

is viszolygott („*tinta van a szájában*”), de mindketten nagyra becsülték – kitartott mellette a kor talán legtehetségesebb (vagy ha nem, akkor is legokosabb) embere, Benjamin Constant is. „*Mind elmennek, a szabadság bolondjai*” – gondolhatta Mme de Staël halálalakor Goethe, legalábbis Bíró Zsuzsa szerint. S ha a szabadságnak ilyen nagyszabású irodalmi bolondjai járták körtáncukat kétszáz éve Európában Napóleon nagyra becsülő *ellenfeleiként* – akkor bizonyára jellemesebbek, szabadabbak, bátrabbak, mint azok, kik tegnap járták táncukat Hitler és Sztálin álságosan *őszinte híveiként* – és akkor az a sokkal régebbi kor mai szemmel boldogabbnak látszik.

Bikácsy Gergely

MŰ-VILÁG-KÉPEK

Bíró Yvette: Nem tiltott határátlépések (Képkalandozások kora) (Osiris, 2003. 312 oldal, 2280 Ft)

A műközpontú és a rendszeralkotó elemzői stratégiák közül Bíró Yvette egyértelműen az utóbbi pártján áll: azok a művek fontosak a számára, amelyek beilleszthetők a világképébe – még ha ez a világkép az egyes művek mozaikkockáiból áll is össze egészé. Az élmény egy-egy filmből, fotóból, képzőművészeti alkotásból vagy életműből táplálkozik, az értelmezés szempontjait azonban az összességük-ből születő elvárások jelölik ki. Nem esetlegesen csoportosított impresszionista műkritikákat olvashatunk tehát, még csak nem is egy határozott ízlésű esztéta bírálatait, sokkal inkább művészetfilozófiai esszéket – műelemzésekben elbeszélve. Ebből következik Bíró Yvette immár harmadik, hasonló karakterű tanulmánykötetének szellemi konzisztenciája, ahogy az egységes, az egyes művek fölött álló nézőpont összefogja, egymás mellé rendeli a különböző – és e mostani kötet tanúsága szerint egyre különbözőbb – műfajú, stílusú, hagyományú, sőt technikájú alkotásokat. (S ez teszi végül is feleslegessé az olvasóban esetlegesen összeálló hiánylistát, hiszen a könyv nem „leíró” módon szól a kortárs filmművészet kur-

rens jelenségeiről, hanem „előíró” jelleggel, egy határozott szempontrendszer szerint válogat.) A műegyéniségek deduktív megközelítésének ellentmondását azonban tetézi még egy másik, jóval érdemibb paradoxon. Bíró Yvette rendszerteremtő igyekezetének legfőbb célja, hogy a rendszer hiányát bizonyítsa, és ezzel profán, rendetlen, határátlépő műveket és művészeket emeljen piedesztálra. A tudatosan vállalt szembeállításokat tanulmányköteteinek címe is jelzi: PROFÁN MITOLÓGIA, A RENDETLENSÉG RENDJE, NEM TILTOTT HATÁRÁTLÉPÉSEK. Noha nélkülözzük az átfogó, egységes narratívát, s értelmezésünk kulcsszavai a töredékesség, az utalás, az ironia, a pszeudo-jelleg, mindez mégis a hiány, az egésszerűség elvesztése, a valóság *jelentésének* – ha már a médián kívüli, reflektálatlan valóságról mindenképp le kell mondanunk – visszavétele szempontjából fogalmazódik meg. Ugyanúgy, ahogy a PROFÁN MITOLÓGIA esetében, most is leírhatjuk: a szerző a modernizmus alapállásából beszél a posztmodernről, avagy – hogy egy kicsit hozzáigazítsuk e gondolatot a jelenlegi kötet anyagához – egységes művilágképét a töredékes, hiányos, kiüresített képek világából vezeti le.

A NEM TILTOTT HATÁRÁTLÉPÉSEK szellemes alcíme – KÉPKALANDOZÁSOK KORA – többdimenziós határátlépést ígér: nem csupán korszakok és országok, hanem a különböző képfajták határain is átlépünk. A kötet írásai alapvetően a kilencvenes évek új jelenségeivel foglalkoznak, a modernista tradíciók felmutatása kedvéért a szerző mégis gyakran – és érezhető örömmel – nyúl vissza a hatvanas évekig. Az európai és az amerikai avantgárd törekvések mellé egyenrangú harmadik félként kerülnek be a képkalandozások látóterébe a Távol- és Közel-Kelet filmművészei – talán éppen a kelet-európai filmesek által üresen hagyott helyekre, akik a kilencvenes években, úgy tűnik, kevesebb izgalmas újdonságot tartogattak. Két, korát megelőző, állandóan megújuló magyar mester képviseli mindössze a régiót: Jancsó Miklós és a lassan húsz éve halott Erdély Miklós. Az új médiumok, a video és a DVD mellett pedig helyet követelnek maguknak a médiumokat új módon használó filmesek, fotósok és képzőművészek is, nem utolsósorban e tradicionális technikák határátlépőinek képviselőjeként. A sokszínű tematikus metszetre helyezi rá Bíró Yvette a művekből kiolvasható reve-

latív formai szempontokat: az idő-, a tér- és a valóságábrázolás mozgóképi manipulálásának taktikáit, a történetmondás régi-új lehetőségeit és az újabb képrögzítési technikák következményeit. Ezeket a szempontokat közvetlenül is megfogalmazza a bevezető fejezet három „portyázása”, amelyet majd a kötet három nagy egysége bont ki (RÉM)ÁLOM ÉS EMLÉKEZET, NYOMOK NYOMÁBAN ÉS A LÁTVÁNY ALAKVÁLTOZÁSAI összefoglaló címek alatt.

A szerző rendteremtő igényét bizonyítja, hogy e három rész nem csupán a bennük elemzett művek formai megoldása alapján szerveződik, hanem formatörténetileg is egymásra épül. A (RÉM)ÁLOM ÉS EMLÉKEZET a modern tudatfilm nyomdokain jut el az ezredforduló medializált hétköznapjaiban bolyongó lelkeig, akik immár nem a tudat, hanem a tévé képei között élnek. Godard-tól Atom Egoyanig álom és emlékezet pályáját az egyre kihűlő – és ezzel a „hideg” médiumoknak (televízió, video) helyet adó – elidegenedésfolyamat leírása rajzolja meg. Godard 1962-es ÉLI AZ ÉLETTÉ című filmjében még az azonosulás eszköze az idézetként (is) megjelenő képsor Carl Theodor Dreyer SZENT JOHANNÁ-jából, Egoyannál a videokép már helyettesíti az emberi viszonyokat. Jancsónál is még a hatalmi mechanizmus működéséről van szó a KÉK DUNA KERINGŐ-ben, ez a működés azonban már kiismerhetetlen, szabálytalan, lázálomszerű, amelyet éppen a nézőpontot megsokszorozó, a lineáris tér-időt elbizonytalanító videokamerák és videomonitorok tárnak elénk látványosan, pontosabban a látvány segítségével. A szerző gondolkodásmódjához különösen közel áll Peter Greenaway művészete, aki szintén elszánt rendszeralkotóként, rendteremtőként – sorozatokkal, katalógusokkal, enciklopédiákkal – próbálja leírni a káosz világát. Bíró Yvette pontosan érzékeli ezeknek az alkotóknak a modern utáni, azaz valóban posztmodern gesztusát, amely az egész beláthatatlanságából, a folyamatok leírhatatlanságából, valamiféle kétségbeesett hiányból táplálkozik – ahogy az álomból rémálom lesz. Ennél is fontosabb azonban annak felismerése, miképpen fordul át a hiány egyfajta otthonossággá, a töredékesség elfogadása a sokféleség szabad játékává. Godard kilencvenes években forgatott videojegyzetei mintha ezt a fordulatot nyomatékosítanák, amikor a legakadémikusabb te-

matikákat, a filmtörténetet vagy az önéletrajzot írják át szubjektív, párhuzamos kis történetekké, egy-egy asszociációs montázssorban felvillantva az egészeztől, a film történetéről vagy JLG-ről (Jean-Luc Godard-ról) alkotott képet. A godard-i filmtörténet címe az egymás mellé rendelt alternatívákból épülő struktúra lényegére világít rá: A FILM TÖRTÉNETE(I).

A „káosz ritmusának új minőségét” Won Kar-Wai művészetének elemzése példázza a könyvben. A hongkongi rendező tér- és időtöredékekből építkező filmjei az ismétlést, a szerializált, vagyis a korábban csak a nem elbeszélő formákból ismert szerkesztési elvet teszi a történetmondás alapjává. Az örvénylő nagyvárosi képek így a narráció szintjén is az elveszethez vezetnek, a hiányt fogalmazzák meg: egymás mellett futó, sőt dramaturgiailag egymás ellen ható epizódokat látunk. „*Elcsúszás, rés, hasadék van mindig, a térben is, az időben is*” – írja a SZERLEMRE HANGOLVA című filmről Bíró Yvette (111. o.). Ez a film egyébként a legplasztikusabb formában jeleníti meg a hiány teljességét. Szerelmi történet, amelyben a kapcsolat nem jön létre: a beteljesedés képeiről később kiderül, hogy csak játék volt, afféle próbája annak, amit nem mernek/tudnak/akarnak a szerelmesek megtenni. Mindez ráadásul negatív lenyomata a férfi felesége és a nő férje között valóban meglévő szerelmi viszonynak – amit viszont szintén nem látunk: a két másik emberrel a történet során még csak nem is találkozzunk. A megtörtént események nem kerülnek a látóterünkbe, a „majdnem” történet helyén pedig a találkozások labirintusszerű te-reiből, női ruhák mintázataiból, bizonytalan mozdulatokból szőtt, ritmikus és ismétlődő passzázsook sorjázának, két test és két lélek hiányban beteljesülő története(i). A portréval is felérő Wong Kar-Wai-esszében Bíró Yvette a művek érzékeny leírásán túl e forma legrejtettebb összetevőjéig, a rendező tér- és időszervezéséig hatol, így ez az írás a kötet egyik legértékesebb darabja lesz.

A rendszer elvárásokat is felvet, ily módon az egyes filmekről és az ezredforduló filmművészetének helyzetéről szintén képet kapunk. Csakhogy a kép ezúttal kevésbé lelkesítő; a szerző az újabb törekvésekkel, mindenekelőtt a dán Dogma 95 elnevezésű mozgalommal kapcsolatosan igen kritikus álláspontot képvisel. Feltűnő továbbá, hogy az egyes életmű-

vekben is inkább negatív fordulatot vagy legalábbis aggasztó tendenciákat lát. Godard és Greenaway utóbbi filmjeinek művészi erejét nem találja elég meggyőzőnek (és Atom Egoyané sem az, tehetnénk hozzá), a KÉK DUNA KERINGŐ-t véleménye szerint bizonyos dramaturgiai klisék terhelik. A Dogma-élharcos Lars von Trier pedig kifejezetten hamis, hatásvadász játékot űz, a konvenciósertés pózában tetszelegve. Az önkorlátozó Dogma-előírások elmentmondásosságára már a bevezető felhívja a figyelmet, a Dogma-opusokat elemző írás (DOGMATIKUS IMPROVIZÁCIÓK) aztán a filmekben, illetve a filmekkel kéri számon a manifesztum értelmét. Nyilvánvaló, mégis fontos megállapítás: a mű minősíti az elveket, s nem fordítva. Ezzel együtt az olyan kultikus tiszteletnek örvendő Lars von Trier-filmek, mint az IDIÓTÁK vagy a TÁNCOS A SÖTÉTBEN éles bírálata bizonyára sok olvasót késztet ellenvéleményre. A Dogmával kapcsolatosan némi indulatot is éreztem a szerzőben, amelyet gúnyval igyekezett leplezni, például a Dogma 95 önleplező „szüzességi fogadalmának” kommentár nélküli idézetével.

A NYOMOK NYOMÁBAN című rész az iráni Abbas Kiarostamiról tartalmaz a Wong Kar-Wai művészetét bemutató esszéhez mérhető, portréértékű tanulmányt. A Kiarostami-filmek azonban egy régi-új filmelméleti problémát is felvetnek, elővételezve az e fejezetbe sorolt elemzések általánosabb gondolkörét. A dokumentarizmus a film születésének pillanatától, annak a bizonyos vonatnak az ijesztő megérkezésétől kezdve állandó kihívás a filmesek számára: a vásznon megjelenő, fotografikus hűségű, az idő dimenzióját is tartalmazó mozgókép reprodukált, illuzórikus valóság. E kétarcúság, pontosabban a két arc önmagában rendkívül markáns vonásai – ti. a valóság és a teremttség –, különösen az elektronikus, illetve digitális média korában társadalmi, ideológiai, hatalmi kérdéssé vált. A (film)művészet az egyre észrevehetőlenebb, a mindennapokba belesimuló, pontosabban azokat helyettesítő, mind riasztóbb fejlemények árnyalt – és a médiával szemben bizony hatástalan – háttérelmését végzi a (film)kép és a (film)történetek valóságosságának termékeny kétségbevonásával, valóság és fikció látszólag egymást kizáró praxisának egymásba forgatásával. Nem új keletű dolog ez, a moder-

nizmus előtti korokig is visszahátrálhatunk, mondjuk az új világot teremtő Szovjetunió zseniális híradófilméséhez, Dziga Vertovhoz, aki operatőreinek dokumentumképeiből a vágóasztalon rakta össze egy ideológia valóságos – vagy a valóság ideologikus? – képét. A hatvanas évek mindenesetre az ideológia mellett a filmnyelv, illetve a stílus kérdését helyezte előtérbe a dokumentum és fikció viszonya kapcsán, a „keveredésre”, pontosabban a dokumentum megkerülhetetlen megformáltságára, a kamera jelenlétének az eseményekre gyakorolt – a kísérleti eszközökhöz hasonló – befolyásolására meg a fikció „ontológiai valóságosságára” téve a hangsúlyt. Kiarostami egy sajátos, számunkra jórészt ismeretlen szellemi közegben, nyelvi szempontból mégis az európai szerzői film hagyományait követő módon fogalmazza meg újra a neorealizmus kérdését: hogyan lehet az életet a maga közvetlenségében megmutatni a vásznon. Bíró Yvette a filmek zavarba ejtő egyszerűségére, eszköztelenségére hívja fel a figyelmet – a reflektálatlanságra reflektál. Szakmailag ez talán a legnagyobb kihívás; egyszerűséget, eszköztelenséget, az „apparátus” elrejtését kívánja az elemzőtől is. A pusztán a *vant*, a *létezés*t bemutató filmeknek így inkább érzékeny leírását kapjuk, mint hagyományos analízist.

A gyakran banális, melodramatikus Kiarostami-történetek hatása a monotonitást megtörő váltásra épül. Ez a váltás azonban nem valamilyenféle dramaturgiai, ritmikai vagy formai elem, hanem ennél jóval egyszerűbb, ugyanakkor a néző befogadói stratégiáját alapvetően, mondhatni katartikusan átalakító esemény: a korábbi „fikciós paktum” felrúgása, visszavonása; a film egészét érintő státuszváltás. Akár ironikus gesztusnak is tekinthetnénk, amikor több filmjében is kiderül, hogy a rendkívül létszerűnek ható események pusztán egy filmforgatás részei. Persze hogy azok – mondhatnánk dörszölt filmnézőként –, csakhogya amikor *ugyanazok* az életesemények, *ugyanazok* a történések egy forgatás részeként zajlanak tovább, akkor mintegy a fikció kerülő útján, éppen a kamera jelenléte által válnak az élet részévé. És Kiarostami számára „*a film is az élet része – zárja tanulmányát Bíró Yvette –, mert megörökítője és emlékezte, semmi más*”. (176. o.) Ez a „*semmi más*”, a megörökítésnek és az emlékezésnek, a létezésnek és a hiánynak, a vannak és nincsenek

a dialektikus redukciója jelöli ki a fejezetben tárgyalt többi műalkotás közös szellemi horizontját.

Több, igen különböző műfajú és technikájú alkotás elemzése ugyanazt a motívumot járja körül (s ezúttal szó szerint értendő a kép): a lyukat. Vagyis a körülhatárolt semmit. A láthatóvá tett hiányt. A tapintható ürességet. A hiány nyomát. A nyomozást a hiány után. A kötet legegységesebb, összefüggő motívumok elemzéseiként is olvasható írásai valóban a „nyomok nyomában” járnak. A tajvani Caj Ming-liang A LYUK című filmje közvetlenül tematizálja a motívumot, noha Bíró Yvette figyelmeztet rá, hogy az eredeti cím értelmét nehéz pontosan visszaadni; ez talán még az angol THE HOLE-nak sikerül a legjobban, amelyben „*a whole-t is érezzük, az egész vagy a minden tömör súlyát a véletlenszerű, zavart okozó nyílással szemben*”. (177. o.) Pontos leírás, mint ahogy pontos és nem utolsósorban rendkívül konkrét a motívum Caj Ming-liang különös hangulatú filmjében, ahol két egymás fölötti lakás között tátong a bennük lakókat egyszerre elválasztó és összekötő lyuk. A film hősei a fal hiányán keresztül egymás hiányára jönnek rá – mások úgy nyomoznak valami után, hogy maguk sem tudják, mit keresnek. Figyelemre méltó, mennyire magától értetődően kerülnek e közös motívum és szellemiség alapján egymás mellé filmek, multimédiaprogramok, installációk, akciók. Bíró Yvette örömmel üdvözlöli a „*nagyotmondás hangzatos erőlködései*” után végre „*egyszerű, örömteli, önmagát kitöltő*” (194. o.) művet készítő Wim Wenderst, aki nyomozott már az eltűnt (film)történetek (A DOLGOK ÁLLÁSA) és az eltűnő álmoképek után (A VILÁG VÉGÉIG), míg ezúttal, a LISSZABONI TÖRTÉNET-ben a hangok nyomába ered. Chris Marker LEVEL 5 című multimédia-mozifilmje egyenesen a végtelent kísérti – ám a komputer produkálta variációk száma hiába nagy, mégiscsak véges. Egy-egy nehezen meghatározható műfajú, a létező emlékeket vagy éppen a hiányzó emlékhelyeket összegyűjtő művész, Christian Boltanski és Sophie Calle bemutatása után következik a kötet legmeglepőbb, ugyanakkor a szerző nézőpontját markánsan kirajzoló írása a fajúmi portrékról. Ezekben a kétezere éves arcképekben Bíró Yvette azt a „nyomot” találja meg, ami után az ezredforduló (mozgó)képművészei kutatnak. A festmények – írja – „*tu-*

lajdonképpen a személyazonosság jelzését szolgálták. Személyre szóló dokumentumok az utazáshoz, a halál birodalmába való átköltözéshez. Csakugyan, bármennyire frivolnak tetszik is, ha e képek sajátos jellegét nézzük, elsősorban a mai polaroid igazolványképekre emlékeztetnek”. (219. o.) S vajon a hiánnyal, az ürességgel, a káosszal szembeesítő művek célja nem ugyanez-e: a személy azonosítása – legalább egy elmosódó igazolványképen.

A fajúmi portrékról szóló elemzésre rímél a könyv harmadik részében olvasható művészeti filozófiájáé az arcról. (Ez egyébként az egyetlen szöveg, amely nem konkrét műből indul ki, hanem a gondolatmenethez illeszt filmillusztrációkat, noha megítélésem szerint ez a módszer jellemzi latensen az egész kötetet.) A közelkép esztétikájától az arc filozófiájáig ívelő KI LÁTOTT ENGEM? című írás a személyiség mellett azonban már a közvetítettség kommunikációs aktusára is felhívja a figyelmet: nemcsak mi nézzük az arcképeket, azok is néznek minket. „*Be kell látnunk, hogy olyan világban élünk, amelyben a láthatóság egyszerre kihívás és követelmény, nyomasztó jelenlét és védtelen kommunikáció*.” (284. o.) A LÁTVÁNY ALAKVÁLTOZÁSAI című fejezet az ezzel számot vető video-, fotó- és táncművészek, valamint az installátorok közül mutat be néhányat (Bill Viola, Nam June Paik, Andreas Gursky, Pina Bausch, Tadahashi Kawamata). A művek megítélésekor a metafizikai távlat mellett a szerző számára legalább annyira fontos a játékos-ironikus szellem megőrzése. Így kerülhet egymás mellé e fejezetben is a klasszikus modernizmus komolyságát idéző Bill Viola és a csúfolódó, provokatív posztmodern Nam June Park. Attól, hogy a képek figyelnek minket, nem kell gyorsan átrendeznünk az arcvonásainkat. Nincs annál kétségbeejtőbb és mulatságosabb pillanat, mint amikor véletlenül a tükörbe pillant az ember...

Még a nyomkeresők után nyomozó fejezetben olvasható a könyv legszellemesebb írása egy bizonyára szintén szellemes – a filmet Magyarországon nem mutatták be – és mélyen ironikus, önarckép jellegű filmről, Agnès Varda A GUBERÁLÓK ÉS ÉN című dokumentumesszéjéről. Varda Godard nemzedékéhez tartozó rendező, az új hullám idején indult a pályafutása, s érdeklődését mindvégig megőrizte a dokumentarista módszer, illetve a fikció és a

dokumentum elegyítéséből építkező forma iránt. A guberálókról szóló filmje egyszerre vet fel szociológiai és esztétikai kérdéseket, hiszen a „megélhetősi” gyűjtögetők mellett számosan vannak olyanok, akik a keresés és a találás örömeért kutakodnak minden elképzelhető helyen – csakúgy, mint maga a rendező és a rendezőt méltató elemző. Bíró Yvette számára nem pusztán a bemutatott jelenség a megragadó, jóval inkább Varda művészi hozzáállása, ahogy maga is „guberálóvá” válik a film készítése közben, s akik átvitt értelemben – vallja a szerző – mi is valamennyien vagyunk. Csak-hogy ami számunkra „átvitt értelem”, az a filmben játékos, eleven valóság; olyasmi, amit – mint mondani szoktuk – ki sem lehet találni, s amit épp ezért talán értelmezni sem kell mindenáron. Bíró Yvette ars poeticaként is olvasható lelkes és lendületes *műleírása* mintha saját szakmai határainak átlépésére hívna – vagy már a határok eltörlésére?

Gelencsér Gábor

TÁRGYLEMEZEN

Ljudmila Ulickaja: Médea és gyermekei
Fordította V. Gilbert Edit és Goretity József
Magvető, 2003. 298 oldal, 1990 Ft

1995-ben, amikor Ulickaja még nem tartozott a legismertebb orosz írók közé – bár 1993-ban megjelent SZONYECSKA című kisregénye bekerült a MÉDEA ÉS GYERMEKEI-n listájára –, s amikor éppen a MÉDEA ÉS GYERMEKEI-n dolgozott, nagy interjút adott a *Literaturnaja Gazetának*. Ebből sok egyéb mellett kiderül, hogy az 1943-ban született Ulickaja tanult szakmája szerint genetikus – s bár tudományának részleteit jórészt elfelejtette („*ma már egyáltalán nem vagyok se genetikus, se biológus*”), élvezettel beszél az élővilág kifürkészhetetlen gyönyörűségéről, a tengeri csillagról például a maga „*különleges légző- és táplálkozási rendszerével*”. „*Történik valami az emberrel, aki sokáig nézi mikroszkópon keresztül az eleven élet szépségét*” – mondja. Ez a „*valami*” kétségkívül érezhető Ulickaja írásaiban – könyvről könyvre és elbeszélésről elbeszélésre változik ugyan a nagyítás mértéke, de a szerző

és az alakjai közti távolság mindig óriási: más szóval Ulickaja valamiféle természettudományos – s ugyanakkor történelmi és pszichológiai – objektivitás illúzióját teremti meg, ami egyes kritikusok szerint azt is jelenti (bár ez meglehetősen kétes és sokak által vitatott állítás), hogy a mai orosz irodalomban Ulickajának sikerült a legmeggyőzőbben vissza- (vagy előre-) lépnie a klasszikus orosz regény irányába („*aminek lehetőségében már szinte nem is hittem*” – írja például Alekszandr Vjalcev).

Van még egy roppant jellemző részlet ebben az interjúban: Ulickaja értetlenül fogadja az újságírónak azt a – valóban furcsa – megjegyzését, hogy a hősei „*tipikus szovjet*” emberek. „*Az a helyzet – válaszolja –, hogy gyerekkoromtól kezdve szörnyen távol állt tőlem a szovjet szocium, és engem nem a szovjet ember érdekel, hanem azok, akik így vagy úgy a társadalmunkon kívülre kerültek. A betegek, az öregek, a nyomorékok, az örültek – egy mai divatos szóval élve, az outsiders. És ez nem véletlen. A »kítaszítottakban« sokkal tisztábban jelenik meg az élethez való normális emberi viszony, mint azokban, akiket szovjet embereknek lehet nevezni.*”

Mindez valamelyest megmagyarázza Ulickaja furcsa recepcióját az orosz kritikusok körében – miközben két műve került már be a Booker-díj ötös döntőjébe (a SZONYECSKA után a MÉDEA ÉS GYERMEKEI is), s aztán 2001-ben a KUKOCKIJ ESETEL-ért meg is kapta a Bookert, s miközben jelenleg valószínűleg ő a legtöbbet fordított mai orosz szerző, és számos nemzetközi díjat nyert el, egyesek a posztmodern, a szoc-art és a konceptualizmus kifulladásá után új, a klasszikus orosz hagyományokhoz viszszakanyarodó pszichológiai realizmus legjelentősebb alkotóját látják benne, mások viszont inkább a lektűr és a magas irodalom háttérán jelölik ki a helyét: úgymond, bámulatos beleérző készséggel, ragyogó jellemrajzokkal és reáliákban, részletekben roppant gazdagon ábrázol „örök” magánéleti problémákat, helyzeteket: szerelmet, szexualitást, megcsalást, válást, féltékenységet és a többi, de ez mégiscsak amolyan könnyű fajsúlyú „női próza”, és igazából nem az egyik legtekintélyesebb folyóiratban, a *Novij Mir*ben lenne a helye (mondta némi macho göggel az egyik legismertebb orosz kritikus, Szergej Csuprinin).

A MÉDEA ÉS GYERMEKEI nagyrészt a Krím-félszigeten játszódik 1976-ban, itt él Médea Szi-