

A kritikaelmélet univerzuma

Tóth Sára: A képzelet másik oldala (Irodalom és vallás Northrop Frye életművében)

A tudományos világ 2012-ben ünnepelte a világhírű kanadai irodalomtudós, Northrop Frye születésének századik évfordulóját. Az évforduló jegyében a Károli Gáspár Református Egyetem Bölcsészettudományi Kara az Eötvös Loránd Tudományegyetemmel közösen nemzetközi konferenciát szervezett, itt vehették a kezükbe először az olvasók *A képzelet másik oldala* című könyvet, a konferencia egyik szervezőjének, Tóth Sárának a munkáját.

Tóth Sára (1967) a kilencvenes évek óta publikál irodalomtudományi, valamint egyházi-közéleti lapokban szakmai és laikus közönségnek egyaránt. Pályáját a Harmat Kiadó alapító szerkesztőjeként kezdte, tíz éve pedig a KRE BTK Anglisztika Intézetének oktatója. 2004-ben megvédett doktori értekezését oktatási éve alatt folyamatosan érlelte, készítette elő kiadásra.

Kétszeresen is első könyvről ad hírt ez az áttekintés. Nemcsak Tóth Sára első könyvét, hanem Northrop Frye munkásságáról az első magyar nyelvű monográfiát vehetik kezükbe az olvasók. Jelent már meg Magyarországon könyv a kanadai tudósról, de angolul. Kenyeres János 1997-ben megvédett kandidátusi értekezését 2003-ban az Anonymus Kiadó jelentet-

te meg *Revolving Around the Bible. A Study of Northrop Frye* címen.

Northrop Frye (1912–1991) hazai „honosítása” viszonylag lassú folyamat, és meglehetősen későn indult. Eltekintve kisebb tanulmányok magyar nyelvre történt fordításától és kiadásától, elsőként a Bibliáról szóló könyvei jelentek meg az Európa Kiadónál Pásztor Péter fordításában: a *The Great Code. The Bible and Literature Kettős tükrök* címen 1996-ban; s ezt követte az *Ige hatalma (Words with Power)* 1997-ben. A világhírnevet szerzett 1957-es opus, *A kritika anatómiája (Anatomy of Criticism)* kiadó hiányában több évig lapult a fordító Szili József íróasztalfiókjában, míg végre a Helikon Könyvkiadó gondozásában – tehát több mint négy évtizeddel az eredeti kiadás után – 1998-ban az is napvilágot láthatott.

E honosítási folyamatban Tóth Sára magyar nyelvű könyve: *A képzelet másik oldala. Irodalom és vallás Northrop Frye életművében* a nagyobb könyvek fordításával egyenlő mérföldkő. Miután a három nagyobb könyv magyarul már rendelkezésre áll, a szerzőnek nem kellett töprengeni a legfontosabb frye-i terminus technicus-ok magyarításán; a számos csak angolul olvasható Frye-műből és a szekundér irodalomból vett idézeteket Tóth Sára magyarra fordította. (Külön ajándék az angolul értő olvasónak a frye-i aforizmák angol-magyar gyűjteménye a fejezetek elején.)

Több mint két évtizeddel a kanadai irodalomtudós halála

után már megfelelő distanciával lehet visszatekinteni az életműre. Ebben az időszakban jelent meg a University of Toronto Press kiadásában (1996–2010 között) harminc vastag kötetben az életmű kritikai kiadása, ezek között fontos szerep jut a Tóth Sára által sokszor felhasznált, Frye életében még természetesen kiadatlan Jegyzetfüzeteknek (*Notebooks*) is. Frye nem szűnő jelenlétét a human tudományban a következőképp dokumentálja a szerző: „*A kritika anatómiáját* ötven év óta folyamatosan újranyomják (több mint 150 ezer példány fogyott el belőle ez idő alatt és tizenöt nyelvre fordították le); Frye rendszeresen szerepel jelentős egyetemek olvasmánylistáján, munkásságáról közel ötven könyv (monográfiák és tanulmánykötetek) és közel kétszáz doktori disszertáció született, s az utóbbiak közül a legtöbb, meglepő módon, a kilencvenes években... 1976 és 83 között a harmadik legtöbbet idézett huszadik századi születésű szerzőnek bizonyult (csupán Roland Barthes és Noam Chomsky előzte meg), 1978-ban és 79-ben pedig *A kritika anatómiája* idézettség tekintetében minden egyéb huszadik századi születésű szerző művét megelőzte.” (Természetesen a bölcsészettudományban; Tóth Sára megfogalmazása itt félreértésre adhat okot.)

Northrop Frye kritikaelméleti univerzumában – Arisztotelész terminusait saját céljaira felhasználva – a szó, az irodalom (*lexis*) helyét a ritmus, a zene (*melos*) és a képiség, a festészet (*opsis*) között határozza meg. Az irodalmat lehet időben mozgó folyamatként, történeti módon vizsgálni; és lehet egyidőben, festményként, úgymond „fagyaszttva” szemlélni. Tóth Sára az utóbbi „módszert” követi, amikor Northrop Frye életművének tárgyalásakor nem a

konvencionális műfajt, az életmű „korszakoló”, azt kronologikusan tárgyaló monográfia hagyományosabb megközelítését választja, hanem az életmű „mintáját” egy speciális szempont (irodalom és vallás viszonya) alapján mintegy festményként veszi szemügyre; s közben úgy ír arról, hogy szépen gördülő – bár sokszor összetett – mondatai szövésével kreatív módon maga is gobleint, „faliszőnyeg” alkot a frye-i életműről.

A kiválasztott szempont (az irodalom és a vallás viszonya) nem esetleges jellemzője, hanem alapmotívuma az életműnek, amit, ha az épület metaforájával élünk, tartópillérnek is nevezhetünk. Frye egyszerre tanult teológiát és irodalmat; ezért is van az, hogy lényegi teológiai kérdéseket irodalmasít, és irodalmi kérdéseket a teológiai mélységek és magasságok horizontjára emel. Aki a nyelvnek ezt a dimenzióját felismeri, az a művészet, illetve az irodalom nyelvével úgy tud megszólítani, hogy maga is a megszólítotttság tudatában van.

Tóth Sára könyve három nagy szerkezeti egységre oszlik. A bevezető részben a szerző hasznos áttekintést ad az irodalom és vallás viszonyáról Sir Philip Sidney-től kezdve a romantikán át egészen a 20. század második feléig. Az I. rész címe *Kettős tükör. A Bibliaközpontú irodalom*. Ezt a fejezetet a szerző a „vallási vetületek iránt kevésbé érdeklődőknek” ajánlja; s itt különösen is *A kritika anatómiája* és a *Kettős tükör* című Frye-műveket tárgyalja. A II., *Látvány és részvétel. Irodalom és vallási tapasztalat* című rész a vallási kérdések iránt jobban érdeklődőknek szól; s végül a III. rész *Mítosz és ideológia: Irodalom és vallás a társadalomban* című, az előzőekhez képest rövid fejezet pedig a kortárs elméleti irányzatok térképén igyekszik Frye-t elhelyezni.

Minden fejezetet egy „Összegzés” zár le. A frye-i korpuszt harminchat mű, ezek között kilenc magyar nyelvű, képviseli a könyvben, s ezek rövidítési jegyzékét is megkapjuk. Hasznos és imponáló a könyv bibliográfiája; azt azonban joggal hiányolja az olvasó, hogy az 1996–2010 között készült kritikai kiadás, a *Collected Works* harminc kötetének megjelenési évét és szerkesztőinek névsorát nem tartalmazza.

Tóth Sára helyesen mutat rá, hogy a frye-i életműre a spirál vagy a csigalépcső jellemző; végeredményben legutolsó könyvéig ugyanazon kérdések körül forog, amelyeket már az 1947-es Blake-könyvében felvetett, csak mindig egyre magasabban, újabb és újabb szempontokat felvetve „köröz” (29). Központi motívumai az életműnek a mítosz, a metafora, a szavak rendje, a Biblia mint mikrokozmosz és az irodalom mint makrokozmosz.

Bármennyire is Arisztotelész *Poétikájához* hasonlítható az 1957-es *A kritika anatómiája*, köztudott, hogy a görög bölcselő csak a tragédiáról értekezett. Frye számára nem a realizmus felé húzó tragédia, hanem a fikció álmvilága felé mutató komédia és románc a lényeges műfaj, ezek ugyanis a beteljesedés, a teljesség felé mutatnak. Bár a komédia és a tragédia Frye látomásában egymás inverzei, a komédia tartalmazza a tragédiát és nem fordítva (76).

Ebben a fejezetben mutat rá a szerző, hogy Frye a dekonstrukciót húsz évvel megelőzve dolgozta ki a saját intertextualitás-elméletét (57). Klasszikus frye-i axióma: „költeményt csak más költeményekből, regényt csak más regényekből lehet létrehozni” (58, idézi *A kritika anatómiáját*, 85). A Bibliában a metaforák és a tipológiai látásmód teremtik meg az apokalipszis, a beteljesese-

dés felé húzó egységet. Krisztus a Szentírás központi metaforája, melyben minden beteljesedik, amikor ő lesz minden mindekben: „Az apokaliptikus látomás lényege – foglalja össze Tóth Sára – tehát az azonosság, a viszszanyert egység: a létezés valamennyi szintjén a szimbolikus egyed a »királyi metafora« révén egyesíti önnönmagában saját fáját, s ugyanakkor minden egyéni kategória metaforikusan azonos Krisztussal: ő az új templom és a szegletkő, ő a kenyér és a bor, ő a jó pásztor és az áldozati bárány, ő népének vőlegénye, ő az élet fája, ő a testet öltött Isten” (70, *Kettős tükör*, 280).

A második nagy fejezetben Tóth Sára az isteni teremtés és az emberi alkotás viszonyát érintő teológiai és irodalmi kérdéseket vizsgál. A hamis teremtés Frye számára Nárcisz képeben jelenik meg, aki önmaga tükörképében gyönyörködik, csak az angyallal birkózó, s önmagán a küzdelem sebeit hordozó Jákób képes önmaga fölülmúlására, a spirituális fejlődésre (109). Itt fejt ki Tóth Sára a könyve címében is elrejtett üzenetet a képzelet másságáról. A más az isteni fény, amit a művész Jákóbbhoz hasonlóan az Istennel való birkózás következtében elnyer, amikor a *szóma pszüchikon* (az érzéki, természetes ember) az újjászületés érintettsége révén *szóma pneumatikonná*, azaz szellemi-lelki emberré válik (114–115). Ebben a birkózásban az ember azonosul a másikkal, a szöveggel, az istenivel, s ezáltal egója kioltódik, s „beragyogja valami nem tőle származó fényt”.

E gondolatkör egyik kulcsfogalma az úgynevezett interpenetráció vagy kölcsönös áthatás. Az interpenetráció az elidegenedés gyógyírja: „Krisztus az interpenetráló erő, amelynek részei vagyunk, de ami egyszer-

smind részünk” (126); „A Szentlélek, mindenhol jelen lévén, az interpenetráció legtisztább elve” (128), idézi a szerző az aforizmaszerű megállapításokat Frye jegyzeteiből. Tóth Sára ezt a gondolatot a „szentek szentjének” tartja Frye „gondolati templomában” (125), s rámutat, hogy ez a vízió Frye-nál már az 1947-es *Fearful Symmetry*-ben is jelen van, ahol a gondolat költészetté lényegül. Tóth Sára műfordítói vénájának szép bizonyítékai ezek a sorok: „az egyesülés akkor teljeseedik be, amikor egzisztenciánk időnek ismert vissza-visszatérő lüktetése látomásunkban egy alvó Ember pulzáló szívévé változik, az égen keringő bolygókat immár egy emberi elme és test belsejében látjuk viszont mint az erekben keringő testecskéket, a vérkeringés pedig az éden négy folyójává lesz” (130, *Fearful Symmetry*, 351).

A második fejezet másik kulcsfogalma a kérügma, amely a hetvenes években jelent meg Frye szókészletében. A szerző a késői Frye gondolkodásában lényeges hangsúlyeltolódás bizonyítékának tartja a fogalom megjelenését. Míg a korai Frye William Blake útmutatására az „istenit” azonosította az emberi képzelettel, később nagy hangsúlyt fektetett a képzelet transzcendens másságára, a nyelvnek az egón túllépő, teremtő és átformáló képességére. Ebben az értelemben a kérügma Frye szerint a költőit vagy irodalmi meghaladó nyelv (137), bár az irodalom is válhat kérügmává. Arra a romantika óta hangzó kérdésre, hogy a költészet helyettesítheti-e a vallást, Frye az alábbi választ adja: „Amennyiben mind a vallás, mind a költészet rendeltetésének megfelelően funkcionál, a kettő interpenetrációja magától végbe fog menni” (149, *Spiritus Mundi*, 121, 120).

Tóth Sára könyvének nagy érdeme, hogy a hazai olvasók számára először foglalkozik részletesen Frye és a misztika kapcsolatával. Minderre természetesen csak aztán figyelhetek fel a szakemberek, miután Frye személyes jegyzetfüzetei nyomtatásban is megjelentek. Tóth Sára elemzése alapján kiderül, hogy Frye sokkal többet foglalkozott a misztikával, mint ezt a könyvei alapján gondolnánk. (Ezért is lenne érdemes tovább kutatni Frye-nak Hamvas Bélával való szellemi rokonságát.) Tóth Sára itt George Lindbeck amerikai teológus alapján bírálja Frye vallási nézeteit. Frye ugyanis a tapasztalatiságot helyezi előtérbe, amíg Lindbeck és Tóth Sára számára ez csak az egyik modell, amelyet ők szembeállítanak a közösség szerepét is hangsúlyozó kulturális-nyelvi modellel (165). Itt Tóth Sára rámutat arra, hogy a dogmaellenes Frye-nak is voltak gondolati dogmái, amelyek a Szentírás értelmezéséhez vezették.

Másik nagy érdeme Tóth Sára könyvének, hogy Frye-t nem elszigetelten vizsgálja, hanem ütközteti több 20. századi emblematikus gondolkodó rendszerével. A nemzetközi Frye-irodalomban is egyedülállóan emeli ki Frye és Martin Buber szellemi rokonosságát, szellemi rokonának tartja Paul Ricoeur-t (185), ám jól látja, hogy Frye szisztematikusan ellentéteztet a Jacques Derrida és Paul De Man törekvéseit, rámutatva, hogy Frye nem a nagypéntek vagy böjtidő, hanem a húsvétvasárnapi felismerés kritikusa (182). Hozzáteszem, a könyv utolsó fejezetében Tóth Sára Gary Sherbert 2009-es tanulmánya alapján némileg „felülírja” korábbi gondolatait Frye és Derrida különbözőségéről, s ennek alapján a közös nevezőt a negatív teológiában, illetve annak

derridai analógiájában, az „irodalmi apofázisban”, a semmit és mindent mondás paradoxonában véli felfedezni (224–227).

A második fejezet nagy teológiai boltozata után Tóth Sára egy privát sekrestyébe vezet el bennünket: azt mutatja meg utoljára, amivel a hagyományos irodalomtörténetesek monográfiáikat kezdeni szokták. Mindössze néhány oldalon keresztül Frye személyes vallási hátterét vázolja fel: a metodista hátteret, a fundamentalista gyökerektől való katartikus elszabadulást, idézve Frye jól ismert beszámolóját: „a fundamentalista tanítás ócska és penészes gúnyája, melyet egész addigi életemben viseltem, hirtelen lehullott rólam, le a csatornába, és végleg ott is maradt” (lásd *A Biblia igazságában*, 59).

Frye számos ponton perben állt a keresztény ortodoxiával és a vallási együgyűséggel. Tóth Sára szerint róla is elmondható, amit maga Jóbról mondott: „látott valami olyat, amit mi nem, tud valamit, amit mi nem” (192, *Kettős tükkör*, 330). Frye személyes jegyzetfüzetében magának erről így vallott: „nagyon is van az én tempomának egy benső szentélye, de nem vagyok még elég érett azt megnyitni” (193, *Northrop Frye's Late Notebooks, 1982–1990*, 618). A kérdéstről érdemes idéznünk Tóth Sára bölcs summáját: „Akár éretlenségnek, akár alázatnak, vagy egyszerűen annak a megézésnek tulajdonítjuk Frye vonakodását, hogy az úgynevezett benső szentély végső soron túl van a szavakon, a hit és kétely e lenyűgöző »balett-tánca« mögött egy nagy gondolkodó igen becsületes útke-resése rajzolódik ki” (193).

A könyv harmadik, legrövidebb fejezetében (*Mítosz és ideológia. Irodalom és vallás a társadalomban*) Tóth Sára most ismét a „vallási aspektus iránt mérsé-

kelten” érdeklődők felé fordul, s Frye elméletének etikai és társadalmi vonatkoztatását a kortárs elméletek kontextusába állítja.

Az olvasóban felvetődhet a gondolat, hogy nem lett volna-e elég ezt az egyébként hasznos fejezetet függetlékként hozni. A szerző mégis meggyőz az ellenkezőjéről. Az első fejezet a földön kezdődött, a második felvitt az égbe, s a harmadik ismét leszáll a földre. Hálások lehetünk a pilótának, aki most bemutatja nekünk az irodalomkritika „etikai fordulatát”, hangsúlyozva, hogy Frye társadalmi elkötelezettsége mennyire konvergál azzal. Egy pillanatra ismét úgy érezzük, hogy a röppálya nem a frye-i U-alakot, a *Paradiso*-ban tartó *commedia*-t formázza, hanem annak az ellenkezőjét. Azonban ennek a fejezetnek is magasan szárnyaló kérügmája van: a mindenkori hatalomról szól, mely birtokolni akarja a kérügmát; saját, úgymond nemes céljai érdekében „felhasználni” kívánja az értékeket, a nyelvet. A hatalom és az ideológia azonban mindig agresszív. A nyelvnek, írja Tóth Sára Frye-t visszhangozva: „Meg kell válnia a démoni irányba sodró hatalomtól. »Érdekmentesség« és szabaddá kell válnia, megteremtve azt a világot, amelyben a lélek élhet és szabadon áramolhat, hogy végül visszanyerhesse a valódi spirituális autoritást, a szeretetnek azt a szelíd hatalmát, amely kommunikál, de nem tesz erőszakot, azonosul, de nem uralkodik... Ez a szó nem intézményesíthető, nem dogmatizálható és semmiképpen sem sajátítható ki” (214).

Tóth Sárának tehát mégis igaz van: ennek a fejezetnek itt van a helye. Itt és ma, Magyarországon. (Károli – *L'Harmattan, Budapest, 2012*)

Fabiny Tibor

A szabadulóművész

Kántor Péter: *Köztünk maradjon*

Kántor Péter legújabb kötetében számot vet a múlttal: az emlék a létezés feltételévé válik, a múlt értelmezésének, újraélésének folyamatán keresztül erősíti meg a költő önazonosságát, mely saját egyéni, családi és nemzeti múltjából, történetéből építkezik. Az elmúlás, a búcsúzás felett érzett fájdalmat a költő védjegyévé vált gyermeki játékoság enyhíti.

Kántor alapvetően a késő modernitás világnézetét: a nyelven túli valóság létezésébe és kifejezhetőségébe vetett hitet vallja magának. A posztmodern irodalmi szövegtérben azonban már nem lehet teljesen elzárkózni a nyelvi abszurditástól, a nyelvet a gondolkodás béklyójaként leíró posztmodern paradigmáktól – ezek Kántor költészetében is fontos szerepet kapnak. A *Nyelvtelecke kezdőknek* véletlenszerűen egymás után következő, bizarr kijelentéshalmaza és a *Beszéljük meg* kommunikációs zsáktucái Beckett abszurd-színházának légkörére emlékeztetnek. Az abszurditás nem csupán a nyelvi kifejezhetőség megkérdőjelezésére irányul, hanem a világ racionális működésére is: a világban titkos, ellenséges erők munkálkodnak, amelyek kajánul lesnek a kiszolgáltatott egyénre, hogy a legváratlanabb pillanatban csapjanak le rá. Ebben a költői világban az emberrel bármi megtörténhet – fejére esik egy téglá, fellövik a világűrbe, beszakad alatta a jég, biciklizés közben elgázolják a gyalogosok –, és ez a bármi mindig rosszabb, mint amire számít. A világ történéseit a költő groteszk, céltalan agresszióknak éli meg, s ezt egyfajta fekete humorral veszi tudomásul.

A *Köztünk maradjon* nagy műgonddal szerkesztett kötet. A nyitóvers megelőlegezi a ciklusok gondolat- és érzelmvilágát, majd a záró versciklus összefoglalást és lezárást ad, felvonultatva a kötet jellegzetesebb témáit. A könyv szerkezete fejlődéstörténeti ívet rajzol: a *Csak ami kell* túrazsákjától a *Vízjelek* hajóra szállásáig gondolati-érzelmi utat jár be. A múlttól a jelenig, az emberi kapcsolatoktól a belső vívódásokig vezetnek el a versek.

A múltból az emlékezetben megragadt életképek adják a sokszor nosztalgikus alaphangot az elhunyt szülőket, barátokat viszszaidéző versekben. A filozofikus alaphangvételű, nagyobb ívű versekben pedig inkább a keserű tapasztalatok szolgálnak kiindulópontként, az élet küzdelmeire reflektálva szűri le a költő azt a rezignált bölcsességet, amely eddig és ezután átsegíti a mindennapok kisebb-nagyobb gyötrelmein. Ez a rezignált bölcsesség azonban nem jut el a derűs nyugalom lelkiállapotáig, sőt, a boldogságot az egyén reménytelenül kergetett illúziójaként látja, egy csábító, de félrevezető tévképzetként, mely a legnagyobb fenyegetést jelenti az ember nyugalma számára.

A József Attilát megidéző önmegszólító-létösszegző versekben a költő megkettőzi saját szubjektumát és dialógust folytat önmagával: a világban csetlő-botló énjét szólítja meg az eseményekre reflektáló felettes én, mintegy biztatva-okítva őt. A *Vízjelek* egyfajta *hommage* József Attila gondolati költészete előtt. Az *Eszmélet*-ihlette számozott versekből álló ciklusban a vasútból hajóút lesz, az „arany öntudat” szemlélődéséből televízió-nézés: „Láttam, hogy indul vadászni az oroszlán [...] átkapcsoltam: valaki zongorázott.”

A múltat mérlegelő költemények ambivalensen reflektálnak a rendszerváltás előtti évtizedekre, a kompromisszumkészséget mutatta meghatározónak a korszak szellemi életében: „hogy mások haltak meg a szebb jövőért, / hogy megértem egy rendszer változását, / s nem folyt vérem, csak lázas ruhapróbák” (*Örüljek-e*). Némi kiábrándulással tekint saját megalkuvására egy szabaddabb jövő reményében. Azonban a rendszerváltás utáni évtizedek csak újabb csalódást hoztak, hiszen az eszmék, amelyeket olyan sokáig kellett nélkülöznie a társadalomnak, az irodalmi életnek, végérvényesen nélkülözhetővé és érvénytelenné váltak. A társadalmi-politikai felelősségvállalás jegyében szólnak meg az aktuális kérdéseket feszegető költemények, az átgondolt egyéni állásfoglalás értékét hangsúlyozva a tömeg arctalan közönyével szemben.

Kántor sokat emlegetett „reznált ámulatot” kifejező hangjában helyenként az ámulat felé mozdul el, ami csökkenti a költő fölünyes távolságtartását. A felkiáltó- és kérdőjelek zuhatagával kísért „gyermeki rácsodálkozás” önfeledt hangja szinte elfedi a „reznált” gondolati tartalmat. Kántor versei váratlanul és merészen helyeznek egymás mellé többféle stílusréteget, melyet már a „reznált ámulat” szókapcsolata is megsejtet: a versek nagy részét jellemző, a tapasztalatok birtokában szemlélődő felnőttes bölcselkedés és a felelőtlen gyermeki naivitás kettősségét. Miközben a vers egésze életbölcseiségeket közöl, a hasonlatok és képek népmesei jellege, az egyszerű ritmus a gyermekmondókákra emlékeztet: „Szálkás falócádon, világ, / kerengő úrfarombba zárva, / hányszor tátottam el a szájam, / ama óriás sajtra várva!” (*Születésnapomra*)

A költő gyermeki énje szól ki gyakorta olyan versekből is, amelyek alaphelyzete éppen az élet alkonyát hangsúlyozza – mint például az *A la recherche des belles vacances* című, Fodor Géza emlékére írt költeményben: „egy-két év kihagyható; kihagytuk ezt is, újra, / de hogy végleg – az nagyon durva”. Ahogy a *Szerelmes triptichon* megkísérli bagatellizálni a párkapcsolati dráma feszültségét, az eltávozott barátot megszólító vers is hasonlóképpen leegyszerűsíti a halál okozta pótolhatatlan hiányt egy üres helyre a nyári író-tábor széksorában. Kántor számára a gyermekkor nem egy lezárult életszakasz, hanem egy mindenkor aktuális látásmód, életszemlélet: az évek árnyalhatják, módosíthatják, de sosem írhatják felül.

A kávéházban ciklus verseiben még a máshol hamiskás derűt árasztó gyermeki hang is elnémul, a költő védtelen marad az elhatalmasodó tehetetlenség érzésével szemben: „Beleragadt a saját pókhálójába, / és nincs erő, mely kimozdíthatná őt onnan” (*Egy este sárgáskék ég alatt*). A versek az időbeni és térbeni eltávolodás motívumát dolgozzák fel, az élet álomszerű megtapasztalásának problematikáját pedzegetik, a hiteles, teljes élet lehetőségének határait járják körül. A gyermekkori otthon emléktől indulva tesz időutazást a két világháború között élt Ödön von Horváth kávéházi mindennapjaihoz, majd visszatér saját – kávéházból szemlélődő – énjéhez, a normandiai partraszállás pillanatától a közelmúltban történt cigánygyilkosságokig, a *Halál Velencében* gyötrődő hőstől a szülők és saját halálával szembenéző önmagáig cikázik a költő képzelete. Az elszalasztott lehetőségek és hátrahagyott ideálok, az értékvesztés és a magány fájdalma szólal meg: a lehetőségekben, értékekben gazdag

múlthoz képest a jelen sivársága és kilátástalansága csüggeszti el a költőt. A *kávéházban* című vers egzisztencialista kérdéseket feszeget. A kávézó mesterséges, védett légköréből kitekintve a kinti világ szürreális, akváriumszerű jelleget ölt. Az álomszerű létezés allegóriájaként mutatja be presszóban üldögélő énjét, akit – akár a benti akváriumban úszkáló díszhalakat szemléli, akár a kint óriási halként elúszó villamost – minduntalan saját létének hazug valóságosságát nyomasztja. Ennek alternatívájaként csupán a halállal dacoló kalandormagatartás merül fel, hogy ezzel szinte karikírozza az egzisztenciális dilemmát – a társadalmi nyomás, a magány és a halál ellenében saját értékeit követő önmegvalósító egyén, illetve a szokásokkal és elvárásokkal megalkuvó, konformista ember életvitele közötti választást –, irrelevánsnak és idejétmúltnak tüntetve fel azt.

A nyelvi, technikai, irodalmi és képi kultúra hatását tükrözteti a mindennapi életben. A *könyvespolc előtt* ciklusa. Vörösmarty *Gondolatok a könyvtárban* című verse nyomán a költeményben a töprengés tárgya, hogy biztosítják-e a könyvek írójuknak az öröklétet. A könyv az író túlélő hírnév vágyának szimbólumaként jelenik meg: „rám tört a gyengeség, mellbe vágott, / akár a tavaszi fáradtság, / az a sok fohász, sok akarás / nyomot hagyni, valami nyomot hagyni”. A feleslegesen porosodó könyvhegyek a költő saját irodalmi ambíciójának, „akarásának” emlékoszlopai is, ezért nem bír megválni egytől sem, noha jelenlétüket nyomasztó, a múltba visszahúzó tehernek érzi. A *Lucien Freud albumból* című versfűzér a festő és modelljei szemén keresztül mutatja be a portréfestés manapság szokatlan szituációját. A klasszikus mesterek groteszk új-

raértelmezésében a költő saját ars poeticáját látja meg: noha alapvetően eszköznek tekinti a nyelvet, versei egyben paródiáját is nyújtják a nyelvi transzcendenciának, megkérdőjelezve a jelölő szavak értelmét, a jelölt létezését.

A költő elhunyt édesanyjának állít emléket a *Levél anyámnak* ciklusban, mely a kötet legszemélyesebb, legközvetlenebbül feltárulkozó része. A versek az érett felnőtté válás nehézségeiről beszélnek – persze az emlék és a jelen furcsa fénytörésében, hiszen az anya halála egy javakorabeli férfit szembesít újra a problémával. A költő lelki öngyógyításának kísérlete ez a túlnyomórészt szabad versekből álló ciklus, amely az anyától való végleges elszakadás, az árvaság és a gyász érzelmi feldolgozásának folyamatát követi. A külvilág kiszámíthatatlansága és gyors változásai teszik belső szükségletté a költő számára, hogy újra meg újra értékelje helyzetét, az élni tanulás projektjének eddigi sikereit-kudarcait. Az igazi áttörés azonban, a költő nézete szerint, elmaradt, talán azért, mert vállalkozása eleve kudarcra volt ítélve: „marad-e még esélyem megtanulni élni? / Volt-e valaha is, fikarcnyi is? – / ezt ráérünk utólag megbeszélni” (*Megtanulni élni – III.*). A vallomásos írásmódot visszaautósító gesztussal nemcsak a teljes kitarulkozást hárítja el, mintegy az utolsó pillanatban, de annak felelősségét is önmagán kívülre helyezi – ezzel pedig a vers beszédhelyzetét, az életével való számvetést is az abszurd körébe utalja. Hiszen, amit versében „nem ér rá” elmondani, mikor tudná közölni azt „utólag”, milyen alkalmasabb idő vagy közeg kínálkozna erre, és kivel tudná „megbeszélni” az önmagával való szembenézés aktusát? A lényegi közlés tehát elmarad, de ezt érezhetjük legbensőbb vallo-

másnak is: az igazán lényeges elmondhatatlanságának tragédiájával szembesülünk. A beletörődés halogató–elkerülő magatartása és ugyanakkor az emiatt érzett tompa fájdalom, az üresség mélabúja kondul meg a ciklus verseiben: „M megszokod, mint a falu a harangot, / egymás után sírni, nevetni, sírni, / ne kérdezd, hogy mi végre, mire kellett, / hogy minek is kell sort sor után írni.” (*Megszokod...*)

Az utazás motívuma a *Mintha egy kendő lobogna* és a *Téli és nyári utazások* című versekben csakúgy, mint a tanulása, a céltalanság perspektívát nélkülöző körkörös, örök visszatérés jellegét hangsúlyozza. A változások mindig csak az eltűnés, az elmúlás tényével jelentkeznek: a *Levél anyámnak* szabad versben beszéli el a „második temetés”, a halott édesanya lakásának, személyes holmijának eladogatását, az emlékeket jelentő tárgyaktól való megválást. Az élet körkörös egyformaságába csak a halál hozhat lényeges változást, a gyermekkortól kezdve a költő létének folytonosságában ez a veszteség jelenti az első töréspontot: „eszembe jut, hogy akkoriban még örökéletű voltam, ahogy ti is, / örökéletű egy világban, aminek eleje és vége van, tudjuk jól”. A vallomások költészet elemei jelennek meg a nagy ívű szabad versben: az életrajzi események és a költő sebezhetőségének előtárása. Azonban még a legőszintébb hatású vers sem nélküli Kántornál az ironikus távolságtartás feszültségét: „nem nyúltam semmihez, kivéve...”, az ezután következő szöveg nagy része pedig épp azt meséli el, miképp ajándékozza–szállíttatja el a lakásban lévő holmikát, hogy aztán magát a lakást is eladhassa. A költő tehát saját legmélyebb gyászával sem tud teljesen azonosulni, hiszen az is a mulandóság és az örök körforgás törvényeinek van alávetve:

„De nem megyek bele a részletekbe, untatna téged, / persze semmi sem tart örökké, ahogy másfelől meg / nincs új a nap alatt...”

A költőt felkészületlenül éri az árvaság bekövetkezése, felnőtt létére a teljes kiszolgáltatottság helyzeteként éli meg. Ugyanakkor nem hibáztathatja anyját sem, a világot sem azért, ami a dolgok rendjének tűnik, amit, mint eddig hitte, ő is elfogadott: „De az árvaságról így konkrétan nem esett szó, / bár benne volt a pakliban az is, hogy is ne?” A felnőtt-léttel együtt járó veszteség érzését, paradox módon, a költő egy gyermekkori emléken keresztül igyekszik elfogadtatni önmagával: a Dunába dobott plüssmackó megmagyarázhatatlan, mégis szükségesnek tűnő elvesztése okozott hasonló megrökönyödést az életében: „minden / maradt a régi ben, és se felmentés, se magyarázat”.

Korábbi köteteihez képest felerősödik a pátosz, a nosztalgikus–fájdalmas tűnődés elégikus hangneme. Az önsajnálát pátosza azonban mindig némi ironikus távolságtartással keveredik: az enyhe öngúny grimaszoló jelenléte menti ki a verseket az önmagába süppedő komorságból. A személyes hangvétel, amely Kántor Péter egész költészetét jellemzi, az új kötetre is érvényes. Stílusa is a köznapi beszédhez közelít, helyenként enyhén emelkedettebb hangvételre vált, különösen a viszonylag ritkán előforduló költői képek esetében („Mióta beszélgetünk már? Az idő / hol felbukkan, hol nyomavész, mint egy patak-nak” – *A kávéházban*), helyenként a szleng fordulatait használja („se egy kulcs, ami utalna egy rejtett fiókra, / egy bazi nagy összeesküvésre” – *Köztünk maradjon*). A gyermeki rácsodálkozás stíluseszközei, a gyakori kérdések és felkiáltások, valamint a gyerekversek hangulatát idéző szóhasználat

teszik játékosá a verseket („és holnap mákos tészta lesz ebédre!” – *À la recherche des belles vacances*; „Lovon, gyalog és teveháton, / de szabadott csacsin is járni” – *Menyus könyve*). Rímtelen és szabálytalan rímelésű szabad versek, valamint strófákba szedett versek váltogatják egymást a kötetben, mely utóbbiak rímrendszerére a félrím típusú (xaxa) rímképlet a jellemző. A kötet magánéleti verseiben a nagy Nyugatosokat idézi meg: Kosztolányi, Szép Ernő, a halott-megszólító versekben Vas István, a közéletiekben Petri György hagyatéka érvényesül, a képleírásokban főként Tandori-utalások ismerhetők fel.

A kötet gondosan megtervezett szerkezete rávilágít arra, hogy Kántor Péter verseiben a kimondhatóság problémája akkor is minduntalan jelen van, ha nem fogalmazódik meg bennük. Mintha óvatosan kerülgetnének egy kimondhatatlannak érzett központi problémát, amivel a költő vonakodik szembenézni. Inkább elhallgatja, elodázza a lényegi tétel kimondását, közhelyekkel helyettesítve az antici-pált érzelmi tetőpontot. „Ahogy futnak az árnyékuk elől! / Miben reménykednek ezek ketten? ... / Mi közünk hozzá? Mindegy. Na, ne sírj már!” (*Szerelmes triptichon*) „És nem tudom, hol kéne kezdenem, / de nem halunk bele, nem ebbe, nem.” (*Beszéljük ezt meg*) „De hát muszáj-e nekem választani / dadogás és dadogás között? / Ugyan, hagyj a csudába az egészet.” (*A könyvespolc előtt*)

A kötet címe egyfajta bizalmasságot, őszinte vallomást ígér, de már itt felsejlik ennek lehetetlensége, hiszen a megjelenés révén a versanyag mindenki számára hozzáférhetővé válik, titoktartásra ezután már lehetőség sincs. Kántor a vallomások lírán próbál túllépni a bizalmas-

ság és őszinte feltárulkozás lehetőségének megkérdőjelezésével, a katarzisz helyének frázisokkal való kitöltésével. Az érzelmek el-tüntetetésének izgalmas kísérletét jól bevált művészi eszközökkel végzi, miközben mégis felidézi, megfogalmazza a kínzó kérdéseket, a fájó veszteségeket. Éppen a megjelenítés–eltüntetetés kettőssége, művészi bravúrja válik a költő védjegyévé, a visszatérő mozzanatot, hogy a kritikus pillanatban kiszabadítja magát a vallomások kifejezőmód szorításából: „Úgy, mint a szabaduló művész Houdini, / aki a rávert láncot, mint egy bizsut levette, / aztán futás haza, a mama vár, / de előtte még meghajolt nevetve” (*Megtanulni élni*). (*Magvető, Budapest, 2012*)

Gála Edit

Közös ház elfogyott tájjal

Bukta Imre kiállítása a Múcsarnokban

Körkörösön felfejtett gumicsizmákból születtek azok a házak és fák, amelyek Bukta Imre 1997-ben, az Óbudai Társaskör pincéjében kiállított, *Elfogyott táj* című installációját képezték, és letekeredő gumicsizmák tekeredtek fel ismét a magasba 2012–2013 fordulóján a Múcsarnokban, hogy ugyanezen a néven újjáalkossák a tizenöt évvel korábbi művet. A két munka mégsem azonos – az elsőre jelentéktelennek tűnő eltérések komoly távolsággá mélyülnek, ha közelebbről szemügyre vesszük őket, valamint azt a hátteret, amelyet az idej tárlat von az újabb verzió mögé.

Amikor az idő elfogyásáról beszélünk, akaratlanul is azt az alapvető felismerést hagyjuk jóvá,

amely szerint az időről nem tudunk a tér közbenjárása nélkül szólni: el tud fogyni egy kenyér vagy egy út, amit meg kell tenünk, de hogyan tudnánk érzékelni az idő fogyását, ha nem egy ilyen könnyen megtapasztalható, látványos és térben zajló folyamat mintájára képzelnénk el? Azáltal, hogy néhány csizmát felhasít, keskeny fekete szalaggá bont, majd a magasba emel és térbeli rajzzá hajlít, Bukta mintha képpé sűrítene a szavak nyelvi játékát az idővel – láthatóvá teszi, mit jelent, ha valami elfogy; mit jelent, ha egy lábbeli önmagát elkoptatva-megsemmisítve beleolvad a tájakba, amelyeket nap nap után bejár. Vesz egy közömbös tárgyat, és úgy teszi le elénk, hogy közben kibontja belőle saját létezésének időszalagját; egy kezdettel és véggel rendelkező, egyetlen hosszú csikká nyújtható egyenest, ami ugyanakkor feledve (és feledtetve) linearitását, szeszélyes formákká szerveződik: házzá, jegenyefává, tájjá.

A korábbi munkát számomra elsősorban játékosága jellemezte; a technika megelégséne öröme, a lehetőség, hogy nehéz lábbeliek könnyű tájjá változtathatók át. (Ami természetesen nem jelenti azt, hogy a csizma megfogyatkozása ne csúszott volna össze már akkor is a táj címbelei fogyatkozásával, és a derengő felismeréssel, hogy milyen illékony otthont ad a gumicsíkokból emelt ház lent és fent között, a szalag letekeredése nyújtotta köztes dimenzióban.)

A Múcsarnokban a megvilágítás következtében sokkal hangsúlyosabbá válnak a lebegő házak árnyékai: már-már egyenrangúak a valódiakkal, de feltűnőbbek lesznek a damilszálak is, amelyek pókhálóként emelik, tartják, körbefogják a térbe rajzolt épületeket. A korábban jelentéktelen „súlyozás” pedig hirtelen szinte főszereplővé lép elő: a damilokat

rögzítő, földön heverő gerendák, kövek, téglák – „falusi fossziliák”, ahogy Bukta nevezi őket – beborítják a talajt. A végeredményben már nem a játék, hanem az ellentmondás dominál: az árnyékházakkal még megfoghatatlanabbá váló, lebegő faluvá szélesedő házcsoport és a súlyos tárgyak között fellépő feszültség. A csizmatalpak lent vannak, de a gumicsíkok elhagyják a talajt, vele pedig látszólag a gravitáció is. Ez a „fent” már nem tűnik olyan kedélyes, jegenyék szegélyezte vidéki útnak, mint az, amelyet Óbudán a Társaskör galériájában rajzolt elénk Bukta: ez az éles fényből és az árnyékoktól alig megkülönböztethető fekete szalagokból kibontakozó táj másképpen, baljóslatúbban súlytalan.

Ráadásul mire ehhez az installációhoz ér, a néző már találkozott a bejárattal szemben magasodó házzal, amely kikerülhetetlenül, már-már tapintatlanul, kötelező erővel kényszerít a megkerülésére. Arra, hogy sorban megnézzük négy falát: a takaros parasztházét, a tükördarabokkal díszített Kádár-kori vidéki házét, az újjazdag stílusban rikító citromsárgára mázolt otthonét, és az örökké málló és örökké foltozott putriét – arra, hogy a négy különböző képként működő falon figyeljük a négy ablakot (négy LCD képernyőt), az embereket, akik kikémlenek rajtuk; és végül arra, hogy mind a négynél megvárjuk, amíg valami (tégla, sörösüveg, golyó) betöri az ablakot. Tragédia *látszólag* csak az egyik oldalon történik, de Bukta valódi építőanyagokból, valódi kőművesekkel emeltett háza erősen összezárja, egyetlen, közös épületben egyesíti a különböző oldalakat – közös a félelem és a szegényen, közös az „otthon”.

Nincs mit csodálkozni azon, hogy az *Elfogyott táj* gumicsizmáiból itt már csak házak lesznek, je-

genyék nem, de az árnyékokból is újabb házak emelkednek, és azon sem lepődhetünk meg, hogy ezeken a levegőben kifeszülő házakon is átdereng az első termet betöltő, drabális ház képe. Árnyékfaló lebeg a szemünk előtt: minden egykori csizmára jut egy „épület”; az etruszkok ház alakú urnái juthatnak eszünkbe róluk. A csizmánál és embereknél lassabban múló tárgyak, szanaszét a földön, mint az elkopotott mindennapok magukra maradt relikviái, nem véletlenül jelennek meg 2012-ben a Múcsarnokban, holott nem szerepeltek – és nem is hiányoztak – 1997-ben Óbudán. És visszafelé is érthetővé válik, miért nem érthette be a művész egy díszlettel az első teremben; miért kellett teljes súlyával elhelyezni a kiállítóterben azt a „falut”, amely nem árnyék, nem valaminek az emléke vagy a lebegő lehetősége, hanem a létező (és a tárlatnak is címet adó) *Másik Magyarország*.

Súly és súlytalanság feszültsége köszön vissza az *Erdőrészet* című installációban is: farönkök állnak szorosan egymás közelében a sötétben; ott, ahol elválasztották őket a törzstől, most víz-cseppek vetített képe hull le és gyűrűzik szét valamennyin, kékes derengéssel, sejtelmes mozgással telítve az élettelen csonkokat, feldetve, hogy a kis hídról halott erdőre látunk. Az elevenség illúzióját megteremtő „eső” elemeli a földről, szinte kiemeli a pusztulásból a súlyos rönköket, de hogy végül feltámadás-élményünk lesz-e, vagy keserűen ébredünk rá a cím cinizmusára, esetleg a két-féle tapasztalat szakadatlan ingamozgásban marad bennünk, az

már rajtunk múlik. Ami biztos: az *Erdőrészet* is „elfogyott táj” – hogy ez a fogyatkozás jóvátehető-e, az már a bizonytalan kérdések mezején marad.

Ebben a köztességben lebeg az apszisban kiállított *Okos táj* is: a saját magvaikat kis zacskóban maguk elé tartó, egymás fellett-mellett sorjázó kukoricacsutka-alakok monumentális tablója egyszerre beszél múltáról és lehetkezésről, a kettő *közöttiségéről*: hogy ez is *van* és az is, főként pedig, hogy *egyszerre* vannak. (1993-ban olyan kukoricákból született a mű, amelyeket Bukta Imre apja ültetett és kapált, de halála miatt már a művész takarított be.) A Múcsarnokban decemberben bemutatott performanszban egy másik, korábbi munka rávetülő képével együtt ez az installáció hozta létre azt a teret, amelybe belépve bárki művészsze lehetett. A kontextus és a két munka sajátos együttállása újabb áramkört hozott létre az *Okos táj* és a performansz között is: amibe ott *beleállhattunk*, az nem egyszerűen a „művészség” volt, hanem annak tudása és vállalása, hogy a dolgunk nem több, de nem is kevesebb, mint a termésüket készségeken átnyújtó csutkafiguraké. Hogy adott esetben mit jelent ez, hogy miként kell és lehet átnyújtanunk azt, amit „teremtünk”, azt, amit más nem termelhet meg helyettünk, mert elválaszthatatlan tőlünk, azt nem sokan tudják évtizedeken át olyan pontosan, mint egy játszva, felemelően súlytalanul és mégis kíméletlen súllyal maguk elé tenni, mint Bukta Imre.

Schmal Róza

A lécz az égben...

„...mit tesz a fény...” (Nádas Péter fotográfiai 1959–2003)

„A szemlélődésből vizsgálódás
lesz, a vizsgálódásból
elmélkedés, az elmélkedésből
gondolattársítás, így azt
mondhatjuk, hogy valahányszor
figyelmesen pillantunk a
világba, teóriákat alkotunk.
Am jártasnak kell lenniünk
abban, hogy mindezt tudatosan,
önismerettel, szabadon és,
merész kifejezéssel élve,
íróniával műveljük, ha óvakodni
kívánunk az absztrakciótól, és
eleven, hasznos tapasztalatot
remélünk.”

(Goethe: Színelmélet)

Egy fénykép számomra mindig zavarbaejtő. Zavaros műfaj. Folyamatosan keveredik benne (s bennem, nézőben) a közvetlen látvány, és a téma, a képről leolvasható, látható és alkalmasint láthatatlan, de mégiscsak körülöte-mögötte felsejlő történet, divatos szóval a narratíva. Tudom persze, hogy a festészet ugyancsak hátán hordja a befogadói műveltség és jóléretültség kövekké telerakott zsákját, de számomra ott a frontvonalak mégiscsak világosabbak: mindaz, ami a képen nem látható, az (jó esetben) segíti a nézőt a közelebbjutáshoz... Kézenfekvő példája ennek a címadás, minden festő vesszőfutása: segítük már egy kicsit a nyomorult nézőt, hogy merre induljon el, mit vigyen magával, hamarosan úgyis végképp magára marad.

A fotók értékelésénél azonban a szempontok még sokkal kuszább hálójába bonyolódunk: elsorolni is alig győzzük. Az első kérdés kézenfekvő (?): tisztában van-e a szerző a „szakma” alapszabályaival, mondjuk, hogy jól választotta-e meg az expozíciós időt, a rekesznyílást, vagy éppen sikerült-e a képet élesre állítania? Kompozíciója segíti-e a kiválasz-

tott témát..., ritmusok, arányok..., megannyi (nem elhanyagolható) közhely. S ha mindez rendben lévőnek tűnik, akkor kezdetünk elgondolkodni a szerző szándékai felől, hogy „meg-e-valósította-e a mester”, amire vállalkozott? Van-e víziója a világról, átjut-e hangja a zenekari árkon?

Nádas Péter fotográfiai életművét nézve a tárgyilagosságra törekvő néző komoly csapdába esik: hogyan tudná a képek szemlélése közben erőnek erejével elfedni, kiiktatni minden tudását és ismeretét az író Nádas életművéről, és úgy nézni ezeket a képeket, mintha Kovács Ismeretlen János készítette volna? És egyáltalán, méltányos eljárás lenne-e ez? És lehetséges? Hiszen akarva-akaratlanul magunkkal hordjuk Nádas monumentális és megrendítő vízióját a világról, velünk van boldog-boldogtalan pillanatainkban, része az életünknek.

Nos, kísérreljük meg a lehetetlent. Az első kérdéscsoporttal nincs gondunk: Nádas igazi *photographus doctus*, tanult fényképész, tarsolyában a fényképezés minden fogásával. Tisztességes iparosként kitanulta a szakmát, kisujjában van a klasszikus fotográfia minden tudása a gondos laborálástól a finom, „puhaceruzás” retusálásig...

A kiállítás legizgalmasabb részét számomra a korai, *Valamennyi fény* címmel jegyzett, hatvanas-hetvenes években készített riport- és szociofotók jelentették. Egy szembetűnő jellegzetessége van a legtöbb ebből a korszakból származó itt kiállított képnek: a kontraszttalanságuk. Semmi határozott kontraszt, a nézőnek rá kell szánnia az időt és a figyelmet, hogy a képeket végigböngezze, szinte mint egy perzsa miniatúrán, nincs egyetlen, kiemelt főtéma, amit a kép összes további részlete szolgálja. Egy

kocsmajelenetben például szépen rajzolt a beeső fényben az asztalon álló söröskrigli, de a jelenet szereplőit csak hosszú és figyelmes szemlélés után lehet a képről „kiolvasni”. Ritka élmény megváltozott nézési-látási szokásainkkal ilyen élesen szembesülni: ma már ugyanezt a felvételt bizonyosan nagyságrendekkel kontrasztosabbra, látványosabbra nagyítanánk. Megváltozott az ingerküszöbünk? Lustább lett a szemünk? (E. Csorba Csilla, a PIM főigazgatója szíves közlése szerint a kiállított nagyítások az eredeti negatívokról az elmúlt években készültek, Nadas Péter személyes közreműködésével!) Feltűnő a képeken Nadas hűvös távolságtartása: objektívje nem véleményezi a látványt, tényként rögzít embereket, dolgokat, helyzeteket; különös módon mégis ez a látszólagos semlegesség, tárgyilagosság adja a képek igazi poézisét. Egy 2010-ben született esszéjében Nadas ezt írja: „...azt azért tudjuk, hogy valaminek a látszatában élünk, még ha egy életen át nem is tudunk e látszat mögé bepillantani, mert nincs mivel.” Talán innen származik Nadas csendes rezignáltsága. Képei szereplői (mondjuk a kabai MTSZ dolgozói) egy kortól és történelemtől szinte független, ismeretlen színjáték szereplői, sorsukat nem ismerhetjük, jövőjükre rá nem láthatunk.

A kiállítás második része a híres vadkörtefa-sorozat. Nadas objektív-szeme évtizedek óta rögzíti egyetlen fa számtalan arcát, fényben és alkonyatban, fázós, lombtalan téli délelőttön, vagy színpompás őszi báli ruhában. Gyönyörű fotók. A változatlan-változó, mint egy emberi arc reggel a tükörben, az évek kopogó múlásában. Az utolsó sorozatban ráadásul még színes változatok is készültek, még inkább bebizonyítva Nadas tételét, hogy soha nem ismer-

hetjük meg a – nyeglén – életnek nevezett történet lényegét. A vállalkozás reménytelensége automatikusan magával hordozza a kudarcot; hisz’ tudjuk, nem a fa az érdekes, hanem a titok, melynek ő csak hordozója... És bizony az idő, a pergő homok sem szükségyszerűen adja meg a választ. Így a néző számára marad az ámulás, irigy sóhajok, hogy mily végtelen gazdag is a természet.

A kiállítás harmadik része a nem túl szerencsés *Világló részletek* címet kapta. Ragyogóan komponált részletfotók az ábrázolás határán, feszes ritmusokkal, a fény és az árnyék ezer játékával: szóval ha Kovács úr a szerző, akkor csak gratulálni tudunk. Mindent tud a modern, minimalista fotográfiáról, fényről és árnyékról, líráról és drámáról..., mondandó, remek. Csakhogy ezek Nadas Péter fotói, a lécs az égben... Talán az a baj, hogy sajnos mindent értek. Minden a helyén, nincs titok, meghökkenés, nincsen talán... A kiszámíthatatlan esetlegesség hiányzik? *A véletlen!* Hogy valahol mégiscsak kipillanthatja a kétes tisztaságú alsószoknya szegélye. Különben esztétizálás marad, a szép dicsérete, alleluja. De persze közben mindvégig érezzük hátunkon a nádasi életmű hideg leheletét. (*Petőfi Irodalmi Múzeum*)

Szüts Miklós

A bomlás virágai

Michael Haneke: Szerelem

Az osztrák-német származású, első filmjeit Ausztriában, az utóbbiakat európai koprodukcióban forgató Michael Haneke fájdalomosan hiányzó jelensége a kortárs filmművészetnek. A rendező a

szó modernista értelmében valódi auteur, azaz szerző, aki az utóbbi években „művészfilmes sztárrá” vált, méghozzá anélkül, hogy e mögött politikai vagy esztétikai divatáramlatok vagy művészi engedmények húzódnának meg. Haneke kérlelhetetlen következetességgel és már-már merev szigorúsággal járja a saját útját, s tudósít az emberi létezés válságáról. Művészetének provokatív erejéből mit sem enged, legfeljebb eszközei válnak mind kevésbé különdlegessé. A korai Haneke-filmekhez képest a későieket bizonyára könnyebb végignézni, ám nem kevésbé könnyű végiggondolni. Márpedig ez az ő esetében megkerülhetetlen feladat, méghozzá saját sorsunk közvetlen érzelmi, valamint az elvontabb jelentés közvetett intellektuális szintjén egyaránt.

A *Szerellem* (2012) című cannes-i Arany Pálmás, Európa Filmdíjas és Oscar-díjas, azaz a művészfilmes világ és Hollywood által egyaránt elismert legutóbbi Haneke-film ennek a sztárrá válási folyamatnak a végállomása (ezen az úton ti. innen már nincs hova továbblépni), ugyanakkor személyes létünk és emberi mi-voltunk végső kérdésével szembe-sítő felkavaró erejű alkotás.

A rendező művészetének alapvonása az aktualizáló „problémaérzékenység” és a filozófiai távlatosság egysége, amely az esztétikai hatás tekintetében a zsigeri borzongás és intellektuális reflexió összefonódásaként írható le. A korai osztrák „jegesedés-filmek” (ön)pusztító erejészeke mögött a medializált világ, a polgári elidegenedés, a nemzedéki ellentétek társadalmilag behatárolható motívumát vélhetjük felfedezni, de már *A hetedik kontinens* (1989), a *Benny videója* (1992), a *71 töredék a véletlen kronológiájából* (1994) és a *Furcsa játék* (1997) is eltávolodik a

kritikai attitűdtől, illetve a kritikát a fogalom filozófiai jelentésében fogalmazza meg. Az *Ismeretlen kód* (2000) mozaikos társadalmi tablója, *A zongoratanárnő* (2001) pszichologizáló, ám a pszichologizmust elutasító karakterrajza, a *Rejtély* (2005) kollektív amnéziát feltáró emlékezetpolitikája vagy *A fehér szalag* (2009) történelemképe mind-mind variáció az önmagukban is súlyos történetek határainak megnyitására az egyetemesebb érvényű jelentés felé. Eddig csak a *Farkasok ideje* (2003) disztópiája mozog egy, már eleve elvont szinten Haneke egyébként rendkívül aktuális társadalmi jelenségekből építkező életművében.

Ebben az összefüggésben a *Szerellem* az aktív eutanázia számos jogi és erkölcsi megfontolást felvető, s mindig nagy vihart okozó kérdésköréhez kapcsolódó publicisztikus film volna. S bizonyos határon belül az is – csak-hogy Haneke-t éppen a határátlépések érdeklik, méghozzá ezúttal többszörös értelemben.

Az agyvezetés következtében magatehetetlen feleségét megölni férj tette nyilvánvalóan szembe-síti az aktív eutanázia kérdésével. Anélkül, hogy az ezzel történő érzelmi és morális számvetést elkerülhetnének, sőt éppen ezen keresztül, ezen túljutva Haneke mégsem engedi, hogy a *Szerelmet* – bocsánat a szóért – „egyszerű” eutanázia-filmnek tekintsük. Jóval többről van szó – ha lehet ezt egyáltalában itt és így mondani.

Mindennek belátásához Haneke motívum- és formavilágát szükséges alaposabban szemügyre vennünk. Ahogyan erre már utaltam, motívumkészlete jól azonosítható, aktuális társadalmi jelenségekből építkezik. Van azonban mindennek egy tágasabb, noha történetileg és társadalmilag még mindig jól behatárolható

foglalata, a szó szoros értelmében vett világa: a modern polgári társadalom. Haneke filmjei ebben a (számunkra talán még kevésbé ismerős) világban játszódnak, ebbe a világba záródnak bele, avagy ez a világ zárul rá hőseikre – halálosan. A Haneke-filmek a polgári világ válságáról, bomlásáról szólnak, ám nem történeti vagy politikai értelemben, jóval inkább lételméleti szinten. Mindezt e motívum szcenírozása jelzi: a hősökkel az individuális és a közösségi létezésmodot szintetizáló alakzatban, azaz a családban találkozunk – a világról leválasztva, ugyanakkor társas magányban, a családi lét börtönébe zárva. Történeteit e közeg felbomlása indítja el: az erőszakos behatolásé vagy az erőszakos kitörési kísérleté. Mindkettő egyformán pusztuláshoz vezet. A *Szelemben* mindez egyszerre van jelen. Az idős házaspár meghittén rutinszerű hétköznapijaiba a betegség tör be erőszakosan, az ebből az állapotból történő hasonlóan erőszakos kitörési kísérlet pedig a beteg asszony meggyilkolása.

A válságot írja le továbbá a polgári világ kultúrája, illetve kultúrához való viszonya. Haneke művészetének ez a legsajátosabb, önéletrajzi elemekből is táplálkozó, s természetesen formaalkotásán szintén nyomot hagyó kézjegye. S nem utolsósorban ez rejti magába a legradikálisabb és legegyetemesebb (hiszen a kultúráról van szó) kritikát.

A (polgári) világ bomlásának legfeltűnőbb jele ugyanis a kultúra teremtő és megtartó erejének elvesztése. Haneke két oldalról is leírja ezt az önmagán túlmutató bomlásfolyamatot. A korai filmek polgárai a kultúra „felhasználói”. A „high-tech” kultúrahasználat bemutatásában nem kevés indulat és gúny fedezhető fel a rendező részéről, ahogy egyébként a „pol-

gári család” ábrázolásában is: a groteszk túlzások következtében mindkettő parodisztikus színezetet ölt. A késői filmekben megfordul a képlet, s már inkább arról van szó, hogy a kultúra sem képes megőrizni, fenntartani a bomlásnak indult világot. Ennek érzékeltetésekor a korábbi „jeges” ironia helyett az „együttérző bánat” empátiikus alkotói attitűdje érvényesül. A *Szelelem* élőhalottá váló felesége egykor zongoratanárnő volt; a film egyik tanítványának koncertjén indul; a leépülés folyamatának stációit pedig a zenétől való eltávolodás, e kultúra elvesztésnek fájdalma kíséri. A zongoraművésznek készülő Haneke filmjeiben nemcsak a klasszikus zenének, mindenekelőtt Schubertnek, hanem a zenei építkezésnek is fontos szerepe van – de ez már a formaalkotás körébe tartozó körülmény. A *Szelelem* esetében azonban előbb még a kultúrához, a zenéhez való viszony egy másik, epizodikusnak tűnő kritikai mozzanatára érdemes kitérni, amely ugyanakkor pontosan illeszkedik a történet dramaturgiájába.

A zenetanár feleség elszakadását a világtól a zenéről való leválási folyamat vetíti előre: mint ha ekkor még tudatosan, saját akaratából tenné meg mindazt, ami később öntudatlanságában és magatehetetlenségében vár rá. A történet az egykori tanítvány koncertjével és a koncertről való hazatérés képsorával indul, s másnap reggel jelentkezik a stroke első jele. A tanítvány későbbi látogatása a már tolokocsis mesterénél az asszony kérésére rögtönzött házi koncertté alakul át (a szerepet Alexandre Tharaud zongoraművész alakítja), de amikor megérkezik tőle az ajándék CD, azt már néhány taktus után kiveteti a lejátszóból. E fájdalmas búcsúhoz képest a házaspár lánya, veje és unokája viszont alapve-

tően más viszonyban áll a kultúrával. Mindhárman a zenei világ professzionális alkalmazottjai, ám személyes sorsukban láthatólag nélkülözik ennek a kultúrának a humanizáló jelenlétét: mindazt, amitől teljes(ebb) ember az ember. Legalábbis ez derül ki látogatósaikból, amelyek során Haneke rendkívül tömören és árnyaltan vázolja szeretet nélküli életüket. A sikeres karmester férj csalja a zenekar menedzsereként tevékenykedő feleségét, aki ezt fáradt beletörődéssel nyugtázza; szintén tehetséges fiukkal pedig feszült és távoli a kapcsolatuk. A lány egyébként jogosnak tűnő dühe a betegséget szerinte rosszul kezelő apjával szemben ezért válik hiteltelenné: hiányzik belőle az a fajta érzékenység és empátia, amely szüleit egymáshoz köti. Apja a feleségét saját kérésére nem engedi vissza a kórházba, az alkalmatlan ápolónót kidobja, maga igyekszik helytállni, ahogy tud, s nem kér lánya „technikai” segítségéből, amellyel bizonyára jól lehetne „válságmenedzselni” akár még ezt a helyzetet is. Éppen a méltó és közös élet jegyében nem engedi el maga mellől társát, hogy egy ponton saját maga engedje-engedhesse el – örökre. A *Szerellem* ennek a felfoghatatlan paradoxonnak a filmje, amelyet a címadás is pontosan és egyszerűen kifejez. De hogy mindjárt idézzünk mindehhez egy érzékletes képet is: ez őlt testet az idős házaspár megejtő „haláltáncában”, ahogy a szintén nehézkesen mozgó férj magához öltelve segíti át lebénult feleségét a tolokocsiból a fotelba.

Haneke formavilága témáinak elmélyülésével párhuzamosan válik egyre letisztultabbá, miközben filmjei e tekintetben sem veszítenek radikalizmusukból. A *Szerellem* szinte halmozza a modern filmből ismert stíluseszközöket, ezek azonban a korai művek

gyakran provokatív megoldásaival szemben (kamerába nézés, a történet megállítása, visszapörgetése, majd folytatása, a filmkép határainak elbizonytalanítása stb.) észrevétlenül simulnak bele az anyagba, s kevésbé hangsúlyosak, avagy kevésbé szélsőséges formát öltenek. Mindezek közül a legfontosabb a valóság és a képzelet határainak elbizonytalanítása, átjárhatóvá tétele. Haneke ezen a téren hol konvencionálisan zárt, hol zavarba ejtően nyitott módszert alkalmaz. Előbbibe sorolható a férj rémálom-jelenete, amely valószerű eseményként indul, majd átvált irreálisba, hogy aztán mindezt az obligát felriadás valós pillanata zárja. Átmenetinek mondható az asszony zongorázásának változó státusú (emlék) képe. S végül a legkülönösebb a hangsúlyos dramaturgiai helyre, a befejezésre pozicionált jelenet, amelyben már a gyilkosság után indul közös sétára a házaspár. Álom lett volna az egész? Az in medias res kezdet a virágokkal felravatalozott, már oszló holttest megtalálásával a lezárt lakásban nem teszi lehetővé ezt az értelmezést. Azon a szinten, ahova a férj feleségével együtt átlép, azon a határon túl viszont nagyon is valószerű következmény ez a hétköznapi, közös séta. Annál is inkább, mivel a történet valós rétegében nem kapunk semmiféle információt a férj további sorsáról... Haneke ezen a ponton már termékeny bizonytalanságba viszi a nézőt, még hozzá a modernista tudatfilm gazdagon alkalmazott eszköztársaságával.

A sétára indulás ugyanakkor keretezi is a történetet: a film elején a koncertről hazaérkező házaspárt látjuk, a végén pedig elhagyják a lakást – miközben a kamera ki sem lép ebből az otthonossá váló, alaposan megismert térből. Jóval többről van szó, mint

kamaradarabról. Innen még az ablakon sem látunk ki, miközben a lakás képe tablószerű kompozícióban bontakozik ki előttünk, s nyer önálló esztétikai formát. A kultúra tárgyi-használati rekvizitumaival zsúfolt polgári-értelmissége enteriőr teljes és zárt világot alkot, annak egyszerre vonzó és félelmetes adottságaival. Különös, hogy a külvilág csak „poétikus” módon jelenik meg benne, szintén mintegy a kultúra részeként. Ilyen a nyitott ablakon betévedő galamb a maga direktségében ironikusnak ható, ráadásul megismétlődő „allegorikus” motívuma. Ennél jóval gazdagabb és meglepőbb képsor, méghozzá valóban képek sora a drámai csúcspontot előkészítő pofon-jelenet után következő, klasszikus plein air festményeket „soroló” passzázs. A férj türelmetlenségében arcul üti beteg feleségét, s talán ez a szerelem-ellenes, esendő mozdulat teszi – megint csak paradox módon – képessé arra, hogy a pofon után a párnát szorítsa szerelme arcára, méghozzá éppen azért, hogy szerelmüket ne sértse meg még egyszer hasonló módon. E megrendítő pillanatnak a „kioltása” a festmények váratlan, oda nem illő képsora. Mindennek egyrészt az ad különös hangsúlyt, hogy a filmben egyetlen külső felvétel sincs, azaz a természet kizárólag a kultúra közvetítésével van jelen a filmben. Másrészt ezen a ponton Haneke radikális, a kontextusból kiragadó montázs eljárása lép működésbe, amikor is váratlanul és dramaturgiaiailag indokolatlanul megszakad a narratív és/vagy képi folyamatosság. Mintegy rés támad a lakás falán – de az a rés is a kultúrára nyílik.

Haneke stílusát sokan Robert Bressonéhoz hasonlítják. A stílus tekintetében valóban jogos ez a párhuzam, különösen, ha a lecsupaszított színészi jelenlétre, az

erősen komponált, fix, frontális beállításokra, valamint a hanghatásokra gondolunk. A házaspárt alakító Emmanuelle Riva és Jean-Louis Trintignant, valamint a lányukat játszó Isabelle Huppert belső kisugárzásukkal és profeszszionális színészi eszközeikkel képesek a Bresson-féle modellszerű jelenlét-hatást elérni. A film kompozíciós rendjét mindenekelőtt a már idézett lakásbelső hosszán kitarított képei teremtik meg. A hangdramaturgiával pedig Haneke már-már hommage-szerűen idézi Bressont. A feleség első rosszulletét egy nyitva felejtett csap hangja „szervezi meg”: az e körül kialakuló bonyodalom ébreszti rá ugyanis a stroke előjeleként néhány pillanatra öntudát veszítő asszonyt, miféle betegség fenyegeti. S figyelemre méltó ezen a ponton a hanggal történő finom manipuláció is: a mosogatóba csobogó víz később fontossá váló hangja ugyanakkora erővel hallatszik a két helyiséggel távolabb zajló jelenetben.

Mindez azonban csak apró részlet a film tökéletesen komponált óraműszerkezetében. Haneke rendkívül pontos művész, szinte túlságosan is az. E pontosságra viszont szükség van, hiszen ez alapozza meg annak a lehetőségét, hogy figyelmünk a felfoghatatlanra, a megmagyarázhatatlanra, a beláthatatlanra nyíljon meg. Hanekénél ugyanis – Bressonnal ellentétben – nincs „külső” magyarázat, még csak hiányként sem. Az ő hősei üres ég alatt keresik egymást, s jutnak el a szerelem utolsó, önmegváltó beteljesítéséig. Reményt mindebben történeteinek esztétikai megformáltsága nyújthat, még ha ez legvégül a reménytelenség kompozíciója is. Ne feledjük, hogy a film utolsó beállításában az elhagyott lakás adigra már jól ismert, a film elején bemutatott nézetét látjuk, ahova

idegenként, magányosan, a kultúrától és a szerelemtől eltávolodott élet folytatójaként érkezik meg a házaspár lánya. Az ő alakjával

együtt válik hátborzongatóan *kiüresítetté* ez a záró kép.

Gelencsér Gábor

Néhány szerzőnkőről

- DOLINSZKY MIKLÓS – zenetörténész, esszéista. ELTE BTK Zenei tanszék. Könyvei: *A Mozart-úrhajó*, Jelenkor, 1999; *Szó szerint. A Karinthy-paszió*, Magvető, 2001; *Időrengés*, Osiris, 2004.
- ERŐ ZOLTÁN – építész, a PALATIUM Stúdió vezető tervezője, a NKA Műemléki és Régészeti Kollégiumának korábbi elnöke, a BME Urbanisztika Tanszék meghívott előadója. A budapesti Lutheránia Énekkar tagja. Építésként városi léptékű feladatokon, műemléki helyreállításokon, infrastrukturális munkákon egyaránt dolgozik. Rendszeresen publikál az örökségvédelem, a városrehabilitáció témáiban.
- KELEMEN JÁNOS – filozófus és italianista, az MTA levelező tagja, az ELTE professor emeritusa. Legutóbbi önálló kötetei: *Az ész képe és tette. A történeti megismerés idealista elméletei*, Atlantisz, 2000; *A nyelvfilozófia rövid története Platónról Humboldtig*, Áron, 2000; *A filozófus Dante. Művészet- és nyelvelméleti expedíciók*, Atlantisz, 2002; *Nyelvfilozófiai tanulmányok*, Áron, 2004; *Dante – Petrarca – Vico. Fejezetek az olasz irodalom és filozófia történetéből*, Áron – Brozsek, 2007; *Eco visszhang*, Világosság Könyvek, 2007.
- KOCSI GYÖRGY – teológiai tanár és prefektus, Veszprém; plébános, Zamárdi és Balatonendréd. Teológiai tanulmányait Győrben, Budapesten és Tübingenben végezte, ahol orientalisztikát és egyiptológiát is tanult. A Kaposvári Egyetem Pedagógiai Főiskolai Karán tanít.
- NÁDASDY ÁDÁM – 1970-ben diplomázott az ELTE-n, angol és olasz szakon. Jelenleg professzor ugyanott az Angol Nyelvészeti Tanszéken. Nyelvészeti munkái mellett több verseskötetet is kiadott, valamint fordított drámákat angolból (Shakespeare, Shaw, Osborne). Most Dante *Isteni Színjátékát* fordítja a Magvető Kiadó számára.
- TORMA KÁLMÁN – szervezetpszichológus, szervezetfejlesztési tanácsadó, Certified Management Consultant; a TMT Consulting ügyvezető igazgatója.