

## FIGYELŐ

### „MENNI!... ÉS MARADNI”

Tandori Dezső: *A Legjobb Nap*  
Tiszatáj Könyvek, Szeged, 2006. 326 oldal, 2850 Ft

A szakmai köz- és szerzői önvélekedés úgy tartja, hogy Tandori Dezső költői pályafutásának három korszaka van, az első kötet, a második meg az összetöbbsikönyv. (Vö. „*Van Maya. Van az összetöbbsikönyv.*” Petri György: VAN MAYA. MI IS VAN MÉG?) Nem szeretném vitatni ennek a vélekedésnek a létjogosultságát, de nem is értek egyet vele, és különösen nem fogadom el az ehhez kapcsolódó értékítéletet. Persze a TÖREDÉK HAMLETNEK ÉS AZ EGY TALÁLT TÁRGY MEGTISZTÍTÁSA kivételes jelentőségű darabjai az újabb magyar líratörténetnek, de azt lehet mondani, hogy A MENNYEZET ÉS A PADLÓ és az azt követő kötetek semmivel sem csekélyebb líraelméleti fordulatot jeleznek, csak éppen az aktuális teoretikus trendek felől nézve ezek a fordulatok már nem voltak igazán követhetők, a további kötetek pedig (különös tekintettel a VAGY MAJDNEM AZ-RA és a FÖMŰ-RE) már kissé fáradtabb recepcióval találkoztak, amelyből hiányzott a lírai fordulatok vagy újdonságok iránti felfokozott figyelem.

Ha megpróbálom összefoglalni az első két kötet poézisét (persze tudom, hogy ez így túrhetetlen leegyszerűsítés), azt mondanám, hogy a TÖREDÉK HAMLETNEK költészete az *Újhold* egzisztenciális-tárgyias költészetét feszíti a lehetséges határokig, illetve – egyes nézetek szerint, és ezek közé tartozik maga a költő is – jel- vagy nyelvfilozófiai közegbe helyezi és dekonstruálja azt; az EGY TALÁLT TÁRGY MEGTISZTÍTÁSA pedig a költői nyelvben rejlő jeltani lehetőségeket aknázza ki, megint csak a végsőkig. A szonettek és deákos strófák, illetve versprózák/próza-versek költőisége ennél nem kevésbé radikális a kérdésirányok kijelölésében, csak éppen ez a fordulat nem annyira evidens, egyszerűen azért, mert még a korábbiakat sem volt érkezőse a magyar irodalomtörténet-írásnak feldolgozni, és mert esetleg az a látszat kelet-

kezhet, hogy a költőiségnek ez a fajtája egyszerű visszatérés egy korábbi állapothoz, a valomásos önéletrajzi költészetnek a narratívák sokféleségéről tudomást sem vevő énbeszédéhez. Ez a közvetlenebb és póztalanabb költői hang (Ottlikkal szólva „*csak egy ürge*” lírája/elbeszélése) azonban nem visszatérés, hanem továbblépés az első két kötet problematikájához képest. Szó sincs arról, hogy a „ki beszél?” kérdésre a szimpla „ki beszélne? én, egy ürge” válasz ugyanahhoz a pozícióhoz vezetne bennünket, amelyben a lírai beszéd ennek a kérdésnek a feltétele előtt szólalt meg, vagy hogy a beszédmód egyszerűsége, látszólagos nyelvtudományi problémamentessége visszatérés lenne a tudatos nyelvben-lét előtti állapothoz, a nyelv pusztá eszközségéhez. A MENNYEZET ÉS A PADLÓ 2001-es kiadásának utószavában írta Tandori: „*Nem emésztette az értelmiségileg-szociológiailag orientálódó, a viccre, kinevetésre érlelődő (a világ kinevetésére, elviccelésére), piszkálódó közönségréteg a »mackókat«, a Jékely-vadromantikát; a szonetteket magánügynek és klasszicizálódásnak tartotta.*” Nem, csakugyan nem gondolom, hogy a lét és a jel után az élet és a hagyomány provokációjára váltó költőiség (mindenképpen megmerevedést is jelentő) klasszicizálódás lett volna. De akkor mi?

Tandori költészetének meghatározó sajátossága már az első két kötetben is a többféle poétika szimultán jelenléte, de a harmadik kötetből máig ez a gyakorlat egyre inkább feltűnővé és karakteressé válik. Egrészt megjelenik a költeményekben a gyakorlati élet eseményrendje, a napi rutin poétikája, másrészt a különféle hagyománytípusok (Kosztolányi, Szép Ernő, Jékely és mások) megszólítása, hagyatékuk termékeny provokációja. És ez a kétarcúság, a költő életének ez a két, egymás felé forduló tükörvilága a variációk rendkívüli gazdagságát eredményezi. Ezt a gyakorlatilag a végtelenségig bővíthető versvilágot részint az élmények apró-cseprő napi alkalmi, részint a versekben intenzíven megmutakozó, az eszmélet „belső megrendeléseivel” azonosítható okkasionális tagolja. Vagyis szinte minden

versben megjelenik valamilyen „valóságos” esemény; a megírás apropója, tehát az a dolog, esemény, *kázus*, mely a vers megírásának alkalmát szolgáltatta; és valamely bölceleti probléma, amit a költemény áttekint, vagy az eddigiekhez képest új megvilágításba helyez. És természetesen az áthallások, toposzok és hagyományirányok provokációja vagy, ha úgy tetszik, „színrevitele” tovább szélesíti a játékeretet.

Talán nem szorul bizonyításra, hogy ez az összetett versalkotó eljárás egyfelől a minőséget tekintve kiegyenlít, tehát éppen összetettségéből adódóan nagyon sok jó és érdekes költemény megírásának a vázául szolgálhat, másfelől önismétlésre hajlamosít. Ez látszólag önellentmondás, hiszen hogy lehet valami önismétlő, ami változatos? Analógiaként Papp Tibor versgenerátora, a *DISZTICHON ALFA* és az általa előállított verstömeg kínálkozik. Papp Tibor (maradjunk csak ezeknél) *minden* disztichonja jó és érdekes – legalábbis a költő így ítéli meg, és a művek töredékének ismeretében egyet kell értenünk vele. Ugyanakkor már viszonylag kevés vers is transzparenssé teszi a versgenerátor működését, vagyis az olvasói megértés a szövegek értelmezéséről és jelentésük megalkotásáról átterelődik egy másik szintre: megsejtjük a generálásuk alapjául szolgáló mátrix és algoritmus természetét, hamar felismerjük, hogy a rendszer nagyon kevés elemből áll. Itt azonban a két alkotómódszer elválik egymástól, mert Papp Tibor rendszere mechanikusan variálódik, elemei tisztán nyelvek, a mátrix egyszerű szövegűjtemény, melyben a szavak kiválasztásakor a mondattani pozíció és a ritmika volt az elsődleges szempont. Tandori Dezső rendszere ezzel szemben variatív-transzmutatív elvek alapján épül – nem *fel*, hanem *át*, újra és újra.

Ha „első”-ként a pályakezdés két kötetét különítjük el, Tandori költészetének második nagy egysége is két részre tagolódik: A *MENNYEZET ÉS A PADLÓ* és a *MÉG ÍGY SEM* alkotja az elsőt, a *FELTÉTELES MEGÁLLÓ*, a *CELSIUS* és a most megjelent *A LEGJOBB NAP* (melynek a *SEMMI KÉZ* lett volna az eredeti címe, de ezt utóbb egy másik összeállítás kapta) pedig a másodikikat. Ezután a *KOPPAR KÖLDÜS* dekonstruktív kísérlete, a *VAGY MAJD NEM AZ*, a *SEMMI KÉZ*, a *JÁRÓBETEG* és az *AZTÁN KÉSZ* könnyedebb verselésű, dalközpontú poétikája, a *FÖMŰ* komplex szintézise, majd a

sorra a *Tiszatáj* kiadásában megjelenő kötetek, *Az ÓCEÁNBAN* és *Az ÉJ FELÉ* elégikus „őszike”-költészete következett, de ezt most csak eldarálom, kifejtteni nem fogom. Figyelnünk ezúttal inkább arra érdemes, hogy *A LEGJOBB NAP* poétikája a *Tiszatáj* Könyvek sorába illeszkedik, miközben eredendően a második pályaszakasz produktumáról van szó.

Sok-sok évtizednek kell eltelnie, mire a magyar irodalomtörténet-írás teljes mélységében feltárja majd Tandori költészetének hallatlan gazdagságát és elképesztő mélységeit. Ennek az elsődleges oka egy látszólagos ellentmondás, ami abban rejlik, hogy míg az érzékeny figyelem újabb és újabb regisztereket vehet észre a versekben, s így a költő igazi értőinek bölcsessége mélyebb és száma csekélyebb a hermészi titkok tudóiánál, addig Tandori (introvertált pályá- és nemzedéktársaihoz képest) példátlan közvetlenséggel szólal meg nemcsak irodalmi alkotásaiban, hanem a félértelmiségi közéletben is, a bulvármédiában, a szenzációkultúrában éppúgy, mint az underground-alternatív szubkultúrák világában vagy éppen aínházlátogatók konzolidált közönség előtt. Olyan emberek is ismerik dupla sapkáját, hízását-fogyását, lóversenyszenvedélyét és verebeit, akik az érettségi óta nem vettek verset a kezükbe. Az irodalmárok számára talán nem egészen evidens, hogy ez a megjelenés csak metaforikus színjáték; „*úgy tesz, mintha csak helyettesítene önmagát*”, ahogy Szilágyi Ákos mondja a *HÉT FEJLÖVÉS* című regényről szóló értékezésében. (UTAZÁS NINCSEB, in: HALÁLBAROKK, 2007.) A probléma azonban összetett, mert természetesen a költemények szövegében nem közvetlenül „Tandori Dezső (sz. 1938. dec. 8., anyja neve Nádor Lenke)” szólal meg, míg a felolvasásokon, szerepléseken testileg megjelenő költő önazonosságát nehéz lenne kétségbe vonni. Csakhogy látnunk kell: Tandori ezeket az alkalmakat performance-ként építette fel, vagyis a versekben megszólaló hang forrása és a szereplések Tandorija *egyaránt* a költő *alakmása*. Vagyis a költőnek talán nem lenne ellenére, ha ezt a figurát látnánk és hallanánk beszélni, amikor a verseket olvassuk; maguk a versek azonban gyakran más hangon szólnak. Az ellentmondás feloldhatatlan, nem is feladatunk, hogy feloldjuk, viszont olvasás közben jó, ha számolunk vele.

De nem ez a legnagyobb nehézségünk, amikor Tandori Dezső költészetét méltó módon próbáljuk értékelni. Amikor ugyanis arról beszélünk, hogy az elmúlt évtizedekben fordulat történt az irodalomban, a zenében, a képző- és építőművészetekben és talán az egész emberi történelemben, mely fordulatot a modernitás végének szoktuk nevezni, nem mindig gondoljuk végig, hogy egy ilyen korszakhatár átlépése mit is jelent. Nem olyan váltás ez, mint ami a nagy politikai fordulatokhoz köthető, és nem is olyan, mint amikor egy-egy szellemi divat vagy művészeti irányzat egy másiknak adja át a helyét; nem hasonlítható a nagy gazdasági átalakulásokhoz, de voltaképpen még a filozófia és a művészetelméletek paradigmaváltásaihoz sem, jóllehet ez utóbbiak mindenképpen jelzik a változás tényét. A posztmodern fordulat ezeknél átfogóbb, kiterjed értékfogalmainkra, a társadalomról és a kultúráról való gondolkodásunk egészére.

A modernitásban a műnek kivételesnek, ritkának és megszenvedettnek kell lennie. Viszonylag termékenyebb alkotók számára enyhítő körülmény lehet a műcsoportok variatív természete (Weöres RONGYSZÖNYEG-e, szimfóniái vagy A TELJESSÉG FELÉ „prózávázatai”), vagy a megírásban megnyilvánuló eksztatikus spontaneitás (mint Juhász Ferenc „éposz”-aiban vagy Határ Győző „álomdiktandói”-ban). Tandori munkáiban, főként A MENNYEZET ÉS A PADLÓ-t követő pályaszakaszban, amikor a verseket dátum szerint (a nap után betűvel jelezve, ha egy nap több verset is írt) azonosította a költő, és volt olyan nap, amelynek termésére éppen hogy elég volt az ábécé betűkészlete, a mennyiségre nem találunk ilyen „enyhítő körülményeket”, és ezt még azok az irodalomtörténészek sem tudták feldolgozni, akik számára a korszakváltás és Tandorinak abban játszott szerepe evidens volt. Önisméltés, bőbeszédűség, az önkontroll hiánya – ezek a bírálókat dorongérvei. Vagyis az egyes művekkel szemben nem hangzanak el ellenvetések, csak befogadhatatlan sokaságuk vált ki berzenkedést. Ugyanez mondható el jelen kötet darabjairól is. Bizonyára lesznek, akik megelégedik az olvasásukat. De nem azért, mert átlátták, kiismerték őket.

A LEGJOBB NAP figyelmet és érzékenységet követelő versek gyűjteménye. Poétikája változatos, tematikai vagy hangulati szempontból

átfogja az életmű teljes spektrumát. Szonettjei azonban nem A MENNYEZET ÉS A PADLÓ dokumentatív program szerint készült sorozatába illeszkednek, hanem egy zártabb, némi túlzással „parnasszistábbnak” mondható típust alkotnak (XXX, WEÖRES HUSZONÖT). Ugyanígy a deákosi strófászerkezetekben, elsősorban alkaio-szi strófákban írott versek sem folytatják változatlanul a CELSIUS ön- és verébeletrajzi elbeszélő líráját, hanem zártabbak, megjelenik bennük a versidomnak megfelelő, emelkedetebb tematika és kedélyvilág is, természetesen a Tandori-költészetből ismert stíluselemekkel és hangulatokkal összefonódva. A legtöbb vers azonban A MENNYEZET ÉS A PADLÓ-ból már jól ismert szabadvers-prózavers-verspróza típusába tartozik. Ezekre a poémákra, rapszodiákra, illuminációkra a Tandori-recepció nem figyel oda eléggé, mert stílusbravúrjaik rejtettebbek, mint a strófikus darabokéi. Kétségkívül könnyebben megközelíthetők, és mindig rendkívüli hatást tesznek az olvasóra Tandori balladaszerű költeményei, melyek általában nyolcsoros strófákból állnak, ABABCCDD rímképlettel, de akadnak eltérő sorszámok is, esetenként bonyolultabb rímképlettel. És csakugyan páratlan, amit – a KOPPAR KÖLDÜS-ben megjelent LONDONI MINDENSZENTEK vagy az először ebben a kötetben publikált SZPÉRO GESZTENYEFÁJA és TÉLI VERS WEÖRES SÁNDORNAK megírásával – a leoninus túrhetetlenül maníros, ásatag alakzatából kibontott. Megragadó, minden összetettségükkel együtt áttetsző költemények ezek, meglepő módon talán Arany János hangját idézik: „*Járok, hajnalok-eljén, tíz év messze kitélén, / nem lett meg tizenegy, szűken az égben a kegy*”, de még Petőfi-utalás is akad: „*Elmarad így madaraknak, a kertben elárva a pap, csap*”. Tandori ezekben afféle tamburás ürgeként csendeskedik.

Az a nyelvészétíró gyakorlat, amit Tandori művel lírájában, bizonyos párhuzamosságokat mutat egyrészt az avantgárd nyelvkritikus eljárásaival – elsősorban Erdély Miklós és Balaskó Jenő verseinek azokra a helyeire gondolok, ahol a kihagyásos szerkesztés nem a nyelv sebezhetőségével kísérletezik, hanem a kifejezés intenzitását erősíti (Balaskó: HABSZIVACS II., Erdély: ÁHITAT stb.) –, másrészt jeles nemzedéktársai poétikai újításaival, amit a magyar költészet beszédfordulataként tárgyal az irodalomtörténet. Talán Takács Zsuzsa költészetére

jellemző a leginkább az a közvetlen, pátoszkerülő, kissé mégis emelkedett költőiség, ami Tandori egész életművét, de eminensen ezt a középső pályaszakaszt meghatározza. A költő és versbeli alteregója közti kapcsolatnak, egy kissé ironikusan szituált, mégis énazonos narrátornak a megformálásán sokat dolgozott, főként az 1960-as években Orbán Ottó, majd az 1970-es években Petri György. Oravecz Imrével az az – elnézést, nem találok kevésbé nagyképi kifejezést – ontológiai fundamentalizmus köti össze, ami az EGY FÖLDTERÜLET NÖVÉNYTAKARÓJÁNAK VÁLTOZÁSÁT ÉS A HOPIK KÖNYVÉ-T hatja át, ahol az elemi léttapasztalatok természetes kapcsolatot teremtenek a paraszt, a természeti ember és a hozzájuk szinte testvérközelségben élő növény- és állatvilág között.

Az azonosságok vagy rokon törekvések ellenére talán nyilvánvaló, hogy Tandori kezdettől fogva külön úton jár. Természetesen vannak elődei, akár példaképei is (Szép Ernő, Jékely Zoltán, Kormos István, közvetettebben József Attila, Kosztolányi és mások), költőisége azonban újítás és hagyomány unikális vegyülete.

A hagyományos irodalmiságtól távolságot teremtő kísérletek általában azt a logikát követik, hogy először is magát a költői magatartást utasítják el. Tandorira ez csak részben igaz. Az avantgardisták és a '68 utáni beszédfordulat költői mindannyian elutasították a szocreal közéleti elkötelezettségű képviselői propagandaköltészetét és az *Újhold* tárgyiaságát, a képrészesség monumentális semmitmondását és az ezekhez tartozó hivatalnok, mérnök és kozmoszban lábaló költői alakokat és szerepeket. Az ezekkel szemben alkotott és vállalt szerepek természetesen a beszédfordulat valamennyi költőjénél az emberi léptékű magánember személyes megszólalásából építkeztek, és ez például Oravecz költészetének egyes szakaszaiban végletes magányosságot jelentett; de még nála is mindig érződik az a társadalmi közeg, amelyben a költő magában áll és szenved ettől. Petrinél, Orbán Ottónál vagy Takács Zsuzsánál a társadalmi beágyazottság még nyilvánvalóbb. A magában-lét, a társadalomidegenség, a szocializációra való hajlam és képesség teljes hiánya Tandori sajátossága. Közöttük ő az, akitől a társadalmi cselekvés, a fennálló rend bíráló elutasítása és megváltoztatásának a követelése is mindig távol állt. (Nem szoktunk gondolni rá, de Takács Zsuzsának is meg-

vannak a maga keményen politizáló versei.) Tandori úgy tekint a társadalmi környezetre, mint a természetre. Nem tesz különbséget a hegy, a park, a ház vagy a lóverseny, időjárás vagy társadalmi viszonyok között: az *alkalmak* nem eseményekként, hanem *helyekként* jelennek meg a számára.

Ez egyébként általánosítva is megfogalmazható ebben a világban: Tandori verseire jellemző az időtényező megléte. A történések, az élet (nem múlása): *telése* feltételez bizonyos dimenziót, de ebben nem az időtényező mint kitöltött és kitöltendő időegységek fachsorozata az, ami elsődlegesen adott, és amiben az események és cselekedetek elfoglalják a maguk helyét, hanem a mozzanatok folytonossága áll össze időszerűen, míg ha feltételezzük, hogy vannak időszakok, amikor nem történik semmi, ezek Tandorinál nem üres órákként vagy a várakozás periódusaiként jelennek meg, hanem egyszerűen nincsenek. Azt lehet mondani, hogy Tandori világának nincs is jövőhorizontja, temporalitása a mindenkor *most* intenzív megéléséből és az elmúltra való visszatekintésből áll, amihez egyúttal a búcsú, nemritkán a gyász hangoltsága tartozik. A strukturalista és freudista néprajz/antropológia elképzelése szerint így gondolkodnak az élet idejéről a természeti népek; ezért erőltettem a talán nem igazán magától értetődő Oravecz-párhuzamot. Ugyanakkor meglepő módon az elhagyott romantikus költőszerepekhez és -alakokhoz való ragaszkodás Tandoriban példátlanul erős.

Tandori számára a *mások* (élők és halottak, magyarok és más nyelvűek) *irodalma* jelenti a társadalmi közeget. Az íráson keresztül érzékeli, hogy mások is vannak körülötte. És ezek a mások persze nem feltétlenül testi valójukban *vannak*. Ez adja azt a lebegő, kissé valóság feletti, álomszerű hangulatot, ami nemcsak verseit, hanem más műfajú írásait is meghatározza. És ebbe szervesen és minden kínosság nélkül illeszkednek a tegnapi és tegnapielőtti poétikák, anélkül, hogy ironizálna velük. Nem a távolságtartás, a meghaladottságból adódó fensőbbiség attitűdjével idéz tegnapi irodalmias kifejezéseket, fordulatokat (enyészet, túlnan, sugalmas), hanem a rezignált visszatekintés, a *rezge bánat* létállapotszerű hangulatában.

Néhány idézet az eddigieket illusztrálandó: „És addig újra meg újra meg újra meg újra megpróbáljuk. Most / ezzel a szeretettel se történik sem-

mi más. Ez most: történik. / És csak annyi lesz, hogy egyre meg egyre meg egyre meg egyre / meg fog halni valami belőlünk; és az is élni fog, élni, élni.” (A KEVÉSBE TETSZETŐS ÉVSZAKOK KORAI HAJNALAI.) Az „ami meghal, az élni fog” szervesen következik a fent vázolt időszemléletből, melyben az idő egésze egyetlen kontinuus történéssáktus. Nem korszakok és nem évek, hanem napok és órák gördülnek itt; ezt a makacs ismétlődést érzetik a szóismétlések. Ezzel szemben, mégis ugyanígy: „Az együtt eltöltött idő (talán – – –) / (tíz és fél év után) alapfogalma; / majdnem mindig valami »ez van ma«. / És: akivel. Itt most nyilván a fontos / dolgokról van szó. Hozzáigazodunk »valami Dolgohoz.«” (AZ IDŐ, EGYÜTT.) Érezhetően nem valami elvont, teoretikusan kiagyalt ügyről van szó, hanem az életidő természetesen adódó ekként érzékeléséről. Valamint: „nem kétséges, megállhatnak ott, ámulva szétnézhetnek, ime, / a világon vagyok, élek, hangom próbálhatnám, látszana lehelet / nyomom magam előtt még; persze, utánam már”. (SZÉP ERNŐ VISSZATÉR.) Ebben a motívumban nemcsak az említett időészlelés látható, hanem az irodalmi életkontextus, a csak textuálisan jelen lévő Szép Ernővel való azonosulás szerepjátéka. A hangulat nem patetikus és nem is ironikus (a költőelőld megidézése ezzel a kétféle modorral társul másoknál), hanem természetes. Ez a naiv, mindenben csodálkozó attitűd kölcsönöz bumfordi bájta Szép Ernő írásainak. Ugyaninnen, kissé lentebbről folytatom: „Mit / mondhatnak csupán annyival neked – így szól magához –, és / neked, mondja annak, akivel a papír talán összeköti majd. Látnom / kellett az éjszakát, a Duna-partot, álldogálnom kellett kabátban, / kalapban végig; és közben mégis haza kellett jönnöm, hogy ezt / megírjam neked, barátom, akiről másképp ugyan tudnék-e?” Több ez, mint *hommage*, de nem is igazán szerepvers, még Baka István Sztjepan Pehotnija értelmében sem, inkább talán megírva létezés. Mintha a vers volna a természeti létező, Szép Ernő alakja-emléke-fikciója és a szerző hangja maga is folytonosan azon belül keletkezne. Akárcsak itt: „Vészem a meteorológiai jelentést: / »felől és felől« megint »ez és ez«, és ez / olykor kellemes is, mint épp most, / becsukjuk az ablakot, a vers eláll.” (AZ ELŐREVETETT IDŐ.) Mintha a vers lenne a külvilág, a költő azon belül valamiféle metonimikus motívum. És persze, ezt igyekeztem idézetekkel illusztrálni, mindez

nemcsak jellemzi a verseket, hanem témaként is megjelenik bennük, vagyis Tandori folyamatosan reflektál a saját költészete problémáira. És bizonyos értelemben éppen a fentiek kibontásának tekinthető a kötet egésze, a ciklusok tárgymegjelölése: A HAJNAL-EGYIRÁNY; A KÖZBEN-AZ-IDŐ; A VÁNDOR EGY-HELY; AZ ADDIG-IDŐ. Persze a gyűjtőcímek alá sorolt versek már lazább egységet alkotnak. Érintik a cikluscímbe megjelölt problémát, de másról is vagy elsősorban másról szólnak. A LEGJOBB NAP lírája nem ciklusköltészet, a könyv vegyes költemények utólag kategorizált és tagolt gyűjteménye.

A könyv egészének problémája, tárgya és centruma azonban nem eleve elméleti, hanem a gyakorlatból elvonható kérdés, egyszerűen szólva a madarak gondja. „Sugalmas / és siralmas kapcsolat ez! / Vége nem az, hogy »vége lesz«, / nem az csupán. De hogy talán... / kellett volna... egyáltalán... / szólanunk velük. Persze, szóltunk...! / Voltak e világon, s mi – voltunk; / és mindenféle-mindenük / volt ez: együtt voltak, s velük / itt voltunk mi.” (ANNYI IDŐRE OLY KEVÉS SZÓ.) Tandori sorsszerűen kapottnak éli meg a madarak gondját, és komolyan veszi minden szempontból. A legszigorúbb kötöttségként kezeli azt a helyzetet, hogy gondoskodnia kell a rászoruló lényekről – az ezért nem mentem el Britanniába számtalanszor visszatérő refrénje a kötetnek –, és nem éri be a gyakorlattal, hanem egyfajta életfilozófiát is levezet belőle: „most, most visszarántja / igyekvésünk e kapcsolat, / ók-s-mi, ami egy villanatot / vagy egy kinszenvedés-kicsinyesség / során annyi lesz, mint öröklét / üres hasonlata; a méltó / formák helyett bármi szegényes / sor jó lenne, csak velük élhess...! / Élhessenek... s ne hiült helyéhez / legyen csak hű mind – általunk, / s legyünk magunkabbul magunk... / Annyi időre oly kevés szó, / ahogy így meghangozhatunk / valamit abból, ami köztünk / volt, hogy közös világra jöttünk”. (Uo.)

Az eddigi példák az első két ciklusból valók; de voltaképpen a harmadik ciklus, A VÁNDOR EGY-HELY szerkezete és szövegei tudatosították bennem, hogy mennyire más ez a kötet, mint a MÉG ÍGY SEM, a FELTÉTELES MEGÁLLÓ vagy a CELSIUS, tehát azok a gyűjtemények, amelyek ebből az 1970–80-as években keletkezett műtömegekből válogattak. A LEGJOBB NAP-ot egyrészt A MENNYEZET ÉS A PADLÓ, másrészt az 1990-es évek könyvművei sorába illeszti a szerkesztői koncepció. Ebben a harmadik ciklusban ugyan-

is van egy sorozat angliai írásokból, és ezek bizonytalanságban hagyják az olvasót abban a tekintetben, hogy az utazás valós-e vagy képzeletbeli – hiszen a *nem mentem el Britanniába* mondat korábban annyiszor szerepelt, hogy a verset most olvasó nem gondol arra: a költő múlt idejű kijelentése a *két évtized előtti jelen* múltjára vonatkozik, és lehetnek szövegek, amelyek ezeknél később íródtak. A középső pályaszakaszt reprezentáló kötetek napra pontosan naplózták a költő életét, vagyis míg megformáltságukra nézve természetesen költői műalkotások voltak, a bennük foglalt tényeket közvetlenül a költő életrajzának tényeként kezelhetjük. Persze ez az életrajz olyan eseményekből áll, mint a nagyobb tételben történtő napraforgómag-beszerezés vagy a séta a Krisztina körúton, tehát ha arra gondolunk, hogy a pozitivista irodalomelmélet az életrajzból értelmezné az életmű motívikáját, akkor ebben az esetben az irodalomtörténész paradicsomi állapotok közt találja magát, másrészt azonban az is nyilvánvaló, hogy ebben az esetben éppen az indifferens ténytömeg teszi nyilvánvalóvá a törekvés abszurditását. Ez a tény azonban elaltatja az olvasó éberségét, aki azt hiheti, hogy aminek a képtelenségére rájöttünk, az a továbbiakban nincs. Holott valójában csak megjelöltük a szóban forgó tényeket, mint olyanokat, amelyekre a továbbiakban nem fordítunk figyelmet. Tandori esetében ennek az időszaknak a verseinél megszoktuk, hogy a dátum jelzése és a versben rögzített események megte-remtik a referenciális értelmezés lehetőségét, amivel nem élünk. Amikor a datálás eltűnt, a tényanyag magában véve is elégségesnek látszott, és továbbra sem kellett foglalkoznunk vele. Most azonban olyan események jelennek meg a szövegekben, melyeket nem tudunk elhelyezni az életrajzban, ugyanakkor ezek az események a versek tematikus, sőt filozófiai tényeit adják. A VÁNDOR EGY-HELY mint gyűjtőcím is erre reflektál, és egész versek vannak, melyek az *Itt vagyok-e? Elmentem-e?* kérdést teszik fel. Ilyen helyekre gondolok: „*Ahogy Bristol felé, csak-hirtelen leszálltam, / Hová pedig nem is gondoltam menni: Bath-ban. / Előnyös volt sietségnapomhoz e csupa- / Központ település, hidja-bástyafala / Nyomban látványosan tárult víz-zuhatarra, / S a jeles házcsoport mind-formáját kiadta / Messziről is...*”, kezdődik a VIRÁG-KISVÁROS, VÍZ

BÁSTYÁK című útirapszódia, és ez a vége: „*fölöttem virágok alakzatai ringnak, / Zöldjük örök, vagy épp csak nem látszik a csere, / Módozata, helye, sejtik csak ideje – / Mely már nem én-időm. Kő-hűsén koppanás, / Léptem vasút felé, léptét valaki más / Keveri fuvola pontozataiba... / Írom ezt, és helyettem ott VAN VALAKI ma. / A havas gesztenyék ágain át, ha Pestre / Nézek át, szem vagyok: ezt se, azt se keresve*”. Ha jól értem, éppen arról van szó, hogy a költő átéli a maga (Tolnai Ottó kedvenc szavával élve) *semmis* életeseményeit, de a versben csak mint *el nem forduló tekintet* van jelen; hogy a szeme kifelé vagy befelé tekint, illetve hogy a költő áll-e ott, ahová a pillantása esik, vagy valaki más, akivel önmagát helyettesíti (ez lehetne a totális metafora), az gyakorlatilag lényegtelen. Ugyanennek a megfordítása A VASÁRNAPI KÖRVASÚT története. Itt a költő pontosan beszámol az utazásról, de a vers tárgya az utazás közbeni helyben maradás, egyrészt gyakorlatilag: „*Rájöttem, hogy helyben is lehet közlekedni, vagyis / Nem kell emeből abba a városba okvetlenül, itt ez a lehetőség, / London körvasút-félesége, s kedvez épp a menetrend [...] sehonnan, / Mondom, sehova nem jutok, mintha karszékben ül-nék*”, másrészt elvonatkoztatva: „*Álomtalan-se-álom: így hatoltam / Át annak a napnak ott minden falán, családi ebédjén, veszekedésén, / Tervezésén, érvényes elmúltán. Valami csak kört járt velem, pontnyit.*” A ciklus címadó verse pedig vallásfilozófiai logika szerint teszi fel ezt a kérdést: „*Távozom-e valahová, utána? / Víz-e majd ő-szárny-pár-szempár hiánya? / Lábom körül lenn bolyong egyelőre, / a jelenre utal, nem a jövőre; / ha két-lélek-találkozása volna, / miről e szó, szavamon-tüli, szólna, / nincs még valósága e pillanatban: / a hely »mi megtörténik«, még lakatlan.*” (A VÁNDOR EGY-HELY.) A NÉGYSZER A HÍD (egyébként megrendítő, nagy vers) pedig ugyanezt a helyként érzékelt időobjektum-érzékelést tágítja tovább, talán a katolikus teológia purgatóriumfogalma felé, a köztes lét fenyegetése értelmében: „*Itt találtam első madaramat: / miatta nem tettem meg utamat: / míg ez volt most, a híd javítgatása: / hiányzott az itt-ott Északi Járda: / először jöttem rajta újra át: / s lettem egy pusztulásra szánt kutyát: / hozzánk került, de ez már más idő: / az, a Madáré, nem jön már elő*”, így szól a második szakasz. Az Északi Járda ezzel a nagybetűs írásmóddal valami fenyegetően különleges helyévé, a halál vadászterületévé változik. A befejezés semelyik-helye va-

lami még ennél is balsejtelműbb dolog lehet: „A valóságos időben, a szélben: / mentem, s elkaptam, szinte észrevétlenül: / ott volt, két kézzel fogtam kalapom: / gyötört szememen, számon, orromon: / sálammal eltakarta arcomat: / hihettem, bármely percben felragad: / szatyromat kiforgatta, szét akart / szedni a szél, a Semelyik-Se-Part!” Ez már nem a sehohely, hanem a nem-hely víziója.

Ez az utazás, melyben egymásra másolód-  
nak ittlét és ottlét toposzai, nem egyszerűen el-  
bizonytalanítja az olvasót, és eltörli Tandori-  
képe kontúrjait (egyszerűbben szólva: nem csak  
megkérdőjelezi azt a biztosnak hitt tudásunkat,  
hogy Tandori eseménytelen mindennapjait  
dokumentálja költészetében), hanem vissza-  
kanyarodik pályakezdése szellemi vidékére, a  
Pilinszky névéhez kapcsolt egzisztencialista lí-  
ra létérzéséhez. Azt hiszem, Tandori a HAMLET-  
kötetben poétikai és ikonográfiai válaszokat  
adott Pilinszky kérdéseire (eminensen az HOM-  
MAGE-ban), a későbbiekben pedig a rezignált  
túllét eszmei állapotában csak utalt ezekre a  
válaszokra. A *válasz* természetesen csak me-  
tafora ebben az esetben, hiszen olyan kérdé-  
sek ezek, amelyekre válaszolni nem lehet, csak  
kérdvén kérdeni őket, vagy valamilyen hitből  
levezetni azokat a válaszokat, amelyek valójá-  
ban nem válaszok a kérdésekre, hanem a kér-  
dezés felfüggesztésének, illetve megkerülésé-  
nek az útjai. Tandori nem ezt a lehetőséget vá-  
lasztja, hanem teljes mélységében mutatja meg  
a kérdésben rejlő nem tudást (mint az iménti  
idézet végén), és egyfajta metaforikus önélet-  
szemlélet kibontásával világítja meg az ebből fa-  
kadó paradox élethelyzetet. A TYÚKHÚR a HAM-  
MERSMITH BRIDGE-től című útiversben egyrészt a  
beszélő pozíciója lesz egyre bizonytalanabb (*ott*  
beszél-e az *ittre* emlékezve, vagy fordítva?), más-  
részt azt is egyre kevésbé tudjuk, hogy ki vagy  
mi él éppen, ki halt meg, vagy ki az, aki még  
meg sem érkezett. A vers a hammersmithi ká-  
polna előtt kezdődik, majd lép tovább: „A ke-  
rítés alacsony volt a parkoló túlján, és csak / Lépni  
kellett, kisebbet, mint a Gül Baba önkiszolgálóhoz /  
A híd előtti megálló láncán át itt. És egyszerre /  
Tyúkhúrt pillantottam meg! Volt velem műanyag  
zacskó, / Lehajoltam, szedtem pár marokkal. Nem  
»minek«, hiszen / Még hetek voltak hátra, ott, nem,  
egyszerűen: csak! / És: lepréselni! Nekik! De ahogy  
»rájuk gondoltam«, így, / Ez mutatta, volt ebben va-  
lami produkció, nem a természetes / Rettegés, értük,

nem az, hogy el,ők, és aztán soha, / Nem, én tud-  
tam, hogy viszontlátjuk egymást, már amennyiben /  
Ez rajtam múlik. Viszontláltuk: Samu, Alíz etc.,  
mindenki / Épp él. Meddig? Most ezek az idők jön-  
nek újra. Mi lesz? ezek / A kérdések. Tyúkhúr a Ta-  
bánból. A hammersmith-i zacskó eltűnt.” A beszélő  
persze az utazás után, itthon emlékezik az  
angliai eseményekre, de időbelisége többszö-  
rös hurokban mozog, jelenlét, emlékezés, elő-  
relátás, előre látott emlékezés és felidézett elő-  
relátás pozíciói között. Még hozzá (ahhoz ké-  
pest, hogy milyen bonyolultan magyarázom)  
világosan, egyszerűen.

Érdekes és nyilván átgondolt szerzői-szer-  
kesztői megoldás, hogy a rendkívül tömény és  
intenzív harmadik ciklus után afféle *kivezetés*  
zárja a kötetet. Az ADDIG-IDŐ versei lazábbak,  
szövegelősebbek, és olykor már a KOPPAR KÖL-  
DÜS felé mutatnak: „...Fekete föltek, / jav., föltek,  
a parti növényzet, a fák, de nem is, semmi / leképe-  
zés, utánzat, kicsi maszat belejátszik, a lendüld, /  
jav., a lendület...” („A FRANCIA FORRADALOM HÖL-  
GYEI”). Életéről, lelkiállapotáról szokatlan köz-  
vetlenséggel számol be több helyen is, példá-  
ul: „Ki mit vár tőlem, még, mit mondjak? Meghal-  
tak ők, belevetem / magam a munkába, nem tudok  
megfutni magamtól, s a kegyes halál / óhaja helyett  
is inkább akkor Ed McBaint olvasok a repülőgép  
fojtó / és kicsit bádogkoszos olcsó drágaságában.  
Ó, drágáim; drágáim, ó, ti.” (Uo.)

De további, még közvetlenebb önreflexiók  
is akadnak, mint például ez: „Londoni Min-  
denszentek... «, a vers nem lett meg, mit / Üzent, mit  
üzenhetett bárki-bármilyen / Szépérvál?»” (BROMPTONI  
TEMETŐ.) A fentebb már taglalt ellentmondó  
közlések közé tartozik ez is, hiszen tudjuk,  
hogy a vers igenis meglett, egyike Tandori leg-  
szebb és legismertebb költeményeinek, de  
megjelenése szerint a KOPPAR KÖLDÜS anyagába  
tartozik. (Írásmódja, verselése, hangvétele ré-  
vén a legkevésbé sem, de a költő nyilván tud-  
ja, miért illesztette abba a sorozatba.) Ugyan-  
ennek a versnek a befejezése újabb meglepe-  
tést okoz: „Jársz Brompton temetőjén, ott van az  
így-te-meg-ő / Én« ... Folytatódik a vers. És ki-  
me-  
gyek a Tabánba, Hozzá, / És térkép nélkül, leszál-  
lok, mint az egészre a – céltől / Vissza, célja felé – ka-  
rácsony, az addig-idő Negyedik Személye.” Folyta-  
tódik a vers, bár az olvasó és a költő többé nem  
észlelheti: a vers kiíródik önmagából. Éppen  
az ellenkezője annak, amit az első ciklus egyik

darabjából fentebb már idéztem: „*Veszem a meteorológiai jelentést: / »felől és felől« megint »ez és ez«, és ez / olykor kellemes is, mint épp most, / becsukjuk az ablakot, a vers eláll. / A szél kint folytatódik.*” (AZ ELŐREVETETT IDŐ.)

Mindez újabb és újabb lírai irányokat talál, és ebben az utolsó ciklusban a kötet problematikája valahogy úgy szárazodik szét, mint a vasát vesztett cipőpertli. Igaz, bizonyos értelemben tudjuk a folytatást, hiszen látjuk a szaporodó korrigálatlan íráshibákat, illetve azt, ahogyan a melléítés vagy a gépen javíthatatlan hiba egyre inkább jelentőséget nyer, ahogy mintegy a freudi szótévesztés mintájára a költő a szöveg jelentőrétegébe vonja a vers megjelenésének manualitását. Példátlanul az irodalom történetében. Ennek a jelentősége igazából ennek a kötetnek az ismeretében válik felismerhetővé; jóllehet a válogatott versek utószavában Margócsy István már-már valószínűtlen elismeréssel emlékezett meg róla. Így, hogy látom a folyamatot, amelybe illeszkedik, hajlok arra, hogy egyetértsek vele.

A végkicsengést azonban, ahogy a többi Tandori-kötetnél, úgy itt sem az utolsó versek adják – Tandori verseskötetei még akkor sem engedik a lineáris olvasásmódot, ha az olvasó szántsándékkal elejétől a végéig olvassa el a könyvet. Talán megkockáztathatom, hogy a Tandori-köteteknek a szerkezete nem egyszerűen az érzékeny építkezés és a jó arányérzék tükröződése: minden Tandori-kötetnek van valami központi problémája, és a versek aköré épülnek. Ez a probléma A LEGJOBB NAP esetében az, amit ennek a dolgozatnak a címe-ként idéztem: „*Menni!... És maradni*”. Már-már Babits GÓLYAKALIFÁ-jának kétszintű létezése mutatkozik meg ezekben a versekben, sokféle értelemben: elutazni, de a gond révén maradni is; lélekben elutazni, de valójában itt maradni; együtt öregedve menni az idővel, de meg is kapaszkodni a múltás mindig-jelen-maradásában; hagyni, hogy menjen az idő, tűnjön a végtelen múltba, és megmaradni az írás időtlenségében, a műbe költözés időn kívüli dimenziójában, az olvashatóság feltámadásigéretével. Százféle változatban írta meg ezt Tandori ezekben a versekben, de programszerűen talán a címben idézett versben a legtisztábban: „*Nem megy a kettő együtt! Nem »megy«. De ez »marad«. Valóban / végignéztem a képeskönyve-*

*ket, betanultam a tudnivalókat, amik / nekem valóak, a térképekről a vasutak lendületes vonalát megis- / merem, beszereztem olcsó havi bérletjegyet, volt szállodám / a város nagyon jó közepén, voltak magános céljaim, maga a járás, / a város, a »város«, hidak, túlpárt-és-vissza, napszakok, / parkok, múzeum, galériák, más városokban ugyanez, itt a Város / ott-egy-egy-hellyé átmásolódt; aztán itt maradtam. Miattuk. / Persze, s hogyan mentem volna el mellőlük egyáltalán?” És a vers végéről: „*Highfield... / Hillsborough... Highbury... vagy a parkokat elképelem – miféle / parkok! persze... semmiféle parkok! miféle... semmiféle... semmi, semmi / fény, ilyen, holott minden lehető lenne, kényszerből lehető / volt, tudok távol lenni, az sincs, hogy nem akarok, akkor hát / mi van, ez az, amit nem tudok, mi van, mi van?, kérdelem magamtól, ezt / kell mindegyre megtudnom, ezért kell itthon lennem, idegenben ezt nem / tudhatom megtudni, ehhez nincs semmi közöm, hogy azt tudjam, »mi van«. / ... Talán, talán. Vágy rajtam kívül valóban ott Az Az Egyáltalán; igen.*” (MENNI!... ÉS MARADNI.)*

Nem a *ki vagyok, melyik vagyok, ez is én vagyok-e, melyik vagyok igazán* kérdései ezek, mint Babitsnál; „*mi van, ez az, amit nem tudok*”, mondja Tandori. Nem látszik nagyon bonyolult kérdésnek, egyszerű válaszokat is lehetne adni rá. Felelet lehetne a világ dolgainak a felsorolása is, csak hát az nem fér bele az életünkbe. És igazában nem is ez a kérdés. Tandori az életét, a napjait meghatározó tényezőkre és körülményekre kérdez rá. Ahogy bizonyos három deka lényre, illetve három deka porra kérdezi: „*ha zizegésként hallanám, / és hinném: számny... talán, talán – / mily bizonyosság lenne az, / s kinek: és mire kellene? / Mondaná vele Ó: »Marassz... !« / Mondanám: »El s el... ! El s vele« – ? / Hová? Van itt: ez – vagy a semmi; / nincs, ahová kellene menni, / s nincs, ahol maradni lehet.*” (HA BÁRMIKOR.) Igen, ennek a kérdésnek a naivitása az, amit másnak nem hinnék el. Ez az a gond, aminek a terhét olyan végtelen komolysággal, mégis derűsen viseli Tandori. És azt hiszem, hogy ez az, amiben története példa lehet: nem azt érezzük a versekben, hogy aki szól hozzánk, szabadulni igyekszik a gondként a nyakába szakadt terhektől, hanem minden érzékenységet összpontosítva teremti meg magában az erőt, ami ennek a tehernek a viseléséhez szükséges.

Bodor Béla



## AZ ELBESZÉLÉS MINT KULISSZA

*Dunajcsik Mátvás: Repülési kézikönyv*

*JAK-füzetek, 149.*

*József Attila Kör–L Harmattan Kiadó, 2007.*

*180 oldal (a hátsó borítón olvasható költeménnyel együtt 181), 1500 Ft*

Színre lépett egy húszas éveinek közepén járó szerző, aki igen izgalmas, helyenként költői szépségű prózát és kevésbé izgalmas, kevésbé költői verseket ír. Prózái és lírai alkotásait – ha a terjedelem alapján számolunk, és ha eltekinthetünk az illusztrációktól, Korai Zsolt grafikáitól – körülbelül 5:1 arányban látta jónak egy kötetbe komponálni. Az alábbiakban az ily módon létrejött könyvről nyert olvasói benyomásaimat mondom el.

Dunajcsik Mátvás – mert hiszen róla van szó – erőteljes egyéniségnek látszik. Olyasvalakinek, aki egyszerre ormótlan és szenzibilis, expanszív és esendő. Aki fantáziáért nem kell, hogy a szomszédba menjen, és nem riad meg a látványos gesztusoktól. Aki akkor is nagyon akar valamit, amikor szemlátomást nem tudja pontosan, hogy tulajdonképp mit akar; mindenekelőtt meg akar nyilvánulni. Akinek másfelől mégiscsak olyan írói és nyelvi eszközök állnak rendelkezésére, melyek inkább a tudatos alkotóra jellemzők.

Első észrevételem tehát az, hogy a szövegekből fölsejlelő írói személyiség, mihelyt fölsejlik, mindjárt külön is válik tőlük, szembefordul velük; vagy legalábbis egy kicsit odaáll a szövegek és az olvasó közé. Ez nem bírálat, nem is dicséret, ez egy leíró jellegű megfigyelés. Vannak szerzők, köztük jelentősek is, akik egy életen át odaállnak. Nem érik be azzal, hogy megformálják mondanivalójukat, hanem rögtön hozzátesszik: „Azonkívül én is itt vagyok!” Ez persze a forma, a megformáltság ellenében hat. Feszegeti a szöveget, rosszabb esetben szét is feszíti. Olvasom Dunajcsik írásait – például a VELENCEI FEJEZET című, az esszé irányába mozduló harmincoldalas szépprózát –, és azon veszem észre magamat, másodszori olvasásra is, hogy a beszélő (ezúttal nem a narrátor, hanem a szerző!) elvonja a figyelmemet arról, amiről beszél, nevezetesen a narrátor-hős kalandjairól egy Matteo nevű szélhámos bölccsel és a cölöpökre épült városról mint kronotoposzról.

Ugyanakkor az is világos, hogy Dunajcsik írói személyiségként, nem pedig magánszemélyként van jelen (erősebben a kelleténél), s ez az egyik oka annak, hogy kötete, minden centrifugális tendencia ellenére, mégiscsak egyben van. Írásából az derül ki, hogy pontosan tudja, mi a különbség az intim és a privát között (ami szerintem az írói intelligencia egyik legfontosabb fokmérője), így tehát előfordul, hogy írásai egy-egy ponton aránytalanok, de sohasem érdektelenek. Narrátor hőiséhez, aki Tamásnak, az utolsó írásban Joyce-ra mutató gesztussal, önmagára és a könyvre mintegy szárnyat ragasztva, Daedalus Tamásnak nevezi magát, közel marad, mégsem olvad vele össze. A közelség miatt plasztikus képmás nem jön létre, csak én-elbeszélői pszichogram; de ennél lényegesebbnek érzem, hogy a narrátor-hős meg nem ragadott, mert kellőképpen el nem távolított személyiségvonásai mellett (mögött, között stb.) egy önmagában megálló, csak a szerzőre jellemző írói világ kezd körvonalazódni.

A fentiek a kötet kilenc elbeszélésére vonatkoznak, a versekre nem. Tekintve, hogy a prózai és a lírai észjárás még olyan alkotók esetében is markánsan különböző, akik mindkét területen jelentős műveket hoztak létre, felvetődik a kérdés: mikor és mennyiben tekinthető szerencsésnek egy szövegállomány – adott esetben egy kötet – műfajbeli heterogenitása?

Az egy szövegtesten belüli műfaji tarkaságnak tiszteletre méltó hagyományai vannak. Ismerünk olyan bölcséleti prózát a kései antikvitásból, melyben a versbetétek illusztratív és drámai-retorikai funkciót hordoznak, ez Boëthius műve, A FILOZÓFIA VIGASZTALÁSA. Egy középkori mű, Dante AZ ÚJ ÉLET című munkája egy versciklus kialakulását cselekményesíti a prózarészletekben. Nagyjából ez a két alaptípusa van próza és vers egy művön – egy könyvön – belüli szerves együttlétének. Az egyik esetben a versek a prózában előkészített csúcspontokat jelölik és ékesítik, egyszersmind a versforma zárványjellege révén egy-két pillanatra megállítják az időt; a másik esetben a prózai részletek a versfüzért kommentálni, lényegében a mű belső kohézióját erősíteni hivatottak.

Van aztán egy harmadik típusa is az elegyes műfajú köteteknek, ez a romantika óta követhető nyomon; itt azonban vers és próza együttélése szervesen marad. Az irodalmi Gesamtkunstwerk eszméjére és annak megnyilvánulás-

saira gondolok. Ezek olyan, többnyire fiatalos lendületű alkotók munkái, akik vagy a költészet egyetemességébe vetett hitüket demonstrálják a műfaji tarkasággal, vagy kiforratlanságukat próbálják leplezni (jobb esetben kiegyensúlyozni) azáltal, hogy képességeikről egyszerre több területen is számot adnak, vagy valamilyen iránytalan kísérletező kedv hajítja őket, azaz, Goethe szóhasználatával, ragut készítenek, és majd meglátjuk, mi süli ki belőle.

Azt hiszem, Dunajcsik könyve is ide sorolható. A szerző egyszerre több sportágban indult, és kísérletezni akart. Egyik sem vehető rossz néven; kérdés azonban, mi az eredmény. Megítélesem szerint az irodalmi alkotás alapegysége, az *ötlet* nem működik azonos hatásfokkal és azonos színvonalon a REPÜLÉSI KÉZIKÖNYV prózájában és verseiben. Dunajcsiknak nagyon jó elbeszélői ötletei vannak, és megvannak az eszközei ahhoz, hogy ezeket kifejlessze, többékevésbé véglegessé, művészi hatást keltővé tegye. Van az elbeszélésekben sok eldöntetlenség, olykor magabiztossággal palástolt belső bizonytalanság is, ez azonban a látásmód (plusz a nyelvhasználat) frissességével, a felfedezői szenvedély spontaneitásával jár együtt. És éppen ez utóbbi kettő az, amit a versekből hiányolok. Dunajcsiknak vannak versötletei is, az ötlet nála nem hiánycikk (pontosabban olyan hiánycikk, melyet ő bármikor be tud szerezni; A HIÁNYSIKKOK BOLTIJA című elbeszélés olvasható az írói ötletarzenál metaforájaként is), viszont a versötlet kifejlesztése vagy konvencionális marad, vagy azt a benyomást kelti, hogy egy ígéretes elbeszélői ötlet eltévedt, és beleszaladt a versforma ketrecébe. Szerintem ilyen a KETTŐS című ciklus, és ilyen a KÖDÖK ÉVE is.

Annak, hogy a verseket mégsem kizárólag az elbeszélések közé ékelt, zavaró idegen testeknek tekintem, az az oka, hogy egy jó, sőt nagyon jó vers mégiscsak van a kötetben. Azt viszont nem Dunajcsik írta, hanem Rimbaud. A RÉSZEG HAJÓ című költemény újrafordítása a könyv közepén, a VELENCEI FEJJEZET ÉS A VIRRASZTÓ NAPLÓJA című utazásos elbeszélések közt olvasható, és mindenekelőtt gesztusértéke van. Jelzi, hogy Dunajcsik műfordítóként is tette kész, de még inkább, hogy védőszentet választott, akinek nagyszabású versét, mintegy engesztelésül és az áhítat jeléül, újáalkotja saját szavaival. Ezt a gesztust helyénvalónak tartom: ha már úgyis elegyes műfajú a kötet, akkor

A RÉSZEG HAJÓ beillesztése jó döntés volt: a könyv közepén összesűríti és a többi szövegre is átsugározza nemcsak Rimbaud egzotizmusát, hanem Dunajcsik (azaz Daedalus Tamás) folyamatosan érzékelhető elvágyódását is.

A fordítás értékelésétől eltekintek, már csak azért is, mert Dunajcsikra mint szerzőre vagyok kíváncsi; mindenesetre feltűnő az a nyelvi erő és a képalkotásnak az az erős belső feszültsége, mely keresztültör a verstechnikai ügytelenségeken is; Dunajcsik egyelőre akkor költő, amikor nem verset ír, vagy nem a saját versét írja. Általam ismert írásaiban az a leginkább költői réteg, melyben egy-egy várost vagy terepet színházi jellegű kulisszává alakít, ahol aztán a narrátor-én eljátszhatja a rá (önmagá által) kiosztott főszerepet. A legfontosabb ilyen kulissza kétségkívül Velence; erről nemcsak a VELENCEI FEJJEZET tanúskodik, hanem a PUSKIN UTCA című folyóirat lapjain több folytatásban olvasható Velence-esszé is. Ebben részint a kulturális emlékezettel agyonterhelt kronotoposzról való beszédmódot frissíti fel, részint a korai magyar modernizmushoz, illetve a rajta keresztül észlelt Thomas Mannhoz keres kapcsolódási pontokat. Odaül a Szent Márk téren Kerényi és Szerb Antal mellé, diálogust kezdeményez, hozzászól, közös nevezőt hoz létre (a saját személyében), bevon (olvast), továbbvisz (tradíciót). Mindez pedig valomásként is olvasható.

Dunajcsik elbeszélései szintén vallomásos jellegűek: a szerző kiszolgáltatja a narrátort mint én-elbeszélőt, az én-elbeszélő önmagát mint hőst az olvasónak. Mind a kilenc elbeszélés feltáró, feltárulkozó jellegű; olyan vágyakozásokról adnak számot, melyek a személyiség egy-egy középponti (és ennek megfelelően érzékeny vagy sérülékeny) tartományához vezetnek.

Vágyakról lévén szó, nem meglepő, hogy előtérben állnak az erotikus vonatkozások. Mégsem velük szeretném kezdeni. A pusztán vagy döntően érzéki vágyódásnál erősebbnek érzem azt a sóvárgást, mely a szellemi és az érzéki létezés (napjainkra kissé szokatlaná vált) szembeállításából adódik, és amely a kötet nyitó elbeszélésére nyomja rá a bélyegét. Ennek sokatmondó címe: HOGYAN FEJJEZHETI BE AZ EMBER AZ ÍRÁST? Első kötet első írásáról lévén szó, nem nehéz észrevenni, hogy ebben is vágyakozás fejeződik ki, persze nem a végződésé, hanem a folytatásé. A HOGYAN FEJJEZHETI BE... nyi-

tó elbeszélésként olyasféle funkciót tölt be, mint más, régebbi művekben a műzsához intézett invokáció. Csakhogy Dunajcsik műzsája, akit Keszytűs Helénának hívnak, kíméletlen: közli, hogy ő nem ért az irodalomhoz, majd a helyesírási hibák kijavítása után az esszéistává avanszált én-elbeszélőt besorozza rabszolgái közé. Vagyis Dunajcsik a szellem áterotizálására irányuló vágyat az erotika átszellemítésének vágyaként állítja be (hozzáteszem: majd nem olyan szándékosan átlátszó módon, ahogy a befejezés tényét beszéli el a folytatás szándéka helyett).

Ehhez kapcsolódik az elvágyódás: a messzeség, a repülés, a parttalan vizeken sodródás vágya, melyről nemcsak a Rimbaud-versbe bűjtatott saját vallomás, hanem a PESTI FÉSZER bárka- és árvízmetaforája is beszél. Vágyat és valómást vettem észre a BAROKK OLVASÓTEREM nem annyira borgesiánus, inkább arcimboldezk ötletemben is, mely a régi bőrkötéses könyvgerincek sokaságát egyetlen nagy, összefüggő arccá alakítja (simogatással!), ugyanakkor a könyvekben olvasható írott-nyomatott szövegek grafikai testét és vele együtt a tartalmat is eltünteti, törli (puszta rápillantással).

„Tudja, engem mindig is a határátlépés érdekelt – mondja a VELENCEI FEJEZET-ben az én-elbeszélő Matteónak. – [...] Az a pillanat, amikor az ember nem hisz a szemének, de mégis hinnie kell, mert a valószerűtlen valóságára erre kényszeríti.” Az, hogy „határátlépés”, közhely, vagy legalábbis publicisztikai laposság, melyet csak némi Thomas Mann-i iróniával érdemes leírni (ha már Velence!); viszont a látásmód megszenvedettségének problémája, melyet az én-elbeszélő exponál (és amelyet Matteo a menyasszony-hasonlaltal rögtön át is erotizál), a legkevésbé sem mondható közhelyszerűnek. Ellenkezőleg: ez és a hasonló önreflektáló helyek jelzik a lehetséges alkotói formátumot. Az én-elbeszélő egyébként Matteo következő szavaira válaszolt: „Maga mindig az irrealitást keresi a valóságban, a szokatlant, a megdöbbentőt, a hirtelen megtalált élő rózsát a kőből faragottak között. Aztán meg, amikor rádöbben, hogy a megtalált irrealis részlet – annál fogva, hogy létezik – maga is a valóság része, már nem érdekli a dolog. Minek magának ez? Miért nem elégszik meg a valódival, vagy miért nem tudja végre elhatározni magát a fantazmák mellett?”

Azt hiszem, Matteo mint rezonőr csak tréfál és provokál, amikor magára ölti a pedáns ítésetalárját. Ismerek azonban reálisan létező pedánsokat, akik hivatalból üldözik azt, amit a szerző határátlépésnek hív; én inkább úgy mondanám, hogy a látásmód eldöntetlensége vagy többértelműsége. Vannak eldöntetlenségek, főleg írástechnikai jellegűek, melyek a szöveg egy helyén valóban nem bizonyulnak szerencsésnek, mert átgondolatlanságról árulkodnak; de a látásmód eldöntetlenségét általában kortárs szerzőknél, esetünkben konkrétan Dunajcsiknál nem így ítélném meg. Ez ugyanis nála az írói program szerves része és a könyvében megmutatózó innovatív energiának – a felfedező-feltárukló szenedély mellett – egyik fontos forrása.

Ezen a ponton térhetek rá az erotikus motívumokra; a publicisztikusan hangzó „határátlépés” ezekre legalább oly mértékben vonatkozik, mint a valódiságban rejlő valószerűsége. A dolog úgy áll, hogy az átszellemített erotikus vágy tárgya egy férfi vagy inkább – az egyik idevágó írás címét idézve – EGY SRÁC. Amikor leírom azt a tényállítást, hogy Dunajcsik homoszexuális, akkor nem arról beszélek, miképpen intézi a magánügyeit, mert az magánügy; még csak arról sem, hogy nyíltan vállalja homoszexualitását, mert az közügy (és csak zárójelben jegyzem meg, hogy az ilyesmire még napjainkban is kell egy kevés bátorság, vagy talán – tekintettel a közelmúltbeli melegverésekre – a kevésnél több is). Nem; a homoszexualitás említése azért megkerülhetetlen a könyv tárgyalásakor, mert ezt Dunajcsik maga tematizálja, és mert úgy veszem észre, hogy ez a tény nemcsak téma, anyag, motívum a könyv írásaiban, hanem azok elbeszélői formájára is rányomja bélyegét.

Nem azt állítom, hogy létezik vagy keletkezésben van egy külön „magyar meleg írásmód”, hanem azt, hogy a vállalt homoszexualitás, valamint a vele járó kisebbség- és veszélytudat összefügg Dunajcsik narcizmusával, erős megnyilvánulási szándékával, egyszerre expanzív és elégikus elbeszélői attitűdjével; sőt, ember- és helyzetábrázolását sem lehet megérteni a homoszexualitás figyelembevétel nélkül. Nemcsak az EGY SRÁC fiúportrévázlataira gondolok, hanem azokra a nőalakokra is, akik A VIRASZTÓ NAPLÓJA, a VILLAMOSBELSŐ és a HIÁNYCIK-

KEK BOLTJA lapjain vannak megjelenítve. Dunajcsik nem démonizálja nőalakjait, nem utasítja az elbeszélés keretein kívülre, nem is fojtja érdektelenségbe őket, hanem cinkosságot létesít köztük és az én-elbeszélő között. A vágy közös tárgya (egy férfi, egy srác) közös nevezőnek is bizonyul; Dunajcsik ebből adódóan – furcsa módon – nagyobb affinitással és empátiával jeleníti meg női szereplőit, mint számos nőkedvelő és nőfaló nemzedéktársa. Mindez persze nem idilleket jelent, hanem az intrikus plusz a lelki szemetesládá szerepkörét, továbbá hosszú ideig tartó kizáródást a panzióbeli szobából, ahol a női cinkostárs a vágyott férfival szeretkezik.

Régebben, amikor a társadalom démonizálta és kriminalizálta a homoszexualitást, a homoerotikus hajlamú írók közül a legjobb tehetségek megkeresték azokat a kerülő utakat, melyeken át – valamilyen legalísnak elismert módon – számot adhattak tiltott szenvedélyeiről. Ez (ismétlem, a legjobb tehetségeknél) óriási alkotói energiákat mozgósított: a szublimálás, a szimbólumalkotás, az elbeszélői nézőponttal való trükközés stb. az egész írói-költői feltételrendszer újragondolására készítette az alkotókat, méghozzá mindig az emberi egyetemesség keretei között. (Már amit egyetemességnek szokás gondolni a reneszánsz és a felvilágosodás óta.)

A köztudott példák – Andersen, Oscar Wilde, Thomas Mann – helyett egy kevésbé ismert költőre, August von Platenre hivatkozom. Ő azért kezdett el perzsa gázeleket írni, mert úgy tudta, hogy ebben a műfajban bevett konvenció a fiúk szépségének dicsérete; orientalizmusának aztán messzemenő poétikai következményei (is) lettek. Másfelől porosz alattvalóként nem gyűlölte volna azzal a keserű odaadással Németországot, amitől hazafias (vagy inkább haza-beszélő) versei ma is szíven ütik az olvasót, ha a korabeli sajtópolémikiákban nem tesznek sunyi célzásokat úgynevezett ferde hajlamaira. A lírájában megjelenített belső számkivettség az egy évszázaddal későbbi modern individuuum létezés technikáját vetíti előre; és a korabeli reflektálatlan szépségkultusszal szemben ő egy radikálisabb és bonyolultabb tapasztalatot fogalmazott meg verseiben, erotikus beállítódásától bizonyára nem függetlenül: „*Ki a szépet szemtől szembe látta, / életét már halálba vetette.*”

A kevésbé erős tehetségeket viszont megbénította vagy mellébeszélésre kényszerítette a homoerotika tilalma és tabujellege. Hogy csak egyetlen magyar példát említsek: szegény Thurzó Gábor emiatt szúrta el az egész életművét; nem mert, talán nem is tudott arról beszélni, amiről szeretett volna. Fiúra gondolt, és lányt írt helyette; majdnem minden könyvében érződik valamiféle disszonáns hang, hol erőtlenség, hol hamisság. Ellenpéldaként Galgóczi Erzsébetet hozhatom föl: nála a lesbikikusokra nehezedő hatósági és köznapi-környezeti nyomás összekapcsolódik az egész társadalmat sújtó elnyomással, s mindez egy olyan országismeret perspektívájából, mely azt is tudja, miként hasznosítja a rombolva modernizáló hatalmi apparátus a jobbgyvilágból öröklött meghunyászkodást.

Ma már ezek a tilalmak és tabuk nincsenek, vagy legalábbis számottevően meggyengültek; ám eltűnésükkel együtt megnövekszik a kultúrában, különösen az irodalomban a partikularitás veszélye. Az erről való elmélkedés nyilvánvalóan nem fér bele egy könyvrecenzióba; elég annyit mondanom, hogy Dunajcsiknak még sok erőfeszítést kell tennie, ha saját meleg voltát mint egyik fontos személyes tulajdonságát írói világlátásként nagy formátumban hasznosítani akarja; ám a könyv írásai olyan szerzőt mutatnak, aki már most is bonyolultabb és jelentősebb személyiség annál, sem hogy egy-egy szembeötlő tulajdonság alapján lehessen megismerni és megítélni.

A debütáns kötet azt mutatja, hogy Dunajcsik nem mondott le az egyetemességről. Hogy a hátsó borítón olvasható versre utaljak: ha tényleg szerzett szárnyakat, akkor repülni is fog velük. Éppen ezért nem az érdekel, hogy egyenletes-e a kötet. A dolog úgy áll, hogy Daedalus Tamás jól sikerült szövegperformanszaiba, az önirónia és az önszeretet hol drámai, hol teatrális birkózásába, a látomásra nővő köznapi-ságokba belecúsznak modorosságok, szertelenségek, folytatás nélkül maradt ötlet- és történetkezdemények, sőt olykor bizony egy-egy sületlenség is. A HIÁNYCIKKEK BOLTJÁ-ban Vivaldi NÉGY ÉVSZAK-a balalajkára hangszerezve a „Moszkvai Felharmonikusok” (így!) előadásában súlytalanná teszi a jelenet lezárását; a kötet egyik (amúgy) legsikerültebb írásában, a VELENCEI FEJEZET-ben pedig „Dr. Burroghy Tubic” felbukkanása nettó rossz ötlet. Ismétlem, ezek

engem nem túlzottan érdekelnek, vagy csak annyiban, amennyiben még ezeken a vitatható mozzanatokon is látszik, hogy egy erős tehetség melléfogásai.

Én elsősorban az összbenyomásra vagyok kíváncsi, arra, hogy a REPÜLÉSI KÉZIKÖNYV egészsében véve felkelti-e az olvasó érdeklődését, megnyeri-e bizalmát. A válasz rövid és egyértelmű: fel is, meg is.

Márton László

## A KÍNNAL TELT HÁZ

Lovas Ildikó: *Spanyol menyasszony (Lány, regény)*  
Kalligram, Pozsony–Budapest, 2007. 304 oldal,  
2300 Ft

„Arról beszéltek, hogy a madár tulajdonképpen csak egy ház, ahová a Kín beköltözött, és ott lakik, míg csak a baglyot meg nem ölik. De hol lakik? Minden valószínűség szerint a fejében.”

(Csáth Géza: ANYAGYILKOSSÁG)

„Minden jó, ha a vége jó. Csakhogy minden jó, de vége semminek sem jó, csak a semmi vége jó, a vég java semmi, és semmi jó a vég.”

(Lovas Ildikó: SPANYOL MENYASSZONY)

Csáth Géza, sorozatos újralfedezései óta, az irodalmi közhangulat és az ezredfordulós kor-szellem jól tartósított preparátuma. Kultuszfigura és vértanú-test, aki a populáris kultúr-nosztalgia állandó vonatkoztatási pontja, hiszen a csáthi dekadencia szikár világa könnyen rekontextualizálható egy látványosságra éhes, de nyelvileg kiábrándult kultúrában. A kispórák minimalista zenéje és a pszichoanalitikus olvasat olcsó szenzációja azok számára is legalizálja a szecessziós életfájdalmat, akiknek Szerb Antal már túl puha és túl pasztell.

Az életfájdalom él, mert nemcsak világa, hanem élő teste van. Csáth biológiailag sokkal jelenvalóbb más kortársainál, hiszen kultikus alakja elsősorban mitikus test és csak utána szövegekpusz, kísérteties vitalitását nem utolsósorban a személyes sorstragédia által „megszentelt” vértanú-testének köszönheti. Ez a

szakralizálás valójában rendkívül profán esz-közökkel történik: a naplókban precízen rögzített morfinizmust egyfajta biológiai kísérletként értve, a csáthi test az életté lassított halál művészi és tudományos mesterművévé tisztul. Kosztolányi Dezső már az író-orvos halálakor ilyen hangnemben búcsúztatta a „megismerésbe” belepesztult alkotót: „*Leírhatatlanul sokat szenvedett. Vértanú-testén nem volt egyetlen filélnyi helyecske sem, melyet föl ne tépelt volna az ol-tótú. Tályogok kelekeztek rajta, és szíjjakkal kötötte át a lábát, hogy valahogy vánszorogni tudjon. Így dolgozott, évekig. Naponta ellátta orvosi teendőit a kis bácskai faluban, és míg lehajtott fővel ballagott a biztos halál felé, sok-sok embernek adta vissza egészségét. Hogy milyen helyzetbe került, ezt az utolsó hónapjáig nagyon jól tudta. Néha azt is, hogy nincs belőle kivезető út. Mint orvos, figyelte magát, és kísérletezett testével. Váltogatta a mérgeit, a morfi-umot a pantoponnal és az ópiummal, de akár a hínárba került úszó, egyre jobban belebonyolódott. Hogy a soványító morfi-umot ellensúlyozza, hízókú-rát használt arzénnel, minek következtében a fölis-merhetetlenségig meghízott. Aztán, hogy lefogyjon, nyomban ebéd után hánytatót vett be.”<sup>1</sup> Ez a „naturalizált” mítosz máig a lelkesedés egyik for-rása: a tudatos önsorsrontás dekadens toposza ismeretelméleti performanszá lényegül át, ha a határátlépés gesztusát az orvosi romantika retorikája tartósítja. Így kerül Csáth Géza bebalzsamozott múmiája azoknak a tragikus-he-roikus „művészteteknek” a sorába, melyek a XX. század magyar művészetének anatómiai színházában kísértenek, elég, ha csak Hajnóczy, Hajas Tibor és újabban Petri esetére gondolunk. Lovas Ildikó SPANYOL MENYASSZONY című új regényének egyik központi téje ennek az élő logosszá tisztuló fehér férfitestnek a kimozdítá-sa, kiforgatása saját kereteiből, méghozzá egy ugyancsak testhez kötött, női hang segítségével, mely Csáth feleségének, Jónás Olgának az utolsó napjait rögzíti tragikus én-elbeszélés formájában.*

A SPANYOL MENYASSZONY kétszólamú regény, a húsz számozott fejezet felében egy szabadkai kamasz lánynak első házasságáig tartó eszmélődését követhetjük nyomon, míg Jónás Olga története egy ezzel párhuzamos narratívát ké-

<sup>1</sup> Kosztolányi Dezső: CSÁTH GÉZA BETEGSÉGÉRŐL ÉS HALÁLÁRÓL. *Nyugat*, 1919. 16–17. sz.

pez. Elsőre talán önkényesnek hat ennek a két, látszólag független világnak az egymásra mon-tírozása, főként mivel a két hang érzelmileg rendkívül szétartott. Jónás Olga hisztérikus dik-ciója nehezen fér össze a kamasz lány szelíden intelligens melankóliájával, de a szöveg egy ide-ig mégis működik, hiszen Lovas bravúros pró-za technikával varrja össze a szálakat. A mon-datok („*Olyan furcsa, hogy bárhol sérülünk is meg, a nyakunk mindig bevérződik*”) és motívumok (hipermangános fürdő) ismétlődése burjánzó ornamentikát hoz létre, ami egy idő után kife-jezetten élvezetessé teszi a tematikus szimmet-ria és az érzelmi aszimmetria váltakozását. Kül-ön csemege, ahogy a szervesülni akaró han-gokba egymással párhuzamosan korfestő anek-doták ékelődnek, mint például Vajba Jakab cukrárszdájának és Kedves Jenő patikusnak a története, melyek a mitikus és egyszerre reális Szabadka időn túli koherenciáját teremtik meg.

A narratívák egységesítéséért és viszonyaik feltárásáért felelős egyik fő tényező éppen ez a „térközösség”, ahogy Jónás Olga és Csáth Géza világtalan, kínnal telt háza mitikus fel-építményként telepszik rá a nyolcvanas évek korhű Szabadkájára. Ez a mitikus fölrendelés persze finoman problematizálódik is a regény-ben. A nyolcvanas éveket megelevenítő szö-vegtest popkulturális utalásokkal, dalszöve-gek, filmcímek (MAD MAX, BLUES BROTHER, PEE-PING TOM) szerepeltetésével referencializálja a cselekményt, mely a csáthi hagyományt is ironikusan idézi meg, a hollywoodi filmekkel egyenértékű, valószerűtlen ponyvaként, mely-nek semmi köze a hús-vér mindennapokhoz: „*Amikor megismertem, a gimnázium padlásának volt rendszeres látogatója néhány barátjával. Állítólag ragasztóval teli zacskóba dugták a fejüket. Akkor is azt gondoltam, Csáth-novella és Kosztolányi-fee-ling, ma sem tudom elképzelni, ahogy a gimnázium padlásán döglött galambfiókák között kábulnak.*” (123.) Jónás Olga és Csáth Géza gyilkosságba és öngyilkosságba vezető házassága Lovas re-gényében egyszerre tragikus mítosz, melyben íróilag kimondhatóvá válnak olyan elemi tar-talmak, melyek egy kortárs regénynyelv elide-genítő szemlélete számára nem hozzáférhetők, és egyszerre héjanász-paródia, mely szeces-sziós rémtörténetként a lányregények ironi-kus átfordítása. A két aspektus, olvasat állandó-an konfrontálódik a SPANYOL MENYASSZONY-ban, mégis a mitikus narratíva győzedelmeskedik,

mert Jónás Olga humortalan, de expresszív gyűlöletnyelve agyonnyomja a szabadkai ka-masz lány súlytalan töprengéseit. Az olvasó egy idő után legszívesebben átlapozná ezeket a visszafogott, manír nélküli oldalakat, mert jobban érdekli, hogy mikor kerül elő a kutya-szív és a Frommer-pisztoly, pedig kár ezért az ízes prózáért. De nincs mit tenni, a regény vé-gére a hisztéria hangszigetelésévé vékonyodik az életrajzi elemeket is mozgó, őszinte hang.

A két szövegtestet összekötő és meghatáro-zó másik erő egy elemi testtapasztalat, érzéki logika, mely a regényben hangsúlyozottan a női létezés sajátja. Ez a szenzuális, időben-tér-ben hangokkal és színekkel tájékozódó életre nyitottság képezi a SPANYOL MENYASSZONY-ban azt a „női állandót”, mely egyfajta feminin lényeg-ként korokon és személyeken átfelve is érvé-nyes marad. Lovas regényében nem a női sze-repek öröklődnek tovább, hanem a női test, az érzéki matéria hullámzik egyik történetből a másikba. Viszont ez a „matéria” paradox mó-don éppen folyékonyága által uszít el min-den állandóságot, szabadon alakítható, kon-túrjai egy Másikhoz képest formálódhatnak, aki férfi és teremtő egyszerre. Lovas Ildikó nőké-pe izgalmas és ellentmondásos, bizonyos ér-telemben poszt- és antifeminista egyszerre, mert érzékeli, hogy a test anyagisága is egyfaj-ta konstrukció, ezzel utat nyit például Judit Butler posztfeminista teóriája felé, de párhuzamosan megidéz egy archaikus modellt is, mely a nőt és a férfit anyag és forma ellentét-párjára egyszerűsíti.

Jónás Olga személyes tragédiája nem mesél-hető el Csáth nélkül, míg az irodalomtörténet és ráépülő szakralizáló kultusz sokáig elmesél-hetőnek tartotta Csáth történetét Jónás Olga nélkül: a feleség csupán demonizált asszony-állatként, illetve néma áldozatként statisztál a „fájdalom misztériumában” felmorzsolódó zseni oldalán, míg végül Csáth „feldúlt idegál-lapotban” több pisztolylövéssel le nem teríti. Lovas regényének egyik célja épp ennek a bot-rányosan egyoldalú képnek az árnyalása, Jó-nás alakja középpontba kerül, de ez a közép-pont is csak ahhoz a teremtő térhez képest létezik, ami maga Csáth. A SPANYOL MENYASSZONY vezető narratívája egy olyan Csáth-kisregény, melynek a főhősön kívül minden eleme „Csáth-ból van”, hiszen Jónás Olga férjén belül, mint-egy „beléje falazva” él. A befalazottság klauszt-

rofób élménye a regényben konkrét motívumként is megjelenik, a férj fehér krétával választja ketté a család otthonát: „*A fehér krétával húzott csiknak semmi jelentősége sincsen, hiszen nem lehet úgy közlekedni a házban, hogy ne lépjek át rajta. Nem is az volt a célja, hogy felossa a házat köztünk, hogy nyugta legyen tőlem. Azt bármikor megszerezheti, meg is szerzi, hiszen a szobámat az engedélye nélkül nem hagyhatom el. Nem arról szólt az a fehér csík, hogy a fürdőszobát használhatom, de a vécét nem, mert az már a túlsó oldalon van. Azt akarta, hogy lássák, miként bánhat velem. Nem is azt, miként bánik, sokkal inkább azt, mennyi mindent megtehet velem. Szinte nincs olyan, amit ne túrnék el.*” (98.) A fehér csík „fájdalomvonalként” teremti meg a hatalom erőterét, mert olyan határt képez, mely szükségképpen hátrátlépést, erőszakos excesszust eredményez. Így épül fel a Kín Háza, amely anatómiai misztériumszínpad, ahol a kintestek felvonulnak és teatralizálódnak. A ház metaforájában egyszerre jelenik meg az „önpokollá” váló közös életér és Csáth mitikus testének naturalizált központja, a fájdalom lakhelyeként megjelölt „fej”, illetve „agy”: „*Ha megérkezik a férjem, és körmével az ajtót kaparja, várok. Megvárom, amíg tövig vágott körme alól leválnak a véres cafatok, és akkor rárugom az ajtót, leselkedő szemébe a kulcs egészen mélyen fog behatolni, barna szembogara ezer apró, véres, reszkető, kocsonyás darabra hullik, olyan lesz, mintha éppen megtalálta volna a feje a hozzá illő kulcsot, szemén keresztül lelte volna meg a nyitját mindannak a kinnak és fájdalomnak, amit azzal okozott, hogy megismert engem. Az ő feje egy ház, ahová a kínzás beköltözött. De én kiengedem onnan, huss! Így fogom útjára bocsátani, az én szobám ajtajába illő kulccsal.*” (284.) A fejhez illő kulcs megtalálása talán felnyithatja a kínai dobozként egymásba zárt házaspár belső labirintusát, de a ház kulcsáért vívott állandó küzdelem a terápiás megértés folyamatát fizikai-lelki destruktívra változtatja. A kölcsönös szado-mazochisztikus játékokban az áldozat és az agresszor szerepei állandóan cserélődnek, Jónás Olga Csáth egyenrangú társává lép elő, a megnyitás öncélú eszközeinek a nő ugyanúgy birtokosa, mint a férfi. Mindketten érdekelték abban, hogy a Kín Háza működésben maradjon, mert ezen a téren kívül nem bírnak már önálló identitással. A fizikai-pszichés leépülés spirálja ugyan egyértelműen a tragikus vég felé mutat, de ez az alakzat, a negatív spirál, még-

is egyfajta megtartó erőt képez, mert kijelöl egy irányt, még ha ez az irány halálos vektor is. A regény szövege ennek a spirálnak a kimerített állapotát írja le, a végkifejlet szövegszerűen nem jelenik meg, de rejtett tályogként ott munkál az események mögött, mint egy folyamatosan érkezőben lévő abszolút fenyegetés. A férj-feleség idegi vámpirizmusa azzal végződhet csak, hogy a Jónás Olgával „terhes” Csáth abortálja magzatát, illetve a nő mint fertőző daganat – a férfi igazi „betegsége” – végez hordozójával. A tragédia beteljesítését Csáth alakja nem tudja kisajátítani, nem lehet zseniális magánszám, hiszen Lovas olvasatában a női figura nem áldozati tárgy, hanem egyenrangú alany, aki részt kér és részt vállal a Kín Házának fenntartásában és elpusztításában is.

A szakralizáló és „egyszemélyes” Csáth-mítosz felbontásának központi eszköze a heroikus vértanú-test szétírása, vagyis az az írói eljárás, amely a szenvedő férfitestet nem idealizálja, hanem „*abjekt*”-té, az undor tárgyává változtatja. Az *abjekt*<sup>2</sup> a racionalizált testképről letagadott, letörölt testképzetek gyűjtőfogalma. A nemiség tisztátalan jelenségei és az organikus hulladék képei, az abszolút testi „lent” szférája tölti fel ezt az ellentmondásos kategóriát, mely a letisztult, higiénikus emberi testet egyfajta megvetett és elvetett hasonmásként követi. Az *abjekt* birodalma a racionálisan uralt, hétköznapi testi jelenlét mögötti „*unheimlich*” éjszakai világ, mely állandó intervencióval fenyeget. Hagymányos értelemben a női test uralhatatlannak tartott szférái képezték az *abjekt* „edényeit”, de Lovas regényében, és talán ez az egyik legizgalmasabb vonása a szövegnek, a női gyűlöletbeszéd a férj testét írja tele az *abjekt* daganataival. Csáth hangsúlyozottan nem szellemi lényként, hanem mint „elmocsarasodott” hús jelenik meg a SPANYOL MENYASZSZONY oldalain, alakja egyfajta higiéniai és egzisztenciális katasztrófa, mely az egész történet torz pszichofizikáját test és lélek rémdrámájává fokozza: „*Tépést csinált a lelkemből saját genyryes sebeire, galacsinokat gyúrt belőle, hogy bűzlő, odvas fogába dugja, a lukába, ha viszket, mert remegő kezével kitérölni nem tudja már, akár egy vazelinos kenőccsel teli kendőt. A segglyukatól az egy-*

<sup>2</sup> Vö. Julia Kristeva: BEVEZETÉS A MEGALÁZOTTISÁGHOZ. *Café Babel*, 1996/2. 169–184. Ford. Kiss Ágnes.

re gyorsabb ütemben hulló hajának eltöredezett szálaig – testének minden romlását az én lelkeimmel kívánta meggyógyítani. Borotvával csinált tépést belőlem. Ha fájó sípcsontját piszkavassal törném apró darabokra, az sem volna elegendő fájdalom, az sem volna elegendő érzés ahhoz képest, ami bennem van: az ország legzseniálisabb férfitájához mentem feleségül, és egy szarcsimbókkal élek együtt.” (234.) Ebben a testhez kötött, anyagi izgalmban pulzáló beszédben a fájdalom misztériuma a fájdalom anatómiájává naturalizálódik, de a hang mégis mentes minden orvosi romantikától, mert Lovas számára a férfitest katasztrófája nem a „megismerés” nevében hozott higiéniai áldozat, hanem csupán szánalmas bukás, minden szépítő ideológiától mentes dezorganizáció. A női test ebben a folyamatban a *pharmakon* paradox szerepét tölti be, egyszerre mérgező katalizátora a szétbomlásnak, és egyszerre gyógyszer, vagyis kulcs a Kín Házához.

A férfitest elmocsarasodását persze nevezhetjük feminizálódásnak is. Ezen a ponton vetődik fel újra az az eldöntetlen kérdés, hogy mennyiben tekinthető a regény fő cselekményszála a századfordulós héja-nász, a kapcsolati rémdráma ironikus olvasatának. Ha Csáth és Jónás Olga egymást pusztítva építő kapcsolatot a századelő „szexuálfilozófiai” kontextusába illesztjük, akkor a szöveg egyes aspektusai a korszak reprezentatív divatbölcsejének, Otto Weiningernek a gondolkodása felől is megközelíthetők. A feminizmus ősellenségének kikiáltott Weininger szerint egyedül a Férfi (*Mann*) részesedik ontológiai realitásban, mert neki van intelligibilis énjje, ő maga a Lét, ezzel szemben a Nőnek (*Weib*) se egzisztenciája, se esszenciája, ezért valójában Semmi, egyszerűen nem létezik. A Nő csupán a Férfi teremtő koitusza által nyer formát, részleges létet, de amikor a Férfi igenli saját teremtő szexualitását, eltávolodik az Abszolúttól, az örök élettől, és az alsóbb élethez közeledik. Ezért a Nő nem más, mint a Férfi bűne, ontológiai betegsége, melyet le kell vezetnie. A századforduló „koituszkultúrájában” azonban megjelenik az a feminizálódott férfitípus, aki nem rendelkezik az abszolút élet „akarással”, a Semmi felé fordul, és egy folyamatos dezorganizáció során darabjaira hullik. Weininger leírásában ennek a típusnak az arisztokratája az *unheimlich* Don Juan,<sup>3</sup> aki drogként igényli a koitust, mivel szagotott létét csak így képes megtölteni, de

valójában belülről halott, és nem ismer semmilyen élvezetet. A démoni és feminin Don Juan, a Nőhöz hasonlóan, a koitusz segítségével nyer részleges létezését, de ezzel egyidejűleg partnerét is kiemeli a Semmiből. Így egyfajta kölcsönös parazitizmus jön létre: a Nő és Don Juan rituális nászuk során ritmikusan kiemelkednek, majd visszahullnak a Semmibe. Lovas Ildikó regényében Csáth Géza is egyfajta korcs, csak a testisége által jelenvaló Don Juan, aki a férfivágy „baszdühével” próbálja visszalökni magát a Semmiből. De Jónás Olga létezése is szagotott, hiszen el kell ismernie, hogy „lényegében szűz”, a koitusz által kölcsönzött kínzó léten, a Kín Házán kívül nem bír identitással. A Nő és a *pharmakon* azonosítása ugyancsak Weininger gondolatait idézi: az ontológiai betegséggént értett női princípium Don Juant belülről rombolja, de kívülről építi, lényét ez az oszcilláció tartja működésben, még akkor is, ha a működés halálos vektorral mutat a tragikus vég felé. A férfitest *abjekt*té változása is tökéletesen érthető ebben az összefüggésben, hiszen a szexualitással büntetett test a Semmi martaléka, maga a „testté lett szégyen”. (Weininger egy utópisztikus halálkultuszban tartja feloldhatónak ezt a konfliktust. A szégyentől csak a szexualitás teljes megtagadásával szabadulhat a férfi, ami a test halálával jár ugyan, de a test megszüntetésével az intelligibilis ember végre szabadon egyesülhet Istennel.)

Mivel a regényben nem tisztázott, hogy a szöveg milyen viszonyban van a századfordulós Weininger-paradigmával, nem tudni, hogy a szexuális horror abszurdig fokozása tudatos gesztus-e vagy csupán a reflektálatlan drámaiság eredménye. Ez az eldöntetlenség nem veszélyezteti az irodalmi szöveg expresszivitását, mert annak önértéke „elviszi” a regényt, de a két történetészlő közti viszony reflektálatlansága miatt egy igazán izgalmas olvasat megy veszendőbe. Lovas Ildikó regényének központi programja azonban megvalósul, hiszen a heroikus vértanú-test profanizálása sikeresnek mondható. Ez a mítoszromboló gesztus nyíltan szembemegy a szakrális kultuszt tovább-

<sup>3</sup> Otto Weininger: METAPHYSIK. IN: ÜBER DIE LETZTEN DINGE. Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung, 1922.



építő kortárs tendenciával, elég, ha csak Szász János ÓPIUM című filmjére utalok ellenpéldaként. Nem lehet előre megjósolni, hogy Csáth Géza kultuszalakja meddig őrzi még vitalitását az irodalmi tudatalattiban, de az biztos, hogy a SPANYOL MENYASSZONY után az író történetét már nem érdemes elmesélni Jónás Olga nélkül, és ez több, mint félsiker.

Nemes Z. Máriaó

## A MAGYAR FOTÓMŰVÉSZET EMANCIPÁLÓDÁSA

Szilágyi Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*  
Fotókultúra–Új Mandátum Könyvkiadó, 2007.  
426 oldal, 8900 Ft

Mind ez ideig komoly adósságaink voltak a magyar fotóművészet közelmúltját áttekintő antológiai és átfogóbb tartalmú monográfiák terén.

Az egyes művészek munkáiból válogatott egyzemélyes albumokat, illetve az 1990 előtti évek többnyire vidéken rendezett csoportkiállításainak a szegényes kivitelezésű (és gyakran csak leporellóterjedelmű) katalógusait nem tekinthetjük ilyen publikációknak. Az első olyan kötet, amely tényleg egy egész nemzedékről adott megközelítően hiteles képet, a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiójának az 1985-ben megjelent albuma volt, ez a szó jó értelmében vett képeskönyv a Stúdió 1977–1984 közötti működéséről számolt be közel negyven művész munkái alapján (ANTOLÓGIA. Albertini Béla bevezetőjével).

Tulajdonképpen hasonló kiállítású kötetnek kellett volna bővülnie az 1989-ben az Ernst Múzeumban rendezett MÁS-KÉP című, több mint száz résztvevőt foglalkoztató seregszemle katalógusának is, ez esetben azonban nem tellett többre, mint egy műtárgylistára, és csupán a résztvevők neveire és a művek adataira lapozhatunk fel benne (alcíme: EXPERIMENTÁLIS FOTÓGRÁFIA AZ ELMŰLT KÉT ÉVTIZEDBEN MAGYARORSZÁGON. Kurátor: Gyetvai Ágnes; előszó: Attalai Gábor). A *Szellemkép* című folyóirat, amely gyakran hozott az új magyar fotó tárgyköréből cik-

keket és publikációkat, a kilencvenes években meginduló könyvsorozatának első kötetét Mil-tényi Tibor ilyen tárgyú írásainak szentelte. Mil-tényi az egyetemes fotóművészet legfontosabb történeti és elméleti kérdéseinek az ismertetése és értő kommentálása után (remek például az „*experimentális fotó*” terminust elutasító megjegyzése: „*kísérlet az, ami nem sikerült*”, lásd a 28. jegyzetet, de általában is, a jegyzetanyag egy önálló fotóesztétika váza!) az új magyar fotó másfél tucat képviselőjéről ad portrészertű, többnyire pótolhatatlan forrásértékű interjúk formájában képet (PROGRESSZÍV FOTÓ. Szellemkép Könyvek 1, 1994). És körülbelül ez minden, amit a szélesebb magyar mezőnyt áttekintő művészi fotókönyvek terén az elmúlt negyven év produkált.

Olyan szakmunka, amely a közelmúlt magyar fotóművészetének valamelyik részterületét dolgozta fel monografikus igénnyel – ismereteim szerint –, csak egy látott napvilágot nálunk, mégpedig Maurer Dórának a fotogramról írt könyve (FÉNYELVTAN. A FOTOGRAMRÓL. Magyar Fotográfiai Múzeum–Balassi Kiadó, 2001). Ebben a gazdagon illusztrált kötetben Maurer a műfaj történeti múltjának, illetve magyar vonatkozású előzményeinek az ismertetése után a kortárs művészek (elsősorban a pedagógiai tevékenysége nyomán ihletet kapó fiatal képzőművészek) fotogramjaival foglalkozik. Benne lapozgatva önkéntelenül is felmerül az a gondolat, hogy milyen jó lenne, ha a másik képzőművészettel határos fotóterületről, a fotómontázsok magyar történetéről is készült volna már valami hasonló, a történeti összefüggéseket is világosan érthetővé tevő munka.

### Egy szokatlan dimenziójú könyv

E majdnem hogy vákuumnak nevezhető előtörténet után most szinte bombaként robbant az a csaknem 450 oldalas, súlya is többkilónak bizonyuló, A4-esnél nagyobb alakú kötet, amely a hatvanas évektől kibontakozó újabb magyar fotóművészet történetét veszi számba. És ez csak az első fele a tervezett kiadványnak, hiszen a teljes munka egy kétkötetes monográfiává bővül majd. Ebben az első kötetben a képzőművészet neoavantgárd korszakával rokonságba hozható magyarországi fotóművészeti tendenciák kerültek bemutatásra (1984-ig). A tervek szerint két év múlva jelenik meg a folytatása, amelyben a kronológiailag is ké-

söbbre datálható anyaggal találkozok majd az olvasó, az 1980-tól 1990-ig tartó korszak posztmodern tendenciáival, illetve mindazzal, ami ennek az évtizednek a terméséhez még törés nélkül hozzacsatolható.

Az egyes kötetek azért ilyen terjedelmesek, mert a tárgyalt fotókról azonnal albumigényű illusztrációs anyaggal is szolgálnak. A szóba kerülő képek túlnyomó része (legalábbis itt, az első kötetben) még fekete-fehér fotó, de a reprodukciós technika – ott, ahol ez az eredetikenél is szerepet játszott – igyekszik visszaadni a szimpla feketétől eltérő alaptónusokat (amelyek a különböző összetételű előhívóknak köszönhető sajátosságok), illetve ott, ahol a fotók valamilyen módon színezettek, a képeken szereplő egyéb színeket is. Meg kell jegyezni, hogy ennyire igényes kiállítású fotótörténeti munkával a nemzetközi mezőnyben is csak nagyon ritkán találkozhatunk, hiszen a történeti feldolgozásoknak nevezhető publikációk általában megelégszenek a képek sokkal takarékosabb, néha csak jelzésszerű közlésével. A jelen könyv tehát ebből a szempontból unikum, de a szerző a bevezető fejezetekben világosan meg is mondja, hogy számára a művészi fotók eredetijének a minél hűségesebb visszaadása alapvető követelmény. Néhány más természetű problémára is kitér még, például arra, hogy a két kötet között (ha majd a második is megjelenik) kronológiai és tárgyi átfedéseket is találhat majd az olvasó – ami egy ilyen bőséges és sokfelé szerteágazó anyagnál természetes is. Arra pedig, hogy lesznek olyan olvasói is e munkának, akik másképp képzelik el a közelmúlt magyar fotóművészetének a történetét, fölösleges is előkészíteni bárkit – ez nemcsak várható, hanem egyúttal elvárható is. Többek közt éppen az a jó az ilyen nagy anyagot közvetítő és minden szempontból maximális eredményre törekvő feldolgozásokban, hogy nemcsak luxuskiadású kiadványként funkcionálnak, hanem – remélhetőleg – elmélyült és szakmailag termékeny vitákat is provokálnak majd.

Még mielőtt továbblépnék a kötet tartalmának a részletei felé, a szerzőről kell néhány szót szólnom. Szilágyi Sándort sokan úgy ismerik, mint a hosszú évekig illegális lapként megjelenő *Beszélő* egyik alapító szerkesztőjét. De talán kevesebben tudják róla azt, hogy 1991 óta fotóművészeti kérdésekkel is foglalkozik, és

több e tárgyú közlemény szerzője. Szilágyi máig is sokat megőrzött a szamizdatnemzedék alapállásából, amire az jellemző, hogy úgy elkötelezett szolgálója az igaz ügyeknek, hogy eközben igyekszik megtartani a minden ideológiától és elfogultságtól mentes tárgyilagosságát is. Látásmódja azonban a szó legjobb értelmében idealista – hisz abban, hogy van értelme a jó teljesítmények melletti kiállításnak.

Így tekintett most témájára, a hetvenes és nyolcvanas évek magyar fotóművészetére is. Noha a könyvben többször is hangsúlyozza, hogy az oppozíciós művészet önmagában még nem érték, és az üldözött művészet még kevésbé garancia valami igazán jóra – mégis abban látja a vizsgált anyag legfigyelemreméltóbb értékét, hogy a szóban forgó művészek a maguk módján meg tudták valósítani azt, hogy a műveikben nonkonformistáknak látszanak. Pardon, nem látszanak, hanem tényleg azok. Mert ellenállók voltak, vagy árnyaltabban: egy bizonyos korszak szamizdatszerzői voltak. Szilágyi könyvéből kitűnik ugyanis, hogy az ellenállás, amit kifejtettek (vagy amire rákényszerültek), csak ritkán volt közvetlenül politikai természetű, és inkább nevezhető esztétikai jellegűnek. És ilyenkor az ismervei is elsősorban *szakmaiak*. Már most előlegezem: a könyv egyik végső kicsengése éppen az, hogy túl azon, hogy a kiadvány a fotóművészettel szembeni adósságok egy részét igyekszik törleszteni, egyúttal zászlóhajtás is egy ilyen jellegű szakmai elkötelezettség előtt. És rögtön jelezniem azt is, hogy a beszámoló címébe kiírt „emancipáció” szó is a hagyományos jelentése mellett ezt a pluszt foglalná még magába. Mert úgy érzem, hogy nem túlzok, ha azt mondom, hogy a szakmai és etikai helytállás sikereiről számol be a kötet egy eddig nem eléggé méltatott művészeti ágban – gondolom, ez az olvasat felelhet meg legjobban Szilágyi Sándor intenciójának is.

E két fogalom összefonódására egyébként maga a szerző adja rögtön a legjobb példát. A könyv melléklete ugyanis egy szokatlan önzetlenségről tanúskodó DVD-lemez, amelyen több mint egy gigabájt terjedelmű forrásanyag – újság- és folyóiratcikkek, katalógusok, albumok, meghívók, levéltári és egyéb dokumentumok – vannak képeket is tartalmazó faksimilék formájában tárolva. Részben azért van ez a DVD, hogy az amúgy is igen terjedelmes köte-

tet ne terhelje további néhány száz olyan oldal, amely „csak” a háttéradatokat hozná. De azért is, mert a szerző úgy vélte, hogy a téma oktatását és további kutatását segédanyagként, háttérinformációk forrásaként segítheti (lásd erről a DVD-lemezen: BEVEZETŐ.PDF), illetve, ahogy a könyv előszavában említi, azért, hogy ha valaki más is meg akarja írni a témáról a maga verzióját, akkor annak ne kelljen nulláról kezdenie a munkát. A forrásanyag olyan jpg fájlok formájában van lebutítva, ami a képernyőn még jól olvasható, de már nem alkalmas a kinyomtatásra – ez a kompromisszum volt a feltétele annak, hogy az anyag a szerzői jogok megsértése nélkül válhasson hozzáférhetővé. Ami természetesen bizonyos etikai szabályok betartására kötelezi az olvasót is.

Hadd mondjam még el, nem láttam eddig példát arra, hogy egy szerző ennyire segítségére legyen azoknak, akik a téma feldolgozásában a potenciális vetélytársai lehetnének. Van persze biztosítéka Szilágyinak arra, hogy minimális legyen az ilyenek száma. Akik ugyanis erre a hatalmas forrásanyagra támaszkodva nemcsak egyszerűen okulni akarnak, hanem ezen túlmenően mindenáron überelni is szeretnének, azokra igen nagy munka vár. Az a munka szakadhat a nyakukba, amit Szilágyi Sándor a maga módján egyszer már elvégzett, és amire – legyen bármi is egy következő próbálkozás indítéka vagy szemléletmódja – kis hazánkban jelenleg aligha vállalkozna más.

### **Indulás a nullás kilométerkőtől**

A most megjelent első kötet tartalma két főbb részre oszlik, amit néhány oldalas kitekintés told még meg.

Az először sorra kerülő kisebb résznek Szilágyi az ELŐZMÉNYEK címet adta – az itt átlapozható kb. ötven oldalon ugyanis a hatvanas években meginduló és elsősorban még a klasszikus avantgárd örökségére támaszkodó újrakezdés néhány képviselője szerepel (a Nagy Zoltán, Koncz Csaba, Lőrinczy György trió mellett a képzőművészekkel szorosan együtt dolgozó Haris László, valamint az ekkor még hagyományosabb értelemben vett dokumentumokat készítő, később azonban a neoavantgárd ihletettséggű szerzők közé felsorakozó Jokesz Antal, Kerekes Gábor és Szerencsés János). Szilágyi nagyon méltányosan jár el, amikor megemlíti mellettük az akkori egyetlen szaklap, a

stencilezett *Fotóművészeti Tájékoztató* szerkesztőjét, Rozgonyi Ivánt is, aki először adott nyilvánosságot (sőt Koncz esetében némi jövedelemmel járó munkát is) ezeknek a fiataloknak – és ezzel kicsiben, egy rövid pillanatra Kahnweiler szerepét vállalta magára, aki annak idején összeismertette és kiállította a pályájuk elején álló kubista festőket.

A Nagy Zoltán, Koncz Csaba, Lőrinczy György trióval való találkozás nekem is nagy élményem volt, mert akkor még Magyarországon éltem, és a munkáikkal való ismerkedés hónapjaira, illetve Rozgonyi lapjában való méltatásukra úgy emlékszem vissza, mint valami hőskorra. Ezek a színrelépésükkor még fél lábbal a tinédzserkorban lévő fiúk alig néhány hónapos előkészület után, amit tájékozódásnak is felfoghatunk, úgyszólván teljes fegyverzetben léptek a nyilvánosság elé. Mégis, hazai működésük alig volt több, mint egy felvillanás, és azokban a döntő években, amíg a színen voltak, csak kevesen vettek róluk tudomást (úgy gondolom, hogy tartósabb visszhangot csak Lőrinczy kapott). Maga a nyilvánosság is, ami elé „odaléptek”, még igen szűk volt, és nagyon szerény lehetőségekkel gazdálkodó tábornak számított. Lehet, hogy a hatvanas évek közepén én voltam az egyetlen rendszeres gyűjtőjük, mert kerestem a velük való találkozást (aranyosak voltak, üdítő szívetet jelentettek abban a szürkeségben, ami különben általános volt, és még ma sem értem, honnan vették az emberi és szakmai zsenialitásukat), és ilyenkor mindig „megvásároltam” tőlük (persze fillérekért, hiszen a havi jövedelemem is kevesek 2000 forint volt) azokat a fotókat (Koncz esetében ezek sokszor csak kisméretű, „zsebben hordható” változatok voltak, de hát sok képéről nagyobb formátumra nem tellett neki), amelyek éppen náluk voltak, és amelyekről hajlandók voltak megválni.

Először – még 1966-ban – Nagy Zoltán diszsidált, ezt követően 1967-ben pedig Koncz, majd 1973-ban Lőrinczy is elhagyta az országot. Nagy Zoltán kivételével, akiből először Németországban, majd Olaszországban profeszszionista fotós lett, korán megszakadt a munkásságuk. Konczra, aki világklasszisnak ígérkezett, egyenesen úgy tekinthetünk, mint a fotózás Rimbaud-jára, hiszen még nagyon fiatal volt, amikor önként adta fel a fényképezést, hogy helyette az önmegvalósítás teljesebb for-

máját válassza (...hippi lett, és egy furulyával a kezében nyakába vette a világot).

Haris Lászlót sem könnyű a fotózás megszokott formái közé besorolni. Első publikált munkái a baráti köréhez tartozó festőművészek képeiről – illetve a festmények apró részleteiről – készültek, az onnan felnagyított festékörvények, vagyis teljesen nonfiguratív kompozíciók voltak. Igen távol állt minden megszokott formától a JEL ÉS ÁRNYÉK című 1975-ös fotóakciója is. Haris egy felfüggesztett fekete vászonnak a kőbánya sziklás-omladékos falán vándorló és ezért állandóan változó körvonalakat kiadó árnyékaról készített fényképsorozat. Ha ezt az árnyékillúziót kirajzoló fotósort valamihez hasonlíthatnám, akkor még leginkább Pauer hasonló illúziókon alapuló pszeudomunkáit említhetném meg.

Haris főművének talán azt a fotószekvenciát tarthatjuk, amit, 24 órán át hárompercenként nyomogatva a kioldózsínort, egy budapesti tér forgalmáról készített (a címe az akció időpontját jelöli meg: 1975. VI. 5.). Ezt a szekvenciát odasorolhatnánk a képzőművészeti fotóhasználat hasonló struktúrájú, vagyis az „eseményeket” pusztán formállogikailag szisztematizáló produktumai közé is, ha... igen, ha Haris nem készítette volna el ennek a 24x20, azaz összesen 480 képből kialakult raszternek az együttes képét is egy, most már sokkal életlenebbre beállított összfelvétel formájában. Ami ugyan nagyon elvont módon, de mégis ennek a napnak az érdekesen elmosódott és csak fotóval megragadható képeként – majdnem hogy portréjaként – interpretálható (vagyis tényleg fénykép, és nem képzőművészeti fotóhasználat már). Haris néhány további fotóakciója pedig egyenesen metafizikai ízü kísérlet volt arra, hogy egy lépcsőház motívumaiból vagy egy politikai indíttatású per szereplőinek az ujjlenyomataiból készítsen meglehetősen installációszerű vagy szcenikus dramatisztált kompozíciókat (én ezek láttán Kafkára asszociáltam).

Itt kínálkozik alkalom arra, hogy illusztráljam azt a fajta elkötelezettséget, illetve ahhoz hasonló komponensekre lebontható magatartást is, amiről egy korábbi bekezdésben már szó esett, és amit (a „szerzői film” analógiájára alkotott fogalom:) a „szerzői fotózás” szamizdat-formájának neveznék. Haris az éppen ismertett 1975. VI. 5. című művének a hárompercenként exponált képeit úgy készítette, hogy

24 órán át állt a kamera mellett, és eközben végig az óráját figyelte. Ennek a nagy összetettséget és nem mindennapi kitaratást igénylő teljesítménynek a kapcsán szóba került az is, hogy ugyanezt a feladatot néhány száz kilométerrel nyugatabbra már biztos, hogy egy automata kioldóra bízta volna egy ottani fotóművész. Szilágyi idézi Haris önérzetes választát: „Szerintem én nyertem a nyugati szuperfotóssal szemben, aki elintézte volna ezt egy géppel” – és azal kommentálja még, hogy a különbség hangsúlyozása azért nem szörszálhasogatás, mert nem mindegy, hogy egy ember vagy egy automata készíti a képet, még akkor sem, ha az eredmény mindkét esetben pontosan ugyanaz lenne. Hogy miért nem mindegy, azt persze csak azok érthetik meg igazán, akik maguk is átérték ezeknek az éveknek a különös kettőséget, azt a kétfrontos dacot, ami elsősorban a politikai rendszer bornírt korlátoltsága ellen irányult, de ami gyakran fordult szembe a gazdag Nyugattal is, mint egyfajta önvédelem, mint a csökkentértékűség érzetét vagy a nyomában keletkező depressziót semlegesíteni igyekvő reflex.

Ennek az ELŐZMÉNYEK című résznek néhány fotósa újra felbukkan később a neoavantgárd képtípusokat tárgyaló második, bővebb blokkban is, mert hiszen Koncz kivételével ezek a pályák nem zárultak le azonnal a hatvanas évek utolsó harmadában, sőt Lőrinczy esetében átnyúltak még a neoavantgárd jellemezhető és a posztmodernnek nevezhető (vagyis már a következő kötet anyagát képező) korszakba is. Hadd hozzam szóba azt, hogy (részben az ezzel a többretegű anyaggal kapcsolatos komplexitás miatt, de biztos, hogy azért is, mert a magyar nyelvű fotóirodalomban még nem lettek eléggé „bejáratva” a szakkifejezések) kissé tisztázatlannak tűnik az itt használt terminológia.

Az „absztrakt” szó az alcímként kiemelt szövegrészekben ugyanis a legtöbbszor előforduló kifejezés, amivel a szerző nemcsak műfajt jelöl, hanem (érezhetően) rangot is igyekszik adni az anyagának. Való igaz, hogy ebben a szűkebb, átmeneti korszakban született fotók tényleg erősen rokoníthatók még a képzőművészetből ismert klasszikus avantgárdal, ott pedig igen fontos szerepet játszott az alapformákra törekvő redukció, vagyis a forszírozott absztrahálás. Szilágyi azonban nem tesz következőtlenül különbséget az „absztrakt” szó kétfé-

le jelentésvilága között. Mert hiszen beszélhetünk „absztrakt látásmódról” akár az első pillanatban konvencionálisnak ható figurális képek esetében is, ha a művek kompozíciója az absztrakt látványelemeket, például a tárgyak geometrikus rendjét hangsúlyozza (erre példa Nagy Zoltán). De lehet egy kép abban a fokozott értelemben is absztrakt, hogy teljesen nonfiguratív, vagyis semmi felismerhető dolgot nem ábrázol már (mint például Lőrinczy ragasztócseppekből alkotott „ragacs” képei, vagy Haris ecsetvonásokat felnagyító nonfiguratív fotói).

Ez már két, egymástól nagyon különböző jelentésvilág. És teljesen más, egy harmadik és egy negyedik szempont lehet aztán az, hogy az absztrahálás folyamata során a geometrikus „gondolkodás” jutott-e túlsúlyra, vagy pedig inkább organikus formákra épült-e a kép stilizálása.

Szilágyi absztrakt látványelemekre redukált fotóknak nevezi Nagy Zoltán munkáit, akit azonban ezért még nem nevezhetünk rögtön absztrakt fotósnak is, hiszen a képein szereplő tárgyak jól felismerhetők, sőt, néha kifejezetten narratív a jelentésviláguk. Nagyon félreérthető tehát, hogy egy olyan fejezet nyitófigurájaként szerepel a könyvben, aminek a főcíme ABSZTRAKT FOTÓ. És mi a helyzet Koncz Csabával? Őt Szilágyi az organikus absztrakció tartományába helyezi, noha Koncz is geometrikus szellemű formákkal dolgozott – többnyire műszaki eredetű és ezért kör, ellipszis, vonal, rács vagy spirál stb. alakú tárgyak végső-ig absztrahált árnyképeivel népesítette be érett korszakában a fotóit (ezek az ún. „vasképek”). Vagyis az ő esetében meg az organikus szó használata indokolatlan, egyébként azonban sokkal több joggal nevezhető absztrakt fotográfusnak, mint Nagy Zoltán.

Szilágyi e fejezet első soraiban arról szól, hogy az absztrakt látásmód általában azokra a fotósokra volt jellemző, akik a fotográfiát kifejezetten képzőművészeti médiumnak tekintették. Csakhogy a nemzetközi fotóirodalom (nagyon helyesen) ezeket a mestereket nem nevezi absztrakt fotósoknak – a példaként itt felhozott egy tucat fotóművész közül is csak Moholy-Nagy és Man Ray készített olyan műveket is, amelyek tényleg nem ábrázolnak látványelemeket, legfeljebb kikövetkeztethető

képek vagy a fotogramok formavilágából, hogy miféle tárgyak alapján készülhettek. Másrészt pedig arra emlékeztet Szilágyi, hogy mivel a fotó szinte elszakíthatatlanul kötődik az eredeti tárgyak valóságos képéhez, az alkotó szellemű fotósoknak nehéz volt a dolguk, ha absztrahálni akartak, és végül is csak azzal érték el ezt, hogy tudatosan szakítottak a fotográfia eredendően ábrázoló funkciójával. Ez igaz, sőt, hozzátenném azt is, hogy a nonfiguratívnak ható fotók esetében rendszerint azzal jutottak ilyen eredményre, hogy „absztrakt” tárgyakat, például geometrikus alakzatokat fényképeztek, vagy organikus hatású felületeket fotografáltak (ez utóbbi megoldásra adott jó példát Brassai az öreg, megviselt falakat vagy egyéb faktúrákat „ábrázoló” fotóival).

A szakirodalomban – ahogy azt már fentebb jeleztem – nem is nagyon használatos az absztrakt szó. Egyrészt azért nem, mert a szerzők félnek a félreértésektől, és ezért már kezdettől fogva kerülték a kifejezést, illetve meghagyták azt a képzőművészetnek, szerepeljen csak ott az „absztrakt képek” mítosza (de még itt is pontosabb a „nonfiguratív”-ra hivatkozó szóhasználat). Másrészt pedig azért nem, mert bizonyos értelemben minden fénykép absztrakt (például azzal, hogy kétdimenzióssá lapítja a háromdimenziós világot). A legjobb megoldás tehát az, ha műfaji megjelölésként mi sem használjuk a szót, mert előbb-utóbb belekeveredünk a kifejezés többsíkú jelentésvilágának a csapdájába.

### **A neoavantgárd korszak alkotói és a fotók képtípusai**

A könyv második, sokkal nagyobb felének a tartalmát lehetetlen lenne egy áttekintés terjedelmén belül így, művészekre is lebontva ismertetni. Inkább azt kísérlem meg, hogy a hetvenes-nyolcvanas évek magyar fotóművészetének az általános struktúrájából emeljem ki körülbelül azt, amit Szilágyi például a képanyag kiválasztásával is kiemel, hiszen ez az, ami ezt a korszakot valóban jellemezheti.

Lássuk először a külső körülményeket. A szerző a bevezető fejezetekben fölrajzolja a magyar fotós élet szervezeti formáit, és ehhez kitűnő háttérrel ad a DVD-n föllelhető forrásanyag is, amelyben cikkek, katalógusok és meghívók mellett még a különféle intézmények irat-

anyagából válogatott dokumentációk is megtalálhatók. Itt csak annyit erről, hogy ami a hazai fotós élet akkori anyagi kereteit, publikációs és kiállítási intézményeit, valamint információs szabadságát illeti, a nyugat-európai vagy amerikai helyzettel szemben (sajnos azt kell írnom: természetesen) ordító volt a különbség. Érdekesebb körülménynek tűnhet viszont az – és ezt az első pillanatban talán pozitív jelenségként üdvözlőlnék –, hogy a politikai vezetés, szovjet mintára, anyagilag is jelentős támogatást adott a magyar művészet különböző területeinek.

Ez a minket most érdeklő kisebb táborra vonatkoztatva úgy nézett ki, hogy az 1977-ben megalakult Fialatok Fotóművészeti Stúdiója olyan formában segítette tagjai munkáját, hogy azok a projektjeikre szinopsziszokat adhattak be, amelyek elbírálása után anyagi segítséget kaphattak terveik kivitelezésére. Szilágyi meg is jegyzi, hogy ilyesmire a nyugati művészek még csak nem is álmodhattak – igaz, teszi hozzá azonnal, ennek a segítségnek megvolt az ára. Tudjuk, hogy mi: egyúttal ez volt az a póráz is, amellyel korlátozni lehetett a művészek szellemi mozgásszabadságát. De aztán arról is beszámol, hogy a póráz a fotósok esetében meglepően lazára volt eresztve. Aczél György ugyanis nem foglalkozott a fotóművészetrel, valószínűleg azért nem, mert teljesen jelentéktelennek tartotta ezt a területet. Tulajdonképpen csak a „felnöttek” fotóművész-szövetsége, amelybe a hivatásos fotósok mellett amatőrök is tartoztak, látta el a „fék” szerepét (az amatőr szó persze pozitív tartalmú, úgyhogy azt ajánlom, ha a fékezőket keressük, akkor beszéljünk inkább dilettánsokról, valamint ideológiailag indoktrinált buzgómócsingokról). A szövetség elméleti lapja, a *Fotóművészet* azonban még ezekkel a kisebb-nagyobb megterhelésekkel együtt is hosszú éveken át a legprogresszívebb szemléletű vizuális kérdésekkel foglalkozó folyóirat volt Magyarországon.

Az egyetemes fotótörténet fejezetei azt mutatják, hogy a XIX. században megszületett fotográfia nem nélkülözhetette a nála sokkal idősebb testvér, a képzőművészet segítségét, ha felül akart emelkedni a pusztán technikai jelentőségű teljesítményeken, és művészi igényű eredményekre vagy rangosabb társadalmi elismerésre is törekedett. A fotósok először az

impreszionista festészet hangulatosságát és ecsetjárását utánozták a mesterségesen „lazúrossá” tett vagy „faktúrával” dúsított felületű fényképekkel, majd a modernizmus térhódításával párhuzamosan az elvontabb, puritánabb stílus vált uralkodóvá (tisza fotográfia, új látás, új fotó stb. címszavakkal). Ez utóbbi tendencia szélsőséges eseteit képviselték Moholy-Nagy és Man Ray azzal, hogy úgy vélték, a fotócamera objektívje másként, mégpedig „igazabbul” látja a világot, mint az emberi szem, és tényleg ilyen fotókat próbáltak aztán létrehozni. A fotogram esetében pedig teljesen mellőzték a „látás” ontológiai szerepét. Teljesítményük nagy hozzájárulás volt a húszas-harmincas évek ízlésének és képzőművészeti formavilágának a kialakításában, de végül mégiscsak azok lettek a XX. század fotótörténetének a klasszikus nagymesterei, akiknek a tekintete inkább maradt meg emberinek, és ezek általában az igényes riportfotó (néha pedig a divatfotó) műfajában tevékenykedtek, és onnan kiemelkedve váltak a művészi fotó általánosan elismert reprezentánsaivá: André Kertész, Robert Capa, Cartier-Bresson, Diane Arbus és társaik.

Ami azt mutatja, hogy bármi legyen is a kommersz szerepkörben megszülető fotóról a véleményünk, a piac mint szabályozó faktor hosszú távon át jobban működik, mint bármely irányított kultúrpolitika vagy spekulatív érték szemlélet. Hasonlóképpen ítélnélhetjük meg a műkereskedelemet, esetünkben a fotogalériák és a nemegyszer velük karkarba öltve dolgozó múzeumok szerepét is. Szilágyi ahhoz a nemzedékhez tartozik (és ideszámítom magamat is), amelyik megváltó hatalomként várta, hogy végre Magyarországon is megjelenjen a műkereskedelem, és helyreálljon ezzel az egyedi műtárgy rangja vagy ahogy Walter Benjamin nevezte: „aurája”, mert az lehetett a tapasztalatunk, hogy ha nem fejeződik ki pénzben is a művészet közéleti súlya és függetlensége, akkor már semmi sem garantálja a művészet autonómiáját (a pénznek ugyanis tényleg nincs szaga, de ebből következően nincsenek ideológiai paraméterei sem). Most is csak azon az állásponton lehetek, hogy amíg nem alakulnak ki valamelyik művészeti ág területén irreálisan magas árak vagy az értékes művészet létét és kommunikatív szerepkörét fenyegető

műkereskedelmi viszonyok, addig a műtárgy egyediségét – ha úgy tetszik: fétisként tisztelt rangját – képviselő értékszemlélet a kisebb vesztély.

Még egy szempont a fotóművészet és képzőművészet egymáshoz való viszonyához: a subjektívebb látásmódot képviselő fotóiskola fent említett erkölcsi győzelme egyúttal azt is jelentette, hogy a XX. századi fotóművészetnek sikerült emancipálódnia, és leválnia az őt gyámolító képzőművészetről – most már nem a képzőművészetet utánozva, hanem csak azal párhuzamosan fejlődött tovább. Sőt, napjainkban, a digitális képalkotás korszakában sokszor úgy látjuk, hogy akár meg is fordulhat a befolyásolás iránya.

Ez az emancipáció abban is megmutatkozott, hogy az impresszionizmus korának a lezárulása óta a fotóművészet története sem tagolható már a képzőművészettől mechanikusan átvett korszakoló terminusok alapján – nincsen például kubista fotó, és csak a kultúrtörténeti párhuzamokra utalva beszélhetünk expresszionista vagy szürrealis hatásokkal operáló fotóművészetről is. És az sem véletlen, hogy a fotótörténeti munkák kerülnek az olyan kifejezéseket, mint amilyen például a „fotó avantgárd korszaka” lehetne (fentebb már láttuk, mik születtek meg helyette). Az általánosan elfogadott és mindenki által jól érthető terminusok hiánya persze nehéz helyzetbe hozza a szerzőket. Szilágyi Sándor is dilemmák elé került, amikor fogódzót keresve a könyvéhez, végül is odaemelte a kötet címébe azt, hogy neoavantgárd tendenciák. Mert lehet-e neoavantgárd fotó, ha soha nem volt avantgárd fotó? Úgy vélem, itt is azt kell elfogadnunk, hogy az a helyes, ha nem annyira a korszak fotóművészetének a termékeit, vagyis magukat a képeket tekintjük neoavantgárdrnak, mint inkább azokat a kultúrtörténeti kereteket, amelyek közt ezek a fotók (illetve tendenciák!) megjelentek. Hiszen tényleg gyakran nevezük a hatvanas-hetvenes éveket – konkrétabb példákra való utalás nélkül is – a neoavantgárd korszakának, ez az a terminus, amellyel az olvasók is tudnak valamit kezdeni. (Egyébként pedig az avantgárd és a neoavantgárd mibenlétének a kérdésére, illetve a köztük lévő különbségek meghatározására – a kötet hátlapján külön is kiemelt szövegidézzel – jó segítséget ad Körner Éva:

AVANTGÁRD IZMUSOKKAL ÉS IZMUSOK NÉLKÜL. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005.)

Ezekről a finom különbségekről és egyáltalán arról, hogy milyen változások érhetik az idők folyamán a művészi fotó és a képzőművészet egymáshoz való viszonyát, nálunk még kevesen gondolkodtak el eddig. Csak elszigeteltségünkkel és az ebből folyó provincializmusunkkal magyarázható, hogy nálunk a fotóművészet emancipáltabb helyzete eddig sem a köztudatban, sem pedig a szakirodalomban nem tükröződött elég világos formában. Úgy érzem, Szilágyi könyve ebből a szempontból – a terminológiai bizonytalanságok ellenére is – radikális változást jelent, ő ugyanis most helyrebillenti az arányokat. Hogy miként és hogyan, annak megértéséhez kissé alaposabban kell áttekintenünk a hazai fotóművészet helyzetét.

A két világháború között a Bécsből hazatért Kassák és iskolája, a Munka-kör élte tovább a modern képzőművészet eszméit. Kassák személyes kvalitására vall, hogy nem a saját korábbi képarchitektúra-programját erőltette rá a köréje gyűlt fiatalokra, hanem – felismerve, hogy a helyzet a szürrealisztikus képi nyelv irányába tolódott el, és azt is, hogy a művészetet körülvevő levegő politikailag is sokkal élesebbé vált – inkább az orosz filmművészet montázstechnikáját tanította (Vajda, Korniss, Lengyel, Trauner és tovább öröklődve: Bálint, Jakovits, Országh Lili stb.), illetve a nagy gazdasági világválság éveiben megerősödő (és a nemzetközi fotóművészetben is új irányzatokat szülő) szociális érdeklődés hatására ő is a szociofotó felé terelte a fotóművészek egy részének az érdeklődését. Ekkor, mondhatni, még optimális arányban volt jelen vagy került néha szintézisbe is a képzőművészet és a fotó. Később azonban már egyre kevésbé volt ez az egyensúly megoldható.

A hatvanas években szíre lépő fiatalok (mint például Koncz) vagy a nullás kilométerkörtől indultak el újra (persze inkább a kívülről beszivárgó és csak nehezen visszakövethető kortárs példák hatottak őrá is), vagy pedig azt a másik lehetőséget választották, amire Haris útja lehet jó példa. Ő a legbelsőbb és legőszintébb indítatásaira hallgatva csatlakozott a modernista képzőművészekhez (a később az Iparterv-nemzedékbe beolvadó Szürenon csoportozathoz),

noha ez a csatlakozása nem akadályozta meg őt abban, hogy továbbra is megmaradjon igazi fotósnak. Az ő életműve egyedi eset, egyensúlykeresés a képzőművészet és a fotó pillérei közé kifeszített kötélen. Általános érvényűnek tekinthetjük viszont azt a megfigyelést, hogy a fotó kreatív használatára az 1970 körüli években elsősorban még nem a par excellence fotósok közül, hanem inkább a képzőművészek köréből toborzott magának nálunk követőket.

Váratlan fellángolás volt ez, amelynek legalább három gyújtópontját lehetne azonnal megnevezni: Erdély Miklóst, Maurer Dórát és a Pécsi Műhely tagjait, de a mozgalommá szélesedő képzőművészeti fotózás egy időre még olyan teljesen más (mondhatnám, statikus vagy „antifotós”) látású művészeket is magával ragadott, mint amilyen például Bak Imre volt. Már csak azért is, mert ezek a művészek a hetvenes évek folyamán nagy tekintélyre tettek szert, de annak köszönhetően is, hogy kialakult egy, az ő munkásságukat kommentáló művészeti szakirodalom is, fennállt az a veszély, hogy ezután már mindenki azt hiszi majd Magyarországon, hogy a művészi fotó egyenlő a képzőművészeti fotóval (miközben a nagyvilágban már rég nem ez volt a helyzet). Az én meggyőződésem az, hogy amit az Iparterv-nemzedék fotóhasználatára eredményezett, az valóban nagy érték volt, olyan érték, amelyet nyolcvan-kilencven százalékig a korszakkal adekvát képzőművészethez sorolhatunk, és amelyet úgy lehetne a legszerencsésebben nevezni: a fotográfia lehetőségeit adaptáló képzőművészeti fotóhasználat – vagyis csak ritkán volt igazi fotóművészet is. A kevés kivételre jó példa Erdély Miklós, aki szinte a vajásokos beavatottságával találta telibe, hogy mi lehet ennek az egyszerre intellektuálisan túltelített, másrészt viszont mégis csupa szófukar jelzésekre szorítkozó furfangos konceptművészeti hullámnak a fotónyelve (és tegyük hozzá zárójelben: az áramlat filmnyelvét is ugyanígy megálalta).

Csak a hetvenes évek közepétől-végétől változott meg nálunk annyiban a helyzet, hogy egyre nyilvánvalóbbá vált, hogy ott dolgozik a színen egy még fiatalabb generáció, olyan művészek, akik már eredendően fotós szemmel látták a világot. De ezek – hozzá kell tennem – körül voltak még véve a neoavantgárd képzőművészetben nevelkedett kis közönséggel és az-

zal a hasonló iskolázottságú kritikai apparátussal is, amely csak fokozatosan vehette észre, hogy lám, lehet sokkal fotószerűbben is fényképezni. A már korábban említett Jokesz, Kerekes és Szerencsés mellett talán Vető Jánost és Hámos Gusztávot nevezhetném meg úgy, mint ennek az újabb kirajzásnak a protagonistáit (melléjük persze még legalább egy tucat fontos nevet kellene megemlíteni). Ők most már nem sokat törődtek azzal, hogy mi az, ami a képzőművészetben éppen aktuális, hanem az érdekelte őket, ami a fotóművészetben számíthat menőnek. A nemzetközi mezőny mesterei közül a legtöbb akkoriban már megalkotta életműve javát, de albumaikkal éppen akkor kezdett megtelni a világ, és hatásuk nálunk is érezhető volt. E fiatalok tehát a nemzetközi áramlattá váló „szubjektív fotó”, a szerzői fotográfia spontánabb nyelvét használták, amelyet aztán – a helyi vagy személyes adottságok érvényesítéseképpen – a modernizmus fogásainak (például belső montázsok, éles elvágások, meglepő beállítások, a természetes látástól idegen fényeffektusok stb.) sokszor nagyon eredeti alkalmazásával fűszereztek, máskor pedig az amatőröktől (vagy ami sokkal közelebb volt: a műtermi munka selejtjétől) lekoppintott, furán provokáló „hibákkal” elegyítettek. Mind ezt nagyon természetes módon és meggyőző eredménnyel tették – mintha csak azért készítenének ilyen képeket, mert éppen ehhez van kedvük.

Szilágyi egy helyen azt írja róluk, hogy azért lehettek ennyire eredetiek és felszabadultak, mert akkoriban még hiányzott nálunk a főiskolai szintű fotósképzés, ami akadémiakussá tehetné volna a látásukat. Ami pedig azt illeti, hogy az egyik-másik ilyen spontán rátalálásnak megvoltak az előképei már valahol másutt is (sőt, az amatőr fotó sajátos nyelvi elemeivel akkor már magyarok is igen eredményesen foglalkoztak, lásd a Kardos Sándor-, Lugó László-féle Horus-archívumot vagy a Forgács Péter, Bán András nevével összeforrt privátfotó-kutatást), tehát ami a kívülről érkezett segítséget illeti, nos, erre válaszolva Miltényi Tibornak adnék igazat, aki különben is a legautentikusabb helyzetképet adta azokban az években a hazai fotósélet belső viszonyairól. Ő azt írta: „Meggyőződésem, hogy a művészetben a más művekből adódó információ teljesen természetes kiindu-



lás.” (PROGRESSZÍV MAGYAR FOTÓMŰVÉSZET AZ 1970–80-AS ÉVEKBEN. *Alföld*, 1993/3. 64 oldal. Lásd a DVD-n: CIKKEK, TANULMÁNYOK / EGYÉB.)

Fontos eseménynek nevezhetjük, hogy a képzőművészetbe adaptált fotó 1976-ban összefoglaló igényű kiállítást kapott, ekkor ugyanis Maurer Dóra és Beke László rendezésében a Hatvani Múzeumban EXPOZÍCIÓ címmel ilyen tartalmú tárlat nyílt (a DVD-n: KATALÓGUSOK, ALBUMOK). Ezen a Pécsi Műhellyel és néhány további vendégművésszel kibővített Iparterv-nemzedék huszonkét képzőművésze szerepelt, mellettük pedig még néhány, elsősorban fotósként ismert művész is, köztük Haris, Hámos, Vető, Szirányi és Veres. Beke László a katalógus előszavában külön is kitért arra, hogy ez alkalommal kifejezetten az érdekelte őket, ami a fotó és a képzőművészet határterületein született. Ez az aspektus valóban megérdemelt egy tárlatot, és ami kisikeredett belőle, az imponáló seregszemle lehetett. Annál is inkább, mert volt egy retrospektív része is, amely kifejezetten a klasszikus előzményekből adott válogatást, és ebben eredeti fotómontázsok és fotogramok szerepeltek Moholy-Nagytól és Kassáktól kezdve, Kepesen, Lengyel Lajoson, Vajdán és Kornisson át Bálint Endréig, Pap Gyuláig vagy Ország Liliig. A kiállítás katalógusa lehozott e klasszikusok méltatására egy Körner Évától átvett rövid tanulmányt is A FOTÓMONTÁZS MINT A MAGYAR AVANTGÁRD HARMADIK HULLÁMÁNAK REPREZENTATÍV MŰFAJA címmel, és e cikk megerősíthette azt a benyomást, hogy a fotók beemelése a képzőművészeti alkotásokba nemcsak a képzőművészek kísérletezőkedvéről tanúskodik, hanem azon túlmenően is fontos eleme az avantgárd művészet módszereinek, illetve történelmi folytonosságának – hiszen, ahogy Körner is nevezte, reprezentatív erejű. E tárlat azonban már a lezárása is volt annak, amit (talán némi túlzással) akár a képzőművészeti fotóhasználat hegemoniájaként is nevezhetnénk.

Innen számítom én is a két tábor, a fotó és a képzőművészet honi történetének a végleges kettéválását. A következő évben, 1977-ben megalakult ugyanis a Fiatalok Fotóművészeti Stúdiója, de ettől függetlenül is „Vető János és bandája” kezdett bizonyos intellektuális körökben már annyira ismertté válni, hogy e fotósok megengedhették maguknak, hogy ha

egyáltalán, akkor inkább csak azért dolgozzanak együtt néha költőkkel vagy képzőművészekkel is, mert hála szimpátiájuknak és baráti nagylelkűségüknek, futotta rá az idejükből (jó példa erre a fajta igen szerencsés együttműködésre Hajas performanszainak a fotódokumentációja. Mert – kérdezhetnénk – mit tudnánk ma Hajas Tiborról, ha Vető János nem fényképezte volna le olyan beleéléssel Hajas body art akcióit, és nem adta volna hozzá a kínáló látvány durvaságaihoz a maga sajátosan pasztózus látásmódját, illetve egy gyermek Mozart angyali tökéletességére emlékeztető stílusérzékét is).

Szilágyi is hangsúlyozza, hogy az emancipálódás egyik elősegítője a *Mozgó Világ* volt (érdemes itt külön is rákeresni a DVD-n lévő anyagra...), mert a lap szép szabályossággal közölt fotóművészeti interjúkat és képanyolológiákat. Általában véve is elmondható, hogy sikerült ennek a folyóiratnak megütnie egy olyan alaphangot, amelyben talán a szociológiai megközelítés vitte a vezérszólamot, de ez a szociális érzékenységre hangolt tenor aztán magával ragadta a lap tágabb irodalmi és vizuális tartományait is – egy kapillárisrendszer alakult ki, amelyen át a mélyből elindulva a felszínre törhetett az éltető nedv, egy sor addig észrevétlenül maradt teljesítmény. Az új magyar fotó is ezek közé tartozott, és úgy csordult ki ott, a publikációk szemmel követhető magasságában, mint valami nagy fénytörésű, az olvasó tekintetét is magához rántó nektárcsepp.

Egy évtizeddel a képzőművészeket a magasba dobó Iparterv-tárlatok után ez újabb, egy második erupció volt – persze nem vulkánkitörés, egyáltalán nem monumentális akció. Baknak és Nádlernek a New York-i iskolához kapcsolódó hatalmas táblái vagy Keserű Ilona domboldalakat befedni tudó vásznai után most igen élesnek tűnhetett a léptékváltás, hiszen csak kevesek voltak a tenyérnyi nagyságnál kiterjedtebbek ezek a fotográfiák. A cigányteleptől a Felszabadulás térig, Balmazújvárostól a Margitszigeten található, lépcsősen elrendezett és a meztelenségükben végtelen szomorúságot árasztó vízmedencéig vagy a táskája tartalmát önarcképként (önéletrajzként?) az asztalra borító kis kurvától a félre-rántott dunyha mögül a kamera elé táruló női test világitó foltjáig terjedt a témaviláguk (a

fenti sorrendben: Török László, Timár Péter, Szerencsés János, Stalter János és Jokesz Antal fotói). Van valami, a fatális összeeséseken tülemelkedő sorsszerűség abban is, hogy annak a két művésznek, aki többet akart ennél, majdnem egy időben szakadt félbe a pályafutása. Megint csak Hajas Tiborra gondolok, a transzcendens mutációk szertelen megszállottjára (tegyük hozzá: ő persze nem is volt fotós, csak hagyta magát fényképezni... mint színész, egész nemzedéke narcizmusát adta). És Lőrinczy Györgyre, a csak karnyújtásnyira lévő, de mégis elérhetetlen tökéletesség Grál-lovagjára (mert hiszen New York is csak egy karnyújtásnyira *elérhetetlen* tőlünk, még ma is).

E ponton találhatunk fogódzót arra nézve is, hogy miért volt e korszak csupán neoavantgárd és nem pedig avantgárd. A modernista gesztusok minden felidézése vagy buzgó túlhajtása ellenére is e művészek már nem lehetnek biztosak a dolgukban, az utópiában. Az interjúk és nyilatkozatok közt tallózva sok helyütt találkozhatunk például Antonioni *BLOW UP*-jára való hivatkozással, egy világsikert aratott szerzői film kultuszával és a nyomában kirajzó, illetve arra reflektáló szerzői fotók sorával. A lírai egók hosszú körmenetére hasonlít e kép, de nevezhetjük akár az ezüst-bromid árnyalataiba hanyatló fotószekvenciák rózsafüzérláncának is. A jelenet közepén egy hulla lenyomata látszik a fűben, egy tegnap még tapinthatóan reálisnak érzett, mára azonban már megint eltűnt, „ellopott” bizonyosság maradéka. A köréje épített családost pedig egy kis általánosítással akár úgy is nevezhetném, mint fájon sajgó szuvenírt, mint emlékeztetőt, visszautalást az egykor volt modernizmus nagy kalandjára.

Szilágyi nem szerzők szerint és nem is időrendi tagolást követve mutatja be ezt a két évtizedet, hanem a különböző formai és tartalmi szempontokat figyelembe vevő, azokat néha összevonó csoportokra bontva: fotóakciók, szekvenciák, térkonstrukciók, városvíziók, fényrajok, önarcképkonceptek, portrékonceptek, megrendezett fotók és végül: képzőművészeti fotóhasználat. A városvíziók például csak részben tartalmaznak városképeket (Szerencsés, Kerekes és Pacser fotóit), mert idevette Szilágyi a településeknek sokszor csak a statisztikus véletlen alapján lencsevégre került lakóit

is, például Jokesznek az utcai járókelőkről „csípőből lőtt” és „*az esetlegesség lehetőségeinek*” elnevezett sorozatát (1978). A fotóakciók pedig rendszerint néhány képből álló rövid fotónovellák, amelyek – ahogy a könyvet lapozzuk – csaknem észrevétlenül növekednek sokkal hosszabb és sokkal komplexebb logikájú fotószekvenciákká. A tartalmuk lehet tisztán formai érdekességű is. Ilyen formai változásokat okozhat például az, ha a nagyításnál fokozatosan csökkentjük a papír megvilágításának az először túladagolt, majd egyre csökkentett idejét, hogy az így létrejött képeken egyre több, majd pedig, ahogy sötétedik a kép, fokozatosan megint egyre kevesebb tárgy váljon felismerhetővé (Balla András egy szobabelsőt elemző szekvenciája ez: *JELENTÉSVÁLTOZÁS*, 1976). De lehet tartalmi vonatkozású is: egy meztelenül ülő lány lassan lehúzza magáról a zsákként magára borított pokrócot, és ez a sorozat azért megkapó, mert nem sztriptíz, hanem egy képről képre egyre esetlegesebbé váló és ezért egyre emberibbnek érzett jelenet – úgy válik a lány a látvány nézője számára is egyre kedvesebbé, ahogy növekszik a modell kiszolgáltatottsága (Vető János: *KIVETKÖZTETÉS*, 1–9. kép, 1975).

A *TÉRKONSTRUKCIÓK* című csoportba a látással és a felismerés funkciójával foglalkozó fotók tartoznak. Ezek közül nagyon önállóan és a nemzetközi mezőnnyel összehasonlítva is igen figyelemreméltónak érzem Hámos Gusztáv munkáit. Az *AKTUÁLIS MŰVÉSZI POZÍCIÓ KERESÉSE* című sorozat valóban atkéképek kollekciója, de egyúttal olyan felvételek sora is, amelyek az emberi test légységének és a tükrökkel labirintussá bonyolított tér keménységének a költői leleményességű egymásba játszásával foglalkoznak. Ahol tényleg teret konstruál (konstruálni ugyanis annyit jelent, mint „elő-állítani”), ott, mintha csak egy tizenennyolc szemű pók bőrébe bújna, úgy próbálja modellezni a minden irányba kitekintő „gömblátást” (MADÁRHÁZ, 1977). Hasonló kép a *LEÁNYSZÁLLÁS* is, ahol egy 6x7, azaz „42 szemű” kamerát imitálva igyekszik visszaadni egy lépcsőház belső terének az összlátványát. Ezek a képsorok engem Buckminster Fullernak a glóbusz felületét csupa háromszögre és négyzetre bontó világtérképeire emlékeztetnek. De van egy másik területe is, mégpedig a „felezés” és „átlós” sorozatok világa. Ezek a felvételek abból a szempont-

ból csúcsteljesítmények, hogy meghökkentő komplexitásuk ellenére is nagyon könnyen olvashatók. Olyan fotókról van szó, amelyek azt a benyomást keltik, mintha két különböző eredetű fényképből állnának, amelyeket aztán valaki a felezővonal vagy egy átlós osztás mentén ragasztott volna össze egyetlen képpé. De ez csak látszat, mert valamennyi fotó egyetlen expozícióval készült – Hámos olyan témákat keresett, amelyek maguktól adják ki az ilyen felépítésű montázsokat. Például a villamos ablakából fotózott úgy, hogy a keresőben megjelenő kép egyik felében mindig a kocsí belseje volt látható, míg a kamera a képkivágata másik felében az állandóan változó utcaképet fotografálta. Hámos sok ilyen témát fedezett fel a világban. Legjobb munkáin a modern fotó analitikus komponálásmódja elhagyja a spekulatív tartományokat, és az egyszerű élmények – az inkább emberinek nevezhető vizuális szenzációk – világához fordul. Miközben semmit sem veszít a rátalálás és a különös hatású képalkotás izgalmából sem.

Talán ennyi is elég ahhoz, hogy lássuk, mi Szilágyi legnagyobb teljesítménye. Azt a kép-kultúrát, amelyet sokszor experimentális fotónak nevez a szakirodalom, úgy mutatja be olvasóinak, hogy kiemeli e munkákat a sötét-kamra vagy a laboratórium hermetikusan zárt és az olvasó számára is idegenszerűen ható világából, és visszahozza, annyira emberközbe hozza, hogy már nem esik nehezünkre, hogy a művek értelmezési lehetőségeivel is eljátszunk. Vagyis eléri azt, hogy a fotók megértése, a világukba való belépés már ne problémát, hanem igazi örömet jelentsen a számunkra. Ehhez a hangsúlyeltolódáshoz persze az is hozzátartozik, hogy Szilágyi érvényesíti az utóbbi évtizedekben megváltozott arányokat. A legfeltűnőbb változás, ahogy erre már többször is utaltam, a fotóművészet emancipálódása, felszabadulása az idősebb testvér; a képzőművészet gyámkodása alól. Szilágyi ezt szinte automatikusan éri el azzal, hogy követi a magyar fotóművészetben fokozatosan megváltozó arányokat. De néha hangsúlyozza is, hogy ez történt, például akkor, amikor elmondja, hogy amíg korábban a fotóművészek nyilatkozatai gyakran kezdődtek ezekkel a szavakkal: „én nem művész, hanem csak fotós vagyok”, addig 1977-ben az akkor huszonnégy éves Vető Já-

nos már pimaszul így beszélt: „*A hetvenes évek képzőművészete a kreatív fotó. Nem a képzőművészet egyik ága, hanem »A« képzőművészet.*” – Vető hozzáfűzte még: „*A fotó a front.*” (Teljes terjedelmében is olvasható a DVD-lemezen: CIKKEK, TANULMÁNYOK / MOZGÓ VILÁG / 1977. 1. HAJAS TIBOR: TÖREDÉKEK AZ „ÚJ FOTÓ”-RÓL. INTERJÚ VETŐ JÁNOSSEL.)

Talán ez a megnövekedett öntudat tükrözik abban is, hogy a képzőművészeti fotóhasználat a különböző kifejezési formák felsorolásának a végére került most ebben a könyvben. Ami természetesen nem azt jelenti, hogy Szilágyi lebecsülné a képzőművészek fotóval kapcsolatos munkáit, hiszen kifejezetten hangsúlyozza is, hogy a téma megérdemelne egy külön kötetet. A kiemeltebb és elkülönítettebb megközelítést az is indokolhatná, hogy a képzőművészek számára a fotó elsősorban mégiscsak szerszám, csak egy a sok technikai lehetőség közül, sokszor pedig tényleg nem több, mint a dokumentáció jól bevált eszköze. A fotóművészek előtt viszont mindig az a feladat áll, hogy mondanivalójukat ezzel az egyetlen idiómával, a fotó sajátos nyelvénél a lehető legérzékenyebben használatával fejezzék ki.

### **Minden fénykép megidézés, de csak a vajjások fénykép művészet is**

Van azonban egy ennél mélyebb és sarkalatosabb különbség is, amit számomra a legmegrendítőbb módon Roland Barthes utolsó könyve, a *LA CHAMBRE CLAIRE* (1980) fogalmazott meg (magyarul is megjelent: *VILÁGOSKAMRA. JEGYZETEK A FOTOGRÁFIÁRÓL.* Európa Könyvkiadó, 1981).

Miután ugyanis Barthes sok-sok éven át a fényképezés kérdéseit a szemiotika és a strukturalizmus szemszögéből vizsgálta, halála előtt váratlanul elfordult ezektől a tanulmányaitól, és újrakezdte a téma tárgyalását, mégpedig most már csak annak az egyetlen szempontnak a figyelembevételével, hogy milyen személyes élmények bizonyították az ő számára, hogy igenis lehet a fotográfiának művészi mondanivalója is. Barthes két egymással szembeállított latin kifejezést használ ennek a szubjektív megközelítésnek a leírására: a *studium* szón mindazt az intellektuális erőfeszítést érti, amellyel átadja valaki magát annak, hogy egy dolog (például egy műalkotás) világát feltárja, és annak a kultúrának az eszközeivel,

amelyhez tartozik, megpróbálja interpretálni is. A másik mozzanat már nem belőle, a stúdiomot végző személyből indul ki, hanem, mint egy kilőtt nyíl, a vizsgált fotográfiából érkezik, onnan elindulva fúrja át, sebezi fel a stúdiomot végző személyt. Ez az a *punctum*, az a néha pontszerűen kicsiny részlet a fotón, amelynek az evidenciáját nem lehet tudatos analízissel megmagyarázni, és amelynek nem lehetnek erkölcsi vagy ízlésbeli kritériumai sem, mert a *punctum* azzal hat, hogy a szemlélő tudatalattijának a legszerűlekenyebb pontját veszi célba – vagyis lehet nagyon neveletlen is. Példaként William Kleinnek egy 1945-ös fotóját hozza fel, amely New York olasz negyedének az egyik utcakölykét ábrázolja. A kép mozgalmas, minden részletében érdekes fotó, de amit Barthes az egészből lát, és amiről egyszerűen nem tudja levenni a tekintetét, az csak a gyerek rossz fogai.

Ta, da, az ott! – a még beszélni nem tudó csöppség rámutató gesztusa ismétlődik meg ebben a pusztá létre és látványra tapadtságra lefokozott mozzanatban. Ez az a pillanat, amelyben megszűnik az általában vett fotográfia, és csak az az egyetlenegy, konkrét fotó létezik már, amely éppen a dolgok igazi létével, a tények megfellebbezhetetlen hatalmával szembesített minket. Ősi, mágikus funkciója ez az ábrázolásnak, olyan tulajdonsága a képnek, amely szinte megközelíthetetlen az esztétika eszközeivel, mert ami benne igazán fontos, az sokkal mélyebben történik, mint ahová a szavak világa, a nyelv lenyúlhat. És ezért elfogadható az az állítás is, hogy tényleg csak a fényképezés feltalálása óta funkcionálhat maradéktalanul a megidézésnek ez a tökéletes formája – mert bár igaz az, hogy amit a fotó mutat, az csak illúzió, de *ahogyan* mutatja, az bizonyos esetekben már több annál. És már alapfokon is képes a fotó arra, hogy a néző szubjektumának a háttérbe szorításával a felidézett képeknek és tényeknek fokozott jelentőséget kölcsönözzön.

A fényképezésről szóló irodalomban gyakran merül fel ennek a mágikus erőnek az emlegetése, erre hivatkozik például Susan Sontag is, amikor azt mondja, hogy a fénykép „bizonyít”. Számomra is itt húzódik az a határvonal, amely a fotót az ábrázolás vagy megidézés egyéb (irodalmi, képzőművészeti stb.) formáitól *műfajilag* elválasztja (vagyis nem esztétikai

értelemben, például azt illetően, hogy művészet-e a fénykép). A fotográfia legfőbb korlátozottsága abban rejlik, hogy kétdimenziós, egyébként azonban a kamera képes rá, hogy a tér és az idő dimenzióit félretolva szinte korlátlan időkre rögzítsen egy megtörtént, egy minden szempontból valóságos értékű pillanatot. És ezzel elérheti azt, hogy egy-egy percre megkerülje a fizika törvényeit is, hiszen tetszőleges távolságok áthidalására vagy a science fiction irodalom fordulataihoz hasonló időutazásokra képesíthet bennünket. Mindamellett mégis azt kell mondanom, hogy a fotónak ez a megidéző ereje – mert hiszen csak erről volt eddig szó! – nem több, mint „gyenge mágia”, hiszen általában meg is elégszik a fénykép azzal, hogy egy-egy képet megőrizzen, konzerváljon.

A képzőművészet (és általában is a művészet) viszont nem is törekszik ilyesmire, hiszen csak mellékesen tartozhat a feladatai közé, hogy például személyek arcvonásait örökítse meg vagy hogy megtörtént eseményeket és tényeket dokumentáljon. Sokkal közelebb jutunk a lényegéhez, ha belátjuk, inkább az a dolga, hogy ő maga álljon oda a tények és személyek *helyére*. Vagyis a képzőművészet nem megidéző, hanem *behelyettesítő mágia*, és a praktikái is elsősorban az analóg esetek hatalmára épülnek. Egy elhunyt ősoket megidéző totemoszlop például sohasem törekszik arra, hogy megidézze az ősök képét, hanem inkább azzal funkcionál, hogy azok számára, akik felállították, egyenértékű ezekkel az ősökkel – csak a metaforák erejével, minden közelebbi hasonlóság nélkül is. A behelyettesítés aktusának igen fontos mozzanata az, hogy mivel mi magunk vagyunk a rítus eljátszóí vagy a mágikus metafora elkészítői, e körülménynek (mondhatnám: „csalásnak”) köszönhetően a problémáink megoldására bizonyos hatalmat is nyerhetünk.

A fenti kisgyerek példáját továbbfejlesztve így írnám le ezt a többletet: a gyerek a bábszínházból ismeri Vitéz Lászlót, akinek, mint tudjuk, az a kedvenc szokása, hogy palacsintasütőjével püföli az ördögöt. Ha a gyerek csak a bábu fényképét látja, egy pillanatra el is hiheti, hogy tényleg Vitéz László van előtte, és ujongva rá is mutathatna képre: ta, da, az! De ha van egy olyan játéka, amit ő maga nevezett ki Vitéz Lászlónak, akkor már nem fog ez a rá-

csodálkozó gesztus megismétlődni, hiszen a gyerek eleve tudja, hogy most olyan párhuzamos világban él, amelyben egyik játéka vette át Vitéz László szerepét. Viszont megteheti azt, amire a fotón lévő bábszínházi hőst hiába is próbálná rábeszélni, nevezetesen, hogy jól elpüföltesse vele a testvérét, vagy hogy mikor eljön az este, együtt feküdjön le vele az ágyba. (Magasabb szinten: Cézanne is így járt el: festményeit a természettel párhuzamosan [!] haladó alkotómunka gyümölcseinek nevezte. És azért festette meg például igen sokszor az előtte magasodó hegy, a Sainte-Victoire képét is, mert csak így tehette meg azt, amit magára a hegyre hiába is próbált volna ráerőszakolni, nevezetesen, hogy jobban átgondolt rendhez és az általa inkább harmonikusnak érzett színvilág törvényeihez igazítsa a látvány kapcsán eléje táruló felhők, sziklák vagy fák valójait és formáit.)

Ahogy most mindezt előadtam, abból talán elég világosan kirajzolódik, hogy a művészet olyan minőség, amely azért több, mint a tények vagy a képek pusztá felidézésére képes varázslat, mert miközben beáll abba a szerepkörbe, hogy eljátsszon nekünk valamit, egyúttal úgy hozza közelebb a világnak ezt a részét, hogy azonnal megváltoztatja a fizikáját is. De nem az következne ebből, hogy a fotó, amelyet csak gyenge mágiának, a tények képét elénk vetítő varázslatnak neveztem, soha nem emelkedhet az így definiált igazi művészet rangjára? Hiszen amit felidéz, az mindig elmarad attól, amit éppen most a dolgok fizikai megváltoztatásának neveztem, és ahhoz sem segíthet hozzá, hogy a világot kedvünk és igényeink szerint manipuláljuk?

Ez jó kérdés, de tudok válaszolni rá. Az eddigi alapján most már tudjuk, hogy van a mágiának egy csupán képeket felidéző egyszerűbb formája, amelyet modern kifejezésekkel élve emlékképnek vagy dokumentációnak nevezhetnénk. Ide tartozik minden fotó is. Új gondolatként szeretném viszont hangsúlyozni azt, hogy találkozhatunk a fotográfia olyan példáival is, amelyek nemcsak megidéző erejűek (hiszen ezt minden dokumentumfotó is megteszi), hanem arra is képesek, hogy ezzel egyidejűleg egy *analóg világ* kapujához is elvezessenek bennünket. Ami e kapun túl nyílik, ott kezdődik a művészi fényképezés.

Vagyis vannak fotók, amelyekben ott sejtünk valami többletet, ott érezzük annak a várakozásos elemnek a jelenlétét is, amely kilóg, kikíváncsodik a „normális világrendből”, és amely a ráismerés pillanatában szokatlannak, meglepőnek, valamiképpen irritálónak, sokszor egyenesen agresszívnek hat. A fotón látható motívum ilyenkor oszcillálni kezd a fizikai látvány megidézett képe és a látvány mögül lidércfényként felénk lobogó intuitív ráismerések között. Ez a többlet az a faktor, amelyet Barthes punctumnak, Cartier-Bresson a döntő pillanatra való rátalálásnak nevezett. Én arra hivatkoznék, hogy ilyenkor egy analóg képet, egy minket inkább szolgáló (vagy fenyegető) világ töredékét vetítjük oda a fénykép mögé – és ezt a mozzanatot már a fotó alkotója készítette elő azzal, hogy érezni, látni vélte ezt a „másik” világot, amikor a kamera kioldógombját megnyomta. Amiről itt szó van, az tehát valami olyasmi, amit legszerencsésebben talán az „üzenet” szóval írhatnánk körül – vagy valami olyasminak nevezhetnénk, ami üzenetre hasonlít. Persze, ahogy az egész mechanizmus lefolyik, azt nagyon nehéz lenne racionális módszerekkel realizálni vagy a tulajdonképpeni természetére analitikus okoskodással rákérdezni. Mert például mit dönt el az a bizonyos pillanat (à la Cartier-Bresson...)? – Akármilyen válasz, csak úgy elfogadható, ha hajlandók vagyunk beletörődni abba is, hogy a művészi fényképeken látni vélünk valamit, ami talán nincs is ott. És ez a magyarázata annak is, hogy néha úgy érezzük, a művészi fénykép szubverzív, „botrányos”.

És itt térnék vissza a fotóművészet és képzőművészet kapcsolatára, illetve különbségeire is. Ezek után már nem eshet a nehezünkre, hogy megértsük, a fotográfia korai korszakában ennek a technikai eredetű kommunikációs eszköznek, ha tényleg művészi szintre akart emelkedni, nem lehetett más választása, mint a képzőművészet és azon belül is a festészet megjelenési formáinak imitálása. Később viszont, a képzőművészet modern irányzatainak a kortársaként a fotó is kezdett rátalálni a saját, inkább testére szabott lehetőségekre. Miközben a képzőművészek – például Moholy-Nagy vagy Man Ray – a grafika műfaji határait a fotópapír és a vegyszerek használatával a fényképezés (magyarán: a fényvel való formá-

lás) tartományai felé tágtították ki, ezzel egyidejűleg az történt, hogy a fotósok is megtanulták, hogy arra használják a kamerát, hogy a valóságos látvány helyett, egyre merészebben, egy, a látvány fölé emelkedő vagy azzal „párhuzamos” értékű képet alkossanak – és ezzel már közel kerültek a képzőművészet analóg képalkotási módszereihez is. Az így született fotográfiák értése, olvasása is már csak a képzőművészet interpretálási fordulatainak a használatával volt lehetséges. Amit interpretálni kellett, az mindig az a plusz volt, amely túllépett az egyszerű dokumentáción.

Hogy a fotóban ez a „plusz” inkább formai trükkökön alapul-e (ezekhez a fogásokhoz ugyanúgy odatarthatnak a képzőművészetből ismert manipulációk, mint a csupán a fotó eszközeivel megvalósítható formai és technikai bravúrok) vagy pedig inkább olyan tartalmi érzékenység gyümölcse, amelyet aligha lehetne szándékosan „belevinni” egy fotóba, aminek a megteremtését tehát inkább a fotóművész intuitív tehetségére kell bízunk, nos, e kétféle többlet a fotókban máig is nagyon változó arányú. Valahol a két tartomány között azonban mindig meg lehet találni azt a különbséget is, amely a képzőművészet és a fotóművészet között olyan értelemben hűz választóvonalat, hogy azt tekinti fő kritériumának, vajon ép-e még a fotográfiának a megidéző, a valóságra rámutató és *a látvány igazát bizonyító* funkciója (ez ugyanis sértetlen maradhat egy sor érzékeny trükk alkalmazása ellenére is). Ha ez a funkció már nincs jelen, mert például a fotó amúgy is egy képzőművészeti alkotás fizikai része, vagy a fénykép annyira távol áll minden, a tapasztalati világban előforduló látványtól, hogy nyilvánvaló, itt nem valami megtörtént (vagy megtörténhető) dolog felidézéséről, hanem inkább formai fikcióról, egy képzőművészeti gondolat kreatív megformálásáról van szó, akkor a fotót a képzőművészet birodalmába kell sorolnunk.

A két pólust szélső eseteikről könnyű felismerni. A riportfotókból kiemelkedő művészi teljesítmények például biztos, hogy a par excellence fotóművészethez tartoznak – a fotogram viszont inkább sorolható a képzőművészet műfajaihoz. De mit kezdjünk a két nagy tartomány közt található átmeneti műfajokkal, például a művészi színvonalra igényt tartó „megrendezett” fotókkal? Az ilyen esetek-

ben valóban nehéz megnyugtató döntésre jutni. Hogy mennyire így van ez, arra az egyetemes fotótörténetből hoznék két példát.

Robert Capa leghíresebb képe a spanyol polgárháborúban született, és egy katona halálát ábrázolja: a golyótól eltalált férfi megroggyan, hátrahanyatlik, miközben messze oldalra lendülő kezéből kihullni készül a puskája is. Májig sem ültek el a viták arról, hogy ez a fantasztikus szuggesztivitású kép megrendezett jelenet volt-e vagy valóságos halál – mert hiszen, hogy „ilyet nem lehet beállítani”, az nem érv. Capa híres volt arról, hogy közvetlen közelből fényképezte a háború eseményeit, a normandiai partraszálláskor például ott volt az elsőnek landoló ejtőernyős vadászok között. De nem emiatt tekinti a világ közvéleménye ezt a fényképet autentikusnak, hanem azért, mert – elfogadva annak lehetőségét is, hogy a fotó esetleg beállított – a kritikus pillanat mesteri megörökítésének a szempontját tekintve mindenképpen igaz ez a kép.

A másik példa Cindy Sherman. A performansz tágabb táborához sorolt amerikai művész nő a lefényképezett beállítások műfajának a legnagyobb mestere. Mindig a lehetséges női szerepkörök közül válogatja a képtémáit, vagyis beöltözik a legkülönbözőbb foglalkozású asszonyok szerepébe, méghozzá olyan tökéletesen, hogy nincs is két olyan képe, amelyen az általa megtestesített személyek még emlékeztetnének egymásra. Ezen túl pedig még az installációs művészet egész fegyvertárát is felvonultatja, hogy a választott nőtípusok világát, tárgyi környezetét is életre kelthesse. A kasírozás tökéletessége nála azonban az ellentétébe csap át, mert minél perfekter az imitáció, annál jobban kiabál az eredményt megörökítő fotókról az, hogy mindez csak kamuflázs, áltaítás. Van valami megmagyarázhatatlan sminkeles a fotóin, ami az egész képet befedi. Cindy Sherman azonban ez nem bántja, hiszen nem szociológusnak, hanem képzőművészeknek tartja magát, és mást, mint képzőművészeti hatást nem is nagyon akar elérni. Az alakoskodás az, amit szeret, és a szituációteremtés örömeit igyekszik „ábrázolni” is. Bár fotói a női szerepkörök dokumentációiként hatnak, érzésem szerint mégsem dokumentumfényképek, hanem képzőművészeti alkotások. És csak annyi közülük van a nők emancipációjához, mint Van Gogh napraforgós csendéleteinek a botanikához.

### A kreatív fotós mint az apparátus ellen játszó szabadságharcos

„Ez a könyv nem azzal a céllal íródott, hogy művészet- és fotóelméleti tételeket igazoljon vagy cáfoljon...” – kezdi Szilágyi az ELVI MEGFONTOLÁSOK című fejezetét. Mert elvi megfontolásai azért lehetnek, és ezek közül az egyik első éppen az, hogy beszélhetünk-e művészi fotóról. Mivel a klasszikus avantgárd idején a „művészi” kifejezés alatt a szalonművészet affektált, felstilizált darabjait értették, és ezért ha a „művészi fotó” került szóba, akkor egy csúfolódó gesztussal ezt is idézőjelek közé tették, Szilágyi odaáll a modernnek szélsőségesen puritán álláspontja mellé, és kijelenti, hogy ő sem használja a szót érték kategóriaként, hanem csak leíró kategóriaként. (A magyar olvasó jó példát találhat a „művészet” szó elleni berzenkedésre Brassai BESZÉLGETÉSEK PICASSÓVAL című könyvének a 128. oldalán [Corvina, 1981]. Itt Brassai azt a jelenetet eleveníti föl, amikor Picasso egy giccses pózban megörökített akt előtt – a képet egy régiségkereskedőnél vásárolta, hogy legyen elég tartalék vászna – megjatsza a palettájával és ecsetjével ágáló „festőművészt”. Brassai le is fényképezte a jelenetet, lásd a 28. ábrát.)

Az az érzésem azonban, hogy Szilágyi túl komolyan vette a modernnek egyik-másik utálkozó szplínjét, hiszen értékszemlélet nélkül, illetve a művészet fogalmát definiáló erőfeszítések nélkül nem lehet a tárgyról komolyan értekezni. Ami igaz lehet a mértéktartásra intó gúnyolódásokból, az inkább csak annyi, hogy sokféle módon lehet a művészet mibenlétét megközelíteni. Lám, fentebb jómagam is megpróbáltam végiggondolni és leírni a magam verzióját. Sőt, elárulhatom azt is, hogy amikor Szilágyi fejtegetéseit követve az ELVI MEGFONTOLÁSOK-ig jutottam, elmentem a kölni König könyvesboltba, és megvásároltam egy 1296 oldalas antológiát, amelyben 139 szerző 175 írása van összegyűjtve a fotóművészet lényegéről (Wolfgang Kemp, Hubertus v. Ameluxen: THEORIE DER FOTOGRAFIE, 1839–1995. I–IV. Schirmer/Mosel, München. Az egybekötött olcsóbb kiadás dátuma: 1999). Ezt a könyvet átlapozva rögtön írtam egy e-mailt Szilágyinak, és egy sor kérdésben igazat adtam neki, sőt biztosítottam őt arról is, nagyon jól tette, hogy nem óhajtott belépni a fotóelméleti teóriák rop-

pant labirintusába. De kitértem arra is, mit gondolok a fotóművészetnek csak leíró kategóriaként közölt meghatározásáról – hiszen bármilyen szimpatikus is ez a szándék, a szerző – akár akarata ellenére is – előbb-utóbb érték kategóriaként fogja használni a művészi fotográfia fogalmát. Ami lehet, hogy nem baj, de akkor viszont tisztázni kell, hogy ezt teszi. Hogy az olvasó is értse, miről volt a levélváltásban szó, idéznem kell Szilágyi könyvének idevonatkozó sorait: „Nyilvánvaló: a fotográfia egésze nem művészet. Csak a művészi céllal készült, művészi kommunikációra szolgáló fotó művészet. A fotográfia egészének ez a rendkívül kicsiny szelete intézményeiben, médiumaiban és esztétikájában is jól megkülönböztethető a többi fotóhasználattól.” Szilágyi hozzáteszi még: „...e könyv egyik legfontosabb elméleti alapja Vilém Flusser munkássága; különösen a Fotográfia Filozófiája című tanulmánya, de sokat hasznosítottam a szerző egyéb – különösen kommunikációelméleti – írásaiból és a vele készített interjúkból is. [...] Könyvünk témája szempontjából különösen fontos, hogy a sablonos képeket gyártó »fotóművészet« egy kalap alá veszi a kliékekben gondolkodó alkalmazott fotográfival. Ettől a beállítottságtól különbözteti meg Flusser az experimentális, valódi fotóművészetet (az experimentális fotó a magyar szakirodalomban a képzőművészeti fotóhasználat egyik speciális területére van lefoglalva; Flusser tágabb értelemben használja a kifejezést), mely új látásmódra sarkallja a nézőt, s ezzel a szabadság felé nyit teret. Az experimentális fotográfia (és innen kezdve már Flusseré a szöveg:) »tudatosan járadozik azon, hogy előre nem látható információkat állítson elő, azaz valami olyasmit hozzon ki az apparátusból, ami nem szerepelt a programban. Tudja, hogy az apparátus ellen játszik«”.

Először arról a kérdésről vitatkoztam Szilágyival, ami a művészi fotó intézményeit, médiumát és esztétikáját illeti: „Érzésem szerint túl biztosra veszed, hogy a művészi fotónak mindig ilyen egyértelműen »művészi« lett volna az intézményes háttére. Sok fotóművész riporterként vagy divatfotósként kezdte (Cartier-Bresson, Kertész, Arbus stb.), néhányan mások pedig fotószalonnal rendelkező boltosként indultak, sőt azok is maradtak (Sander), vagy amikor már elismert művészek lettek, intézményes háttérük még akkor is sokszor nagyon kommersz maradt, ilyenek voltak példá-

ul a Magnum Fotó Ügynökség tagjai (köztük volt Robert Capa, Cartier-Bresson stb.). Gondolom, üzletileg és szervezeten sem különböztek a többi nagy fotóügynökségtől, márpedig ezt értjük intézmény alatt, nem? Egyes, ma nagynevű fotográfusként tisztelt szerzők, amíg éltek, soha nem gondolták volna magukról, hogy egyszer fotóművészek tekintik majd őket... Ugyanígy kétkedem azt is, hogy a múzeumokban őrzött fotóművészeti anyag mind olyan lapokból állna, amelyek művészeti szándékkal készült vintage-ok volnának, pláne számozott példányok! A limitált, számozott és szignált lapok a képzőművészeti grafikák felől érkeztek, és elsősorban azok éltek ezzel a formával, akik maguk is képzőművészek voltak, vagy legalábbis képzőművészek társaságában forogtak. A kommersz fotók általában fölragasztott márkacímkeket viseltek, de a menő fotószalonok tulajdonosai szerették ceruzával »művészien« aláírni a náluk készült nagyobb alakú fotókat (az én családi fotóim közt is sok van ilyen) – mindez azt mutatja, hogy teljesen összemosszódik a határok. Ehhez jön aztán még az is, hogy pl. az avantgárd idején szégyen volt, »maradnak számitott« a lapokat aláírni és számozni... Mindez már a médium kérdését érinti...

Szilágyi válaszában lényegét postafordultával küldött levelének következő mondatai tartalmazzák: *„A művészi igényű fotó a maga szabadságharcában a fényképnek mint táblaképnek és a fotós művészetgyénység rangjának elismertetéséért küzdött, (ugyanakkor) a szélesebb értelemben vett képzőművészetben éppenséggel a táblakép és a művészetgyénység tagadása volt napirenden. Tehát épp a legigényesebb fotó az ellenkező irányban volt kénytelen menetelni, mint a modern/avantgárd képzőművészet.”* Ez igaz, és ez valóban arra indíthatja az igényes fotó képviselőit, hogy ha a művészi fényképről volt szó, akkor azért küzdjenek, hogy a fotó is olyan rangot, „aurát” kapjon, mint amilyennel addig csak a táblakép rendelkezett. De hogy a fotó előállításának, forgalmazásának stb. a kérdésében a határok ne volnának ugyanígy elmosódottak és intézményesen is nehezen követhetők, mint ahogy a képzőművészetben is nagyon bizonytalanok az ilyen választóvonalak, ezt én továbbra is vitathatatlanak tartom. Szilágyi ugyanis a válaszában tulajdonképpen csak az ízlésünkre bízta,

hogy képesek legyünk elválasztani az ocsút a búzától (*„...kommerszet meg lehet különböztetni a tényleges művésztől. Nekem ez soha nem okozott gondot, és nyilván neked sem”).*

Ami Flussert illeti, az ő szövegei rendkívül koherensek, és a fogalmazásmódja szinte ellenállhatatlan – ez talán már a fent idézett félmondatból is kiérezhető. De vajon mindenben igaza van-e? A levelem egy későbbi passzusában ezt a problémát is szóba hoztam Szilágyinak: *„Te is azon vagy, hogy figyelmeztess az olvasót arra – írtam –, hogy nem szabad Flussert szó szerint venni, mert Flusser az apparátuson nem a fényképezőgépet vagy annak a funkciót érti, hanem inkább a fogyasztói társadalom, illetve a formális demokrácia vagy más szemzőgből nézve: a posztindusztriális korszak önállósult funkcióit, automatikussá vált szimulációit, reflexeit, kényszerképzeteit stb. Az következik mindebből, hogy a Flusser által leírt világban a fotókamera és a fotografálás szokása tulajdonképpen egy nagy allegória – én is így gondolom. Flusser a könyve utolsó részében maga is apokaliptikusnak nevezi a saját maga által monumentálissá növesztett hasonlatot. Viszont ha ezt tudjuk, akkor azt is tudjuk, hogy »az apparátus programja ellen játszani« nem lehet teljesen azonos azzal, hogy a kamera lehetőségei és törvényei, esetleg a »jó fényképezés« szabályai ellen játszunk – noha Flussernél egy kicsit mindvégig erről is szó van.”* – Szilágyi ugyanis a „jó fényképezés” szabályait felborított kreatív hibákban látja a szabadság felé vezető kálpalkotás biztosítékait – és ha ezen a konvenciók megtagadását érti, akkor tulajdonképpen csak egyetérteni lehet vele. De kérdés, hogy vajon Flusser is a „jó hibákkal” felfegyverzett fotográfiára gondolt-e, hiszen allegóriájában az egész emberi civilizációról van szó, amelyet aligha védhet meg az „apparátustól” néhány kreatív fotós.

A megegyezést itt az biztosította, hogy Szilágyi válaszként elküldött egy tanulmányt Flusser pályaképeről, és ennek utolsó harmadában esik szó arról, hogy A FOTOGRAFIA FILOZÓFIÁJÁT mennyire félreértették a recenzensek, amikor Flussert csak a fotó kérdéseivel foglalkozó esszéírók egyikének tekintették – hiszen a könyvében sokkal többről, kultúránk teljes megváltozásáról van szó. E szöveg olvasása közben eszembe jutott, hogy Moholy-Nagy egy-



kor arról írt, hogy sokáig azokat tekintették analfabétának, akik nem tudtak írni-olvasni, a jövőben viszont az számít majd analfabétának (gondolta Moholy-Nagy), aki nem képes fényképeket olvasni – az írás-olvasás korszakát ugyanis fel fogja váltani a technikai képek olvasásának a korszaka. Ám Flusser mintha megfordítaná a Moholy-Nagnál még olyan lelkesedő, oly utópisztikus értékrendet, hiszen óv attól, hogy olyan társadalmat alakítsunk ki, amelyben a képek nyelve az egyeduralgódó – ő egyenest a képek hegemoniáját tekintené analfabetizmusnak. Mert a képek manipulálhatók, és velük válik manipulálhatóvá az egész társadalom is.

Az 1983-ban publikált *A FOTOGRAFIA FILOZÓFIÁJA (FÜR EINE PHILOSOPHIE DER FOTOGRAFIE)*. Göttingen, 1983) után két évvel újabb könyvvel jelentkezett, amelynek a magyar címe így hangozhatna: *A TECHNIKAI KÉPEK MINDENSÉGE FELÉ (INS UNIVERSUM DER TECHNISCHEN BILDER)*. Göttingen, 1985. Mindkét itt tárgyalt Flusser-kötet megjelent magyarul is, lásd a DVD-n lévő bibliográfiát). Ebben már nem a fotográfiáról, hanem az általában vett technikai képekről van szó, és ezzel sikerült is tisztázni Flussernek egy sor félreértést. A megoldást sem a fotográfiának az apparátust szabotáló, kreatív alkalmazásától várja (hiszen a kör közben nagyon kitágult, a technikai képek univerzumába már odatartozik a film, a videó, a komputergrafika a holográfia és a virtuális realitás is), hanem – amire valószínűleg mindig is gondolt – a „többiekkel”, az embertársainkkal folytatott kommunikációban bízunk. Látjuk, a konklúzió egy nagy kerülő megtétele után csaknem bibliai. Flusser sokszor végletesen pesszimistának tűnő kultúrkritikájában itt tűnik fel egy halványan világító ezüst fénycsík, a megváltást ígérő remény.

Nem folytatom a levélváltással kapcsolatos szövegek vagy gondolatok további idézését, hiszen nem Flusserről vagy a fotóművészet műfaji problémáiról szándékozom ezekben a bekezdésekben írni, hanem Szilágyi mélyebb indítékait kutatom. Mert végül is nem mindegy, hogy az a kötet, amelyet a vizualitás területén az év könyvének nevezhetünk, milyen esztétikai és világnézeti háttérrel íródott.

Számomra az a válasz ezekre a kérdésre, hogy Szilágyi Sándorban – kicsit ugyanúgy, mint

Flusserben – az avantgárd eszméken nevelkedett és a szabadság mítoszát feledni nem tudó (tipikusan közép-kelet-európai?) szerzőt látom, aki ösztöneivel és intellektusának minden erejével a választott metier emancipációját szolgálja. Az elmúlt évtizedek személyes emlékei vagy az általa tisztelt jelenkori szerzők, de a távolabbról öröklött tradíciók is mind arra tanították, hogy a szabadság csak úgy védhető meg, ha „az apparátus ellen játszunk”. Ez egyfajta örök opposzió vagy pozitív kicsengésű hibatan vállalása (úgy is nevezhetném: a minket megülő negatív utópiák ellen forduló permanens program). Ezzel magyarázható, hogy Szilágyi számára a karizmatikus magasságokba emelkedett „hiba” vagy radikalizmus (a kettő az avantgárdban tényleg fedésbe is került néha) feltétlen értéknek tűnik. És ez az értékfogalom vetődik vissza aztán néhány részletkérdésre, az igazi fotóművészet ismerveire is – ilyen a művészi és nem művészi fotó túl éles, a való élet által csak ritkán igazolt kettéválasztása vagy a „biztos várak”, az intézmények szerepének vagy a mediális kérdéseknek kissé túlidealizált, túl nagy jelentőséggel felruházott tárgyalása stb.

Jómagam mint kritikus, mint a könyvhöz kívülről közeledő olvasó, nem tartom ezeket igazán fontos vitatémáknak. Ellenkezőleg, ezek a kissé önkényesnek tűnő elrajzolások adják azt a markáns kezdetet, azt a lenből-kenderből font elszakíthatatlan szálat, amelyre aztán a szerző felfűzi a többit is, a magyar fotóművészet majd’ negyedszázados történetét. És ha az évszámokra gondolunk (a könyv az 1965-től 1984-ig született művészi fotókról szól), akkor el kell fogadnunk, hogy a mentalitás nagyon adekvát a témával. Arra képesíti a szerzőt, hogy belülről lássa e fotók világát. És képessé teszi őt arra is, hogy gördülékenyen és olvasmányosan tudjon írni róluk.

### **Kötéltánc a két pillér, a képzőművészet és a fotóművészet között**

Adós vagyok még a képzőművészeti fotóhasználat köré csoportosított művek és problémák reflektálásával – és itt most megint nagyon konkrét példákkal kell egy darabig foglalkoznom.

Néhány oldallal korábban már szoltam arról, hogy az egyetemes fotótörténet nagy tel-

jesítményei között mennyire nehéz néha a műfaji határokat meghúzni. Itt az ideje annak, hogy a magyar fotóművészetből is hozzak néhány példát a képzőművészeti fotó és a fotószerű fotó között ingázó megoldásokra, és egyúttal azt is érzékeltessem, hogy mennyire szubjektív az ilyen vagy olyan irányú döntés. Török László volt az egyetlen magyar fotós, akinek albuma jelent meg a Szilágyi által tárgyalt korszakban (MÓDOSULÁSOK. Magvető Könyvkiadó, 1983. A DVD-n: KATALÓGUSOK, ALBUMOK / 1983 TÖRÖK). A kötet első képe, a CSALÁD (1972) nemcsak Török legismertebb fotója, hanem minden idők magyar fotóművészetének is az egyik legsikerültebb teljesítménye.

A fénykép a falusi fotószalonok régi kazettás gépeinek a stílusát utánozó felvétel, olyan emlékkép, amelyet a kispolgári család, vagyis az apa, az anya és kamasz korú fiúgyermekük a fotográfus bolthelyiségében lévő padra leülve csináltatott magáról. Török azonban váratlanul köztük ültetett egy hivatásos modellt, egy igen szép megjelenésű meztelen lányt is, és érezhető, hogy úgy instruálta a családot, hogy ne törődjenek a jövővényel, hanem nézzenek csak feszletlenül mosolyogva továbbra is a kamerába. Ami aztán egy szavakkal ki nem fejezhető apró tragédiát indított el az útjára: a meztelen modell ugyanis az egyetlen feszletlenül ülő személy a képen, és noha félrefordítja a tekintetét, vagyis nem vesz tudomást rólunk, a kép nézőiről, mégis ő a csoportkép központja, mindent lehengerlő vizuális szencziációja is. Míg a többiek egy „igazságtalan” verseny vesztesei, hiszen kényszeredett mosolyuk mögött ott ágál a kétségbeesés és az abszurd helyzet megoldhatatlansága vagy pikantériája miatt érzett zavar és szomorúság is. Egy Csehov-darab atmoszférája ez, egyetlen fényképbe sűrítve. Szilágyi – mint a műfaj verhetetlen győztesét – nagyon helyesen a megrendezett fotók között hozza ezt a felvételt, és megtoldja még az album néhány további képével is. Török közel száz felvételt tartalmazó kötete természetesen nem tarthatta fenn végig a CSALÁD színvonalát, de műfaji letalalat voltát sem, ide-oda leng a fény-árnyék-tanulmányok, a portrék és a szürrealisztikus ízű installációk között (nem baj). Ez utóbbiak egyike-másika (például a Pilinszky emlékére készült fotók, de a portrék és a cigánysorozat installációs kiegészítéseket

tartalmazó néhány darabja is) számomra már nem is fénykép, hanem inkább képzőművészet, majdnem hogy kirakatrendezés. Török érdeklődése itt olyan fikciók és anyagszencziációk felé fordul, amelyeket egy installációval foglalkozó textilművész is beilleszthetett volna az oeuvre-jébe.

Az ellentétes irányú eredményre, vagyis az akcióművésztől a fotószerű fotográfia felé vezető mutációra lehet példa Szentjóbgy Tamás KI MŰVÉSZ? című sorozata (1973). A festő, az író, a színész, a mail art művész stb. szerepkörét parodizálja úgy, hogy festőnek egy szobafestőt, színésznek egy villamoson utazó és magát ripacszkodó pózba vágó férfit, írónak egy, a munkájába elmerülő nyomdai szedőt, mail artosnak pedig egy postást fényképezett le és így tovább, és ezekkel a snapszusokkal sikerült demitizálnia az egész, egyébként mindig az Olimposz magasságában forgoló művész-társadalmat – remek sorozat. Úgy érzem, Szilágyi joggal szerkeszthette volna be ezeket a képeket is a megrendezett fotók közé (noha tulajdonképpen nem beállítottak!), vagy egyszerűen odatehette volna a fotósorozatok műfajába. De hát kötve volt a keze. Szentjóbgyt úgy ismerjük, mint a magyar akcióművészet atyját, mint par excellence avantgárd képzőművészt – az egész Iparterv-nemzedék fejre állt volna, ha nem a képzőművészek, hanem csak a fotósok között említene őt a könyv. Pedig a MAGYAR VERS című kompozíciója is, amelyen cimbalom-ütőkkel veri az írógép billentyűit, és a homlokára már oda van nyálazva az ötszázas bankó, ez a kép is olyan fotóallegória (és milyen szatirikus erejű allegória!), amelynek a datálását évtizedekkel lehetne ide-oda tolni, még Ady újságcikkei is eszébe juthatnak az embernek, ha látja (1972, fotó: Veres Júlia).

Ez az önmagában jelentéktelen probléma, hogy egy-egy kép végül is a fotóhoz vagy a képzőművészethez tartozik-e, jól példázza azt is, hogy mire vezethet az, ha a szakirodalom (amelynek a láthatatlan falait nem Szilágyi, hanem még az elődei húzták fel) évtizedeken át megmarad egy előítélettel merevedő esztétikai konstrukciónál. (Egyik kiváló szakírónk például, akinek különben igen sokat köszönhet az újabb magyar fotóművészet, egy meg lehetőségen kései, 1998-as tanulmányában még mindig egy 1966-os eseményre hivatkozó ér-

veléssel indokolta a képzőművészetnek a magyar fotóművészet számára oly meghatározónak gondolt szerepét: „*A legerősebb impulzus azonban a képzőművészet felől érkezett a fényképezéshez. Koncz Csaba egyik – éjjelkor megnyíló – fotókiállítását például Szentjóby Tamás happeningje vezette be, aki egy keménypapírból összevarrt, lenceként befőttesüveggel ellátott kamerából bújt elő. A happener költő és Fluxus-közelbi alkotó ezzel is, valamint más akcióival is előkészítőjévé vált az 1970-es évek konceptualista fotográfiájának, valamint a fényképezést mint »ontológiai-episztemológiai aktust« kommentáló performance-ainak.*” A DVD-n: CIKKEK, TANULMÁNYOK / FOTÓMŰVÉSZET / 1998.)

A konceptuális művészetre való hivatkozás valóban a magyar mezőny egyik leggyakrabban használt fordulata vá vált ezekben az években. Egy darabig mindenki „konceptezett”, miközben a szó jelentése és a műfaj tulajdonképpen ismérvei vagy határai meglehetősen homályban maradtak. Úgy gondolom, itt az ideje, hogy e kérdéskört körülvevő bizonytalanságra valamivel határozottabb választ adjunk.

A konceptuális művészet a modernizmus történetének egyik legutolsó állomása volt, az a fázis, amikor a végletekig vitt redukcionizmus révén a műből már csak a rá utaló verbális hivatkozás vagy valamilyen azt helyettesítő és minimális eszközökkel realizált rajzos, fotós vagy installációs dokumentáció maradt meg a színen – jó példa erre Joseph Kosuth eljárása, ő a lexikonok „art” címszavának a szövegképére redukálta a művészet egész elméletét és gyakorlatát. Nem véletlen, hogy Kosuth és a vele egyívású képzőművészek Art & Language néven alakítottak művészcsoportot, hiszen ez az elnevezés is a szemantikai vázra lecsontozott művészetre vallott. A keleti tömb országokban, ahová mi is tartoztunk, azért vált különösen kedvelté ez a kifejezési forma, mert minimális fizikai dimenzióinak köszönhetően olcsó volt az előállítása, és könnyű volt a terjesztése is (például postán). Az ilyen művek azonban legtöbbször csak jópofa gagek voltak, az ötletgazdagság és az oppozíciós magatartás paradox vagy finom humorú fordulatai és nem analitikus következetességgel végigvitt nyelvi, szemantikai redukciók vagy azok metaforákba tömörített példái. Sokkal inkább nevezhetjük őket a képek és a szavak használatával vagy a tárgyak világával búvívészkedő csereberejárték-

nak, afféle művészeti itt a piros, hol a piros feladványnak, mint valóban konceptuális műveknek. Ez nem értékelés, hanem ténymegállapítás. Az esetek többségében tehát az lenne a helyes megoldás, ha a műfajoknak azt a fajta parttalan összemosisát látnánk az ilyen kvázi-konceptuális művekben is, amelyet multi-média- vagy intermédia-művészet néven produkált a korszak. E téren ugyanis sokkal toleránsabbak a határok, és hosszú ideig valóban kimeríthetetleneknek látszottak a lehetőségek is. Mindezeket átgondolva az is érthető, hogy miért éppen az olcsón és gyorsan elkészíthető, ám mégis nagyon informatív tartalmú fotó lett az ilyen multimédia-megnyilatkozások egyik legkézenfekvőbb és legkedveltebb „betétszáma”.

Nem kisebbítem Szentjóby érdemeit, ha azt mondom, hogy eddig nem találkoztam olyan fotójával, amely akkora tisztasággal és olyan erővel képviselné a konceptuális művészet ismerveit, mint a HŰLŐ VÍZ vagy a HORDOZHATÓ LÖVÉSZÁROK című installációi – de hát nem is tűzte célul maga elé, hogy mindenáron vegytiszta konceptfotókat csináljon. A konceptuális irányba vezető fotografálásnak már a hatvanas évek végétől feltűntek nálunk az ehhez a kifejezési formához közelebb álló mesterei. Említettem már Erdély Miklóst. Az ő gesztusa, ahogy lefényképezte a „Fényképezni tilos” táblát (az áthúzott kamera képével és az alája írt nagybetűs figyelmeztetéssel) és aztán az, hogy ezt a fotót, ahol csak lehetett, közszemlére tette, egyszerre volt szemantikai telitalálat és az előírások ellen opponáló bukfenec is – ha Erdély az angol nyelvterületen lőtte volna ezt a fotóját, akkor most a kép ott díszítené az erre a korszakra vonatkozó szakirodalom címlapjait. A konceptuális irányú redukcióra különben (bukfenec nélkül) Maurer Dóra volt a legjobb példa, ő hallatlan tömörséggel alkotta meg azokat a raszterként elrendezett fotószekvenciákat, amelyek szándékosan fordultak szembe a fotó megidéző, képeket imagináló funkciójával, hogy helyette a konstruktivista művészetben gyökerező geometrikus komponáláshoz, illetve logikai struktúrákhoz keresenek etűdszerű példákat (REVERZIBILIS ÉS FELCSERÉLHETŐ MOZGÁSFÁZISOK, 1972). Maurer képei – így elmondva – talán spekulatívnak hatnak, vizuális látványuk azonban hallatlanul mozgalmal és muzikális (!). Melllette Gáyor Ti-

bor és Türk Péter analitikus szemléletű fotószekvenciái említhetők meg még mint legerősebb példák. De azt is szóba kell hoznom, hogy ezek a művészek óvatosak maradtak a mindent előtűző concept-art divatjával szemben, és szívesebben használták műveik megjelölésére a „szisztematikus konkrét művészet” kifejezést.

Sajnálom, hogy Szilágyi nem vette be a könyvébe a Pécsi Műhely tagjai közül Halász Károlyt, aki 1971–72 körül a televízió adását manipulálta a képernyő elé tett és ritmikusan cserélt vonalrajzok szekvenciáival, majd pedig egy párja nincs sorozatot készített úgy, hogy tükrök segítségével belevetítette magát a televíziós dobozba, és mindezeket az akcióit fotókkal dokumentálta (SAJÁT ADÁS, 1976). E munkák előzménye az a – sajnos meglehetősen ismeretlenül maradt – fotó volt, amely úgy született meg, hogy Halász egy üres televíziós doboz közepébe egy égő gyertyát állított, és a tévé előtt ülő néző pozíciójából lefényképezte az így született „adást” (1971). Nem sokkal később a New York-i Fluxus művész, Nam Jun Paik is rátalált a konceptuális művészetnek erre a lírai szépségű lehetőségére, vagyis ő is belerakta a dobozba és lefényképezte a tévéműsor helyett az ott égő gyertyát. Azzal a különbséggel, hogy az ő munkájáról készült fotók aztán azonnal bejárták az egész világot.

### Ismerős közép-európai problémák

Az esetre rímel Károlyi Zsigmond könyvének a címe: I.K.E.M.X.X., amit így kell olvasni: ISMERETLEN KÖZÉP-EURÓPAI MŰVÉSEM A XX. SZÁZADBÓL (Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003). Károlyi talán a magyar mezőny legelvontabb művésze, a fent említett Joseph Kosuth is barokk szertelenségű aktornak tűnhetne mellette (úgy is felfoghatjuk a csak antiqua karakterekből összeállított kötetcímét, mint egy Kosuthot is továbbrövidítő koncept munkát). Persze nehéz eljutni gondolatainak tulajdonképpen magához – van is egy olyan érzésem, hogy egy további évszázad (plusz klímakatasztrófa, esetleg a demográfiai adatok teljes kiürülése vagy összeomlása stb.) szükséges ahhoz, hogy olyan közönsége támadjon, amely valóban értékelné tudja majd a munkásságát.

Egyik fotója alá, ami egy falnak támasztott és csak egy üvegtáblát bekeretező képkeretről készült (eredetileg vitrinajtó volt), Károlyi oda-

írta a következő Tandori-idézetet: „Vagy nem fér-e el ugyanott egy meglévő és egy hiányzó?” – Munkáinak egész sora foglalkozik ezzel a paradox kérdéssel. Vannak például fotói, amelyek falra ragasztott és ott kb. méterenként ismétlődő, oszlop alakú szürke foltokat örökítenek meg (1977). A jelenet egyik olvasata úgy szólhat, hogy ami „van”, vagyis amit pozitív formaként kell látnunk a falon, az nem az ott sorakozó foltok ritmikus sora, hanem a köztük maradt négyszögletes helyek fehér üressége – mert minden egyes ilyen hely egy kiállítás olyan képe, amely hiányzik (ha nem érthető, tessék elolvasni még egyszer). Károlyi megtalálta a magyar festészetnek azt a mesterét is, aki – ugyan nem intellektuális elemzéssel, hanem ösztöneinek a biztonságával – már egy-két évtizeddel korábban majdnem ugyanezt a rejtőzködő életérzést (vagy konceptuálisra redukált tárgyi világot?) festette, majdnem ugyanilyen hermetikus alapállásból: Czimra Gyulát. Szilágyi, mondhatnám, két legyet ütött egy csapásra, amikor Károlynak egy Czimra tiszteletére készült fotósorát is belevette a könyvébe. A kis szekvencia címe az, hogy CZIMRA-KIÁLLÍTÁS (1976). A középső képen egy üresen maradt, vászna nincs festőállványt látunk, a sorozat többi fotóján pedig a csaknem ásitóan üres szoba néhány (nagyon messziről felvett) bútordarabja igyekszik vigasztalni a nézőt.

Ez az atmoszféra zárja a könyvet is. Szilágyi ugyanis a kötet végén még kitekintést ad néhány olyan teljesítményre, amelyek csak távolabbról kapcsolódnak a kötet tulajdonképpeni témájához, és ezek között találjuk a sárkányrepülőkről (ÚJ IKARUSZ, 1973–78) és a BUDAPESTI VILLAMOSOK SOROZATÁRÓL (1982–84) ismert Tóth Györgyöt is. Tóth elment a Fiatal Művészek Stúdiójának a Kisstadionban rendezett fesztiváljára, és készített ott egy sorozatot, mégpedig az odalátogató vendégek találomra exponált portréiról (1983). Később elmondta Szilágyinak, hogy csak egyetlen olyan modellje akadt, aki amikor észrevette, hogy lefényképezik, nem nézett bele a kamerába, hanem sejtelmes, sokatmondó mosollyal félrefordult, és ez Aczél György volt. Vagyis Aczél az utolsó kép. Ő az, akire – ha végzett a böngészéssel – rácsukhatja a kötet hátsó borítóját az olvasó.

Perneczky Géza

## AZ ORGANIKUS FEJLŐDÉS JEGYÉBEN

### A rendszerváltás történelmi szemszögből és a mindennapokban

*Kornai János: Szocializmus, kapitalizmus, demokrácia és rendszerváltás (Nyolc tanulmány) Akadémiai Kiadó, 2007. 207 oldal, 4200 Ft*

Kornai János új tanulmánykötete korábban már (egyetlen kivétellel magyarul is) publikált tanulmányok, könyvrészletek gyűjteménye. A szerző az elmúlt másfél évtized terméséből válogatott, írásait helyenként utólagos reflexiókkal egészítette ki, gondosan ügyelve arra, hogy visszatekintő kommentárjai az eredeti szövegtől elkülönítve jelenjenek meg. A válogatás célja, mint a címből is kiderül, a két társadalmi rendszer természetrajzának leírása vagy inkább szembeállítása. Erre az alaplata építi a modelltelen, történelmi analógiákat nélkülöző rendszerváltás mélyebb jellemzőinek, szabályosságainak tárgyalását, ideértve a rendszerváltók tipikus illúzióinak és tévedéseinek bemutatását is.

Az új kötet nem a gazdaságról, hanem a rendszer egészéről, a társadalmi, gazdasági, politikai-hatalmi, intézményi és ideológiai viszonyok együtteséről, ezek kölcsönhatásáról szól. Arról, milyen elvek alapján épülnek fel a szocialista, illetve kapitalista rendszerek, mi teszi ezeket működőképesse, reprodukálódóvá (vagy ellenkezőleg, milyen okok miatt vesztetik el ezt a képességüket), hogyan változnak, és nem utolsósorban arról is, miként vélekednek róluk mindennapi tapasztalataik alapján a hétköznapi emberek. A hangsúly itt a rész-elemek közötti kapcsolatokon, a rendszer egészének stabilitását biztosító kölcsönhatásokon és nem az egyes részterületekre, például a gazdaságra jellemző speciális szabályokon van. (Ennek persze vannak előzményei. Kornai kilencvenes évek elején megjelent átfogó művének, A SZOCIALISTA RENDSZER-nek az elemzési kerete már jóval túllépett a gazdaság határain.) Így az értékelés szempontjai sem egyszerűsíthetők a gazdaság szokásos teljesítménymutatóira. Kornai visszatérően nyomatékosítja: nem áll meg a lábán az a közgazdászörökben

meglehetősen népszerű nézet, miszerint ha a gazdaság jól működik, és pótlólagos jövedelem keletkezik, akkor minden egyéb előbb-utóbb magától megoldódik majd, beleértve a szociális problémákat, a méltányossági szempontok érvényesítését.

Másfelől az új kötet nem a társadalomtudományok valamelyikében közvetlenül érdekeltek szűk csoportja számára íródott, hanem egy sokkal szélesebb körhöz, a kíváncsi értelmiségiekhez szól. Ők azok, akik a ma folyó, nem-egyszer durva indulatokat szülő, elszabadult politikai vitákban véleményformálók lehetnek. Kialakíthatnak egy tárgyilagos légkört, amelyben az ösztönökön túl tények és racionális érvek is szerepet kapnak, és éppen ezért alkalmas is lehet közös nevező keresésére. Ennek az önálló álláspontnak a kialakításához adhat a tanulmánykötet mérlegelési és összehasonlítási kritériumokat. A szerző még a látszatát is kerüli annak, hogy a társadalmi-gazdasági rendszerekről és az átalakulási folyamatról vallott nézetei valamiféle kitüntetett, „egyedül helyes” álláspontot jelentenének. „Szerencsére vannak emberek a politikai szférában és a szellemi életben, akik igényt tartanak a tisztázásra, a higgadt elemzésre, az észérvekkel alátámasztott argumentációra – nekik szeretném kézbe adni ezt a kötetet” – írja Kornai János nem túlságosan optimistán a rövid előszóban.

A szélesebb spektrumú megközelítés és a szakértői körön túlnyúló kommunikáció szándéka meghatározta a válogatás szempontját is. A kiemelt szemelvények, illetve tanulmányok a társadalmi-gazdasági rendszereket jellemző logikai struktúrák leírására, ezek összehasonlítására, végül a rendszerek változását (átalakulását) magyarázó összefüggések bemutatására koncentrálnak. A szakmai finomságokkal, részletkérdésekkel, amelyek feltehetőleg sokak számára nehezen emészthetővé tették volna az elsődleges mondanivalót, Kornai nem foglalkozik. Ellenben fajsúlyosan, különféle kutatások során készült felmérések alapján tárgyal olyan kérdéseket, amelyek a társadalmi elégedettség, a különféle intézmények iránti bizalommal, illetve az egyenlőtlenségek mértékével, a szegénységgel vagy éppen az elit összetételével függenek össze.

A kiválasztott tanulmányok meghatározott logika alapján épülnek egymásra. Kezdve on-

nan, hogy mi teremti meg a hatalmi viszonyok, írott és íratlan szabályok, a gazdaság és az ideológia látszólag egymástól viszonylag független jellemzőinek koherenciáját, azaz mi teszi őket rendszerré, egészen addig, hogy milyen okok idézik elő a rendszer lassú változását vagy időről időre felgyorsuló átalakulását. A dolog megértéséhez, legalábbis az én olvasatomban, a kulcsfogalom az a motívum, amely végigköveti a kötet szinte valamennyi írását: a szerves fejlődés.

Már maguk a rendszerek is az evolúció logikája alapján épülnek fel. „*Sajátos fajta természetes szelekció érvényesül, azok az új intézmények, szokások, erkölcsi és jogi normák, amelyek jól összeegyeztethetők a rendszer természetével, fennmaradnak és megrögződnek, míg azok, amelyek idegenek tőle, kiszorulnak*” – szerepel a nyitótanulmányban (A KLASSZIKUS RENDSZER KOHERENCIÁJA, 19.). A szocializmusban elsősorban ennek a spontán szelekciós mechanizmusnak és nem másnak, nem a szinte vallásnak tekintett ideológiának, nem az aprólékos tervrajzoknak vagy a nagyon is jelen lévő szovjet hatásnak köszönhető, hogy az önálló életet élő, eltérő természetű részelemek végül is koherens rendszerre csiszolódnak össze. De ez lehet a magyarázata annak is, hogy számos kísérlet, próbálkozás végül is zsákutcának bizonyul, azaz nem képes tartóssá válni, mert a rendszer mint logikusan felépülő egész előbb-utóbb kiveti magából.

Ennek a talán misztikusan hangzó, de kétségkívül létező mechanizmusnak a következménye, hogy ha a gyakorlatban bármilyen okból zökkenők, esetleg komolyabb zavarok alakulnának ki a rendszer működésében, akkor többé-kevésbé automatikusan az adekvát (a centralizáló és a bürokratikus ellenőrzést erősítő vagy más típusú rendszerben ellenkezőleg, a decentralizáló és ösztönzőkkel operáló) megoldások jutnak túlsúlyra. Ez szinte magától értetődik, a furcsa az, hogy mégis sokan hajlamosak ezt elhatározás kérdésének tekinteni. Talán azért vélekednek így, mert a szelekciós mechanizmus nem szigorú determinizmusként (nem „a piroson nem szabad átmenni” kivételt nem tűrő logikájával) érvényesül. A klasszikus szocializmus természetes velejárója az állami tulajdon olykor viharos gyorsaságú térnyerése. E tekintetben a rendszer lo-

gikája kíméletlenül diktál. Mégis, akadnak országok, ahol a legkülönbözőbb megfontolások alapján nagyobb türelmet tanúsítottak a magántulajdonnal szemben (például annak idején fokozatosabb volt a kollektivizálás, magasabbak a limitek, amelyeket a megmaradó magántulajdon már nem léphet át).

A rendszerváltás idején szintén nem elhanyagolható sebességkülönbségek tapasztalhatók az országok között elsősorban a privatizáció, de a liberalizáció vagy a költségvetési korlát megkeményítése területén is. Különösen a tulajdonreform kínált tág kísérletezési lehetőséget olyan módszereknek, amelyek az egykori államosításhoz hasonlóan akár egy csapásra végrehajthatók, kizárva így az elhúzódozó privatizációval járó korrupciót vagy legalábbis annak állandó gyanúját. A rendszerváltás évében számos kelet-európai országban (mindenekelőtt Csehszlovákiában), de a rendszerváltás kérdéseire specializálódott nyugati, „piacgazdaságból jött” közgazdászok körében is nagy népszerűségnek örvendő kuponos privatizáció voltaképpen az állami vagyon (pontosabban az állami vagyon arányos részére vonatkozó jogosítvány, értékpapír) ingyenes elosztása a tulajdonrészek valóságos, piaci eladása helyett. Az állami tulajdontól és a tömeges visszaélések rémétől való gyors megszabadulás mellett hatékony, sőt lelkesítő érvnek bizonyult az is, hogy a tulajdont így igazságosan, egyenlően lehet elosztani. Az „igazságos”, egyben ingyenes elosztása azonban nem teremtett hatékony tulajdonosokat, a tulajdont megjelenítő kuponok rövid idő alatt újra koncentráálódtak néhány befektetési társaság kezében – amelyek azonban ugyancsak az állam irányítása alatt álltak. Az ingyenes elosztás miatt fennmaradt a puha költségvetési korlát, és a tulajdonváltás folyamán nem derült, nem derülhetett fény a tulajdonrészek reális értékére sem. Az ilyen típusú privatizáció tehát olyan helyzethez vezetett, amelyben nincs valóságos tulajdonos, nincs ár, és nincs pénzügyi felelősségvállalás sem. A kuponos privatizáció ezért végül is kudarcnak bizonyult, és az eredetileg a szétszétlás pártján álló országok is előbb-utóbb ráfanyalódtak az állami tulajdon tényleges értékesítésére. Mondani sem kell, a tényleges eladás felel meg az evolúció logikájának, mert valóságos tulajdonviszonyokat és a to-

vábbiakban hatékonysági kényszert teremt. Lehetőséget ad a külföldi tőke (azaz valóságos plusz erőforrás) bevonására, amire a nem túl-ságosan gazdag országok igencsak rászorultak. Igaz viszont, hogy ez hosszabb folyamat, amelynek során bőséges lehetőség kínálkozik a visszaélésekre, a nem reális árakon való értékesítésre, de az eladás aktusa után a rendszer működképes lesz. (Magyarország e tekintetben szerencsés volt, mert rövid hezitálás után az eladásos privatizáció útjára lépett.)

A tömeges privatizáció történetén a rendszer-váltó országok többsége már túljutott. A szerves fejlődés vagy gyors, erőszakos beavatkozás alternatívája azonban most is, minden jelentősebb intézményi változtatás esetén felmerül. A közelmúltban éppen Kornai János szólalt meg – egyébként nem először – az egészségügyi reform vitájában (KÁVÉ ÉS TEA. *Népszabadság*, 2007. október 22.). Ebben az írásában ismét a szerves fejlődés mellett voksol. Javaslat szerint legyen állami biztosító (mint egyik szereplője a piacnak), de a biztosítottak, ha akarnak, csatlakozhatnak a magán-biztosítóintézetek valamelyikéhez. Természetesen a biztosítók, államiak és magánkézben lévők egyaránt a kockázatokat kiegyenlítő fejkvóta-finanszírozásban részesülnek. E javaslat szerint a magánbiztosítók térnyerése, esetleg annak elmaradása nem az alkudozó pártok és a döntés-előkészítők rendezői instrukcióján, hanem a fogyasztói szuverenitáson, így a szerves fejlődésén alapulna.

Az éppen napirendre kerülő döntések tárgya változó. Az alapdilemma azonban marad: az intézményi változásokról szóló elhatározásokat gyorsan, valamilyen előre elkészített tervrajz szerint érdemes-e keresztülérszakolni, vagy türelmesen, a lehetséges mértékig szabad folyást biztosítva az állampolgár választásának. A reformerek hajlanak az aktivista szerepvállalásra (rosszindulatú megfogalmazással az izgágaságra). De okvetlenül a szerves fejlődés mellett szól, hogy az individuális választás azonosulást teremt, ezért nagyobb az esély, hogy a Rendszer befogadja a változást. Tartani kell viszont a kezdeti lépések visszafordíthatóságától és – különösen Magyarországon – attól, hogy az elképzelt változásokra alkalmas politikai szituáció megszűnik, megerősödnek az ellenzők koalíciói, és ki tudja, hányadszor

sikerül a konszenzuskeresésre hivatkozva elodázní az esedékes átépítést.

Kornai János tanácsa most az, hogy a reformok kezdeményezői zsillipeket nyissanak meg ahelyett, hogy pontosan meghatároznák a jövőbeni események menetét. Több évtizeddel ezelőtt egy szovjet reformer, Liszicskin azt írta, hogy az új lakótelepeken előre építenek belső utakat, amelyek a lakótelep előtti parktól a házak kapuihoz vezetnek. Feltette a kérdést: nem lenne-e jobb kívárni, hogy milyen ösvényeket taposnak ki az újdonsült lakók hazafelé igyekezve, és utána már ezeket a nyomvonalakat kikövezní?

Az evolúció logikája a két rendszert szembeállító tanulmányok és szemelvények egyik központi témája, de egyben saját subjektív kiemelésem is. A kötetben azonban más kiemelésre érdemes, új mondanivaló is akad. Mindenekelőtt Kína, ahol fennmaradt a diktatúra és az egypártrendszer, de a továbbra is kommunista ideológia nemcsak limitáltan túri, hanem szereti is a magántulajdont és a piacot, miközben a szabad választás vagy az emberi jogok elismerése még a horizonton sincs. Ez nem felel meg a hagyományos rendszert felépítő tipikus oksági kapcsolatnak, amelyben éppen az erős, sőt teljhatalommal bíró kommunista párt a magántulajdon és a piac legkérelhetetlenebb ellensége (A KAUZALITÁS FŐ IRÁNYA, 14–15.). Az alapösszefüggés megváltozása azonban bőven belefér az evolúció nem egyenes vonulatú fejlődésébe. Kornai kimarad a kínai rendszer identifikációján ügyködő hitvitákból. „Az értelmiségiek, akik az írott szóból élnek, buzgón próbálkoznak a fogalmak tisztázásával. Ám az élet megy tovább a fogalmi zűrzavar közepette” – írja (61.).

A kötet bemutatását azzal kezdtem, hogy ez nem a szakemberek szűkebb köréhez szól, hanem azokhoz is, akik már csak terjedelmi korlátok miatt sem olvasták el a HIÁNY-t vagy A SZOCIALISTA RENDSZER-t, és nem nagyon érdeklődnek a makroökonómia szakkérdései iránt. Ellenben van véleményük vagy legalábbis benyomásuk a ma működő rendszerről, gondolatban összehasonlítva azt hol Ausztriával, hol riválisainkkal, akikkel most egy csónakban evezünk, hol az egykori Kádár-rendszer által felmutatott teljesítménnyel. Aligha véletlen, hogy a nyilvánosságért nemigen rajongó Kornai Já-

nos az utóbbi években többször szerepel a médiában, és néha bekapcsolódik a gazdaságpolitikai vitákba is. Ez a könyve nem a rendszerváltás auditált mérlege kíván lenni. Inkább segíteni szeretne azoknak, akik megpróbálják mélyebben megérteni és megmagyarázni a bennünket körülvevő világot, és tárgyilagos,

tényszerű elemzések alapján önálló véleményt próbálnak kialakítani a ma mindent eluraló indulatkeltő, szlogenszerű értékelések helyett.

Jó lenne, ha ez sikerülne, de különösebben optimista azért nem vagyok.

*Antal László*





A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,  
a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Tiara Rt.,  
valamint a Szerencsejáték Zrt. támogatásával jelenik meg



NEMZETI KULTURÁLIS ÖRÖKSÉG  
MINISZTERIUMA

**nka**

Nemzeti Kulturális Alap



**TIARA**