

Beadta a táskáját a pultnál, aztán kimentek. Egy alacsony falra támaszkodva Calum cigarettára gyújtott. Együtt bámulták a kagylós part nedves homokbuckáit. Alacsonyan jártak a felhők, a szélzsák meg se rebbent.

– Ez a magáé – mondta Calum, és fél tucat képeslapot nyomott a kezébe. Az imént vehette őket a trafikban. Felvételek a szigetről, a partról, a tengerparti síkságról, az egyik magáról a repülőről, amelyik arra vár, hogy őt elvigye innen.

– De...

– Szüksége lesz az emlékre.

Pár perc múlva a gép felszállt, át az Orosayn, és elkanyarodott a nyílt tenger felé. Nem vethetett búcsúpillantást a szigetre, a felhők elzárták előle a látványt. A mindent beburkoló felhők között házasságvonalakra gondolt, és gombokra, borotvakagylóra és szigeti szexre, hiányzó ökrökre és olajjá változó sirályhojszákra, és végre elöntötték a szemét a könnyek. Calum tudta, hogy sosem fog ide visszatérni. De a könnyek nem ezért hullottak, nem magát siratta, még csak nem is a feleségét vagy az emlékeiket. Sajat ostobaságát. Meg az önteltségét.

Azt hitte, képes lesz visszaidézni, képes lesz búcsút mondani. Azt hitte, a gyász csillapítható, vagy ha nem is csillapítható, legalább felgyorsítható, kicsit siettethető, ha visszatér arra a helyre, ahol boldogok voltak. De nem ő uralkodik a gyász felett. A gyász uralkodik felette. Érezte, az előtte álló hónapok, évek során sok mást is megtanít neki a gyász. Ez csak az első lecke.

Hetényi Zsuzsa

LIVSFRISEN¹

A módszerről

1) Az összehasonlító esszét úgy képzelem, mint egy metaforát: egy ötlettől vezérelve két, addig együtt nem szereplő alkotót vagy művet egymás mellé helyezek, és először hagyom szaladgálni köztük a gondolataimat, utána hagyom szaladgálni magamat könyvtárakba, hogy tényekkel támasszam alá a különbségeket, amelyek éppen olyan tanulságosak, mint az egybeesések.

2) Amikor az ember éveket egyetlen témán vagy könyvön dolgozik, minden más téma rendkívül csábítónak tűnik, ugyanakkor minden más téma az emberrel törvényesen együtt élő és a fejben egyeduralgoló főtémával kerül kapcsolatba. Az egész világ az 1. sz. főtéma körül forog, és csakis rá vonatkozik, hozzá képest létezik.

3) A Főtéma és a Viszonytéma esetében úgy adódott, hogy sokéves Nabokov-foglatosság közben néztem meg Londonban régóta kedvelt festőm, a norvég Edvard Munch kiállítását a Tate Modernben. Címe, a THE MODERN EYE, sokféle művészre ráillik, köztük Nabokovra, akinek A SZEM regénycíme (THE EYE, 1930) csak egyik jele annak, hogy az irodalmi látás- és ábrázolásmód megújítása központi szerepet foglal el életművében.

Geokulturális koordináták, avagy ki hol (hogya) látja (meg) a napvilágot

A két művész nem tartozott azonos generációhoz, Edvard Munch sírkövén 1863–1944, Vladimir Nabokovén 1899–1977 zárja közre életüket, amely „*valójában két évszám közé szorított gondolatjel*” – írja Nabokov (a TAVASZ FIALTÁBAN című elbeszélésben).

Vizont szinte pontosan azonos szélességi fokon, az északi 60. körül születtek (Aldarisk és Pétervár). Utóbbinak a keleti hosszúságon húszfokos eltérése viszont nagyjából megfelelt a művészetben annak a közel negyven év eltolódásnak, amellyel később érkezett a szimbolizmus és a korai expresszionizmus Oroszországba, s így nemcsak a számkra kiszabott napsütés mennyisége és beesési szöge, valamint az Északi-tenger közelsége volt közös tapasztalatuk, hanem a kettejüköt érő elsődleges irodalmi hatások is közel azonosak voltak. Számos azonos helyszínen fordultak meg, elsődlegesen a berlini, párizsi és átmenetileg prágai művészeti életben, mint obligát pontokon e korban, de mindkettejük műveiben megjelenik a német tengerpart, ahol alkotó nyaralásokat töltöttek, és megjárták a délfrancia tájakat is.

Két alkat, két élet

Munchot a puritán és szorongásra hajlamosító északi protestáns szellemiség neveltjének láttatja a szakirodalom, és ezt képei sem cáfolják meg. Festményeinek hangulata Ibsent, Kierkegaard-t és Bergmant is idézi. A komorodó korok egyre jobban idomultak képeihez, ezért visszatekintve a posztmodern egyik előfutárának tűnik. A XX. század eleji freudizmus minden akkoriban új kategóriáját is sikerrel lehet alkalmazni elemzésekor. Depressziós dekadenciája mellett Munch hazájában és Európában is mindenütt megtalálta a bohém világot, a házasságot semmibe vevő viharos szerelmi kapcsolatokat és a kocsákat is, alkoholizmusától intézeti gyógykezeléssel szabadult meg. Kiállításait néha botrányok kísérték, viszont Munch ahhoz elég józan volt, hogy belássa, hogyan érhet el anyagi sikereket is. Kezdetől kerülte az „izmusok”-hoz tartozást és a politikát. A náciizmus kitétte képeit a német múzeumokból, ám Norvégiában nem bántották, mindössze elvették egyik birtokát, mert alkalmas stratégiai ponton helyezkedett el. Temetésén tömegek vettek részt, amit nem akadályoztak meg a német megszállók, ezért néha tévesen náci kollaboránsnak minősítik.

Nabokov neveltetése kivételes helyzetben zajlott, igen tehetős angomán orosz családban, s noha a figyelmes szemlélő felfedezheti életében a szoknyavadász és alkatában a homofób és deviáns hajlamot, a harmonikus gyerekkor és a szerető család egész életére védettséget adott nemcsak ez ellen, hanem az emigráció viszontagságai ellen is, melyeket képes volt a maga javára fordítani. Amint megjegyzte egyik interjújában, perverz és kegyetlen irodalmi alakjait belső énjén kívül tartja, amint a gyászos szörnyek is a katedrálisok homlokzatán helyezkednek el, mutatva, hogy a démonokat kiebrudalták. (STRONG OPINIONS, 19.)

Ez pontos megfogalmazás: a magányos farkas Munchnak időbe tellett, amíg kívül tudta helyezni a démonait, míg Nabokovnak olyan feleséget sikerült találnia, akivel a harmonikus gyerekkor gondoskodása folytatódott.

Mindkettejüknek nemcsak életében, hanem művészetében is meghatározó és testközelbeli élmény volt a halál. Munch kisgyerekként anyját, kamaszként húgát látta meghalni, Nabokov pedig ifjúként vesztette el apját, akit bálványozott, és aki kedvteléseiben (intellektuálisan is, lepkészetben és sakkban is) társa is tudott lenni. Noha Nabokov hazáját is elvesztette, mindketten kulturális nomadizmusban éltek, helyeket és nyelvi környezeteket változtatva, ám közben alapvetően önmaguk társaságában.

Művészi rokonság

Fiatalkorukban mindkettejükre nagy hatással volt Poe. Munch Nietzsche és Dosztojevszkijt nemcsak olvassa, hanem vissza-visszatér műveikhez. Nabokov viszont szenvedélyesen becsméri Dosztojevszkijt, aki arra ingerli, hogy bőven és parodisztikusan alkalmazza motívumait.

Közös témájuk a fiatal lányok dekadens, erotikus ábrázolása (Munch: PUBERTÁS, Nabokov: LOLITA és a műveiben fel-feltűnő egyéb nimfácskák). Munch „párnaidőnek” nevezte a varázslatos helyzetet, amelyben a fiatal lányokat megfestette, de az ágyak folyamatosan elemei szobabelsőinek. Párhuzamos kettejük műveiben a bűntények feszültségének és a belső disszonanciának az ábrázolása, egyfajta hitchcocki értelemben vett Psycho-effektus. Munch sok képén szituációs töltés érzékelhető, mintha előtte valami rossz történt volna, vagy éppen a rossz bekövetkeztét várná feszülten (LÁNYOK A HÍDON, PUBERTÁS, GYLKOSSÁG AZ ÚTON, a verekedéssorozata és persze a SIKOLY variációi).

A fekete-fehér szín ellentéte, a sematikusnak tűnő, valójában absztrahálóan ellenpontozó ábrázolás alapvető eszközük. Nabokov esetében sokan a sakkra vezetik vissza ezt a bináris színvilágot, holott Munchon keresztül és a mostani kiállítás révén feltárul egy újabb vizuális referenciarendszer, a fotóé és főleg a mozgófényképé, amely a fekete és fehér ruhát komikus és tragikus hatáshoz, a jó és rossz kifejezésére egyaránt használta.²

Munch és Nabokov egyaránt érzékenyek a soap-art és a soul-art, a giccs és a valódi művészet különbségére, de valamiért ez nem akadályozta meg őket abban, hogy később mások a giccsig menően használják fel a motívumaikat (például a SIKOLY-t és a LOLITA-t).

Apolitikusságuk és csoportokon, valamint irányzatokon kívül maradásuk mellett mindketten mesterkéletlenül, kényszeredettséggel ábrázolják a megalázottakat és megszorítottakat (Munch: HAZAFELÉ TARTÓ MUNKÁSOK, 1913–1914); Nabokov esetében a holokauszt témáját említeném). Munch nem hagyta magát besorolni sem az impresszionizmus, sem a szimbolizmus, sem az expresszionizmus kategóriájába, bár mindegyikkel párbeszédese kapcsolatban állnak művei.

Mindketten felfokozottan önreflektáló művészek voltak, ami abban az egyszerű tényben is megnyilvánul, hogy lényegében a legszűkebb életelményeik adták alaptémáikat. A közhelyes igazságon felül, hogy minden művész önmagát írja és rajzolja mindenben és mindenkinben, Munch és Nabokov bonyolult, narcisztikus, mégis állandóan vibráló viszonyt alakítottak ki maguk és a műveikben szereplő önmaguk között. Munch egyre gyakrabban festett önarcképet, életében mintegy hatvanat, és fotóinak több mint a fele a ma mobiltelefonos önfényképezésre emlékeztető gesztussal róla magáról készült, kartávolságból vagy néha állványról. Nabokov állandó írófiguráival szembesíti és ellenőrzi magát, legfőképpen az ADOMÁNY, a SEBASTIAN KNIGHT VALÓDI ÉLETE és az ADA lapjain folytat eltűnési és szabadulási bűvészmutatványokat.

Mindketten önidézetek halmazával tették koherensebbé amúgy is sok azonos elemet (invariánst, állandó motívumot) felvonultató életművüket.

Hasonlóan nagy figyelmet szentelnek a természettudományos megfigyeléseknek és a természeti csodának is, mint az áram, a röntgen, a csillagos ég és a megmagyarázhatatlan metafizikus jelenségek, az intuíció és legfőképpen az agy és a szem működése.

A szem: fotó, portré

Egyformán érdekelte őket a fénykép és a mozi világa. E „mimetikus”-nak látszó műfajokban a festőnek fontos közvetett, szürreális ábrázolások és a fények játéka óriási szerepet kap Nabokov képi világában is, akinél a filmipar a hamis művészet hangsúlyos motívum-

maként is megjelenik (a filmkulisszák mögé a berlini filmgyárakban statisztaként kukkanthatott be).

Munch saját filmjei egy gyakorlatlan kezdő kapkodására emlékeztetnek. Mindig hétköznapi utcajelenetet, éles árnyékokat, jellegtelen embereket és parkokat rögzített, ahol az emberek kihátrálnak a képből, és hiányzik a fejük, az utcák ferdén kerülnek a képbe. Minthogy a fotók többsége is hasonló (egyik önarcképe például csak mellényes törzsét ábrázolja, egyik saját kiállításáról készült képén éppen a képeit takaró tárgyak esnek a fókuszba), a töredékesség és esetlegesség nyilvánvalóan szándékolt a látványban. Önmagát meztelenül pózolván, ilyen-olyan ruhában és jelmezszerű kalapban, betegen ágyban, lábadozva reggelinél a cseléddel fotózta. A fényképezőgéppel és a kamerával is festett, de nem a külső tájakat örökítette meg, hanem a belsőt, a látásában és gondolataiban összerakott szellemi tájkép irányította a felvételeit.

„A festménynél, akár az irodalomban, az eszközt és a célt gyakran összekeverik – A természet eszköz, nem cél – Ha valaki el tud érni valamit azzal, hogy megváltoztatja a természetet, meg kell tennie – felindult lelkiállapotban az emberre másképpen hat a természet – egy tájképpel a saját hangulatunkról festünk képet – ez a hangulat a lényeg – hogy mennyire emlékeztet majd ez a kép a természetre, nem érdekes – egy képet nem lehet megmagyarázni – éppen azért van megfestve, mert semmilyen más módon nem lehet megmagyarázni.”³

Nabokov 1930 februárjában fejezte be fent már említett A SZEM című kisregényét. A művészi szinkronicitás pillanata ez: ugyanakkor a *Kunstblatt* kiállítást tartott Berlinben, a Reckendorfhausban, és a lap szerkesztője felkérte Munchot, hogy szóljon hozzá a kiállítás alap gondolatát ismertető cikkéhez. A kiállítás témája a fotográfia és portré, festmény és fotó viszonya (*Kunstblatt Ausstellung, Porträt–Zeichnungen–Grafik und–Foto*).

A Munch írásában megfogalmazott esztétikai tételek Nabokovtól sem idegenek. A rokonság különösen akkor válik nyilvánvalóvá, ha a megjegyzések eredeti, rövid sorokra tagolt formáját tekintjük, ahogy a kisalakú noteszába, naplójába bejegyezte őket, és nem esztétikai tanulmányként, hanem lényegében esztétikai versként olvassuk az egészet.

*„Ha portrét akar alkotni az ember,
az az első követelmény,
hogy művészet legyen belőle.
A portré második követelménye,
hogy ne hasonlítson.
De fő, hogy művészet legyen,
és akkor hasonlíthat is.*

*A személyt úgy kell látni,
amilyennek ő tudja magát,
ahogy ő látja magát
ezer apró titkos pillanatban,
életének sok-sok drámája folyamán [...]*

*Mit szólánk, ha egy festő
le akarna festeni egy libacsapatot
és egyszer csak mind elkezd gágogni,
és nem fogadják el,
ahogy a festő lefestette őket.*

*Vagy ha egy festő ott ül a tájban,
egy vörös háztól átlelkesülten,
és a munkája kellős közepén hallja,
hogy a ház kikiabál a kapuján
hogy nem is így nézek ki,
az én vonalaim és színem finomabbak,
ez nem olyan, mint én [...]*

*Az impresszionizmus nem egy nagy állomás,
nem is végállomás,
a vonat továbbhalad –”⁴*

Az Életfríz

Munch életművének egyik legvitatottabb kérdése a témák újra és újra megfestése, a többszöri ismétlés. Életrajzi adatokkal bizonyítják egyesek, hogy azért festett másolatokat, mert pénzre volt szüksége, mások azzal veszik védelmükbe, hogy nem ő az egyetlen a művészet történetében, aki rendelésre is és szinte azonos témákkal dolgozott.⁵ (Hogy egy Nabokov szerint minden berlini albérletben kísértő példát hozzak, Böcklin is hasonlóan tett A HOLTAK SZIGETÉ-vel, amelynek nyolc változata van, némelyik megrendelésre készült.)

Munch szemére vetik azt is, hogy jelenetei nem hűek a valósághoz, például hűga halálos betegségének élményét egy másik kislány „fejével” festette meg (Woll, 86.).

Az ismétlés valójában újrafestés, aminek értelmezésére és átélésére a Tate Modernben megrendezett kiállítás második terme kiváló lehetőséget nyújt. A hatalmas terem egyik hosszanti falán kronologikusan sorakoznak azok a viszonylag korai képek, amelyek az ÉLETFRÍZ sorozat darabjai voltak, és a vele szemközti falon a húsz, néha harminc évvel későbbi változataik.⁶

Ha az ember a terem közepén és nem a falak mentén halad előre, meg-megállva két képváltozat közé kerülhet, és egyetlen nyakfordulattal évtizedeket léphet az életműben. Ugyanazt látja, és egészen mást. Játshat azzal, hogy összeveti a két képet. A VÁMPÍR (amelyből négy is létezik: 1893, 1895, 1916–1918 között kettő) egy intim Mária-kék takarót idéző háttér helyett tengerparti, holdfényhidas háttér elé került ki, fatörzsek közé, amelyekről nyugtalanítóan nagy, méregzöld levelek kókadnak gyéren lefelé. A BETEG GYERMEK (1907, 1925) színei kifakultak, és a lány arcának nabokovian nimfácskás, egzaltált és erotikus jellege eltűnt, letisztult. Hajának lángoló vörössége téglaszínné fénytelenedett, viszont benne a finom színezés határozott, baljós nagy zöld folttá lett. Betegesre zöldült a HAMU is (1895, 1905), és megjelentek rajta is az ellenséges nagy levelek kiütései. A CSÓK (1897, 1914) is egy tengerpartra került ki a szobát jelző és az emberpárt beburkoló fodros függöny elől, ahol a méregzöld levél már belekap az összeolvadt alakok hajába, akik már nem is a kép közepén állnak, és csupán egy holdhíd és egy zaklatott fa küzdenek kétoldalt az egyensúlyért. A KÉT EMBERI LÉNY: A MAGÁNYOSAK (1905, 1933–1935) korábbi változatán a háttal álló pár, a fehér nő és a sötét ruhás férfi egy irányba néz, és látszik a túlsó part. A későbbi képen viszont a nagy kövek színe és formája is szürrealista, a barna parti sáv tengeri szörny alakját veszi fel, a túlsó part eltűnt, helyette a türkiz tenger és lilás ég egybefolyik. S míg a nő haja itt bántóan sárga, a férfi már nem a távolba néz, hanem a nő hátát kémleli gyanakodva és reményvesztetten, és ellenséges pózban álló alakját úgy veszi körül a tenger kék burka, mint a páros magány vadító ketrece.

A terem rövid falain a LÁNYOK A HÍDON két változata látható (1902, 1927), amelyet a „valósággal” is szembesíthetünk, mert Munch a helyszín fotóját képeslapnak is elkészítette (ha úgy tetszik, saját fotóról festett). A korai képen a lányok szoros csoportban állnak, sugdolóznak a hídon, harsány színű ruhájuk és a kék ég, a híd átlós iránya egyensúlyt és békét mutat. A későbbi változaton már csak három lány áll egymás mellett, szótlán magányukban bámulnak a vízbe, két fehér közt egy sárga kalapos, téglaszín ruhás. Az ég fakó, alacsonyan egy apró hold van a távolban. Eltűnt a színes ház, megmaradt a kontrasztosabb fekete-fehér. A hatalmas komor fa formátlan tömb lett, tükröképe is kocka a vízen, a híd pedig már nem a horizont felé mutató utcába tart, hanem laposan fut ki jobbra, egy idegesen felpöndörődő útba.

Minden későbbi változat komorabb, nyugtalanabb színezésű, szétszabdalt formákkal és elvontabb ábrázolással.

Az ÉLETFRÍZ Munch alapvető témáit és motívumait sorolta fel, amelyekhez mindig visszatért: szerelem, halál, szorongás. Kitűzte útjelzőit, azt, ami valóban és állandóan foglalkoztatta. Azt tervezte, amikor rekonstruálni akarta a korábbi kiállítást, hogy a Szerelm lenne az egyik falon, szemközt a Halál és köztük a Szorongás, amely egyikből a másikba vezet. A Szerelm-ciklus (az egyetlen, eksztázisra utaló MADONNA mellett) számos halálidéző képet is tartalmaz, és a Szorongás-csoportba tartozik a Lolita-korú lányt ábrázoló, de vele éppen ellentétes PUBERTÁS is. A Halál korai képeihez később tematikusan csatlakoztak a tárgyilagosan önvetkőztető, öregedő önarcképek. Az ÉLETFRÍZ-re felfűzhető Munch teljes életműve.

Hasonló vonalban épül fel Nabokov életműve is, nála is megrajzolható Életfríz. Újra és újra feldolgozza Európában írott orosz regényeinek témáit, és felhasználja módszereit. Nála is végigvonulnak a fent felsorolt közös csomópontok: az önbecsapás, a magány, a hamis látás, a vakság a valóságra, a széteső szerelmek, az egzisztenciális képletű (és nem moralizáló) bűntények, a küzdelem a „másik világ” állandó átfogalmazására. Ismétlődnek az állandó témák, a vámpír („the beast beauty”), a démoni nimfácska, a megszállott, ideái hazugságaiba bódult elbukó művész, a hamis hasonmások. A változatokban határozottan az elvontabb ábrázolás irányába haladó életműben az ismétlődések révén jött létre a hasonlíthatatlan nabokovi nyelv.

Az Életfríz azonban nem pusztán ennyit jelent abban az értelemben, amelybe terminusként szeretném bevezetni, hanem az életmű alapvetését, a központi problémát, amelyet minden nagy író védjegyének (védjelének? vízjelének?) ismerünk, gyakran anélkül, hogy megfogalmaznánk. Az Életfríz ama kérdések tételszerű összessége, amelyek az életmű koherenciáját megteremtik. Az Életfríz alapvető sajátossága az ismétlődés, amely összeköti a korai műveket a késeiakkal – ezért is találó az építészeti szakszó, amely az egy irányban haladó ismétlődő minták sorát jelenti. Ahogy egy jó regény első fejezetében az egész szöveg minden motívuma felbukkan, úgy vetődik fel már a korai művekben a „tartalomjegyzéke”, perog le a „filmelőzetese” az egész életműnek. Ugyanannak a témának többszöri feldolgozása vagy más témák azonos módú feldolgozása magából az alkotóból, makacs visszatéréseiből és egyfajta spirális fejlődéséből ered. A spirál metaforáját Nabokov alkalmazza is életének vonalára a SZÓLJ, EMLÉKEZET!-ben.

A frízmintázatoknak mindössze hét fajtája van, amint egy matematikai elemzés kimutatta.⁷ Meghatározásuk szakszavai meglepően a művészeti ábrázolásban, elsősorban az irodalmi szövegek körül is használatos három terminusra épülnek: eltolás (*translatio*, azaz átültetés), tükrözés (*reflectio*) és elforgatás (*rotatio*). Ezek alkalmazása egy életművön

belüli változásokra, a gazdagodásra is alkalmazható. A fríz az eredetileg görög épületen a magasban lévő, a tartóelem és a koszorúpárkány közötti folytonos, díszített, szalagszerű mező. Az Életfríz annyiban elszakadt az építészeti hasonlattól, hogy ott az egységek változás nélküli ismétlődése jellemzi a szalagot.

A visszatérő feldolgozások jelenségének fontos eleme az emlékezet, hiszen a probléma, amellyel állandóan együtt él a művész, vele változik, és az adott életszakaszának megfelelően már emlékként tűnik fel minden korábbi megjelenése. „...*valójában gyakran készíték másolatokat, de mindig van valami előrehaladás, soha nem egyformák, egyik festményt a másikra építem*” – írja Munch egyik levelében (Katalógus, 2012. 36.).

Ahogy A BETEG GYERMEK modellje nem is Munch húga volt, akinek haldoklását megörökíti, úgy távolodik el időben az eredeti emlékkép, mert a benyomáshoz, adott esetben a halál előszelének ábrázolásához már nincs köze az egykori látványnak. Ugyanígy nyúl többször vissza regényeiben Nabokov, hogy megírja oroszországi gyermekkorát vagy cambridge-i éveit, hogy végül nekiüljön és megírja memoárját. Korai és későbbi műveiben egymásra hasonlító „abnormális” elbeszélőket, íróhősöket vagy krimiszerű cselekményt alkalmaz.

Az ismétlést és az emlékezetet Kierkegaard nagy hatású, 1843-as írása, AZ ISMÉTLÉS kapcsolta össze, hiszen ha előbbi az élet vonalában előreutató, jövőben megvalósítható mozgás, utóbbi pedig visszafelé irányul, akkor a kettő azonos, csak más irányú mozgás. Az igazi ismétlés előrefelé emlékezik – írja Kierkegaard.

Éppen Munch kapcsán születik meg egy ma igen modernnek ható esszé a MŰVÉSZET MINT EMLÉKEZET címmel. A dán Julius Lange 1889-es esszéjében arról ír, hogy a festőnek nem modellről, hanem emlékezetből kell alkotnia, mert az emlékezet munkája, a tárgy átalakítása a művészet lényege.⁸ Ezt a gondolatot alkalmazta Munch művészetére Andreas Aubert norvég művészeti író, akinek cikke hamarosan Berlinben is nagy figyelmet keltett.

A kifejezésre alkalmas nyelv megtalálása az Életfríz mentén fejlődő hosszú folyamat, és noha mindennek az értelmezése jelentősen változik az életkorral, legfőképpen a halálé módosul. Munch riadt arcaiból fokozatosan rajzolódott ki a rettegés. A falusi utak idővel hullámozni kezdtek, és úgy folytak el, akár az alvilág folyója. A házfalak régi tükrök által homályosan, színeikben hol megbokrosodva, hol kifakulva mállottak szét a képeken, hogy csorogjon róluk a fájdalom, a mennyezetek pedig egyre alacsonyabbra süllyedve nyomasztják halálba készülődő lakóikat, akik mindig lehajtott fejjel sírnak, vagy talán megadóan várnak egy ütésre. Nabokov egyik főhősét egy éppen ilyen szétmálló városban vezetik kivégzésére, ahol a tetők és a fák megbillennek, a nap és a hold féloldalas, mintha összedőlne készülődő dekoráció lenne (MEGHÍVÁS KIVÉGZÉSRE).

Az entoptikus látás

Munch, a velünk élő apokaliptikus festője idős korában a látását is majdnem elvesztette, ám amikor a tilalom ellenére tovább festett, egyszerre tudta papírra vetni a külső világot és a belsőt, de immár a szó szoros értelmében, mert a szeme belülről látta sérülését. Az orvosi műszóval entoptikus látás úgy jön létre, hogy a szem látja a benne magában lévő szöveteket is (kisebb mértékben a szemünkben úszkáló kis szürke foltok is ilyen jelenségek). Objektív, fiziológiai okokból a reális látvány teljesen szürreális vizuális élményként jelenik meg – színes karikák, alakzathoz vagy alakokhoz hasonló nagyobb foltok vetülnek a külső világra, amely viszont darabokra esve, részleges takarásban jelenik csak

meg. Munch a gyulladt szemében lévő kísérteties madár alakú folt és a modell lány összeolvasztását nem konstruálta, csak papírra rögzítette, egy felületre tette a közeli és a távolabbi síkot.

Az entoptikus képlátást a szó szélesebb értelmében nemcsak az orvosilag leírt látás-élményre, hanem irodalomtudományi szakszóként is lehet alkalmazni.⁹ Amikor egy felettebb önreflektív szerző önmaga belülről látott képét állandóan belevetíti a műveibe, saját műveit tárgyi valóságként kezelve utalásokként építi bele későbbi szövegeibe, entoptikus narrációról beszélhetünk. Nabokov kétségtelenül fokozottan entoptikus szerző – de ez egy másik tanulmány tárgya.

Munch élete végén már csak önmagát festette, és elérhető környezetét: az ágyat, az órát, a tolokocsit és a falakon saját képeit. Nabokov az ADA oldalain írta át hőseit a halálba. „*Akár azt is feltételezhetjük, hogy ha az időtől meggyötörtén fekvő pár valaha el akarja hagyni ezt a világot, akkor a kész könyvbe fog átmenni belőle, az Édenbe vagy Hadészba, a könyv prózájába vagy fülszövegének költészetébe.*”¹⁰

Jegyzetek

1. Készült a MÖB ösztöndíjának támogatásával, London, UCL SSEES, 2012.
2. Vö. George Albert Smith THE MILLER AND THE SWEEP c. filmjével (1897), ahol egy molnár és egy kéményseprő verekszik egy szélmalom előtt – a molnár Nabokovnál fontos motívum. Jens Christian Gundersen A DÉMON-jában (1911) egy fehér ruhás kisfiús Harlekin és egy feketébe öltözött démoni nő tangózik egy kicsi négyszögletes színpadon. L. még a kiállításon a Pathé testvérek Boireau-sorozatából a BOIREAU SEGÍT A MESTEREMBEREKNEK címűt (1914).
3. Bevezető a Szorongás-képciklushoz. Az oslói Munch Múzeum katalógusa: <http://www.munch.museum.no/livsfrisen/english/eindex1.htm>.
4. Edvard Munch: NOTE. MMN 305. Oslo, Munch Múzeum. Luce Hinsch és Laura Bennett angol fordítását használtam. Katalógus: 253. részletek. A vörös ház megszemélyesítése egészen jellegzetes irodalmi, sőt nabokovi fogás...
5. A. Clarke: ORIGINALITY AND REPETITION IN EDVARD MUNCH'S THE SICK CHILD. = Erik Mørstad (ed.): EDVARD MUNCH: AN ANTHOLOGY. Oslo, 2006. 43–63.; Woll, 2008. 85–103. R. Hahn Veronika cikke egyenesen a címbe emeli ezt a mellé-
- kes tényt. JÖVEDELMEZŐ SZORONGÁS. *Népszabadság*, 2012. július 3.
6. Eredetileg Berlinben a Szecesszió Kiállításon és 1903-ban Lipcsében állította ki. Az oslói Munch Múzeum honlapján megtekinthető a korabeli fotó a kiállításról és az anyaga is: <http://www.munch.museum.no/livsfrisen/english/eindex1.htm>.
7. <http://plato.acadiau.ca/courses/educ/reid/geometry/symmetry/frieze.html>.
8. Julius Lange: STUDIET I MARKEN. SKILDRER IET. ERINDRINGENS KUNST. = NORDISK TIDSKRIFT FOR VETENSKAP, KONST OG INDUSTRI, 1889. Idézi: Katalógus, 2012. 33.
9. A szó itt nem teljesen abban az értelemben szerepel, ahogyan Goethe alkalmazta 1817-es és 1822-es feljegyzéseiben, SZÍNTAN-ával és a festéssel kapcsolatosan. Goethe arról számol be, hogy entoptikus látást előidéző szerkezetet, illetve szemüveget kapott, utóbbiban egy fekete üveg, előbbiben kristályok okoztak fénypolarizációt.
10. Nabokov, V.: ADA, AVAGY ARDISI TÜZEK. CSALÁDI KRÓNIKA. Ford. M. Nagy Miklós. Európa, 2008. 683.

Irodalom

Lampe, Angela–Chéroux, Clément: EDVARD MUNCH: THE MODERN EYE. Katalógus, London, 2012.

Nabokov, V.: STRONG OPINIONS. New York: Vintage, 1990.

Prideaux, Sue: EDVARD MUNCH: BEHIND THE SCREAM. Yale UP, 2005.

Schneede, Uwe M.: DAS KRANKE KIND. ARBEIT AN DER ERINNERUNG. Frankfurt am Main, 1984.

Woll, Gerd: USE AND RE-USE IN MUNCH'S EARLIEST PAINTINGS. = MUNCH BECOMING MUNCH: ARTISTIC STRATEGIES, 1880–1892. (Exhibition catalogue.) Munch-museet, Oslo, 2008. 85–103.

Woll, Gerd: EDVARD MUNCH, COMPLETE PAINTINGS. Catalogue raisonné, 1–4. London, 2009.

Dés Mihály

ANNUNTIATIO, 1984*

Halk, monoton, szűrős sóhajok, egy bagzó nőstény macska meggyötört utórezgéseinek és a pokol bugyraiban szenvedő bűnös nők távoli jajszavának valószínűtlen keveréke. Nem tudom, miről álmodtam, de biztos, hogy nem ilyesmiről. Ilyen hang nincs is, állapítom meg, és megpróbálok mást álmodni. Nem sikerül, pedig a másik oldalra fordulok, az mindig új történetet nyit az éjszakai fantáziálásban. Ébrenléttel próbálkozom, behunyt szemmel fülelek: a földöntúli lamentálás nem szűnik, de most se lehet azonosítani. Valami az én fejemben szólhat, gondolom kábán, és visszazuhanok az álomba, talán alszom is egy darabig. Arra riadok, hogy a panaszos halálhang most már kapar is. Nem értek semmit, megfeszülve figyelek.

– Mi ez? – kérdezi mellettem Évi teljesen éberén, a hangja sírós.

Fogalmam sincs, nem is válaszolok, kiugrom az ágyból, és kinyújtott nyakkal hallgatózom, mint egy szolgálatban lévő indián nyomolvasó. Igen, a halk sirámhoz kaparás is tartozik, az is egyenletes, elhaló. Odarontok az előszoba felőli ajtóhoz, fölrántom. A Nagy ülő helyzetben dől be, és lassított felvételen jajgatva elterül, aztán megrettenve néz föl rám. Évi már ott van, megpróbálja hanyatt fordítani, a halványkék szegélyű nyersselyem baby-doll felcsúszik, a combja, vádlija megfeszül, mint egy diszkoszvetőnek, kimondottan erotikus látvány. Eszembe jut, hogy meztelen vagyok, de nem foglalkozom vele, fel akarom emelni a Nagyit. Évi nem engedi: most feküdnie kell. Most, mikor? Honnan tudja, hogy mi baja van? Hozd ide a paplant, sürget. Szót fogadok, közben fölkapom az alsógatyám. Nagy nehezen ráhúzzuk a paplanra, minden mozdulatnál jajgat. Évi párnát tesz a feje alá, pohár vizet hoz. Némán nézzük egymást a Nagyival, a sárgásbarna kopott köntös van rajta, a vállán a kis fehér törülköző makulátlan, mintha csak most rakta volna föl.

A mentő jó fél óra múlva érkezik, három rámenős, türelmetlen fickó. Az orvos úgy kérdegeti a Nagyit, mintha egy nagyothalló szellemi fogyatékoshoz beszélne. A másik kettő olyan gondterhelten nézelődik, mint a költöztetőlegények, akik a fogukat szíva méregetik a még soha nem látott szállítási nehézségeket ígérő bútorokat. Ja persze a

* Részlet a Magvetőnél hamarosan megjelenő PESTI BAROKK című regényből.