESTERMŰ

Ha lehántom a borítót, a kötéstáblán összeviszsa karistolt viaszosvászon faktúráját látom. A véletlenszerű metszések káoszából mégis szabályosság benyomását keltő, geometrikus vonalháló van kialakulóban, s az ábra szervezettek tűnik. Egy hangot is hallok a gyerekkoromból: „Nem megmondtam, hogy a deszkán vágd azt a kenyeret!” Lehet, hogy vágódeszka lenyomata ez?

Valahogy minden összejött: a borító, a kötéstábla, a szellős tipográfia, a terjedelem, a kötetbeosztás; az, hogy az arányos fejezeteket nem számjegy, hanem kiírt szám jelöli (mint-ha gongütés hallatszana); a szövegritmus, a feszültség kimért emelkedése, csúcspontja és lecsengése; a mondatok és a cselekmény rendje; a főszereplő és a „tabló” többi elemének összjátéka; a csak enyhén megbontott tér-idő egység; az elbeszélő hang „szívverés”, meg-megugró kiegyensúlyozottsága – egyszóval: ez a könyv hibátlan. Tökéletesen meg van szerkesztve, a külső és a belső forma, a „szövegfaktúra” és a lényeg harmóniája mestermunkára vall. Stilisztikailag a mű egységes, a drámai kulminációs ponton előálló mondatbomlás maradéktalanul bele van dolgozva a törzsszövegbe. Az írástechnika kifogástalan.

Mindazonáltal semmi feltűnő nincs ezen a könyvön, ebben a könyvben. A szerénység érénye ad különös ragyogást a műnek. A kivételes formafegyelemben sincs semmi tüntető,

semmi modoros, ugyanis a forma szorítása teljes mértékben megfelel a tartalomnak, amit átítat a szorongás~szorongatás~kényszer egész problémakomplexuma (és komplexusa). A forma közlő vagy sugalló funkciója betöltött, és ez olyan esztétikai öröm, amitől fényt kap a tartalom sötétsége.

A főszereplő és egyúttal elbeszélő egy kilenc-tíz éves kisfiú, a SORSTALANSÁG Köves Gyurijának kis rokona. Őt halljuk végig, mint Já-nossy Lajos mondja, „egyszólamú recitativo” formájában. Az író azonban nem utánozza a gyerekhangot, nem imitálja sem a fiúcska beszédjét, sem a belső monológját, sem a gyermekes írásmódot, hanem (Kertész Imréhez hasonlóan) *megalkotja* a sajátos gyermeki világlátást, hanghordozást, lelkiséget és észjárást. Stílusimitáció nélkül teremt meg a szöveget: a gyerek belső és külső világából vett kifejezéseket, grammatikai struktúrákat, gesztusokat, észjárásbeli jellegzetességeket, rögeszméket beledolgozza a teljesen korrekt, hétköznapi-san szóló, beszámoló jellegű szövegbe. Mértékletesen él a gyereknyelv stílusjegyeivel, anélkül, hogy annak érdekességeivel és viccességeivel szórakoztatná az olvasót. Nem tesz úgy, *mintha*. Nem feledtetni az olvasóval az írói közvetítést. Letisztított, egyszerűvé kimunkált, vízszertűen, nem teljesen áttetsző magyar nyelv közvetíti a gyereknyelvet, ami pedig egy világot közvetít. A felnőtt író ott van a szövegrendben, a szabályos grammatikai viszonyokban, az egységes stilisztikában, a következetes cselekményvezetésben; ott van a pontokban és a vesszőkben, az eltalált jelzőkben és a jól szabott jelenetekben – a gyerek pedig ott van az érzésvilágban, a figyelem működésében, az elgondolásokban és a saját neologizmusáiban. Barnás Ferenc borotvaélen táncolt, és (nyilván előző két regényének kudarcán kiértelt) írói hozzáértéssel, jó ízléssel teremtette meg ezt az egyensúlyt. Igaz, a spontaneitásról lemondott, ami viszont tökéletesen megfelel a tárgynak, lévén hogy a közvetlenség a szóban forgó gyerekekre sem jellemző.

Ennek a regénynek a téje a nyelvi tükrözés-

nél mélyebb hitelesség: egy szűk világ és egy beszűkülésre kényszerített fiatal lélek meggyőző ábrázolása, amiből a totális szorongás állapota kell, hogy kibomoljon, úgy, hogy az írás mindennek ellenére fölhozza a szorongás erejét. Tulajdonképpen tehát a szorongás föl szabadítása a tét. Ez *egyszerre* terápiás és művészi célzat, igen komoly, egzisztenciális súlyú írásakció; többlepcsős művelet, stratégia, ami a mű fegyelmeztségében tükröződik. Ha a hitelesség csorbul, a hadművelet nem sikerülhet, és sem pszichésen, sem esztétikailag nem gyógyulunk. A katarzis, amit a regény (olvasat) elér, a szó klasszikus, összetett (esztétikai~pszichés~morális) értelmében tisztító erejű.

Egy mély szegénységben élő nagycsalád kilencedik gyermeke van a csapdában. A nevével nem tudjuk, csak a ragadványneveit: Kiskusza, Kisszaros. Ő az elbeszélő, azaz az író az ő életének több mint egyéves szakaszát adja elő jelen időben és „közelmúltban”, egyes szám első személyben. Több mint egy év történéseinek sűrítményét, „válogatott eseményeit” olvassuk. A regény drámai menete, a fabula és a szűzse viszonya halálpontosan megszerkesztett. A feszültség csak a nyolcadik fejezetre emelkedik meg, és itt kulminál, mindaddig az explicit dráma alapos előkészítése folyik. Az utolsó, kilencedik fejezetben történik egy ismételt, manifeszt kulmináció, majd következik a lecsengés, és a regény a végső fordulat *közben* marad abba. A fabula egyszerűsége ellenére az olvasás izgalmi foka oly ívben emelkedik s ugrik meg a vége felé, hogy ez az én esetemben fiziológiai reakciókkal jár, a szapora szívdobogástól a visszafojtott lélegzetig. Barnás Ferencnek maradéktalanul sikerült nemcsak ábrázolnia, hanem *érzékeltetnie* a gyermekien torok- és gyomorszorító, lázas szorongás- és izgatottságlehetet, az iszonynak azt a sajátos, összetéveszthetetlen minőségét, amit gyerekkorából mindenki ismer, s ami felnőttkorban hígabb, de mérgezőbb formában ismétlődik. Barnásnak a szorongás *elemi* tartalmát, formáját és körülményeit sikerült megírnia, és paradox erejét felmutatnia.

Az explicit dráma hosszas előkészítésére azért van szükség, mert a regényben leírt neurozisanak a magyarázata tényleg „odakint” van, azaz a neurozís a világállapot „virága”, és ahhoz, hogy értsük – a megértés és megértetés is a regény nemes intenciói közé tartozik –, meg

kell ismernünk a környezetet, a táptalajt, a latens fejlődésmenetet. Mivel a gyerek egyéves történetében visszaemlékezések is akadnak, az analízis (ami az olvasó dolga) egész a szülők ifjúkoráig visszamehet. Nem annyira pszicho-, sokkal több tényezőre gondolok.

A gyerek számára a világ a család meg az iskola, a szűkebb környezet, s erről – az írói empátiának hála – teljesen magától értetődő otthonossággal tud beszámolni a kis fogalmazó. Barnás megtalálta és mesterien ábrázolta ezt a naivan evidens – hisz a túlélést biztosító –, sajátos otthonosságminőséget. Azt az „*itt élned, halnod kell*”-érzést, amikor a szűkebb-tágabb család azonos az egész világgal, és a kötődésnek, legyen bármily ambivalens – akár gyilkos –, nincs alternatívája. Abban az életkorban, amikor a hazavágyódás még sokkal nagyobb, mint az elvágyódás, és nem válhat metaforikussá, mert a szeretet, a viszolygás, a ragaszkodás testiesek.

A kisfű, tizenegyből a kilencedik gyerek, aki csak egy a sok közül, a nagycsaládban mint világban keres és talál, veszít és lel helyet, funkciót, életeret és levegőt magának, és valóságos létfontartási küzdelemre van rákényszerülve. Ez a nagycsalád ugyanis állandó szükség-helyzetben él, minél fogva a főszereplő kisgyerek is folyton hadiállapotba kerül, hogy megszerezze a betevő falatot, a fekhelyet, a ruhát, egyáltalán levegőhöz jusson. A kívülről többnyire csak fakó szegénységnek látszó állapot szüntelen benső készenléttel jár együtt, ami alig teszi lehetővé a minimális békességet: jobbára csak a „módosult tudatállapot” (ahogy a gyerek mondja: a „másiklevés”) perceiben.

Barnás Ferenc a magyar irodalom egyik legjobb *szegénységrajzát* nyújtja ebben a könyvben, a szegénység metasztázisait, a tudatban, a személységben okozott torzulásait is feltárva. Az ő szegénysége nem költői, mint József Attiláé, nem drámai, mint mondjuk Gorkijé, nem festői en sötét, mint Van Goghé, hanem prózai a szó minden értelmében. Nem színes, ízes, mint Móricznál. Nyelvilag nem olyan pezsgő, mint Tar Sándor legjobb novelláiban. Hanem sivár, zsúfoltságában is kopár, monoton, kopottas – az indulatok fojtásában, az érzelmek takarásban maradnak, és belül rágnak, mindenki „befelé sír”. (Nézzük meg a könyv borítóján a fényképet: olyan. Megszokott és mindennapos, piszkosfakó, bebörtönző.)

Nehézkes, tompa, mint a szocializmus mindennapjai voltak a hatvanas-hetvenes években, amikor nagy erőbevetéssel lehetett csak egy egész kicsinykét előremenni. Barnás ezeket az „ölmidőket” nagyon szépen ábrázolja, különösen a fojtott légkört, a „sok iparkodás szinte semmiért”-jelenséget, a szegénység siralmas mozdíthatatlanságát és az emberek korai elkopását. A munkásember lehasználásának tipikusan szocialista, ezen belül is jellemzően magyar, kompromisszumos változatát. A KILENCEDIK *korrajzként* is kiemelkedő alkotás. Az apa személyében találkozásunk van a kis akarnok diktátorral, az illyési zsarnokság meghittén familiáris változatával és a patriarchalizmus mitlítás formájával is.

A hely szintűgy jellegzetes: a jelenkori magyar prózában sok aspektusból kirajzolódó, már szimbolikus „telep” képe kerekedik ki a toldozott-foldozott, vakolatlan, csúnya kisházakkal és félkész nagyházakkal, sufnikkal, budikkal és kopár, rendezetlen udvarokkal. Ezekhez képest egy akármilyen szegényes porta a magyar parasztirodalomból kész idill. Itt, a pomázi Telepen a stílustalanság, a csúnyság, a szedett-vedett jelleg dívik, és az elidegenedés normális. Az esztétikai és a lelki igénytelenség (az emberi kapcsolatok sivársága, a szegényes kommunikáció) depresszív szürkeségbe csomagol mindent. A KILENCEDIK többek között olyan *modern faluregény*, mely, Tar Sándor után, végképp diszkreditálja a „népieség” irodalmi fogalmát.

Amikor ezeket formát, összefoglalom, tovább magyarázom azt, ami a gyerek látóterében kirajzolódik. A gyerek persze nem vagy nem jól minősít, és inkább pozitívan elfogult. Nem tud nem ragaszkodni a családjához, az adott világhoz, és egy szikkadt minyon a kocsmában számára a legfőbb jó megtestesülése. Barnás nem ironizál ezen, erre nincs is szükség, hisz a gyermeki jóhiszeműség a drámaivá izzított fabula által esik bűnbe, aminek a megrendítő ereje nagyobb, mint az ironia szubverzív képessége.

Ez a regény nem a kommunista ideológia, a „proletáruralom” leleplezése felől és le a szocialista valóságba, nem a káderek/egyszerű emberek oppozícióit írja (bár ezt is felvillantja), hanem egy új, meglepő aspektusból látatja a korabeli életet. A gyerek világot ugyanis egy bigottan katolikus, puritán nagycsalád ké-

pezi, s az ő számára a katolicizmus a mérvadó szellemi horizont, ebbe született bele, és ebben cseperedik. Mit jelent ez a valóságban? Nap mint nap ismételt katolikus imádságokat, egyházi énekeket, sorozatgyártott kegytárgyakat, a plébánosok, az atyák és a sekrestyés nénik különös világát (Pályi András egyik témája), tízes miséket és rorátékat, vasárnapi süteményt, karácsonyi bejglit, húsvéti „forintos” locsolkodást. Ájtatosságot, kenetességet és súlyos („szíjós”) istenes szigort. Jelenti az atyai „kezelést”, azaz a majd’ mindennapos veréseket és a szemrehányással (a nietzschei ressentiment-nal) teli, mindig a tulajdon erényeire és a másik semmirekellőségére hivatkozó szidalmakat. Az anya furcsa átszellemléseit, főnkaadó szemét és semmi tesztelemet nem tűrő rigiditását. Ez a fajta vallásosság oppozíciós párja annak az eszmei zsarnokságnak, ami a tágabb világban uralkodik – a gyerekek nem is nagyon látnak ellentétet a kettő között, hanem csak egymást kiegészítő másságot. Valóban: ahol zsarnokság van, ott zsarnokság van a fészület előtt is.

A gyerekek hiperérzékenyek a hazugságra, álnokságra, hamisságra; leleplezik, félnek és agresszívok vagy sunyik lesznek tőle. A népi katolicizmusnak az a válfaja, amit ebben a családban gyakorolnak, tulajdonképpen hamis tanúszkodásra kényszeríti őket, és megvonja tőlük a lelki szabadságot is. Oly keményen, hogy „hibásak”, beszédhibásak, diszlexiásak, kényszerneurotikusok vagy épp alattomosak lesznek. Mintegy szokási lehetőséget gyanánt találnak ki maguknak saját rítusokat, mániákat, valami módját a „másiklevés”-nek, a „jócsinálás”-nak. A főszereplő kisfiú is kitalált rítusokkal teszi elviselhetővé az életét, saját szent helyeket és szentségeket alkot magának, élvezetforrásokat keres, s hogy ez az alternatív életvezetés sikerüljön, igyekszik mindig észrevétlen maradni, „az észrevehetetlenséget gyakorolja”. Visszahúzódásának másik oka a szégyen, amit a teste, a családjá – a szegénységük és másságuk – és valamennyiük torzulásai miatt érez. A saját „szentélyeit” a falu normális színterein alakítja ki magának: a bisztró, húsbolt, a trafik, az állomás azok a helyek, ahova – rituálisan – beoson, s a szagukat beszívja, elnázéldve eltölti őt a „jó”. Egy másik rítusa a „benézés”: átlagos családi házak ablakán belesve részesíti magát az ismeretlen, kényelmes otthonlét érzéséből.

Az iskolai végé sem csak az elhúzóds helyszíne számára, hanem az a hely, ahol saját, szégyellt testét vizsgálgatja, az önazonosságát gyakorolja (amihez szintén precíz szertartást alakított ki). Szegény gyerek alig játszik, folyton komolyan gyakorol: beszélni, látni, eszmélni, egyáltalán *lenni*.

A családban nincs autonómiája, szigorúan meg van szabva a funkciója – az iskola lehetne az a hely, ahol ő nem a „kilencedik”, hanem egyvalaki, ám a koldusszegénység, sőt a lelki szegénység stigmája rajta, és az iskolai struktúrában is bekasznízzák és terrorizálják. A gyerekek nem érzelmesek, hanem tisztán éreznek, és Barnás remekül ábrázolja azokat a nyomorú létállapotokat, amelyekbe a lenézett, jelentéktelen gyermek belevettedik. A tartós szegény az elbújás, a „föld alá süllyedés” vágyát állandósítja, miközben egyenesen elviselhetetlené, maró és mohó irigységgé fokozza a jóllét és az önazonosság utáni sóvárgást. Ehhez járul még a folyton ismétlődő éhezés szédülete, amikor a szó szoros értelmében mámorítóvá fajul a kolbász szaga, a szalámis zsemle, a minyon látványa. Ez a regény páratlanul markánsan írja le a különböző hiányállapotokat (az éhségtől a szeretet- és az elismeréshiányig) meg az ezeket kompenzáló rítusok/neurózisok természetét (a falánkságtól az „absence”-állapotokig, az önringatásig, jaktálásig, alattomosan szervilis szófogadásig). A KILENCEDIK mint *lélektani regény* az elsők között van a jelenkori magyar irodalomban.

A fabula kétszintű: a felszínen a nagyház építése és a „szentképgyártási program” zajlik sikeresen (az apa kegytárgyakkal kereskedik), miközben a gyerekek öntudatlanul a lázadás és a lebukás *scriptje* – a berne-i „ellensorkönyv” – érlelődik. Az utóbbi gyerekes lopkodás képeben nyilvánul meg. A lopkodás történetét az író a legnagyobb drámák izgalmi fokára srófolja fel, miközben a „kegytárgyazást” a szomorú groteszk szintjén tartja.

Kiskusza rabszolgamunkát végezve fűzi a rózsafüzért, színezi a szentképeket. A kényszerimádkozások és a kényszerszermunka, a miséken és a temetéseken való ministrálás – a kötelező kegyesség, a gürcölés és fusizás bizarr elegye, ez az egész családi konspiráció sűrű homályként teleszik rá. Mint minden kisleány, ő is bátor és jó akarna lenni. No és „gazdag” is – ami a kolbász meg a mágikus erejű „minyon” meg-

vásárlását jelenti –, hogy ő is tudjon jóllakotni jótékonykodni, ahogy vele teszik. Azt a gyereklogikát, ami Kiskusztát a kedves tanító néni meglopására, kolbász, kenyér meg édeségek vásárlására, felfalására és szétosztogatására készíti, Barnás Ferenc pszichológiaiag is hiánytalanul követi, ámde a drámaiság más-tól fokozódik, metafizikai súlya lesz, és a történetet *metafizikai példázattá* válik. Vera néni ugyanis az a személy a kisleány életében, aki a tiszta jót képviseli. A tanító néni bízik benne, kedves hozzá, megértő, még meg is érinti, nem hozza őt szegénybe, és nem különbözteti meg. A kisleány vakmerő „action gratuite”-ot követ el, amikor éppen az ő bizalmát csúfolja meg, és ezt a jót rántja sárba. A megszenteltelenítés, amit elkövet, amikor belenyúl a tanító néni táskájába, lázadás az egész „rendszer” ellen, amelyben él, a saját álságos lelki rendszere ellen is.

Miközben jól viselkedik, lopkod, miközben lopkod, otthon eljuttassa „*ésapa legszófogadóbb munkását*” – és tudat alatt elébe megy a lebukásnak azért, hogy megtörje ezt az álnok ketősséget. Felrúgja a „szegény, jó kisleány”, a „kilencedik” szerepét, és ezzel megtagadja a szülei életében megfigyelt, persze kimondhatatlan, tőle is megkövetelt képmutatást (ami még a szent asszonyt reprezentáló anyára is vonatkozik). Mintegy megmutatkozik Vera néni, a szülei és mindenki előtt a maga „gonosz” valójában, és tettelesen „bevallja” a bűnöket, amelyeket a gyóntatófülkében rendszeresen és illendően formolva széthazudgált. Azokat bántja meg, akiket a legjobban szeret – az anyját és a tanító nénit –, és ezzel a bűnnel az egész szenvedését, minden szegényét és nyomorát kifejezi. Azt, hogy ő neki nincs módja és nincs esélye bátornak és jónak és szép tisztának lenni.

A regény utolsó bekezdésében gyönyörűen meg is történik az artikulált, tudatos önkifejezés, és a gyerek, legalább magában, elkezd kristálytiszta beszélni: „*Amikor az iskolához érek, azon gondolkodom, hogy rá tudok-e majd nézni Vera néniére. Nem tudom eldönteni. Csak azt tudom, hogy őt még mindig szeretem, hiába nem volna szabad.*” A „nem szabad” e gyerek életének állandó kísérőjelensége, a spontán beszéd letiltásától egészen az alvásmegvonásig és az anyai iránti szeretet kimutatásának tiltásáig. Ezért ez a belső beszédből vett utolsó mondat már önmagában is roppant lázadás a „rendszer” el-

len. Kiskusza a lopásügy alatt benső fordulatot élt át, de hogy az így kiküzdött új, a teológiai struktúrát és az egész megszokott világ- és életrendjét tagadó, zsenge identitásával a szemébe tud-e nézni másoknak, az függőben marad. Az apa rémképe még ott kísért a horizonton.

Ha megnézzük a fülön a szerző fényképét, feltűnik egy hunyorgó szempár. A fotóportré-ról egy pillanatra a szemképráztató, megkönynyeztető elvakulás jelenségére asszociálok. Az ilyen könnyek csípiák a szemet. Barnás Ferenc tényleg belenézett a gyermeki mindentudás villanófényébe, és nyelvet is talált, hogy megírja, amit látott és tapasztalt. Az emberi sebzettség keresztbe-kasul metsző fájdalmait strukturalta. A kritikusok már méltatták az író „szenvtelenségét”, amit én a fojtottság és a roppant szorongás kifejezőeszközének vélek. A fojtottság és a szorongás nemcsak egy lelki alkat sajátja, hanem egy mentalitásnak, egyfajta valóságosságnak meg egy kornak, mi több, egy állandósulni képes, kínos létállapotnak is a jellemzője. A KILENCEDIK a maga „*minimalista összhangzattaná*”-val (Jánossy Lajos) a szorongás regénye – olyan harmonikus alkotás, mely a formája által, írásművészettel diadalmaskodik a neurózison.

Radics Viktória

II

EGY LÉPÉS HÁTRA

A KILENCEDIK mint cím, így önmagában felidézheti Beethoven kilencedikjét, az emberi szolidaritás, az egyetemes öröm és jó szándék himnuszát, melyben ott lüktetnek Schiller utópikus sorai: „*Gyász, szegénység, jöjj: vigadni / Várnak im a boldogok!*”

Barnás Ferenc *kilencedikje* (mely valójában az életmű harmadik darabja, és ezzel búcsút is mondunk a számmisztikának) ebből az eufórikus utópiából tesz egy lépést hátra, oda, ahol csak gyász, de főleg szegénység van, és senki sem vár senkit vigadni. Azoknak a világába tesz utazást, akiknek a legnagyobb szükségük volna az ÖRÖMÓDÁ-ban megfogalmazott egyetemes kéznyújtásra, és akiknek mégis a legkevesebb esélyük van arra, hogy az el is jusson hozzájuk. Nem mintha Barnás könyve efféle fentről lefelé irányuló kéznyújtás akarna len-

ni; nem felrázni vagy agítálni akar a szegénység áldozatai mellett, nem tesz szemrehányást senkinek: egyetlen ambíciója az ábrázolás.

Éppen ezért önmaga felől is tesz egy lépést hátra; visszahúzódik címszereplője, a Debrecenből Pomázra szakadt nagycsalád kilencedik gyermekének személyiségébe (vagy amögé), átadja neki a szót, és hagyja, hogy az általa ábrázolni kívánt világ az ő perspektíváján keresztül bontakozzon ki előttünk a maga szenvtelenségében és töredékességében. Ami így kirajzolódik, az nem maga a pokol, csupán a büntelenek kilátástalan purgatóriuma, ahol a túlélésért folytatott küzdelmen kívül legfeljebb csak várni lehet, hogy az ember sorsa valahogy jobbra fordul; nem *utazás az éjszaka mélyére*, csupán látkép az örökké tartó szürkületről. Ebben a szürkületben éppúgy nem marad hely semmilyen szélesebb perspektívának, mint ahogyan egy differenciált személyiség kialakulásának sem, hiszen minden energia rámegegy a túlélésre: a napi gondok, az alapvető, ám a nyomor miatt mégsem mindig kielégíthető testi szükségletek, mint amilyen a melege, az ételre, a biztonságra és a magánszférára való igény, egyszerűen elfedik a magasabb reflexió tereit. Ennek szimbolikus jele lehet a főhős és testvéreinek beszédhibája, melynek következtében egymáshoz is ritkán beszélnek, illetve az iskolában is csak néhanapján szólítja fel őket a tanárnő, valamint a főszereplő névtelensége is. Valóban illenek rájuk Simone Weil sorai a NEHÉZKEDÉS ÉS KEGYELEM (LA PESANTEUR ET LA GRÂCE) lapjairól: „*Semmi a világon nem képes megfosztani minket attól, hogy azt mondhassuk: »én«. Semmi, kivéve a különösen nagy szerencsétlenséget. Semmi sem rosszabb az ilyen szerencsétlenségnél, mert kívülről bontja le az ént, így pedig mi magunk már nem tudjuk belülről lebontani. Mi történik azokkal, akiknek a szerencsétlenség kívülről bontja le az énjét? Az ő számukra a kiüresedést csak a materialista vagy ateista fogalmak szerint tudjuk felmutatni.* Az azonban, hogy az énjüket elvesztették, nem jelenti azt, hogy megszabadultak volna az önzéstől is. Ellenkezőleg. Persze ez is megtörténik néha, amikor a kutyák ragaszkodásához hasonló viselkedést okoz. De a többi alkalommal az emberi lét a csupasz, vegetatív önzésre korlátozódik. Egyfajta én nélküli önzésre.”

A francia filozófusnőt egyébként nem én rángatom ide, hiszen a főhős egyik bátyja, Pap maga is olvassa a műveit, ahogy az a narrátor egyik mondatából kiderül: „*pap volt az első, [...]*

ő franciában jó, így tudtam meg azt is, hogy az okos néni szimónvájnak hívják” (179.). Ő talán képes a nyomor megpróbáltatásait az én belső lebontása és az Isten felé vezető út szolgálatába állítani, ahogyan azt Weil tanácsolja; a mi elbeszélőnknek azonban nemhogy a francia filozófia, de az iskolai olvasmányok is komoly nehézséget jelentenek, ami nem csoda, ha egyszer olvasásórán is egyfolytában csak a padtársa szalámis szendvicsével kapcsolatos képzések kötik le (nemhiába mondja Simone Weil, hogy „a képzelet szüntelenül azon dolgozik, hogy minden olyan repedést betömjön, melyen keresztül a kegyelem utat találhatna az emberhez”).

Ehhez igazodva maga a narráció is megmarad az alapvető szükségletek szintjén: a regény elbeszélőjét leginkább az izgatja, hogy vajon sikerül-e télen fűteni a lakást, mit és mikor sikerül majd ennie, hogy állnak az apja üzleti dolgai, és folyamatos, belső monológjának egységes felszínét csak időről időre szakítja meg egy-egy emlék, until ismert családi történet felidézése vagy néhány futó véleményalkotás, gondolat. A nagycsalád tizenegy gyermeke szigorú vallásos nevelést kap, az egyház mégsem mint a hit vagy a kultúra letéteményese jelenik meg, hanem mint a deklasszált család számára egyedül hozzáférhető szociális közeg, a kölcsönök, segélyek, alkalmi munkák (minisztériális, temetéseken való segédkezés) és üzleti megbízások forrása; a regényt elbeszélő kilencéves kislány a napi imádkozások közben éppúgy folyton másra gondol, mint a művelődés, a kitörés másik lehetséges helyszínén, az iskolában.

Ebben a földhözragadt perspektívában a szereplők antropológiája is egy lépéssel mint ha hátrább kerülne: a test mintegy visszاسűlyed az anyag szintjére, az érzelmek reflektálatlan, testi ingerekként járják át a főszereplőt, intellektusa az érzelmek zabolázatlanságával csapong a különböző témák között. Ennek megfelelően az első hét fejezet tulajdonképpen egyetlen egybefüggő, visszatérésekkel, anekdotákkal, történetzilánkokkal tarkított tudatfolyam, fecsegés, dumázás, mely alulstilizált, átetsző és következetes felületével a regény legnagyobb nyelvi teljesítménye, és amelyben Barnás remek érzékkel talált meg egyfajta közepet az olvasható, irodalmi nyelvszerkezet és a főhős egyéni nyelvhasználat, szóalkotásai (például Ésapja, Ésanya, békázás, olvasózás stb.) között. Bár a család története valamennyit halad előre ezek során – a Kisházból lassan átköl-

tözhetnek a Nagyházba, néhány testvér munkát kap stb. –, a szöveget Barnás kíméletlenül azonos szinten tartja végig, ezzel is megmutatva, hogy az alaphelyzethez képest vajmi kevés változott, a szereplők léthelyzetében minden teleológia csupán látszólagos. Ha az olvasó a regény befogadása közben megsejthet valamit ebből a kilátástalan, perspektívákat nélkülöző, szűkös létállapotból, az sokkal inkább ennek az elbeszélői sivárságnak, túrhetetlen és hosszadalmas semmitmondásnak köszönhető, mint a regényvilág, a nyomor konkrét leírásának.

Barnás ebből a csapongó, de szintaktikailag mégis jól szervezett stílusból lép megint egy lépést hátra a nyolcadik fejezet szabad verseket idéző, asszociációs szövegmozaikjába, mikor a főhős – a maga számára is érthetetlen módon – kedvenc tanárnője pénztárcájából elemel néhány forintot, majd ezt a tettét többször is megismétli egyre növekvő címletekkel egészen a lebukásig. Az indokolatlan bűn nem nyer reflektált értelmezést az elbeszélő oldaláról sem, nem illik bele a hittanórákon a táblára rajzolt bűngrafikon kategóriáiba: a helyzetre adott válaszok, mint amilyen az utolsó zsákmány elrejtése, a későbbi monomániás, konok tagadás vagy a bűn elkövetése utáni rossz érzés, inkább ösztönös, zsigeri reakciók, melyek úgy robbantják szét a főhős narrációját, úgy bujkálnak benne, mint valami különös betegség tünetei, melynek kimenetelében ő maga sem bizonyos. Erről tanúskodik a regény utolsó bekezdése is, jóval a lebukás és az azt követő megaláztatások után: „Amikor az iskolához érek, azon gondolkodom, hogy rá tudok-e majd nézni Vera néniére. Nem tudom eldönteni. Csak azt tudom, hogy őt még mindig szeretem, hiába nem volna szabad.” (214.)

Az ösztönös büntett ugyanakkor semmin nem változtat; a narráció még a nyolcadik fejezetben visszatér az eredeti kerékvágásba, a főhős pedig némi veréssel és szemrehányással megússza a dolgot: nem kerül intézetbe, nem vonják eljárás alá, a család boldogulása pedig szintén nem kerül veszélybe, tehát semmi tragikus nem történik. (A jellemfejlődés ugyan csak kimarad a játékból, ami azért sem meglepő, mert a főhősnek a fent felvázolt okokból következően nincs is különösebb jelleme.) Miért szükségszerű mégis, hogy a főhős a lopást elkövesse? Nem hiszem, hogy a szerző a nyomor természetes velejárójának és következményének gondolná a lopást, de a főhős cselekedetei sem erre mutatnak, hiszen az ello-

pott pénzből vett süteményeket részben elosztogatja, a legnagyobb fogást pedig egyenesen a vécébe dobja. Azt hiszem, ebben az esetben a tett szükségszerűségét sokkal kevésbé a társadalmi működések mechanizmusában, mint inkább a szöveg nehézkedésében kell keresnünk: egy olyan önmaga körül forgó, minden izgalmat vagy drámát nélkülöző beszédmódot, mint az első hét fejezet, nem lehet a végtelenségig büntetlenül alkalmazni; ahhoz pedig, hogy a regény a végén megtalálja a saját formáját, egyszerűen szükséges valahová egy tetőpontot beiktatni. A nyomor monotóniáját egy pillanatra felfeszítő drámai feszültség így valamelyest megmenti a regényt mint kompozíciót, a megszokott sivárságba való visszatérésnek köszönhetően azonban az olvasó (feltehetően a szerző szándékának megfelelően) mégis a kiúttalanság és az eseménytelenség érzésével csukja be a könyvet.

Jánossy Lajos a *Literán* megjelent kritikájában joggal mutat rá, hogy Barnás a regény szövegvilágának megalkotásakor „megtalált valamit, amely párbeszédbe hozza elbeszélőjét és »főhősét« Köves Gyurival, ez pedig a megfosztottság, a nincstelenség, az alávetettség elszemélytelenítő szituációja”. Ugyanakkor hiba lenne arról megfeledkezni, hogy a SORSTALANSÁG lapjain Kertész Köves Gyuri beszélgetésekor jóval nagyobb tételekben játszik, és – bármilyen furcsán hangozhat is ez elsőre – végeredményben elbeszélhetőbb közegben teszi ezt, mint Barnás. A második világháború és azon belül a koncentrációs tábor működése történelmi esemény, melynek az idő egy pontján vége szakadt: Köves Gyuri útja Budapestről a táborkba és vissza földrajzilag és az időben is megrajzolható, ez a rajzolat pedig önmagában megadja egy erről szóló lehetséges történet ívét, melynek szükségszerűen van eleje, közepe és vége. Az elbeszélői hang szenvtelen, mindenféle morális ítéletről tartózkodó monotóniája ott azért nem csapja agyon a regényt, mert a „letartóztatás”, az elszállítás és végül a szabadulás önkéntelen drámájával közben mindvégig, mintegy ellenpontként ott dübörögnek alatta a történelem kívülről a főhősre erőltetett eseményei, melyekkel az olvasó szüntelenül saját morális ítéleteinek háttére előtt szembesül, az elbeszélő naivitása és semlegessége pedig ezt a morális érzéket borzolja, irritálja folyamatosan: vagyis mindazt, aminek hiányával tüntet az elbeszélés, a regény valójában megkapja kívülről, a történelem vagy

az olvasó oldaláról. Barnás regényének a témájához, a nyomorhoz viszont (sajnos) jóval inkább hozzászoktunk már, de ami még fontosabb: a nyomor időtől és tértől független jelenség (ezért is válik tulajdonképpen jelentéktelenné, hogy a regényidő szerint a késő Kádárkorban, a hatvanas évek vége felé járunk, hiszen mondjuk napjainkba vagy a nyolcvanas évekbe helyezve a regényt csak olyan részletek változnának meg benne, melyek a mű által ábrázolni kívánt világnak csupán akcideneciái, de a lényegét aligha érintik); nincs sem története, sem eseményei, így aztán amellet, hogy kevésbé üt szíven, jóval nehezebben is lehet regényben elbeszélni.

Talán ezért is érzem úgy, hogy A KILENCEDIK, bár poétikai szempontból sikeres kísérletnek tekinthető, regényként mégis megoldatlan marad. (Ami persze nem zárja ki a lehetőséget, hogy a könyv célja pontosan ennek a megoldhatatlanságnak a demonstrációja lenne.) Simone Weil szerint a képzelet által alkotott irodalom vagy immoralis, vagy unalmas: A KILENCEDIK lapjain az unalom kétségtelenül felülrekedik az immoralitáson; de hogy a regény valóban elérje-e a Jánossy Lajos által emlegetett „unalmon túli mezsgyék” nagyságát, az számomra nyitott kérdés maradt.

Dunajcsik Mátyás

HOMOUIUSION VAGY HOMOIUSION?

„Mint gondolatjel, vízszintes a tested”.

Tanulmányok József Attiláról

Szerkesztette Prágai Tamás

Kortárs, 2005. 227. oldal, 1420 Ft

A fiatal, abban az időben még a legkevésbé sem marxista, ám a dogmatizmusra eredendően hajlamos Lukács György írta – Balázs Béla munkásságának védelmezése közben – egy helyütt: „Már gimnazista koromban – pedig akkor szenvedélyes ateista voltam – mélyen felháborított. Az ember tragédiájának bizánci jelenete: Tankréd (és vele, érezhetően, Madách) állásfoglalása a homouision – homoiusion-vitában. Mert azt éreztem akkor, és

érezem ma is, és érzi velem mindenki, akinek egy valóságos, egy metafizikai nívón élt élet iránt csak a legkisebb érzéke van: mi másért haljon meg valaki, ha keresztény, mint a hitért, mint azért, hogy Krisztus Istennel egynemű-e vagy csak hasonló hozzá? Hát nem ezen múlik minden?” (Lukács György: IFJÚKORI MŰVEK [1902–1918]. Magvető, 1977. 703.)

A fenti idézet azért bukkant föl emlékeztünkben, mert afféle homousion – homoiusion-polémia zajlik immár másfél évtizede a magyar irodalomtudományban. Jobb persze, ha az enyhítő – szépítő polémia szó helyett a háborúság kifejezést használjuk, tizenöt éves háborút mondunk, amely akár harmincévessé is hosszabbodhat, hiszen kiegyezésről, meg egyezésről, békekötésről egyelőre nem is álmodhatni. Ennek az elhúzódo és áldatlan hadviselésnek részvevője – tetszik neki avagy sem – jószerével valamennyi honi irodalmár (ki így, ki úgy), s ez a küzdelem már rég túljutott a Besenyei György emlegette és igényelte „*pennacsaták*” fázisán. A harc és hangneme egyaránt elfajult, mindjobban a hajdani hitviták léggörét és modorát idézi. A vitaszavak gyilkos íróniában fürdetett török, ámde legtöbbször furkósbotok, bibliai átkok, válogatatlan (vagy inkább nagyon is válogatott) szidalmak és szitkok mennydörögnek, inkvizíciós, máglyagyújtó indulatok lobognak. A küzdő felek meghalni is készek a maguk hitéért (bár tán örömebb látnák az ellen halálát) – végtére is „...nem ezen múlik minden”? Ilyképp a viszonyok jóvátehetetlenül elmérgesedtek, a tusa állásháborúvá alakult, s balgatag volna, ki Esti Kornél tanácsát ajánlaná a hadakozók figyelmébe: „...*mivel igazán jók úgyse lehetünk, legalább udvariasak legyünk*” (KOSZTOLÁNYI DEZSŐ ELBESZÉLÉSEI. Magyar Helikon, 1965. 604.), még balgatagabb, ki Ernest Renant citálná nekik: „*»Tartsátok tiszteletben a többi ember véleményét, és higgyétek el, senkinek sincs annyira igaza, hogy ellenfele teljességgel tévedne.*” (Renan: JÉZUS ÉLETE. Európa, 1991. 287. Réz Pál fordítása.)

A mind elkeseredettebb küzdelem – nevezük meg, durva egyszerűsítéssel bár, a szemben állókat! – az „óhitű” és az „újhitű” irodalmárok között dúl. Előbbiek – újfent erőszakos szimplifikálásra kényszerülünk – folytatni kívánják a magyar irodalomtörténet-írás tradíciót, ha kritikusan vizsgálják is, megbecsülik s amennyire lehet, fölhasználják az előttük jártak eredményeit; a kutatásban nélkülözhetet-

lennek tartják az anyagfeltáró, filológusi munkát, s makacsul ragaszkodnak a referencialitás elvéhez, vallván, hogy a művek befogadják a művön kívüli valóság ösztönzéseit és elemeit, s visszamutatnak, vonatkoznak is rájuk. Utóbbiak (az „újhitűek”) csaknem mindenestül elvetik a hagyományos, úgymond, „pozitivistá”, elméletiányos, sőt elméletellenes irodalomtörténetési gyakorlatot, korszerűnek, üdvöztetőnek kizárólag a hermeneutika és a dekonstrukció teóriáit és praxisát tekintvén; fitymálják, tudománytalanná nyilvánítják az adatgyűjtést, a filológiát, s metsző gúnnyal utasítják el a referencialitás ártalmas téveszméjét, vallván a valóságtól eloldozódott, önmagára zárt, önmagában teljesülő szöveg ideáját. Röviden: a literatúra heteronóm avagy autonóm mivoltának, a művek szemantikai „bűnösségének” avagy „ártatlanságának”, a referenciális avagy a szigorúan textuális értelmezésnek a koncepciója feszül szembe egymással. – A magyar irodalomtudomány meghasonlása (mondhatnánk: a „schisma”) 1991-ben, az „újhitűek” különválásával, „szecessziójával” következett be. Jóllehet a szakadás ténye gyorsan nyilvánvaló lett, az „óhitűek” hosszú időn át meglehetősen tanácstalanul viselkedtek, alig-alig reagáltak érdemben az őket érő, egyre vehemensebb támadásokra. A kesztyűt végül József Attila kutatói veték föl 2003-ban, hogy a hirtelen megsűrűsödő csatározásokat követően a költő születésének centenáriuma adjon alkalmat a két tábor vezéregyéniségeinek látványos konfrontációjára. Az ismertetendő kötet ennek az összecsapásnak a dokumentumait adja közre, s az utóbbi három mondatunkban foglaltak – jóval bővebben kifejtve – a tanulmányfüzér lapjain is olvashatók (39–40., 59–60.).

A „MINT GONDOLATJEL, VÍZSZINTES A TESTED” című gyűjtemény részrehajlás nélküli szemléléséhez egy, a semlegesség pozícióját elfoglaló recenzens kívántatnék, ám az adott ügyben teljességgel elfogulatlan ítéssz aligha akad széles hazában. E sorok írója sem ilyen. Ő is, akár a kötet szerzői, mint mindenki, mindörökké összeszenőtt a rögeszméivel. Bevallja hát, hogy az „óhitűek” csoportjához tartozik, s ekként – a vitázók egyikének, Veres Andrásnak a szavait kölcsönözve – „...*a referenciális olvasat javíthatatlan kedvelője...*” (81.) Pártatlanságot, hideg tárgyilagosságot várni tőle ilyformán nem lehet, a méltánytalan, igazságtalan ítéletektől azonban tö-

le telhetően óvakodni fog. Ennél többet nem igen ígérhetne.

A könyv összepántolta nyolc József Attila-tanulmány eredeti szövege a *Kortárs* 2005/4-es számában látott napvilágot, s a folyóirat, valamint a Mindentudás Egyeteme által szervezett konferencián és kerekasztal-beszélgetésen vitatott meg a Petőfi Irodalmi Múzeumban 2005. május 6-án. A nagy érdeklődéssel övezett nyilvános polémia tanulságait is figyelembe véve, a szerzők zöme tovább gondolta, illetőleg kibővítette eszmefuttatását, s a kötet a textusok immár végleges változatát adja közre (7–8., 10.). Az „óhitűeket” három tudós, *Tverdota György*, *Veres András* és *N. Horváth Béla* képviseli (az előbbi kettő kemény hangvételű vitairattal, az utóbbi meg a konfrontációtól tartózkodó, ám a maga szakmai gyakorlatát híven reprezentáló tanulmánnyal), az „újhitűek” nevében pedig négy tekintélyes irodalmár, *Kulcsár Szabó Ernő*, *Fried István*, *Kulcsár-Szabó Zoltán* és *Bókay Antal* szól meg (közülük a legelsőként említett vállalkozik nyílt polémiára, bár ezúttal a tőle megszokottnál visszafogottabb modorban – a többiek inkább nézeteik és módszereik demonstrálására szorítkoznak). A nyolcadik résztvevő, Szegedy-Maszák Mihály különleges státus birtokosa. Ő az utolsó – legalábbis a kötetben az utolsó – hozzászóló, s e helyzetből következően szavai a többiekénél is nagyobb súllyal esnek a latba, ráadásul ő az, aki nem csupán belülről, hanem kívülről is szemléli és véleményezi az „ütközetet”, kijelentvén: „...egyetlen pályatársammal sem tudok maradéktalanul egyetérteni...” (172.). Így aztán korántsem meglepő, hogy mind az ó-, mind az újhitűeknek kijut a bíráló megjegyzésekből, ám nincs kétség: Szegedy-Maszák kritikai észrevételeinek a zöme az utóbbiakat illeti. Elmondható ilyképp: a szimpóziumon nem borult föl a kényes egységű, hiszen mindkét tábort négyen-négyen képviselték.

Noha a konferenciára és a kerekasztal-beszélgetésre József Attila születésének centenáriuma adott alkalmat, a vita messze túlmutatott a költő személyén és életművén. Ketten is – *Tverdota György* (39–40., 50.) és *Veres András* (59.) – figyelmeztettek, hogy miközben a tanácskozási József Attiláról szól, a magyar irodalomtudományi fájdalmas megahasadságáról is beszél, arról, miért vált lehetetlenné a szóértés, a konszenzus a szakmát más eszmények nevében és jegyében művelők között. A dialógus

legfőbb akadálya nem is annyira az elvi alapok és a módszerek gyökeres különbözőése, hanem sokkal inkább az egyik fél mérhetetlen fölénytudata, az a gránitszilárd meggyőződés, hogy az övé az egyedül üdvözítő teória és praxis, csakis ő közelít valóban tudományos módon az irodalomhoz, s mindenki más az irodalomtudománytól idegen módszerekkel ügyködik. Kulcsár Szabó Ernőt citálva: „...nem arról van szó, hogy az irodalmi szövegeket ne lehetne (sőt ne volna szükséges) nem irodalmi kérdésekre nézve is faggatni. [...] Mindössze arról, hogy az irodalom szövegeit saját értelmező tudományának kell megóvnia attól, hogy a nem irodalmi kérdésirányokból nyert válaszok következtetéseit az irodalomban érvényesítsék”. (37.) Kiátkozással, de legalább ördögűzéssel ér föl ez a megnyilvánulás, és korántsem véletlenül idézi Gadamert a maga okfejtésének kezdetén Szegedy-Maszák Mihály: „*Beszélgetés tudvalevőleg [bekanntlich] nem lehetséges, ha az egyik fél önmagát a másikhoz képest föltétlenül felsőbb helyzetben levőnek hiszi.*” (171. – A kiemelés Szegedy-Maszáktól!) Diskurzusra, dialógusra akkor kerülhet sor, ha a partnerek elképzelhetőnek, megengedhetőnek tartják egymás (rész)igazságát, nem magukat vélik eleve a végső bölcsesség letéteményesének, s nem gondolják, hogy csakis egyetlen akol létezhet, az egyetlen aklot pedig kizárólag a legmodernebb elmélet(ek) útmutatásai szerint kell fölépíteni és berendezni. Bármely eszmekör már-már kötelezővé tétele, túlhatalma (mondjuk így: *hegemon*, netán *monopolhelyezete*) rossz emlékeket ébreszt az emberben. Varietas delectat.

Párbeszéd, kivált termékeny párbeszéd azonban nem csupán az egyik fél fölénytudata, hitértítői hevülete okán nem jöhet(ett) létre a honi irodalomtudomány két tábora között. Azért sem, mert homlokegyenest ellenkezően vélekednek szinte valamennyi kardinális kérdéstről, például a huszadi századi magyar literatúra – jelesül a költészet – alakulástörténetéről is. Sokszor és sokan fölemlgették már – ki tényközlően, ki panaszosan, ki szemrehányóan – irodalmunk örökös „megkésetttségét”, „lemaradását”, azt, hogy nálunk rendre utóbb (s ráadás-ként az eredetivel nem is teljesen egyező módon) tűnnek föl azok a tendenciák és törekvések, amelyek a világirodalom élvonalát, mértékadónak tekintett alkotóit jellemzik. „...a magyar irodalom [...] valahol, valamiben nem kapcsol a világirodalomhoz”, jelentette ki egy helyütt Márai Sándor, nagyjaink külföldi vissz-

hangtalanságáról töprengvén (NAPLÓ 1945–1957. Akadémiai–Helikon, 1990. 47. – Máraitól a kiemelés!). A szinkronia hiányát kárhozhatóan, netán „Minderwertigkeitskomplex”-ként megélni föltétlenül helytelen. Ennél a magatartásnál már csak az a helytelenebb, ha a ténnyel dacolva hirtelen bizonygatni kezdjük: „...*mi benn vagyunk a fősodorban*” (Arany János: MAGÁNYBAN). Márpedig Kulcsár Szabó Ernő és a hozzá csatlakozók effélével próbálkoznak: hozzátörnek, hozzáametszenék a magyar irodalmat a világirodalomhoz. Föltevésük szerint líránkban az 1920-as, 1930-as évek fordulóján „paradigmaváltás” történt, s József Attila, valamint Szabó Lőrinc (csak ők ketten!) átlépték a klasszikus és a késő modern közötti „korszak-küszöböt”. (Az állítólagos fordulat poétikai s egyéb „következményeiről” később szólunk.) Ha hihetnénk e merész hipotézisnek, a magyar irodalom – legalább kettejükkel – mégis „kapcsol”-na a világirodalomhoz, s megvalósulna a hön áhított párhuzamos fejlődés, az egyidejűség: József Attilát és Szabó Lőrincet Valéryvel, Eliottal, de leginkább Gottfried Benn-nel és Ezra Pounddal, vagyis a huszadik századi líra fényes nevű újtítoival rokoníthatnánk. A „paradigmaváltás” bekövetkeztét többen is (Tverdota György, Veres András, Szegedy-Maszák Mihály) kereken tagadják, sőt, Tverdota magát a fogalomhasználatot, a megnevezést is kifogásolja, alapos okkal mondván: „*A művészetekben abban az értelemben, ahogyan ezt Kuhn a természet-tudományokról állítja, soha nincs paradigmaváltás.*” (41.) A Kulcsár Szabó Ernőék tételezte átalakulás csakis bizonyos tények, jelenségek önkényes kiragadásával és tudatos manipulálásával igazolható, s e művelet közben ráadásul meg kell feledkezniük az elképzelésüket gyöngítő vagy cáfoló faktumok sokaságáról. Azt a hibát követik el tehát, amelyről így beszélt az egykori nyelvtudós, Hugo Schuchard: „*Was nicht in die Theorie passt, wird einfach unterdrückt*” (idézi Bogoly József Ágoston: ARS PHILOLOGIAE. TOLNAI VILMOS ÉS AZ IRODALOMTUDOMÁNYI POZITIVIZMUS ÖRÖKSÉGE. Pécs, 1994. 78.). A magyar és a világirodalom azonos, de legalább hasonló ütemben történő fejlődése, s ha tán nem is kötelező, ám mindenképp kívánatos megfelelése különben is vágyálom. „*Komolyan kellene venni azt a hermeneutikai felismerést, hogy nincs egyetemes esztétikai tapasztalat*” – inti vitapartnerreit Veres András (84. – A kiemelés tőle!), s önkritikusan megjegyzi: „*Hajdanán magam is elkövettem azt*

az aránytévesztést, hogy Arany János líráját Baudelaire távlatából ítélem meg.” (Uo.) Szegedy-Maszák Mihály – miközben a „*késő modern korszak-küszöb*” kifejezés tartalmas voltát is kétségbe vonja (179., 188.) – a Veres Andráséhoz hasonló konklúzióra jut. Gyakorlatilag fikciónak nyilvánítja a „*közös modernség*” teorémáját (178.), rámutatván: a francia, a német, az angol–amerikai (és a magyar) költészet nagyon is eltérő hagyományok és elvek jegyében fejlődött (175–177.), s Bókay Antal JÓZSEF ATTILA POÉTIKAI CÍMŰ KÖNYVÉRŐL mondja, ámde úgy, hogy mások is értsenek belőle: „...*teljesen világos: az értelmezést az a nemes szándék vezérli, hogy bebizonyosodjék a magyar költő műveinek nemzetközi jelentősége: József Attila 1929 és 1931 között radikális poétikai fordulatot hajtott végre, és ezzel a magyar költészet történetében egyedül vagy legalábbis egyedül következetesen egy késő modern poétikai kifejezőmódot hozott létre, olyat, amely a magyar poézist az európai és az amerikai líra korszerű kifejezőmódjával azonos keretbe emelte. [...] Fordulatot azért szükséges föltételezni, hogy párhuzamot lehessen vonni a magyar költő pályafutása és a költészetnek olyan vélt irányváltása között, mely nemzetközi méretű.*” (179.) – A magunk részéről két észrevétellel toldanánk meg az eddigi ellenvetéseket. – Az egyik: úgy tetszik, hogy az egyenrangúsítási, a József Attilát Gottfried Bennhez, Ezra Poundhoz mérő és társító törekvésekben – titkon – a már említett alacsonyabbrendűségi komplexus működik. A magyar irodalom kiválóságainak igazí érteket és tekintélyt elsősorban összehasonlíthatóságuk biztosít. Hasonlíthatniuk kell a világirodalom legragyogóbbnak elismert csillagjaihoz, máskülönben csak kevesebb megbecsülés juthat nekik. József Attila rangját, jelentőségét ilyformán Gottfried Benn és Ezra Pound adja meg, illetőleg szavatolja, József Attila az ő kölcsönfenyükben (is) tündöklök. Meglehetősen különös beállítást ez, már csak azért is, mivel a fordítottját el sem lehet képzelni. S a másik, ehhez lazán kapcsolódó megjegyzés: ez a világirodalmi mintákhoz igazodó – igazító felfogás azért sem szerencsés, mert diszkriminál, és akarva-akaratlan visszacsempészi egy magunk mögött hagyott időszak szellemét. Nem is oly régen még „fővonalat” és „mellékonalat” tartottak számon a magyar irodalom történetében, s az előbbibe, a „forradalminak” is titulált „sodorba” erőszakolt alkotók jóval magasabb rendűnek, értékesebbnek minősültek, mint kívül rekedt (rekesztett) társaik. S mily

különös fintora a sorsnak! A lírikus Babits és Kosztolányi akkor sem kerülhetett be az irányadó áramlatba, most sem; úgy tűnik föl, ők mindörökké „mellékvonal”-poéták maradnak. Az időben a forradalmiságuk hibádzott, ma meg a modernségük; az időben ideológiai megfontolásokból értékelték le őket, ma meg poétikaiakból – rendszerek jöhetnek és mehetnek, belőlük mindig hiányzik valami. Érdemes felfigyelni rá: a „MINT GONDOLATJEL, VÍZSZINTES A TESTED” című kötet lapjain rendre negatív példaként, számukra előnytelen összevetésekben szerepelnek ők ketten. Kulcsár Szabó Ernő szerint képtelenek – szemben József Attilával és Szabó Lőrincsel – az én „külső reflexiójára”, „sőt kívül helyezése”-re (29.), a Babits-költészet elárulja „...a líra lélektani kódjának kiürülését” (30.), Bókay Antal szerint „...József Attila verses tette [a TISZTA SZÍVVEL megírása – L. H.] jelentősebb, mint Babitsé a CSAK POSTA VOLTÁL-ban (ahol a szelf megmarad a koherens személyességet kontextussal, tradícióval állító keretek között)”: 145–146., Fried István pedig „szinte bizarr”-nak tartja, hogy Márai Sándor egyik időskori naplójegyzete „...össze/egymásra látja Babitsot és József Attilát...”, holott emberi viszonyuk és elűtő költészetfelfogásuk nem indokolja ezt, ráadásul Babits a „klasszikus modernség” foglya lett, József Attila viszont átlépett a „kései modernség”-be, „...*(például) Gottfried Benn mellé...*” (101–102.). Csüggesztő, ha egy egyetemes érvényűvé nyilvánított fejlődéstörténeti séma bűvöletében értékeket konfrontálunk értékekkel – az egyik csoport kárára –, csüggesztő, ha – mint Tverdota György mondja – „*Újdonságérték és esztétikai színvonal közé (meglehetősen tisztázatlan módon) egyenlőségjel kerül*”. (47.) Magyarország (és a magyar irodalomtudomány egy irányzata) csakugyan „*gyémántsóró asszony*” volna, amiként az ismert Babits-vers vizionálta?

A némelyektől tényként állított, másoktól viszont kategorikusan tagadott „paradigmaváltás” jellemzőiről, velejáráiról, illetőleg ezek meglétéről avagy nemlétéről sok vita folyt a konferencián. Kulcsár Szabó Ernő nagy nyomatékkal hangsúlyozta „*az én destabilizációját*” József Attilánál (15–16., 37–38.), mint a „késő modern” egyik legfőbb attribútumát, s ketten is e jelenség vizsgálatának szentelték tanulmányukat. Kulcsár-Szabó Zoltán az énhány, az énelvesztés verseként elemzi a MAGÁNY ÉS A KI-BE UGRÁL... című szöveget, nem csekély elmeéllel s bölcséleti készséggel (a Sartre-párhuzam

– 131–133., 143–144. – külön is meggondolkodtató!), Bókay Antal pedig „*a szelf poézisét*” mutatja be a maga – a „freudomarxizmus” mintájára alkotott szóval tán „derridofreudistának” nevezhető – értekezésében. Az ő – több versre, de legfőként a BEVEZETŐ-re épített – okfejtésének konklúziója is az, hogy az én kérdésesség, megfoghatatlanná válik József Attila költészetében, s már a TISZTA SZÍVVEL „...*a szelf megalapításának aktusa, egy olyan késő modern formáció megteremtése, amely után már alig lehet az énről ettől eltekintve írni*”. (145.) – Fűzzük ide: a „megalapítás” szó tudatosságot föltételez; kérdés, tudatosan járt-e el József Attila. Továbbá: nehéz elfogadnunk, hogy az irodalomban valamely újítás automatikusan a hagyományfolytatás tilalmát jelenti mindenki számára. S végezetül: Szegedy-Maszák Mihály szükségesnek tartotta fölemlíteni, hogy a „szelf” terminus a külhoni szakirodalomból vététt; magunk kívánatosnak tartanánk magyarítását. – Az én stabilitásának megrendülését József Attila lírájában az ellentábor képviselői másként-másként látják. Tverdota György elutasítja e föltevést (49–50.), Szegedy-Maszák Mihály már az ifjúkori versekben is lel rá bizonyítékokat (193–195.), Veres András pedig „*a költő pszichoterápiás kezelése*”-hez köti az énazonosság „*elbizonytalanodását*”-t (77–82. – az idézet a 80. oldalon található). Hozzánk a legutóbbi nézet áll közel. A JÓZSEF ATTILA című (József Attila, „*hidd el...*” kezdetű) vers interpretációját illetően is Veres Andrással tartunk (78–80.), nem Kulcsár Szabó Ernővel vagy Bókay Antallal, aki e szöveg variánsát is elemzi (163–169.). A textus beszédhelyzete kétségkívül önmegszólító, a megszólított és a megszólító azonos, vagyis szó sincs itt az én pozíciójának elbizonytalanodásáról, „...*az én nyilvánossá teszi az önmagával folytatott párbeszédet...*” (79.), akár a belső meghasonlásáról hírt adó Szergej Jeszenyin:

„*Elviháncolt a tavaszi zápor,
kék az ég megint.
Meguntalak istenigazából,
Szergej Jeszenyin.*”

Ez a Rab Zsuzsa fordította, ELVIHÁNCOLT A TAVASZI ZÁPOR című vers még hat strófán át folytatja az önostorozást, s mindvégig önmegszólító formában. Kinek jutna eszébe, ezt látván, hogy „*énkettőzés*”-re (79.), az én destabilizálódására, a „késő modernre” kell gondolnia?

A paradigmaváltást, korszakküszöb-átlépést föltételezők úgy vélik: József Attila költészetében kérdéssé és kétségessé vált, mi több, érvényét is veszítette a szerves, önmagában teljesülő műegész ideálja. A versszöveg befejezettsége, véglegessége megszűnt, jelzi ezt az átdolgozások, a textusvariánsok és a töredékek felőlőden nagy száma, valamint – és legfőképpen – az, hogy a költő rövidebb-hosszabb szövegrészleteket többféle közegben is kipróbált, mintegy átültette őket egyik alkotásából a másikba. Ezeknek az úgymond késő modern sajátosságoknak különleges figyelmet szentel Kulcsár Szabó Ernő tanulmánya (16–18., 20–24., 26–27., 35. stb.). Az „*anorganikus*” versépités s vele a szövegegységek „*modulszerű*” áthelyezhetőségének teóriája egyöntetű elutasításra talált a másik táborban. Tverdota György ezúttal csak mint képtelenséget említi, nem vitázza vele (50.), Veres András viszont nagy súlyú argumentumokkal bizonyítja, hogy József Attila a szerves műegész híve volt, s a részek cserélgetésével épp a véglegest, a tökéletest kereste (73–77.). Nem kevésbé elgondolkodtató Szegedy-Maszák Mihály véleménye: „*Tagadhatalan, hogy a szövegváltozatok, illetve az egyik versből a másikba átemelt sorok legalábbis kétségesé teszik az önmagára zárt, befejezett mű eszményét, de elhamarkodott volna ezt a korszak jellemző vonásaként számon tartani. A romantika, sőt már a reneszánsz költői is folyamodtak hasonló megoldásokhoz. Ez indokolta a különböző változatokat közreadó kiadások megjelenítését. Nincs kizárva, hogy a végleges szöveg eszménye voltaképp csak meglehetősen szigorú korlátok között érvényesült az irodalom történetében*” (196.), illetőleg: „*A szerves egység eszménye aligha létezett a romantika előtt*” (198.). Az „*anorganikus*” vers és a „*késő modern*” ilyképp bajosan kapcsolható össze. Ami pedig József Attila töredékeinek nagy számát és jelenlegi felértékelődésüket (854., 57.) illeti: köztudott, hogy Kosztolányi és Tóth Árpád is tömérdek verscsírárt, fragmentumot hagyott reánk (az utóbbi töredékeinek mennyisége például bevégzett költeményeinek egyhatodát teszi ki!), de ettől egyikük sem lett késő modern lírikussá.

Kulcsár Szabó Ernő ez alkalommal is a referencialitás ádáz kritikusanak bizonyul (31–32.), hangoztatván: „*...a szövegeknek [...] a szemantikai ártatlansága [...] csak az irodalmon élőkődő diszkurzív szándékok ellenében tartható fenn huzamosan*”, illetve: „*...ahogyan minden műalkotás ak-*

kor válik igazán jelentőssé, ha a befogadása nincs ráutalva keletkezéstörténetének támogatására, úgy az irodalmi olvasás is csak akkor hallja a szöveg igényét, ha nem rajta túlról származtatja”. (37.) Osztjuk Veres András nézetét, amely szerint „*Nem a referenciák tételezése, hanem az értelmezés velük visszaélő műveletei okolhatók az interpretáció félre-siklásáért*” (66.), s egyik vagyunk vele abban is, hogy – mintegy védelmezendő a szövegek „*ártatlanságát*”, „*érintetlenségét*” – nehéz elfeledni előzetes ismereteinket (66–67.), illetőleg, hogy a textusok visszamatatnak keletkezésük indítékaira (80–82.). Ha föltesszük (s miért ne tennénk föl?), hogy a műveknek születésükkor volt valamelyes közük a valósághoz – például a MAGÁNY című József Attila-versnek Gyömrői Edithhez –, ezt a kapcsolatot, vagyis a referenciát olvasóként, műértelmezőként sem célszerű elvitatnunk.

Mostanáig csak a könyvben lezajló polémia bemutatására és széljegyzetelésére összpontosítottunk. Ideje jött másról is beszélni. Méltatlanság, hogy eddig vajmi kevés szó esett N. Horváth Béla tanulmányáról, jóllehet igen színvonalas, tartalmas írás. Annak az esztendőnek, 1932-nek néhány versét veszi szemügyre, amellyel általában mostohan bánt a József Attila-kutatás. A költő az időtt már közeledőben volt Wilhelm Reich freudomarxizmusához, bár ez lírájában még nemigen érzékelhető. „*...az ekkor született versek többségében a történelemből kiszakított egyéni sors értelmeződik, az analízis szemlélete szerint*”. (90.) Szerintünk főként a MUNKÁSOK és a RITKÁS ERDŐ alatt szövegéhez fűz érdekes megjegyzéseket N. Horváth Béla, az pedig nyilván csak tollhiba, hogy az utóbbi költemény befejező sorát némi pontatlansággal idézi (99.). – Méltatlanság, hogy Fried István okfejtéséről is vajmi kevés szó esett eleddig, noha a nekünk is oly kedves Márai Sándor József Attila-élményével foglalkozik. A kései modernség megítélésében nem vagyunk egy véleményen Fried Istvánnal (101–105.), annál inkább azon vagyunk, amidőn a szépírónak a költőt értékelő írásait vizsgálja. Márait kétségkívül mélyen érintette József Attila személye, sorsa, költészete (e rokonszenv bizonyossága a SZINDBÁD HAZAMEGY egyik részlete is), s nyilvánvaló, hogy az 1946-os MEDVETÁNC a címével s címadó kisprózájával a pályatárs kötetére utal vissza. Fried István szerint Márai MEDVETÁNC-a „*...az autentikus lét esélyein, nem kevésbé a személyiség integritásának lehetőségein...*”

töprekedő szövegek füzére (115.), s ebben igen könnyű egyetértünk. – S két sietős észrevétel a végére. Az egyik: a vitairatában mindvégig jogos indulattal fogalmazó Tverdota György egy helyütt félreérti Kulcsár Szabó Ernőt. Az ellenlábás nem arról beszélt, hogy a kései verseket tilos ugyanannyira „szeretni”, mint az ESMÉLET-et, hanem arról, hogy a késő modernség szempontjából az ESMÉLET a fontosabb (56–57.). A másik: a Szegedy-Maszák Mihály citálta William Carlos Williams-vers, a PROLETÁR PORTRÉ nem csupán bizonyos József Attila-szövegekkel rokonítható (183–184.), hanem Illyés Gyula hasonló kopárságú műveivel, például az 1931-es ELÉGIÁ-val is.

A kötet kiállítása ízléses és tetszetős. Szépséghiba, hogy a József Attila-idézet csak a felső lapon íratik helyesen; beljebb kétszer is így szerepel: „MINT GONDOLATJEL, VÍZSZINTES A TESZTED...” Mit keres ott a három pont?! Több, mint szépséghiba, hogy a könyv végére száműzött jegyzetanyag igen-igen nehézkesen használható. Az állandó váltáskényszer, a hátra-előre forgatás lehetetlenné teszi a folyamatos olvasást: kizökkent, szétszórja a figyelmet. Visszafordítjuk a lapalji jegyzetek idejét... S mihez kezdünk a 244-es számú jegyzettel, lévén, hogy csak ennyiből áll: „KABDEBÓ”?... S miképp keveredhetnek jegyzetek Szegedy-Maszák Mihály tanulmányszövegébe (185. 6. sor; 190. 31–32. sor)? Egy-két szedési hibára is fölfigyelünk. A 73. jegyzetben említett kötet címe helyesen AZ IRODALOMTÖRTÉNET ESÉLYE, a 165-ösben „ösztömöm” lett az „ösztönöm”, a „kisajátítómanővereknek” (63.) nyilvánvalóan külön írandó, s nem kis riadalmat keltett bennünk az alábbi szószórnyeteg: „kvantálhatóságföldrőltséget” (74.).

„Jól és szépen az ír, aki tüzes ortológus és tüzes neológus egyszersmind, s egyességben és ellenkezésben van önmagával” – jelentette ki a nyelvújítási harc lezárultakor Kazinczy („Jót s jól!” KAZINCZY-BREVIÁRIUM. Válogatta, a jegyzeteket s az utószót írta Szilágyi Ferenc. Szerkesztette Papp János. Tankönyvkiadó, 1981. 68.). Be szívesen ajánlanánk – mutatis mutandis – e bölcselmet a mai magyar irodalomtudomány művelőinek (magunknak is) a figyelmébe! Sajnos, írott malaszt lenne a szó. Mindkét tábor rég befalazódott a saját meggyőződésébe, s a tüzet a vízzel összebékíteni nem is lehet.

Lőrinczy Huba

AKARATLAN ÉS ÉSZREVÉTLLEN

Hévízi Ottó: *A megfontolás rítusai*

Gond–Cura Alapítvány, 2004. 614 oldal, 2200 Ft

Hévízi Ottó írásai mindig ugyanazt a nehezen meghatározható problémát feszegetik. A filozófusoknak abba a csoportjába tartozik, akik kitartó következetességgel próbálnak végigmenni azon az úton, amin valamikor a kezdetek kezdetén elindultak, anélkül, hogy hagynák magukat elcsábítani az út során talált, a vándort megállásra, elkalandozásra bátorító látványosságok által. (E képhez kiegészítésül persze hozzá kell fűznünk, Hévízi maga írja, hogy „a filozófiai vizsgálódások inkább bölklészások vagy bolyongások, mintsem menetelések toronyiránt”.) Következtesen és kitartóan építkezik ez az életmű az első kötettől fogva. A SZILÉNOSZGYAKORLATOK-ban megjelent első, antik bölcséleti és mitológiai témájú szövegek jelentették a kezdő lépéseket ezen az úton. Szilénosz Dionüszosz nevelőjeként azt a problémát szemlélteti meg, mely – úgy látszik – egy életre feladat ad a gondolkodó Hévizinek: mit kezdjen az ember lénye és léte ama szegmenseivel, melyek nem szelídíthetők meg a gondolat ereje által. Dionüszoszt Nietzsche állította be abba a fénytörésbe, melyben az irracionális istenségeként az európai modernitás racionalitáskultuszának ellenpontjaként mutatkozik meg. Hévizit láthatólag az emberi tudat körül örökké ott kacérkodó végső sötétség s a vele kapcsolatos emberi tehetetlenség faszcinálja leginkább, amikor ír. Az foglalkoztatja, hogy mit tehet az ember abban a szellemi történeti pillanatban, melyben mi élünk, amikor – meggyőződése szerint – a metafizika filozófiailag végleg diszkreditálódott, de az ember (kvázi-) metafizikai elköteleződése, időnkénti rajongása talán – az emberi természetből, léthelyzetből fakadóan – szükségszerűen megmaradt. Ahogy ALAPTALANUL című kötetének négy hőse (Nietzsche, Lukács, Popper és Ady) is azal viaskodik, hogy – Vajda Mihály megfogalmazásában – miként tudják „önmaguk számára produktívvá tenni a végső bizonyosságfundamentum hiányát”. Ugyanezt a problémát célozza meg MIÉRT NE HINNÉD HIÁBA című kötetében is Hévízi: bár mára reménytelenné vált az Igaz-

ság bölcséleti megalapozása, azért a filozófusok sziszifuszi erőfeszítése, amellyel alapot kívánnak teremteni az „alaptalanból”, mégsem fölösleges. Épp ellenkezőleg: életfunkciója lehet – sőt filozófiai értelme is – ennek a heroikus és belátottan hiábavaló erőfeszítésnek. Egyedül az OTTLIK-VEDUTA című kötet, mellyel társszerzője és élete társa, Jakus Ildikó halála után birkózott szerzőnk, s mely témájánál fogva nem is tekinthető tisztán filozófiai opusznak, nem kapcsolódik közvetlenül a témához. (És közvetve? Nem ugyanaz itt is a probléma? A szerző, ahogy tudatosan és tudata által elbizonytalantja olvasóit a bizonyosságokról?)

Ha az Ottlík-kötet némileg kilóg is a sorból, annyi bizonyos, hogy A MEGFONTOLÁS RÍTUSAI című új mű megint ugyanennek a – jól tudom, eddig nem kellő pontossággal meghatározott – problémának minden eddiginél alaposabb és részletesebb feldolgozását nyújtja. Ha érzékeltetni szeretném e kötet belső energiáit, legszívesebben azt mondanám: monumentális kis mű. Hatszázötz oldalmi sűrű gondolat egy egytenyérmű zsebkönyvben (mely sajnos lapjaira esik a borító közé zárt papírlapok szimbolikus és valóságos súlyától). A recenzens kénytelen tehetetlenül feltenni a kezét, amikor azzal a feladattal szembesül, hogy bemutassa olvasójának e kötetet. Lehetetlen ezt a sűrű méz-ként egybeállt anyagot szétdarabolni, kicsontozni, azért, hogy a velejét kihüvelykezhessük. Néhány futó benyomás, ennyi fér bele a recenzió önként vállalt keretei közé – inkább impressziók, mint egy megalapozott kritika építőelemei. Oka van e recenszió szerénységnek és alázatnak: Hévízi a magyar nyelven gondolkodók között egész biztosan párját ritkítóan művelt vagy inkább kulturált szerző. Ha filozófia- és mitológiatörténeti hivatkozásait egyenként próbálnánk visszakeresni, már az hosszú időre munkát adna bárkinek – pedig a szerző nem lábgyezeteli túl a szöveget. És akkor nem szóltunk még a keleti vallásokban való elmélyedéséről vagy a XIX. és XX. századi – elsősorban német – antik filológiai szakirodalomban való jártasságáról. Az alapos utánajárás híján mindaz, amit a következőkben mondandók vagyunk e kötetéről, megalapozatlan marad. De hát kénytelenek vagyunk beletörődni saját pozíciónk támadhatóságába; így kell elfogadható stratégiát választanunk. Talán az lesz a legjobb, ha csakugyan benyomásainkra hagyatkozunk.

Kiindulhatnánk például e kötet esetében is a címből: A MEGFONTOLÁS RÍTUSAI. Két fogalomból építkezik a címadó. A megfontolás (e kifejezéssel Hévízi a görög proairészisz – döntés, racionális választás – fogalmát jelöli) itt olyan, Epiktétosz szerint az embert az állattól megkülönböztető fakultást jelent, amely egyben az egyén méltóságát is adja. Hévízi szerint a megfontolásnak az a formája, mely e méltóságot biztosítja, az autochton (őshonos) ítélet. Ez a döntés teremti meg ugyanis az embert, mint egységes és önálló lényt, pontosabban e döntés révén bizonyosodhat meg önmaga mibenléte felől az egyén – abban a Hévízi által feltételezett léthelyzetben, amelyben külső segítségre, támpontra már nem számíthat.

Az önteremtő ítélezési eljárás Hévízi értelmezésében rendkívül kockázatos: a szakadék fölött végrehajtott ugrás, mindenféle biztosító kötélzet nélkül. Ha kevésbé drámaian akarunk fogalmazni, azt mondhatjuk: a kötet amellet kínál érveket, hogy az autochton ítélet révén képes az ember Münchhausen báróként saját hajánál fogva kihúzni magát az alaptalanság mocsarából. A szerző három filozófiatörténeti példa alapos körüljárásával próbálja kipuhatolni emez ítéletfajta természetét. Kant fogalmát a transzcendentális ítélekezésről, Nietzsche-nek az ugyanannak örök viszatérésére vonatkozó elképzelését és Szókratésznek a jelzést adó daimónra utaló megjegyzéseit elemzi rendkívül részletesen. Úgy véli ugyanis, hogy minden különbözőségük ellenére e szerzők elképzeléseinek egymáshoz hasonló a célja: hogy az „*önmagunkról való megbizonyosodás lehetőségének vagy lehetetlenségének kérdéskörében*” segítsenek eligazodni. Ahhoz ugyanis, hogy autonóm lényként tudjunk magunkra tekinteni, arra van szükség, hogy megbizonyosodjunk magunkról – ezt pedig önmagunk kérdőre vonása, a magunkról alkotott képünk előzetes elbizonytalantása révén érhetjük el. Mint látni fogjuk, mindhárom filozófus kritikai filozófiát művel, s ennek részeként tudatosan szembesül a maga által magáról alkotott képpel, csak azért, hogy kérdőre vonja annak helyességét, s ennek révén próbálja kivívni a maga felől szerzett bizonyosságot. De miért nevezi rítusoknak ezeket az önvizsgáló eljárásokat Hévízi? Azért, mert az eljárások maguk sem alapozhatók meg problémátlanul racionálisan. Vagyis nem tanításról van szó velük kapcsolatban, hanem inkább gya-

korlatról, műveletről, „*amely önmagát nyilvánítja ki*”. E ponton már jól látszik Hévízi egész elgondolásának kockázata: az egyén önteremtésére vonatkozó erőfeszítés, e sajátos megfontolás rítusa maga sem alapozható meg, vagyis maga is csak önteremtéssel jöhet létre. Hogy e kockázattal hogyan néz szembe Hévízi, arra a recenzió végén kell majd visszatérnünk.

Előtte próbáljunk meg fölülnézeti képet exponálni a gondolatmenetről. Ezután magának az autochton ítélet gondolatának részleteire kell kitérnünk. Majd Hévízi gondolkodói stílusát fogom átfogóan jellemezni. Csak ilyen előzmények után merek a kötet végső tétjéről mondani valamit befejezésül.

Könyvének fölépítéséből kiindulva Hévízi alapos ember, pontosabban alapos gondolkodó. Körültekintően végzi el azokat az elmunkákat, melyeket mások csak letudandó penzumnak tekintenének, mielőtt rátérhetnének tulajdonképpen mondandójukra. Ő viszont kiélvezi az előkészítés apró-cseprő részleteit is. Elsőként mindjárt bő száz oldalt szentel a bizonyosság különböző kortárs vagy majdnem kortárs filozófiai megközelítéseinek. Hogy mi szükség van erre? Ahogy Hévízi megközelelti az autochton ítélet kérdését, az nem annyira morálfilozófiai, mint inkább ismeretelméleti fogantatású. Az önteremtéshez szükséges önkritika maga is ismeretelméleti probléma, a bizonyosságszerzés kérdése körül forog. Egyrészt azért, mert amikor önkritikát gyakorolunk, akkor valójában a bennünk lakozó bizonyosságokat (így többek között a magunkkal szembeni bizonyosságokat) próbáljuk elbizonytalanítani. Másrészt, mert az önismeret megszerzése más szóval megbizonyosodás arról, hogy csakugyan azok vagyunk, akiknek gondoljuk magunkat. Mivel Hévizit mindkét kérdés izgatja, nem hagyhatja el magának a bizonyosság fogalmának a körüljárását. E körüljárás során meggyőző érveket hoz fel például amellest, hogy a XX. századi filozófia klasszikusai (Husserl és Wittgenstein) XIX. századi elődeikhez (Kant és Nietzsche) hasonlóan érdeklődtek a bizonyosság kérdése iránt – még ha mindegyikőjük más és más választ adott is a problémára. Az elemzés erőfeszítései ellenére egyik esetben sem jut el a szerző valamifajta bizonyosságig a bizonyosság kérdéskörében. Ám az általa használt fogalomra vonatkozó reflexió elsődleges fontosságára azért fel-

tudja hívni a figyelmünket. Egyben már itt világossá tudja tenni, miért fordul figyelme Kant és Nietzsche felé: „*Az ő útjuk egy sajátos alászállás kísérlete, a perszónálisan abszolút (feltétlen érvényű és kikényszerítő erővel bíró) megbizonyosodás.*” A két korábbi német szerző tehát többet vállal – saját megszólíttóságukat – a kérdés tárgyalásakor a megszokottnál. Hévízi mégsem játssza ki az általa feltértékelt perszónálisat a filozófiai rigorozitással szemben.

Ellenkezőleg: épp annak feltételeként állítja be. Ezért hősei nem a „*hádészi éjszaka misztikusaiént*” jelennek meg, hanem olyan gondolkodókként, akik hajlandók a legszigorúbb próbatételnek alávetni saját gondolkodásukat.

A felvezető rész után következik Hévízi saját alászállása a filozófiatörténet mély kútjába. Három esettanulmányt készít, sorrendben Nietzschéről, Kantról és Szókratészről, mégpedig a tőle telhető legnagyobb hűséggel. De nem egyszerűen felmondja az elődök gondolatait. Feldolgozásmódja egyértelműen az értelmező. Nemcsak azért, mert egy-egy szempontot kiragad az általa elemzett gondolkodók életművéből, s e fogalmak perspektívájából szerkeszti újra az életművüket. Hanem azért is, mert a három történetet mintegy egymásra vetíti, vagyis amaz elődök életművének azok a vonásai érdeklik, melyek együtt tudnak szólni, egy közös történetté állnak össze.

Az elemzésben végigvitt ötlet tulajdonképp nagyon egyszerű. Arra keresi a választ, hogy mivel magyarázható az adott szerzők gondolatrendszerében rendre benne maradt paradoxon. Nietzschénél azt nem érti kiindulásképp, hogy a német filozófus miért tarthatta filozófiatörténeti fordulatnak és egészen újnak az ugyanazon örök visszatéréséről szóló gondolatát, ha ez sem újnak, sem olyan érdekesítő gondolatnak nem tűnik számunkra. Kanttal kapcsolatban azt veti fel, hogy a könnigsbergi bölcselő vajon mért vállalta önkínzó szigorával azt is, hogy megmosolyogtatóvá válik, amikor bár racionális érvet mellette felhozni nem tud, mégis kitart a categoricus imperativus univerzális kötelezettségének fennkölt elképzelése mellett, mint amely egyedül biztosíthatja az egyén számára a szabadságot – kötelezettség révén kínál szabadságot? Vajon nem idejétmúlt erőfeszítés részéről a méltóság és a tisztület, a fenséges gondolatát alkotó csodálat és rettenet kategóriáira építeni a morá-

lis mércét? Végül Szókratész esetében az Hévízi kérdése, hogy mivel indokolható az ízig-
 vérig racionális meggyőződésű athéni bölcs
 kitartó és csökönyös ragaszkodása a cselekvé-
 se számára döntő és kötelező érvényű sugalla-
 tokat megfogalmazó daimónok meghökentő
 és ellentmondásos gondolatához. A három kér-
 désre tulajdonképp ugyanaz a válasz: mindhá-
 rom esetben egy-egy gondolati kísérletről van
 szó – olyan fikcióról, amely nem mint tényle-
 ges filozófiai probléma érdekes, hanem mint
 eljárás, rituálé, forma. Azért van szükségük
 e szerzőknek e fikciókra, hogy általuk tegyék
 próbára saját magukat. Azt szeretnék így meg-
 tudakolni, hogy mennyire bizonyosak ők ma-
 guk abban, amit (többek közt magukról) vélel-
 meznek. Önismeretre törekedve kérdezi ma-
 gától Szókratész, hogy kitervelt cselekedetének
 eszméje daimónja intéseként is értelmezhe-
 tő lenne-e. Kant azt tudakolja, hogy amit ten-
 ni szándékozik, annak maximájára egyetemes
 érvényű törvény is alapítható-e, Nietzsche pe-
 dig, hogy elképzelt tette megfelel-e annak a
 próbának, hogy örökkön örökké visszatérjen.
 Ezekben az esetekben nem e feltételezések va-
 lóságalapja a kérdés, hanem az, hogy ha kép-
 zelemben végrehajtják a kísérlet által követelt
 gondolati ugrást, az így nyert tükörben meg-
 vizsgált szerzői énképek vállalhatók-e: csak-
 ugyan annak mutatkoznak-e a gondolkodók
 gondolatkísérleteik tükrében, mint aminek
 magukat gondolják. A rituálé eredményeképp
 megbizonyosodhatnak róla, hogy azonosak-e
 önmagukkal, vagyis csakugyan komolyan gon-
 dolják-e mindazt, amit filozófiájukként megfo-
 galmaztak. Vagyis mindhárom esetben ugyan-
 az a szándékolt hatás indokolja magát a kér-
 dőfelvetést.

Az az önvizsgáló eljárás mód, amit Hévízi e
 szerzők gondolkodásából az értelmezés révén
 kinyer, az, amit autochton ítélkezésnek nevez.
 Ez a megfontolástípus arról ismerszik meg,
 hogy benne/általá autonóm módon jár el az
 ember, vagyis azonos lesz önmagával. „*Ez az
 ítélkezés a legteljesebben benső és eredendő (autoch-
 ton, »őshonos«), ugyanakkor merőben eseti.*” Álta-
 lán az ember „jelzésben” tudja részesíteni ön-
 magát – saját akaratából dönt, de úgy, hogy a
 jelzés megtörténte fölött nincs hatalma: „*Az
 auto-khthonikus ítélkezésnél az ember maga ítél, de
 nem maga dönt.*” Olyan helyzetet teremt a ma-
 ga számára, amelyben lehetővé válik „hallgató-

*lagosan elfogadott önképünk evidenciájának kérdé-
 sesség tétele egy konkrét szándék, ítélet, életmozzanat
 stb. vonatkozásában*”.

Hévízi alaposan kidolgozza az autochton íté-
 let fenomenológiáját is. A következő elemek-
 kel határozza meg: 1. az ítéletnek előre meg-
 határozott formája, lefolyása van (rituálé), 2.
 egy gyakorlati helyzethez kötődik, 3. bárki szá-
 mára elérhető, vagyis univerzális érvényű, 4.
 alanya és tárgya is mi magunk vagyunk, 5. ál-
 tala úgynevezett „*sztatívó önhiposztázis*” zajlik,
 vagyis egy adott szituációba képzeljük bele ma-
 gunkat, 6. világos döntést eredményez – igent
 vagy nemet, 7. feltétlen hatályú, az egyén nem
 tudja magát kivonni alóla, ha már rászánta
 magát.

A fenomenológiai leírást fogalmi elhatárol-
 lások követik. Olyan ítélettípusokat vesz sorra
 Hévízi, amelyek bizonyos szempontból emlé-
 keztetnek az autochton ítéletre, majd megmu-
 tatja, miért nem sorolhatók mégsem közéjük.
 Hasonlóságok és különbségek finom mérlege-
 lése zajlik e fejezetekben, melyek a keleti és a
 bibliai bölcsesség hagyományokat mérik össze
 az európai filozófiai hagyományból kinyert fo-
 galmi kincsel.

Mindezeket a penzumokat dicséretesen tel-
 jesíti a szerző, és úgy vélhetnénk, ott áll előt-
 tünk a beteljesült mű, melyet a szerzőnek sok-
 sok munkaórával, invencióval és körültekintő
 mérlegeléssel sikerült megalapoznia. Ám leg-
 nagyobb meglepetésünkre az utolsó néhány
 oldalon a filozófia összerombolja a filozófiai
 építményt. Mintha nem elégedne meg azzal,
 hogy valamit megépít, annak pusztulását is
 látni szeretné. De meglehetősen önpusztító
 stratégiának tűnik e döntés az elfogulatlan ol-
 vasó szemében. Hisz mi végre haladtunk végig
 a szerzővel a felfelé vezető meredek úton, ha
 végül egy szakadék szélére jutunk? Amelybe
 beletekintve megborzadunk. A szerző maga is
 átéli ezt az élményt, ezért tudja olyan elevenen
 felidézni a helyzetet az olvasó lelki szeme előtt,
 aki így kénytelen azonosulni a szerző borús ki-
 látásaival. Úgy tűnik, e kísérlet végleg kudar-
 cot vallott.

Hacsak nem itt teljesedik ki az autochton
 ítélettel kapcsolatos szerzői koncepció! Hisz
 láttuk, hogy három kedves szerzőjében is azt
 találta közös jegynek az elemző, hogy mind-
 egyikőjük feloldhatatlan ellentmondásba ke-
 veredik. Mindhárman saját maguknak mon-

danak ellent, hogy filozófiai gesztusukkal lerombolják mindazt, amit felépítettek. Hévízi Ottó most nem beszél az autochton ítéletről, csak mintha maga is ugyanazt a rituálét gyakorolná. Most és itt hozza meg saját autochton ítéletét – mellyel a szerző is leginkább maga fölött mond ítéletet. Bármilyen szép is a felvázolt modell, hasznavehetetlennek bizonyul – ám mint kiderül, ez is része működési elvének.

Az összeomlás első lépése csak egy gyanú zárójeles megfogalmazása: „(Tudomásul kell vennem, hogy az autochton ítélkezés mint eljárás értelmetlenségének érzése az, ami e feljegyzések írását makacsul végigkíséri és egyre csak megkönyvezi.)” Ezután következhet az önleplező beismerés: „Mért látszik az eljárás maga értelmetlenségnek...? Mert nem tudom elképzelni, hogy valaki konkrét élethelyzetekre reflektálva egy ilyen »megszekített« önmegítélési eljárásra rendezkedjen be.” És csak ezt követheti, harmadik fázisként, az olvasói felismerés – de hisz épp valami ilyesmit tanúsít az olvasó, amikor e könyvet olvassa, melyben a szerző épp ezekben a pillanatokban hajtja vége – önmaga fölött – az autochton ítélkezés processzusát. Az ő esetében e gesztus abban áll, hogy elismeri és közzéteszi, hogy az a gondolat, amelyet éveken – talán évtizedeken – keresztül dédelgetett, nem védhető, a gyakorlatban nem állja meg a helyét. Emlékezzünk, az a központi gondolat, mely mindig is foglalkoztatta Hévizit, az volt, hogy miként lehet az alaptalanságra bizonyosságot építeni – hit nélkül racionálisan gondolkodni –, holott Wittgenstein óta tudjuk, hogy bizonyosságok nélkül nem fog menni. Nos, saját gondolata csődjének regisztrálása zajlik e könyv lapjain. Csak hogy ez a gondolat cseles – épp kudarcra mutat rá életrevalóságára. Ha kiderül, hogy egy filozófiai életmű oda vezet, hogy a dédelgetett gondolat megsemmisülését kell vállalnia, és mindeire képesnek is bizonyul, akkor sikerült megvalósítania azt, ami a gondolat lényege. A gondolkodó nem riadt vissza az út végén sötétlő szakadéktól, vállalta a nagy ugrást is, önmaga lerombolását. Ezáltal viszont alaptalannul sikerült a gondolatot életben tartani s a gondolkodó méltóságát megőrizni.

És ezzel elérkeztünk a Hévízi-féle filozófiai beszédmód talán legfontosabb meritumához: stílusához. Olyan irigylésre méltó módon le-

tisztult, jellegzetes beszédmód ez, amelyet csak körülírva lehet megfelelő módon jellemezni. A kötet olvasása közben e stílus jegyeit keresve a recenzens a következő jelzőkkel próbálkozott: szigorú, fegyelmezett, pontos, zárt, arányos rendben tartott, komoly és önmagával szemben majdnem kegyetlen, mégis derűs. Különös beszéd ez, amelyre mindezek a jelzők egyszerre lennének vonatkozathatók. Azért különös, mert e jelzők olykor egymással is ellentétesek – kegyetlen derű? Zárt világot épít fel a szerző tökéletesen legömbölyített mondatokból, melyek ritkán élnek a többfenekűség régi-régi retorikai eszközével. Pedig egyszerre csillogtat meg analitikus erényeket a szerző, és használ egy olyan képalkotó, allegorizáló filozófiai nyelvet, mely inkább a kontinentális hagyományra jellemző. Szigorú és következetes a fogalomhasználata, gondolatmeneteit fegyelmezetten legombolyítja, arányos rendet tartva megműveli saját szövegét. Nem hiányzik belőle az iróniaérzék sem. Mégis, valami végzetes komolyság határozza meg ezt a beszélt: nem papos dikció ez még, de van benne, mint az autochton ítéletben is, egy kvázi-szakraális elem. Minden szavának, mondatának, bekezdésének, szakaszának és fejezetének tétje van. Tétéleinek pedig súlya, fedezete; amit mond, azért felelősséget vállal, kezkesedik a szerző. Soha nem akarja megúszni a dolgot. (Megint mégis: Hévízi beszédmódjának hangoltsága mindmáig megőrzött valamit a fiatal Lukács misztikus hevületéből – ami egyfelől figyelemre méltó, másfelől felhívja az olvasó figyelmét a beszélő hang akaratlan és észrevétlen vágyódására azután, amiben makacsul nem tud hinni: Isten után.)

Legsikeresebb pillanataiban e pontos beszédmód mégis költői erényeket villant fel. Talán legkézenfekvőbb példa erre a Tiziano-kép invenciózus elemzése, ahol ugyan Hévízi szakszerűen jár el, képelemző módszere korrekt és minden pillanatában számon kérhető, mégis sikerül szellős lebegést adnia mondatainak, s ezáltal átjárja a melegség és a fény e lapokat. Bár az elemzés kulcsfontosságú tézise nem vitathatatlan („A szép, fiatal férfi Jézussal áttelben nem lehet más, mint a házasságtörő asszony önmagát leleplező, inkognitóját megőrző testtársa”), a kockázatosan megteremtett háromszög Jézus, a házasságtörő asszony és a férfi között, s a be-

lőle levont következtetés meggyőző, mert szép és egyszerű. „Az ő [vagyis az asszony, H. H. F.] némasága a szégyené, de lehajtott feje és megadó mozdulata a hallgatást választó áldozaté is, akinek van ereje és bátorsága ahhoz, hogy ugyanúgy ne fedje fel a közvetlen közelében álló szerelmese kilétét, ahogyan ezt nyíltan Jézus sem teszi meg a férfival... Kettejük hallgatásában egy mostani és egy leendő áldozat itél.”

Az is igaz viszont, hogy olykor a stiláris megfontolásból fakadó túlvállalás nem hoz sikert. A platonikus zárlat a mű végén például kifejtetlen marad, ami nem annyira a nyitottság, mint inkább az elvarratlanság érzetét kelti. Nem kapunk kulcsot ahhoz, hogy megfejtsük, mit jelent a példázat. A király el akarja kerülni, hogy Oresztész bűnének szennye a városra, Athénra átszálljon, s ezért úgy rendelkezik, hogy a Dionüszosz-ünnepen „mindenki a maga boroskancsójával jöjjön tisztelni az istent”. Nem az a kérdés, mért tesz így a király, hanem hogy mi a történet jelentése Hévízi könyvének zárlataként. Úgy tűnik, mintha nem is lenne igazából jelentése. Pontosabban, ha találnánk ilyet, az nagyon is kopogós értelmezés révén lenne lehetséges: eszerint a történet az autonóm személy, a bűnéért önmaga (és isten) előtt felelős egypén magányára hívja fel a figyelmünket.

De ezt a kockázatot, a pontos beszéd és a jó értelemben vett sokértelműség együttállása kedvéért, maga vállalta a szerző, ahogy minden tétellel rendelkező irodalmi szöveg írója teszi. Így az olykori kudarc a sok szép megoldás mellett senkit sem érhet meglepetésként. S ha egy-egy pillanatban tanácstalanok vagyunk, mert a szerző túl sokat terhel ránk, befogadókra, az se baj. Hisz pontosan érezzük a szöveg téjtét és a beszélő hang tényleges egzisztenciális érintettségét. Az odaképzelt szerző és az általa megformált gondolatmenet viszonyának feszültsége pedig figyelmünket fogva tartja. Ezáltal, megint saját példáján, igazolja Hévízi az általa (többször is) hivatkozott nietzschei belátást: „*Fokozatosan derült ki számomra, mi is volt eleddig minden nagy filozófia: nem más, mint szerzőjének önvallomása s egyfajta akaratlan és észrevétlen mémoires; valamint az is, hogy a morális (vagy moráltalan) szándékok alkották minden filozófiában azt a voltaképpeni életcsírá, amelyből az egész növény sarjad.*”

Horkay Hörcher Ferenc

RÉGI IDŐK IDEJE

Bíró Yvette: *Időformák*
Osiris, 2005. 250 oldal, 2480 Ft

Bíró Yvette nem dicsérni jött a Lassúságot. Persze nem is temetni. A könyv gondolati magvát jelentő eredeti, 1997-es tanulmányának volna alcíme A LASSÚSÁG DICSERETE, de már abban is hangsúlyozza, érvei nem azt szolgálják, hogy bizonyos filmalkotások egy konzervatív tempónorma szerint fölmagasztaltassanak, míg mások – mint a *rohanó korszerűség* csapdáját elkerülni képtelen darabok – leminősíttessenek. A könyv igazi kiindulópontja a kor ellenszenves filmmanírjaira csak mellékesen hivatkozó szerény javaslat: *Jobban kellene figyelni az időre (csak mellékesen a film idejére is), mint eddig bármikor.* Mert valóban, veszélyes divatok zsákmányolják ma ki: adassék neki hát éppen ezért külön tisztelet.

Megjegyezhetnénk: aki filmről gondolkodik, mindig is az időről gondolkodott. Ezt a máig megfejthetetlen ritmusú, életmű-hosszúságú táncot táncoló Jancsó monográfusa, Bíró Yvette tudja a legjobban. Időről gondolkodtak a montázs bűvöletében élő klasszikus idők teoretikusai egyfelől, a régi vágású hollywoodi pragmatista másfelől, hiszen a mozi feszes forgatókönyv-épitményt követelt, ők e pontoságban és feszességben utaztak és utaznak ma is. És legfőképpen az időről gondolkodik a modernista filmszínál, aki (lassan ennek is fél évszázada) kiharcolta – többek között – a tekintet elbóklászásának jogát: hogy ha pergetné is az időt a történet önsúlya, annak pontos és feszes szabályai szerint, a rendezőnek közben igenis kedve támadhat szélfújta szemetet, bámészkodó széplányt, vicces esetlegességet, forgatási véletlent követni kamerájával. Aki így bóklászik el, természetesen nem az időből bóklászik ki, ennél magasabb tartalmi céljai vannak, de fél szemmel, kajánul mégiscsak a meséje idejére figyel: ugyan bizony mi történe, ha magára hagyhatja? Hová kerül film és filmszínál olyankor? Miféle időbe keveredik olyankor ő maga és nézője, ha a történet szélére kameratöltőtollával godard-i sormintákat rajzol, vagy éppen jancsófi mozgó metaforákkal rakja telí ugyanezt a képzetes időperegmet, amelynek természetesen külön ideje, külön ritmusa van? Az IDŐFORMÁK szerzője rögtön

az elején sorra veszi, miféle időmintázatok születhetnek ilyenkor: körkörösök, spirálisak, esetleg kacskaringósak – Fellini időhullámvas-útvonalai, akár szó szerinti is, mondjuk a NŐK VÁROSÁ-ból – vagy száraz cselekményágak sokfunkciós kitérőkkel, úgy is, mint az álló idő harmatcseppjeivel, ahogy éppen Bergman, Tarkovszkij küld minket kívülre, ezekben az időcseppekben megmártózni, figyelni és elmélyülni, miközben a mese ágán végigaraszolunk.

Bíró Yvette tudósa mindezeknek, annak, ahogy a filmcsinálónak és nézőjének az idővel dolga lehet – de ezen belül mégis különösképpen azoknak a fenti változatos eseteknek, amikor a filmművész meseproprovokáló játékaival által észreveszi és észreveteti velünk az időt. Változatos esetek ezek is: a könyv példakészletének száma és rendezettsége alapján annyira változatosak, hogy egy kompakt filmidő-enciklopédiára futja belőlük, melyben a nagyon tág értelemben vett lázadókkal szemben a szerző leplezetlenül, lelkesen elfogult: ennyit és csak ennyit jelent, hogy *dicséri a lassúságot*.

Hiszen hogyan másképpen lehetne lázadni a mesélőnek saját meséje kiszabott ideje ellen, ha nem lassúsággal? Lassúsággal is csak úgy, hogy a hömpölygő *Kronosz* szövetének újra szövésére a filmcsináló extrém és meglepő *Tempusokat* fogadtat el nézőivel: az én időm legyen a mi időnk, és a mi időnkbe férjen bele, hogy kitérőkkel, kacskaringókkal, egy arc, egy tárgy körüli emlékek időmellékutcaín elbóklászva lassítsuk az előrehaladást – vagyis mi rendező és néző – vetessük észre egymással az időt. És mintha az előbbinek hatalma sem volna-e burjánzás felett: Bíró Yvette maguktól az időben narratívává fakadó „*sebekről és hegekről*” beszél, a támadó „*emlékek alatomosságáról*”.

A szerző mielőtt példatára kiterítéséhez valóban hozzáfekedne, nem sajnálja az időt az idő elméleti emancipálására. Mert hogy e tárgyalási kerethez igazodva nem elég, hogy van helye, respektusa a különlegesen kezelt filmidőnek a dramaturgi gyakorlatban: el kell hinni, hogy az idő filmelemzésekkor is elegánsan szétválasztható a létezésről, amivel pedig összesenótt, hát még a mesétől. El kell hinni, hogy az *idő-film-néző* viszonya szellemes és változatos háromszereplős játék tehát, ahol van annyi távolság a játékosok között, hogy egy ilyen szemléletű áttekintés gondolati feltételei meg-

legyenek. A ruszki hivatkozás eligazít minket: ha nem lenne létezés-mozgást szabdaló idő, ugyanolyan tagoló forma hiányozna, mint ami a térben teremt változatos rendet. És ha a létezésből kiemelkedő történetekben más-más köz- és személyes idők más-más formát vágna, sőt, egy mesében többet is, úgy ez a rétegzett idő ugyanannak a gazdag szépségnek forrása, mint amit képek, szobrok síkjai és terei kínálnak.

Innen indulunk tehát, attól az időtől, ami maga a forma, amit eszünkbe idézni, miközben érezzük, ahogy pereg, máris szimbólumfejtés a műben és az életben, mert a maga folyásában az idő ad magasabb értelmezést mindannak, ami éppen az ő sodrában és általa kerül kapcsolatba egymással. E kapcsolat minden többletjelentés forrása.

Bíró Yvette tehát könyvében csakis többleteket lajstromoz, melyeket IDŐFORMÁK-nak nevez. „*Gondolatmenetem számára mindenestre a legfontosabb, hogy rákérdezzek minden nyugalomból mozgásba és fordítva, minden mozgásból nyugalomba való átmenetre.*” Látszólag tehát nincs is nehéz dolga az így közelített időformák felszínének detektálásával, a sebesség növeledés-csökkenése világos, megállások és ismétlések, visszatérések és újrakezdések azonosíthatók. De amint mélyebbre ás, kiderül, hogy a befogadási oldalon öntudatlanul, de magától értetődően finomabb a különbségtétel: és hogy itt továbbjusson, nem kerülheti el a metaforateremtést és mindjárt hozzá a metaforafejtést. Valamit érez a néző, ami körkörös, ismétlődő és gyors: nevezhetjük örvénynek? Meghatározni lehetetlen, lehet viszont fogalomhitelesítő példákkal körberakni. Az örvény megakaszt, tudatosít, de természetesen másképpen lassít le, mint a mozgáspálya töredezettsége, másnak érezzük, mint a mozdulatlan foltokat az áramlás felszínén. Pedig először nem látszanak annyira másnak. Messziről nézve az idő felszínén lévő elkalandozásra alkalmas foltok (a szerző talál rájuk példát többek között Vigo L'ATALANTE-jának redundáns cselekmény-csendjeiben) valószínűleg nem adnak más mintázatot, mint amikor a mese örvényhez ér, vagy amikor sokkoló döccenőhöz érünk. Pedig mekkora különbség van abban, hogy a rohanás azért fékeződik, hogy egy lassító örvény annál jobban érzékelhesse, micro-

da tempó foglyai is vagyunk, vagy azért állunk meg, hogy meglássunk valami mást, ízlelgesünk valami idetartozó, de nem történetépítő érzést, gondolatot, vagy egyszerűen otromba sokk állít meg minket, hogy azután annál inkább sóvárogjunk a folyamatosságra?

„*A türelem az élvezet forrása*” – egyszerűnek tűnő fogódzó, csak hát mi minden is a befogadói türelem? Éppen Bíró Yvette időenciklopédiájának sorjázó fejezetei az örvénytől a „*lassú sietésig*” sejtetik, hogy mi mindent is illik érteni rajta. Persze kontemplációt, mese közbeni elkalandozó gondolatokat, egy arc ráncait értelmező lassú, de szép titokfejtést, kanyargó ösvényt, melynek ugyan sejtjük a végét, de az útközbeni meglepetések jobban érdekelnek – mindezt könnyű élvezetnek nevezni. Lehet továbbá még élvezetnek mondani magától értetődően a ritmust is, egyszerűtől a bonyolultig, ahol az ecói „*fikcióerdőben*” külön tetszhet, ahogy az ösvény közelítve távolít, finoman adagolva a frusztrációt, csalódást és reményt megint, hogy azért előbb-utóbb megérkezünk. De hát – nevén nevezve, amiről itt szó lehet – élvezetnek mondhatjuk-e, ha az időjáték sikerrel bővöl bele egy egymásba torlódó, virtuóz rémálomba? Ha ugyanez az időjáték fásultságig ismétlet jeleneteket, bejáratja velünk századszor ugyanazt a történethurkot, csak hogy átéljük, milyen a beteg szenvedély vagy éppen a szenvedélymentes hétköznapi-ság börtöne? Bíró Yvette pontos filmpéldákat hoz rá, hányféleképpen, hány stílusban, szemléleti regiszterben képes fájni a nyomor, az unalom vagy csak a kisszerűség részletező aprólékossága. És vajon élvezet-e, amikor megint csak lassító és repetíciós időjátékokba von bele a filmsínáló, csak hogy ezzel verje orrunkat az ürességbe, hogy sok minden más mellett tempóélményen keresztül is átélhessük a leépülő létezés – például Tarr Bélánál? Az, hogy nem a populáris mozi könnyű élvezetéről van szó, magától értetődő. Viszont mégiscsak különös, hogy az extrém IDŐFORMÁK – amelyek azért a Bíró-féle lajstrom szerint mégiscsak leginkább a lassítás rafinált sokféleségét jelentik – milyen gyakran a fájdalommozi eszközei. Álljunk meg – szólunk a szerző legkedvesebb filmjei – figyelni, átélni, szenvedni. Lassítunk, és élvezünk: tempómazochisták. Milyen szerény ehhez képest az időjátékok játékos hozadéka a másik oldalon! Ide so-

rolandó a vágtató burleszk, ahogy hirtelen döccen és körülményesen lassít, idekéredkedik az önmaga vicces-fájdalmas körében, mint élete óriási geg-csapóajtaja körül forgó Chaplin vagy az ismétlések fájdalmas rohejességével operáló Tati: nem éppen jókedvű, de jobb kedvű időextremítások.

Bíró Yvette tesz rá célzást, hogy az időformáinkat éppen az informatikai forradalom (is) bolygatja meg úgy, hogy bár egyik oldalon mint annyi minden más, a mozifilm is csupán esztelenül gyorsít, a másik oldalon az internet globális egyidejűségétől vagy csak a digitális tartalmak közvetlen elérésétől meghihtetve ugyanez a mozi felülvizsgálja, amit korábban párhuzamosságban vagy kitérőkben, flashback-flashforward ugrásokban nyújtott. Valóban: ma már a film mozgósítani kívánja mindazt, ami a friss mintákat követve mozgóképes hiperlink lehet, ami a kivételes rendezők különleges kísérleteit metatextbe ágyazott mozgóképes enciklopédiákká teheti. A könyv írója ismeri mindezt, de – ahogy a többi lassítást – ezt is csak mint a virágzó száz virág egyikét tiszteli. Rendszerében helye van a SZÁMOKBA FOJTVA katalogizáló lassúságának, a sorozat zeneiségének és az ÚRODISSZEA lebegő ünnepélyességének. Igaza van, Kubrick és Greenaway tempóextremításai egy gyűjteménybe férnek, mind a többiekkel, de talán nem sérti az időformákról gondolkodás nagyvonalú toleranciáját, ha megállapítjuk, hogy miközben vannak időjátékok a filmművészet territóriumán mélyen belül, akadnak olyanok is, melyek a háttér jelzik valami más (talán megszületni kívánó vadonatújj) és a mozgókép között. Márpedig az IDŐFORMÁK szerzője új szemlélettel a régi film barátja. Mondjuk egyszerűbben, hogy a film barátja: régi és új filmé is, időben létező mozgóképes meséké, melyek mint zenei kompozíció bomlanak ki előttünk, és amelyhez mindig az a rendező alázatos utasítása, hogy tessék őket egy ültő helyünkben fogyasztani, távkapcsoló-babrálás, előre-hátra csévélés, képkockázás nélkül, ahogy száz eszten-deje is, akármi más lehetőséget kínál az éppen kezünk ügyében lévő technika. Bíró Yvette lajstroma ebben és csak ebben a mozgókép-univerzumban keres örvényes- és hullámvasútempót, mutat ki kitérős, álmodós, döccenős, arcot-tárgyat fragmentizáló és még nagyon sokféle időmintázatot.

Belül marad, pedig újra és újra a határhoz közelít.

Márpedig a határon túl *Kronosszal* más szabályok szerint társuló, de ugyanúgy „mozgónak” nevezhető képek vannak. Például éppen Greenaway bizonyos sorozatai (vagy inkább e sorozatok még a mai napig be nem váltott ígéretei) már nem lassúak vagy gyorsak, hanem befogadói sebességszabályozásért kiáltanak. E szerint az ígéret szerint – és persze új technikai hordozó közvetítésével – akinek az áramló képtömeg könnyed időornamentika, az majd csak pörgesse a tempót, akinek sűrű, és akarja ezt a sűrűséget, az majd maga válassza a „türelem élvezetét”: lassítson és kockázzon, gyűjtse a kulcsokat egyetlen képsorban, azután csak egyetlen képen. Olvassa végig a mozgó látványt, egyszer úgy, mint képirást, de lássa is másszor úgy, mint képi szépséget, és élvezze harmadszor, mint időt is, annak is mindjárt kétféle ritmusával, ha egyszer egyszerre olvas és néz. Az olvasás ritmusát talán majd egyszer maga szabályozza, a mozgókép-zárványokban pedig, mint kicsiny zsugorított világokban ott mutogatja magát majd ez a mostani, valódi mozihoz szánt teljes időformakészlet.

Bíró Yvette könyvében az újjal tart, miközben a talmi újdonságtól óv, mégsem derül ki, hogy itt, ezen a majdnem átlépett határon túl – számára az álom vagy a rémálom kezdődik.

Pedig sok minden van a határ másik oldalán. Időről szólva is sok mindent rejt az a világ, mely még a történetből született ugyan, első megtestesülésében tehát még fölsejlenek a kétezer esztendősi arisztotelészi mesenor-mák, megvan még a végtelen időfolyam, és kívágunk belőle még történetet, hogy eleje, vége, közepe legyen. Az ilyen történetben filmnézőként mozogni azt jelenti: elfogadom a földi élet dramaturgiáját, ahogy a mese – akár milyen mese – folyása, az élet mozgására emlékeztet, még ha modern rendező megakasztja is okos kontempláció végett, posztmodern kollégája pedig jéghideg sorozattá tördeli, vagy az elviselhetetlenségig lassítja.

Ez még akkor is, még mindig: Bíró Yvette időformáinak köre. Film és élet köre.

És mégis, az ő katalógusában szemezgetve már csak egy lépést kell tennünk, és kívül vagyunk. A szerző például odisszeákról szól, és jelzi is a stációk lelassuló idejét, ahová a nézői

bolyongás kijelölt útján el kell jutnunk. De mi van akkor, ha ez már nem passzív nézői, de interaktív kvázi-játékosi bolyongás? Ha nincs kijelölt, csak ajánlott út? Pedig már azok a filmek is, melyeket a szerző itt példának hoz, élet helyetti élet utáni dramaturgiával kacérkodnak. Sok ezer éve az előbbi mintájára mesélünk történeteket, de az utóbbi mintájára gondoljuk el a túlvilágot: mennyet és poklot egyaránt. Körbugyrokban kínlódó kárhozottakkal, égi körtáncot járó üdvözütekkel. Esetleg kastélytermekben körbe-körbe bolyongó kísértetekkel. *Kör, lebegés, mikromozdulatok*: ez a holt lelkek időn kívülre képzel létmódja. *Kör, lebegés, mikromozdulatok*: így várnak a komputerjátékok szereplői, túlvilági dramaturgia szerint az oda-tévedő játékosra. Odüsszeuszokra (kubricki változatban is) és SZTALKER-ekre várnak. Bíró Yvette a Zóna labirintusáról beszél, de természetesen az ottani lassuló, várakozó élet is csak élet – ha egyszer film mutatja meg. Pedig zónák és labirintusok egyre több utazást kínálnak az életen túli dramaturgia szabályai szerint. Nem igazán odisszeákat, sokkal inkább a dantei kalandot. Haladni tempósan a kalandor kedve szerint, azután lassan élvezni ki a találkozást a helybenjárókkal és körben lebegőkkel. Megengedve, hogy ez élvezet.

Az IDŐFORMÁK szerzője átélt élet nélküli kapcsolástól félti a jelen és a jövő nézőjét – rossz filmtől és rossz élettől tehát, és nem „film utáni” (élet utáni?) bóklászástól. Hogy lelassulnánk, és lassulásunkban a hagyományos mozgóképen kívülre tévednénk – ez számára, okkal, nem vizsgálандó alternatíva. Ámde még ha egy tapodtat sem lépünk ki a hagyományos mozgókép köréből, már akkor is különös új jelenségekbe ütközünk, de már a fent említett túlvilági odisszeák példájától stimulálva. Az a példa ugyanis a kommersz kép fogyasztóját is lassan, de biztosan ráneveli, ha másra nem, arra, hogy nem kell félni a lassúságtól. A szerző örülhetne: csak hogy ezek a képfogyasztók nagyon máshol és nagyon máskor keresik. Nem mintha Bíró Yvette lassításpéldatárában ismerős címet sem találhatna a multiplexek népe. DÜHÖNGŐ BIRÁ-TÓL A LÉ MEG A LOLÁ-ig – a szerző ügyel rá, hogy a magas kommersz, mint az időtütkök hordozója ugyancsak megjelenjék. Megjelenik, de persze ő tudja a legjobban, hogy az már ott alapvetően mégiscsak a szá-

guldás őrült parancsának engedelmeskedő mozikör. Rádadásul a helyzet gyorsulva romlik. A folyamat egyszerűen mérhető: amennyi vágást percenként kínált még az 1960-as tengerentúli sikervígjáték, annak ma másfélszeresétől is csak ásít a néző. És ezzel nem a lassúságot bünteti saját érzése szerint, hanem a szájbarágást: ha egyetlen lépés is világosan jelzett irányba viszi a figurát, ugyan minek belőle kettőt mutatni? A sebesség rabja nem tudja, de korábbi időknél jobban átérzi a filmes dramaturgia elemi tételét: a filmen látott kép valóságos ideje meseszempontból csekélység. Anynyi idő, amennyi már fontosnak számít – óra, nap, év – úgyis csak vágáskor múltható el. Akkor viszont egyszerre, megfoghatatlan pillanattal alatt, és teljesség mindegy közben, hogy lassúság vagy kapkodás barátja-e a filmszínálónak. Akkor ugyan mit számít a film játékidéje, ami annyi, amennyi? Mit számít a rövidebb snitt, elharapott gondolat, elvágott gesztus, befejezetlen mozdulat? Legfeljebb lehetetlennel többet képzelünk a *Résbe*, amibe akár évszázadnyi időt is tömhetnénk: mert a filmmeserendje megengedi, és mert kommerszműveltségünk, folyguilemllett sémakészletünk már réges-rég elképzelhetetlenül nagy hiányokat épít cselekménnyé: egy mai japán óvodás két képvillanás közti semmit bármikor virtuóz karateattakkal tölti ki. Ő az, aki képet bámul meredten napi nyolc órában, de valójában a képre egyre kevésbé van szüksége, apró szilánkszerű fogódzók is elegendők – és a történet máris megvan neki.

Az IDŐFORMÁK írója persze nagyon jól ismeri ezt a nézőt, gyerekekben és felnőttekben, aki mesekiegészítésben gyors és zseniális, viszont elméledő-lelkiző ellipszisek közben megáll a tudománya: amint egy szerzői opus kiviszi a történetből, egyrészt agorafóbiája támad, másrészt (majdnem szó szerint) nem tudja, mivel üsse agyon az időt. Dehogyan fantáziál bele a színész ráncaiba, dehogyan indít időkitöltő gondolatsorokat pusztán a beszédes dolgok fájdalmasan lassú, kamerás körbejárása közben. Vár, türelmetlenül. Unja a Képet, várja a Rést. Várja a képhiányt. Ha jön a vágás, az végre visszaviszi őt a történetbe. Időről szólva: „résen van”, éber és okos a semmi időben, ami mégis akármennyi lehet a mese logikája szerint. De csak ott. Ott figyel, ott dolgozik, ott építi a történetet. Kép közben viszont hátra-

dől, pihen. Megzavarodik, ha ezt mégsem engedik neki.

Ismerjük ezt a nézőt, és talán mégis okozhat meglepetést. Vajon nem ugyanaz épít történetet rohanást, képszilánkokból, aki egy valóságshow online kukucskálószolgáltatását igénybe véve türelmesen követi végig egy ismeretlen embertársa esti körömápolását? A multiplex sötétjében miért elég neki egyre kevesebb mozgóképes fogódzó, és főleg egyre kevesebb „félre” kép, hogy az Élet időbeliségét utánzó Mesét (amit naponta habzsolva fogyaszt) sietősen befejezhesse, ha máskor, más képeket, vágatlanul, a maguk végtelen hosszúságában, valóságos redundanciahalmozásaként is országos mulatsággá képes emelni? Ez a mitől (és nem az art-mozik ingyence) ugyan mitől lesz türelmes, ha egyszer ab ovo türelmetlen? Talán bizony a túlvilági boldogságot ígéri neki a *Big Brother* ház „élet utáni élet” dinamikája? Netán ugyanazt a túlvilágot, ami stációkat és köröket jelöl ki a komputerjátékokban, ahol lefől sétáló szörnyek várnak rá az örökkévalóságig? Vagy amennyire túlvilág a lepeorelló szerűen végignézhető mítoszkepecskék sora a SATYRICON-tól a PROSPERO KÖNYVEL-ig? Lehet, hogy minden mindennel összeér? Lehet, hogy az extrém elitfilm időn túli játékait végül észrevétlenül, alattomosan (?) hasznosíthatja a GYŐZIKE-SHOW?

Akkor talán születőben van a gagyitúlvilág is, ahol a földi életüket ugróvágásokkal végigszárguló hősök már csak lebegnek és körbejárnak. Ott – akár a menny-, akár a pokolváltozatban – nincs többé idő: történetet képszilánkokból kiegészíteni többé fölösleges agymunka.

És mégis, az a néző, aki egyébként a napi médiatáplálékként a rohanást sóvárogja, nehezen veszi le tekintetét a vágásmentes Parádicsomról. Csendesen vágyakozik.

Talán innen lehetne folytatni az IDŐFORMÁK írójának a gazdag lajstromot. A kommersz lassúság titkának felfejtésével, ahogy szemünk előtt évről évre egyre nagyobb helyet kér magának az egyébként beteges gyorsítók képfogyasztási kultúrájában, akik az esti akciófilm után lelassulnak, és türelmesen megnyitják kukkolóablakaikat monitorjaikon. Megszűnik számukra az idő: az életen túlra leselkednek.

Hirsch Tibor

„ANGYALFEJ, TERMÉSZETES NAGYSÁGBAN”

Walter Benjamin: *A műkritika fogalma a német romantikában*

Fordította Ábrahám Zoltán

Gond-Cura Alapítvány–Palatinus, 2004.

169 oldal, 1800 Ft

Walter Benjamin: *Egyirányú utca.*

Berlini gyermekkor a századforduló táján

Fordította Berczik Árpád, Szitás Erzsébet,

Márton László

Atlantisz, 2005. 190 oldal, 2695 Ft

„Aki nem tud verset írni, rosszul is fogja azt megítélni. Az igazi kritikához hozzátartozik az a képesség, hogy a kritikus a megbírálandó művet maga is képes legyen megalkotni. Az ízlés egymagában hamisan ítél.”

(Novalis)

„Mikor a gyermek gyermek volt,
Nem tudta, hogy ő gyermek,
Mindennek lelke volt még,
És egy volt minden lélek.”

(Peter Handke)

A cím egy budapesti múzeum századfordulós leltárkönyvéből származik. Művészettörténeti tárgyleírásaként furcsának tűnik a mai kutató számára, de a megfogalmazás remekül illik arra az érzésre, ami Benjamin két újonnan megjelent könyvét olvasva elfogott: álom és valóság, látomás és mérték, emlék és filozófiatörténet keverékére. Álom, látomás vagy emlék esetén különös a földi, emberi mértékegységekkel való meghatározás.

A nemrégiben napvilágot látott két Benjamin-könyv egyike sem volt egészen ismeretlen eddig: az Atlantisz-kötet írásaiból már mind az 1969-es KOMMENTÁR ÉS PROFÉCIA, mind az 1980-as ANGELUS NOVUS tartalmazott egy-egy válogatást. Ezeknek fordításait néhol kissé módosítva, a hiányzó részeket pedig Márton László tolmácsolásában az Atlantisz most teljes egészében megjelentette. Ami pedig A MŰKRITIKA FOGALMA A NÉMET ROMANTIKÁBAN című könyvet illeti, annak utolsó fejezete néhány éve megje-

lent az *Átváltozások* romantikáról szóló tematikus számában, Somlyó Bálint fordításában.

Mindkét könyv ízléses és igényes kiállítású. A műkritikakönyv a Gond–Palatinus GUTENBERG-TÉR című sorozatának tizedik kötete, ahogy az Atlantisz is a VILÁGVÁROS-sorozat új kötete-ként jelentette meg a könyvet. Külön előnye, hogy a német kiadáshoz hasonlóan ebben is szerepelnek korabeli fényképek.

A szerző személyén kívül látszólag semmi sem köti össze a két művet. A műkritikakönyv, az 1917–1918 telén megszülető disszertáció, pontos, feszes filozófiatörténeti munka. Az EGYIRÁNYÚ UTCA az 1920-as, a BERLINI GYERMEKKOR pedig az 1930-as évek során kialakuló szubjektív aforizma- és emlékgyűjtemény.

Mindez azonban csak a formát, a nyelvezetet avagy a megközelítési módszert különbözteti meg a két könyvben. És ha erről expliciten nem is olvasunk a művekben, a cél mégis mindkettőben ugyanaz, éspedig – az analógiát folytatva: *megmérni az angyal fejét.*

Ez viszont nem azt jelenti, hogy valamilyen megfogni a megfoghatatlant és ezáltal megfejteni tudni egy titkot. A „titokfejtés” lapos fogalma itt nem is elegendő. A tét sokkal nagyobb: a módszer megtalálása. A titkot jelen esetben nem megfejteni kell, hanem élvezni a fejtés játékát. A fejtés játéka pedig nemcsak a *megfejtésé*, hanem, sőt, egyre inkább a *lefejtésé* is. Ahogy Benjamin a már saját korában is több mint egy évszázados romantikáról lefejtje az újabb megközelítési és értelmezési rétegeket, úgy élményeit és emlékeit is addig tisztítja, amíg azok már *nem az övéi*. A leírt emlékek jót tesz, ha megfosztják a személyes jegyek-től. Ettől válik érdekessé. A mű ekkor kezd el *nekiünk* szólni. Ha ezt a munkát az író nem végzi el, nem érdemes írnia, hiszen akkor az (még) csak a lapos memoárok szintjén marad. Csak a tehetségtelen író gondolja, hogy saját életmeséje elegendő.

A titok, a kiindulópont, jobban mondva egy (valamilyen) kiindulópont mindig adott volt: a tízes években a német kultúra egyik aranykorának vizsgálata jelöli ki azt a szituációt, ahol a megmagyarázhatatlan magyarázatának mások által végzett kísérleteit tanulmányozza (A MŰKRITIKA FOGALMA), hogy aztán saját tapasztalatait (EGYIRÁNYÚ UTCA) és végül saját magát „fejtse” (BERLINI GYERMEKKOR).

Amíg filozófiatörténetet írt, a műfaj diktálta a formát. Utána változik a nyelvezet. Azonban túl könnyű volna az EGYIRÁNYÚ UTCA és a BERLINI GYERMEKKOR stílusát a schlegeli töredékek hatásával magyarázni. Nemcsak azért, mert Benjamin sokkal tehetségesebb volt annál, mint hogy valamiféle neoromantikus Schlegel-epigon legyen, és nem is csak azért, mert ekkoriban ezek mellett más, nem töredékes formában írt művei is születtek: esszék, tanulmányok. Hanem egy első pillantásra nem feltűnő, ám annál lényegesebb különbség miatt: a Schlegel fivérek töredékeivel szemben Benjaminéinak van címük. A romantikusok megszámozták aforizmáikat – amivel, mint egy önkényesen meghatározott emberi rendszerrel, csak még jobban hangsúlyozták azok esztetességét, hiszen akár össze is keverhetjük őket, és más számozással rakhatjuk ki újra. A cím azonban más viszonyban van a szöveggel. Egyrészt meghatároz, előír, másrészt – általában – belőle nő ki: sűrít és összefoglal. Nem véletlen az „általában” szó: Benjamin ugyanis eljátszik a lehetőséggel, hogy néha a szöveghez látszólag egyáltalán nem megfelelő címet választ. Ezért a cím olykor előremutat és kiegészít, máskor pedig feszültséget teremt, és ellenpontozza az alatta kifejtett képet.

Még egy adalékunk van a töredékes forma magyarozatára, épp az egyik töredékben, mely így metatöredékké válik: „A nagyok szemében csekélyebb súlyuk van a befejezett műveknek, mint ama fragmentumoknak, melyek végigkísérik munkájukat az egész élelen át. Hiszen csak a gyengébbek, a szétszórtabbak lelik felülmúlhatatlan örömeiket a lezárásban, s érzik ezáltal kegyelemből visszanyerve az életet...” (EGYIRÁNYÚ UTCA, 14.) A fragmentum azonban csak a hosszas, rendezett megformálás alól ad felmentést, a mondanivalóért még ugyanúgy meg kell küzdeni. Az „író technikája tizenhárom tételben” hetedik parancsának tehát ettől még ugyanolyan nehéz lesz megfelelni: „Soha ne hagyj abba az írást csak azért, mert nem jut eszedbe semmi!” (37.), kivéve, ha valaki hűen követi Tristram Shandy úr ajánlatát: „Szent meggyőződésem, hogy az ismert világon használatban levő minden lehetséges módok közül, amely alkalmas szerrel könyvet csak kezdeni lehet, a magam módszere a legjobb: hiszem s bizvást állíthatom, hogy a legjamborabb is; mert biz én, első mondatomat leírván, a másodikat már a mindenható Istenre bízom.” (1989, 569.)

A fragmentum mint forma azonban nem lesz zavaró, ha mérőszalag nélkül közelítünk az angyalhoz. Az aforizmákat az értelmi mag elenére *érzelmileg* érdemes megközelíteni, valahogy úgy, ahogy a könyvben elhelyezett korabeli fényképeket is. Arra, hogy az intellektuális tevékenység kudarcot vallhat, a GYERMEKKOR-ban is találunk utalást: „Az üres sír és a megbecsült szív – két rejtélyes kép, melyek megoldásával az élet továbbra is adósom marad.” (121.)

Ezek után érthetőbbé válik, hogy az aforizmak és a gyermekkorról szóló írások között miért olvashatjuk olyan sokszor álmok leírását. Itt ugyanis az *álmok logikája* érvényesül. Ez nem jelent sem valamiféle szecessziós ízű giccset, sem pedig calderóni egzisztenciális rettegést. Azt viszont igen, hogy ezekben az írásokban a hangulat kezd mindenhatóvá válni, akkor is, amikor Benjaminszint intellektuálisan akarjuk megfejteni.

Ennek belátásához érdemes megvizsgálni a *kritika* két benjaminai értelmét. Az első, a műkritikakönyv egyes szöveghelyeiben található, ezért talán (még) nem csak Benjaminé, hiszen ő csak kibontotta a kora romantika szövegeiben rejlő lehetőségeket. Néhány példa: „A megismerés a művészetben mint a reflexió közegeiben: ez a műkritika feladata.” (85.); „A reflexió szubjektuma alapján véve maga a műtárgy, maga a kísérlet pedig nem valamely alkotásra történő reflektálás – hiszen ez nem lenne képes azt lényegileg megváltoztatni, noha a romantikus értelemben vett műkritika ezt diktálja –, hanem a reflexió kibontása, vagyis a romantikusok számára: a szellem kibontása, és pedig valamely alkotásban.” (86.); „Magának a műnek az értelme, a mű reflexiója diktálja, hogy menjünk túl rajta, hogy tegyük abszolúttá. A romantikusok számára a kritika nyilvánvalóan nem annyira valamely mű megítélését, hanem sokkal inkább beteljesítésének módszerét jelenti.” (91.); „A kritika tehát, tökéletesen ellentétben a lényegéről alkotott mai felfogással, elsődlegesen számdéka szerint nem megítélni kívánja a művet, hanem egyfelől bevégezni, kiegészíteni és szisztematizálni, másfelől pedig az abszolútumban feloldani.” (104.)

Itt tehát a kritika úgy jelenik meg, mint egy olyan metafizikai esemény, amely inkább a műhöz tartozik, illetve a műből fakad. Ezzel szemben áll a második, mondjuk úgy, Benjamin korabeli értelmezés. Ehhez néhány adalékot az EGYIRÁNYÚ UTCA-ból idézek, „A kritikus technikája tizenhárom tételben” című részből: „A

kritikus: stratégia az irodalmi harcban.” (I.); „Az utókor elfeled vagy dicsőít. Csak a kritikus ítél meg szemtől szembe.” (VIII.); „Az igazi polémia oly szeretettel transzcírozza fel a könyvet ahogy csecsemőt készít el magának a kannibál.” (X.); „A művészi elragadtatás idegen a kritikustól. Kezében a műalkotás puszta fegyver a szellemek harcában.” (XI., valamennyi 40–41.)

Benjamin számára tehát a kritika modern értelmezése sokkal inkább prózai, harcos attitűdöt jelent, amely magából a kritikusból, annak személyéből fakad, és kevésbé a műből. Mivel a kritikuson lesz a hangsúly, ezért nem számít például a művészi elragadtatás (lásd XI. tétel). Ez pedig élesen szembeállítja a romantikus fogalommal, melyről azt olvassuk: „Nem a kritikus hozza meg az ítéletet a műről, hanem maga a művészet, azzal, hogy vagy magába fogadja a művet a reflexió közegeiben, vagy pedig elutasítja magától, éppen ezáltal értékelvén azt minden kritikán alulnak.” (MŰKRITIKA, 107.)

Hátramarad egy kérdés: ha ugyanis visszakanyarodunk az álom logikája problémakörhöz, akkor a legérdekesebb feltétlenül az lesz, hogy a két kritikafogalom közül melyik vonatkozik Benjamin képeire, azokra, melyeket emlékeiként, illetve emlékként írt meg. Az eddigiek után azonban már kevésbé lepődünk meg azon, hogy a benjamin *álom logikáját* a kritika romantikus értelmében kell megítélnünk. A többes szám viszont nemcsak az új magyar kiadás XXI. századi olvasóira vonatkozik, hanem mindenkire, még talán magára Benjaminsra is. Hiszen láttuk, hogy emlékeit addig fejti, míg azok már nemcsak sajátjai, hanem egyetemessé válnak, akárki emlékeivé, ezáltal pedig azok kritikája nem más tesz, mint a műveket, emlékaforizmákat beteljesíti, feloldja az abszolútumban.

Utalva a mottóként írt Novalis-idézetre, elmondható, hogy Benjamin azért volt kiváló kritikus, mert jó író volt. Ahogy nagy elődei aforizmáit vizsgálta, úgy vizsgálta romantikus szellemű életkritikaként azt, ami neki adatott, a századforduló táján.

Meglelte tehát a módszert: *angyalmértékkel mérte az angyalt.*

Somhegyi Zoltán

KÉKSÉG

Geert Mak: Európa. Huszadik századi utazások Fordította Bérczes Tibor, Balogh Tamás, Fenyves Miklós Akadémiai, 2005. 779 oldal, 3850 Ft

Egy Makot idéző fordulattal: nem lehet véletlen, hogy az EURÓPA. HUSZADIK SZÁZADI UTAZÁSOK, ez az égszínkéék könyvmonstrum (a holland változat majdnem ezerkétszáz oldal) eredetileg az Atlas Kiadónál jelent meg, először puha- és keménykötésben (ez utóbbinak más a színe), aztán kétkötetes változatban és díszdobozban, végül hangos könyvként is. Úgy tudom, most tanterv vagy középiskolai tankönyv készül Mak könyve alapján.

A hazájában nagyon híres holland újságíró-történésznek nem ez az első könyve magyarul. Az APÁM ÉVSZÁZADÁ-ban (Osiris, 2001) lelkész édesapja aprólékos gonddal rekonstruált életét illesztette bele a XX. századi holland, illetve egyetemes történelem eresztékeibe, az AMSZTERDAM-ban (Corvina, 2001) egy város „életrajzát” írta meg ugyanezzel a módszerrel: kronologikusan végigvezette az olvasót a város történetén, és így a városon is, hiszen a történelem folyamán az állandóan bővülő városnak mindig más-más pontjai váltak fontossá – közben pedig az egészet tágabb történelmi és eszmetörténeti keretbe helyezte, bőven idézve politika- és kultúrtörténeti tanulmányokból, de naplókából, levelekből, újságcikkekből is. 1998-ban HET ONTSNAPTE LAND című kötetével folytatta a sort, amelyben azt mesélte el, hogyan járta be kis csónakján testi és lelki értelemben egyaránt azt az utat, amelyet fiatal korában édesapja egyszer már megtett. És végül az általa szerkesztett A NEMZETI TÖRTÉNELEM SZÁZ RIPORTBAN (1996) című könyvben is hasonló dologgal próbálkozott; időrendi sorrendben szemtanúk, krónikások, utazók, újságírók stb. beszámolóit gyűjtötte össze a németalföldi történelem fontos vagy kevésbé fontos, de reprezentatív tartott eseményeiről, a kezdetektől napjainkig.

„Munkáiban a történelem (magán)történetekből áll össze”; „a távoli eseményeknek egyszerre arcuk lesz”; „nemcsak leírja, de egyszersmind újra átélhetővé is teszi a múltat” – így szokás méltatni Makot, de szerintem mindez egyre kevésbé jellemző a könyveire: az APÁM ÉVSZÁZADÁ-hoz ké-

pest az AMSZTERDAM a prezentálás problémájára adott megoldásnak hat, és az HET ONTSNAPTE LAND-ban sem a hagiografikus forma érvényesül, mivel a rekonstrukció, a leírás hamar átadja helyét az elmélkedésnek: Mak felhasználja az alkalmat, hogy kifejtse véleményét aktuális holland kérdésekről, és egyes konkrét földrajzi helyek kapcsán összevesse Hollandia múltbeli és jelenlegi állapotát (a konklúzió mindig ugyanaz: valami végleg elveszett, amit a jelen számos értéke sem pótolhat). Ha Mak az EURÓPÁ-ban azt szeretne volna megmutatni, hogy az egyes események szereplői vagy „néma statisztái” mit gondolnak a történelemtől, hogyan élték meg a történelmet, hogy ezeknek az embereknek mit jelentett a történelem, akkor átgondoltabb módszert kellett volna választania – ugyanis az általuk elmondottakat folytonosan a „történeti valósághoz” méri könyvében, legtöbbször azért, hogy korrigálja beszámolóikat (például: tudhattak-e a német emberek a koncentrációs táborokról), illetve fordítva, a „történeti valóságot” korrigálja ezeknek a beszámolóknak a segítségével (például Guernica túlélőit kérdeezgetve), anélkül, hogy világossá tenné, miből is áll össze az a történeti valóság, az a „történeti közép”, amit alapul vesz.

Az EURÓPA az AMSZTERDAM továbbfejlesztett változata. Mak a jól bevált receptet alkalmazza újra: úgy írta meg a XX. század történelmét, hogy egy év alatt, 1999-ben előre kigondolt sorrendben végigjárt bizonyos helyeket, amelyek valamiképp kötődnek a XX. század eseményeihez. Egy-egy városba (például Berlinbe) más-más események kapcsán többször is visszatért az év folyamán; gesztusértékű, hogy a könyv közepén Auschwitzról ír, ahol nyáron járt. Könyvén dolgozva úgyszólván végigkövethette, sőt felgombolyíthatta a múlt fonálát, hiszen utazása 1999 telén, Boszniában ért véget. Mindennap küldenie kellett egy kis színet lapja első oldalára, ezek alapján szerkesztette meg aztán a könyvét. Nyilvánvaló, hogy egy ilyen vállalkozás nagy előkészítést igényel; nehéz elkerülni, hogy az ember ne tudja már előre, mit fog írni (vagy legalábbis mihez képest ír majd valamit) egy adott történelmi esemény kapcsán egy-egy városról és viszont. Ezért aztán Mak nem annyira Európában vagy a XX. századi történelemben, mint inkább a saját könyvében utazik.

Ebben a modellben ugyanis már benne rejlik, hogy minden hely, ahol jár, minden személy, akiről ír, akit idéz vagy megidézt, több önmagánál, jellemez vagy szimbolizál valamit. Az EURÓPA legfőbb problémája a generalizálás. A könyv tele van olyan – túlságosan is komolyan vett – fordulatokkal, mint „*A Téli Palota volt a régi rendszer szíve*”, „*még mindig érezni itt az egykori léghőrt*”, „*jellegzetes tizenkilencedik századi történet*”, „*Rosie Waldeck volt az amerikai Bella Fromm*”. És ha valami elűt az általánosan jellemzőtől – vagy (a szerző szavajárásával) „*nem illik a közkeletű képbe*”, mint például a Hundertwasser-ház Bécsben –, akkor arról kiderül, hogy éppen ezáltal a legjellemzőbb, vagy mint kilengés igazából a rend megerősítése (39.). Egy másik példa: Mak elmeséli, hogy amíg nem járt Angliában, azt hitte, hogy a kriketizáló diákok, keménykalapos urak országa kép hamis – de nem. (38.)

Majdnem pontosan tudta előre, mit fog írni – és talán azt is, mivel fog találkozni az adott városban. Sok év után most újra felkereste ismerőseit a határszéli német kisvárosban, Nieskyben (665–673.). Megtudjuk, hogy a város neve *szerejnt* jelent, és valóban, minden szürke volt a rendszerváltás előtt, az ismerős lelkes Nyugat-Németországba férjhez ment lánya pedig sokáig szenvedett attól, mennyire kilóg új környezetéből azzal, hogy szürke – noha az NDK-ban nagyon is kirívónak számított a viselkedése, az öltözködése –, ezért aztán nem szól, féltékeny meghúzza magát. Néha még az adott színhelyhez és eseményhez is „öltözik” a szerző: például egy „elejtett” megjegyzéséből kiderül, hogy zöld kisbusszal járja végig a szövetségesek egykori útvonalát Olaszországban – az egyik, általa is idézett haditudósítótól tudjuk, hogy az egyre északabbra toló frontot „khakiszínű” hadijárművek, gépkocsik, dzsipek alkották (469.). Az első világháborús belga front leírását a következő mondattal vezeti be Mak: „*Erre a vidékre novemberben vagy februárban kell ellátogatni, amikor nem nő se fű, se gabona [...]*” (94.)

Mak szomorúan konstatálja, hogy sok helyen már megváltozott vagy megváltozóban van a múlthoz való viszony, a XX. század nagy része történelemmé vált, ami abból látszik, hogy „látványosság”-ként prezentálják és kereskedelmi célokra eladják a történelmet: „*az érintettség érzését egyre inkább a különlegesség irán-*

ti igény váltja fel". Mak az autenticitást kéri számon például a compiegne-i erdőben álló híres vasúti kocsin (114.), amely nem az eredeti, nem is lehet az; Lenin búvóhelyén (156.), a londoni BRITAIN AT WAR EXPERIENCES kiállítás által sugallt BLITZ-képen (334.), és még hosszan sorolhatnánk a példákat. Azt is elítélendőnek tartja, hogy Churchill háborús lakosztályában megnyitottak falakat; egy teljes helyiséget el-tűntettek a látogatók áradatára gondolva, sőt: „Amikor ott jártam, még Churchill »magánlakosztálya«-nak a falát is teljesen beborították a térképek, jóllehet annak idején, ha magas rangú külföldi vendég érkezett, diszkréten egy függőnyt húztak a brit parti védelem hadállását jelölő térkép elé.” (338.) El lehet vitakozni azon, hogy ez „történelemhamisítás”-e. Annyi biztos, hogy a könyvben ott kísért a „történelmi megérzőkülés” (*historische sensatie*) elképzelése (erre egyébként maga Mak is utal, 233.), amelynek lényege, hogy a múlt esetleges tárgyi rekvizitumaival találkozási kegyelmi pillanatokban esetleg egy „történelmi kép” formájában „megérzőkülhet”, újra átélhetővé válhat a múlt egy szelete (persze csak annak a számára, aki tudja, mi az a tárgy, amit lát, akinek vannak előismeretei) – viszont ha kiderül, hogy a tárgy nem az, aminek az illető gondolta, akkor utólag megkérdőjeleződik, semmissé válik az élmény. Csakhogy: Mak pontosan ugyanazt csinálja könyvében, amit kifogásol, mégpedig – úgy tűnik – sokszor tudattalanul. Nagyon nem mindegy, mit hogyan mesélünk el. Például a római menetelésről a következőt írja a szerző (az eredeti idézém, a magyar változatban ugyanis a fordító egy félmondattal helyére tette a dolgot): „Körülbelül húszezer, hiányosan felfegyverzett fasiszta vonult a főváros felé, szünni nem akaró esőben. Rómától harminc kilométerre megállt a menet, az embereknek több mint a fele hazament. (Mussolini ekkor egyszerűen felült a Milánó–Róma közti direktisímóra.)” Nem azért osztott szét a tömeg, mert az embereknek elment a kedvük a dologtól, ahogy azt az idézett szövegrész sugallja: „egyszerűen” híre ment, hogy a főerők időközben bejutottak Rómába...

A legfájdalmasabbnak azt érzem, hogy Maknak a legkevésbé „kiszámítható” részeket is sikerül elrontania könyvében. A nagyobb szerkezeti egységeket a múlt idők egy-egy nagy tanujának vagy azok valamelyik rokonának a visszaemlékezése vezeti be vagy tagolja (így szerepelhet a könyvben Vittorio Foa, illetve az utol-

so német császár unokája; de olyanokat is talált Mak, akikre mindkét kitétel igaz, ezért aztán valamiféle hídfunkciót is betölthetnek a könyvben, közéjük tartozik Richard von Weizsäcker). Néhány beszámoló valóban megrendítő, tényleg megérinti az embert; néha azonban ezekben is bántóan érződik Mak, az író jelenléte (miközben nyilvánvaló, hogy beszélgetőtársnak mennyire kívánó). Kifejezetten ízléstelen, és az egész vallomást hiteltelenné, hogy a nagyon idős, és, mint a szöveg végén kiderül, gyakorlatilag vak Foa meséjében mennyiszor fordul elő a látás metaforája: „kinyílt a szemem a világra”, „mielőtt örökre lezárnám szemem”, „egyszerűen nem hittem a szememnek” stb. És ahol idáig azért nem megy el a holland szerző, ott is vannak zavaró dolgok: például szinte valamennyi vallomás, interjú le van zárva, mégpedig pontosan olyan, morális ítélettel átitatott természeti képpel vagy olyan típusú összegzéssel-kitekintéssel, mint a könyv más fejezetei – ebből jobb esetben is arra következtethetünk, hogy a megkérdozetteknek volt némi fogalmuk arról, milyen típusú könyvbe kerülnek bele. Mak stílusának illusztrálására pedig elég egy példa: „Barátok fordítottak hátat egymásnak. Dreyfus kézigránátként hevert közöttük. Családtagok kerültek szembe egymással. Híres szalonok szakadtak szét.” (23.)

Nem tudok elvonatkoztatni attól, hogy a látzólagos rendszerezettség ellenére módszertanilag mennyire átgondolatlan az EURÓPA – miközben érzem és tudom, hogy az első számú célközönség máshogy olvassa a könyvet. A hollandoknak szól bizonyos eseményeknek a sugallt közfelfogással (kicsit szembehelyezkedő tálalása – például hogy Hitler akár meg is nyerhette volna a világháborút, vagy hogy nemigen menthető a hollandok második világháborúban vagy Boszniában tanúsított magatartása. Olyan ember írta ezt a könyvet, aki a holland vitakultúrában nőtt fel, és kifejezetten azt szeretné, hogy az olvasók belekapaszkodjanak egy-egy kitételébe. Ezt a célját Hollandiában (és Németországban) el is érte. Ezzel valószínűleg igazolva látja, hogy ha nincs is minden a helyén a könyvben, lényegében mégis ez és ez történt, valahogy így volt minden – hiszen a kifogásolható kitételek kiigazíthatók, árnyalhatók. Ennek a könyvnek a „javított változata” azonban szerintem olyasformán hatna, mint azok a régi egyiptomi fest-

mények, melyeken egymás mellett többféle perspektíva érvényesül, minden objektum abból a szögből látszik, amely leginkább megfelel a természetének. Mak, aki mire végzett feladataival, bejárta a fél világot, talán azt is tudja, milyen csellel lehetne rávenni az Atlast egy ilyen könyv támogatására.

Balogh Tamás (sz. 1965)

KÍSÉRLET A TÁBLAKÉP HELYÉNEK ÉS IDEJÉNEK VISSZANYERÉSÉRE

*Sine loco et anno – Konok Tamás kiállítása
Ernst Múzeum, 2006. április 13.–május 3.*

Sine loco et anno – eredetileg filológiai kifejezés, olyan műtárgyak és írásművek esetében használják, melyek keletkezésének nem tudjuk a helyét és dátumát. Konok Tamás műcímként a szokott helyéhez képest „egy sorral feljebb írja”, így a hiányzó adat jeléből tényleges adat lesz. Épp hogy hely és időpont követi, például: *1990 37x32, akril, vászon; Vass László-gyűjtemény*. Kiállításcímként olyan fiktív műélvezői pozícióba invitálja a nézőt, amelyben elfeledkezik a művek akaratlanul is tudomására jutott kontextuális, tárgyi, anyagi meghatározottságairól (például: *Ernst Múzeum, Budapest, 2006. április 13.–május 3., a művész 75. születésnapja, jeles XX. századi életműveket bemutató sorozat*),¹ és ezeken felülemelkedve a tiszta látvány esztétikai minőségeit tekinti. A néző viszont nem mindig teszi meg azt, amire kéri, és lehet, hogy épp a kijelölttel ellenkező úton indul.

Konok Tamás retrospektív kiállításának, hasonlóan a munkáit ismertető írásokhoz,² ugyanis van egy hangsúlyos – bár nem szigorúan kronologikus narratívája: az ábrázoló festészettől a kollázs intermezzóján keresztül a geometrikus absztrakció apoteózisá felé mutató ív. Az „apoteózist” képviselő nagyméretű festmények az Ernst Múzeum üvegtető, illetve nagytermében láthatók, „az eszményi, spirituális tisztaság” ígényétől eltérő, de a teljes életmű reprezentációjához mégis szükséges kollázsok és grafi-

kák pedig a kisteremben és a nagyterem ablakfülkéibe elhelyezett tárlókban kaptak helyet. A kiállítás első része, a *PRELUDE*, amely 1949-től a 70-es évekig tartó pályaszakaszt öleli fel, igaz, eldugott helyen, de a posztimpresszionizmus hagyományát folytató, egészen fiatalkori zsenégeket is bemutat. Így, mint a 2001-ben megjelent Konok-monográfiában,³ itt is a személyes élettörténet nagyon is helyhez és időhöz kötött keretéből indul el az az egyéni stílustörténeti elbeszélés, mely kicsiben megismétli a „nagy” európai művészettörténet 1880-tól 1930-ig előforduló tendenciáinak néhány sarkalatos pontját.

Ezek egyike, a kollázs, a „*sine loco et anno*” eszményének éppen az ellentéte, hiszen szembeötlő helyi és időbeli meghatározottságú anyagokat használ. Ilyen elsőként a papír, mely a tónusok skálájával folyamatosan méri az időt. De még erősebb a dokumentumértéke az újságpapírnak és a levélnek, hiszen a rajtuk olvasható szavak mindig konkrét kulturális, történeti és személyes körülmények pontos lenyomatai. A szöveggel borított papír másik fontos jellemzője, hogy bár tisztán látványként tekintve egyszerű geometriai formák borítják, mégis funkcionalitása miatt standard pozícióval, iránnyal rendelkezik. Ha ehhez képest elforgatva kerül a képre – és Konok kollázsai esetében rendszerint ez történik –, olyan dinamizmust indít el az alkotóelemek között, mint a szintén gyakran megjelenő, vektorokként működő nyilak.

Konok 1965 és 73 között készült monotípiái és kollázsai nem pusztán a korábbi látványelvű munkák középpontos perspektíváját felváltó, csak relatív mélységgel rendelkező, rétegekből felépülő képstruktúra kialakítása miatt jelentősek. A nyomtatványok tipográfiája, az olyan vizuális idézetek, mint például Szent Jeromos miniatűrűje, a vonalasan absztrahált tárgyak és formák rajzolatai és a festett, illetve kivágott színes sávok és tömbök, nem tisztán vizuális, hanem művészet- és kultúrtörténeti, valamint földrajzi referenciákkal rendelkező rétegeket alkotnak.⁴ Például a bejárat felőli első kollázson egy vizuális és egy írásos „idézet” rendelkezik szembeötlő temporális indexekkel. Az egyik viking lovast ábrázoló rajz, a másik három darabba tépett, kézzel írt levél. Csak a közelepsi levéltöredék elég széles ahhoz, hogy teljes szavakat is kiolvashassunk rajta, viszont ez

sem tekinthető szövegnek (igaz, a cím, LEVÉL BARÁTNŐMNEK ezt az „olvasatot” támogatja). Így a mondatfoszlányokban izolálódó szavak elvesztik közlésértéküket, dokumentummá válnak: „1969. április 26-án”, látható a középső papírdarabon, mintha a festmények fiktív terébe elhelyezett papírseletekre kerülő aláírás és datálás hagyományának folytatása lenne. Viszont a két másik keskenyebb levéltöredék sem pusztá csíkozott sávként van jelen: az egyik 180 fokos elforgatottságával, a másik pedig a rajta elhelyezett tényleges, immár a képre vonatkozó datálással („Konok 67.”) indítja el az alkotórészek térbeli, időbeli és jelentésbeli elmozdulásait.

A kollázsok és monotípiák szabadon manipulálható, mozgatható elemei egy gravitáció nélküli⁵ képteret létesítenek, mely a 70-es évektől készülő nagyméretű, tisztán absztrakt-geometrikus festményekben éppoly jelentős folytatást nyer, mint a szintén a kisteremben bemutatott reprodukciókból és fotókból felépülő, INTERMEZZÓ-nak nevezett kollázs-sorozatban.⁶ Míg a kiállítás első része, a PRELUDE, valóban egy pályaszakaszt reprezentál, addig ezek a művek tényleges korszakhoz nem köthetők, hanem a „háttérben” többé-kevésbé folytonosan jelenlévő közjáték epizódjai.⁷ Ezek a hangsúlyosan figurális, (művészet)történeti érzékenységgű, szellemes összepárosításokra épülő darabok így korai művekkel együtt, a kiállítás margóján visszalépésként⁸ prezentálódnak, nem kifejezetten időbeli, inkább hangnembeli visszalépésként a festmények nagyszabású szimfóniájához képest.

A kollázs nemcsak a kép térszerkezetének átalakítása, hanem önreflexivitása miatt is jelentős. A kivágott, lebegő műrészletek által meghatározott képmezők olyan stílusmondtást eredményeznek, melyben, ami másutt maga a mű, az itt csak idézőjelben, nyersanyagként kap szerepet. A konstruktívizmus ezen mellékágában nem az ábrázoló kép cáfolatát, hanem bekebelezését figyelhetjük meg. Ez különösen izgalmas a díszes, aranyozott keretek és a medalionokat idéző ovális képelemek esetében, melyek a szigorúan keret nélküli,⁹ vékony térbeliséggel, tárgyisággal rendelkező festményekkel ellentétben, reflektáltan ablakszerű képkivágatokat eredményeznek. A dekonstrukció nem csak az ábrázoló képzőművészetet érinti: a SZEMREVÉTEL című 1985-ös kép eseté-

ben két 90 fokkal elforgatott korinthuszi oszlop és egy kiszakadt szűnyogháló (vászon?) helyettesíti egy Mondrian-festmény négyzetét, a mezőket elválasztó huzalokon pedig kaméleon tanayázik.

Konok Tamás visszaemlékezéseiben a kollázsok mellett az absztrakció felé vezető út fordulópontjaként az első építészeti megrendelése eredményeként készült reliefeket említi.¹⁰ Ezekből két „ízelítő” szerepel az üvegtetős teremhez vezető folyosón. E dekoratív motívumsorok sávjaival a kiállítás narratívája szerint búcsút mondunk a történeti idő és földrajzi hely meghatározottságainak, valamint a figurális művészetnek, és belépünk a tiszta, szeriális, zenei idő¹¹ és geometriai tér, a „*sine loco et anno*” birodalmába. Az utolsó elbeszélő, történeti momentum, a festett vonalokból épülő szerkezetek elnevezésének indoklása. A „*graphidion*” szót Konok egyik híres felmenőjétől, Ferenczy Istvántól kölcsönzi – olvashatjuk a falon –, akinek PÁSZTORLÁNYKA címen ismert szobra viseli ezt a nevet, mivel a porba húzott vonallal a rajzművészet születését szimbolizálja.

Konok pályájának ezt a fordulótát, a festészet „megtisztítását” az ábrázoló elemektől, illetve a helyhez és időhöz kötött életvonalakozásoktól többnyire a „*modernizmus diadalaként*”, az „*eszményi, spirituális tisztaság*”, az „*abszolútum*” eléréseként tartják számon.¹² Sajnos ezek a hangzatos fordulatok túlzottan elhasználódtak ahhoz, hogy a méltatásnál többet mondjanak. Másrészt olyan tradicionális, hierarchikus koncepciókat feltételeznek (például a táblaképfestészet felsőbbrendűségét a grafikai műfajokkal szemben vagy a szellem szükségyszerű uralmát az anyagon), melyeket maga az életmű sem támaszt alá maradéktalanul. Például, ha nem eleve az anyagtalanság ígézetében szemléljük ezeket a festményeket, érdemes röviden foglalkozni a vonal és a festmény médiumának viszonyával. Ugyanis a vonalat, a grafikai művészet alapelemét jellemzően hegyes eszközökkel karcolják, metszik, vagy közvetlenül a papírra rajzolják, míg a táblaképfestészet lényegéhez hozzátartozik, hogy a polikróm¹³ színskálájú, folyékonyá oldott pigmentek összefüggő, foltszerű festékfelületet alkotnak a falemezen vagy vásznon. Tehát a kérdés az, hogy milyen viszonyt állítanak fel a graphidionok a festmény, illetve a táblakép médiumával.¹⁴ Konok a táblaképet mindig egyfajta magától értetődő-

dősséggel, előzetesen adott, de mégis szabadon formálható nyelvként használja. De nem reflektálatlanul; míg például az op-art (optikai művészet) bizonyos kommercializálódott válfajjában a színes reprodukciók szinte semmivel sem mondanak kevesebbet, mint maguk a festmények, addig Konok Tamás geometriai konstrukciói többnyire szervesen illeszkednek a festmény médiumába. Ugyanis a graphidionok képlékeny térbeliséggel rendelkező fundamentuma egy olyan nem tökéletesen homogén, anyagszerű festékréteg, egyfajta alapzaj, amelyen a már szilárdabb határokkal rendelkező geometriai formák és vonalak kikristályosodnak.

A fegyelem, rend és szigorúság mögött állandóan bujkáló humor és önirónia egyik nagyszerű példája, az 1975-ös VONALÖSSZEFÜGGÉSEK jól illusztrálja a testetlenség és az anyagság dialektikáját. A szürkés, maszatosan derengő alapon végigfutó, betűjellel ellátott szaggatott és egyíves vonal – egy pillanatnyi asszociáció erejéig – szabásmintává változtatja a magasztos kompozíciót. Emaz értelmezés önkényességét természetesen nem lehet kizárni, de három dolog mégis támogatja. Egyrészt bár a vonal lényege az anyagtalanság, Konok a graphidionok szinte testetlen architektúráit nem a légüres térbe, hanem a gyakran durva szövésű és sokszor látható ecsetvonásokkal borított nagyon is anyagszerű vásznakra helyezi.¹⁵ Nem véletlen, hiszen az ecsetvonások barázdái és a textilszálak hálójá, a tiszta geometriai hűrozatok és négyzetrácsok anyagi visszhangját, árnyékát adják. Másrészt a kiállítás különböző pontjain látható kollázsok és a festmények párbeszédéből is kitűnik, hogy Konok művészetében a tárgyi világ és a geometrikus konstrukciók közötti kapocs megszüntetése nem cél, mint például az absztrakt expresszionizmus esetében, hiszen egymás töredékeiből épülnek fel.

A kiállítás utolsó, a nagyteremben bemutatott fejezetében a modernista absztrakció paradigmatis formája, a háló és rácsstruktúra¹⁶ uralkodik. Ebben a térben a különböző szinten megjelenő keretek szeriális elmozdulásai és modulációi dinamikus viszonyrendszert hoznak létre, amelyben a képeken belüli mintázatok gyakran a képek egymáshoz képest kialakított viszonyaiban rezonálnak. Egy érdekes megoldással, margináliák formájában újra megjelenik az egyszer már magunk mögött hagyott

kollázsok tárgyi világa. A mikrolúdiuumoknak (apró játéknak) nevezett miniatűr kollázsok egyesével bekeretezve és üveges tárlókba helyezve vízszintes rácsozatokat alkotnak, és így kommentálják a nagyméretű vásznakat. Az Ernst Múzeumnak már régóta meglévő gyakorlata, hogy a jelentős életművek főszövegét a vázlatok, skiccek, sőt személyes jegyzetek, levelek kommentárjával egészítik ki, amelyek a tárgy és dokumentum mivoltukat hangsúlyozó tárlókba kerülnek, szemben az egyszerű fehér falakra akasztott táblaképek tiszta látványként való bemutatásával. Bár bizonyára praktikus szempontok is indokolták, ez az elhelyezés esetenként érdekes konnotációkat ad. Vízszintes helyzetük¹⁷ és apró méretük miatt ezek a „capricciók” nem közvetlenül látványként jelennek meg a kiállítótérben, ezért „olvasó”, „szemezgető” befogadási módot kívánnak meg. Konok sokszor kifejezetten „vitrinbe való”, felűnő időbeliséggel rendelkező tárgyakat: leveleket, kottákat, aprónyomatványokat, gót betűs és kalligrafikus kéziratokat, újságkivágásokat, régi metszeteket használ nyersanyagként. A felhasznált kézzel frott vagy nyomtatott szöveg esetenként megőrzi kettős státusát, mint pusztá rajzolat és olvasható jel (például mikor a kézzel írt „*peintures*” vagy az újságból kivágott „*imprime*” szót olvassuk ki).

Ezeket a *tárgyakat* a széles paszpartu négyzet alakú kép kivágatának dekorativitása, a négyzetformát megerősítő vagy ellenpontozó négyzetögek, átlók, sávok és belső keretek absztrahálják *képekké*. A kiállítás egyik legérdekesebb része annak a folyamatnak a végigkövetése, melyben az absztrakcióra való érzékenységgel szemlélt látható, tárgyi valóság jelentős léptékváltásokon, fragmentalizáción és a festmény médiumának homogenizációján átesve tiszta geometriai renddé alakul. Jó példa erre a piramisforma kalandos transzformációja. Először egy fotókollázsban találkozunk vele, majd az ECLIPSE-sorozatban, ahol a világos szín fogyasztásának sávjaiban jelenik meg. Majd egy négyzetlap oldalának „véletlen” visszahajlásával formálódik, illetve egy testetlen geometriai négyzet átlói rajzolják ki. Végül a mikrolúdiuumokban, a Jiri Kolár leleményességével csíkokra szabdalta és így olvashatatlaná tett arab írás (?) elő-, illetve hátterében tűnik fel, hogy majd megfestve az írás már csupán a legszabályosabb formát kitöltő szabálytalan ritmussá és

egyben megfejtendő nyommá váljon (KÓDOK PIRAMISFORMÁBAN, 2003).

Ez a folyamat nem feltétlen jelent minőségbeli fejlődést, és nem is szükségszerűen egyirányú. Az igazán egyedülálló művészeti teljesítmény valahol a vitrin és fal között húzódo kapcsolattrendszerből bontakozik ki. Természetesen ebben az értelmezésben a kommentár és a főszöveg jelentőségének felcserélése éppolyan személyes¹⁸ (és így kikerülhetetlenül kis-sé önkényes) *ízlésítéletet* tükröz, mint maga a hierarchikus felosztás. De van egy másik szempont is, amely arra ösztönöz, hogy az életmű és az alkotási folyamat egyes szakaszait ne szekvenciálisan, hanem térbeli-időbeli összefüggésrendszer részeiként vizsgáljuk. Ez pedig a táblakép megváltozott képzőművészeti státusa, egy még mindig zajló folyamat eredménye, mely során a XIX. század elején még uralgó és szinte tökéletesen transzparens, ablakszerű médium, fokozatosan láthatóvá és így történeti-földrajzi képződménnyé vált.

A kiállítás címe persze igyekszik elébe menni a mégiscsak kikerülhetetlen kérdésnek, hogy valóban felfüggeszthető-e a műalkotások helyi és időbeli meghatározottsága. Konkrétabban azzal a problémával kell szembesülnünk, hogy egyrészt a konstruktivizmus hagyománya, másrészt a hagyományosan felfogott táblakép hogyan folytatható értékvesztés nélkül. A táblaképet a művészeti piac törvényszerűségei kétségtelenül még sokáig éltetni fogják. Ugyanakkor állandó időzójelek között tartva, konceptuális jelentősége miatt sem temethetjük el. Másrészt kétségtelen, hogy a Konok Tamás munkái is a nonfiguratív festészet utóvédharcát kénytelenek megvívni a közönség még mindig jelentős részével szemben. Viszont amennyiben nem a magyarországi művészeti piac, hanem a kortárs képzőművészet kontextusában vizsgáljuk Konok Tamás munkáit, akkor az az egyszerű képlet,¹⁹ miszerint az absztrakció képviseli a modernizmust és az ábrázoló festészet a hagyományt, tarthatatlanná válik. Még ha eltekintünk is az archaikus művészet és az ornamentika absztrakciójától a nonfiguratív képzőművészetnek így is már közel százéves hagyománya van. Az természetesen súlyos probléma, hogy ezt a hagyományt sokan még mindig nem ismerik el, de az még súlyosabb probléma, ha az absztrakt művészetről szóló kritikai diskurzus is pusztán emez irányzat legitimizációjára koncentrál.

A meg nem értettségnél Konok Tamás esetében nagyobb csapdát látok a geometria dekorativitásának kellemességében, könnyűségében. Az egyes képeken belüli elemek ugyan gyakran a mis-en-abyme logikájával megismétlik ciklusok és sorozatok sokrétű viszonyrendszerét, mégis, úgy vélem, a mai művészet kontextusában egy izolált kép mérhetetlenül kevesebb, pusztán egy érzékeny geometriai harmónia marad. Míg a térben elrendezett művek egymásutánja, a különböző méretek és anyagok egymás mellett futó szálai és a visszatérő motívumok több szinten megjelenő modulációja sokkal izgalmasabb, sokrétűbb és nyitottabb (élet)művet állít a mai néző elé (illetve épp a fentiekből következően inkább köré).

Ilyen, a teljes kiállítóterben és az egyes képeken belül egyaránt, hálózatosan, újabb és újabb variációkban ismétlődő motívumok: a vízszintes vagy függőleges vonalháló, a szabályos négyzetekből álló raszter,²⁰ illetve a szintén szabályosan lekerekített sarkokból kialakuló ívek. A fenti motívumok 180, illetve 90 fokos koordináta-rendszeréhez képest az átlók 45 fokos pályája, (az esetenként négyzetekből „hajtogatott”) szabályos háromszögpiramisok háromszor 30 fokos harmóniája, illetve a megbillentett, a képből kifutó formák 15–20 fokos diszsonanciája egy másik, dinamikusabb számrendszert alkot.

Az ismétlődés és moduláció újabb rétegét teremtik meg a visszatérő vagy éppen megváltozó címek, amelyek maguk egész különböző irányokból közelítenek a képekhez. Illetve azért előfordul, hogy a talán túlzott következetességet feltételező nézőnek olyan érzése támad, mintha festmények és képcédulák kissé véletlenszerűen találnának egymásra. Egyrészt beszélhetünk olyan műcsoportokról, amelyekben ugyanaz a geometriai struktúra ismétlődik, csak a mérete, színe, az apróbb alkotóelemek pozíciója, illetve a használt technika változik. Másrészt felállíthatók sokkal lazább összefüggésű „variációk egy témára” típusú sorozatok, amelyekben a központi motívum iteratív transzformációkon és átértelmezéseken megy keresztül. A képcímek viszont mintha egy egész más, esetleges úton járnának.

Példaként említhető az a visszatérő képszerkezet, melynek felső, sűrű négyzethálójával borított részét egy középvonal két egymást tükröző oldalra osztja, a kép alsó sávjában pedig hat vagy négy darab, egy szín különböző tónusai

val kitöltött, nagyobb négyzet található. Először kétkben találkozunk ezzel a formával EZER LÉLEK címen, szorosan egy vékony vonalhálóval borított festmény mellé akasztva, mintha egy diptichont alkotnának, pedig valójában nemigen tud létrejönni köztük semmilyen párbeszéd. Majd a szemközti falon, egy hosszúkásabb vásznon látjuk viszont, a téglavörös különböző árnyalataiban, most CÍM NÉLKÜL. Pedig érdekes nézni volna megtudni, hogy közölhető verbálisan a két kép viszonya, illetve eltérése. Ugyanis itt fontosabb szerepet kap a középvonal: a felső sáv négyzeteinek fokozatos rövidülése miatt ezen a képen a középvonalat egy bemélyedésnek látjuk, amelybe belefordul a két felső négyzetrács. Az alsó sáv szélső négyzeteit pedig mintha félbevágná a kép széle. Az előbbi statikusan harmonikus, lezárt síkstruktúra itt egy körkörös mozgó térbeli gépezet egy szeletévé válik. Végül ZENEI IDÓ néven találkozunk újra ezzel az elrendezéssel. Itt megint szigorúan sík konstrukciót látunk, viszont most a felső, kétszer négy oszlopba rendezett fekete négyzetekben egy-egy vékony, fehér vonal négyféle magasságú pozíciója eredményez többirányú hullámzást.²¹

Természetesen attól, hogy nem mindig kapnak verbális támogatást a textilszálakhoz hasonlóan egymáson átszótt sorozatok, azért sikeresen létrehozhatnak egy olyan hálózatot, amelyben az ismétlés értelmessé és izgalmasává válik. Hogy ennek az ismétlődésnek mekkora tere és ideje van még, hogy az utolsó terebben bemutatott munkákban indultak-e új motívumsorok, kikristályosodnak-e újabb rétegei az életműnek, azt még nehéz lenne megállapítani. De az biztos, hogy az eddig felállított teljesítmény kellőképp impozáns képet ad. A visszatérő motívumok gazdagon cizellált rétegei között sétálva pedig beláthatjuk, hogy nem az idő felfüggesztése és a hely eltörlése a cél, hanem a szabad mozgás a képek tér-idő hálózatában.

Jegyzetek

1. Idézetek a kiállítás szórólapjáról.
2. Például Steven A. Mansbach: ABSZOLÚT FEJLŐDÉS – KONOK TAMÁS MŰVÉSZETE. (Ford. Széphelyi F. György.). In: KONOK. Balassi Kiadó, 2001.

3. A monográfia (KONOK. Balassi Kiadó, 2001) és a kiállítás közötti szerkesztésbeli párhuzam több ponton is megmutatkozik. Az album bevezetője, Beke László BESZÉLGETÉSE KONOK TAMÁSSAL családregényre emlékeztető nagyívű elbeszéléssel indul (amelyet családi fotók illusztrálnak), és az első építészeti megrendelésekig (1969), illetve a graphidionoknak nevezett, vékony vonalakból felépülő absztrakt-geometrikus festmények megjelenéséig tart (hetvenes évek eleje). A beszélgetésben ettől kezdve az anekdotákból és kalandokból összeálló történetet felváltják a művészetelméleti, tisztán Konok festészetről szóló eszmefuttatások. (Beke László BESZÉLGETÉSE KONOK TAMÁSSAL. In: KONOK. Balassi Kiadó, 2001.) A kiállítást ugyanígy a könyvtár melletti falon négy fotóabló (a művészről készült képekkel) és a kisteremben a fiatalkori tanulmányok, illetve monotípiák és kollázsok személyes élet- és stílustörténet-mesélő szakasza nyitja, melyek szorosan elválnak a „*sine loco et anno*” szellemiségét reprezentáló monumentális absztrakt-geometrikus festményektől.

4. Ezt Konok is kiemeli egyrészt a kollázsok címeivel (RUE MONSIEUR LE PRINCE, RUE D'ARCOLE, RUE MARIE STUART), másrészt a párizsi „genius loci” szerepének hangsúlyozásával: „A valóság töredékeiből építkeztem, amelyek egymást fedve a képsíkon, a teret és az időt különös relációkba helyezve adták az álomszerű életérzést.” Beke, i. m. 36.

5. Beke, i. m. 42., Mansbach, i. m. 52.

6. Sajnálatos, hogy ezek a művek nem szerepelnek a kiállítás katalógusában.

7. Ebből a szempontból kissé félrevezető a falon elhelyezett ismertető, amely a '85–87-es magyarországi tartózkodáshoz köti a kollázsokat.

8. Vö. „BEKE: A nyolcvanas évek elején készült fotókollázs-sorozat is hasonló időutazás volt? KONOK: Úgy érzem, igen. Elvágódás volt ez a kísérlet fiatalkorom égi-földi helyszínei felé.” Beke, i. m. 38. A kiállítás tanúsága szerint az elvágódás nem szűnt meg, hiszen egészen friss darabokat is találunk a sorozatban.

9. Kivételt képez a nagyterem utolsó hét, kisebb méretű, önálló sorozatot alkotó festménye, amelyek paszpartuszerű fehér keretet kaptak.

10. Beke, i. m. 36., Reich Éva: KONOK FORMAREND. IN-TERJÚ KONOK TAMÁSSAL. In: *Maktár*, 2006/5. 12.

11. Konok Tamás fiatalkorában zenésznek készült, és képzőművészeti tevékenységéről beszélve gyakran hivatkozik zenei stúdiumainak szerepére, illetve műveinek címével sokszor utal zenei ihletésre (HOMMAGE À KODÁLY ZOLTÁN, HOMMAGE À BARTÓK, RITMUSOK, ZENEI IDÓ, ZENEI MOZGÁSOK, MEZZO VOCE, NYITÁNY). A róla szóló irodalom is rendszerint kitér a lehetséges zenei analógiákra.

12. Többek között: Mansbach, i. m. 50–52., Peter Baum: A MŰVÉSZ SZEMÉLYISÉGÉRŐL ÉS A MŰRŐL. (Ford. Schulz Katalin.) In: KONOK. Balassi Kiadó, 2001. 62.

13. Konok graphidionjai szigorúan véve nem monokrómok, viszont érdekes módon éppen a monok-

róm grafikai műfajok anyagainak, a papírnak, a grafitnak, a krétának és a tusnak, valamint a fekete-fehér fotonak a színeit és felületi minőségeit „min-tázzák”.

14. Baum, i. m. 56.

15. Annak, hogy Konok Tamás absztrakt művészete nem a művészet materiális és tárgyi vonatkozásainak megszüntetésére töri, talán túlzottan is vehemens példája egy megmunkálatlan farönkre festett konstruktivistá kompozíció: RELIEF, 1988.

16. Rosalind Krauss: THE ORIGINALITY OF THE AVANT-GARDE. MIT Press, 1986. 8–22.

17. A horizontális és vertikális síkok, a festés és az írás, valamint a modern képzőművészet összefüggéseiről lásd Yve-Alain Bois: LIQUID WORDS. In: űő és Rosalind Krauss: FORMLESS. A USER'S GUIDE. Zone Books/MIT Press, 1997.

18. Román József kritikájában – igaz, inkább pszichológiai alapon – szintén megkérdőjelezi a Konok művészetét rendszerint leíró hűvös, komoly, fegyelmezett jelzőket. Román József: APOLLÓ VAGY DIONÜSZOSZ? In: *Élet és Irodalom*, 50. évf. 17. sz.

19. Egy példa: „A magyar festészetben óriási a visszamaradás, pontosabban szólva a kiváló művészek is még mindig küzdenek azzal a XIX. század végén rögzült elvárás-

sal, hogy a kép irodalmi-narratív legyen, illusztratív, zsánerkép. (»Dugovics Titusznak ugrani kell a várfalról!«) Azután a huszadik század első, nagyobbik fele sem kedvezett annak, hogy a magyar képzőművészet a világ pulzálásának, merész megújulásainak megfelelően fejlődjön. De majd most. Konok Tamás egyik példája az új idők azon alkotóinak, akik mást akarnak, mint ami a közlés, közhangulat elvárása.” Szerényi Gábor: A KÓD NEVE: GRAFIDIONNA FAÁGA. In: *Premier*; 2003. május.

20. A vásznak jelentős része, illetve az apró mikrolúdiók, lévén szabályos négyzetek, ugyancsak alkotóelemei a kiállítás háromdimenziós rácsozatának.

21. Ugyanennek a formának további előfordulásai a 2001-es albumban: LUCIDUS ORDO, 1995; ELTÜNTEK EMLÉKÉRE, 1995; IDŐFOLYAMAT, 1995. Ennél kevésbé érdekes, de annál zavarba ejtőbb „sorozat”: szintén a 2001-es albumban szerepel DIPTICHON néven 1998-as datálással egy 120x240-es akrilfestmény, amelyvel minden ponton megegyező, csupán 180 fokkal elforgatott és kissé felnagyított (150x300-as) kép szerepelt az Ernst Múzeumban A GONDOLATMENET STRUKTÚRÁI címmel és 2004-es dátummal.

László Zsuzsa