

Tartalom

LÁTVÁNYPOÉTIKA, AKUSZTIKA, SZOCIODINAMIKA – TÁRSMŰVÉSZETI DISKURZUSOK

DÁNÉL Mónika: 1989/Románia: újrajátszás, archívum, történelmi esemény (plenáris előadás)	5
OLÁH Tamás: Nagy József színházának vizuális jelrendszerei	31
ANDRÁS Csaba: Entrópia – <i>A Werckmeister harmóniák</i> retorikája . . .	38
DANCSÓ Andrea: Analóg és digitális (Lazukics Anna és Molnár Edvárd fotóiról).	53
FEHÉR Dorottya: A képregény vizuális akusztikája (Különös tekintettel Lakatos István <i>A majdnem halálos halálsugár</i> című művére	60
RIZSÁNYI Attila: Vers és vizualitás (Korrelációk Maurits Ferenc életművében).	66
KELEMEN Emese: Íróasztalba zárt emlékezet (Látvány és mnemotechnika Gerőcs Péter <i>A betegség háza</i> című regényében) . .	72
TERNOVÁ CZ Dániel: Egy felbomlott létforma vizuális narratívái (Danyi Zoltán: <i>A dögeltakarító</i>).	78
GAZSÓ Hargita: Múzeum és vizualitás (A leendő Szirmai-kiállítás látványtervi kérdései)	88



BETHLEN GÁBOR

Alapkezelő Zrt.

A szám megjelenését a Szerb Köztársaság Művelődési és Tájékoztatási Minisztériuma, a Tartományi Művelődési és Tájékoztatási Titkárság, Újvidék Város Önkormányzata, a Bethlen Gábor Alap, valamint a Nemzeti Kulturális Alap támogatja.

CIP – A készülő kiadvány katalogizálása
A Matica srpska Könyvtára, Novi Sad

82+3

HÍD : irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat / Főszerkesztő Faragó Kornélia. – 1. évf., 1. sz. (1934) – 7. évf., 15. sz. (1940) ; 9. évf., 1. sz. (1945)–. – Újvidék : Forum Könyvkiadó Intézet, 1934–1940 ; 1945–. – 23 cm

Havonta

ISSN 0350-9079

COBISS.SR-ID 8410114

HÍD – irodalmi, művészeti és társadalomtudományi folyóirat. – 2016. május. Kiadja a Forum Könyvkiadó Intézet. Igazgató: Virág Gábor. Szerkesztőség és kiadóhivatal: 21000 Novi Sad, Vojvoda Mišić u. 1., telefon: 021/457-216; a Híd honlapja: www.hid.rs; e-mail: hid@forumliber.rs – A Szerb Köztársaság Tudományügyi és Technológiai Minisztériuma által tudományosnak (M53) minősített folyóirat. – Szerkesztőségi fogadóóra csütörtökön 10-től 11 óráig. – Kéziratokat nem őrzünk meg és nem küldünk vissza. – Előfizethető az Izdavački zavod Forum 840-905668-94-es számlára (broj modela 97, poziv na broj [odobrenje] 16-80250-742131-00-04-820); előfizetéskor kérjük feltüntetni a Híd nevét. – Előfizetési díj 2016-ra belföldön 1200 dinár. Egyes szám ára 120, kettős szám ára 200 dinár. Külföldre és külföldön egy évre 60 EUR – Készült a Futura Nyomdában, Péterváradon. – YU ISSN 0350-9079

Látványpoétika, akusztika,
szociodinamika –
társművészeti diskurzusok

Szerkesztette
Dancsó Andrea és Kelemen Emese

1989/Románia: újrajátszás, archívum, történelmi esemény¹

„A konszolidáció alkotó, nem elégszik meg
azzal, hogy következzék. A kezdet mindig
egy köztesben kezdődik, intermezzó.”

(Gilles Deleuze–Félix Guattari: A ritornellóról)

Újrajátszás mint gyakorlat

Történelmi esemény, múlt, hitelesség kapcsolatát az újrajtászás mint performatív jelenség alapvetően *rendezi* újra. Mint a privát és a kollektív emlékezés hibrid műfaja a kortárs képzőművészet kitüntetett jelensége, amely által a történelmi múlthoz való viszonyulás sajátos alakzatai keletkeznek a múltbeli (archívumok, emlékek) és jelenbeli viszonyulások, koncepciók köztesében.² Különbséget kell tenni a történelmi újrajátszások népszerű formái és a művészeti újrajátszások között. Inke Arns egy képzőművészeti kiállításhoz kapcsolódó tanulmányában elkülöníti a kriminológiában használt rekonstrukciót, az experimentális archeológiát és a populáris kultúra gyakorlatában élő múltörzést, amikor is különböző csoportok, mintegy hobbiként, újrájátszanak történelmi eseményeket, múltbeli életmódokat elevenítenek fel.³ Ez utóbbi *hagyományörzők* magyar terminológiai megfelelője is jelzi a gyakorlat célkitűzését, míg a művészetelméletben az újrajátszás terminus szerepel. További két másik fenomén viszonylatába helyezi a fent idézett szerző az *újrájátszást* (re-enactment): az

¹ A tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával, illetve *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román irodalomban és filmben* című OTKA NN 112700 számú projekt keretében készült.

² Magyar kontextusban talán legismertebb Jeremy Deller *The Battle of Orgreave*, 2001 című újrájátszása, amely a Kassák Múzeumban volt látható. Vö. Jeremy Deller: *Az orgreave-i csata (Ki egyet sért, mindenkit sért)*, 2001, Kassák Múzeum, 2012. november 24.–2013. március 10.

³ Vö. Inke Arns: *History Will Repeat Itself. Strategies of Re-enactment in Contemporary (Media) Art and Performance*. <http://en.inkearns.de/files/2011/05/HWRI-Arns-Kat-2007-engl.pdf> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.) A hivatkozott kiállítás pedig: *History Will Repeat Itself. Strategien des Reenactment in der zeitgenössischen Kunst*. Kunst-Werke Berlin, Institute for Contemporary Art 2007. 11. 18.–2008. 01. 13.

élő történelem (living history) nem föltétlenül kapcsolódik konkrét történelmi eseményhez, egy bizonyos életmód újraalkotása, az *élő szerepjátékban* (live action role-playing) pedig fizikailag eljátszzák a karaktert, és a másik két jelenséggel ellentétben fikción alapul. Ami azonban mindháromban közös, hogy „oly módon engednek belépést a történelembe, történelmekbe a belemerülés, a megszemélyesítés és az empátia révén, amilyen módon a történelemkönyvek képtelenek.”⁴ A *művészi újrajátzások* pedig mindezek-től a jelenre vonatkozásukkal különböznek: „A popkultúra fenti népszerű újraalkotó módjai, például egy történelmi csata újrajátzása és a művészi újrajátzás közötti különbség abban van, hogy ez utóbbiak nem a régmúltban történt történelmi helyzeteket és eseményeket visznek színre; a (gyakran traumatikus) események újrajátzása a jelen szempontjából válnak fontossá. Itt a múltra utalás *nem történelem a történelem* kedvéért történik; a múltban történtnek az itt és most számára érvényesről szól. Elmondható, hogy a művészi újrajátzások nem igenlő megerősítései a múltnak, hanem a jelen kérdéseit vetik fel olyan történelmi események által, amelyek kitörhetetlenül beleírták magukat a kollektív emlékezetbe.”⁵

Az újrajátzás jelenbelisége a *megtestesítésből* is adódik, „mint test alapú diskurzus, amely a múltat fizikai és fiziológiai tapasztalás által éleszti újra”⁶ (Vanessa Agnew), a történelmi múlt belülről való megtapasztalását teszi lehetővé. Az eljátszott szerepben mint korporeális tapasztalatban a játszás nem marad pusztán szerep, hanem részvétellé változik. Az újrajátzás egyéni tapasztalattá alakítja a történelmi múltat, nyomot hagy a testen, testben, így a múltbeli traumák tanúvá változtatják a játzókat.⁷ Az újrajátzá-

⁴ Vö. „Living history, for example, does not take a concrete, historical event, but rather seeks to re-create the life style and realities of life in past epochs (for example, the late Middle Ages, the late fifteenth century, the Napoleonic Wars, or the American Civil War). And live action role-playing is role-playing games in which the actors also physically play their character. In contrast to re-enactments and living history, which both refer to historical events, live action role-playing is entirely fictional. What all three forms – re-enactment, living history, and live action role-playing – have in common, is that they allow access to history, or histories, through immersion, personification, and empathy in a way that history books cannot.” Uo.

⁵ Uo.

⁶ Vö. „Reenactment thus emerges as a body-based discourse in which the past is reanimated through physical and psychological experience.” Vanessa Agnew: Introduction: What is Reenactment? *Criticism* 46, no. 3, 2004: 330. <http://digitalcommons.wayne.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1151&context=criticism> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.)

⁷ Vö. „Trauma, privation, emotional disturbance, and transformation leave their marks on the body and psyche, and it is to these wounds and scars that reenactors testify. This places conversion narratives beyond interrogation—such experiences can only be validated, not disputed—and leaves reenactment with problems of legitimization and

sok tehát olyan közvetítők (agent), ahol a múltbeli esemény személyes élményként élhető át, és mint ilyen kulturális fenomének a történelemtől való diskurzus módozatait reflektáltatják, demokratizálják.⁸ Az írott történelem mellé bevonja a szóbeliség rituális és szinkretikus hagyományát a történelem és az emlékezés viszonyába: intermedialis, interkorporeális tapasztalattá változtatja az emlékezést, és mint ilyen, interdiszciplináris interpretációt kér. Augusto Boal fogalmainak szellemében a nézőből (Spectator) néző-színészt (Spect-Actor) alakít.⁹ És ebből az értelmező sem vonhatja ki magát.

Az ún. „román forradalom” eseményéhez kapcsolódó újrájátszások megszorodása jelzi a múlt feldolgozásának igényét, illetve az eminens archív képek fontosságát, sokkoló, traumatikus voltát. Itt következő írásomban Harun Farocki–Andrei Ujica *Videogramme einer Revolution* (1992), Corneliu Porumboiu *A fost sau n-a fost?* (2006), Irina Botea: *Auditions for a Revolution* (2006), Milo Rau *Die letzten Tage der Ceausescus* (2009/2010), Radu Gabrea *Trei zile până la Crăciun* (2011), Szöcs Petra *A kivégzés* (2014) című műveket elemzem (Milo Rau és Radu Gabrea műveit ezen írás keretei között csak utalásszerűen) olyan példaként, amelyek által az újrájátszás mint performatív aktus a történelmi esemény és médiaközvetítés egymásra íródását is színre viszi, és a román forradalmat mint médiaeseményt láttatja.¹⁰ Ugyanakkor a megtestesített múltbeli jelenetek élővé tétele az eljátszás révén azt is tudatosítja, hogy az ún. forradalom halottai, illetve a kivégzett Ceaușescu házaspár eljátszhatók, hitelesen alakíthatók,

corroboration. How can individual experience become a generalized proposition?” I. m. 331.

⁸ Vö. „Reenactment’s central epistemological claim that experience furthers historical understanding is clearly problematic: body-based testimony tells us more about the present self than the collective past. Yet, reenactment is a cultural phenomenon that cannot be overlooked. Its broad appeal, its implicit charge to democratize historical knowledge, and its capacity to find new and inventive modes of historical representation suggest that it also has a contribution to make to academic historiography.” I. m. 335.

⁹ Lásd Augusto Boal: *Games for Actors and Non-Actors. Theatre of the Oppressed*. London, Routledge, 2006

¹⁰ Ennek legkorábbi megfogalmazója Wilém Flusser, aki 1990-ben Budapesten tartott az eseményhez időben közeli előadást. Wilém Flusser: *Előadás. A médiumok velünk voltak (A televízió szerepe a román forradalomban)* c. symposionon (Műcsarnok, 1990. április 6–7.). Az elhangzott szöveg itt jelenik meg először, a konferencia videodokumentációja (BBS 1991) alapján: <http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/flusser.htm> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.)

Leírt változat: A közösségi tér kategóriái (a romániai forradalom fényében). *Belvedere* 1990. II./6–7. 4–6. lap.

Az angol nyelvű előadás pedig itt hallgatható meg: <https://www.youtube.com/watch?v=QFTaY2u4NvI> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.)

ám nem kelthető életre, és talán éppen ezért a halottak hozzátartozóinak nézőpontjából nem lehet a román forradalmat pusztán közvetített képek médiaeseményeként értelmezni. Abban azonban konszenzus van, hogy a román forradalom esetében a tévéközvetítés központi szerepet játszott, a tévé az esemény *által* nyerte el történelmi mediális önmeghatározását.

Személyes kiindulópontom és kérdéseim irányának kiváltói azok a számomra nyugtalanító képek voltak (1–2. kép), amelyeken női és gyerektekinteteket látunk a diktátor-házaspár kivégzett tetemeit mutató tévéképernyő előtt a román forradalom mozgóképes archív anyagait összeszerkesztő Farocki–Ujica rendezőpáros művében. A tévéképernyőt néző női és gyerektekintetek és az éppen felvételt készítő kamerába néző gyerek hogyan/hová pozicionálják a tévé médiumát, illetve az éppen rögzítő kamerát, és később a kamera helyén lévő nézőt?



1–2. kép. *Tekintetek.* Harun Farocki–Andrei Ujica: *Videogramme einer Revolution* (1992)

„Az elnémulás a totalitárius állam egyik ismérve.”¹¹ Egy elnémító totalitárius rendszer kézbentartóinak, a Ceaușescu házaspár tetemeinek mediális látványa a fenti képek tanúsága szerint szintén némaságot hoz létre. (És lesznek olyan jelenetek, ahol másfajta „nézői” viszonyulások keletkeznek.) A következő archív kép (3. kép), amely számomra szintén emblematikus a romániai eseményekkel kapcsolatban, a kivégzett diktátor pár tévéképernyőre való rámutató nézői viszonyulás, a látvány a felnőtt testből/kézből kiváltja a mutatást, mint egy gyerek esetében, aki még nem vesz tudomást a látvány és közéje beékelődő médiumról, és meg szeretné fogni azt, amit lát a képernyőn.¹² A képernyő foltjaiban a mutató kéz segít-

¹¹ Reinhart Koselleck: *Az elmúlt jövő. A történelmi idők szemantikája.* Atlantisz, 2003, 353. (Ford. Hidas Zoltán és Szabó Márton)

¹² Gelu Voican Voiculescu – Dorian Marcu szerző szerint a házaspár kivégzési gondolatának tulajdonosa – elismerte, hogy a lövések a parancs előtt dördültek el, még mielőtt az elítéltek a falhoz érhetek volna. Így történhetett, hogy a kamera „lemaradt”, és már csupán az utolsó pillanatait rögzítette a lövéseknek. Viorel Domenico a kivégzőosztag katonáival készített interjúira (*După execuție a nins/A kivégzés után*

ségével a kéz tulajdonosa – a rámutatás deiktikussága révén – valamilyen-fajta identifikációt, tudást igyekszik megszerezni (4. kép).



3–4. kép. Megérinthetetlen mediális látvány, a nézés mint testi tapasztalat

Ezeket az archív képeket úgy tekintem, mint amelyek annak a korszaknak a strukturális feltételeit (Koselleck), mediális kondícióit jelzik, és mint mediális nyomok emberi, tapasztalati jelenléteket tettek lehetővé. A kiválasztott hat – a jelen felől a múltbeli eseményekre rákérdező – mű (performance, játékfilm, színházi előadás, rövidfilm) az eseményben részt vevő eltérő emberi jelenléteket és a korszak technikai, mediális összetevőit viszik utólag színre, miközben a felvett képek archivális kontextusáról is nyomokat közvetítenek. Az előző képeket összekapcsolva a következő kérdés adódik: a mindaddig, huszonöt éven keresztül egészségesre retusált államvezető osztálytermekben és mindenhol folyamatosan látható képe hogyan „cserélhető le” (ha lecserélhető) a gyerek és felnőtt befogadásokban a kivégzőfalnál látható tetem képére? A beékelt képernyő látványa a megérintés lehetetlenségével ezt a mediális/mentális vágást/szakadékot is jelzi számomra. Az első „televíziós forradalom”¹³ kapcsán, amikor először a törté-

havazott, 1992) hivatkozva írja Ruxandra Cesereanu, hogy a katonák a parancskiadás előtt lőttek több tíz golyót a házaspárba, és nemcsak azok, akik a kivégzőosztag tagjai voltak, hanem elszabadult a káosz, mindenki, aki ott volt és fegyvere volt, lőtt. Mindezekhez és további „legendásító” visszaemlékezések és ebből adódóan a démonizálás, monstrumként való hiperbolizálás összegzéséhez, illetve az ünnepi időből (is) fakadóan „isteni büntetésként” való interpretáláshoz, amely révén a vallás alapvetően ivódott bele az új rendbe, ezen keveredések argumentációjához lásd Ruxandra Cesereanu: *Procesul și execuția lui Ceaușescu*. In *Uő: Decembrie '89. Deconstrucția unei revoluții*. Bukarest, Polirom, 2009, 191–196.

¹³ Jean Baudrillard az esemény stratégiai pontjaként értékeli a tévét, az utcát pedig a stúdió kiterjesztéseként, vagyis az esemény nem-helyének vagy virtuális helyének a kiterjesztéseként, ekképp maga az utca is virtuális térré változik. Így azon paradox szituáció keletkezik, hogy amikor minden információ a tévéből származik, akkor a tévénezőknek egy időben kellene a képernyő előtt és a történet helyszínén lenniük. Ugyanakkor, ahogyan írja, a tévé mint médium a közönyre, távolságra, radikális szkepticizmusra, feltétlen apátiára tanít. Vö. „The moment that the studio

nelemben élő adásban, élő közvetítésben, azaz a tévében *is* zajlott a forradalom, és ezáltal az utca a stúdió kiterjesztésévé vált, a legkorábban megfogalmazott és legtöbbet idézett két alapmondat a következő: „Nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képben van.” Vilém Flusser összegezte így a romániai eseményeket, amelyekre ő a fordulat (turning point) kifejezést használta, és *színházi* karakterét emelte ki lessingi értelemben, hogy ti. „[a] színház célja, hogy növelje az együttérzést és a félelmet”.¹⁴ Ha elfogadjuk ezen állítást, akkor az újrajátszó változatok – teatralizálva, dramatiszálva, idegen nyelvbe átfordítva, különböző terekbe áthelyezve – a

became the focal point of the revolution [...] everybody ran to the studio to appear on the screen at any price or into the street to be caught by cameras sometimes filming each other. The whole street became the extension of the studio, that is, an extension of the *non-place* of the event or of the *virtual* place of the event. The street itself became a virtual space. How to manage this paradoxical situation? When all information comes from television how can the thousands of television viewers be at the same time in front of the screen *and* in the places of action?” (64.) Television teaches us indifference, distance, radical scepticism, unconditional apathy.” (70.) Jean Baudrillard: *The Timisoara Syndrome: The Télécratie and the Revolution*. In Columbia Documents of Architecture and Theory: D 2. 1993, 61–71. Giorgio Agamben pedig az igaz-hamis elkülönítésének lehetetlenségéről ír az önmagát legitimizáló előadasként értett tévé kapcsán, és a temesvári eseményeket a tévé-nézés radikális fordulataként értékeli, hasonlóan az írás Auschwitz utáni radikális ártértékelődéséhez. Vö. „In this way, truth and falsity became indistinguishable from each other and the spectacle legitimized itself solely through the spectacle. Timisoara is, in this sense, the Auschwitz of the age of the spectacle: and in the same way in which it has been said that after Auschwitz it is impossible to write and think as before, after Timisoara it will be no longer possible to watch television in the same way.” Giorgio Agamben: *Marginal Notes on Commentaries on the Society of the Spectacle*. In *Uó: Means without End. Notes on Politics* (Theory Out Of Bounds) University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2000, 83.

¹⁴ Vö. „Nos mi is történt Romániában? Ha nem tévedek, egy másik inverzió. A kép lett az, amelyik eseményeket okoz. [...] Így a képek, amiket tegnap és ma láttunk, tisztán esztétikaiak voltak, ez a »l'art pour l'art«, és színházi céllal készültek. Azt hiszem, Lessing volt az, aki azt mondta: »A színház célja, hogy növelje az együttérzést és a félelmet.« Így történt, Önök megkérdezik, vajon azok a holttestek, amiket láttunk, igaziak-e vagy sem? Hogy Temesváron a vizet tényleg megmérgezték vagy sem? Ezek rossz metafizikai kérdések. Az igazi élmény a képben van. A kép mögött történetek számunkra semmi haszonnal nem bírnak. A politikai magyarázat többé már nem érvényes. Nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képben van. Ami most Romániában történik, nem lehet történelem, hanem valami más. A politikai magyarázat nem alkalmazható rá. Ez a mágia eredménye. Valamiféle technikai woodoo. Hogyan ítélnénk meg? Nincsenek meg hozzá a kritériumaink. Nincs birtokunkban a poszt-történelem valamiféle filozófiája. Nincs birtokunkban még a hatalmon levő kép filozófiája.” Vilém Flusser: *I. m. Uo.*

múltbeli esemény ismételhető teatralitását *osztják meg*.¹⁵ Ezzel nem eltávolítanak, hanem kérdések sorát váltják ki: a poszt-média korában az általános *prosumer* (produktívan felhasználó/fogyasztó), remix gyakorlatában milyen média- és performativitás-viszonyokat visznek színre az újrajátzások, és ezek hogyan különböznek a korabeli esemény médiahasználataitól? Ebben az esetben *hol* történik az esemény? Összetevői, résztvevői, részesei kik voltak, lesznek? Akik részt vettek benne, annak az eseménynek a részesei-e, amelyben legjobb szándékuk szerint, testükkel részt vettek a múltban? *Annak* az eseménynek a résztvevői voltak-e, amelyet később eseményként látunk? Ha a forradalmat mint eseményt átfordítjuk pusztán médiaeseménnyé, akkor hogyan számolunk el a halottakkal? Ha „az igazi élmény a képben van” (Flusser), mai nézőként az archív és újrajátzó (mozgó)képek köztesében milyen szerepet kapunk, találunk magunknak?

Technika és intonáció

Harun Farocki és Andrei Ujica *Videogramme einer Revolutionen* (1992, 106 perc, 16 mm) című egykori privát és intézményes (video)felvételeket összegyűjtő és újrendező/újravágó mozgóképes archívuma számos más kérdéskörrel együtt a fentieket is kiváltja és árnyalja. A rendezőpáros szerkesztői munkája (vágások, ismétlések, szereplők feliratozása, narráció, nézőpontok egymás mellé helyezése) megtapasztalhatóvá teszi, hogyan nem cserélhető le ugrásszerűen/vágásszerűen a hatalmi statikus, beállított kamera a mozgó megtestesülő (embodied camera) dehierarchizáló, az állványról a kézbe, vállra kerülő kamera imbolygó „szabadságával”, színre viszi, ahogyan a használatuk és ideológiájuk egymásra tevődik.¹⁶ A techni-

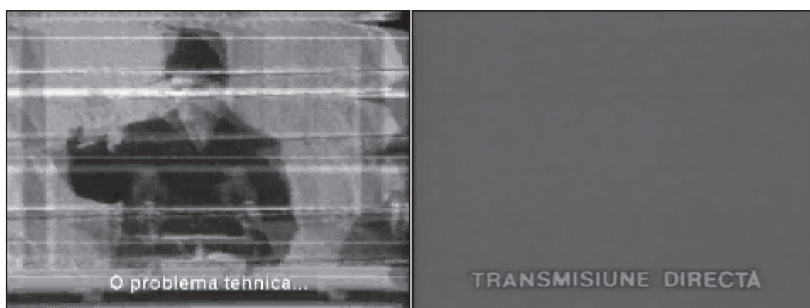
¹⁵ Irina Botea értelmezésében az újrajátzás a megosztásról szól, és számos kérdést vet fel a jelen számára. Vö. „This is something that’s really interesting because [reenactment] is about *sharing*. The piece is also about sharing and questioning the possibility of rioting. And how do we create protests today? How do they become efficient? What is the life of a protest? What if you’re not part of that history, does that mean you’re not allowed to try to understand it? Do you just remain separate in terms of nations, »Oh, I can only make a work about this because I’m only part of this culture«–you know? This separation of individuals according to different, conventional groups actually comes up as one of the questions.” Caroline Picard: *Reenacting a Many Possible Past: An Interview with Irina Botea*. <http://blog.art21.org/2011/01/07/reenacting-a-many-possible-past-an-interview-with-irina-botea/#.VvWj40AYFIW> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.)

¹⁶ A kétféle kamerahasználat értelmezéséhez vö. Constantin Pârvolescu: *Embodied histories. Harun Farocki and Andrei Ujică’s Videograms of a Revolution and Ovidiu Bose Pastina’s Timisoara–December 1989 and the uses of the independent camera*. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, 2013. <http://dx.doi.org/10.1080/13642529.2013.774728> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.)

ka centralizált *kézben tartás*át és polarizálódó amatőr változatainak egyidejűségét jelzi egyrészt, ahogyan Ceaușescu kezével püföli a test és hatalom meghosszabbításaként immár (nem-)közvetítő mikrofont, és telefonként hallózik bele, mintegy a tömeg feletti uralmának kézben tartását igyekezve visszanyerni, mellette Elena pedig a *Csendet! Csendet!* (Liniște! Liniște!) „skandalja”, másrészt az élő adás megszakadása alatt, míg az egyik kamera a parancs szerint az eget veszi, egy másik kamera pedig kimozdul, és a diktátor tekintetében és arcán megjelenő elbizonytalanodást, rémületet okozó tömegmorajt és tömegmozgást kezdi filmezni.

A hatalom képviselőinek technika- és nyelvhasználata közvetve azt is jelzi, hogy milyen „hallgatóságot” tételeztek a másik oldalon, az emberit, helyesebben a tömeg emberét az érzékein keresztül mely (technikai/tanult) cselekvésekre redukálták: a hallgatásra, az éljenzésre és a felzúduló tapsra. Ezen praxisokban való tájékozódás egyértelműségét a diktatori beszéd intonációi és szünetei irányították, vagyis ily módon vitték közösen színre a szónok és a tömeg a nyelvnek mint médiumnak hangsúlyra és szünetre történő redukcióját.

Ebben a műben fokozatosan a kamerák is látható/testi szereplőkké válnak, reflektált ágensekké, eltérő jelenlétükhöz különböző narratív stratégiák társulnak, és rövid ideig (4-5 napig) a tévékép és a felvevőkészülék a képek örvénylésének terévé és tárolójává változott. A hatalmi médium láthatatlansága az élő adás megszakadása révén válik láthatóvá, ebben a mediális zörejben (glitch) tapasztalható meg a mindaddig manipulatív módon a hatalom szolgálatában álló médium beállítottsága (5–6. kép).



5–6. kép. Technikai probléma, az élő közvetítés megszakad (Palota tér, ma Forradalom tere, 1989. dec. 21.)

Az egyik kép az élő közvetítés technikai megszakadásának folyamatát mutatja a beszédet rögzítő kamerán keresztül, a másik a tévéképernyő vörös, szakadás alatti képét, amely az élő adásfelirattal ellentétben éppen hogy már nem közvetít. Mindkettő a szokatlan vizuális problémát mutatja, az egyik a szétzöredező kép révén, a másik a felirat referenciájának hiányával. Itt még szétválasztható a rögzítő kamera és a tévéképernyő képe.

Az archív felvételek eltérő nézőpontjait/kameraállásait összeszerkesztő *Videogramme* megmutatja azt a statikus kamerapozíciót, ahonnan az államelnök beszédét közvetítenie kell, illetve azt az utasítást is színre viszi, hogy az eget „filmezi” a „probléma” alatt, azonban rögzíti mind a szónok körüli izgatott hangokat, mind pedig a tömeg felőli morajlást (7–8. kép).



7–8. kép. Mediális szétválások: kép és hang, rögzítő kamera és tévéképernyő látványa

A kép és a hang szétválása a felvevőkészülék esetében, illetve a rögzítő kamera és a tévéképernyő rövid elszakadása egymástól a manipulált élő közvetítés technikai elemekre való bomlását viszi színre. A kamera az eget filmezi, a tévénezők pedig az utolsó beszédbe beékelődöttörös képernyőt és néhány pillanatig a hiányzó kép hangjait is hallhatták. Minden bizonynyal ez a törés az, ami a leghitelesebben materializálja a korabeli eseményeket. Az adást nem „elvették” az áramhoz hasonlóan, és nem is a korabeli lámpás (képcsöves) tévé romlott el, hanem addig ismeretlen módon megszakadt a közvetítés. A harmadik, immár amatőr kamerapozíció egy magánlakásból a tévéképernyő képéről óvatosan az ablakhoz közeledik, és az utcát kezdi filmezni (9–10. kép).



9–10. kép. A magánlakásban a tévé képéről az utcára váltó amatőr kamera

A tévékép és az utca itt még világosan elkülönül, a diktátor házaspár – szintén kamerával dokumentált – elmenekülése után (1989. dec. 22 12.08) válnak egymás kiterjesztésévé, és válik a stúdió a történelem új helyszínévé. Nem utólagos közvetítő térré, hanem az utca történéseinek

a performatív közlésterévé, illetve a lövöldözések helyszínévé is változik. Azonban ezt az egyszerre történelemalkító és -dokumentáló funkciójának egyidejűségét a(z egyre több utcára, térre is kijutott) kamera és a tévé az új hatalom szerveződésének folyamatában fokozatosan visszarendezik a korábbi technikai kondícióba, az ellenőrzésbe. (Egy idő után kiküldik a Ion Iliescu köré szerveződött irodai szobából a kamerát, de a tévé igazgatójával történő megbeszélés alatt is a liftben várakozik egy másik kamera.) A Ceaușescu házaspár rögtönítélő tárgyalását is pusztán egy beállított kamera rögzíti, az ítélet végrehajtását is egy kamera dokumentálhatja, amely azonban „lekési” a parancs kiadása előtt eldördülő lövéseket (lásd a 12-es jegyzetet), így már csak a tetemet rögzíti. A hivatalos indoklásban az állt, hogy a kamera éppen akkor merült le, ahogyan ezt Radu Gabrea újrajátszásából megtudhatjuk.¹⁷ A beállított tévéhíradóban pedig először bejelentik a kivégzés megtörténtét, és azt, hogy a képek később lesznek láthatóak. A bemondó szépen artikulálva igyekszik semleges hangnemben beszélni, a rövid torokköszörülés azonban jelzi a hír rendkívüliségét. A tévé nézők pedig utólag a képernyőn figyelik a bemondó hangján a vádpontok felsorolását és a még élő házaspár képét két asztallal elzárt sarokban, majd a szétlőtt tetemüket. És különböző módokon fogadják be, vannak, akik a stúdióban multiplikálják (11–13. kép), mások a stúdióban megtapsolják, privát lakásokban pedig rámutatnak – evidenssé téve a médium jelenlétét a látvány és a kéz között –, más magánlakásokban pedig csak nézik, gyerekek és felnőttek egyaránt.



11–13. kép. Az egyetlen – a kivégző lövéseket lekésző – kamera képének stúdióbeli multiplikációja

A nézőket filmező kamerák a tévé és a magánlakások felvételein a nézés eseményjellegét mutatják. A nézés és a nézve lenni viszonya, kettőssége, egyidejűsége jelenik meg ezeken a felvételeken. A kamera a magánte-
rekben a tévéképeket néző arcokat „nézi”. Mediális körforgás, sokszorosítás, remedializáció, tárolható, hordozható, szerkeszthető képpé változnak

¹⁷ Milo Rau és Radu Gabrea itt részletesen nem elemzett újrajátszásai a korabeli adásokban teljességében nem közvetített tárgyalást és kivégzést viszik színre. Ez utóbiból lehet megtudni, hogy a tárgyalás jeleneteinek leadásáért külön „alkudozni” kellett a korabeli új hatalom képviselőivel.

a nézők, miközben a megismételhetetlen (és nem rögzített) diktátor-házaspár kivégzésének nyomait/hulláit nézik a tévében. És azt is filmezi egy kamera, ahogy nem érinthetik meg a halottakat a tévéképernyőn keresztül.

A magánterekben szülőkkel együtt (a kamerába *is* belenéző) gyerekarcokat és néma nagymamaarcot látunk, amint – számomra legalábbis – egyfajta nem-nyelvet közvetítenek, fotografikusan némák maradnak a felvevőkamera előtt, amely nem kérdezi, nem szólítja meg őket, pusztán felveszi a nézésüket (1–2. kép, illetve 14. kép). *A nézésüket látjuk*, képként. És ez a saját nézői pozíciókra kérdeztet rá: a nézés performativitására, tanúszkodó tekintetre, amelynek a médium egyszerre feltétele és elfedője is. Nem tudom értelmezni az öreg néni tekintetét, ugyanakkor Roland Barthes fotográfiáról írott könyvének értelmében *punktumként* „szúr” a tekintete.¹⁸



14. kép. Megérintő tekintet más szögből

Farocki–Ujica alkotását egy nő és egy férfi tanúvallomása keretezi (a címen és vége főcímen kívül) emocionálisközeliakkal (15–16. kép), melyek annak archívumai, ahogyan a korabeli hétköznapi emberek a technikai eszköz felé fordulnak, amilyenek azt feltételezik.

A nyitóképekben a kamera egy kórházi ágyon fekvő nő érzelmi intonációiba kivándorolva, mindenkihez szóló üzenetet közvetít, mert a megsebesült nő nyelv- és médiahasználata a kamerát az üzenet egyetemes érvényének hordozójaként érti, és általa önmagát pedig mint mindenkihez szóló/közvetítő üzenet/igazság alanyaként értelmezi (a diktátor technika-használatahoz hasonlóan). És talán még az érzelmi intonációja is hasonlóvá válik Ceaușescu jellegzetes propagandaintonációjához, amelynek jel-

¹⁸ Vö. Roland Barthes: *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1985. (Ford. Ferch Magda)

legzetessége már az első nyilvános temetési búcsúbeszédében hallható volt, Gheorghe Gheorghiu-Dej korábbi kommunista államfő 1965-ös temetésén.¹⁹



15–16. kép. *A technika kondicionált magánhasználata*

A záró képsorokban egy munkás férfi mondja el panasz- és vádbeszédét a diktátorról, a megkülönböztetés, a gyűlöletkeltés mechanizmusait sorolja, a szegénységet a diktátor családjának a gazdagodásával szemben, fokozatosan érzékenyül el, mígnem elsírja magát, és eltakarja az arcát. A társai pedig, amikor elhallgat, megtapsolják (mint ahogyan a kivégzett házaspár tévéképernyőn való látványát is megtapsolják a tévéstúdióban), mintha nem lenne más testi/technikai viszonyulás, hiszen tapsoló kézként és az éljenzés szünetét meghalló fülre és éljenzésre kinyíló szájként technicizálódtak negyven éven át. A mai nézőnek pedig, miközben talán az egyik nem színpadias jelenetet látja a férfi elérzékenyülésében és főként arceltakarásában, amely feltehetőleg a kamerának is szól, aközben a többiek taps-reakciójában a kondicionálást is, így a teátrálissá válás azonnali nyomait is érzékelnie kell.

Harun Farocki és Andrei Ujica művének alaptapasztalatát, a nézőpontok multiplikációját viszik tovább a későbbi újrajátszások. Az ismétlés, a megszerkesztés, mint ami közvetve a hiányokat is láthatóvá teszi a romániai történelmi események megértésében, az új kezdet köztességét, heterogén jellegét juttatja érvényre. És ebben a sajátosságában válik ezen mű széttartó alappá a későbbiek számára.

¹⁹ A beszéd meghallgatható *Andrei Ujica: Nicolae Ceaușescu önéletrajza (Autobiografia lui Nicolae Ceaușescu, 2010)* című dokumentumfilmjében. És hogy ez az intonáció és gesztikuláció milyen mélyen rögzült éppen a tévében oly sokat (majdnem csak azt) közvetített diktátori beszédek révén az emberi fülekben és kezekben, azt például olyan kortárs román filmes utalások is jelzik, mint amelyet a *Felicia szemünk fénye (Felicia, inainte de toate, 2009)* Melissa de Raaf és Răzvan Rădulescu filmjében hallhatunk: a kétezres évek bukaresti családi jelenetében a feleség így minősíti az idős férj egyik hozzászólását: „Úgy gesztikulálsz, mint Ceaușescu.” Jelezve, hogy ezek a folyton közvetített kézmozdulatok milyen elemi szinten íródtak be a nézői testekbe.

Akusztikus múlt, a stúdió mint kiterjedő tér

Corneliu Porumboiu *Volt-e vagy sem?* (*A fost sau n-a fost?* angol címe: *12:08 East of Bucharest*, 2006) című filmje a látszólagos történelmi szemléletek paródiája mellett szintén a forradalmat mint eseményt és mediális előállításának összetevőit (kamerahasználat, tévé, telefon, stúdió) reflektáltatja. A forradalom mint mediális esemény²⁰, illetve mint perszonális történet/saját múlt feszültségét viszi színre.²¹ Miközben a médiumokat (a visszaemlékező nyelvet is beleértve) mint az esemény (eltávolító?) protézisét reflektáltatja, aközben egy későbbi tévé talkshow valódi élő adássá változik, a múlt (hangzó) megidézése pedig átadássá, és így a román filmcím továbbra is nyitott kérdés marad. A magyarul *Forradalmárok* címmel is játszott filmben, valahol egy román kisvárosban tizenhat évvel 1989 után egy műsorvezető „szemtanúk” bevonásával élő talkshow-műsorral igyekszik a városban az egykori forradalmat térben és időben lokalizálni pozitivistá történelemszemlélettel, és vall kudarcot, miközben a játékfilm a múltbeli esemény megidézhetőségének mediális kondícióit juttatja érvényre, és azt is, hogy a mentális fordulat/forradalom eseménye a jóval későbbi távlatából sem egyértelműen tekinthető megtörténtnek. Miközben tehát a szereplők a tényfeltáró történelemszemléletnek kiszolgáltatva kudarcot valának, aközben – és ezért is értelmezhető újrarájátszásként – a film mint médium a forradalom *akusztikus múltjának atmoszféráját előállítja*: petárda mint lőfegyver (Pișcoci bácsi, a show hétköznapi embere, a „nagy történelmi eseményt” a családi, intim világ felől megtestesítő figurája²², egy adott pillanatban a saját lakása ajtajában fel is lendíti a karját ijedtében), elromló tévé sercegése a forradalmi múltra való emlékezést kitérítő műsor előzetes bemondása alatt szintén a fent említett idős úr lakásában, a show-ba betelefonáló, korábban szekus, most vállalkozó kimért fegyelmű intonációja és hatékony megfélemlítő dikciója, amely hozzájárul ahhoz, hogy a talkshow/élő adás kihallgatássá változzon. A román hamleti filmcím nyi-

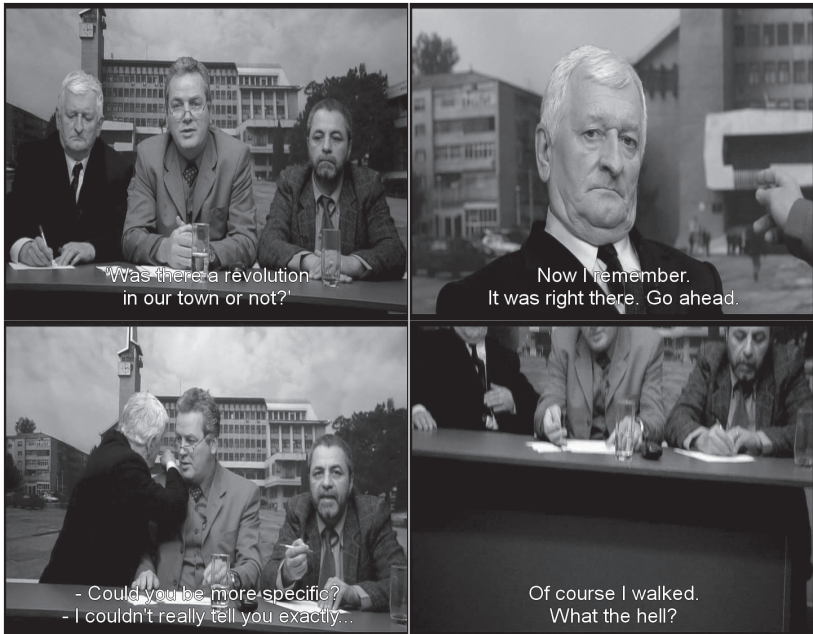
²⁰ Diskurzív közegéhez vö. Konrad Petrovsky–Ovidiu Tichindeleanu: *Revoluția Română televizată. Contribuții la istoria culturală a mediilor*. Kolozsvár, Idea Design & Print, 2009

²¹ Részletesebb elemzésem erről a filmről: Magunk módján – A személyes történelem remedializációja, avagy a közvilágítás felkapcsol(ód)ásának kétféle technikája (Corneliu Porumboiu: *12:08 East of Bucharest* – 2006), *Prizma* 2012/8. 56–63.

²² Az *oral history* képviselőjeként értelmezhető Pișcoci bácsi 1989. dec. 21-én két szép magnóliát lopott a feleségének, hogy azzal békítse ki, nézte a tévében az élő közvetítést, örült a Ceaușescu által bejelentett pluszpénznek mint év végi bónusznak, nyaralási terveket is szövögetett ennek örömeire. És derekasan bevallja, hogy ő a házaspár elmenekülése után ment ki a térre.

tottsága, ahogyan létrejön a beszélgetés során, éppen egy kihallgatási procedúra utolsó előtti fokozata. Az első hosszú kérdést, a *Volt vagy nem volt forradalom nálunk a városban?*-t a műsorvezető az adás alatt variálja: *Volt vagy nem volt forradalom?*, aztán a film címével megegyező csonkított változattá tömörül: *Volt vagy sem?*, és végül Mănescu (az értelmiségi résztvevő, az egykori, mások által nem „tanúsított” forradalmár²³) kihallgatásába fordul át: *Volt vagy nem volt (Ön a téren)?* A román kérdés és annak nyelvi kontextusa egyben a kérdezett létét is a kérdőjel alá helyezi.

Ez a film a kézi kamera és az állókamera feszültségét is színre viszi az operatőr és a műsorvezető/tulajdonos konfliktusában. A műsorvezető statikus kamerát parancsol, míg az operatőr szeretne igazodni az eseményekhez, kamerával a vállán. Így a parancsra lecövekel kamerával hozza létre a stúdió konkrét terének, valamint a falon/háttérként látható, a város főterét ábrázoló poszter terének az átjárásait (17–20. kép).



17–20. kép. A stúdió terét és a város főterének poszterét „járja be” a (nem-)statikus, kiterjesztő kamera. Corneliu Porumboiu *Volt-e vagy sem?* (*A fost sau n-a fost?* angol címe: *12:08 East of Bucharest*, 2006)

A beszélgetés alakulásának értelmében a kamera „követi az eseményeket”, a város főteréről folyik a vita, hogy voltak-e emberek 12:08 előtt, azaz

²³ Neve Manea Mănescu korábbi miniszterelnököt, Ceaușescu sógorát idézi fel, aki szintén a menekülő helikopterrel távozott Bukarestből.

a Ceaușescu házaspár dokumentált elmenekülése előtt kint a téren, vagy sem. Ha voltak, ahogyan az alkoholista történelemtanár, Mănescu állítja, akkor miért nem látszottak, mi takarhatta el őket? Az oknyomozás során mutogatnak a plakátra, felidéznek, hogy az egykori téren hozzá képest hol mi volt, és a kamera a plakáton nem látható nyomokat is igyekszik követni. Többszörösen rétegzett (virtuális) teret látunk tehát a (nem-)statikus kamera által, a teresített plakátét, a műsor közvetített terét, és a közvetítő kamera testi jelenlétét is mindvégig érzékeljük a látvány mozgását követő kamera mozgása miatt. Míg a műsorvezető a beállított képek közvetítésében és a tényszerű múltfeltárásban érdekelt, addig vendégei, és őket követve a megtestesülő kamera folyton kilép a keretből, így maga a műsorvezető is elveszíti beállítottságát. A műsor személyeskedéssé változik, magázódnak, tegeződnek, előleleteket emlegetnek fel, kölcsönösen kiesnek a múltfelidéző szerepből. A műsorba betelefonálók hangja és karaktere pedig kitágítja a stúdió terét és résztvevőinek közegét a város további lakóira, a fordulópontra, illetve annak mentális elmaradását ezzel a hangokat tároló stúdiótérrel reflektálja a film. A talkshow mint a szabad véleménynyilvánítás tere egyrészt paródiába fordul át éppen a vélemények beáramlása miatt, másrészt a betelefonáló (szekus) hang immár becsületsértés jogán megfegyvermezi a szólás szabadságát. Porumboiu filmje a rekonstrukció lehetetlenségéről szól, azonban reflektáltatja ennek emberi és technikai feltételeit. Hogy nincs mit rekonstruálni, mert ott van a jelenben az, ami nem történt meg a múltban, a fordulat hiánya. A teret és közvetve az ott (nem-)zajlott múltbeli eseményeket az emberek kaotikus, széttartó jelenléte „takarja el” a kamera elől. Ironikus módon a kiürült stúdió nyugalmában az operatőr a statikus kamerát és a posztert „egymásra fixálja”. Technika és produktuma (kép) beállított viszonya a tér (át)láthatóságát viszi színre, a film mintegy visszaadja a statikus (embertelen, test nélküli) kamera „szabadságát”.



21–23. kép. A tökéletesen beállított kép: a plakát és a kamera zavartalan egymásra tekintése

A képek körforgásában a médium közvetítő és egyben ellenálló volta mellé a filmben egy technikai ismereteket és térszerű/vizuális elemeket ötvöző nyelvi hasonlat is kerül Pișcoci bácsi által, amely hasonlat – bár cáfo-

lata által, de mégis – közvetítő funkcióval bír, és kiváltja a fiatal operatőr saját viszonyulását, emlékezését. A műsor egy pontján Pișcoci bácsi ösz-szegzően megállapítja: „Uram, mi is úgy csináltunk forradalmat, ahogyan tudtunk, mi is csináltunk forradalmat a magunk módján.” („Domnule, am *făcut* și noi *revoluție* cum am putut, am *făcut* și noi *revoluție* în *felul nostru*.”) Magánhasonlata pedig az, hogy a forradalom olyan, mint a városi vilá-gítás, előbb a központban gyúl fel, aztán szétterjed a városban a legutol-só szerencsétlen utcáig is. Mutatja/tagolja kezével az asztalon az egymás-utániságot, hogy először Temesvárra, utána Bukarestbe és végül az or-szág „fenekébe”, az ő városukba is eljutott a forradalom. A film befejezé-sében a(z áldott, ünnepi) *havazást* filmező fiatal operatőr, miközben vár-ja, hogy felkapcsolódjon a rá állított kamera előtti utcai lámpa, kimond-ja, hogy miért nem volt igaza az öregnek, mert fotocellásan működnek a lámpák. Vagyis alkonylámpát látunk lassan kivilágosodni, ami a beállított fényérték miatt önállóan érzékeli a fény fogyását, így önműködően felkap-scsolódik. A cáfolat amellett, hogy a hasonlat megragadó erejét is hordoz-za, azt is színre viszi, hogy a múltból való beszéd (mediális) átfordítások-ként jöhet létre, vagyis a történelem, a forradalom remedializációkban vá-lik (nem-)láthatóvá és megtapasztalhatóvá. E generációs látásmódok egy-más mellé kerülése a filmben nemcsak azt mutatja meg, hogy a komm-unizmusban központosított volt a világítás felkapcsolása, amit önkényesen „elvehettek”, és nemcsak azt, hogy Pișcoci bácsi világszemléletét is ez ve-zérli, hanem hogy egy megváltozott technikai eszköz segítségével a forra-dalom működésének „elképzelhetősége” is megváltozik. Az operatőr a ha-sonlat alapját (a forradalom és a közvilágítás kapcsolatát) megtartja, csak ez utóbbi másik fajtáját látja bele a hasonlatba, ezáltal a hasonlított is más-kepp lesz elképzelhető. A forradalom, ami nyelvi hasonlatban válik látha-tóvá, aztán ez a hasonlat átkerül az elektronika közegébe, hogy megvilági-tóan visszahasson a forradalomra. Ebben a körforgásban leginkább az jut kifejezésre, hogy a múlt és egyáltalán a tapasztalat mediális (emberi) átfor-dítások révén férhető hozzá valamilyenként. És mint ilyen, a saját mellé-helyezését váltja ki, amely ugyanakkor mint (esztétikai) hatás épp a doku-mentatív hozzáférhetetlenségét emeli ki a múltnak. Az operatőr így em-lékszik: „Csend és szép. Én már csak ennyire emlékszem a forradalomból. Csend volt és szép.” („*Linște și frumos. Eu atât îmi mai aduc aminte de la revoluție. Era liniște și frumos.*”)

Idegen- és gyerektekintet – át-játszott terek, rekontextualizált magántörténetek

A gyereknézésnek, mintegy a Farocki–Ujica művében látható archív képek tekintetének narrativizálását viszi színre Szócs Perta *A kivégzés* (2014, magyar–román koprodukció digitális kisjátékfilm, 14 perc) című román és magyar nyelvi közegben játszódó rövidfilmje.²⁴ Három kisiskolás gyerek újrameséli, kiszínesíti, megtestesíti és saját családi terébe, történetébe familiarizálja a Ceaușescu házaspár tárgyalási és kivégzési képeit²⁵ (24–25. kép).



24–25. kép. A tárgyalás monoton ismétlése különböző terekben (a vádló kérdései és a mindig ugyanúgy a választ megtagadó válasz). Szócs Perta *A kivégzés* (2014)

A gyerekjáték az ismétlés és a személyes családtörténetbe (lakásba, iskolába) való implantálás révén (de-)traumatizálja a feltehetőleg gyerekként érthetetlen képeket (főként egy olyan romániai vizuális kultúrában, ahol a napi két óra tévéadás nagy részében a diktátor házaspár volt látható, és pusztán minimális mennyiségű rajzfilm jutott a gyerekeknek). Ugyanakkor ebben az újrajátszásban még kísértetiesebben hangzik a kislány–Elena Ceaușescu-duplikátum „Nem akarok meghalni!” kijelentése (26–27. kép). Másfelől a tévéképernyőn látható tetemek „valótlanságát” is jelezheti a gyereknézésben, hogy az pusztán „játék”, mint egy film.

²⁴ Tóth Krisztina *Fanny és Alexander* című rövid írásában szintén az egykori traumatikus nézést narrativizálja: két fiatal a szülőktől elhozott karácsonyi bejgli eszegetése közben megnézi a tévéadásból videokazettára rögzített címbe- li Bergman-filmet. És mivel a kazetta véletlenül a korabeli Ceaușescu házaspár kivégzéséről szóló híradót is rögzítette, így azt is.

²⁵ Tárgyi emlékezet értelemben is tovább örökíti a film a múltat: a befejező képeken az apa hasonló sapkát visel, mint Ceaușescu.



26–27. kép. A kivégzés, halál eljátszása

Irina Botea *Auditions for a Revolution* (2006, mini DV és 16 mm film, 24 perc) Chicagóban készített műve a román forradalomról rögzült emléképek, jelenetek teatralitását, (vizuális) maszkulinitását hangsúlyozza ki a reenactment révén. A művész egy interjúban a tévé valósága és a saját élet valósága köztesében határozza meg a román forradalmat, ahol a résztvevők színészekhez hasonlítottak.²⁶ A román nyelvet, kultúrát nem ismerő amerikai fiatalok által idegen nyelvként felolvasott, fiziológiai kinnal előállított szövegfoszlányok a „román forradalmi nyelv” intonációit, gesztusait helyezik „értelemközvetítő” funkcióba. Alakításaikkal, nyelvelőállítasukkal színházi eseménnyé fordítják át az egykori archív jeleneteket, felolvasott történelemmé a korabeli nyelvi emlékeket. Színészi játékkal elidegenítve, ugyanakkor fiziológiailag sajátként hozzák létre a történelmi/színházi eseményt.²⁷ A Sahia Film, a forradalom idején működő kamerával felvett újrajátszó-jelenetek a rendező részéről is testi erőfeszítést igényelt a kamera súlya miatt. Ugyanakkor a digitális technika révén megosztott képernyőn mutatja, és így egymásra helyezi a Farocki–Ujica filmjéből származó archív felvételeket és azok újrajátszásait. Ezzel technikailag a mai néző számára a befogadhatatlan egyidejűséget mutatja, a permanens viszonyt jelen és múlt (beállított) technikai kondíciói között, az egy virtuális térbe került tévéképek és újrajátszók között. „A világ néz/követ minket” hangzott el a korabeli résztvevők önmeghatározásában, és ezzel a technikát mint kiterjesztett közvetítőt és önmagukat mint látványt defi-

²⁶ Vö. „This was actually central to the Romanian Revolution: it was the first televised revolution. In that revolution, you were like an actor; you were in between reality TV and the reality of your own life.” Caroline Picard: Reenacting a Many Possible Past: An Interview with Irina Botea. <http://blog.art21.org/2011/01/07/reenacting-a-many-possible-past-an-interview-with-irina-botea/#VvWj40AYFIW> (Utolsó letöltés: 2016. 02. 02.)

²⁷ A művész újrajátszás koncepciójához vö. „On the one hand, reenactment is a construct. It’s always an event. It’s always a construct but there is also something truthful happening there. There is a reality in the construct of it that happened and they are layered on top of each other. Because those things actually happened. And we were there!” Uo.

niálják, ezzel a történő eseményekben való részvételüket színészi alakítás-ként, *élő adásként* is értelmezik (28–29. kép).



28–29. kép. *Technikai feltételek: a kamera láthatósága, megosztott képernyő, felolvasott történelem, látványyá váló forradalom. Irina Botea Auditions for a Revolution (2006)*

Ebben a performance-ban a külföldi tekintet kap hangot és testet, megtestesítve a korabeli elképzelt és feltételezett nézőket. Idegen nyelvű széthangzásban, ám éppen ezért a gesztusok, intonációk „fordítható” nyelve láthatóbbá válik. A nézőből eljátszóvá váló amerikai fiatalok egyszerre értik és nem értik, amit mondanak, játsszák és megértik/átélik a román forradalom kitüntetett mediális nyomait. És a korábban idézett Inke Arns gondolatai nyomán itt és most történő történelemmé változtatják a múltbeli eseményeket. A saját jelenükbe/testükbe hozzák/írják bele az idegen esemény gesztustárát (30. kép).



30. kép. *A győzelem bejelentésének testi lendülete: „Am invins! Am invins! Am invins!” („Győztünk!”)*

A testi jelenlétüket a skandálás lendülete által tapasztalhatjuk, ahogy a játszásban a test önműködővé válik. A skandálás és a mozdulatok ritmusának ereje, autonómiája jut színre, ahogyan a test belendül a hangzó nyelv ritmusa révén. Az addig kínlódással felolvasott korabeli Mircea Dinescu költő tévébeli mondatai után végre *felszabadulnak* az amerikai fiatalok a román kiejthetetlen mondatok hosszúsága alól, és önfeledten skandálják a *Győztünk! Győztünk!* román megfelelőjét. Amelyet aztán a rendező állít le „*Cut! Cut!*” bekiabálással, a test(i) (emlékezet re-)aktivizációjába való beavatkozással.

A hang és kép technikai szétválasztásával a chicagói utcákra hangzának rá korabeli archív mondatok („*Unde tragi, băiete? Hová lősz, fii?*”), illetve az újrajátszó fiatalok is ráskandálják a román forradalom szlogenjeit („Szabadság!/Libertate!” „Igazság/Adevărul!” „Szabad választásokat akarunk/Vrem alegeri libere!”) erre a távoli térre és járókelőire (31–32. kép).



31–32. kép. A tér kiterjesztése: hang és kép montírozása, az utca szlogenrel való bejárása

És miközben a forradalom eljátszására jelentkezzet chicagói játszók magukévá teszik, megszemélyesítve „olvashatóvá” teszik a sokszor látott és cirkuláló archív képeket, és mediálisan is reflektáltatják, nyelvi klnlódásaik az intonációk hatáskeltését, színpadiasságát is színre viszik. Szavak nyelvtörésében az új, keletkező „rend” ideológiáját teszik nyilvánossá. Pl. a román *hierarchie* szó angol kiejtésének – éppen a másképp hangsúlyozás – nehézsége révén kihangsúlyozza, hogy ezt a szót milyen alapértéknek gondolták az új rend megalkotói. A nyelvkeresés ideológiája is hallhatóvá válik: az új párt nevének kitalálásában a nyelvi/mentális tradíciók folytonossága, a nyelvváltás/ideológia lecserélésének a lehetetlensége (33–34. kép).



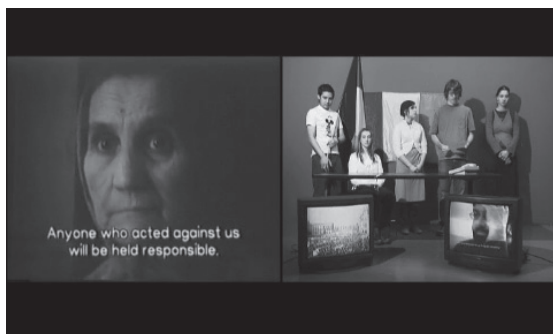
33–34. kép. Nyelvkeresés: a megosztott képernyő elsötétülve fele

Botea a Farocki és Ujica alapművét gender szempontból is újrálattatja. A lányok jelenléte láthatóvá teszi az archív felvételek maskulin látványát, hogy a döntési szituációkban egyáltalán nincsenek nők, pl. a párt nevének keresésénél, illetve másfelől, ahogyan az archív képkultúra az érzelem nőiesítésével a férfarcot is nőiesíti (34–35. kép). (Ebből a szempontból is fontos, hogy Farocki–Ujica alkotása egy síró férfi vallomásával zárul.)



35–36. kép. Az érző arc feminizálása

Irina Botea a megosztott képernyő használatával permanens zavarban tartja a nézőt, folytonos ugrálásra kényszeríti, miközben egyszerre is láthatja, azaz nem láthatja egészben a képernyőket. A számomra nyugtalanító tekintet mellé a képernyő megosztott másik felére mediális kontextusok helyeződnek (egymásra irányuló tévéképe[nyő]k, telefon, felolvasható mondatok, újrátjátszó testi jelenléte, szimbólumok), ám némaságát nem oldják fel, még ha a hang ráíródásával feliratozottá is változik a kép.



37. kép. A tekintet ismétlése és mediálisan rétegzett kontextualizálása

Kézi kamera mint fegyver

Milo Rau műve a *Ceaușescu utolsó napjai* (*Die letzten Tage der Ceausescus*, 2009/2010) és Radu Gabrea *Három nappal karácsony előtt* (*Trei zile până la Crăciun*, 2011) című filmje a korabeli médiában közzé nem tett rendkívüli katonai bíróság tárgyalását játszatja újra, amelynek során a diktátor házaspárt halálra ítélik, és az ítéletet végrehajtják. Milo Rau – itt részletesen nem értelmezett – műve a dramatizálással, szemtanúk és újrátjátszó nézőpontjainak színrevitelével, a párhuzamos emlékekkel, belső narrációkkal, jelenkori nézői véleményekkel összevágva a tárgyalást és a kivégzést mint eseményt úgy hozza létre, hogy a néző nem vonhatja ki magát a morális kérdés alól. A törvényes ítélet és a gyilkosság szakadékanak érzékelését nem kerülheti ki. Ez az alkotás egymásra rétegi a múltbeli perspektívákat, illetve a jelen visszaemlékező és fiatal színházi nézőknek szem-

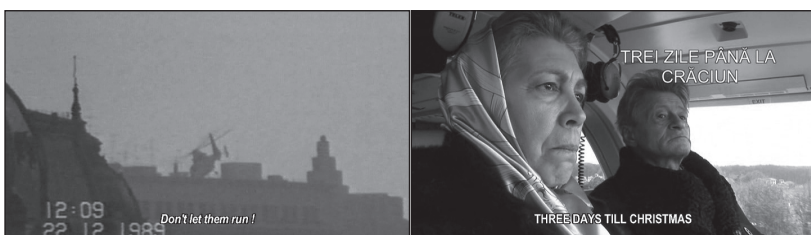
pontjait. A rétegződést azzal is színre viszi, hogy a színészek több szerepet játszanak: Constantin Cojocaru alakítja Ceaușescut és a kivégzést irányító tisztet, Victoria Cocias Ana Blandiana ellenzéki költőnőt és Elena Ceaușescut, a visszaemlékező kivégző katona és a per vádló ügyvédje is ugyanaz a színész. Az újrajátszás terében tehát színészi alakítás függvénye lesz, hogy az ellentétes történelmi szereplőket hogyan jelenítik meg, illetve egyetlen testbe zárva jelennek meg (38–39. kép).



38–39. kép. Hasonmások, gesztusok. Milo Rau műve *Ceaușescu utolsó napjai* (*Die letzten Tage der Ceausescus*, 2009/2010)

Radu Gabrea *Három nappal karácsony előttje* hasonlóan Milo Rau filmjének címéhez, az időt helyezi a középpontba, azonban a *Ceaușescu utolsó napjai* címhez képest az ünnep idejére utal. És a születés ünnepét a kivégzés képeivel terheli/pecsételi meg. A szintén archív anyagokat, visszaemlékező interjúrészleteket újrajátszó jelenetekkel ötvöző alkotás a különböző nézőpontok multiplikációjába a diktátor házaspár nézőpontját emeli be.

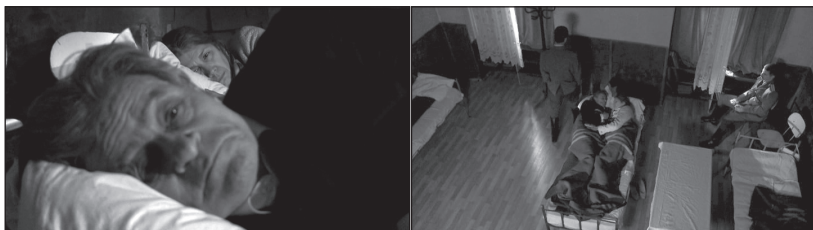
A fent elemzett Porumboiu filmjében ironikusan fordulópontként szereplő helikopter felszállásának letről filmezett archív képét Gabrea filmjében a helikopter fenti kameraállása követi (40–41. kép).



40–41. kép. A téren lévő tömeg és a menekülők nézőpontja. Radu Gabrea *Három nappal karácsony előtt* (*Trei zile până la Crăciun*, 2011)

A menekülő házaspár nézőpontjára ugyanakkor a rádióközvetítés révén az utca lenti történései is rárétegződnek a film multimediális sajátosságának köszönhetően. A road movie-ként is felfogható menekülés terére mindvégig „másik” valóságként ráhangzik a rádió- és később a tévéközvetítés. Így az utazás kronotoposza heterotópikus tér-idővé változik. A néző számára a diktátor házaspár útjának követése egyrészt dokumentumérté-

kü lesz, mert ezzel a követéssel egy korabeli hiedelem omlik össze, hogy ti. Ceaușescu irányította volna elmenekülése után a tömegbe belelövő ún. „terroristákat”. Olyannyira ki voltak szakítva a technikai hálózatból, hogy semmilyen utasítást nem tudtak kiadni. Másrészt a bibliai szálláskeresés kiszolgáltatottságával követjük őket, és fokozatosan a bahtyini karneváli idő forгатagába jutunk velük. Vagyis különböző kulturális idő-tapasztalatok idéződnek fel és rétegződnek egymásra. A karneváli szellem az, ami a különböző terekben zajló eseményeket mégis, természetének megfelelően, összefogja: az utca rigmusai Mihail Bahtyin nyomán, mint a hierarchia felfüggesztői, mint trónfosztók hangzanak; a házaspár személyes idejében pedig a ruhacsere, az étkezés, a beteg (groteszk) test utalnak a karneválra. (Ebből a filmből lehet például megtudni, hogy a „retusált kép” hús-vér tulajdonosa cukorbeteg volt.) És az is a karnevál atmoszférájához köti az eseményeket, hogy a karneváli idő egy kiszakított idő, vagyis véget ér, felszabadító eufóriájával együtt. A „trónfosztás” kétirányú következménnyel jár a filmben, egyrészt a dehierarchizálás révén számon kérő és intim dialógusok jöhetnek létre az őrzők és fogvatartottak között – a karneváli szóki-mondás értelmében –, ugyanakkor, és éppen az előbbieik miatt is, az eltávolított diktátor házaspár egyre esendőbb öreg házaspárként intimizálódik és egyben távolítódik is el (42–43. kép).



42–43. kép. Öreg, egymásra utalt házaspár

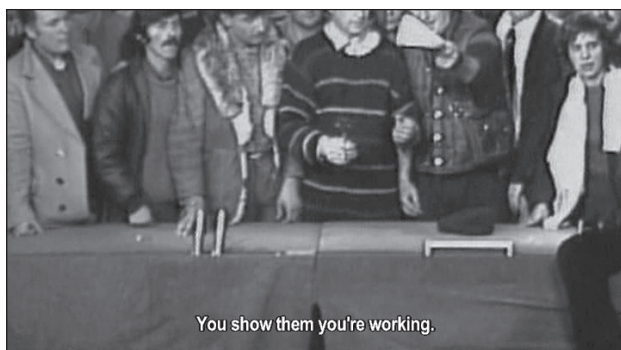
Ebben a filmben a kézi kamera jelenléte a kivégző fegyver látványával és használatával kerül párhuzamba. A filmkészítés/kivégzés társítás létrejöttének feltételét a korai Farocki–Ujica-alkotásban tapasztalt megtestesülő kamerák felszabadult mozgásba lendülése teremthette meg. Míg a korabeli tárgyalást egy rögzített kamera vette fel, a kivégzést meg csak részben, addig a Gabrea-újrájátszásban számos jelenetben befurakodik a kamera a képbe, az éppen felvevő kamerát is önreflexív pozícióba hozva ezzel. A kivégzés újrájátszásának paradoxonaként a(z újrajátszó) kamera a fegyver mellé/pozíciójába kerül, és így a kamera sem vonhatja ki magát a kivégzés aktusa alól, mint olyan, ami a megérinthetetlen hullák képét előállította (44–46. kép).



44–46. kép. Kamera-fegyver párhuzam

Epilógus: skandalás, rigmusok, hasonlat

A román forradalom egyedi történelmi/mediális pozíciója azzal is árnyalható, hogy a költő mint történelmi közszereplő is talán ekkor volt utoljára ilyen kitüntetett – éppen a tévé médiuma által – univerzális érvényű kelet-európai funkcióban. Paradox módon a szabadság bejelentése ott történik, abban a médiumban, amely a diktatúra statikus, beállított világát közvetítette. A költő Mircea Dinescu (ma étterem-tulajdonos) a színész Ion Caramitru utasításaival a diktátor helyébe/terébe lép, így szükségszerűen az újrajátszásokban ezek az archív képek is ironikus távolságba kerülnek.

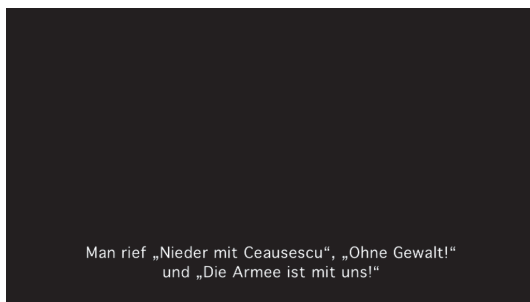


47. kép. A „dolgozó” költő (Mircea Dinescu) és a mozgó kamera.
Radu Gabrea Három nappal karácsony előtt (Trei zile până la Crăciun, 2011)

Bár nem lehetséges a *Volt-e vagy sem forradalom?* kérdésre egyértelmű választ adni, az újrajátszások esemény jellege talán abban van, ahogyan kiterjesztik a képernyő archív képeit a testre, és az elidegenítve megtettesített képek, jelenetek „valaminek” a tanúivá változtatják a nézőket. Minél több ideig, annál kevésbé megnyugtatóan.

Milo Rau alkotásában az újrajátszó színésznő Ana Blandiana költőnő szerepében egy személyes történet elmesélésével a szabadság lözongja-it skandaló csoportok hangjának látványához kapcsolja a forradalmat, és egy intermediális költői képben ragadja meg: „Mindezzel együtt volt forradalom, létezett az a reményteli pillanat... És egy személyes történetet

is el szeretnék most mesélni. December 21-e volt, este, a forradalom Bukarestben egy napja tartott. A kitárt ablak előtt álltam, és kinéztem. A sötétben lózungokat skandáltak. Néha teljesen világosan lehetett hallani, máskor nem, annak függvényében, hogy milyen távol álltak az emberi csoportok. Ezekből reményt és félelmet is ki lehetett olvasni, ugyanakkor csodálkozást is ki lehetett hallani, hogy egyáltalán eddig eljutottak. Később világossá váltak a lózungok. Azt skandálták: *Le Ceaușescuval! Erőszak nélkül!* és *A hadsereg velünk van!* Az utolsó kettő mint varázsigék és kérések voltak, mert a valóságban a hadsereg nem volt velünk és erőszakot követett el ellenünk, legalábbis kezdetben. De ezek a hangok olyan világosan körülhatároltan lebegtek a térben, hogy majdnem optikailag fel tudtam fogni őket, mint egy vésetet fekete alapon” (»Ca o inscripție fluorescentă pe un fundal negru.«) Igen. És ezek a sötétbeli hangok az első dolog, ami megjelenik minden egyes alkalommal, amikor a forradalomra gondolok.”



48. kép. A képernyő és a város sötétsége alatt hallható hangok.

Milo Rau *Ceaușescu utolsó napjai* (*Die letzten Tage der Ceausescu*, 2009/2010)

A sötétben látható hangok ereje a sötétséget (a vizuális ellenállását) a rigmusok hangzásával írja be, az emberi képzelet, érzék, a (költői) hasonlat állításával – Porumboiu filmjének képzelőerejével összecsengve.

És így a forradalom egyik lehetséges megérintő archívumává az akusztikus és vizuális médium érintésében keletkező (szubjektív, belső, költői) kép válhat, és mint olyan valami, ami nyelvi (képzleti) képek alkotására ösztönöz. Flusser axiómáját tehát úgy írhatjuk tovább: „Nincs többé valóság a kép mögött. Minden valóság a képben van.” De ezek a képek nem csak technikai, hanem képzleti, költői, emberi képek is, szubjektív hasonlatok... és mint ilyenek állandó köztesben vannak a hasonlító és hasonlított között. Ez a hangzó múlt-tapasztalat Deleuze–Guattari ritornelló leírására rímelve mégis mintha az átalakítható technikai képeket a költői képzelet és a valóság hangzó egyéni megtapasztalhatóságának köztese felé mozdítaná el. „Tehát mi is a refrén (ritournelle)? *Üvegharmonika*: a

refrén egy prizma, a téridő kristálya. Arra fejt ki a hatását, ami körülveszi, a hangra vagy fényre, kivonva abból annak változatos vibrációit, felbomlásait, kivetüléseit, átalakulásait. A refrénnek katalitikus funkciója is van: nemcsak megnöveli a cserék és reakciók sebességét abban, ami körülveszi, hanem az ún. természetes affinitástól mentes elemek közvetett interakcióját is biztosítja, ezáltal szervezett tömegeket hoz létre.”²⁸

²⁸ Gilles Deleuze–Félix Guattari: *1837: Of the Refrain*. In *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. (Trans. by Brian Massumi) University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1987, 312.

Nagy József színházának vizuális jelrendszerei

„Megadom magam a lázálmoknak,
de csak hogy új törvényeket találjak.”
(Antonin Artaud)

A múlt század folyamán színházi alkotók egész sora igyekezett megtalálni azt az univerzális nyelvet, mely úgy képes a jelentésátvitelre, hogy túlmutat a beszélt nyelv korlátain, megkerüli azokat. Művészek generációi vallották, hogy a létezés alapigazságai feltárhatóak a színjáték bizonyos formái által. Megszületett a totális színház eszméje, mely a különböző művészeti ágak, audiovizuális hatások fúziójaként gondolja el önmagát. Nagy József színházának forrásai is ezen elképzelések mentén keresendők. A táncművész totális művészetfelfogása látszik kirajzolódni Milan Mađarev leírása alapján, aki a róla szóló monográfiájában közvetlen formai előzményként a gyermekjátékokat, a klasszikus pantomimet és a kortárs táncot jelöli meg, de hangsúlyozza, hogy Nagy jellegzetes formanyelve elképzelhetetlen lenne a sport, az iparosmesterségek, a harcművészetek és a cirkusz mozgáselemei, illetve Vszelovod Mejerhold, Jacques Copeau, Étienne Decroux és Steve Paxton mozgással kapcsolatos kísérletei nélkül (MAĐAREV 2011; 43).

„Ez a fiú nem táncol, a kifejezés megrögzült értelmében, hanem a maga groteszk és nagyon is személyes módján a teste minden porcikájával állít valami egyébként kimondhatatlant a lét esetlegességéről” – írja Fuchs Livia Nagy egyik korai szólója kapcsán (FUCHS 1993; 86). Úgy vélem, hogy e kivételes formanyelv olvasása az azt alkotó jelrendszerek működési mechanizmusának feltárása által lehetséges. Dolgozatomban két ilyen jelrendszert, a színészi test mozdulatait, illetve az előadások tárgyhasználatát (szcenográfia, rekvizitumok) vizsgálom, de ezeket nem különítem el élesen egymástól, mindkettőhöz a vizualitás felől közelítek. Mindenközben a posztdramatikusság paradigmájához sorolható előadászerű események hagyományos megközelítésének problematikusságát is megvilágítom, különös tekintettel a *testművészeti* (vö. BÉCSY 1997; 100–101) produkciókra. A vizsgálat folyamán sorra veszem a magyarkanizsai szár-

mazású koreográfus rendezéseinek jellegzetes vizuális motívumait, majd – Várszegi Tibor színházolvasási javaslatát szem előtt tartva – felvetem azok működésének egy lehetséges módozatát.

Ha a testet mint vizuális jelet kívánjuk tárgyalni, érdemes egy kicsit hosszabban is elidőznünk a kortárs tánc elméleténél. A XX. század hatvanas éveitől kezdve egyre nagyobb teret nyertek maguknak azok a teátrális események, melyek jelölésére később Hans-Thies Lehmann a *posztdramatikus színház* terminust javasolta. Ám Madarev felidézi, hogy a tánc fogalmának átértékelődése már sokkal korábban, a század első felében megkezdődött. Az expresszionista képzőművészet térhódításával szinte egy időben az olyan alkotók, mint Mary Wigman, Kurt Jooss és Lábán Rudolf a táncra olyan aktusként kezdték tekinteni, melyen keresztül kifejezheték tapasztalataikat, érzelmeiket. A hetvenes évekre honosodott meg a *tanztheater*, azaz a táncszínház kifejezés, ami egy olyan egyre határozottabban körvonalazódó előadó-művészeti kategóriát jelölt, mely egészen másként fogta fel az előadók testét és mozgását, mint a klasszikus táncműfajok. Ez utóbbiak testhez való viszonya rendkívül hasonlított ahhoz, ahogyan az irodalomtudományban hosszú ideig a nyelvhez viszonyultak: mindkét médiumot transzparensnek tekintették. Nem szabad azonban elfelejtenünk – emlékeztet P. Müller Péter –, hogy a „közvetlenül érzékelt anyagi tényezők” (P. MÜLLER 2009; 13) sem a *testművészet* (az izomcsoportok összehúzódása és elernyedése által keltett mozgulatok), sem a nyelv (írás vagy beszéd) esetében nem hordoznak önmagukban referenciális funkciót. A más-más kontextusban hozzájuk tapadt jelentéstartalom kizárólag közmegegyezés eredménye. Ennek értelmében tehát, P. Müller gondolatmeneténél maradván megállapíthatjuk, hogy a színház-szemiotikusok hiába veszik sorra a test által keltett jeleket, ha figyelmen kívül hagyják, hogy a test maga „nem egy felület, amely jeleket ölt magára, hanem olyan összetett médium, amely a mindenkori kulturális mezőt alapvetően meghatározza, és azt folyamatosan újraírja, újrarajzolja” (P. MÜLLER 2009; 13). Úgy vélem, fontos kihangsúlyoznunk, hogy az előadók teste nem csak a kulturális mezőt, de a potenciális értelmezési tartományokat is döntően képes befolyásolni.

Patrice Pavis hívja fel rá a figyelmet, hogy „Lyotard, Deleuze és Vigarello [is] megkérdőjelezték azt a szemiotikai modellt, amelyen a gesztikusság elmélete alapul. Az ő felfogásuk szerint a szemiotika [...] azon a próbálkozáson alapul, hogy a világot jelekkel magyarázzák meg, amivel a színpadot és a testet egy végső, meghatározott, szignifikánsná redukálják, ahelyett hogy kitárnák vérkeringésüket az ösztönök és az energia előtt” (PAVIS 1998; 9).

Ám nem csak az nehezíti a Nagy-előadások referenciális olvasását, hogy azok mozdulatsorai nem feleltethetőek meg semmilyen zárt mozgásrendszerű táncműfaj mozdulataival. Táncosai ugyanis nem az üres térben, hanem Nagy furfangos, sajátos univerzumot alkotó díszletei, építményei között cselekszenek, melyek bizonyos elemei bár ismerősek lehetnek számunkra, mégsem mindennapi tereket ábrázolnak. Jelszerűségüket tekintve hasonlatosak az előadók testéhez, azok mozdulataihoz. Sőt, mi több, Nagy terei előadásainak szereplőivé válnak, ugyanis folyamatos változás jellemzi őket. Elemeik organikus módon nyílnak és záródnak, ezzel újra és újra addig ismeretlen felületeket, zugokat, falakat hoznak létre, melyek a játsszók által birtokba vehetővé válnak.

E sajátos tárgyi univerzumhoz tartoznak az előadások során felhasznált kellékek is. A rejtekajtókból, süllyedőkből és fiókszerű elemekből bármikor előkerülhet egy addig nem használt eszköz, melyet a táncosok a teremtet, pontosabban folytatott világ szerves részévé tehetnek, és sohasem tudhatjuk, hogy nem lényegülhet-e át a továbbiakban valami egészen mássá. Minden változik, és minden színpadi jel egyformán fontos. Nagy színháza tehát olyan színház, amely már nem valamilyen drámai szövegnek van alárendelve, sőt esetében nem is beszélhetünk a jelek hierarchikus rendjéről, csak ezek egymás mellett való, az olvasás szempontjából egyenértékű létezéséről. E tekintetben előadásai a mindennapi élet totalitáshoz hasonlatosak, ahol szintén problematikus lenne valamiféle fontossági sorrendet felállítanunk szavaink, audiovizuális észleleteink, gondolataink vagy érzelmeink jelértéke között.

Mielőtt azonban e formanyelv legfontosabb tárgyi motívumai felé fordulnék, úgy hiszem, szót kell ejtenem arról, miképpen valósul meg az a szelekció, melynek eredményeképp e motívumok hálója létrejön egy előadáson belül. Ugyan a kortárs rendező-koreográfusok körében ez egyáltalán nem szokatlan, de témánk szempontjából közel sem elhanyagolható, hogy Nagy József autonóm alkotótársaként kezeli színészeit. Azaz esetében nem beszélhetünk a szó szoros értelmében vett rendezői színházról. A kész előadásszöveg, mely itt nem nyelvi konstrukcióként, hanem egyfajta vizuális partitúráként fogható fel, nem kizárólag annak a lenyomata, ahogyan Nagy saját élményei alapján a világot értelmezni próbálja. Olvasatába ugyanis beleszövődnek a játsszók világolvasatai is. E ponton kell megjegyeznünk, hogy a próbafolyamat során született improvizációkkal párhuzamosan, azoktól megihletve Nagy József folyamatosan vázlatokat rajzol, hogy a színpadi képeket, illetve mozdulatokat végül ezek alapján térben és időben pontosan rögzíteni tudják (PÉTER 2011; 163–169).

Fontos látnunk azt is, hogy Nagy olvasási technikája nem lineáris. Ehelyett „számtalanszor találomra nyitja ki ugyanazt a könyvet, és lát szöveg véletlenszerűen olvas belőle mondatokat, engedve, hogy esetlegesen egy-egy mondat kiemelkedjék a többi közül, amely elindíthat egy szelekciós folyamatot az előadásszöveg konfigurálódása érdekében” (VÁRSZEGI 2005; 170). S bár tagadhatatlan, hogy a szövegirodalomból is merít, nem csak a szó szoros értelmében vett könyvolvasásról van szó. A verseken, filozófiai írásokon, életrajzokon, regényeken és dramatikus műveken túl ugyanolyan fontossággal szerepelnek inspirációs forrásai között zeneművek, festmények, grafikák, szobrok és egyéb képzőművészeti alkotások is. Nagy művészete mindezek mellett hangsúlyosan önéletrajzi természetű, alkotójának személyes múltjából táplálkozik. A szülőváros, Magyarkanizsa és annak környéke, a járás vagy épp a Tisza-part azonban nem valós földrajzi helyként, hanem egyfajta mitikus térként jelenik meg az alkotói emlékezetben, melyet a gyermekkor feledhetetlen figurái, a városka legendáriumának alakjai népesítenek be. Nagy előadásaiban tulajdonképpen nem egy „dokumentarisztikus», csak többszörösen átvitt értelemben létező, a szerző emberi és művészi szenzibilitása által stilizált Kanizsa” (MEDENICA 2015; 48) létezik.

Nagy József színpadi világát tehát sajátos, az emlékezés képeiből felépülő vizuális dramaturgia működteti. Az alkotói asszociációk által megképződő sorozatok alakítják ki a képek, színpadi cselekvések sorrendjét. Myriam Bloedé *Nagy József síremlékei* című kötetében nem kevesebb mint hatvanhárom motívumot és figurát sorol fel (BLCEDÉ 2009; 9–11), melyek valamilyen formában hatással voltak a táncművész munkásságára, illetve nyomot hagytak előadásain. Ezek elemzésére azonban csak esszéisztikus formában vállalkozik. Jelen dolgozat keretei között nekem sem célom, hogy bármelyikkel is részletesebben foglalkozzak, de fontosnak tartom, hogy néhányat kiemeljek közülük, még hozzá azokat, melyek vizuális jelként is reprezentálódnak az előadásokban. Nagy színpadán gyakran központi helyet foglal el az asztal, mégpedig valamiféle fából készült asztal, olyan, mint anyai nagypjáié volt, s mely gyermekkori világának egyfajta centrumát jelentette. Nem lehet mellékes, hogy a parasztember nagypapa szenvedélyes olvasó volt, s épp az említett asztalnál bújtta a városi könyvtárból kölcsönzött könyveket. Az apa, idősebb Nagy József viszont iparos volt, ácsmesterként dolgozott. Így az ifjabb József viszonylag fiatalon találkozhatott a még megmunkálatlan fával, s az abból hasított deszkával is, melyek rusztikus, nyers formájukban szintén megjelennek a színen: díszletépítményeit alkotják. Falaikon, síkfelületeiken ablakok nyílnak, melyek a mögöttük feltáruló látványt keretezik. Rajtuk keresztül pil-

lanthatunk be a tér egyes zárt zugaiba, és e leleskedő pillantás kikényszerítése gyakran poétikai eszközzé is válik. A nyers fához hasonlóan olyan természeti tárgyak is játékba kerülnek, mint a különféle magvak és termények, a széna, a víz, a kő, a homok, a por, a sár, az agyag s nem utolsósorban a föld, melyek mind a síkságnak, az alföldnek válnak „ikonikus jelvé” (MEDENICA 2015; 52). De itt vannak még a kosztüömök is: a férfiakon fekete öltöny és fehér ing, melyet az elengedhetetlen fekete kalap egészít ki, a nőkön pedig visszafogott, egyszínű ruhák, az alföldi ember ünnepi viseletének jellegzetes darabjai. A kötél és a vele való felfüggesztés, akasztás is rendre visszatérő motívuma a rendezéseknek. Ez nem csak az észak-bácskai régió évtizedek óta általánosan magas öngyilkossági rátájára utal, hiszen Nagy több közeli barátja is kötél által vetett véget életének. Szintén gyakorta előforduló elemek a báb, a baba és a marionett is. Egyes rendezésekben például szalmababokkal, felöltöztetett zsák-alakokkal, illetve kézfejjel animált kellékekkel találkozhatunk. Bizonyos értelemben ehhez a tárgykörhöz tartoznak a Nagy és színészei által szinte minden előadásban viselt álarcok is, melyek a legtöbbször természeti népek rituális maszkjaihoz hasonlatosak.

Várszegi Tibor *Az ittlet öröme* című kötetében a színpadi mű ösztönös megközelítésének módozatait kutatja, a felvetett problémához pedig ontológiai érdeklődéssel közelít. Miközben Martin Heidegger művészetelmélete fényében igyekszik megvilágítani a színpadi eseményt, hangsúlyozza, hogy a német filozófus a műalkotást olyan lehetőségnek látta, amely által az ember léte feltárható. Úgy vélte, hogy e feltárás a mű megnyitása által valósítható meg, mely az „előtűnő” lét megértését – és véletlenül sem megismerését – eredményezheti (VÁRSZEGI 2005; 15). Heidegger szerint szakítanunk kell a „létfeledő metafizika” szemléletével, azaz többé nem kezelhetjük a létezőt tárgyként, megismerendő objektumként. Ebből Várszegi arra következtet, hogy a színpadi műhöz sem közelíthetünk a megfejtés szándékával, a létezés közegeként kell megvizsgálnunk (VÁRSZEGI 2005; 29). Ez azt jelenti, hogy az előadóknak és a nézőknek egyaránt el kell fogadniuk, hogy mindannyian a műben élnek, résztvevői annak. Azaz létfontosságú, hogy ne valamilyen üzenet továbbításához szükséges eszközként tekintsenek rá (VÁRSZEGI 2005; 30).

Meg kell jegyeznünk továbbá azt is – idézi Heideggert Várszegi –, hogy a lét sohasem lehet pótcselekvések eredménye. A természetes mozgás szabadsága azonban a színpadon gyakorlatilag teljesen feledésbe merült. Helyét az olyan pótcselekvések vették át, mint a balettmozdulatok és a klasszikus táncrendek. Eredendően pótcselekvésnek tekinthetőek azok a színházi formák is, melyek a hétköznapi élet mimetikus ábrázolását tűzték

ki célul. Várszegi szerint ez egyfajta létfeledésnek is tekinthető. Azonban az expresszionista tánc, illetve az ebből kialakult kontakt-improvizációs technika, mely nem egy előre adott mozdulatrendszer egységeinek megszabott sorrendű (re)prezentációjában merül ki, mind a léthez való visszatalálás irányába mutathatnak. Nagy József rendezéseinek összetéveszthetetlen mozgásvilágában ezen műfajok hatása meghatározó erejű, s az egyes játékszkekvenciák sem próbálják hasonlósági alapon másolni mindennapi életünket. *Az ittlét öröme* érvelése szerint tehát a színpadi mű létalapítás. „Nem létfeledésre csábító kikapcsolódás, hanem bekapcsolódás az önmagát felfedő létbe” (KÉKESI KUN 2007).

Úgy hiszem, e tekintetben a Nagy József-i színház a rítusokhoz hasonlatos, sőt a rituális cselekvések megidézése kulcsfontosságú tulajdonsága. Várszegi Tibor állítása szerint az írásbeli kultúra kialakulásával, az ésszerűség egyre erősödő dominanciájának hatására, az ember léte, létbeli pozíciója – mely egy mitikus világrendben még magától értetődő volt – önmaga számára elfelejtődött. Idővel például „azt a tevékenységet is, amely egykor [...] létének közegét képezte, elkezdte művészetnek nevezni” (VÁRSZEGI 2005; 14), s ennek következményeképpen a műalkotások a létezés közege helyett megfejtendő objektumokká váltak. Nagy József viszont – Heideggerhez hasonlóan – a dolgokhoz való visszatérést javasolja, ezt pedig a színpadi cselekvés, illetve az emlékezet egyfajta ritualizációja, mitikus képekbe való sűrítése által látja megvalósíthatónak. Kovács Antal, a gyermekkori barát öngyilkossága kapcsán Nagy a következőket mondja: „korai halála nagyon fájdalmas számunkra. De ahelyett, hogy sirassam, eldöntöttem, hogy egy előadásban fogom megidézni. Sírás helyett játszani fogok, hogy ez is rítussá váljon” (BLCEDÉ 2009; 55). Az őskori közösségek és az antik kultúrák színházszerű eseményeire azért tekinthetünk a schechneri értelemben vett valós aktusként (vö. SCHECHNER 1984; 41), mert mind előadók, mind pedig nézők egy egységes mitikus világrendben gondolták el önmagukat. Efféle általános önmeghatározásról azonban ma már nem beszélhetünk. Nagy József viszont kísérletet tesz rá, hogy a mítoszok világképét Kanizsa helyi mitológiájával, saját maga és játszóit által kiválasztott motívumokkal helyettesítse, hogy a lokálist globálisként működtesse. A próbafolyamat során a résztvevők által kiválasztott vizuális motívumok végül olyan önálló univerzumná állnak össze, mely meg sem próbálja ábrázolni, reprodukálni a mindennapi életet, inkább folytatni kívánja azt, de oly módon, hogy közben nem zárkózik el a különböző olvasatok elől. Ezáltal megszűnik egy megfejtést kikényszerítő objektumnak lenni, a létezés közegevé válik.

Irodalom

- BÉCSY Tamás (1997): *A színjáték lételméletéről*. Dialóg Campus, Budapest–Pécs
- BLCEDÉ, Myriam (2009): *Nagy József síremlékei*. Ford. GEMZA Melinda. Koinónia, Kolozsvár
- FUCHS Livia (1993): Jel. Három találkozás Nagy Józseffel, a Jel Színház vezetőjével. In *Iskolakultúra*, 1993/10.
- KÉKESI KUN Árpád (2007): A határosság tapasztalatáról. In *Eső*. 2007/2. (Elérhető: <http://esolap.hu/archive/entryView/865>. A letöltés ideje: 2016. 02. 18.)
- MADAREV, Milan (2011): *Teatar pokreta Jožefa Nađa*. Pozorišni Muzej Vojvodine, Novi Sad
- MEDENICA, Ivan (2015): Nagy és Kanizsa. Ford. BARTUC Gabriella. In *Ex Symposion*, 89. szám.
- P. MÜLLER Péter (2009): *Test és teatralitás*. Balassi Kiadó, Budapest
- PAVIS, Patrice (1998): Brehtov gestus. Ford. LUKAČ, Sergej/RAJSLI Emese. In *Scena*, 1998/1–2.
- PÉTER Petra (2011): Nagy József: Pekingi kacsca (1986). In JÁKFA LVI Magdolna (szerk.): *A 20. századi magyar színháztörténeti kánon alakulása*. Balassi Kiadó–Színház- és Filmművészeti Egyetem, Budapest
- SCHNECHNER, Richard (1984). *A performance*. Múzsák, Budapest
- VÁRSZEGI Tibor (2005): *Az ittlét öröme – A színpadi mű hermeneutikája*. Balassi Kiadó, Budapest

Entrópia – A *Werckmeister harmóniák* retorikája

A film és a regény

Tanulmányomban Tarr Béla *Werckmeister harmóniák* (TARR Béla–HRANITZKY Ágnes, 2000) című filmjének tropológiai struktúráját hasonlítom össze Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája*¹ című regényének és Tarr korábbi filmjeinek retorikai szerkezetével. A regény és a film párhuzamos vizsgálata alatt a két mű által működtetett retorikai stratégiák összehasonlítását értem, egy olyan szoros retorikai olvasatot, amely rávilágít arra, hogy Tarr filmje milyen irányba mozdul el a regény poétikájától. A Krasznahorkai regénye és Tarr filmje közötti eltérés természetesen elsősorban *mediális*, de ez nemhogy nem akadályozza az összehasonlítást, hanem épp ez az eltérés teremti meg a mindkét műben szereplő elemek retorikai funkciójának átalakulását, melynek felismerése rávilágíthat a *Werckmeister harmóniák* legfontosabb poétikai sajátosságaira.

Az említett különbségek a diegézis és a diskurzus szintjén egyaránt felismerhetőek (már amennyire ezek szétválaszthatóak), a film és a regény mást és máshogyan ábrázol. A két történet legfontosabb különbségeire olyan példákat hozhatunk, mint hogy a filmből teljes egészében kimarad Valuska anyjának *Az ellenállás melankóliájában* keretként szolgáló története, és jórészt kimarad Eszterné háttérben folyó munkálkodása, hogy a film kocsmajelenetében Valuska eljátssza a napfogyatkozás második felét is, míg a regényben a rögtönzött előadás csak a teljes elsötétedésig jut (EM, 93–95), hogy a filmben sokkal kisebb hangsúly kerül Valuska és Eszter barátságának bemutatására (EM, 174), vagy hogy a film elfedi a történet tetőpontját jelentő éjszakának történéseit, melyekről a regényben részletesebb képet kapunk (EM, 261–290).

Lényeges eltéréseket láthatunk az ábrázolt világok között is, melyekben a történetek játszódnak. A regény városa sokkal lepusztultabb, apokaliptikusabb hely, ahol az utcákon már csak jegesre fagyott szemét hátán botorkálva lehet közlekedni (EM, 158–159) – ehhez képest a film városa egyes jelenetekben már-már tisztának és rendezettnek tűnik. Fontos eltérés az is, hogy a regény világában folyamatosan szokatlan, nyugtalanító eseményekkel találkozunk, melyek közül a filmben csak kevésről értesülünk, és azokat is csak a szereplők elbeszéléseiből ismerjük. A regény narrátora szerint a városban „a maga részéről a természet is befejezte szabályos működését” (EM, 128), és ez a leglátványosabban az olyan eseményekben nyilvánul meg, mint a város díszét jelentő, öreg fa ok nélküli kidőlése (EM, 60). Krasznahorkai regényének világát a romlás kísérteties (*unheimlich*) összhangja hatja át, minden esemény más események tükörképe.

Az ellenállás melankóliája egy tükrözésektől zsúfolt világot hoz létre, ahol Valuska, akár egy „picike bolygó” (EM, 104), a városban pontosan olyan pályát ír le, mint az általa csodált égitestek, és ahol a patkányok a jelenben éppúgy megérik a rájuk csak a jövőben leselkedő veszélyt, mint a város nyugtalan polgárai (EM, 71). A regény minden eleme illeszkedik az összefüggések komplex rendszerébe, melyben ezek az elemek többé-kevésbé világos jelentést kapnak. A bálna például Valuska szemében az isteni teremtés tökéletességét és e tökéletesség emberek számára való elérhetetlenségét szimbolizálja, miközben része – ahogy azt Jacques Rancière is sugallja (RANCIÈRE 2013; 32) – az allegóriának, mely Valuska és Eszter úr viszonyát Pinocchio és Geppetto történetével kapcsolja össze.² Ez önmagában is allegorikus jel, ami az 1962-ben és 63-ban az országban körbeutaztatott Góliát nevű óriásbálnára és ezzel egy történelmi korszakra is utal, és emellett a kis termetű, gyakorlatilag „láthatatlan”, de mégis jelentős Herceg szimmetrikus ellenpontja.

A film elmozdul, eltávolodik ettől a szövevényes retorikai sémától. Erről az eltérésről Rancière is ír, de értelmezése nem erre fókuszál. A film trópusainak működésmódjára csak rövidebb megjegyzésekben utal, ezek közül az lesz a kiindulópontom, amelyik így hangzik: „a bálna talán nem is allegória” (RANCIÈRE 2013; 34). Számomra a legfontosabb kérdés pontosan az, hogy a bálna *talán miért nem* allegória, hogy a bálna miképpen veszíti el a regénybeli allegorikus jellegét a vásznon. Tágabban megfogalmazva ugyanezt: mi történik Krasznahorkai trópusaival és trópusainak szerkezetével, amikor Tarr filmjében a vásznonra kerülnek?

² Rancière javaslata elsőre elrugaskodottnak tűnhet, de eszünkbe juthat a *Sátántangó*-ból a „pénzfa” elültetésének mozzanata, amely szintén Collodi művét idézi.

Úgy látni, ahogy Valuska teszi

A kérdés szempontjából a film és a regény legfontosabb különbsége az elbeszéléstechnikában található. Ahogy arra Rancière is felhívja a figyelmet, *Az ellenállás melankóliája* „polifonikus kompozíciót működtet”, ezzel szemben a film „nem foglalkozik a középszerű emberek kicsinyes intrikáival, feladja ezt a többfókuszú szemléletet”, és „tisztán egyetlen szereplő [...] körül bontakozik ki” (RANCIÈRE 2013; 33). Míg a regény narratív stratégiája a diegetikus térben viszonylag szabadon mozgó, újabb és újabb szereplőhöz kapcsolódó tekintet logikája alapján szerveződik, addig a film kamerája egyedül Valuskát követi, az ő nyomába szegődve szemlélődik. Értelmezésem szerint ez a kameratekintet átveszi Valuska perspektíváját, tekintetét, szemlélődési módját. Bár a kameratekintet sosincs abban a konkrét pontban, ahonnan Valuska lát, számos filmnyelvi megoldás erősíti a fenti értelmezést, például az, ahogy a kamera ráközelít Valuska szemére, a szemlélődő Valuskára, vagy az a jellemző stratégia, hogy egy látvány bemutatásának egy pontján megjelenik maga Valuska, amint éppen azt szemléli, amit mi is látunk.³ A film Valuskára fokolizál.

Az ellenállás melankóliájának narrátora többször is beszél arról a módról, ahogy Valuska látja a körülötte történő eseményeket. Az erre vonatkozó egyik legizgalmasabb részletben azt olvashatjuk, hogy Valuska „nem látta” a várost (EM, 98), „nem érti” azt, amit lát (EM, 100), „hiányzott belőle minden viszonyítás” (EM, 102), „tudása nem tudás” (EM, 102). A regény csúcspontjának borzalmait látva Valuska rádöbben, hogy „egyedül ő és a megbocsáthatatlan vakság, s nem ezek itt a kórházbejárat előtt a másvilágiak” (EM, 271), és mikor felismeri eddigi vakságát, azzal a szemlélődési módja is radikálisan megváltozik, a regényvégi összeomlásával számára már minden látott dolog értelmetlenül áll egymás hegyén-hátán (EM, 291). A filmből ugyan hiányzik a narrátori hang, mely ezt a látást jellemezhetné, de a kameratekintet megmutatja nekünk azt, ahogy Valuska lát, ez a szemlélődési mód pedig nagy hasonlóságot mutat azzal, amit Paul de Man nyomán *materiális látásnak* nevezhetünk.

Ennek a speciális látásnak a vizsgálatához Kant *Az ítélőerő kritikája* című művének a fenségesre vonatkozó egyik részletéből kell kiindulnunk. Arról a részletről van szó, melyet Paul de Man a *Fenomenalitás és materialitás Kantnál* (DE MAN 2000; 54–79) című tanulmányának egyik központi idézetévé, és ezzel a de Man munkásságát továbbgondoló iro-

³ Például a bálnát szállító konténer feltűnésekor, a konténer belsejében tett látogatósokkor vagy a kórházban a rombolás éjszakáján.

dalomelméleti hagyomány egyik sarokpontjává tett.⁴ A részlet *Az ítélőerő kritikájának* első fejezetéből származik (KANT 2003; 69), és a fenséges látvány előfeltételét jelentő szemlélési mód körülírására vállalkozik. A szöveg első része felvázolja az alapvetést, mely szerint fenségesnek látni a természetet azt jelenti, hogy a „tisza esztétikai ítélet” nevében elvonatkoztatunk minden olyan ítélettől, amely ennek a látványnak az elemeit a teleológia vagy a cél összefüggéseinek vetné alá. A részlet klasszikus interpretációja szerint a bemutatott esetben „ahelyett, hogy úgy látnánk a természetet, mint amely az élet fenntartásában közreműködő célokkal rendelkezik, amikor úgy látjuk, ahogyan a költők teszik, egy belső formát látunk, boltozatot vagy tükröt, amely közvetlenül a szemnek jelenik meg boltozatként vagy tükröként, s nem azon célok felismerése által, amelyek a boltozatokat vagy tükröket meghatározzák” (LOESBERG 2004; 150).

De Man interpretációjában elmozdítja az idézet súlypontjait. Először is arra hívja fel a figyelmet, hogy „Kant szövegében ég és föld architektonikus szerkezetként történő felfogása a meghatározó szemlélet”, mivel „a tér Kantnál, mint Arisztotelésznél, egy ház, amelyben többé-kevésbé biztonságosan vagy poétikusan lakozik az ember e földön” (DE MAN 2000; 67). Kantnál az ég a tetőt jelentő boltozat, a tenger a végtelenbe nyúló padló, melyet „a látóhatár, az ég falai korlátoznak” (DE MAN 2000; 67). Ugyanakkor ezt az architektonikus érzékelési módot szembe kell állítanunk a teleologikussal, mivel ezek az architektonikus elemek Kant saját meghatározása nyomán nem lehetnek valamilyen célnak alárendelve. Ennek az architektonikus, de nem teleologikus látásnak a szemléltetésére de Man egy, a *Logikából* származó másik Kant-idézetet kapcsol össze a korábbi részlettel, melyben Kant egy vademberről ír, „aki távolról lát egy házat, és nem ismeri a ház funkcióját. Kétségtelenül ugyanazt a tárgyat látja, mint egy másik ember, aki azonban tudja, hogy a ház rendeltetésében és elrendezésében az ember lakhelyéül szolgál. A vadember esetében puszta szemléletről (*blosse Anschauung*) beszélünk, míg az utóbbinál szemléletről és fogalomról egyben” (DE MAN 2000; 68).

De Man elválasztja a Kant által vázoltakat Wordsworth bizonyos szempontból hasonló, de lényeges pontokon mégis eltérő álláspontot mutató versrészleteitől („az óceán és az ég kanti víziójában nem jut szerep az elmének” [DE MAN 2000; 69], szemben azzal, ahogy az Wordsworthnál

⁴ Andrzej Warminski (WARMINSKI 2001), Jonathan Loesberg (LOESBERG 2004), Michael Spinker (SPINKER 2004) és Füzi Izabella (FÜZI 2009) meggyőző alapossggal feltérképezte ennek a Kant-olvasatnak a de Man elméleti rendszerében betöltött szerepét, jelentőségét.

történik), hogy ezzel rámutasson a vázolt látás sajátosságaira. Miután bemutatta, hogy a kanti szemlélődés nem tűnik olyanoknak, „miként a költők teszik”, azt állítja, hogy Kant esetében ez a bizonyos látvány pusztán „a szem számára hozzáférhető”: „Kant látását (*vision*) aligha nevezhetjük irodalminak, ami magában hordozná a látvány szimbolikussá vagy átvitt értelművé tételének lehetőségét az ítélőerő aktusa által. Egyedül a *materiális* látás fogalma jut eszembe” (DE MAN 2000; 70).

De Man tehát a Kant által bemutatott szemlélődési módot a vadember példájával együtt olvasva olyan látásnak tekinti, melyben nem vesz részt az elme, mely nem fogalmakon alapul. Úgy tekinteni a világra, „ahogyan azt pusztán látjuk (»wie man ihn sieht«)”, az „abszolút és radikális formalizmus”, amit materializmusnak nevezhetünk (DE MAN 2000; 129). Ez a materiális látás, „tisztá szemléleti látvány” (DE MAN 2000; 71) vagy „megkövült tekintet” (DE MAN 2000; 129) Paul de Mannál egyfajta prefiguratív, a fogalmiságot megelőző szemlélődés. Olyan látás, amely „se nem szó szerinti, se nem figurális” (LOESBERG 2004; 152–153 és FÜZI 2009; 80), mivel megelőzi magát a figurációt, vagyis nem tartalmazza a látott képhez kapcsolódó retorikai többletet, a látványt nem teszi „átvitt értelművé”, mégsem szó szerinti, hiszen „anélkül látni egy házat, hogy ismernénk, mire is szolgál, azt jelenti, hogy nem tudjuk, mit is látunk, nem pedig azt, hogy szó szerint látunk” (LOESBERG 2004; 153). Jonathan Loesberg értelmezésében a materiális tekintet „nem más, mint egy jelentés nélküli szerkezet” (LOESBERG 2004; 150), ami nemcsak „a kanti rendszerben elképzelhetetlen” (FÜZI 2009; 80), hanem Paul de Man rendszerében is, és „teljességgel lehetetlen” (LOESBERG 2004; 153). Lehetetlen, mivel maga is csak metafora, „mely lehetővé teszi számunkra, hogy eltekintsünk mindenféle formától, amely kategorizál és megmagyaráz, egy olyan cél nélküli »forma« érdekében, mely mindössze az, ami van, s amely fogalmilag megelőzi az empirikusan strukturáló trópusokat” (LOESBERG 2004; 153).

Kant példáiban és de Man értelmezésében egyaránt egy szubjektum (egy ember, egy vadember, egy költő) látja materiálisan a világot, én viszont a *materiális látás* metaforáját egy film olvasatában szeretném alkalmazni. Értelmezésemben a *Werckmeister harmóniák*ban a Valuskára fokalizáló kameratekintet szemlélődése egy ilyen típusú, a látottat mindössze látványként látó puszta szemlélet (*blosse Anschauung*) felé tart. Mielőtt rátérnék a materiális látás alapján való szemlélődés retorikai következményeire, kifejtem, hogy milyen is pontosan ez a kameratekintet.

A materiális kameratekintet

Kovács András Bálint *A kör bezárul* című Tarr-monográfiája az életművet egyetlen fejlődéstörténeti útként mutatja be, mely a szerző által „permutációs elvnek” nevezett logika alapján szerveződik. A koncepció lényege, hogy Tarr folyamatosan a filmes kifejezésformák egy adott keretéből gazdálkodik, ezeknek az eszközöknek az újabb és újabb elrendezésével kísérletezik, majd „amint megtalálta a sikeres összetevőket és azok kombinációját, különböző radikális módokon folytatta a stílus fejlesztését” (KOVÁCS 2010; 10). Tarr életművének ez a felfogása konvergál Tarr saját koncepciójával, de problémássá teszi az életmű korszakolását, különösen azt az elterjedt megállapítást, miszerint az életmű két, jól elkülöníthető szakaszra osztható (KOVÁCS 2010; 18). Kovács András Bálint kötetének első felében meggyőzően vázolja fel a technikai elemek cserélődésének és alakulásának ívét, hangsúlyozva, hogy az életmű szakaszokra bontása és egyenes irányú fejlődéstörténeti olvasata nem zárja ki egymást, és egy olyan felosztást javasol, mely az életművet két részre osztja. Szerinte a *Macbeth* (TARR Béla, 1982), az *Őszi almanach* (TARR Béla, 1984) és a *Kárhozat* (TARR Béla, 1987) „egy új esztétika megtalálására irányuló három különböző kísérletnek” tekinthető: a *Macbeth*-ben „Tarr kipróbálta a stilizált dialógusok, a teátrális díszletek és az extrém hosszú beállítások összekapcsolását”, az *Őszi almanach*-ban „a teátrális díszleteket a kevésbé extrém hosszú beállításokkal és az improvizált dialógusokkal”, a *Kárhozat*-ban pedig „a kissé stilizált, de naturális díszletvilágot a stilizált dialógusokkal és az extrém hosszú beállításokkal” kombinálta, és végül az utolsó „bizonyult a követendő iránynak” (KOVÁCS 2010; 94). A következőben – elfogadva a fenti felosztást – a *Werckmeister harmóniák*-at a második korszak filmjeivel vetem össze.

A *Werckmeister harmóniák* kapcsán Kovács András Bálint első fontos megállapítása az, hogy a snettek átlagos hossza ebben a filmben a *Szántangó*-hoz (TARR Béla, 1994) képest a másfélszeresére nőtt, de ezen a ponton nemcsak a snettek hossza, hanem – ami még fontosabb – „a hosszú beállítás történeti mintája” is megváltozott az életműben, mely innentől kezdve nem Godard–Tarkovszkij-féle független kamerakezelési mintát, hanem az Antonioni–Jancsó-féle kísérő technikát követi (KOVÁCS 2010; 159). Ennek következményeként elmaradnak az olyan statikus beállítások, ahol a szereplők ki-be járnak a kamera által felvett térben, „a kamera minden egyes mozdulatát egy szereplő mozgása motiválja” (KOVÁCS 2010; 160), és ezt kiegészíthetjük azzal, hogy ez a szereplő jobbra Valuska. Szintén megfigyelhető, hogy a *Werckmeister harmóniák* eseté-

ben jellemzőbbek a mélységi kompozíciók, mint Tarr korábbi filmjeiben, és részben ezeknek, valamint az éles fekete-fehér kontrasztok és a világítás növekvő szerepének köszönhetően a vizuális kompozíciók expresszivitása a film „legfőbb stilisztikai hatásává válik” (KOVÁCS 2010; 186).

Összefoglalva tehát, a *Werckmeister harmóniák* legfontosabb technikai újdonságai a szereplőkhöz alkalmazkodó, kísérő kameratechnika, valamint a film képeinek minden eddiginél erősebb stilizáltsága. Kovács András Bálint meglátásait kiegészíthetjük azzal, hogy tovább erősödik a szereplők mozgásának koreografáltsága.⁵ Többek között ezeknek a technikai összetevőknek az összjátéka vezet egy új típusú kameratekintet megjelenéséhez. Ez a kameratekintet elsősorban nem *értelmezi* a látottakat (ahogy az a második korszak korábbi filmjeire jellemző volt), hanem *látványként megmutatja* azokat.

Mit értek azon, hogy a kamera nem értelmezi a látottakat? A filmes metafora (METZ 1983; 189) és az intellektuális montázs iskolapéldája Chaplin *Modern idők* (CHAPLIN, Charles 1936) című filmjének nyitójelenete.⁶ A jelenet két felvételtől áll: először egy vonuló birkacsorda képét látjuk, majd a metrólalujáróból kitóduló, a gyárba igyekvő munkások tömegét. A film következő jelenetei a városban, azon belül pedig a gyárban játszódnak, vagyis a kameratekintet elmozdulását a diegetikus téren kívülre (vagy az azonos diegetikus tér távoli pontjára) csak a birkák és a munkások helyzete közötti analógia motiválhatta. Azért hozom ezt a jelenetet példaként, mert a kameratekintet ilyen típusú, a látottakat megmagyarázó, értelmező mozgása az, ami a *Werckmeister harmóniák*ból gyakorlatilag hiányzik.

Tarr második korszakának korábbi filmjeire még ez az értelmező kameratekintet a jellemző. Eddig a pontig a felvételeket két alapvető stratégia határozta meg. Egyrészt a kamera mindig részletesen bemutatja a miliót, azt a közeget, ahol a film cselekménye játszódik. Utóbbit *szociografikus tekintetnek* nevezhetnénk: a kamera hosszan elidőzik a szétmálló falakon, az omladozó házakon, a kocsmák berendezésén, a saras utakon, és így tovább. Ahogy Kovács András Bálint írja, Tarr „filmjei témájában érvényesítette valódi politikai álláspontját: szolidaritását a kinaszítottakkal” (KOVÁCS 2010; 31), így a környezet naturalista bemutatásának politikai tétje van. Másrészt Tarr felvételei a második korszakában rendszere-

⁵ Találó Balassa Péter „sátánbalett” fogalma: a filmben majdnem minden balettszerű táncot jár, a rögtönzött előadásban részt vevő kocsmalátogatóktól kezdve a film végén feltűnő helikopterig (BALASSA 2001).

⁶ A jelenet megtekinthető a YouTube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=ksoq50iYzc8> (A letöltés ideje: 2015. 08. 12.)

sen olyan képeket mutatnak, elfordulva az éppen zajló eseményektől, amelyek a hősök helyzetével vagy a történet egyes részleteivel analógiát hoznak létre, hasonlóan ahhoz, ahogy az egyébként Krasznahorkai regényeiben is történik. Gondoljunk csak a *Sátántangó* jelenetére, amikor Futaki a kocsmá előtt hányja ki a valamivel korábban elfogyasztott italokat, és mellette egy röfögő disznó jelenik meg, vagy a *Kárhozat* jeleneteire, amikor a kamera hosszan veszi a telep egymást kerülgető kóbor kutyáit a romos házak között, akiknek a helyzete és viselkedése a szereplőiket tükrözi. A kutyák szerepe tehát nagyon hasonlít Chaplin bárányainak szerepéhez. Ezeknek a felvételeknek a szervezőelve az, hogy a megmutatott képeken látható elemek metaforikusan összekapcsolhatók a korábban megmutatottakkal.⁷ Ha a korábbi stratégiát szociografikus tekintetnek hívtuk, akkor az utóbbit *analógiaképző tekintetnek* nevezhetjük.

Utóbbi kettőtől mozdul el a *Werckmeister harmóniák*. Az itt megjelenő kameratekintet nem a szociografikus szemlélődés vagy a Krasznahorkai prózájára jellemző, gyakran ironikus összekötések tekintete. Itt inkább az eseményeket pusztán látványként szemlélő kameratekintetről beszélhetünk, mely nem értelmezi a látottakat azzal, hogy a közelben lévő, analogikusan beépíthető látványok felé fordulna, vagy hogy a szereplők életterének részletein időzne. A Tarr védjegyét jelentő hosszú snittek a *Werckmeister harmóniák*ban a film eseményeinek, cselekvéseinek a felvételei, a kamera csak ritkán időzik el tárgyakon, de sosem távolodik el az éppen zajló eseményektől és az eseményeket alakító szereplőktől. Ez nem egy *leíró* filmnyelv, melyet az elbeszélés kauzális logikájával szemben határozhatnánk meg (BAGI 2005), hiszen a filmben – a Tarr-életmű második szakaszának minden más filmjénél erőteljesebben – a cselekmény bemutatásán van a hangsúly. A látott dolog szinte mindig mozgásban van a vásznon, mivel vagy a kamera, vagy a bemutatott tárgy mozog. Sokkal inkább folyamatos látunk mint tárgyakat, a szemlélődés ritkán fókuszál, koncentrálni valamire. Nem véletlen, hogy Jarmo Valkola *Cognition and Visuality* című kötetében épp a *Werckmeister harmóniák* elemzésekor iktat be egy rövid filmelméleti fejtegetést a fotó és a film viszonyáról, ahol arról ír, hogy a fotó azzal, hogy mozdulatlanúságba dermedti a képen a mozgást, bizonyos értelemben meghamisítja a látványt, miközben sajátos kifejezőerővel ruházza fel azt (VALKOLA 2004; 146). A *Werckmeister harmóniák* látványai szinte mindig mozgásban vannak, és ezzel a megjelenített tárgyakra háruló retorikai jelentőség érezhetően csökken.

⁷ Erről a módszerről Tarr is beszél, a vonatkozó részlet (08:35-9:45) meghallgatható az Apertúra Magazin honlapján, az alábbi linken: http://magazin.apertura.hu/files/2009/07/tarrmp3_2.mp3 (A letöltés ideje: 2015. 08. 12.)

Emellett a mozgások koreográfiája sem hoz létre analógiákat. Jó példa erre az a jelenet, amikor Eszter úr felesége nyomásának hatására elhagyja a házát, és Valuskával a városba indul, hogy meggyőzze a polgárokat a „tisztasági mozgalomhoz” való csatlakozás szükségességéről. Ebben a 2 perc 17 másodperces jelenetben a szereplők csak 40 másodpercig kommunikálnak egymással, ezután semmi mást nem látunk, csak a „fej fej mellett” haladó Valuskát és Esztert, akik egyenletes tempóban róják a város utcáit. Krasznahorkai regényében a két szereplő mozgása éppúgy illeszkedik a mindent átszövő összefüggések rendszerébe, ahogy a többi elem. A regény belső narrációja bemutatja, hogy mire gondolnak a szereplők, főképp Eszter, aki itt elkezd újraértelmezni a Valuskához való viszonyát. *Az ellenállás melankóliájában* Eszter Valuskára támaszkodik, aki nagy nehezen támogatja őt, ezért mozgásuk is szokatlan képet mutat, mert bár együtt haladnak, mégis úgy tűnik, hogy Valuska „szinte fut”, míg Eszter „szinte áll” (EM, 167). A közös mozgásuknak ez a képe jól tükrözi Valuska és Eszter karakterét. Eszter úr a regényben öt oldalon keresztül gondolkodik a szög beverésének helyes stratégiáján (EM, 222–227), nem hajlandó kimozdulni a házából, csak azzal van elfoglalva, hogy korábbi benyomásokat és tapasztalatokat lassan és körültekintően értelmezzen. Szinte áll. Ezzel szemben Valuska egy percre sem áll meg, felületesen szemléli az eseményeket, rengeteg dolgot lát, de sosem töpreng. Szinte fut. Tarr a *Werckmeister harmóniákban* bemutathatta volna ezt a könyvben megjelenített mozgást, ahogy a *Sátántangóban* is szemlélteti azt, ahogy a majorság épületéhez tartó emberek csoportjától lemarad az egyedüli bizonytalan szereplő, Futaki, aki a letelejtől sejti, hogy a mintagazdaság kiépítésének terve csak ámitás. Ehelyett Valuska és Eszter úr mozgása a filmben elveszti a könyvbéli retorikai funkcióját. Ehhez hasonló módon a helikopter nyolcasokat mintázó mozgása, majd megállása és leereszkedése sem tükröz más filmbeli mozgásokat, sem a szereplőkét, sem a bolygóképet.

De vegyünk szemügyre most egy olyan példát, ahol a film nem cselekvéseket mutat meg, noha többnyire ezt teszi. A bálna – ahogy arról az első fejezetben már szó esett – szimbólum, allegorikus jel, és egy allegorikus szerkezet része Krasznahorkainál, ezzel szemben elsősorban pusztán látvány Tarrnál, olyan, csak részleteiben látható objektum⁸, aminek nem a

⁸ Jogos ellenvetés lehetne, hogy a film utolsó jelenetében a bálna már nem csak részleteiben, hanem teljes egészében látható, ugyanakkor ez a jelenet az értelmezésem szempontjából kevésbé releváns, hisz ezen a ponton a kameratekintet már elszakadt Valuskától, vagyis ebben az egy jelenetben nem úgy működik, mint a film korábbi részeiben. Ennek kapcsán lásd a tanulmány utolsó lábjegyzetét.

célja vagy a jelentése a fontos, hanem a látványként (és tömegként) való jelenléte. Hasonlóan a bálnát szállító teherautó óriási konténeréhez. Ez a regényben – Valuska anyjának szemszögéből – a város terébe fenyegető módon betörő tárgy, a megbomló rend kísérteties hírnöke. Ezzel szemben, ahogy azt Balassa Péter is hangsúlyozza, a filmben a konténer „hangsúlyozottan tárgyi, képi és nem csupán dramaturgiai mivoltában” van jelen (BALASSA 2001; 10).

Anyaggá válik a filmben a tömeg is. A várost feldúló emberek csoportja – mivel Tarr a lázadást „irreálisra tette” (RANCIÈRE 2013; 36) – a legkevésbé sem hasonlít egy valós tömegre vagy a filozófiából jól ismert tömeg-típusokra, mint például Hegel csöcseléke (HEGEL 1971), de nem hasonlít arra a tömegre sem, melyet a Herceg szavai implikálnának.⁹ Bár a regényben az egyik résztvevő beszámolójában azt olvashatjuk, hogy társaival „egyetlen testet” alkottak (EM, 281), a regény tömegében nincs olyan kísérteties összhang, mint a film tömegében. *Az ellenállás melankóliájában* a romboló csoportnak vannak vezetői (Valuskát balszerencséjére épp az egyik ilyen vezér szemeli ki magának), a tömeg idővel több csoportra szakad, különböző fázisokban fejezi be a rombolást, mivel a csoportok fokozatosan látják be a pusztításuk céltalanságát, miközben egyes tagjaik egyéni akciókba kezdenek. *A Werckmeister harmóniákban* a tömeg mint valami kegyetlen, embertelen matéria lepi el a várost. A film csúcspontján a tömeg két tagja szembesül egy képpel¹⁰, melyet mintha ezen a két emberen keresztül mindenki más is látott volna, és amitől hirtelen mindannyian abbahagyják a pusztítást. A film tömege – mint Ransmayr *Utolsó világ* című regényében a Naso elbeszélésében megjelenő hangyasereglet (vö. BÉNYEI 2013; 164–170) – organikus és a deleuze-i *szervek nélküli test* mintájára

⁹ Nagy Krisztián rámutat, hogy „az válik megütköztetővé, *ahogy ez a tömeg nem az a tömeg, amit a Herceg beszéde a történet szerint létrehozott*”, hiszen a vonuló emberek fegyelmességükkel és némaságukkal a legkevésbé sem tűnnek a Herceg üres szövegei által feltüzelt csöcseléknek (NAGY 2014).

¹⁰ Arra, hogy a tömeg lényegében „egy képet lát”, Bagi Zsolt hívta fel a figyelmet egy kerekasztal-beszélgetésen. (*Kerényi Filmklub a Magyaros Szakbétén*, kerekasztal-beszélgetés a *Werckmeister harmóniák* című filmről, PTE BTK, Pécs, 2015. április 29.) Érdekes, hogy a regényben egy másik résznél találkozunk egy nagyon hasonló jellegű jelenettel: mikor Eszter úr ráeszmél Valuska jelentőségére, ebbe, „mint egy kimerevített képbe, beleütközött” (EM, 239). Ezzel szemben a rombolás értelmetlenségének felismerése a regényben nem kötődik egy konkrét képhez. A tömeg addig pusztít, „míg csak az általános fegyvertelenség láttán egyszerűen megtorpanva föl nem fogták, hogy a tűrés félelemteli némasága, az ellenállás tökéletes hiánya mindinkább megbénítja őket”, és miután „felélték gyilkos lendületüket”, a csoport tagjai egy szétvert boltban fekszenek le (EM, 266).

központosítatlan. Ez a tömeg sem referenciálisan, sem figuratíván nem olvasható, nem valószínű csöcselék, nem a kitaszítottak vak és rémisztő dühének szimbolikus megjelenítése (mint a regényben)¹¹, hanem elsősorban organikus anyag és koreografált látvány.

Entrópia

A fentiekben azt mutattam be, hogy a *Werckmeister harmóniák* hogyan mozdul el a Tarr filmjeire korábban jellemző szociografikus vagy analógiaképző szemlélődési mód felől egy látványokat megmutató, de Man-i értelemben materiális látás felé. Ezen a ponton azt kell megvizsgálunk, hogy ez az elmozdulás retorikai aspektusból milyen változásokhoz vezet.

A *Werckmeister harmóniák* retorikájáról Kovács András Bálint monográfiájának *Metaforikus elbeszélés* című fejezetében olvashatunk (KOVÁCS 2010; 261–268), ahol a szerző amellett érvel, hogy a film „metaforikus narrációt” valósít meg. Kovács András Bálint azért tekinti a filmet metaforikus elbeszélésnek, mert egy meglehetősen naiv metaforadefinícióval dolgozik. Érvelésében a „metaforikusság” válik az egyetlen magyarázattá akkor, ha a filmbeli történések „különösen furcsák” vagy „nem értelmezhetőek mindennapi logikával” (KOVÁCS 2010; 265), a metaforikusságot tehát az események „normális folyásával” szemben határozza meg. Csak-hogy, ha egy film teljesen valószínű és kristálytisza ok-okozati rendben ábrázolja az eseményeket, attól az ábrázolásmód nem feltétlenül lesz kevésbé metaforikus, ahogy önmagában attól sem lesz egy elbeszélés metaforikus, hogy sok üres helyet hagy, és emiatt nehezebb felfejteni a megjelenített események kapcsolatát vagy a szereplők motivációit. A metaforikus és a logikus, a metaforikus és a valószínű egymást magyarázó szembeállítás mellett nehéz lenne érvelni. Ezzel nem azt akarom állítani, hogy a *Werckmeister harmóniák* ne lenne metaforikusan olvasható, pusztán azt, hogy a metaforikus szerkesztettség erre a filmre sokkal kevésbé jellemző, mint *Az ellenállás melankóliája* című regényre, vagy a *Kárhozat* és a *Sátántangó* című filmekre.

Az előző fejezetben hosszan írtam arról, hogy Tarr hogyan vágja el a regényben szereplő metaforikus kapcsolatokat, legyen szó akár a mozgások koreográfiájáról, akár a megjelenített tárgyakról. Ahogy láthattuk,

¹¹ Vö. Krasznahorkai az egyik vele készült riportban azt mondja, hogy „ebben a regényben egy olyan tömegről van szó, amely nem az én képzeletem szülötte, [...] ez a tömeg létezik, és mindig is létezett”. *A film valami gyökeresen más, mint az irodalom – Krasznahorkai Lászlóval beszélget Eve-Marie Kallen*, *Lettre*, 43. szám, 2001/tél. http://epa.oszk.hu/00000/00012/00027/krasznahorkai_int.htm (A letöltés ideje: 2015. 08. 12.)

nem egyszerűen szelekciós eljárásról van szó, a regénybeli események is átalakulnak. Emellett Tarr olyan technikai megoldásokat választ, melyeknek köszönhetően a kamera nem értelmezi a képeket, sokkal inkább a cselekvésekre és a stilizált látványokra figyel. A film nem merül el a harmónia és a káosz, az építés és a rombolás, a mesterséges és a természetes oppozíciójára épülő, Krasznahorkai által létrehozott retorikai rendszerben, hanem materiális látványként szembehelyezi ezzel azt a „külvilágot”, melyre ezek a fogalmi keretek ráíródnak. A képek, a tárgyak, a mozgások elvesztik korábbi retorikai jelentésüket és jelentőségüket, Tarr fellazítja az összefüggések regénybeli rendszerét.

Hasonló helyzettel van dolgunk, mint amit Roland Barthes az *Objektív irodalom* című szövegében Robbe-Grillet prózája kapcsán felvázol. Barthes szerint Robbe-Grillet-nél a tárgy „nem korrespondenciák középpontja, nem tolnak föl benne élmények és szimbólumok: csak optikai akadály”, mivel „a szerző minden művészetével azon van, hogy »jelenlétet« adjon a dolgoknak, és megfossza őket a jelentésüktől” (BARTHES 1967; 152). Robbe-Grillet Barthes szerint ezektől a tárgyaktól „elveszi [...] a metafora minden lehetőségét, megfosztja őket az analóg formák és állapotok hálózatától” (BARTHES 1967; 154). Bár a *Werckmeister harmóniák* nem leírásokkal dolgozik, mégis ehhez nagyon hasonló hatást ér el. Tarr életművében folyamatosan egy leíró filmnyelv létrehozásával kísérletezik. Seymour Chatman *Amire a film képes, de a regény nem (és fordítva)* című tanulmányának megállapításait figyelembe véve kérdéses, hogy nevezhetjük-e ezeket a felvételeket leírásnak (CHATMAN 2011). Chatman szerint a film nem képes az irodalmi szövegekben megjelenőkhöz hasonló leírásokat létrehozni, egyrészt mert amit a kamera megmutat, az mindig túlságosan részletgazdag, másrészt mert a film nem képes arra, hogy „állításokat” tegyen, csak „bemutatni” tud, és végül mert a filmben a történet ideje, a cselekményidő szükségszerűen folyamatosan telik. Chatman hosszan sorolja azokat a filmes megoldásokat, melyek az elgondolásai ellenpéldáiként szolgálhatnának (CHATMAN 2011; 79–81), de Tarr hosszú snittjei olyan új leíró stratégiákat alkalmaznak, melyek nem illeszkednek a narratológus példái közé. Tarr filmjeinek egyes részletei – és itt főképp a *Kárhozatra* és a *Sátántangóra* gondolok, melyeket Chatman 1980-ban még nem ismerhetett, hiszen még be sem mutatták őket – olyan leíró jeleneteket tartalmaznak, melyeknek az elemzése külön tanulmányt érdemelne. A *Werckmeister harmóniák* esetében ez természetesen releváns, de – ahogy arról már korábban is beszéltem – ez a film minden más Tarr-filmnél történetyszerűbb, cselekményesebb. A film esetében tehát a Barthes által azonosított defiguráló folyamat megy végbe, azzal a hangsúlyos eltéréssel, hogy

a film nem a tárgyakra, hanem az eseményekre és a folyamatokra koncentrálnak, és nem a tárgyak „aprólékos” és „felületi” leírásával, hanem sajátos filmnyelvi eszközökkel ér el a Barthes által megfigyelthez hasonló irányú elmozdulást.

A materiális látás a szubjektum számára lehetetlen, ezért nem azt állítom, hogy a film esetében a néző képes lenne elvonatkoztatni a trópusokon alapuló interpretációtól, sőt még azt is belátom, hogy egyes jelenetek felkínálják ezt az értelmezést.¹² Mégis, ha a film alapjául szolgáló regényt és Tarr korábbi filmjeit is bevonjuk az értelmezés terébe, akkor felismerhetünk egy ellentétes irányú mozgást, a kameratekintet *materiális látás* felé történő elmozdulását. A film a dolgok materiális jelenlétét szegezi szembe a metaforikus jelentésükkel. Ez a materiális kameratekintet vezet a retorikai alakzatok kiüresedéséhez, a korábbi szimbolikus/metaforikus struktúra „hőhalálához”. A hőhalál a termodinamika második fő tételéből adódó állapot, melyet a világegyetemben jelentkező teljes kiegyenlítettség, az alakok felbomlása jellemez. Ennek a folyamatnak a leírására használt fogalom az *entrópia*, mely egy rendszer rendezetlenségi fokát mutatja, és ami a görög *tropos* és a latin *tropus* szóból ered. Ez a termodinamikai elgondolás a *Werckmeister harmóniák* központi stratégiájának különösen jó metaforája, mivel a film egy tropológiai rendszer alakzatainak lebontására, egy struktúra entrópiájának fokozatos növelésére, az alakzatok alakatlanítására, a figuráció kioltására épít.

Ebből a szempontból érdemes újra szemügyre vennünk Tarr életművének második felét, különösen az utolsó, legfontosabbnak ítélt filmjeit. Ezek a filmek radikális poétikai vállalkozások sorozatát alkotják, melyek csak egyetlen dologról nem mondanak le soha: az odafordulásról a társadalom peremén élők felé. A *Sátántangó* a „filmfogyasztás”, a filmes ábrázolási hagyomány és az elbeszélő forma konvencióit kezdi ki, a *Werckmeister harmóniák* pedig a trópusok alapján szerveződő jelentés lebontására, ennek a rendszernek az ellenpontosására tett kísérlet. Az előre bejelentett „utolsó film”, a *Torinói ló* (TARR Béla–HRANITZKY Ágnes, 2011) már egészen olyan, mint egy Beckett-dráma. A tér végtelenül lecsupaszított és megha-

¹² Jánossy Lajos – a későbbiekben sokat vitatott – kritikájában azt olvashatjuk, hogy a *Werckmeister harmóniák* „szimbólum-, sőt allegóriafejtést provokál” (JÁNOSSY 2001), és ha nem is értünk egyet azzal, hogy a film „provokálna” erre, azt be kell látnunk, hogy a film így is olvasható. Különösen igaz ez az utolsó jelenetre, vagyis az egyetlen olyan részre, ahol a kameratekintet már elszakadt Valuska perspektívájától. Eszter úr itt épp úgy néz a bálna szemébe, ahogy azt korábban Valuska tette, ez az analógia pedig számos metaforikus magyarázatot vonhat maga után, a filmes párhuzamokról nem is beszélve.

tározhatatlan, történetről, karakterekről, dialógusokról már szinte nem is beszélhetünk. A film végére elhallgatnak a szűk a gerendákban, étvágyát veszi állat és ember, eltűnik a víz a kútból, a folyamatosan sűrű szél is eláll, majd a fény is kiveszik a világból, már tüzet sem lehet gyújtani. Megszűnt a diegetikus hang, és elfogyott a fény is, amely még nyomot hagyhatna a filmszalagon – úgy tűnik, hogy az életmű végpontján már csak magát a filmet lehetett felszámolni.

Kiadás

KRASZNAHORKAI László (1989): *Az ellenállás melankóliája*. Magvető, Budapest

Irodalom

- BAGI Zsolt (2005): *A körülírás*. Jelenkor Kiadó, Pécs
- BALASSA Péter (2001): Zöngétlen tombolás = *Filmvilág*, 2001/2, 8–15.
- BARTHES, Roland (1967): Objektív irodalom = KONRÁD György (szerk.): *A francia „új regény”*. 2. kötet, Európa, Budapest, 150–163.
- BÉNYEI Tamás (2013): *Más alakban*. A metamorfózis lehetséges poétikái és politikái. Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 164–170.
- CHATMAN, Seymour (2011): Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva) = FÜZI Izabella (szerk.): *Verbális és vizuális narráció*. Pompeji, Szeged, 71–90.
- DE MAN, Paul (2000): *Esztétikai ideológia*. Janus/Osiris, Budapest
- FÜZI Izabella (2009): Nyelv és igazság. Nietzsche és de Man = Uő: *Retorika, nyelv, elmélet*. JATEPress, Szeged, 45–84.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1971): *A jogfilozófia alapvonalai vagy a természetjog és államtudomány vázolata*. Akadémiai Kiadó, Budapest
- JÁNOSSY Lajos (2001): Egyszer jóllakni? = *Magyar Narancs*, 2001/14, http://magyarnarancs.hu/konyv/egyszer_jollakni_kulonvelemenyerckmeister-ugyben-59335# (A letöltés ideje: 2015. 08. 12.)
- KANT, Immanuel (2003): *Az ítélőerő kritikája*. http://www.tankonyvtar.hu/en/tartalom/tamop425/2011_0001_520_kant_az_iteleoero_kritikaja/2011_0001_520_kant_az_iteleoero_kritikaja.pdf (A letöltés ideje: 2015. 08. 12.)
- KOVÁCS András Bálint (2010): *A kör bezárul*. Tarr Béla filmjei. Század Kiadó, Budapest
- LOESBERG, Jonathan (2004): Materializmus és esztétika. Paul de Man Esztétikai ideológiája = ODORICS Ferenc–FÜZI Izabella (szerk.): *Paul de Man „retorikája”*. Retorikai füzetek II. Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 139–177.
- METZ, Christian (1983): *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*. Macmillan Press, London
- NAGY Krisztián (2014): *Tarr szerint a tömeg. Az erőszak és a lokalitás problémája a Werckmeister harmóniák poétikájában*. Előadás, Kerényi Műhelynapok, Pécs, február 14.

- RANCIÈRE, Jacques (2013): *Utóidő. Tarr Béla filmjeiről*. Múcsarnok Nonprofit Kft., Budapest
- SPINKER, Michael (2004): Művészet és ideológia. Althusser és de Man = ODORICS Ferenc–FÜZI Izabella (szerk.): *Paul de Man „retorikája”*. Retorikai füzetek II. Gondolat–Pompeji, Budapest–Szeged, 117–137.
- VALKOLA, Jarmo (2004): *Cognition and Visuality*. University of Jyväskylä, Jyväskylä
- WARMINSKI, Andrzej (2001): „As the Poets do it”. On the Material Sublime = COHEN, Tom–COHEN, Barbara–MILLER, J. Hillis–WARMINSKI, Andrzej (szerk.): *Material Events. Paul de Man and the Afterlife of Theory*. University of Minnesota Press, Minneapolis–London, 3–31.

Analóg és digitális

Lazukics Anna és Molnár Edvárd fotóiról

Mai társadalmunk az információ és a képek társadalma, ám annál többször siklik el tekintetünk a fényképek felett valódi értelmezés nélkül. Pedig a fényképezés művészete a Vajdaság területén – különösen a második világháború utáni időszakban – számos olyan fotóst tudhat a magáénak, akik kreatív módon kezdték el használni gépeiket, és túllépték a realista kifejezőmódot, ezáltal újfajta esztétikát teremtve meg. Lazukics Anna egyike volt azoknak a fiatal fotósoknak, akiket Jelena Matić egy új nemzedékként, az új humanizmus követőiként definiál. Tanulmányában kiemeli azokat a fontos külföldi áramlatokat, melyek akkor e térségben teljesen újak voltak, de sok fotósra nagy hatást gyakoroltak. Elsőként azt az 1957-es Edward Steichen-kiállítást említi, amely *Az ember családja* címet viselte. Ugyanilyen jelentőségű Henri Cartier-Bresson és a Magnum köré csoportosuló fotósok hatása is, akik az életet a maga spontaneitásában ábrázolták, megváltak a maníros realista ábrázolástól. Egy 1958-as újvidéki kiállításon Lazukics is a díjazottak között szerepel olyan nevek között, akiket Jelena Matić a tisztán szubjektív vizuális leíró technikával jellemez. Ezen új fotósnemzedékre jellemző „a spontaneitás, a dinamizmus, a kreativitás és az eredetiség, mind a fontos politikai, kulturális vagy sportesemények bemutatásakor, mind az első látásra általános és teljes mértékben felesleges események ábrázolásakor a mindennapi életből”¹ (MATIĆ 2012; 528). Lazukics hivatalosan 1974-től dolgozott a *Magyar Szó* fotóriporterként. Első jugoszláviai női fotóriporterként számos elismerésben részesült munkája során, többek között 1991-ben neki ítéltek a művészfotózás mesterjelöltje diplomát. 2014-ben jelent meg a Forum Könyvkiadó gondozásában egy fotóalbuma, mely egy igen gazdag válogatás a teljes életművéből. Dolgozatomban Lazukics Anna mellé egy olyan

¹ Saját fordítás.

fiatal fotóriportert választottam Molnár Edvárd személyében, aki sok vonatkozásban hasonló, azonban mégis eltérő látásmóddal rendelkező fotós. Molnár Edvárd elsősorban jazz- és színházfotóiról híres, első önálló kiállítása pedig 2003-ban volt. 2010-ben fotóriporterként az Év Újságírója díjjal tüntették ki. Dolgozatom címében nem a fényképezőgép mint eszköz sajátosságainak különbségeire kívánok fókuszálni, inkább a technológia fejlődése által adott korszakokat és ezen különböző korok egy-egy kiváló fényképészét szeretném egymás mellett tárgyalni, rámutatva a lényegi pontokra, melyben a vajdasági fotóművészet az idő múlásával változott.

Lazukics Anna és Molnár Edvárd fotóinak első szembetűnő és közös jellemzője, hogy nem törnek lándzsát sem a fotózás mint művészet, sem a fotózás mint hivatás értelmezés mellett. Elsődlegesen fotóriporterek, ami művészetük témáját nagymértékben determinálja. Fényképeik elsősorban kordokumentumok, mégsem mellőzik a művészi töltetet. Susan Sontag felhívja a figyelmet arra, hogy téves különválasztani az egyéni, vagyis szubjektív rálátással rendelkező és az objektív megfigyelőként értelmezett fotóst. Előbbi képeit művészetként, utóbbiét sokszor pusztán dokumentálásként azonosítják. Tévesen, ugyanis „mindkettő logikus kiterjesztése annak, amit a fényképezés jelent: jegyzetkészítés, potenciálisan mindenről a világon, minden lehetséges nézőpontból” (SONTAG 1999; 219). Tény, hogy a fénykép tautologikus jellegéből fakadóan – ahogy Roland Barthes *Világokamrájában* írja – „képtelen túljutni ezen a tisztán deiktikus, rámutató nyelvezeten” (BARTHES 1985). Minden fotó dokumentum, így a fényképek vizsgálatakor nem vonatkoztathatunk el a referencialitástól. Ahogy André Bazin írja, a fénykép a realizmust szolgálja, a történelemben először annak elvárásainak tökéletesen meg is felelve, ezáltal pedig felszabadítja a festészetet az utánzás súlya alól (BAZIN 1977). A múlt hiteles megismerésében tehát hatalmas szerepe van a fényképezés feltalálásának, mivel a nyelv, így a történelem narratívája sem mentes a fikciótól. A fényképeken azonban a régmúlt idők megőrződhetnek a maguk pillanatnyi valóságukban, így megsejthetjük a kép idejének esszenciáját. A kép hazudhat vagy torzíthat ugyan, lehet póz, de tárgyának létezése megkérdőjelezhetetlen. Roland Barthes felvet egy további fontos aspektust is: „Mint hogy minden fénykép esetleges (és ezáltal jelentésen kívüli), a Fotográfia csak akkor jelenthet valamit (törekedhetik általánosításra), ha arcot, maszkot ölt” (BARTHES 1985). Így jutunk el a fénykép szociografikus értékéhez, ahol az ábrázolt ember egy adott társadalom produktumaként értelmezhető. Ugyanez a gondolat merül fel Susan Sontagnál is: „a fényképezőgép mindenképpen leleplezi az arcban a társadalmi maszkot” (SONTAG

1999; 80). Lazukics Annánál szembetűnő, hogy képei szinte egytől egyig embereket ábrázolnak. Ugyanakkor a vajdasági művészek közös tájélménye is tetten érhető képein. Sava Stepanov is megjegyzi: „A táj egyébként Vajdaságban domináns téma. A tájkép körül alakult ki a vajdasági festészet és a vajdasági fotóművészet mítosza. A síksággal való megszállottság lett a kezdeményezés rugója. Előbb a képzőművészetben, majd a fotográfiában is a tájképből indultak ki a vajdasági művészet releváns stílusjegyei és állásfoglalásai” (STEPANOV 1980; 1258). Lazukics Anna képein a horizont nem a maga sivárságában van ábrázolva, hanem a rajta zajló élet, az emberek és az emberi munka nyoma örökítődik meg. Lazukics már ahhoz a fotógenerációhoz tartozik, akik meghaladták a szocialista-realista ábrázolás dogmatikus kereteit. Lazukics a legapróbb falvakat is bejárta, és képein nyilvánvaló, hogy a vajdasági föld kevésbé érdekli, mint az azt megművelő paraszti réteg. Ugyanakkor ezzel kontrasztban nagyvárosokat, akár világvárosokat is bejár. Urbánus képein is az emberiség nyomait keresi, nem pedig az élettelen tájat. A mai fotóművészek körében azonban már érdekes módon kevésbé domináns ez a toposz. Úgy látszik, lassan sikerül megszabadulniuk a síkság nyomasztó súlyától. Molnár Edvárd képei inkább városfotók, és lakóit, történéseit, vagyis a városi életet örökítik meg. Molnár Edvárdnál ugyanakkor – a film nyelvéből kölcsönzött szavakkal élve – a klasszikus kis- és nagytotált sokszor váltják fel az apró részletek, vagyis a szuperplán. Peternák Miklós írja egyik tanulmányában: „Minden fotográfia részlete egy nagyobb képnek” (PETERNÁK 2007; 16). A kompozíció kerete így az ilyen részletfotókon csak bizonyos textúrák dinamikáját engedi láttatni (fa ágai, bokrok levelei stb.), melyeket szabad szemmel nem tudnánk tökéletesen elkülöníteni a kereten túli vizuális hatásoktól. Egyik havas szántóföldet ábrázoló képén például a barázdák szimmetrikus mintázata és a hó adta kontraszt az, ami dominál, nem pedig maga a föld. Ugyanakkor pedig az emberek már nem a táj elemeiként jelennek meg: Molnár Edvárd portréfotóin – ahogyan a 21. századi fotóművészetben – a háttér sokszor teljesen sötét vagy világos, mellékes elem, ezáltal pedig a test kerül abszolút domináns helyzetbe.

„A dokumentarista célú fotózás legtöbb művelőjét vagy a szegénység és idegenség – e két módfelett fotogén téma – béklyózta magához, vagy a nevezetes emberek” (SONTAG 1999; 81) – írja Sontag. Lazukics Anna Vajdaság kis falvainak szegénységét soha nem nyomasztóan ábrázolta. A munkások vidáman mulatnak, mosolyognak, pózolnak kamerájába. Ugyanígy Molnár Edvárd sem a szegénységet vagy a romlott társadalmat veszi górcső alá. Képeik kevésbé moralizálóak, inkább az időbeli eltávolodás ruházza fel azokat az elkerülhetetlen ítékezéssel.

Tudjuk, hogy „[a] fényképezésben mindenén átüt a téma; egy nagy életmű különböző szakaszai között áthidalhatatlan szakadékokat hoznak létre a különböző témák, s megkérdőjelezzik a szerzői kézjegy létjogosultságát” (SONTAG 1999; 171). Noha ma már a képzőművészetben sem általános tendencia az egyediségre és megismételhetetlenségre való törekvés, mégis, a fotózásban különös az alkotó státusának problematikája. Bazin *A fénykép ontológiája* című tanulmányában elég radikális következtetésekkig jut el, melyek ma már csak részben igazak: „Nem véletlen, hogy az emberi szem helyébe lépő fényképező szem is, illetve az azt alkotó lencserendszer az »objektív« nevet kapta. Először történik, hogy semmi sem iktatódik be az ábrázolás tárgya és az ábrázolás közé. Először történik, hogy a külső világ képe az ember teremtő beavatkozása nélkül, szigorú determinizmus jegyében, automatikusan formálódik meg.” Azonban már ő is megjegyzi, hogy a kép készítőjének mégis van némi befolyása: „A fényképező személyisége csak a jelenség kiválasztásában, elrendezésében és gondozásában kap szerepet, és ha a keze nyoma bizonyos mértékben ott is van az elkészült képen, szerepe egészen más természetű, mint a festő munkájában.” Majd mégis leszögezi: „Valamennyi művészet az ember jelenlétére van alapozva, egyedül a fényképészetből hiányzik az ember” (BAZIN 1977). Susan Sontag már másként látja ugyanazt a problémát, és teret enged a szubjektivitásnak: „...megdőlt az a fölvetés, hogy a fényképezőgépből személytelen és objektív kép kerül ki, s kiderült, a fénykép nemcsak annak a bizonyítéka, hogy mi áll ott, hanem annak is, hogy mit lát az egyén. A fénykép tehát nem pusztán rögzíti, hanem értékeli is a világot” (SONTAG 1999; 115). Ő ezt nevezi „fotós látásmódnak”. Roland Barthes szerint az Operatornak, vagyis a kép készítőjének a legfontosabb feladata, hogy meglepje a fotó nézőjét. Az a részlet, apró mozzanat – mely szerepelhet akár a képen kívül is –, amely megszakítja a fénykép studiumát: a punctum (BARTHES 1985). Hasonlóképp gondolkodik a jó fényképről Vilém Flusser is: „Mi, a fényképek univerzumának lakói hozzászoktunk a fényképekhez: mindennapossá váltak számunkra. A legtöbb fotót már észre se vesszük, mert elfedi a megszokás, úgy, ahogy a környezetünkben minden megszokott fölött átsiklunk, és csak azt érzékeljük, ami megváltozik benne. A változás informatív, a megszokott redundáns. De éppen ebben áll a kihívás a fényképészek számára: hogy a redundancia áradatával szembeszegüljenek” (FLUSSER 1990). A punctum tehát az az apró mozzanat, mely új, érdekes információt nyújt a néző számára. Lazukics Anna fotói bőven szolgálnak ilyen punctummal, melyeket azonban a felületes néző lehet, hogy észre sem vesz. Fotóalbumában sokszor a címmel hívja fel a figyelmet azokra a valóban apró momentumokra, melyek különle-

gessé teszik a stúdiomot, vagyis magát a kép felületét. Ilyen punctumként hat például nála az elmosódás, a hiba is, mely a 20. században újraértelmeződik: „Az új elképzelés arra irányul, hogy felszabadítsa a fotózást – mint művészetet – a technikai tökély nyomasztó normái alól, s hogy felszabadítsa a szépség uralma alól is. Megnyitja a kaput egy olyan globális ízlés számára, melyben semmiféle téma (vagy annak hiánya), semmiféle technika (vagy annak hiánya) nem vonhatja meg egy fényképtől a létezés jogát” (SONTAG 1999; 173) – írja Sontag. Lazukics egyik leghíresebb képe, a *Lendület*, mely elmosódott gyerekek alakját ábrázolja, éppen amiatt emlékezetes, mert azt kezdő fotósként mesterei rossz képnek titulálták. Molnár Edvárd néhány képénél szintén alkalmazza az akár mozgás, akár tükröződő felületek által való elmosódást. Nála ez az eljárás azonban már tudatos és szándékolt, nem csupán a véletlen műve. Egyik fényképén a szabadkai Népszínház látható – fejjel lefelé, egy pocsolya víztükrében. Ezek a különleges és szokatlan perspektívák pedig, melyeket folyton keres, úgyszintén üdítően hatnak a nézőre.

Lazukics Anna még egy paradoxonnal meg tudja lepni a publikumot: képein a pózok azok, melyek a természetességet nyújtják. Lazukics rájött, hogy semmi sem természetesebb annál, mint amikor az alany, ha fényképezőgépet lát, pózolni kezd. Nem csak a szemkontaktusok hozzák zavarba a nézőt: előfordul, hogy az emberek egyenesen integetnek, vagy produkálják magukat a kamerának. Lazukics pedig ezt az előnyére fordítja, és így játssza ki a pózok természetellenességének problematikáját. Ráadásul a fotós vitathatatlan jelenléte bizonyosodik be képein, miközben a kamerába tekintő szemek az előhívott képen már a nézővel lépnek kontaktusba.

Alapvető különbség a két tárgyalt fotós között, hogy Lazukics kizárólag fekete-fehér képeket készít, míg Molnár Edvárd előszeretettel fordul a színes képekhez is. Az általános gondolkodás szerint – mellyel sok hívtásos fotós is egyetért – a szín a festészeté, míg a művészi fénykép mindig színtelen. Korábban ennek csupán technikai okai voltak, hiszen „a színek utánzásában a fényképészet sokáig alatta maradt a festészetnek” (BAZIN 1977). Érdekes paradoxona a fotózásnak az is, hogy a legrealisztikusabb ábrázolásnak tekintjük még akkor is, ha a színeket nem reprodukálja. Ez azzal magyarázható, hogy „[m]ég a leggyengébb, a deformált, a színtelen, a dokumentum-érték nélküli fénykép is a modell ontológiájában gyökerezik, magával a modellel azonos” (BAZIN 1977). Ugyanakkor a színek hiánya biztosít valamiféle távolságtartást a hétköznapi valóságtól. Flusser gondolkodása szerint „[a] fekete-fehér fotók az elméleti gondolkodás mágiáját hordozzák, mert felületté változtatják az elméleti, lineáris diszkurzust. Ebben rejlik sajátos szépségük, mert ez a fogalmi univerzum szépsége. [...]”

A fekete-fehér fényképek konkrétabbak, és ebben az értelemben igazab-
bak: világosabban mutatkozik meg bennük teoretikus eredetük; és fordít-
va: minél »valódibbak« a fénykép-színek, annál hazugabbak, annál inkább
leplezik teoretikus eredetüket” (FLUSSER 1990). Megállapíthatjuk tehát,
hogy minél valóságosabb és ennél fogva hétköznapiabb színeket látunk vi-
szont a kétdimenziós fénypapíron, annál hazugabbnak találjuk a látványt.
A színtelenség visszaadja a látottak fogalmiságát, vagyis lényegét, esszen-
ciáját. Mai világunk azonban egyre színesebb – „[m]ost minden az összes
színárnyalatban harsog, de süket füleknek harsog. Hozzászoktunk a vizu-
ális környezetszennyezéshez, és áthatol a szemünkön és tudatunkon anél-
kül, hogy észrevennénk” (FLUSSER 1990) –, hogyan tud mégis a színes
fotó hatni nézőjére? A színes képeknek egy különleges aurát kell megte-
remteniük, hogy ne tűnjenek hétköznapiaknak. Sok fotós ezt a színek ki-
hangsúlyozásával vagy eltorzításával éri el. Molnár Edvárd fotóin a színek
punctummá válnak, vagyis funkciót nyernek, új információt adnak a ké-
pek tartalmához. Koncertfelvételein például a színes fények egyszerű, fe-
hér fényre redukálásával nem ugyanazt a hatást érné el.

Molnár Edvárd gyakran hívja fel magára a figyelmet színházi fotóí-
val. Roland Barthes szerint a fotográfia közelebb áll a színházhoz mint
a festészethez, éppen a halálfélelem mitikus tagadása miatt, mivel kez-
detben a színészek is halottakat eljátszva próbálták feléleszteni a múlt
egyres történeteit (BARTHES 1985). Mai szemmel nézve inkább az az
izgalmas, hogyan közvetíti a fénykép és a színház – ez a két módszerei-
ben mégiscsak ellentétes művészet – médiuma ugyanazt az élményt. Ho-
gyan tud az állókép mozdulatlanságában realizálódni az előadás dinami-
kája, a színészek mozgása és testi jelenvalóságuk élménye. Szinte ugyan-
ez a helyzet lép fel Lazukicsnál is, amikor Ladik Katalin performance-ait
örökíti meg – persze csak az utóbbi kérdések vonatkozásában, mivel a
performance csak egyszeri esemény, nem ismétlődik, mint ahogy a szín-
házi előadások.

Mivel a fotóriporter szabad utat kap a társadalom legfontosabb, hírér-
tékű történéseinek megörökítéséhez, nem vitathatjuk munkájának felelős-
ségét. A fotósnak azonban ugyanolyan figyelemmel és érzékenységgel kell
fordulnia a hétköznapi felé is. Legyen szó akár a tágabb világról, akár a
szűkebb vajdasági életről, Lazukics Anna és Molnár Edvárd fényképeik-
kel és látásmódjukkal rólunk, emberekről tudósítanak.

Kiadás

LAZUKICS Anna (2014): *Fotó*. Forum Könyvkiadó–Vajdasági Fotó-, Film- és Videoszövetség, Újvidék

Irodalom

BARTHES, Roland (1985): *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*. Európa Könyvkiadó, Budapest (A letöltés ideje: 2015. 7. 30.)

BAZIN, André (1977): *A fénykép ontológiája*.

<http://www.intermedia.c3.hu/mszovgy1/bazin.htm> (A letöltés ideje: 2015. 12. 13.)

FLUSSER, Vilém (1990): *A fotográfia filozófiája*.

<http://www.artpool.hu/Flusser/Fotografia/eloszo.html> (A letöltés ideje: 2015. 7. 31.)

MATIĆ, Jelena (2012): *Fotografija u Vojvodini tokom XX. veka*. In ŠUVA-KOVIĆ, Miško (szerk.): *Istorija umetnosti u Srbiji – XX vek II*. Orion Art, Beograd

PETERNÁK Miklós (2007): *Titkok részletes nyomai*. In *Uő: Képháromszög*. Ráció Kiadó, Budapest

SONTAG, Susan (1999): *A fényképezésről*. Európa Könyvkiadó, Budapest

STEPANOV, Sava (1980): *Varga-Somogyi Tibor fotóiról*. In *Híd* 10. sz., 1256–1261.

A képregény vizuális akusztikája

Különös tekintettel Lakatos István *A majdnem halálos halálsugár*
című művére

Tanulmányom a képregény vizuális akusztikájának megjelenési módzatait járja körül: ehhez elengedhetetlennek találtam a magyar tudományos diskurzus perifériájára szorult képregény alapjellemezőinek vázlatos, összegző jellegű ismertetését. Dolgozatom második részében Lakatos István *A majdnem halálos halálsugár* című művén keresztül kívánom szemléltetni a képregényben előforduló akusztikai jelenségek, effektusok vizuális megnyilvánulási formáit. A képregény multimediális műfaj, amely az idők folyamán az irodalom és a képzőművészet, de a film eszköztárát is magába olvasztotta, ugyanakkor specifikus megoldásokat is kifejlesztett, elég a szövegbuborékokra vagy a különböző hanghatásokat, mozgásformákat és -irányokat megjelenítő vizuális metaforákra gondolni – önálló médiummá nőtte ki tehát magát. A képregényolvasás ebből kifolyólag sajátos, csak rá jellemző befogadási stratégiákat, módokat igényel. Fischer Gábor tanulmányában olvasható az a kiemelt jelentőségű megállapítás, amely a képtípus leegyszerűsített, kiinduló művészeti ágak közti szintézisen alapuló létrejöttének cáfolata is egyben: „A képregényre tehát az jellemző, hogy maga hordozza az írott nyelvi értelmet, amely nem a vele közös alapon elhelyezkedő képre reflektál. Írásos értelem, a képekben jelek és jelzések formájában kódolt nyelvi kifejezés és képi megjelenítés közösen alkotnak egy szemantikai szerkezetet” (FISCHER 2004; 48). Ide kívánczik továbbá Dunai Tamás megfogalmazása is, mely szerint a képregény olyan multimédiás formanyelvvvel operál, amely az „állókép és írott szöveg integrációját a legnagyobb mértékben megvalósítja”, végeredményben pedig nem műfaj vagy képtípus, hanem önálló médium (DUNAI 2013; 30). Kép és szöveg egyenrangú hordozója a narratívának, ugyanakkor a szakértők hangsúlyozzák, hogy egyes képregényekben egyéni módon alakulhatnak a szavak

és a képek kombinációjának hangsúlyarányai.¹ A kommunikáció alap-egységének a képkocka, más néven panel tekinthető, amely egy összetett cselekményt tömörít egyetlen állóképben, melyhez szöveg párosul. A képkockában jelenik meg a képregény eszköztárába tartozó összes ikon, és maga a panel is ikonnak minősül (McCLOUD 2007; 106). Az egymástól elkülönülő képek szalagokat, a szalagok pedig együttesen oldalakat és oldalpárokat képeznek. „Az egyes képek együtt olyan szekvenciát alkotnak, amely nyelviileg értelmezhető. Vagyis kapcsolódásukat mindig egy elbeszélés, történet, esemény jelöli ki. Ezért ez az elrendezés általában az írás és az olvasás temporalitásával ekvivalens, és a haladás egy balról jobbra, illetve fentről lefelé irányuló átlós vektorral jelölhető ki” – írja Fischer Gábor (FISCHER 2004; 49). Az egyes képkockák méretezése, formája, oldalpáron belüli elrendezése ugyanakkor a rajzoló döntéséhez, illetve a megjeleníteni kívánt tartalom jelentőségéhez alkalmazkodik. Az egyes panelek közötti űrt, hézagot, vágásvonalat Scott McCloud csatornának nevezi (McCLOUD 2007; 74); ez szintén szervesen hozzátartozik a műfaj eszköztárához, mivel a vágások létrehozta űrök jelölik a képkockák között lezajlott cselekvések, történések azon részét, melyek kitöltésének feladatát az olvasó fantáziájára bízva az alkotó. Ezt a jelenséget hívja McCloud keretezésnek, ami gyakorlatilag a részletek egészként való érzékelését jelenti: „A két kocka közt semmit se látni, de a tapasztalat azt súgja, hogy muszáj lennie ott valaminek! [...] A képregény kockái felszabadítják, különálló pillanatok szaggatott ritmusává alakítják a teret és az időt. De a keretezésen keresztül mégis képesek vagyunk összekötni ezeket a momentumokat, és folytonos valóságot alkotni belőlük” (McCLOUD 2007; 75). Beniot Peeters kiemeli, hogy a szövegbuborékok biztosítják az olvasás ritmusát, ami a paneleken belüli elhelyezésüktől, méretüktől és grafikai megoldásaiktól nagyban függ, de legalább ilyen fontos üzenetet hordoz a tartalmán túl a szöveg a betűk nagyságával és formájával együtt (PEETERS 2004; 94–95).

A képregény formanyelve nem csupán a mozgás, de a hang kifejezésére is számos lehetőséget biztosít: a betűk térbeli elhelyezése, a köztük megjelenő térközök csökkentése és növelése, a különféle grafikai megoldások – mint a megdöntés, elnyújtás, széthúzás – az akusztikus jelenségek különböző vizuális leképezései. Rubovszky Kálmán könyvében Zsilka Tiborra hivatkozva kifejti, a különféle grafostilisztikai eszközök szerepeltetése, mint a felkiáltó- és kérdőjelek megsokszorozódása, a betűk típusának

¹ Vö. Scott McCloud *A képregény felfedezése* című könyvének Mondom és mutatom fejezetével.

és méretének kiválasztása összhangban áll a közlések jelentőségével, hírértékével és modalitásával (RUBOVSKY 1989; 66). McCloud úgy látja, a hang kétféleképp nyilvánulhat meg a panelen belül: szóbuborékok és hangeffektek formájában: „Mindkettő befolyásolja a képkocka időtartamát, egyrészt a hang természetéből adódóan, másrészt az akciók és reakciók bemutatásával” (McCLOUD 2007; 124). A szövegfelhőkön kívül és belül is megjelenhetnek verbális és nem verbális tartalmak, melyeknek együttes célja a hang lényegének megragadása (McCLOUD 2007; 142). Dunai Tamás megállapítása szerint a hangfestészet a képregény önálló formanyelvének egyik explicit bizonyítéka: a környezet zajainak, különféle logóknak, hangutánzó szavaknak, hangsúlyos párbeszédnek a megrajzolásával a képregény olyan egyéni kifejezési formát teremt, amely egyidejűleg teszi lehetővé az érzelmek és a hanghatások vizuális ábrázolását (DUNAI 2013; 32). Fischer Gábor leszögezi továbbá, hogy a képi torzításoknak, túlzásoknak és ellipsziseknek köszönhetően a képregény helyenként a filmnél is erősebb érzelmi hatásokat képes kiváltani a szemlélőből (FISCHER 2004; 52). Szombathy Bálint 1978-as szöszedetét bevezető tanulmányában felvázolja a képregény nyelvének alakulástörténetét: a médium nyelve folyamatosan elveszítette metaforikus és asszociatív vonatkozásait, a szövegbuborékokban olvasható verbális elemek egyre inkább jelként kezdtek funkcionálni: „Verbális szinten kifejezhető informatív rendeltetésének háttérbe szorulása következtében a szó a kiírásban, formai felépítésben megnyilvánuló grafikai jelle alakult át” (SZOMBATHY 1978; 1370). E hangzásvilág specifikus elemeit képezik az ún. onomatopoetikus kifejezések, azaz a zörejek, indulatszavak, hangok, csattanások és más akusztikai fenoméneket megjelenítő verbovizuális kifejezések, amelyek elemi szinten képesek tudósítani az adott cselekmény körülményeiről.

Lakatos István képregényrajzoló, illusztrátor, író 2015-ben jelentkezett negyedik önálló, gyermekeknek szánt kötetével, *A majdnem halálos halálsugár*² cíművel, mely a kiadó fülszövegének értelmében a képesregény műfajába tartozik. A meghatározás véleményem szerint látszólag megállja a helyét, mégis némi pontosításra szorul. A képesregény kifejezés első hallásra azt az illúziót keltheti, hogy egy képekkel gazdagon illusztrált prózai művet tart kezében az olvasó. *A majdnem halálos halálsugár* esetében azonban többről van szó: már első ránézésre egyértelművé válik, a hagyományos grafikai és vizuális megoldásokat meghaladó, a klasszikus értelemben vett képes mesekönyv konvencióit átlépő alkotással állunk szemben: a szerző (lévén író és rajzoló egy személyben) termékenyen aknázza ki a képregény

vizuális eszköztárát, így az irodalom és a képzőművészet műfaji sajátosságaival ötvözött hibridet hoz létre.

Amennyiben mégis mesekönyvként vesszük kezünkbe Emma és Tesla történetét, a rajzokra pedig a textust járulékosan kiegészítő elemekként tekintünk, a kezdet kezdetén szembesülnünk kell azzal a ténnyel, hogy jelen esetben többről van szó, mint képként funkcionáló illusztrációkról. Még ha a szűzsé értelmezésében a nyomtatott szöveg bizonyul is irányadónak, hamar nyilvánvalóvá válik, hogy a különböző grafikai megoldások és rajzok figyelembevétele nélkül nem vagyunk képesek maradéktalan befogadására. Lakatosnál ugyanakkor a képregény alapegységének tekintett képkockák nem kötelező érvényű elemei a struktúrának, habár számos helyen alkalmazza ezeket. Formájuk a szabályos téglalap alaktól eltérő, gyakran alkalmazkodnak a bennük megjelenített tartalom körvonalaihoz, legjellegzetesebb vonásuk mégis az – ami egyúttal a hagyományos értelemben vett kerettel körülhatárolt illusztrációktól megkülönbözteti őket –, hogy minden esetben az ábrázolt karakter arcára, mimikájára fókuszálnak, vagyis a képregény egyik konvenciójának, az egyértelmű érzelem- és jellemábrázolás követelményének tesznek eleget. A rajzok többsége a szűzsé szempontjából legjelentősebb mozzanatokot jeleníti meg, az egyes képek közötti logikai távolságok azonban túl nagyok, hogy a McCloud által keretezésnek nevezett értelmi kitöltés az olvasó részéről zökkenőmentesen működhessen. Ebből kifolyólag hangsúlyos szerephez jutnak azok a szöveges egységek is, melyek tipográfiaileg és vizuálisan elkülönülnek mind a szövegtörzstől, mind a képi elemektől. A képregényben a paneleken belül megjelenő szövegfelhők, illetve szövegdobozok Lakatosnál nem a képkockán belül köszönnek vissza, nem alkotnak azzal szerves, komplex egységet, hanem többnyire teljesen függetlenül, önállóan illeszkednek a rajzok közé, valamint ékelődnek a nyomtatott szövegbe. Működésmechanizmusát és olvasási stratégiáját tekintve Lakatos István könyve a képi és a nyelvi kifejezést értelmező kompetenciákra egyaránt hat, és akár csak a klasszikus értelemben vett képregény, kihasználja a kép és a szöveg szoros együttműködését.

A másik rendkívül szembetűnő jelenség a könyv tipográfiáját érinti: a képregény formanyelve kapcsán a már említett grafostilisztikai megoldások adják a szöveg értelmezésének kulcsát. Az alkotó a könyv textuális arculatát huszonnégy betűtípus kombinációjával hozta létre: a kis- és nagybetűk közti dinamikus pulzálás, méretük, formájuk, szedésük vastagságának folyamatos változtatása, az egyes szavak térbeli elhelyezkedése, irányváltása nyújt kapaszkodót a történet alakulásának megértéséhez, hiszen a szerző ezek által jelöli ki a hangsúlyos információkat, nyomatékosítja

az egyes közléseket, de még csendes olvasás esetén is a szöveg hangerejének változását, pontosabban ennek illúzióját kívánja érzékeltetni. A betűtípusváltás azonban nem csupán hangjelenségekhez kapcsolódó igék, hangutánzó szavak vagy zörejek esetében történik: Lakatos abban az esetben is él ezzel a megoldással, amikor az értelmi hangsúlyt azt megkívánja. A típus kiválasztása a legtöbb esetben önkényes döntés, míg máskor emocionálisan motivált, többletjelentést hordoz, mint ahogyan azt a félelem megjelenítésére alkalmazott lúdbőrösen reszkető ördögi kacajt imitáló betűk használata is mutatja. Más esetben egy adott szereplőt jeleníthet meg textuális metaforaként: a csontváz szövege az üreges vázhoz vizuálisan hasonlító betűk és az egymáshoz koppanó csontok hangját utánzó onomatopoetikus kifejezések, pl. csitt-csött-plum-plam-plim-blüTTY-mlüTTY-flitty-csatt révén nyilvánul meg, míg az agyevő zombik szörcsögésszerű artikulátlan hangadására nyálszerűen lecsorgó, teljesen sötét betűtípust alkalmaz. Nem csupán a leírások és dialógusok, de a narrátor kiszólásai során is él e tipográfiai kiemelés lehetőségével: így olyan többletinformációk kerülnek középpontba, amelyekről a szereplőknek nem, csak az olvasóknak lehet tudomása. Lakatos ugyan kisszámú onomatopoetikus kifejezéssel operál, melyek nem kimondottan invenciózusak, variálásukkal mégis megtöri a textus egyneműségét: a hangutánzó szavak kiegészíthetők, felerősíthetők egy-egy ige jelentését, de állhatnak önmagukban, egy adott történést vagy hangadást kifejező igét felváltva.

Véleményem szerint a képesregény korpuszának létrehozása során Lakatos Istvánt kétféle eljárás használatához folyamodott: ezek a helyettesítés és a hozzáadás alakzatai. Helyettesítés alatt azt a műveletet értem, melynek során az elsődlegesnek tekintett textust a képregényből származó valamely eljárással pótolja, módosítja az alkotó. Ennek három altípusát különböztettem meg: az elsőben szöveg helyett kizárólag onomatopoetikus kifejezés áll, vagyis a szót effektussal cseréli fel; a második típusba azok az esetek tartoznak, amikor a szöveges magyarázat helyett képpel szemléltet (ez a megoldás hangutánzás nélkül nem alkalmas az akusztika megjelenítésére); a harmadik típusban a hangjelenségeket a szöveg tipográfiai módosításával igyekszik kifejezni az alkotó. A hozzáadás során a képregényben alkalmazott különféle formanyelvi elemek különböző kombinációi együttesen hatnak: egyszerre jelentkezik a szövegben leírt hangjelenség és annak onomatopoetikus megjelenítése; a következő kombináció kép és hangjelenség vizuális összhangjára alapoz, míg a leginkább explicit, a kép már-már a redundancia érzetét kelti, zajeffektus és hangadást kifejező ige kombinációja. Leszögezzük, hogy a szöveg befogadásának élményét és hatékonyságát a hozzáadás alakzatai jelentősen megnövelik, míg a helyet-

tesítés típusainak alkalmazása fokozottabb figyelmet és nagyobb erőbefektetést igényel az olvasó részéről.

Herédi Károly a kötetről szóló kritikájában a következőket mondja: „...a szöveg a gyerekek gazdag fantáziáját imitálja, létrehozva egy olyan szövegvilágot, ahol szinte bármi lehetséges, semmi sem lóg ki, hiszen minden furcsa, és ez a gyerekolvasó számára nagyon otthonos lehet” (HERÉDI 2015). Véleménye egybecseng Scott McCloud állításával, mely szerint a gyerekek fejlődésük bizonyos szakaszában a szavakat és a képeket, illetve a képekre való rámutatást úgy használják, mintha azok felcserélhetők lennének, attól függően, hogy az adott helyzet mit kíván meg. Azzal, hogy Lakatos István könyvében ezt az elvet alkalmazza, bebizonyosodik, hogy a könyv olvasása során a képregény olvasási mechanizmusai működésbe lépnek: elválaszthatatlanokká válnak az egyébként különálló szövegtől és képtől, folyamatosan meghatározzák a befogadás módját, végső soron tehát a közérthetősége miatt kárhozottat comics létjogosultságát is legitimálják. A multimediális együttműködésből fakadó tipográfiai és grafostiliztikai megoldások Lakatos művét alkalmassá teszik arra, hogy a belőle merített példákon keresztül szemléltessük a képregény vizuális akusztikájának egyes megjelenési formáit.

Irodalom

- DUNAI Tamás (2013): A képregény mint médium. In *Szépirodalmi Figyelő*, 4. 27–34.
- FISCHER Gábor (2004): Képregény és képbeszéd. A képregény mint a képi megmutatkozás és az elbeszélő nyelvi kifejezés formalizált kapcsolatának egy esete. In *Enigma*, 40. 47–73.
- HERÉDI Károly (2015): Jó nagy hülyeség, de ez egy könyv. In *SzifOnline*. (A leltetés ideje: 2015. 12. 14.) http://www.szifonline.hu/index.php?cikk_ID=277
- McCLOUD, Scott (2007): *A képregény felfedezése*. Nyitott Könyvműhely
- PEETERS, Benoît (2004): A képregény. Egy sajátos nyelv. In *Enigma*, 40. (ford. Morvay Zsuzsa)
- RUBOVSKY Kálmán (szerk.) (1989): *A képregény – Pro és kontra*. Gondolat, Budapest, 61–95.
- SZOMBATHY Bálint (1978): Krrakkl! Hangok, zörejek katalógusa – 1020 onomatopoeitikus kifejezés. In *Híd*, 11. 1370–1378.

Vers és vizualitás

Korrelációk Maurits Ferenc életművében

A költői és a képzőművészi életmű sajátos találkozási terei Maurits Ferenc kötetei, illetve bizonyos folyóiratbeli publikációi. Sajátos, mert nem egymás után sorjázva váltakoznak a különmű, eltérő befogadási stratégiákat követelő művek, sokkal inkább kölcsönös kiegészítésről, együttes jelentéskötésről, további értelmezési útvonalak konstruálásáról beszélhetünk, arról, hogy a kötetek mint publikációs színterek mintegy szintézisei a lapokon helyet kapó alkotásoknak.

Maurits Ferenc a könyvkészítés művésze is, nem meglepő tehát, hogy saját kötetekben az általa is kiemelt fontosságú vonalak – a figurákat körbehatároló meg kitöltő vonalalakzatok és az írásjelek – egy koherens egységet rajzolnak meg, amelynek értelmezésekor a befogadónak túl kell lépnie a szöveg és az illusztráció kettősének viszonyrendszerén. Ugyanakkor a kötetbe szervezés nem jelenti az alkotások szuverenitásának megszüntét sem: komplementer párokként, vagy a rendszerint sorozatokban gondolkodó művész ciklusainak alkotóelemeiként is megállják a helyük.

Mint azt Mikola Gyöngyi megállapítja, „már a *Piros Frankenstein*ben is megjelenik a Maurits pályáját végigkísérő felfogás, mely az írást és a festést ugyanazon tevékenység különböző megnyilvánulási formáinak tekinti, és szoros egységüket, szövetségüket mutatja föl” (MIKOLA 2010; 136). Az 1970-ben megjelent kötet még csak elszórtan tartalmazza a költői életműnek azon darabjait, amelyek „a szociográfiai értelemben vett perifériának (peremlétnék) a vonásait” (HARKAI VASS 2006; 90) teljesítik ki, a kétféle művészi artikulációs módozat együttes prezentálása azonban már itt is a vizuális hatásoknak a versvilág irányából történő dekódolására motívál. A könyvhöz előszót író Oto Bihalji-Merin neves művészettörténész „képről képre pásztázva a *Piros Frankenstein* lapjain örökösen életrajzi tényekbe botlik, az életrajz helyszíneit látja viszont [...]. És a verseket, amelyekre szívesen hivatkozik” (BÁNYAI 1997), vélekedik Bánya János – az

egyébként *versmentes – Balkáni mappa* előszavában, amelynek már a címében *képirónak* kiáltja ki az alkotót. Képek és rajzok közé ékelődött, szintén *képekkel* operáló verseket látunk tehát a Frankenstein-kötetben, s majd a *Telep* című könyv, amely inkább a szóbeli megnyilvánulás térénuma, teszi még evidensebbé: a költői és képzőművészi életműnek nem csak az epicentruma azonos.

A Maurits Ferenc munkásságát feldolgozó *Proiectum Maurits* című kiadványban közölt értelmezésekről szólva Lábadi Lénárd rögzíti, hogy „a legtöbb szubjektív aspektus a kompozíciót kitöltő »idegszálak« és egymást keresztező »széles festékcsíkok«, az »úrbe röpített-vetett sejtiszövet-darabok« és »úrutas-festmények«, »rémemberek« és karkai »rovarfaunák«, e rekurrens mauritsi kézjegyek vizsgálata nélkül sem lenne produktív” (LÁBADI 2015; 33). A többek által is hangsúlyozott figurativitásnak, illetve az emberközpontúságnak, a naturalisztikus ábrázolásmódnak, a szegénység, a nyomorúság, de a halál, az elmúlás tragikumának a *Piros Frankenstein* lapjain is feltűnt jegyei a *Telep* című kötetben továbbgyűrűznek: a borítón látható torz vonallények számára felparcellázott térrész térképe vagy látképe is lehetne annak a világnak, amely a versekből és a kötetben akár illusztrációként is kezelhető vizuális alkotásokból konstituálódik. A szociografikus pontossággal ábrázolt közegnek, az abban fellelhető szignifikáns objektumoknak és lokációknak, a betegségektől, deformációktól terhelt testeknek, illetve a mindezt körülfogó léthelyzetnek képe egyaránt fölsejlik a versekből és az itt akár illusztrációnak is tekinthető alkotásokból.

A telepi élménygócból kiinduló versvilág meghatározó mértékben az 1982-ben publikált *Miniatűr galéria* című kötet festőportrékat követő *vízfesték-verseivel* bővül tovább. Ezek között kapnak helyet többek között azok a költemények is, amelyek komplementer párijai lehetnek a kötetben fellelhető, azonos címmel rendelkező képeknek. A keresztfáról való levétel momentumával, mint többször feltűnő Maurits-motívummal párhuzamba állítható *krajcáros szög* című vers az előtte álló, azonos jelzésű vizuális alkotással rezonál együtt, a *jön az ördög* című költeményről pedig a szerzői megjegyzésből tudni: „egy tizenvalahány éves ceruzarajz”-hoz kapcsolódik. Ez utóbbi példa még inkább afele orientálja az értelmezést, hogy koherens egységként, illetőleg egymást kiegészítő tartalmakként tekintsünk a két műre.

A könyv első, *miniatűr galéria* cikluscímmel jelölt részében a versek Bányai János értelmezése szerint „közvetlenül szólaltatták meg – szó szerint megszólaltatták – festők alakjait és festmények világát, kísérletet tettek *szóra bírni* képek elemeit, színes felületeket, jeleket és vonalakat” (BÁNYAI

2010; 53). Maurits Ferenc képzőművészeti élményeket rögzít, értelmezéseket és meglátásokat foglal jellemzően minimalista, gyakran jelzesszerű költeményeibe, s a sajátos karakterjegyeket mutató szabadverseibe kiváló érzékkel tömörített tartalom a – gyermekkori létélmény mellett – fontos szereppel bíró vizuális tematikára mutat rá.

A *Szürkület, szürkületben* kötet markáns szociografikus és valóságreferenciákkal társuló korpusza *Néma angyalok* címmel egyéb versekkel és illusztrációkkal kiegészülve is megjelent a gyermekkori élményvilág további képeit villantva fel. Az alcímben szereplő időszak-meghatározást követően a nosztalgától mentes szövegekben feltűnő évszámok tovább fokozzák a leírtak emlékezetjellegét. A telepi versfényt, illetve az ezzel szemben álló sötétséget centrális motívummá emelő könyv költeményei erős vizuális meghatározottsággal kiváltott hatására a befogadóban nemritkán képként sejlenek fel a leírtak, s azt a benyomást keltik, mintha Maurits – meghatározó alkotói eszközével élve – akcentussal emelne ki részleteket, képkomponenseket. A halál, a tragédiák, a pusztulás, a lírai én gyermeki nézőpontjából láttatott élettapasztalatok mellett az ily módon hangsúlyossá tett részletek alkotják majd a kötet univerzumát, amelyet szürkének, vagy inkább komornak, sötétnek láthat a befogadó.

„[M]egmerevedve / néznek / elébe a jövőnek” (MAURITS 2008; 51) – írja a *Néma angyalok* című kötet egyik versének szereplőiről Maurits, s e kötet költeményeiben mintha ő maga is kimerevítene múltbeli pillanatokot, képként, emlékképként ábrázolva egykori élményeket, látványokat, léttöredékeket, a rövid szövegek azonban rendkívüli tartalmi tömörségük révén mégis sajátos mélységet adnak az ábrázoltaknak. „[A]lbert / tátott szájjal / horkol / a tűző napon // zsíros fekete kalapja sötétben honol a fapadon” (MAURITS 2008; 81) – láttatja az olvasóval, befogadóval a szerző, aki verseiben is rendre operál színekkel, az ezüst, a sárga, az *őszoker*, a *sívó sárga*, a *rétzöld* mellett a lila, a bíbor és a vörös szín is feltűnik, s nemcsak az őszi levelek, hanem a vér említésével is. A költemények pedig a figurativitás jegyeit magukon viselő képzőművészeti alkotásokkal egészülnek ki, amelyek rendszerint verscsoportok, kisebb ciklusok élén állnak úgy, hogy jelzésértékű, cikluscímként meg az illusztráció részeként is értelmezhető néhány szavas versek, vessorok íródtak rájuk.

„A vizualitásközpontúság legjellemzőbb szöveghelyei azok a költemények, amelyek egy-egy fotográfiát írnak át versbe vagy (emlék)képről láttatnak egy-egy motívumot (a kövér angyal az előszoba falán, a gondola a spájz stelázsiján levő paprikásdobozon volt látható). Egy-egy vers pedig erőteljes vizuális analógián vagy látványon alapul: »áldott / hatalmas eperfánkról / szárítókötélen / csüngött / hintánk // kietlen nyaklánc; vit-

ték / teleki bözsét // a megmerevedett / fekete selyemruhát» (HARKAI VASS 2006; 91) – állapítja meg Harkai Vass Éva. E tekintetben külön figyelmet érdemel az 55. oldalon közölt családi fotó, amely a referencialitás újabb mozzanata, befogadáskor pedig együtt értelmeződik az előtte közölt verssel, így az akár kapcsolódó megjegyzésként, képkommentárként is meghatározható.

A versek, illetve a kötet szürke alaptónusán a már említett színeffektusokon túl a sötéttséggel mintegy ellenpárt alkotó fény tör át, átszöve vagy bizonyos esetekben elárasztva a költeményeket, amelyek így pozitív jelentéstartalmakkal bővülnek. A fény–sötéttség dichotómiája emellett a fekete-fehér illusztrációként közölt alkotásoknak is jellemző vonása: a szürke árnyalatai mellett a fekete és a fehér kontrasztja erősíti a kontúrokat. Utasi Csaba szerint „a térhódító sötéttség fölbomlást, káoszt előlegez, szemben a fényvel, amely értelmet adhat az életnek” (UTASI 2007; 78), a fülszövegben, illetve az ott olvasható *Telepi versfény* című versben pedig maga a szerző fogalmaz tételszerűen: „fény nélkül *nem lehet*”.

A fénynek a Maurits-életműben betöltött kardinális szerepét legújabb, *Bukott angyal ablaka* című kötetének alcíme – *Fényversek utazásaimról* – is igazolja. Az utazás mozzanata éppen az ötvenes évek telepi peremléteitől, szegénységvilágától lendíti távolra a kiadványt, amelyben az emlékezés szintén központi szerephez jut, de a jelenhez közelebb álló emlékképeket idéz fel, rövidebb időintervallumot ölel fel. „[R]ené / magritte / foszforens / törlőgumija // átvilágítja / gyermekkorom // hiába / rádiózom / hiába rádiózom” (MAURITS 2015; 9) – így szól a *Bukott angyal ablaka* nyitóverse, amelyből kitűnik: a megörökített utazások fényessége nem elhomályosítja, hanem sokkal inkább átvilágítja a múltat, amely a Teleptől távoli helyszíneken akár a fizikai valóságban is konstruálódhat, még ha csak mécses képében is: „a / notre-dame / au / sablon-ban // mécsest gyűjtök // mamáért és dodó bátyáért” (MAURITS 2015; 144). A kötet témavilágát azonban minden átfedés ellenére a közelmúlt utazásai során megismert helyszínek és az ott átélt vizuális élmények határozzák meg. Bár a három fő sorozatot, a „sétákat” nemcsak a címük tekintetében határozzák meg a földrajzi helyszínek, hanem a képzőművészeti élmény, illetve az adott világvárosokhoz kötődő alkotók hatása, a mesterként tiszteltek dicsérete fut végig vezérszálként a belgiumi, madridi és barcelonai sorozaton is. Ez utóbbi jelenség külön hangsúlyt nyer például az hommage-ként is olvasható „ha / felemelem / fekete / kalapom” kezdetű versek ciklusában, amely Magritte kalapos fotóinak korrekcióival egészül ki.

A *Bukott angyal ablaka* című könyvben az eddigi Maurits-kötetektől eltérően szinte teljes egyensúly fedezhető fel a lírai és a képzőművészeti al-

kötások arányát tekintve. A textuálisan megjelenített élénk színek mintegy kivételnek az illusztrációs anyagnak mondható, de önmagukban is megálló alkotásokra: égő ciklámen, vörös, zöld, sárga kiemelések, kiegészítések, fedések, keretek tanúskodnak a képanyag mauritsi voltáról. Ebben az alkotói világban a fekete keretbe fog, de dinamizál is, a ráfestés meztelenít, s a rajzokon átfutnak a korábban már említett Maurits-vonalak is. A képeken történő áthaladásuk, összefonódásuk, hurokba meg csomóba rendeződésük többször éppen belépőkön, jegyeken körvonalazza és formálja a mauritsi képvilágba illeszkedő figurákat: a jegyek, címkék művészeti alkotássá emelésének, saját tárgygyá minősítésének gesztusa a *Balkáni mappában* közölt *Párizsi naplóból* lehet ismerős. Tolnai Ottó az életjegyeiként határozza meg e sajátos gyűjtemény darabjait, amelyek magukon viselik a mauritsi vonalat, nyilat (TOLNAI 2010), az újabb kötetben megjelenő jegyek pedig verspárral társulnak, mint ahogy azok a térképek és korrigált képeslapok is, amelyeket szintén a kötet részévé avat Maurits. A szövegek jelentős részében a sétákat tevő, alkotásokat szemlélő lírai én szólal meg, de megjelenik a vizuális alkotások – a korábbi kötetekből már ismert – versbe való áttükrözésének mozzanata is. Tárgyilagos és lírai hangvételű leírások váltják egymást akár egyetlen szövegen belül is, ezzel hozzáépítve a rámutatásszerűen megjelölt alkotásokhoz a költeményekben megírt impulzust, s a magánjellegű, feljegyzésszerű megállapítások (például: „giottó / assisii / freskóival // kellene / őket / kiállítani” [MAURITS 2015; 43]) is az élményleírás újabb regisztereit szólaltatják meg. Ezzel párhuzamosan pedig a talált tárgyak és a művészeti alkotások átdolgozva, kiegészítve épülnek be a szerzői opusba, s így gyakran egyazon közlendő két egyenértékű artikulációs csatornán jut el a befogadóhoz.

A *Telep* című kötetben központiak számító sötétség a legújabb versekben is negatív konnotációkkal társul, a gyermekkori emlékekhez hasonlóan ezúttal is az éhség kísérőjévé válik, most azonban a látott alkotásokra vetül ki az érzés. A halál motívumától sem távolodik el a költő, a fény pedig a maga mauritsi értelmében újabb változataiban jelenik meg. Minden egyes helyszín más és más fényt ad vagy mutat, s Maurits Ferenc fényvel átítatott legújabb verseinek lírai szubjektuma éppen a fény külön nemei felé fordul, azokat észleli, azok felé tart és azok iránt vágyakozik.

A *Bukott angyal ablaka* című Maurits-kötet az eddigiektől eltérően arányosan biztosít teret költészeti és vizuális megnyilatkozásoknak, korrelációk egész sorát produkálva, viszont az egészében nehezen áttekinthető képzőművészeti opus és a versvilág összevetése nyilvánvalóan számtalan további párhuzamra és kapcsolódási pontra mutatna rá.

Kiadás

MAURITS Ferenc (2008): *Néma angyalok*. Forum, Újvidék

MAURITS Ferenc (2015): *Bukott angyal ablaka*. Forum, Újvidék

Irodalom

BÁNYAI János (1997): Maurits Ferenc, a képíró (előszó). In MAURITS Ferenc: *Balkáni mappa*. Forum, Újvidék

BÁNYAI János (2010): M. F. dyptichonjai. In KOLLÁR Árpád–ORCSIK Roland (szerk.): *Proiectum Maurits*. Universitas, Szeged, 47–56.

HARKAI VASS Éva (2006): Szürke háttér, fekete keretben. *Híd*, 12. 89–92.

LÁBADI Lénárd (2015): Éjjeli molylepkék. *Híd*, 4. 33–39.

MIKOLA Gyöngyi (2010): Maurits szökésvonalai. In KOLLÁR Árpád–ORCSIK Roland (szerk.): *Proiectum Maurits*. Universitas, Szeged, 134–143.

TOLNAI Ottó (2010): Letérdeltem, úgy néztem – avagy a vérbenforgó zöld szemüveg. In KOLLÁR Árpád–ORCSIK Roland (szerk.): *Proiectum Maurits*. Universitas, Szeged, 66–104.

UTASI Csaba (2007): Visszatérés a gyerekkorhoz. *Híd*, 4. 77–80.

Íróasztalba zárt emlékezet

Látvány és mnemotechnika Gerőcs Péter *A betegség háza* című regényében

Gerőcs Péter *A betegség háza* című első regénye 2013-ban jelent meg, és bár születtek róla kritikák, mégsem foglalkoztak még vele behatóbban. A két síkon zajló történet külön-külön is izgalmas terepet nyújt a gyűlölet és az örület reprezentációjának elemzésére, ám dolgozatomban elsősorban a beteg elme látványérzékelésére helyezem a hangsúlyt. A regényben két-fajta narrátori hang váltogatja egymást. Az egyik egy embergyűlölő, fölényeskedő újságíró, míg a másik egy örök jelenbe zárt, emlékezőképességtől megfosztott ember. Az előbbi folyamatosan visszaemlékezik a múlt eseményeire, hogy a történések által megvilágítsa jelenlegi helyzetét, míg az utóbbi a pillanatnyi történéseket jegyzi le szigorúan jelen időben, hiszen az emlékezésre képtelen. A két hang ugyanattól a férfitől származik, Schwarz Barnabástól. A regény – Gerőcs *Tárgyak* című novelláskötetéből már ismert fogással – egy talált tárgy, az elbeszélő kézírataiból lett összeválogatva, amiben az örület felé haladó mizantróp feljegyzései keverednek a mindent rögzíteni óhajtó beteg elme naplójával.

„Le kell írni mindent. Mindent leírok, hogy megtörténjen. Amit nem írok le, az nem történik meg. Megtörténés. Meg kell történetetni a dolgokat, hogy legyen történetük. Hogy érzékeljük őket” (GERŐCS 2013; 66). A kritikusok által is leggyakrabban idézett szöveghely (PÁJI, 2014; POGRÁNYI 2013) rámutat arra a problémára, ami a narrátort a leginkább foglalkoztatja: csak úgy tehet megtörtéنتté valamit, ha azt lejegyzí. Ezzel a módszerrel teremti meg maga körül a világot. A még emlékező Barnabás, mint azt a regény végén megtudjuk, azért kezd bele életének írásban való rögzítésébe, hogy olyan képet mutasson fel magáról, amilyennek ő látta saját magát. Nyíltan vall az embergyűlöletről („Nem tudok az emberekkel beszélni. Szépen, lassan, akkurátusan megutáltam minden egyes embert.”), Lohászhoz való viszonyáról (Lohász Péter a munkahelyi példaképe, akit írásban megtámadtak, és lerombolták tekintélyét, ő pedig

nem hagyva annyiban a dolgot, a védelmére kel), valamint arról a végzetes estéről, ami miatt elveszítette emlékezetét. Barnabás a bordélyban valószínűleg gyilkosságot követ el, amiről két feljegyzést is készít. Az egyik feljegyzés szerint érdektelen dolgok történtek, kár lenne őket részletezni, csak egy kaland volt egy prostituálttal. Később viszont részletes valómást olvashatunk arról, hogyan ölte meg a fiatal lányt. Felmerülhet a kérdés, hogy melyik történet lehet a valós. Az írásra, mint az események megtörténtté nyilvánítására való utalás újra felbukkan a narrátor gondolataiban. „Csakugyan, elnézve a vallomást, vagy részleges önéletírást, vagy mi a szösz, még azt sem tudom biztosan mondani, hogy »így volt, és megírtam«, legfeljebb azt, hogy »így volt, mert megírtam«” (GERŐCS 2013; 220). Nagy valószínűséggel azonban tényleg elkövette a gyilkosságot, és a lelkiismeretétől szabadulni nem tudó férfi megpróbál mesterségesen megszabadulni az emlékektől. „Egyáltalán nem a rendőrséggel van a baj, mint már mondtam. A tudatommal. Vajon mások, akik már ölték, hogyan intézik el magukban?” (GERŐCS 2013; 223.)

Az emlékeivel küszködő Barnabás „megszámozott, részenként összekapcsolott” írása a benzodiazepin gyógyszer bevitelével és a szén-monoxid belélegzésével ér véget. „Mielőtt becsukom a szemem, leteszem a tollat, és megkezdek egy új lapot” (GERŐCS 2013; 241). Ha lineárisan szeretnénk olvasni Barnabás történetét, akkor voltaképpen itt kellene elkezdenünk azokat a szöveghelyeket olvasni, ahol már az amnéziával küzdő narrátor feljegyzései sorakoznak. Valójából új lapot kezd, hiszen minden nap egy teljesen új, emlékek nélküli élet a számára. Az elbeszélő rövid távú memóriája sérül, így mindent újból fel kell, hogy ismerjen, meg kell, hogy tanuljon. Erre a legjobb eszköz, ha mindent feljegyez, ami csak történik vele, amit maga körül lát, érzékel. Az emlékei nélkül az őt körülvevő dolgok csak a látvány részei, többletjelentést csak a feljegyzéseiből adhat nekik. Amint reggel felébred, kezébe veszi vaskos könyvét, és jegyzetelni kezd. Először mindig a saját szobáját kell, hogy megismerje. A látás, a látvány a megismerés eszközévé válik. Ténymegállapító tőmondatokban, ám részletekbe menően írja le élőhelyét. „Egy íróasztalnál ülök. Fekete talpas íróasztali lámpa van előttem. Nincs benne izzó. Elöttem testes, vékonylapú, üres könyv. Ebbe írok. A szabad lapok legyezőszerűen nyiladoznak a tenyerem mellett. Ha szükséges, akár magammal is vihetem” (GERŐCS 2013; 37). És magával is viszi mindenhova. Feljegyzéseket készít a ház többi helyiségéről is. Minél többet ír le, annál nagyobb az esély rá, hogy visszaolvasva emlékezni fog rá. A térelmény meghatározó szerepet tölt be a férfi életében, hiszen ha magára a helyszínre nem is tud visszaemlékezni, az otthonosság érzete számára összekapcsolódik az őt körülvevő tárgyakkal.

Barnabás emlékezet híján nem tudja felidézni, hogy milyen családból származik, hol, milyen környezetben lakik. Ezért a berendezés, a ház és környéke nagyban segít neki a tájékozódásban. Ahogy Assmann is megjegyzi, „[a] tér kelléke az Én-t övező, hozzá tartozó dologi világ is, saját »fizikai környezete« (*entourage matériel*), mely az emberhez támaszként és önmaga hordozójaként tartozik. Ez a dologi világ is – eszközök, berendezések, helyiségek, ezek sajátos elrendezése, amelyek mind a »folytonosság és az állandóság képzetét keltik« – társadalmilag meghatározottak: értékük, áruk és státuszszimbólum voltak társadalmi tény” (ASSMANN, 2013; 39). Így a töredékesen bemutatott ház többet árul el Barnabás családi hátteréről, mint ahogy az első ránézésre tűnik. Az olyan szöveghelyek, mint a „[t]ágas szoba. Olyan tágas, mint egy terem. Egy bálterem. Beethoven egyik zongoraszonátája szól” (GERŐCS 2013; 52), „[e]gy szoba közepén ülök, nagy, fekete kanapén. Elöttem kicsi faasztal. A lakás lelakott, elhanyagolt. Pedig lehetne fényűző is” (GERŐCS 2013; 43) arra engednek következtetni, hogy egy arisztokrata családi házban lakik az elbeszélő. A visszatérő tárgyak, mint a nehéz vasóra, az ovális tükör, a zöld váza, a csillár és az asztalfiókban talált tárgyak (pipa dohánnyal) megerősítik ezt az elképzelést. A házban mindig komolyzene szól, leginkább Beethoven. Ennek ellenére, amikor Barnabás a gyilkosság előtt a szőke prostituálttal beszélget, akkor azt mondja, hogy kispolgári családból származik. Édesapjáról úgy nyilatkozik, mint aki örök életében szégyellte magát, és „egyáltalán nem élt azzal a szociokultúrával, amit végül is megteremtett magának” (GERŐCS 2013; 179).

Saját szobáját minden alkalommal kicsi padlásszobának írja le, ahol az ágy-íróasztal-szekrény hármasa alkotja az otthonos környezetet. Egyedül ebben a helyiségben érzi magát biztonságban, egyedül itt tudja elképzelni azt, hogy ő otthon van. Szinte humorosan, mégis megrázóan hat az a rész, amikor saját magát akarja meglopni. „Elöttem méregzöld váza. Megrázom: csörög. Kiborítom. Papír- és aprópénz van benne. Szeretném ellopni, de képtelen vagyok, mert nagyon valószínű, hogy az enyém. Az ember a saját íróasztaláról nem tud lopni” (GERŐCS 2013; 46). A feljegyzések során többször olvashatjuk szinte ugyanazokat a bejegyzéseket pár bekezdéssel lejjebb is. Miután átnézi az asztalfiókokat, újra visszatér, és előlről veszi szemügyre őket. A berendezések állandó helye biztonságérzetet nyújt a számára, ha beleolvas a jegyzeteibe, akkor látja, hogy a világa nem borult fel. Ám amint kiteszi a lábát a szobájából, minden megváltozni látszik. Nem találja a mosdót, nem tudja használni a kávégépet, nem találja a kulcsokat, és nem tudja elhagyni a házat. Sőt néha a saját szobáját sem. „Az ajtó egy szekrényvel van eltorlaszolva. Talán saját magamat szobafogságoltam. Biztos jó okom volt rá. A másik ajtó zárva” (GERŐCS

2013; 100). A ház elhagyása, a szobája ajtaja elé tolt ódon szekrény párhuzamba állítható tudatának állapotával. A szoba, mint a narrátor saját elméje is, zárt. Itt biztonságban van, míg a szobán, főleg a házon kívül előreláthatatlan hatásoknak van kitéve. A szoba az örök jelenidejűség, ahol nagyon kevés dolog válthatja ki a régi időkre való emlékezést. Barnabás leírásaiban többször megjelennek a nyílászárók (mint már említettük: a bezárt ajtó, az ablak, amin folyton kopog az eső), amik erősítik ezt a megosztottságot. Faragó Kornélia *Térrányok, távolságok* című kötetében rámutat arra, hogy az ajtó és az ablak határjelölő funkcióval bírnak, egyszerre választják el és egyesítik a kinti és benti tereket. Hódosy Annamáriát idézi, miszerint az ajtó és az ablak „átjárást, illetve átlátást enged egyik szférából a másikba, s így kiválóan alkalmas arra, hogy az emberi megismerés és egzisztencia lehetőségeinek szimbóluma legyen” (FARAGÓ 2001; 119). A ház így kettős értelmet nyer a címben is. Egyszerre utal arra az épületre, amibe a beteg be van zárva, valamint a narrátor elméjére. A házon kívül vár rá a megismerés, az emlékek felidézésének legfőbb tere.

Harald Weinrich szerint a „mnemotechnika alapelve az, hogy minden emlékezettartalmat egy-egy »képnek« fogunk fel” (WEINRICH 2002; 52), és ezeket az emlékképeket be kell illeszteni egy előre kiválasztott emléktáj meghatározott helyére. Barnabás az emlékezetvesztése után ugyanígy, egy-egy látvány hatására eleveníti fel a régi emlékeit. A narrátor egyre több dologra emlékezik vissza. A lángos látványától, íztől eszébe jut egy gyermekkori nyaralás a bátyjával és egy Réka nevű lánnyal. A jelen eseményeinek rögzítésétől azonban eltérőek a leírások. Már nem a látvány, a memorizálás a lényeg, hanem a testi és lelki érzések visszaidézését jegyzi le. Az emlékek ugyanúgy lejegyzésre kerülnek, mint az addig körülötte történő események, viszont sokkal részletezőbben, hosszabb mondatokban megfogalmazva, de a többi jegyzet közé integrálva. Amikor a Margit hídról letekint a Germanus Gyula parkra, majd lesétál a Bem rakpartra, akkor az árnyékból a napra sétál. „Itt állok a Bem rakparton, a nap és az árnyék határán” (GERŐCS 2013; 241). Az árnyékból a fényre jutni kifejezés az emlékekhez való hozzájutást, a múlt derengését prezentálja. Ezek a visszaemlékezések főleg a regény második részében jelennek meg, amikor Barnabás története a végéhez közeledik.

A már beteg Barnabás saját ábrázatát sem tudná leírni, ezért is viszonyul érdekesen a tükrökhöz és az olyan tárgyakhoz, amelyekről az arcképe visszatükröződik. Az ovális tükörbe való bepillantáskor úgy ír magáról, mintha portrét kellene készítenie saját arcáról. Önmagát is a látványon keresztül ismerheti meg, ahogyan a környezetét is. „Egyenes, barna hajam van. Szürkés szemem. Frissen borotvált áll. Egyenes orr. Elálló fülek. Így

szemből nem tudom eldönteni, hogy ez egy idélen arcforma, vagy komoly és kihívó; hogy szép vagyok vagy csúnya. Harminc éves lehetek. Semmi különös nincs a tekintetemben. Esetleg egy szemernyi bizonytalanság. Gyermeteg ellenszegülés? Most, hogy újra megnézem, már csak kutakodás van benne, kötelességtudat” (GERŐCS 2013; 37). Egy borotválkozás alkalmával hústortának képzelet magát a hab miatt. Semmi emberit nem lát magán, nem tudja felismerni sem emberségét, sem egyéniségét. Nincs tisztában önmagával, csak kétfajta érzéssel: a boldogsággal és a jókedvvel. Főleg a regény első felében jegyzi fel gyakran a narrátor, hogy éppen boldog. Később, főleg a házat elhagyva, a derű ilyen dokumentálása egyre inkább elmarad, megszűnik. Hogy a boldogságát mi váltja ki a köhögésen kívül, arra nem kapunk választ, ahogy arra sem, hogy ez a testi folyamat miért tölti el meglepéssel. Mivel a regényben csak olyan cselekményeket látunk, melyeket a narrátor feljegyez a füzetébe, ezért pár nyomasztó részletre nem találhatunk explicit magyarázatot. „A konyhapulton egy jókora kés hever. Csillog az éle. Abban bízom, hogy nem néz rám. Én sem nézek rá, nehogy felhergeljem, mert akkor belevág a húsomba” (GERŐCS 2013; 43–44). Oldalakkal később Barnabásnak be van kötve a keze, meg is jegyzi, hogy megvágta magát. A leíratlan balesetből arra is következtethetünk, hogy nem hiába van bezárva a lakásba, önmagára és másokra is veszélyt jelenthet. Nem csak az eltűnésétől félhet a bátyja, hanem az olyan, valóban örült cselekvésektől is, amelyek lejegyzésére már nem kerülhet sor.

Barnabás mizantróp feljegyzései között található egy hosszabb rész, ami végig homályban marad. Vidékre utazik, a balatoni nyaralójukba, hogy nyugodtan írhasson, dolgozhasson. Ám meglátogatja a mindvégig név nélkül emlegetett barátja, és egy átborozott éjszaka után belekerül egy idélen, delíriumos, álomszerű világba. A barátja elhiteti vele, hogy karantén alá kell vonniuk a házat, járvány és háború tört ki a környéken, őt pedig lázas betegként kezelik. A helyiség leírása hasonlít arra a szobára, amiben a tébolyodott Barnabás él, szinte előrevetül az az emlékvészített állapot, amibe később belekerül. Ugyanígy, amikor az elmezavarodott elbeszélő arról ír, hogy másnap sokat fog dolgozni, visszautal erre az időszakra, amit a nyaralóban munkával töltött volna. Visszatérő motívummá válnak a nyaralóban tapasztalt lázas képzelgések. A folyamatosan hulló eső kopogása az ablakon, aminek hangját a narrátor a későbbiekben hallani véli, vagy az ágyúdörgéshez hasonlított vihar hangjai. Az örületre való hajlam, az emlékezet csalfa játéka megjelenik a magukat háborúba képzelő Barnabásnál, amikor ráeszmél arra, hogy a barátjával megélt dolgok a balatoni házban mindössze jelenések, nem pedig a valóság. „A tájékozódásomat tökéletesen elveszítettem, ám a fizikai koordinátlanság kihatott az időbeli-

re is. Pár másodpercnyi eseményre tudtam csak visszaemlékezni, vagy talán pontosabb, hogy nem voltam tisztában vele, mit tárol az emlékezetem. Az, ahogy a dolgokat érzékelttem, kezdett egyre inkább egy vízszintes vonalhoz hasonlítani, amely egyszerűen körbeszalad körülöttem, és nem csinál semmi egyebet” (GERŐCS 2013; 81). Pethő Anita kritikájával egyetértve (PETHŐ 2014) azt kell mondjam, a regény színvonalán sokat ront *A közreadó kommentárja* zárófejezet. A talált kézirat közreadása nem hordoz magában semmilyen újdonságot, a regény megértéséhez nem tesz hozzá, inkább elvesz belőle. Barnabás jegyzetelésének baljós megszakadása lehetett volna a csúcspont, így viszont az olvasónak nincs lehetősége elgondolkozni, következtetéseket levonni. Lohász kommentárja nem váltja ki a kellő katarzist, megdöbbenést, nem befolyásolja végzetesen Barnabás történetét, bármennyire is úgy tűnik, hogy Lohász életben maradása megakadályozhatta volna a tragédiát. Barnabáson korábban is jelentkeztek az örület előjelei, csak idő kérdése volt, hogy mikor következik be a szerencsétlenség. Geröcs Péter első regényén még érződnek a nagy elődök – Méyszöly Miklós, Márton László vagy Nadas Péter – hatása ám ezúttal témájában és kidolgozottságában az ezektől való eltérés jeleit mutatja. Jó érzékel alkotja meg a szereplők jellemvonásait, minden részlettel egyre többet tudunk meg az elbeszélő két világaról. Pontosan építi egymásra a fejezeteket, így töretlen ritmusa szorosan egyben tartja a történéseket, ami a legnagyobb erőssége a regénynek.

Kiadás

GERŐCS Péter (2013): *A betegség háza. Egy mizantróp feljegyzései*. Kalligram, Budapest–Pozsony

Irodalom

- ASSMANN, Jan (2013): *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest
- FARAGÓ Kornélia (2001): *Térirányok, távolságok. Térdinamizmus a regényben*. Forum Könyvkiadó, Újvidék
- PÁJI Gréta (2014): A folytonosság hiánya. In *ÚjNautilus* ([http://ujnautilus.info/a-folytonossag-hiany-a-letoltés-ideje-2015.12.3.](http://ujnautilus.info/a-folytonossag-hiany-a-letoltés-ideje-2015.12.3))
- PETHŐ Anita (2014): Rendezett káosz. In *Irodalmi Jelen Online* (<http://www.irodalmijelen.hu/2014-jan-5-1918/redezett-kaosz> A letöltés ideje: 2015. 12. 3.)
- POGRÁNYI Péter (2013): Geröcs Péter: A betegség háza. In *Magyar Narancs* (<http://magyarnarancs.hu/konyv/gerocs-peter-a-betegseg-haza-86827> A letöltés ideje: 2015. 12. 3.)
- WEINRICH, Harald (2002): *Léthé. A felejtés művészete és kritikája*. Atlantisz Könyvkiadó, Budapest

Egy felbomlott létforma vizuális narratívái

Danyi Zoltán: *A dögeltakarító*

Bevezetés

A dögeltakarító a háború okozta poszttraumatikus léttapasztalat elbeszélhetőségének a problematikáját prezentálja: a felbomlott identitású egyén groteszk valóságviszonyulásával, önidentifikáló törekvéseivel és a léthelyzetre adható magyarázat keresésével. A regény a kiábrándultság és elveszettség leír(hat)ó narrativitásával kísérletezik, az irodalmi nyelv medialitásának „fölcserélhetetlen egyedisége – s ilyen módon a maga elvi instrumentalizálhatatlansága” (KULCSÁR SZABÓ 2004; 34) révén. A traumatikus események láncolatát történetté formálni szándékozó narrációval együtt járó problematikát Bal fogalmazza meg: „A traumatikus események éppen azt a képességet számolják fel, hogy megtörténésük pillanatában átéljük és megértsük őket. Ennek az a következménye, hogy a traumatizált személy csak töredékesen tudja felidézni őket. [...] Az a tehetetlenség, amely megbénítja a traumatizált személyt, a történet és a szöveg szintjein is lokalizálható. Az események annyira összefüggéstelenek lehetnek, hogy a fabula nem »ismerhető fel« »logikusként«, hogy értelmesnek minősüljön a történés pillanatában. Ezért az emlékezés későbbi pillanatában a szubjektum nem tud történetet alkotni belőlük” (BAL 2011; 134). Ezen szóban forgó viszonylatokból kifolyólag a posztjugoszláv, posztháborús kontextus, illetve az individuális, immanens tartalmak közvetíthetősége nem merülhet ki a nyelvi megfogalmazhatóságukban, hanem az elbeszélő egyén és a narratíva helyett a köztük levő, a mediális szerepet betöltő tér – a valóságtapasztalat médiumfüggősége – kerül centrális pozícióba a történet megközelítésében. A társadalompolitikailag hiteles mában kirajzolódó *ittlét*, valamint az átélt idő és a kihelyezett/fiktív lét közötti terület közvetítő funkcióját betöltő vizuális, auditív, illetve szenzuális formák elemzése vezethet el leginkább a regény által narratívummá alakíta-

ni szándékozott felbomlott létforma megértéséhez. A különféle, ám kizárólag reális, hiteles mediális formával bíró kulturális jelenségek, termékek és hétköznapi tárgyak valóságghű téridőt teremtenek meg. A regény *dolgai* mint a megragadható elemei olyan funkciót töltenek be, mint Konrád György „új térbeosztást” létrehozó *A városalapító* című regényének a „barokkosan burjánzó képi elemei”: „A képi mozzanatok előlépnek hagyományos dekoratív passzivitásukból, s közvetlenül a fogalmi közlésnek rendelődnek alá: nem a szétszórt, cselekményforgáccsá aprózott történetzilánkok plasztikussá tevését szolgálják többé, hanem a fogalmak, reflexiók megérzékítését” (THOMKA 1980; 41). *A dögeltakarító* című regényben a szem primáris funkciójú érzékszerv voltából adódik a képi narratívák vizsgálatának kiemelése, tehát a vizuális kultúráé, amely „az olyan strukturált formális nézői környezet helyett, mint amilyen a mozi vagy egy képzőművészeti galéria figyelmünket a mindennapi élet vizuális tapasztalatának meghatározó voltára irányítja” (MIRZOEFF 2000). Ezzel egyidejűleg a vizualitás és az egyéb érzékekkel felfogott ingerek összefüggő, illetve autonóm aspektusai a térbeli tájékozódás alakítói.¹ Ily módon a képi elbeszélés vizsgálatában az elemzésük elkerülhetetlen.

Narratív monológ és látványleírás

Az első fejezet többoldalas mondatokból álló, számozott részekre bomlik, és a főszereplői monológokat meg a narrátori hang elbeszélését tartalmazó cselekményre épül. A második fejezet a korábbi narratív síkhoz képest egy kiterő, és egyszerűbb elbeszélői technikával operál. Ez a kétpólusú beszédmód szintézise, a narrátori hang és az elbeszélő harmadik személy hangjának vegyítése narratív monológként definiálható, amely jelenségről Paul Ricoeur-t érdemes idézni: „mások gondolatait és beszédét teljes mértékben az elbeszélés szövetébe integrálja: a narrátor beszédmódja, hangját kölcsönözve neki, átveszi a szereplő beszédmódját, de a szereplő saját hanghordozását is épp ennyire magáévá teszi. [...] E narratív technikák nagyon jól mutatják a harmadik személynek – ez megfelel a beszédmód referenciális irányultságának – és az első személynek – ami a reflexív irányultságot konstituálja – az összeolvadását” (RICOEUR 2001; 22). Az ismertetett elbeszélési mód közvetítésében kapunk narratív beszámolót az egykori dögeltakarítási tevékenységről, majd az emlékek közötti asszociáció kognitív segédeszközének szuggesztívójával a háborúban el-

¹ Míg a térben távoli/fiktív képzetek a vizuális medialitásra korlátozódnak, addig a lokalitás egy komplex percepció révén jut kifejezésre. A dolgozat későbbi részében ez a feltételezés bővebb kifejtésre kerül.

követett szörnyű tettekről, melyeket a későbbi emlékezések során kiegészít, megtold további elborzasztó képsorokkal. Az átélés tapasztalatának ezotériáját és a tényközlés száraz módozatait szembesíti egymással. A lineáris történések szintjét az elbeszélés alárendeli a karakter valóságkeresésének, öndefiniáló törekvéseinek. A sokszor statikus cselekmény (várakozás a pesti dugóban, zötykölődés a temerini buszban stb.) mellett a szemlélődés, a környezet, a személyek, a hangulatok és az érzékekkel felfogott további ingerek leírása mint „a látvány és a nyelvi megnyilatkozás érintkezését” (SZEGEDY-MASZÁK 2013; 220) érzékeltető terület dominál.

Mivel írott nyelvi medialitásról van szó, a leírás kérdésköre elkerülhetetlen tematika a képi elbeszélés vizsgálatakor. Bal *A leírás mint narráció* című tanulmányában felvázolja a hagyományos leírásról való gondolkodást, majd a kritikai narratológia szempontjából közelíti meg a kérdést. Elbeszélő szövegek szemléltetésével a leírásnak a jelentésalkotásban betöltött szerepét és a makrostruktúrába való beemelését mutatja be: „a leírás jelentését visszavonakoztathatjuk a szöveg általános értelmezésére. Ennek eredményeként az általános értelmezés *változhat, tovább szélesedhet, vagy kiforratlanul lezárulhat.* [...] A leírásnak a diegetikus kifejlődésben van helye. A fabulában éppen akkor létező szituáció fényében vizsgáljuk” (BAL 1998; 168). A tanulmány idézett, a jelen dolgozat szempontjából releváns része által meghatározott leíró funkció kerül kimutatásra a regényben: látvány-, emlék-, tájképek, testleírások és a gondolati tartalmak vizualitásának verbális lefordítása, illetve ezeknek a makrostruktúrában, valamint a valóság és az identitás meghatározásában – a felismerésben és a megértésben – betöltött szerepe.

A regény alanyának szemén keresztül tárul elénk az áldozat testének látványa: „valamikor szép lehetett ez az arc, de most karikák duzzadtak a szeme körül, és amikor leráncigáltuk róla a ruhát, a feltűzött haja kibomlott és az arca elé hullt, a csípője, a melle, a hasa olyan volt, mintha valami szexlaphból került volna közénk” (DANYI 2015; 80). A *szexlap*-hasonlat a főhős gondolkodásának és valóságtapasztalatának az adott körülményekhez kötődő mediális függőségét igazolja. A nők külső jellemzésében a látvány fókuszában álló szem a szubjektum által verbálisan megragadhatatlan területre utaló képzet. „[E]gészen közről látta a szemét, ezeket a fáradt, szomorú kék szemeket, és egy életre belevésődött ez a szomorú, szép tekintet” (DANYI 2015; 48–49), „az asszonynak nagy fekete szemei voltak, mint egy éjszakai állatkának” (DANYI 2015; 51). A szem leírása, mint „az idealizált, fetiszizált szépség nem-emberi, transzcendentált karakterének esztétikai kontemplációja” (BÓNUS 2004; 311) értelmezhető. Az egyes szám harmadik személyé idegenített karakter által fel-

fogott, hasonlatokkal, színekkel esztétizált női látványok verbális lefordítása, filmszerűsége egy illuzórikus elrugaszkodást képez a regény szorosan a valóságra referáló narratívumában: „egy vörös folt, valami tévedés, valami hiba a képen, egy vörös ruhás nő a végtelen füves térség egyik szegletében” (DANYI 2015; 51). A szemük, a transzcendentált vonások mellett, a testnek mint a „fizikai és pszichikai predikátumok hordozójának” (RICOEUR 2001; 21) az önuralom nélküli intencióinak, tetteinek és azok súlyosságának a visszatükröző elemeként is funkcionál a szövegben: „egyedül a szemükre volt kíváncsi, tudni akarta, hogy mi tükröződne ezekben a szemekben, ha rájuk kerülne a sor” (DANYI 2015; 124).

A tér behatárolása a cselekményépítés szempontjából meghatározó, az emlékképek, a felidézett események mindig egy pontosan kijelölt helyhez kötődnek: Split, Berlin, Budapest, Újvidék stb. Az éppen aktuális, vagy a megidézett város a hozzá való viszonyulási jegyekkel jelenik meg. Például a kiábrándultság és az illúziómentesség érzéki tapasztalaton alapuló, naturalisztikus helyzetképpel való szemléltetése: „már Újvidéken lenne, és csak szédelegne az iszapszagú utcákon” (DANYI 2015; 191). Ennek az ellentéte a megbékélés lehetőségéhez közeledve megjelenő idilli városkép: „végre ott volt előtte Újvidék, a háztetőivel, a gyárkémenyeivel, a hídjaival és a sok templomtornyával, és fehér volt minden, [...] és soha azelőtt nem látta ilyen szépnek ezt a tájat mint most, amikor a spliti katedrális tornyából nézte” (DANYI 2015; 250). Az emlékezeti városlátványok közötti gondolati térben történő utazásnak a szilárd identifikáció és feltérképező komponensét képezi a megidézett színvilág. Splitből Újvidék felé haladva a horvát hegyeket követő fekete bosnyák hegyek után először a jeneszter sárga virágai rajzolódnak ki, majd miután sikerül a képzeletében túljutnia a Fruška gorán, Újvidék fehér színben jelenik meg előtte. A fehér szín a megtisztulás lehetőségének az illúzióját kelti Újvidék esetében, és a vágyott fehér füzet, mint tiszta lap képzetét magába foglaló jelenetekben is. A jellemzések, a geokulturális tapasztalat, a helyek az első idézet negativitása ellenére is egy bizonyos, az átélt idő megidézésében felfedezett identifikáltságot, otthonérzetet implikálhatnak. Ezek az emóciók, valamint a *feltérképezetlenség* más városokban (Berlin, Belgrád, Temerin) és a jelen valóságában múlhatatlan hiányérzetet és térbeli idegenségtapasztalatot eredményeznek, növelve a karakter önazonosságának krízisét. A regény narratívájában a tájkép, a környezet, tehát maga „a »föld« nem a nemzeti identitás lényegének kifejezője, hanem egy és-és relációban a többes identitás egyik kimeríthetetlen összetevője, amelybe kulturális jelentések és értékek vannak belekódolva” (FARAGÓ 2006; 24), a helynevek pedig mint „geokulturális identitásjelzések” (FARAGÓ 2006; 27) fordulnak elő. Az otthonérzet szem-

ben a kultúraköziséggel, illetve az idegenség léttapasztalatával egy olyan kontrasztot alkot, amelynek a narratív funkciója a regény elbeszélsmódjának az alappillérvé emelkedik. Az utóbbi képzeteket az exjugoszláv környezetben, a jelen Európájában, illetve a fiktív térben zajló utazás motívuma is kifejezi. A karakter városok és kultúrák között ingázik egyrészt tényleges utazással, másrészt a racionalitástól eltávolodva képzelgéssel, emlékezéssel, saját tudati kivetüléseinek transzformatív módosulásai között, a „mély igazságok” után kutatva. Továbbá bolyong a jelentések valóságtartalma általi értelmezések és az áttételes értékek, utalások között, például a regény címének és a dög fogalomszármazékainak is egy többszintű hálózata rajzolódik ki (a dögszag gyakori érzetének előfordulása, az állatetemek eltakarítása, egy gondolati síkon a tömeges mészárlás utáni „dögeltakarítók” megjelenítése stb.). A nemzetiségnek mint identitáskonstruáló komponensnek a meghatározhatatlansága is konstans motívum: a nemzeti zászló színei sorrendjének keverése (DANYI 2015; 90), a cseveg eredetéről folyó vitatkozás (DANYI 2015; 196), a vajdasági magyar-lét relativitása, a buszban szóló *narodnjakhoz* való viszonyulás (DANYI 2015; 93) stb., mind az egzisztenciális kizökkentséget és a felbomlást fokozzák.

A tárgyvilág vizuális dimenziója és narratív funkciója

Nincs pontosan behatárolható időkeret, a kizökent létforma a szubjektum jelenét zavarossá, a jövőjét pedig bizonytalanra teszi. Egy már lezajlott eseménysor töredékeihez való rendszertelen visszanyúlás szervezi az elbeszélést. Kevésbé meghatározó a pontos idő, de az aktuális időszak mégis kifejezésre kerül emblemikus-szimbolikus tárgyi-fogalmi jelölőivel, illetve Jugoszlávia nosztalgikus motívumaival. Például az üzemanyagcsempészet, a török vendégmunkások áradata, a Kusturica-filmzene, a jugoszláv slágerek, valamint a tárgy- és terméknevek: Cedevita, Parker márkájú lilás tinta, Bazooka rágógumi stb. A regény nyomaivá váló jugoszláv tematikus tárgyvilág vizuális és (mint a filmzene és a slágerek esetében) auditív elemek segítségével cselekmény nélkül is egy letűnt világ víziója formálódik meg az olvasóban. A leltárszerűség és a muzealizáló poétika érvényesülése mellett ily módon az értelmezői tevékenység is dinamizálódik.

A képek, a tárgyak, az állapotok emlékezeti felidézése tartalmi szempontból kettősséget mutat: a háborús emlékek mentális és fiziológiai lenyomatának a feldolgozhatatlansága áll szemben az elvesztett Jugoszlávia nosztalgijával, mozaikszerű képének a textuális újraépítésével. Az *élet másbol van* régi képletének a korban általános képzele lebeg a karakter szemelőtt, az otthonérzet, a biztonság tudat és a nyugodt élet megtalálásá-

nak reménye, mindezek hiányként való ábrázolásával: „lelassította a lép-teit, mint ahogy Pesten, a Hotel Intercontinental előtt szokta, ha néme-tek, franciák, angolok vagy svédek mellé került, és megpróbált egy ideig a közelükben maradni, hogy magába szívjon valamit a könnyebb életük-ből” (DANYI 2015; 242). Az idegen tér szenzuális megtapasztalásának vágyához kauzálisan kötődik a jelenkor válságából és az egykori, tökéletes-nek tűnő jugoszláv-lét hiányának az érzetéből, egy idealizált térbe törté-nő kivándorlás, kimozdulás ideájának a megképződése. Az aktuális időből és térből való kikökenés a feltételezett megoldás a jelen válságára, ame-lyet az Amerikába, mint a regény imaginárius terébe kihelyezett lét való-sít meg. Hogyan írható le nyelvileg egy világ, az átéltség, a közvetlen ér-zéki megtapasztalás hiányában? A regény narratívájában egyedül Ameri-ka és az egyén közötti mediális tér vizuális elemei észlelhetők és írhatók körül nyelvi jelekkel: „fogódzókat keres ebben az ingoványban, fogódzó-kat és támpontokat, mint amilyen a *Manhattan* plakátja, és mivel gyerek-korában sok amerikai filmet nézett, ezért most azzal vigasztalta magát, hogy talán nem is Jugoszláviában, hanem Amerikában nőtt fel” (DANYI 2015; 17). A *Manhattan* plakát, valamint Lincoln elnök fejének és az ame-rikai zászlónak a képe egy ezüstsillagos tenispólón a képzetek narratív transzformációját idézik elő, megváltoztatják a főhős viszonyulását önnön valóságához, és Amerika utáni „hönvág”érzetet keltenek. A nagy térbeli távolság miatt szenzuális tapasztalat egyedül immateriálisan, vizuális mé-diumokon keresztül szerezhető, ellentétben Szerbia dolgainak a materiális tapinthatóságától és az itt érzékelt szagoktól: „egy ideje csak ezek a le-szart ülőkék és csak ez az átható, tömény hűgyszag vág egybe azzal, ami Szerbiában van” (DANYI 2015; 94). A már említett *fehér füzetnek az új-rakezdéshez köthető képzete is Amerikához kapcsolódik: „ha fehér füze-tet akar, akkor nincs más hátra, mint irány Amerika” (DANYI 2015; 30). A konkrét tér vizuális struktúrája is hangsúlyos. Például a budapesti dugó térbeli-időbeli hitelességét, a többszöri említéssel motívummá formált Bu-dapest Bank plakátjának a látványa nyomatékosítja.*

Metaforizáló vizualitás

A regényben sokrétű a női alakok ábrázolása: a prostituálttól az erőszak áldozatáig. A főszereplői perspektívában főként mint szexuális objektu-mok jelennek meg, a leírás, a szemlélődés és a cselekményalakítás állandó szervezői. Celia, a legnagyobb hatással bíró nőalak, az elveszített múlt utá-ni vágyódás, a nosztalgia tartozéka: „Celia olyan heves volt, mint a felkor-bácsolt tenger, amikor a sziklás partot ostromolja, a vállának pedig, amikor megnyalta, sós íze volt, mint az Adriának, és azon az estén nem is volt más,

csak a tenger, a tenger, a tenger, és néha elég egyetlen éjszakát tölteni a fűszeres illatú tengeren, hogy azután már csak a partra vetett halak szagát, az el nem múlt dögszagot érezze az ember” (DANYI 2015; 193). Az idézet egy asszociációs sor képzeteihez kapcsolódó emlékmegidézés része (kulcs-tartó – kulcs – nő – erotika – tenger – dögszag). Az emlékezés képisége visszavezethető azon gondolatra, mely a képek a jelentést magához vonzó, uraló vagy elterelő jellegét hangsúlyozza (amely a teljes regény képleírására is vonatkoztatható), miszerint „a személyt lefoglaló fő érdeklődési vonalat egy másik keresztezi, s az e másik által szervezett pszichológiai anyag tömegéből valami betolakodik a főáramba” (BARTLETT 1985; 313). A regénynyelvre vonatkoztatva az idézetet, absztrahálódott idő- és térelemek között a hálót megteremtő erőről, „a nyelv asszociatív szférájának vonzás-tendenciáiról” (THOMKA 1980; 40) beszélhetünk. A centrális karakter a rétegzett idővel és valósággal, az átélteknek köszönhető mélyebb igazságok ismeretével definiálja ezt a látás- és gondolkodásmódot, a pszichológiai anyag tömege pedig az egykori teljesség tapasztalatának és a háborús traumának a dichotómiájára vezethető vissza.

A horvát származású nő emlékétől szabadulni próbáló, a világ jelen történéseiben idegenként mozgó főhős kaotikus világszemléletében, vágyai és ösztönei hajtásában mind reális, mind gondolati síkon egy masszív ingerekkel rendelkező desztinációt, egyfajta átmeneti menedéket valósítanak meg Zsóka („vagy Zsanett”), Jelena, a színésznő és a többiek, explicit és részletesen ábrázolt vágyak, képzelgések és aktusok keretében. A tenger toposzának, a metonimikus-realisztikus és a képi-metaforikus pólusok között ingázó alakzatai is eltérő jelentéskörökben jelennek meg. Az iménti idézet erotikus allegóriájú tengere mellett a tenger képzete a 90-es évek tragikumának, a térségben lezajlott történések előidézte hiány metaforája: „csak ült a parton, és a tengert nézte, mondta, nézte reggel, nézte délben és nézte alkonyatkor, és nézte vágyakozva, nézte dühösen és nézte egykedvűen, majd pedig nézte szomorúan, nézte könnyezve, és nézte lemondóan végül” (DANYI 2015; 241). A „felkorbácsolt tenger” trópusnak a szövegkontextusbeli funkciója azon kijelentésre vonatkoztatható, miszerint „a prózai metaforák gyakran a jelcsere is arra redukálják, hogy a metaforikus pólusokat szembeállítva feszültséget hoznak létre közöttük. [...] Az így létrejövő *feszültségmezőben* [...] szüntelen vibrálás (szüntelen, de nem végleges helyettesítéshez vezető jelcsere) jön létre a két elem között, s ez a vibrálás annál erősebb, minél távolabbra esik egymástól a két, *metaforikus relációba* állított kép vagy fogalom” (THOMKA 1980; 37–38). A Celia kapcsán fellépő felfokozott szenzualitást ábrázolják többnyire az átélt tapasztalatra épülő merész tenger-metaforák. Hasonlóan a tenger-mo-

tívum referenciális síkjának képzetei fordulnak elő a budapesti dugó leírásánál: a szubjektum szemében visszatükröződő látványok és a dolgok tényleges állapota a viszonyok közötti feleszmélés érzését absztrakt módon vizualizálja, amely az illúziókból való kiábrándulást és a valóság felismerését eredményezi: „miközben a mellbevágóan szép házakat nézte, egy elszüllyedt birodalom emlékei jelentek meg előtte, egy víz alá merült főváros elbűvölő maradványainak látta az Andrássy út épületeit, [...] a víz mélyén, ezek közt az elmosódó díszletek közt élnek, és nem kapnak elég fényt” (DANYI 2015; 184–185). Majd egész Európára kiterjedő tenger-képpel folytatódik a gondolatmenet, a határok „légiesítését” és „újra megerősítését” a tenger hullámainak rajaival (a parti homokban) azonosítva.

Festmény és film mint önreflexivitas és önemléma

Egy Dalinak becézett horvát karakter festménygyűjteménye olyan remekműveket tartalmaz, mint Richter motorcsónakázó fiatalokat ábrázoló képe. A cselekményben a festmény materiális formában nem jelenik meg (csupán a főszereplő gondolataiban). Az ekphraszisz kimerül a *fagyos tónusok* (DANYI 2015; 106) megállapításában, minősítés és művészi értéktulajdonítás nélkül. Nem az esztétikai tapasztalat mélységét hordja magán a festmény regénybeli vizuális motívummá alakított képzete. A szürkeség és a fakóság tónusai szenzuális hatásának az emléke azonban merőben összefügg mindazzal, amit a felbomlott létforma mentális és vitális szinten a valóságglátást illetően képvisel: „mint egy mentőöbve, úgy próbált most belekapaszkodni ebbe a Richter-képbe, hogy szabadítsa ki őt ebből az iszapból” (DANYI 2015; 117). Vizuális narrációban a felismerés mozzanata gyakran kötődik a kép és a valóság közötti azonosság/különbözőség megfogalmazásához.² Ez a jelenség a regényben a tenger-képzet különböző vizualizáló leírásaihoz és metaforikus alakzataihoz kapcsolódik.

A képi narratívák utalási mechanizmusát a felidézett filmvilág is erősíti. A regény tematikájának önemlélmájaként megjelenő, *A szarvasvadász* című filmet a főhős emlékeiben egy festményszerű kép idézi fel: egy szürke vadász, „aki az út szélén állt a rozsdavörös alkonnyatban, amikor az ég alja felhasad, és mintha egy róka mászna elő” (DANYI 2015; 16). A film a háború legembertelenebb aspektusaira és poszttraumatikus lecsapódásaira fókuszáló, politikai botrányokat gerjesztő kultikus mű, így többszörös idézése fokozó hangulatiságot von magával. A megemléltett *Taxisofőr*

² Például az *Eltűnt idők nyomában* Elstir tenger képei (BERTHO 1998; 91), vagy Ottlik Géza *La Concepción* című novellájának a címadó festménye és egyéb vizuális elemei (KORDA 2005; 71–74).

Travis Bickle-je szintén a háború után beilleszkedni nem tudó egyén bolyongásának egzisztenciális válságát, az örület fokozatos elhatalmasodását, a leküzdhetetlen gyilkolási vágyat (ami *A dögeltakarító* karakterének képzetében „*kitömní az embereket*” [DANYI 2015; 187] formában jelenik meg) ábrázolja.

„[A] felhőknek olyan színe volt, mint a levesben főtt zúzának, és ahogyan a falu felé döcögött a földúton, az ég alján előbuggyant a nap, a vadász pedig ott állt az út szélén, és csak várt, nem tudni mire, és neki akkor a szarvasvadász jutott az eszébe, jobban mondvá Robert de Niro *A szarvasvadász* egyik jelenetében” (DANYI 2015; 28). A megidézett filmes látványok leírását elbeszélési szinten nem jeleníti meg a regény. Az emlékezeti képek legfőbb fogódzói Robert de Niro karakterei, melyek az említett szerepekben a regény főhősének az azonosulási törekvésének szervezőiként jelennek meg. A megformált karakter helyett magára a színészre való intermediális utalás egy realitás-referencia, ezzel együtt de Niro legendás alakjának a mitizálása.

Az egyéni traumák lecsapódási változatainak elbeszélése mellett a két film és a regény közös vonása a címadási analógia: egy, a főszereplők számára egzisztenciális súllyal rendelkező, viszonylag alacsonyabb társadalmi presztízzsel bíró foglalkozást jelölő, összetett szó. A háborúban kiközösített személyiség a munka általi öndefinícióban határozódik meg, az egyéb identitást konstruáló és összetartó komponensek hiányában, vagy mint *A dögeltakarító* esetében, a névtelenség állapotában.

Kiadás

DANYI Zoltán (2015): *A dögeltakarító*. Magvető, Budapest

Irodalom

- BAL, Mieke (1998): A leírás mint narráció. In THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 2. Történet és fikció*. Kijarat Kiadó, Budapest, 135–173.
- BAL, Mieke (2011): Fokalizáció. In FÜZI Izabella (szerk.): *Verbális és vizuális narráció*. Szöveggyűjtemény. Pompeji, Szeged, 129–149.
- BARTLETT, Frederic Charles (1985): *Az emlékezés*. Gondolat, Budapest
- BERTHO, Sophie (1998): Ruskin kontra Sainte-Beuve: a kép a prousti esztétikában. In THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 1. Képelemzés*. Kijarat Kiadó, Budapest, 75–95.
- BÓNUS Tibor (2004): Érzékek heterogenitása – hang és kép testamentuma. In KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–SZIRÁK Péter (szerk.): *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Ráció, Budapest, 289–379.
- FARAGÓ Kornélia (2006): A geokulturális narratológia kérdéstávlatai. In *Hungarológiai Közlemények*, 1. 24–29.

- KORDA Eszter (2005): *Ecset és toll. Az Ottlik-próza vizuális narrációja*. Fekete Sas Kiadó, Budapest
- KULCSÁR SZABÓ Ernő (2004): Az „immateriális” beíródás. In KULCSÁR-SZABÓ Zoltán–SZIRÁK Péter (szerk.): *Az esztétikai tapasztalat medialitása*. Ráció, Budapest, 9–37.
- MIRZOEFF, Nicholas (2000): Mi a vizuális kultúra? In *Ex Symposion*, 32–33. http://exsymposion.hu/index.php?tbid=article_page__surfer&csa=load_article&rw_code=mi-a-vizualis-kultura_952 (A letöltés ideje: 2015. 11. 28.)
- RICOEUR, Paul (2001): A narratív azonosság. In LÁSZLÓ János–THOMKA Beáta (szerk.): *Narratívák 5. Narratív pszichológia*. Kijárat Kiadó, Budapest, 15–27.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály (2013): Képpé vált szöveg, szöveggé vált kép. In *Uó: A mű átváltozásai*. Kalligram, Budapest, 220–236.
- THOMKA Beáta (1980): *Narráció és reflexió*. Forum, Újvidék

Múzeum és vizualitás

A leendő Szirmai-kiállítás látványtervi kérdései

Egy-egy írói hagyatéknak a közgyűjteménybe, múzeumba való beke-
rülésekor az érkezett tárgyak a hétköznapi életből kikerülnek, előléptetik,
előmozdítják őket, amire John Carman a *promotion* fogalmát használja
(CARMAN 2012; 211). Ekkor a muzeális intézményben új értéket kap-
nak a tárgyak, kulturális jelentőséget nyernek azáltal, hogy törődnek velük,
azaz autentikussá válnak. A százhuszonhat évvel ezelőtt született Szirmai
Károly hagyatéka a verbászi Városi Múzeum gyűjteményében van elraktá-
rozva. Egykor a verbászi Helytörténeti Gyűjteménybe került, de mivel ott
helyileg nem tudták őrizni, Temerinben helyezték el. A dokumentumok
tanúsága szerint 2008-ban hozták át a gyűjteményt Temerinből Verbászra.
Szirmai Károly személyes tárgyai, egykori lakterének berendezései képe-
zik a gyűjteményt. Kéziratok és eredeti fényképek viszont nincsenek a ha-
gyatékbán.

Christian Metz teoretikus foglalkozik az irodalmi kiállítás szemio-
lógiájával és narratológiájával. Szerinte egy kiállításnak vadnak kell lennie,
és ahhoz, hogy ez megvalósulhasson, a kurátor perspektívaváltására van
szükség; ha ez nem adatott meg valami miatt, akkor a látogatónak kell al-
kalmaznia a vad befogadásmódot (METZ 2012; 256). De hogyan is kom-
munikál egy irodalmi kiállítás, milyen narratívát bontakoztat ki? A láto-
gató az aktív fogyasztó, aki *kommunikatív cselekedetet* hajt végre, és „maga
alkotja meg a kiállítás jelentését azáltal, hogy a tárgyak között mozogva
összefüggést teremt az egyes elemek között” (METZ 2012; 258). Metz fi-
gyelt fel arra, hogy a tárlat szemiotikai szerkezete miatt jelek rendjéből áll;
a látogatónak nem referenciaként, hanem eljárásaként kell tekintenie a ki-
állításban foglaltakra. De ahogyan összefüggéseket, jelentéseket alkotunk,
úgy kiállításértelmezéskor – Derrida dekonstrukciós elméletére alapozva
– jelentésvesztés is adódhat, hiszen a „jelentésalkotás folyamatának lezá-
rása potenciálisan a végtelenbe tolódik. Ez a végtelenített jelentéspotenci-

ál teszi, hogy a kiállítások mindig kevesebbet mondanak ki, mint amennyit jelentenek” (METZ 2012; 258).

A Szirmai Károly relikviáiból készülő irodalmi kiállításban szabadon mozoghat majd a látogató a tárgyak mellett, így saját jelentésháló alakulhat ki. Szabadon kötheti össze mindazt, amit lát, ezért az „olvasat elvadul, ugyanakkor termékennyé is válik” (METZ 2012; 261). A műtárgyak közötti különbségek mindig kapcsolatkeresésre sarkallják a látogatót, Umberto Eco szerint a kedv, az előzetes ismeret és egyéni érzékenység a függvénye az olvasatok vadságának és kreativitásának (METZ 2012; 262). Ha tehát így állunk hozzá az irodalmi kiállításhoz, olvasatok tömkelegét produkáljuk.



1. kép. A kiállítás látványterve: a Pechán Béla által készített Szirmai Károly halotti maszk, valamint fényképek az alkotóról (Dzsurnik Csaba grafikai munkája, Gázsó Hargita szerzői tulajdona)

Az írók relikviái inkább az alkotó emberi arcát idézik meg. A Szirmai Károlyról készült fényképek, továbbá a Pechán Béla készítette Szirmai Károly halotti maszk az alkotó és a közösségi ember arcélét hozzák mozgásba. Uwe Wirth figyelt fel arra, hogy – Gérard Genette fogalmát – az epitextusokat, a biográfiai környezetet állítják ki az irodalmi kiállításon, hiszen ezek olyan szövegek, amelyek a könyvön kívül vannak, sőt, szerinte az avant-textusokkal is lehet kiállítást installálni, amely textusok olyan előzmények és változatok, melyek a nyomdakész szöveget előzik meg (WIRTH 2012; 279). (1. kép) A Szirmai-kéziratok, -dokumentációk az író munkásságának epitextusai, míg a róla készült fényképek a magánszférájába adnak betekintést. A Szirmai Károlyról készült Pechán Béla által készített halotti maszk miatt megváltozik a tér jelentése, egy másfajta tér-tapasztalat jön létre. Sőt, a kurátor mellett egy újabb alkotó, a művész (em-

ber)értelmezése mutatkozik meg és kap szerepet a térben. „Az értelmezés folyamata egy szobornál azt jelenti, hogy a személyes üzenet egy komplex folyamatot indít el, amely sokféle és együttesen ható, vizuális, taktilis, auditív, emocionális, intuitív, logikai, és más értelmezhető és értelmezhetetlen közvetítő elemet tartalmazhat” (KALMÁR 2012; 46).



2. kép. A kiállítás látványterve: Szirmai Károly személyes tárgyai, botja, bútora, könyvei, háttérben fényképen az alkotó
(Dzsurnik Csaba grafikai munkája, Gázsó Hargita szerzői tulajdona)

A kiállított tárgyaknak erejük van, más szóval rezonanciájuk – ez Stephen Greenblatt fogalma –, amely a tárgyon túl átfogóbb összefüggésekre mutat rá, olyanokra, amelyek lehetővé tették a tárgy létrejöttét (WIRTH 2012; 283). Az irodalmi kiállításban szereplő írótól el fogok helyezni autográf szövegeket is. „A szerző tollából származó szöveg [...] egyfajta aurával rendelkezik, amely az írás – az individualitáson túllépő – nyomtatásának technikai reprodukálhatósága ellenére, vagyis inkább emiatt az individuális kézírásnak egyfajta kultikus értéket tulajdonít, olyan kultikus értéket, amely az aurát összekapcsolja az autenticitással” (WIRTH 2012; 283). Ez esetben sajátkezőséget jelent az autenticitás. Például Szirmai Károly szemüvege, pipája, botja, autográfja a relikvia au-

rájával bír: a kultikus értéke megegyezik a kiállítási értékével. (2. kép) Paratextusok nélkül, „kísérő szövegek nélkül, amelyek a kiállított tárgyakat diszkurzív keretbe ágyazzák, csupán egy kézzel írott papírdarabot látnak” (WIRTH 2012; 284). A múzeumi paratextusok, vagy közismert nevén feliratok, filológiai dolgokra mutatnak. Ezzel egy időben a filológiai dolgok „az alkotói folyamatra utalnak vissza, amelyről írásos nyomokként tanúskodnak” (WIRTH 2012; 284).

A kurátor koncepciójáról tanúskodik a múzeumi szintér, a kísérőszöveg, a katalógus. Az indexikalitás a kiállítás koncepciójára utal. A kiállítási katalógusban a kurátor diskurzívan tereli az olvasó figyelmét a kiállítás koncepciójára. Továbbá a feliratok, kísérőszövegek, valamint a múzeumi szintér is segít a koncepció megfejtésében. Uwe Wirth „láthatóvá tett filológia”-ként emlegeti az irodalmi kiállítást (WIRTH 2012; 287). A kiállítótérben nemcsak filológiai tárgyakat mutatnak be, hanem a köztes térben, a gondolati térben (ez a kiállított tárgyak közti köztes tér) „az irodalomvá válás (performatív, parergonális, paratextuális) keretfeltételei is megmutatkoznak” (WIRTH 2012; 287). A múzeumi tárgyak funkciója mára már megváltozott: míg korábban a didaktikus jelleg volt a fontos, majd az interaktív berendezés, az installáció és a tárgy kombinációja került előtérbe, addig ma a tárgynak az élményszerzésben betöltött szerepét hangsúlyozzák a kutatók (KOLTAI 2011; 29).

Az irodalomról beszélő kiállítások létrehozásában nagy a kreativitás lehetősége: a kiállítások a maguk módján tudnak mesélni, saját elbeszélői retorikát és grammatikát hoznak létre, színreállításuk sokrétű lehet, a tárgyak bemutatásának rendjét és módját is sokféleképpen lehet alakítani, a kiállítás történetének elbeszélésekor különböző médiumok segítségével lehet igénybe venni (METZ 2012; 271). Christian Metz szerint egy irodalmi kiállítás akkor lehet vonzó a befogadó számára, ha az egyén túl tud lépni a magaskultúra határain és az irodalmiság szakralizált terén, ha a kiállítás a magaskultúra gyűjteménydarabjai mellett élénk tárja a relikviák életvilágát is, így megszűnik a szent és a közönséges tér közötti szakadék (METZ 2012; 268).

Irodalom

- CARMAN, John (2012): Bebocsáttatás a kulturális örökségbe avagy: hogyan lesz valamiből múzeumi tárgy (Füle Ágnes ford.). In PALKÓ Gábor (szerk.): *Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*. Petőfi Irodalmi Múzeum–Ráció Kiadó, Budapest, 202–216.
- KALMÁR János (2012): *Szobor a térben*. Kijárat, Budapest
- KOLTAI Zsuzsa (2011): *A múzeumi kultúráközvetítés változó világa. A múzeumi kultúráközvetítés pedagógiai és andragógiai szempontú vizsgálata*. Iskolakultúra, Veszprém
- METZ, Christian (2012): Élvezeteli olvasatok. Adalékok az irodalmi kiállítás szemiológiájához és narratológiájához (Török Dalma ford.). In PALKÓ Gábor (szerk.): *Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*. Petőfi Irodalmi Múzeum–Ráció Kiadó, Budapest, 255–272.
- WIRTH, Uwe (2012): Mi mutatkozik meg, amikor irodalmat mutatunk be? (Lénárt Tamás ford.). In PALKÓ Gábor (szerk.): *Múzeumelmélet. A képzeletbeli múzeumtól a hálózati múzeumig*. Petőfi Irodalmi Múzeum–Ráció Kiadó, Budapest, 273–287.