



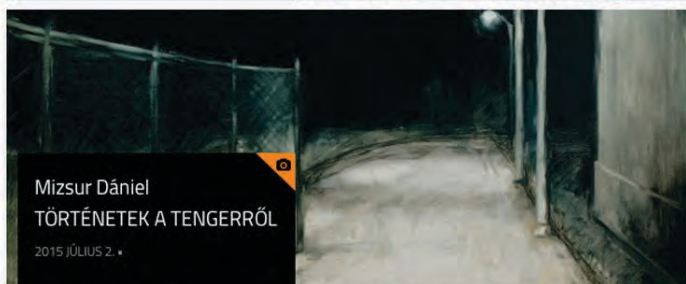
Tallár Ferenc
A CETHAL CSONTVÁZÁNÁL

2015 JÚLIUS 12. •



Asztalos Emese
VILÁGKILÁTÁSTALANSÁG

2015 JÚLIUS 15. •



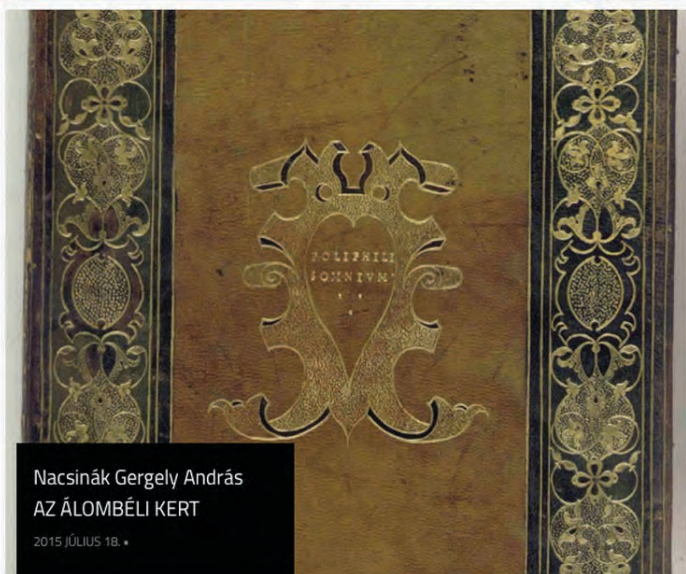
Mízsúr Dániel
TÖRTÉNETEK A TENGERRŐL

2015 JÚLIUS 2. •



Z. Karvalics László
CSODA ČESKÝ
KRUMLOVBAN

2015 JÚLIUS 27. •



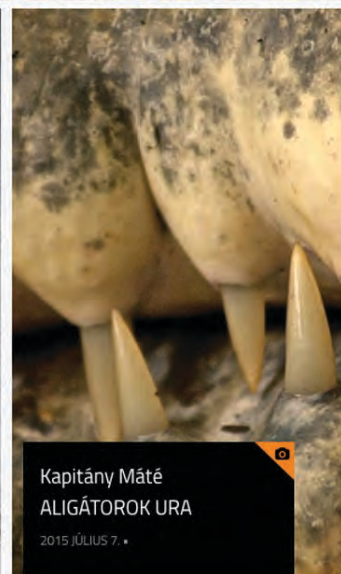
Nacsinák Gergely András
AZ ÁLOMBÉLI KERT

2015 JÚLIUS 18. •



Birtalan Ferenc
AMBIVALENS

2015 JÚLIUS 1. •



Kapitány Máté
ALIGÁTOROK URA

2015 JÚLIUS 7. •

LIGET

2015-7 július

TARTALOMJEGYZÉK [XXVIII.évfolyam 7. szám]

Birtalan Ferenc AMBIVALENS	4
DE SZÉPEK VAGY TOK	6
ENYHE TÉL	8
Mizsur Dániel TÖRTÉNETEK A TENGERRŐL	9
Szüts Miklós képeihez	
Somfai Anna PÁRHUZAMOSOK	14
[MÚREPÜLÉS]	
Kapitány Máté ALIGÁTOROK URA	15
[TÉNYFÉKEZŐ]	
Csongor Andrea ÁTKELÉS	22
Szirmai Panni KÖLTÉSZET ÉS KÖRNYÉKE [4]	23
Hang és test – olasz hangköltészeti kísérletek	
Fecske Csaba MEGBÉLYEGEZVE	31
ÚJRASZÖVÉS	32
HANG	33
Tallár Ferenc A CETHAL CSONTVÁZÁNÁL	35
Zvjagincev Leviatán című filmjéről	
Szabó Attila REMÍZ	43

Kardos Sándor HÓRUSZ PILLANTÁSA [5] Analógiák – Ki találta ki, és miért?	45
Árva Márton PIXELVALÓSÁG	51
Nacsinák Gergely András AZ ÁLOMBÉLI KERT POLIAM FRATER FRANCISCUS COLVMNA PERAMAVIT	57
Kállay Kotász Zoltán MINTHA RÖPTE	77 79
Asztalos Emese VILÁGKILÁTÁSTALANSÁG	80
Z. Karvalics László CSODA ČESKÝ KRUMLOVBAN avagy tíz perc, amely (talán) megváltoztatott valamit a világban	86

Kiadja | Liget Műhely Alapítvány
1122 Budapest, Kissvábhegyi út 4-6.
info[kukac]ligetmuhely.com

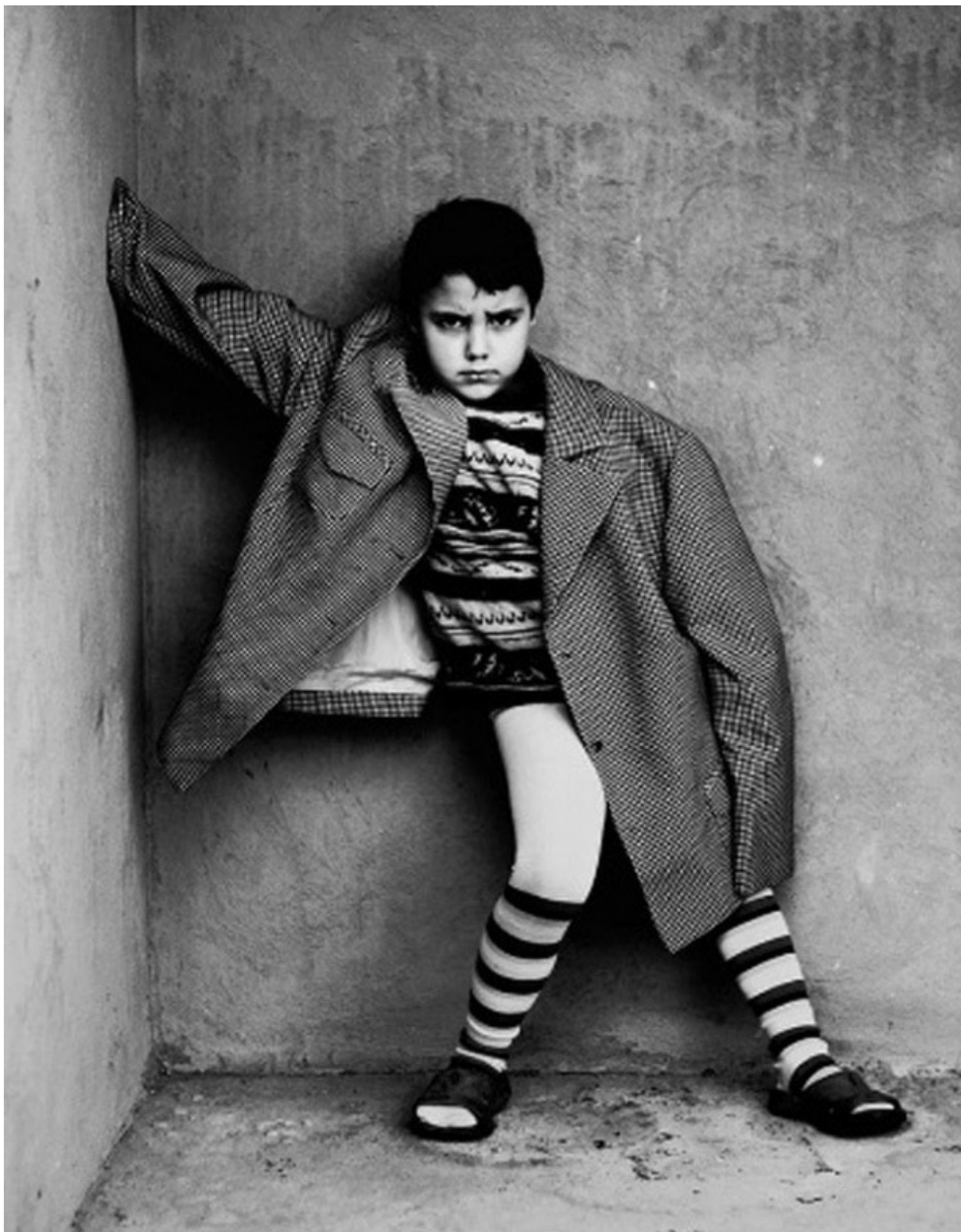
ISSN 1789-4980

Szerkesztők | Horgas Judit, Levendel Júlia, Horgas Béla
Tervezőszerkesztő | René Margit
Olvasószerkesztő | Bognár Anikó, Tamaskó Dávid
Tudományos lektorok | Kállay Géza,
Kiss Lajos András, Victor András

Támogató



Birtalan Ferenc AMBIVALENS



virágzó hársakról
nagyhátú barna csigákról
a lépteim alatt zörgő avarról
a denaturált szesz szagáról
az első körönd utáni menedékházról
a huszonnyolcas végállomásán

a korlátok csatarendjéről
a búfelejtő pohár csörgéséről
lélegzetvételnymi csendről
a döglött kolhozdobozról a konyha falán
zsebkendők fekete csíkjairól
a gyémántkemény bánatról
könnyáztatta arcon
a halál-hosszú sírkövesek utcájáról
a gyerekkor jut eszembe
hogy nem pusztultam bele
hogy mindennel dacolva
boldogan éltem

kép | Felicia Simion, lensculture.com

Birtalan Ferenc DE SZÉPEK VAGYTOK



mint szent pál az oláhokat
sok régi május itt hagyott
hiába álmodom őket
eltűnnek mind a kiscsajok

jól tudom sosem nővök fel
orgonás esték ha jönnek
csöpp meleg kezeket érzek
fölékszerezik a csöndet

istenem de szépek vagytok
harisnyásan tarka blúzban
nincs mi tőlem elvehetne
vén gyerek hetven se múltam

szemhunyás és jöttek újra
tavaszremény gerleszárnyon
röpülésünk újrafestem
nélkületek nincs világom

kép | Romina Ressia, lensculture.com

Birtalan Ferenc ENYHE TÉL



ma havat álmodok fagyot
csillagtalan jégszikrást
kegyetlen telet álmodok
hol senkik se várnak

ne maradj itt nálam
vagyok éj sötétje
denevérszárnyú kabátban
sodródok az égre

nem akarok tőled tavaszt
halálkönyvező-jégcsap
számold ujjadon mi maradt
száz év egy óra hét nap

kép | [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/ben_coffman/)

Mizsur Dániel TÖRTÉNETEK A TENGERRŐL

A költő, ha hódolatát, szellemi rokonságát kívánja kifejezni, hommage-verset ír. Megidézi, majd a legnagyobb tisztelettel maradva búcsút int a mesternek: eljön a továbblépés ideje, a hommage jelentősége hamar felszámolódik a változás természetes tempójában. A festő azonban nem szabadulhat ilyen könnyen. Főleg, ha olyan ellenállhatatlan kép lóg műtermének falán, mint Caspar David Friedrich *Szerzetes a tengerparton* című munkájának reprodukciója; és Szűts Miklós képeit nézve ez a gesztus aligha fakadhat csupán a pusztá tetszésből.



Caspar David Friedrich: Szerzetes a tengerparton

Friedrich képe ismerős, mégis szükséges felidézni, mit is látunk. Elsőre mintha gomolygó ködbe pillantanánk, szürkés-kék homályba. A tekintet nem találja nyugvópontját, majd mégis eligazítja a szigorú horizont: felismerjük, hogy a szürkés ég alatt a tenger hullámozik feketén. Talán vihart hozó szél fodrozza a tenger felszínét, ahogyan kifut a homokos partra; és a vihar előkészületében talán legutoljára vesszük észre, hogy valaki áll a parton. Egy szerzetes – mondja az utólag adott cím. Parányi alakja szinte belevész a tenger sötétjébe, félő, hogy ruhájába kap, és elsodorja a szél. Nem ő van a középpontban, bár szinte középen áll. Talán csak velejárója a hiánynak, a fokozhatatlan reményvesztettségnek, amelyet a kép sugall. Ott áll egy ember, szemben a végtelennek mutakozó tengerrel, háttal nekünk, és érezhetően nem tud mit kezdeni a látvánnyal, de rajta keresztül mi sem, nézői ennek az egésznek. Pedig mi beljebb vagyunk, amerre a biztonságosabb emberi világ lehet. Nem kell osztoznunk a szerzetes kiszolgáltatottságában – de hát Friedrich tája nem is táj, hanem nyugtalan vízió, „küzdőtér, ahol az ember sorsa eleve eldőlt”, írja Földényi F. László *A festészet éjszakai oldalában*. A horizont mentén csak összesűrűsödik a homály, talán pont ott, ahonnan még volna mit remélnie a szerzetesnek. Mint Friedrich figurái általában, a szerzetes is háttal áll, legalábbis háttal a nézőnek; mintha a látvány csakis őrá tartozna. Arcára a sorsát hirtelen felismerő ember nyugalma

telepszik, a tárgyát vesztő sóvárgás – ha volna arca a szerzetesnek. De az erőteljes intés, ami előtt a szerzetes csak megtépázva állhat, megfosztja őt az emberi megnyilvánulás minden lehetőségétől. A vereségben ezért érezni bábszerűnek alakját. Kleist megjegyzése, hogy ezt a tájat úgy nézzük, mintha lemetszették volna szemhéjainkat, erre utal: nemcsak a festmény ellenállhatatlan erejére, hanem – és legfőképp arra –, hogy az ember itt olyan vereséget szenved, amely után nehéz bármit újratekdeni: vagy éppen lehunyni a szemünket.



Szüts Miklós: Felszab tér

Ha időrendben haladunk előre Szüts Miklós életművében, olyan érzésünk támadhat, mintha szándékosan ide, Caspar David Friedrich tengerpartjára vezetne a festő. Életműve, mint egy utazás, halad kifelé a városból, autópályán elhagyva az emberi világot, hogy az utazás valami felismerhetetlen tájban érjen végét. A korai festmények csendéletek, szobabelsők, absztrakt képek. Majd jönnek képek a városról, magukra maradt helyekről, amelyek a nappal világosában eltűnnek szem elől: kikötők, sikátorok, bérházak belső terei, aluljárók, külvárosi megállók, vészkiáratok, amelyek csak az éjszakai derengő világításban láthatók.

a hiány

Külvárosi, elhagyatott, de felismerhető színhelyek, néhol még emberi alakok is fel-feltűnnek, igaz, mintha éppen a képből sietnének kifelé esernyőjük alá menekülve. Még égnek a lámpák, de már a semmibe világítanak, fényük nem vetül emberi arcra. Nem ember utáni világ ez, hanem olyan, amelyről az ember már lemondott, csak a festő merészkedik ide, hogy megmutassa a hiányt. Sötét színek, fekete, szürke, barna és fehér, a köd és a tél színe. De a bizonytalanság sem tart sokáig – a címek is segítenek tájékozódni: elrendezik a tekintetet, kibontják a kép tárgyát,

hirtelen kirajzolódik a foltok káoszából a móló, a folyóhoz vezető lépcső, a toszkán táj. Mindig van valami reális fogódzó, ami még ehhez a világhoz rendel: egy jelzőlámpa, egy villanypózna – az emberi világ emlékeztetői. Színeivel és helyeivel fojtogató festészet, de minden felismerhető, ezért nem félünk annyira, bár érezni a reáliát magába szippantó borút, amellyel az utazás végén találkozunk majd. Felkereshető helyek jelennek meg, mégis, mintha állandó köd ereszkedett volna a városra, minden áttetsző, mintha a festő erős félhomályban, szürkületkor festette volna képeit.



Szűts Miklós: Zápor után, Schlézingernél még esik

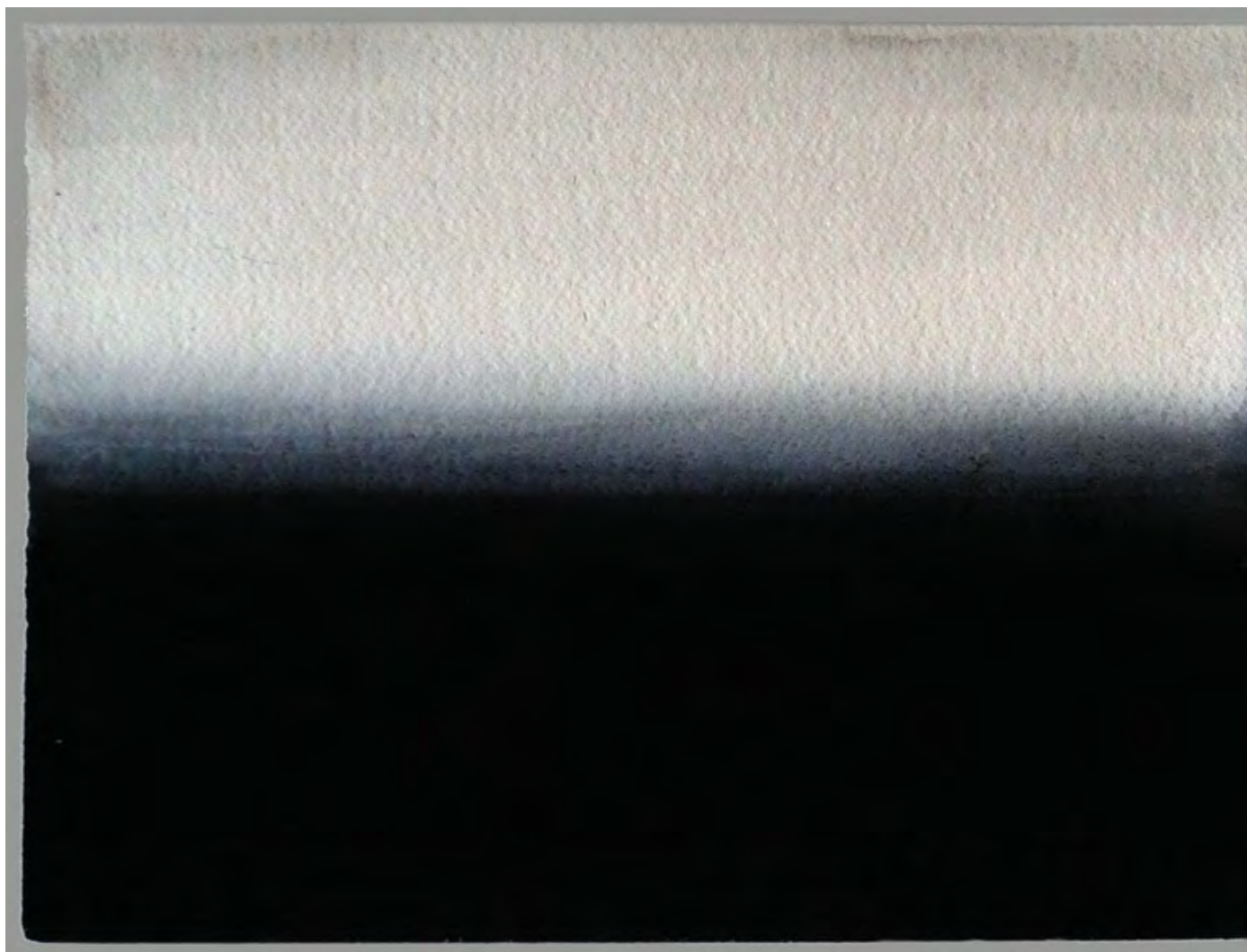
Nem maradunk azonban sokáig a város terében, megjelennek az utazás-képek: gyakran az autó szélvédőjén keresztül pillantunk ki a félhomályba, az elmosódó utakra. Autóút-képek, kifelé megyünk már a városból, magunk mögött hagyjuk a város eldugott tereit. Megjelennek a tájképek, de a festő még jelzi, hogy kifelé tartunk a városból, a táj még a városhoz, az emberi jelenléthez kötődik. Ezért gyakori témája az erdőbe, a tájba vesző autóút, gyakran még a szaggatott vonalak is látszódnak: keveredik a város, a mindennapi élet profanitása és a táj szakralitása. Az utak meghatározzák a tájat, kivezetnek a képből, sejtetve, hogy a képen kívül is folytatódhat az utazás. Azok a képek, amelyek a táj megjelenítésére fókuszálnak, főként erdőket, fákat mutatnak, egyelőre azonban még a kert-jelleg is érződik. Majd kiérünk a tájba, néha még látni egy-egy házat, egy-egy villanypóznát felsejleni az út szélén, a távolban, és a címek megint segítenek tájékozódni (*Nem történt semmi, Sebald hajóúton, Sebald Manchesterben, Őszi út az Alpokban, A nap vége* stb.).

semmi fogódzó nincs

Az igazi fordulat éve 2013. Az előző két év képei között ugyan még felsejlenek a város képei, a móló, egy kilépő; az

utazó talán nem tud, vagy nem mer lemondani a városról, a kézzelfoghatóról; de cím nélküli képein már megjelennek a kavargó fekete-szürke foltok, semmi, de semmi fogódzó nincs, nincs villanypózna, nincs ház, nincs jelzőtábla. Eltűnik a horizont is mint tájékozódási lehetőség. A város és az út elhagyásának traumája szülte talán ezeket a képeket, az irány kétségbevonhatatlan: a városi terektől az emberen túli táj örvénylése, áramlása felé fordul a festő.

A 2013-as év képein rendeződik az örvénylés. A festő mintha megerősödve hagyná maga mögött a kaotikus képeket, az alaktalanságot, vázlatosságot, a skicc-jelleget. A rendeződés azonban cseppet sem megnyugtató. A tárgyak, az alakok eltűnnek, a káosz felszámolódik, de ami a helyén marad, az a szintisza jelentésnélküliség mégis-ábrázolása, a hiány radikális kinyilvánítása. Nemcsak az emberi jelenlét elemei tűnnek el, hanem maga a táj is: két színné olvad össze mindaz, ami elmondható, ami egykor ábrázolható volt.



Szűts Miklós: Történetek a tengerről 1.

És most újból fel kell tennem a kérdést: mit látok? Két szín, a fekete és a fehér, a sötétség és a világosság egyeduralmát. Visszaáll a horizont. A világos fölül, talán ott van mögötte az ég, a szürke ég, amely Friedrich képén a sötétséghez idomul a horizont vonala mentén. Alul a fekete, a sötét, ahol egykor a szerzetes állt, ahol a part volt homokdűnéivel. Egyes képeken a két szín helyet cserél, mintha mindegy lenne, melyik hol és mikor mit nyel el. Ezek a tájak már aligha nevezhetők tájaknak. De tudom, milyen úton érkeztünk ide, így a két színre redukált látvány mögött látom mindazt, amit el kell, hogy nyeljen a kép.

továbbmondja

Nem is tudnám, hol vagyok, ha Szűts nem adna újból címet képeinek: „történetek a tengerről.” Történetek, de inkább történetek emlékei, ha még lehet emlékezni ebben a két színre redukált, elhagyható, de következetesen ábrázolt

világban. Friedrich tájképei – jegyzi meg Földényi F. László – teoretikus képek. Az ábrázolás mögött beszédes gondolat áll, mégis nehéz lenne pontosan megfogalmazni, miben is áll az a reményfosztottság, az a félreérthetetlen vereség, amely a *Szerzetes a tengerparton* című munkájából kiérezhető. Ha Friedrich teoretikus, akkor Szüts még inkább az: továbbmondja azt a gondolatot, amely teljesen felemészti a tájat, és amely egyúttal Friedrich képét is szülte. Szüts képei voltaképpen feleletek Friedrich festményére: *ecce homo*, a hiány és a reményvesztett sóvárgás még tovább fokozható. Amit Caspar David Friedrich elkezdett és talán tovább nem redukálhatónak vélt, az most itt, egy magyar festő, Szüts Miklós festményein nyeri el végső radikális jelentését. Most értünk volna csak igazán a német festő tengerpartjára?

felső kép | Szüts Miklós: Megálló

[Szüts Miklós honlapja](#)

Somfai Anna PÁRHUZAMOSOK



Ahogy két műrepülő
fej fej mellett zúgva
emelkedik a magasba,
ahogy teljes összhangban
uralják a felhajtóerőt,
ahogy azonos időben
érik el pályájuk csúcspontját,
ahogy párhuzamosok
mentén, pörögve zuhannak,
egy ritmusban engedve
a gravitáció vonzásának,
ahogy a földhöz közelítve
ugyanabban a pillanatban
lendülnek újra felfelé,
úgy kellene együtt élnünk,
precíziós táncban,
parallel koordinátarendszereinkben
egyszerre hasítva az eget.

kép | [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/ligetmuhely/)

Kapitány Máté ALIGÁTOROK URA

Dane Lancemore épp betöltötte a tizennégyet, amikor először gyanította, hogy sebezhetetlen. Egy csütörtöki napon kilógott az iskolából, és mint előtte oly sokszor, a város egyik sötétebb részén lyukadt ki, ahol a nagy háború leszakadt lábú veteránjai most is izzadt képpel füttyögtek a túl fiatal lányok után. Épp rágyújtott volna, csak úgy hetykén, ahogy illik, amikor a semmiből aljas pillantású kóbor kutya bukkant elő, és nekitámadt a fiú alkarjának. Foga azonban újra és újra lecsúszott az izomról. Dane nem volt jó tanuló, hamar ott is hagyta az iskolát. De megvolt a magához való esze. Hogy sértetlenül megúszta a kutyatámadást, éppenséggel lehetett a szerencsés véletlen műve is, hiszen a dög alultápláltságtól gyenge állkapcsa talán nem tudott akkora erőt kifejteni alkarcsontjára, izmaira, hogy kárt tegyen. Az eset után a fiú eltöprengett. Próbált felidézni olyan balesetet az életéből, amikor megsérült, akárcsak egy karcólást is szerzett. Nem volt ilyen emléke. Dane módszeres vizsgálatnak vetette alá testét. E kísérletsorozata közben tanúsított gondos körültekintését nagyapjától, Josh Lancemore-tól leste el. Az öreg ács élete végéig piált, mint a gödény, és nem volt jó ember, de dolgozni, azt nagyon tudott. Ha egyszer munkába kezdett, csak akkor fejezte be, mikor elérte a tökéletességet. A cefrétől bűzlő Josh Lancemore majdnem olyan volt, akár egy japán szerzetes.

sebezhetetlen

Dane előtt nagyapja képe lebegett, amikor a kalapáccsal kézfejeére csapott. Se roppanás, se jajgatás, se bevérzés. A szög, amit ezt követően próbált tenyerébe verni, elgörbült. A kés úgy siklott végig húsán, mint korcsolya a jégen, de nyomot nem hagyott maga után. Fagyos vízbe mászott, kiugrott az ablakon, még az iskola kazánjába is bekuporodott, hátha a lángok átrágnák bőrének páncélját. Magára lőtt egy hatlövetű Colttal, végül a sínekre feküdt. Dane Lancemore-t semmi sem tudta elpusztítani, Dane Lancemore tehát sebezhetetlen volt. Talán halhatatlan is.

Az iskolát faképnél hagyva előbb kőművesként dolgozott, de a téglák naphosszig tartó pakolását hamar elunta. Munkát vállalt a kikötőben, a rakodáson kívül hajók kéményét pucolta. Egyszer rázuhant egy gerenda, és úgy pattant le róla, mintha erőtlen pofont kapott volna. Az innen-onnan bevándorolt, babonás dokkmunkások attól kezdve ördögnek nevezték, és a földre köptek, valahányszor jó reggeltet köszönt nekik. Dane otthagytta hát a kikötőt, és inasnak szegődött egy hipnotizőrhez, ám az rövidesen kirakta a szűrét, mert Dane elcsábította csinos asszisztensnőjét, Inezt.



Nagyapja a piálás mámorát imádta, Dane a nőket. Amikor mellet és feneket foghatott, még az sem zavarta, hogy teste elvesztette sebezhetetlenségét. A karmolások nyomán vér buggyant, Dane pedig alapos figyelemmel szemlélte a vöröslő cseppeket. A vér látványa megbűvölte, képes volt hosszú percekig bámulni, ahogy a földre csöpögött. A nők feküdtek mellette, kipirosodott bőrrel, izzadtan, karjukat szétvetve, hol kicsi és fiús, hol ősi, dús keblükkel, Dane meg ült az ágy szélén, és a lábánál gyűlő vértócsában figyelte saját arcképét. Bármennyire is szeretett volna, képtelen volt hosszú ideig megmaradni egy nő mellett. Olyan akart lenni, mint az apja, aki feleségén, Dane anyján kívül rá sem hederített más asszonyra. Dane azonban nem ilyen férfi volt. A legtovább, közel egy évig, Suzy Evertonnal bírta, a lány ugyanis annyira jelentéktelen volt, hogy mellette istennek érezte magát. Ám aztán jött egy bamba, de faros cselédlány, és Dane készletét érezte, hogy e butuska arcot rajongásra bírja.

John Edgar Hoover

Aztán egy kocsmai verekedés alkalmából felfedte titkát. Ellenfelét, Jedediah O'Neillt jól ismerte, a folyton maszatos képű, köpcös írrel korábban a kikötőben dolgozott. Talán egyikük sem tudta pontosan, min veszték össze, Jedediah mindenesetre fogott egy törött nyakú palackot, és Dane nyakába dőfte. Az üveg apró szilánkokra tört, Dane sértetlenül vigyorgott. A verekedést végignézte egy bizonyos John Edgar Hoover, aki már másnap felkerestette Dane-t, és állást ajánlott neki szervezetében, a Szövetségi Nyomozóirodában. A felkérő levélben többek között megírták, hogy ilyen adottságokkal a hazát kell szolgálni, és hogy Dane milyen sokra vihetné ott náluk. Nem vagyok sem smasszer, sem spicli, gondolta Dane, miközben a kukába dobta az összegyűrt levelet. Rövidesen újabb üzenetet kapott, ismételten Hoover aláírásával. A levélben veszélyes elemnek minősítették, valamint szívélyesen felkészítették az eshetőségre, hogy eztán már szarni sem tud nyugodtan, mert minden lépését szemmel tartják.

Dane ekkor úgy döntött, délre költözik.

Floridában telepedett le, és ideje nagy részében nőknek udvarolt, hogy újra és újra láthassa kiserkenő véréit.

Pincérkedett és londiner volt különböző szállodákban, aztán elment pénzbehajtónak, azért többet ajánlottak. Dane nem élvezte a munkát, józanul nem szívesen ütött meg másokat. Egy érzékenyebb kollégája észrevette, hogy egyre többször lógatja az orrát, így ajánlott neki egy helyet, ahol kiadhatja magából bánatát. Mamá Jamón, súgta Dane fülébe, nem fogsz csalódni benne, ő valódi boszorkány. Dane először el sem akart menni a megadott címre, aztán mégis rávette magát. Mamá Jamón gyengén kivilágított lakásában, koszos és elnyűtt kanapén heverve fogadta vendégeit. Terebélyes teste forró húsillatot árasztott, ami úgy ült meg a szobában, mint a pára az őserdőben. Mikor Dane belépett, a kocaszerű asszony nem kelt fel, karját sem mozdította, csak annyit mondott valószínűleg mély hangján, gyere, kicsim. Dane, mintha bűbáj hatása alatt cselekedne, tudta, mit kell tennie. Odakuporodott a nő mellé, aki átkarolta, és mázsás mellére vonta fejét. Dane nem tudta, meddig feküdt ott a gőzölgő, párolgó hús ölelésében, megállt az idő, összesűrűsödött egyetlen elnyújtott, izzadt pillanattá. Mozdulatlanok voltak ott a dohos kanapén, csak Dane háta rázkódott kicsit, amikor sírva fakadt. Dane aztán minden héten ellátogatott Mamá Jamónhoz. Volt, hogy más férfiakat, sőt nőket is talált a lakásban, ilyenkor türelmesen kivárta a sorát. Előfordult, hogy a megnyugvást keresők fűtőkben csüngtek az asszony keblén. Máskor vézna, kipirosodott szemű ázsiaiak, csuromvizes feketék, törékeny úrinők váltották egymást. Dane újra és újra odakucorodott Mamá Jamón testéhez, újra és újra könnyített lelkén. Aztán egy napon zárva találta a lakást. Az ajtón kapkodva felfirkantott üzenet: Mamá Jamónt elvitte a szíve.



A férfi zordabb és erőszakosabb lett. Most már nem kellett neki a pia sem, sokszor ok nélkül is belekötött másokba. Egyre többször vették elő a rendőrök, egyre több éjszakát töltött őrizetben.

saját vérenek látványa

Dane harminc volt, amikor elege lett az emberekből, elege lett egész életéből, de legfőképpen abból, hogy úgy érezte, állandóan figyelik Hoover emberei. Először arra gondolt, hogy egy nő testét élvezve fejbe lövi magát, de erről letett. Egy Lancemore nem vethet véget ilyen ízléstelenül egy aktusnak, gondolta, arcán keserű mosollyal. Úgy érezte magát, mint az űzött vad, úgy is viselkedett hát. Egyre messzebb bujdosott a várostól, egyre lakatlanabb területekre tévedt. Végül a lápvidéken ütött kezdetleges tanyát. A moszkító és a fülledt levegő eleinte zavarták, de mivel egy árva lélek sem élt a közelében, úgy döntött, itt marad. Azt ette, amit talált, időnként még vadászott is. Estéknél, mikor enyhült a forróság, csupasz testével a süppedős földre heveredett, arcát belenyomta a hínárszagú latyakba, és próbált úgy zokogni, mint Mamá Jamón ölelésében. Sosem sikerült. Valahányszor felkelt a földről, testének groteszk lenyomata kigúnyolta újabb kudarcáért. Gondosan elegyengette hát nyomait. Idővel hozzászokott a láp gőzös levegőjéhez, sőt meg is szerette. Mintha visszatért volna az anyaméh csendes melegébe, órákon át ücsörgött a nedvesen fénylő fák tövében, és hallgatta, mint csepeg a tócsába gyűlt pára a súlya alatt megereszkedett levelekről. Egyedül a női test és saját vérének látványa hiányzott, hogy ne úgy érezze magát, mint egy szobor, akit idefaragtak a semmibe. Próbálta behelyettesíteni a nőket, emberforma buckákat, kidőlt és mohával benőtt fatörzseket tett magáévá, mint egy remete, aki enged a csábításnak. Teste azonban sebezhetetlen maradt.

Egy nap aztán itt is rátaláltak. Dane éppen egy aligátort ráncigált ki a lápból, hogy bőrét megnyúzva elfogyassza az állatot. Az aligátor hiába harapta át többször is a férfi sípcsontját, bordáját, nyakát és koponyáját, teste idővel elernyed, Dane pedig diadalittasan vonzolta ki a szárazföldre. A bokrok megmozdultak, sápadt homlokát kendővel törölgető alak lépett elő. Üdvözlöm, uram, köszöntötte udvariasan az aligátorölőt. Dane szeme vadul forgott, egy pillanatra eljátszott a gondolattal, hogy a vízbe fojtja az idegent, aki így betört zavartalan magányába. Egyáltalán honnan bukkant elő, hol bujkált eddig? Dane-nek hirtelen az a megérzése támadt, hogy az aligátor életének kioltásával idézte meg ezt az enyhén remegő, csenevész alakot. Hiába, sok időt töltött babonás emberek között. Mit akar tőlem, förmedt rá. Az idegen nem kertelt sokáig, elmondta Dane-nek, hogy olyan bátor férfiakat keres, akik hajlandók aligátorokat befogni az állatkertnek és a bőripar részére. Rendkívül jól megfizetnének, mondta, és élhetne tovább úgy, ahogy eddig. Nem háborgatná más, csak én jönnék el időnként a fizetségével. Dane most alaposabban is szemügyre vette az idegent. A halovány férfi délibábként reszketett az aligátor teteme mellett, mohó pillantásokat vetve a dögére, miközben úgy izzadt, mint egy maláriás. Hiába izzott a nyár, Dane egyszeriben fájni kezdett a férfi közelében. Az idegen alig-alig nézett Dane szemébe, folyamatosan a döglött aligátort figyelte azzal a különös, éhes pillantásával. Dane erős késztetést érzett, hogy valami ruhát adjon az aligátorra. Ezek kártevők, uram, suttogetta most az idegen, sose sajnálja őket. Felnézett Dane-re. A szeme vizenyős volt és szürke. Dane megborzongott. De mivel szerette a pénzt, még ha a lápon nem is tudta mire költeni, kezet rázott az idegennel.

csizmaként végzik

A zavaros vízbe veti magát, és megragadja az aligátort. Együtt tekergőzik a testük, ahogy átkarolja a hulló vaskos törzsét. Mindig az aligátor merül ki előbb. Dane a szárazföldre vonzolja, és gyakorlott mozdulatokkal összekötözi állkapcsát. Csak harapsz, te kártevő, sziszegi a férfi, tátani már nem tudod a pofád, ahhoz nincs elég erő az állkapcsodban, mi? Az aligátorokat verembe dobja, ahol azok sértett büszkeséggel vonulnak odébb. Nem sejtik, mi vár rájuk. Ha szerencsájuk van, elzárva töltik hátralévő életüket, kíváncsi gyerekek mutogatása, és okoskodó apák szövegelése mellett az állatkertben. Ha nincs szerencsájuk, halomra ölik őket, és lenyúzzák a bőrüket, hogy csizmaként végezzék egy déli cowboy lábán. Dane ezzel nem foglalkozik. Megfogadta az idegen tanácsát. Sajnálattal helyett gyűlöletet érez a dögök iránt. Az aligátorok egyre nagyobb arányban válnak csizmává. Az állatkert szavá tette, hogy alig-alig kapnak már példányokat, mondja a vizenyős szemű idegen, aki szokás szerint átadja Dane-nek havi fizetségét. Dane lábánál törött nyakú hulla, az idegen ezúttal is falánk tekintettel és reszkető szájszeglettel bámulja a tetemet. Mintha titkon helyeselné Dane eljárását. De hát a megrendelő igényei az elsők. Kérem, figyeljen oda, szól az idegen, és bólint, mintha Dane helyett ígérné meg, hogy a jövőben kevesebb aligátor döglük meg.



Dane évekig fogja és öli az alligátorokat. Mikor hajnalban kinyitja szemét roskadozó kunyhójában, nem lát mást, csak vadul kattató állkapcsokat, pengevékony pupillákat, surranó pikkelyeket és falakat átszakító farkcsapásokat. Elszokik a beszédől, egyedül a pénzt hozó idegennel kommunikál, de vele is csak tőszavakban. Torkából mind többször gurgulázik elő valami állatias hörgés. Mozgása is megváltozik, fejét alacsonyan tartja, ujjait szétterpeszti. Az idegen úgy méricskéli Dane-t, mint valami gyönyörű paripát. Tudja, hogy híre ment már a városban? Dane morog, fejét lehajtja. Bizony, folytatja az idegen, képregényt akarnak készíteni magáról, az Alligátorok ura címmel. Na, mit szól ehhez? Dane nem szól semmit, lapos pillantást vet az idegen kezére, amiben a dollárköteget tartja. Supermanhez hasonlítják, uram, Supermanhez! Dane ismeri a Superman képregényeket, de egyáltalán nem hozza lázba a hír. Nem akarja, hogy bárki is foglalkozzon vele. Az idegen finoman megérinti Dane nyakát, majd átadja neki a fizetséget. Dane köszönömöt vakkant, és ellohol a tanyája felé. Az idegen hosszan néz utána, és jótmulat, mikor észreveszi, hogy Dane kunyhója előtt elnagyolt totemként terebélyes női testet ábrázoló faszobor emelkedik. Mamá Jamón, tűnődik az idegen, és megtörli izzadó homlokát.

tejként kavargó

A lápra olyan köd telepedik, hogy Dane csak csoszogva tud haladni, mert nem akarja kipróbálni, milyen, ha rossz helyre lép, és elnyeli az ingovány. Négykézlábra ereszkedik, úgy folytatja útját. Fáj a feje, változik az idő. Tenyere besüpped a sárba, cuppanva húzza ki belőle. Mikor felnéz, rádöbben, hogy eltévedt. A láb ismeretlen részéhez ér, hiába él itt évek óta, még sosem járt erre. Először összezavarodik, a földre hasal, hogy a hús iszap megnyugtassa kicsit. Tejként kavargó a köd, a csúszós faágak úgy feketellenek benne, mint a fehér abroszon szétfolyt tinta. Dane elindul visszafelé, lassan, mélyeket lélegezve, aztán egyre gyorsabban, rémültebben. Sehogy sem talál a kunyhóhoz. Nyugi, Dane, gondolja, és még így, kimondatlanul is akadozik fejében az emberi nyelv. Felegyenesedik, és két lábon állva is körbenéz. Nem messze tőle egy barlang szája tátong. Dane közelebb lép a barlanghoz, és mintha csak lépte alatt gallyként reccsenne, megdörren az ég. Az eső meleg, kövér cseppekben hullik a férfi vállára. Dane felnéz az égre, a köd szertefoszlik, lyukacsosra szaggatja az eső. Fekete. Megdörren újra az ég, és nagyot kordul a férfi hasa. Sietősen körbevizslatja a barlang környékét, talál egy bokrot, tele érett,

sötétzöld bogyókkal. Teletömi szakadt nadrágja kitágult zsebeit a bogyókkal. Villám csap egy távoli fába, a törzse úgy pattan szét, mintha óriási baltát vágtak volna bele. Dane eljátszik a gondolattal, hogy megvárja, míg belécsap a villám, hátha az képes elpusztítani a testét. Az volna csak az igazi kísérlet, gondolja, nagypapa igazán büszke lenne rám. De az eső egyre vadabban zuhog, ruhája kellemetlenül tapad rá. Bevonul hát a barlangba, és hátát a falának vetve a földre ül. Az eső viharra erősödik, vadul tombol, csavargatja a fákat, a láb pedig nagyokat fröccsen ütései alatt. Dane előkotorja zsebéből a bogyókat, és jóízűen elfogyasztja.

Fél óra telik el, a vihar még mindig nem csendesül. A barlang belseje ellenben furcsán tágul és szűkül, akárha lélegezne. Megdörzsöli a szemét. Mi ez, elaludt? Felkel a földről, szédelősen elindul a barlang belseje felé. Gyomra émelyeg, arcizmai mintha megbénultak volna, pislogni is alig bír. Miféle bogyók voltak ezek? De lába viszi tovább, egyre beljebb és beljebb. A barlang falán krétarajzok, némelyik megmozdul, ahogy elhalad mellette. A járat időnként annyira összeszűkül, hogy a törzséhez kell húznia karját, amikor azonban kinyújtja kezét, a falak távolra rohannak. Van, hogy úgy érzi, már órák óta halad, és mikor hátrapillant, tisztán látja a barlang bejáratát. Később meg, talán kettőt, ha lépett, már a kanyargós barlangrendszer legmélyén találja magát. Aztán egyszer csak kiér egy tisztásra. Beesteledett már, a tisztás mégis ezüstös fényben ragyog. Dane nekitántorodik a barlang kijáratának, és a földre zuhan. Álomba merül, de csak néhány percre, mert hamarosan beszédszerű moraj ébreszti. Ahogy van, hason fekve, felemeli fejét. Három alak közeledik, megállnak a tisztáson. Dane a sötétben hever, nem láthatják. Inas, fekete testükön emberi öltözék, de nyakukon acsarkodó aligátorfej ül. Beszélnek valamit, Dane nem érti. Ekkor megjelenik egy csodaszép, aranyhajú nő, fehér szoknyája leng körülötte, mint tó vizén a liliom. Az aligátorfejű férfiak egyike megsimogatja a tünemény arcát, és koszos zsebéből gyűrt pénzt ad neki. A fekete alakok most körbeállják a nőt, vetköztetik. A nő nem ellenkezik, de Dane érzi, nem akarja. Nagy nehezen, kába fejjel feltápáskodik, és belép a tisztás ezüsthényű gyűrűjébe. Az aligátorpofájúak mind felé fordulnak. Az egyik megszólítja, de Dane továbbra sem érti, mit beszél. Békén hagyod a nőt, te kártevő, vagy kiszaggatom a beleidet! Összenéz a három aligátorfej, mintha éppenséggel Dane lenne itt a külön figura. Valamit megint morog az egyik, és közelebb lép hozzá. Dane a liliomszoknyás tündért figyeli, miközben azt morogja az aligátorfejűnek, figyelmeztetek, kártevő, még egy lépés, és az lesz az utolsó életedben. Kés villan az ezüsthényben, Dane bordái közé szaladna, de lecsúszik bőréről. Rémműlten kikerekedik az aligátorszem, Dane megragadja a pikkelyes torkot, és nagyot szorít rajta. Összecscuklik a fekete test, Dane most elindul a másik kettő felé. Az aranyhajú szépség visítva szalad el, még a pénzt is elejti.



Dane gyomra sajog, feje fáj, semmire sem emlékszik. Saját roskadozó kunyhójában fekszik, ezt látja, és felette ott áll a verejtékező idegen, akinek most kissé gondterhelt az arca. Jó reggelt, uram, mondja halkán. Dane felül, okádni szeretne, de nem megy neki. Nem szívesen sūrgetem, uram, folytatja az idegen, de hamarosan látogatói érkeznek. Dane zavaros és rémült tekintettel mered az idegenre. Miféle látogatók? Az idegen elmosolyodik, látja Dane szemében a félelmet. Ha a tegnap esti eseményekre gondol, uram, hát nem kell aggódnia, mindent elrendeztem, mondja sejtelmesen. Látogatói nem rendőrök és nem Hoover emberei. Dane először nem érti, miről magyaráz az idegen, de aztán felsejlik benne egy emlékkép egy fehéren libbenő szoknyáról. Visszahanyatlik az ágyba, a viskó levelekből font tetőzete mintha forogna odafent. A kártevők kártevők maradnak, suttogja az idegen, és megpaskolja Dane térdét. A férfi felpattanna, hogy megüsse ezt a fehér, kígyószerű alakot, de mozdulni is alig bír. Az idegen zavartalanul folytatja. Kisgyerekek érkeznek a városból, uram, lelkes rajongók, akik alig várják, hogy személyesen is megismerhessék az Aligátorok urát! Dane torka összeszorul, tiltakozna, de az idegen már nincs ott.

olyan akarok lenni

Most egy seregnyi kiáltozó gyerek között áll. Vége a nyugalmának. A gyerekek sikongatva tapogattják, a bátrabbja otthonról hozott villát vagy kést döfköd a férfi lábába, hogy meggyőződjön róla, igazat írtak-e a képregényben. A papám szerint az Aligátorok ura az isten, magyarázza okoskodva az egyik kisfiú a másikkal. Félős, szemüveges kislány lesütött szemmel suttogja, hogy én is olyan akarok lenni, mint a bácsi.

Dane meg csak ácsorog ott szerencsétlenül, és arra gondol, miféle világ az, ahol egy hozzá hasonlóhoz ilyen közel engedik a kisdedeket. Mi történt ott, a tisztáson?

1939-et írunk.

kép | flickr.com

Csongor Andrea ÁTKELÉS



Aluljáró. Mindennap ott megyek.

– Sőt, haladok!

Cipőm elegánsan kopog.

A térben – saját teremben –
visszafogott az illatom.

Decens másolat vagyok, valami
prototípusé. Nem más.

Valahonnan valahová,

célom van, önigazolt vagyok, miegymás.

Ő – az a lány, nő? – ma is,

reggel hétre már beágyazott.

A szokványos kép fogad.

Büdös, letakart, meztelen ciha,
tetejében óriási, piszkosfehér plüssmacija.

Egy alvóállat.

Gondolatom ma sem másítom.

Amit hoztam, ugyanazt viszem.

A nyüves plüssállat zavar.

Meghasonulhatnék. Minek?

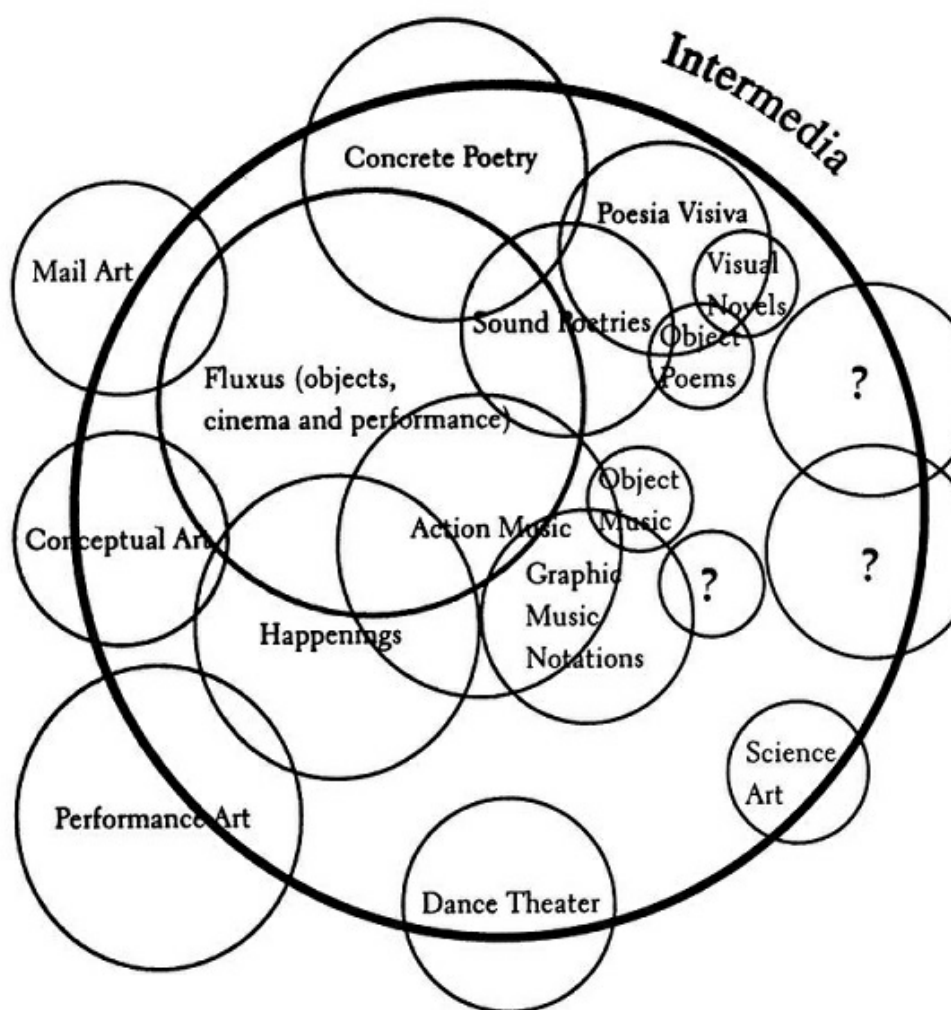
Inkább megyek majd a felszínen.

Szirmai Panni KÖLTÉSZET ÉS KÖRNYÉKE [4]

A kísérletező költészeti tendenciák között a vizualitásra építő irányok mellett a hangzó költészet is izgalmas művészeti színtér. A két terület nem válik szét élesen, a képi megjelenítés és a hangzó kísérletek egymást erősítik. Széles körben vitatott műfaj a hangköltészet (vagy akusztikus, vokális, fonikus költészet), pedig kifejezési lehetőségei a képköltészetéhez hasonlóan beláthatatlanok. A távolságtartás oka talán a befogadói hozzáállásban (pontosabban hozzá-hallásban) rejlik.

A teoretikusok ma is küzdenek a műfaji meghatározással. Dick Higgins Intermedia-elmélete^[1] szerint a hangköltészet a véletlenre építő fluxus és a konkrét költészet metszéspontján helyezhető el, a „versobjekt” és az „akcióköltészet” közös területén. De a helyzet jóval összetettebb a Higgins-féle elképzelésnél, kiindulópontként érdemes mégis elővenni a halmazábrát.

Intermedia Chart Dick Higgins



Molvena Italy
19 January, 1995

Dick Higgins: Intermedia Chart 1995, muse.jhu.edu

Alaposabb vizsgálat után felfedezhető, hogy a hangköltészetet szimbolizáló kör egyáltalán nem csatlakozik az irodalom írott műfajaihoz. Higgins a kísérleti műfajokra szorított, mégis szembeűnő a hiány. Hol van az irodalom?

sok(hang)színű világ

Bármilyen költészeti megnyilvánulásnál ragaszkodunk az irodalomhoz, még a szövegtől elrugaszkodó irányzatok esetében is. A hangköltészet ebből a szempontból kemény dió, mert a kakofón zene vagy akár a szavaló kör előbb eszünkbe juthat róla, mint a hagyományos irodalom. A szerteágazó kísérletek állandó fejlődése nyomán meghódított

területek köre egyre bővül, a hangköltészet a performansz-kultúrához és az akció-színházhoz kapcsolódik. Kőbe vésett műfaji kategóriák helyett rugalmas esztétikai jellemzőkkel találkozunk. Általánosan bármilyen hangzó elemet (eredeti emberi hangot vagy annak módosított változatát, zajokat) használó költészeti kísérlet hangköltészetnek nevezhető. A megvalósítás módja szerint különböző altípusok alkotják a hangköltészet sok(hang)színű világát.

A hangzó költemények terén gyakorlatlan befogadó könnyen elrettenhet a szokatlan hangzásvilág, az olykor agresszív hanghatások és az „érthetetlen” szöveg – ha van egyáltalán – hallatán. Kortárs komolyzenén edződött fülnek már nem olyan idegen a közeg, de megfelelő nyitottság elengedhetetlen az élvezetéhez.

partitúra nélkül

A vizuális költészethez hasonlóan a hangköltészet is különböző formanyelveket használ. A nyelvet legkisebb építőelemeire – hangra – bontó konkrét műtől a radikális avantgárd gesztusokat használó „akcióig”. A hangköltészet lehetséges csoportosítási módszerei jellemzően a hang materiális értelmezésével és a hangzó jelenségek rögzíthetőségének (és módosításának) lehetőségeivel foglalkoznak. E két irány – a történeti avantgárd kezdeményezések és a magnetofon technológiai lehetőségeinek – együttes hatására alakult ki az ötvenes években a ma hangköltészetnek nevezett kísérleti irányzat. Gyakran írott szöveges vázlat vagy partitúra nélkül, improvizációra, szabad asszociációra épülő, az előadó művészetéhez és a színházhoz is kötődő forma. A kísérleti költészet speciális vonulataként a hang dimenzióinak feltárása mellett a zajok zenei-költészeti értelmezésével is foglalkozik.

Hogyan értelmezhető egy hangvers?

A vizuális költészeteknél is felmerül a kérdés: mennyire van szerepe a nyelvnek? Befogadható a mű nyelvismeret nélkül? Kell-e tudnunk, mit jelentenek a megjelenített szavak/töredékek? A legtöbb esetben – elsősorban a képi és verbális jelek fúziójára törekvő konkrét költészetnél – a nyelvi minőség átalakul és nem az olvasás válik a befogadás módjává. Hangzó kísérleteknél a helyzet összetettebb. A hang időbeli kiterjedése, pillanatnyisége más jellegű befogadói magatartást igényel, koncentrált figyelem és asszociatív készségek segítségével kerülhetünk közelebb az alkotáshoz.

izgalmas hangjelenség

De a nyelv el is távolodik a hagyományos formátumától, és ha meg is jelenik (akár hangzó vers leirataként), csak elvontan, kommunikációs cél nélkül. Narratívát vagy szóképeket ne keressünk a hangversekben, viszont az artikulált vagy artikulálatlan, nyers hangok összessége izgalmas hangjelenségeket hoz létre. Bár sok esetben szójátékokra épül a hangköltemény, ha meghallgatunk egy olasz futurista hangverset, nyelvtudás nélkül is hathat ránk. A művek egy része a nyelvet beszédhangokra bontja le, „*Vokális toccata*” (Arrigo Lora-Totino, 2002), és radikális hangutánzó vers születik, ahol a nyelvi értelmezés lehetősége megszűnik, helyébe lép a kifejezés teljes szabadsága.



Giovanni Fontana: Költészeti performansz, epigeneticpoetry.altervista.org

Hol kezdődik a hangköltészet története?

világmegváltó terv

A hangzó kísérletekre építő modern hangköltészet a klasszikus avantgárd kezdeteihez, elsősorban futurista és dada kezdeményezésekhez köthető. Bár a történeti áttekintések az orosz futurizmus mellett a zaumizmust^[2] és a zürichi Cabaret Voltaire^[3] körét említik a kezdeteknél, (a test és) a hang konkrét kifejezőeszközként értelmezése az olasz futuristáktól indul. Bár más, főleg francia kutatók és művészek (Henri Chopin vagy Bernard Heidsieck) szerint^[4] a hangköltészet a hangfelvételt lehetővé tevő technológia születésével (1950-es években) jön létre önálló műfajként, Filippo Tommaso Marinetti megkerülhetetlen szereplője a korábbi kísérleteknek. A kísérleti költészet más változataihoz hasonlóan, a hangzó kifejezőmód is az írott szöveges kifejezés meghaladásának igényéből ered. A futuristák a mozgalom kezdetei óta gondolkodtak egyfajta totális művészet megalkotásában, ahol a különböző érzékszervek és hatások nem válnak szét, együttes eredményük a (futurista szellemiségben értelmezett) művészeti élmény. A hang potenciális lehetőségeinek kutatása a költészet kiterjesztéseként merült fel. Ne korlátozza semmi a kifejezést! Több módszert is kidolgoztak a hangzó kifejezés határainak kiterjesztésére. Francesco Cangiullo a *Kottavers*^[5] koncepciójában a szabad szavas versek vizuális megformáltságának szintetizálására tesz kísérletet: egységes kottanyelvet hoz létre, amely képes „időben is ábrázolni a hangutánzókat és zörejnnyelvet”. Fortunato Depero pedig az „absztrakt verbalizáció” problémáját a *hangutánzónyelv* feltalálásával oldja meg: „a hangutánzónyelv az egyetemes megértés költői nyelve, melyhez nem kellenek fordítók.”^[6] Lényege, hogy a természetben megtalálható hangokat, zörejeket az emberi kommunikáció és a költői kifejezés részeként értelmezi újra. A mindennapi élet zajának beemelése a költői eszköztárba önmagában is izgalmas, Marinetti ennél is tovább megy. Az élet minden területére^[7] kiterjedő futurizmus a költészetet e világmegváltó terv fontos elemeként a közönség provokatív megszólítására használta. A futurista hangköltészet a szabad szavak feltalálásának egyenes következménye. Marinetti legendás *Zang Tumb Tumb*^[8] című kötete egyszerre a tipográfiai hatásra építő konkrét vers és az azonos című hangköltemény

szabadon értelmezendő partitúrája[9]. Sőt, a különleges kiadvány akár művészkönyvként is értékelhető.



Filippo Tommaso Marinetti: Zang Tumb Tumb, johnroscoe.wordpress.com

Giovanni Fontana hangköltő, teoretikus és performansz-művész szerint[10] a futurista „szavalt” a hangsúlyos tipográfiai megoldásokból merít, a felszabadított szó (hang) az előadó kifejezési lehetőségei útján kel életre – ami átvezet a performansz-kultúra gyökereihez. Marinetti egyenesen az 1960-as években elterjedt akcióköltészetet előlegezi meg futurista estjein, ahol a költészet, a színházi megjelenítés és a performansz elemei keveredtek. Számos kiáltvány mellett Marinetti időt szakított a futurista deklamáció[11] szabályainak meghatározására is. A költészetnek „teljes fizikai valójában kell robbannia: a gesztusok, a színpadi jelenlét és a közönségre zúduló erő”[12]: a test és a hang egyesülése nyomán érvényesül a totális hatás. Marinetti tizenegy pontban foglalja össze a futurista „szavaltó” számára kötelező szabályokat. Figyelmeztet az „elavult” előadó jellemző hibájára, hogy csak a felsőtestét használja az előadás során, ehelyett geometrikus gesztikulációt javasol („rajzoljunk a levegőbe négyzetet, kört, spirált”), az arcjátékot és a hangszín változtatását viszont megtiltja („embertelenítés”). Általánosan – a futurista gépkultusz jegyében – a motor hangjának és ritmusának imitációját írja elő, az előadott mű értelmezésének kísérlete nélkül. Az első futurista szavaloestet 1914-ben tartották Rómában, amelyet több másik követett Európában[13]. A közönség körében – nem meglepő módon – az efféle radikális kísérletek nem arattak[14] osztatlan sikert, akárcsak a futurista zenei koncertek. A római esten többek közt Marinetti, Balla és Cangiullo lehangolt zongora kíséretével előadott improvizációját élvezhette a közönség, „*Két szudáni kritikus vitája a futurizmusról*” címmel[15]. A zajzene és hétköznapi zörejek használata, a performansz-művészetet idéző fellépés és a közönség szándékos provokálása nem tette a nyugati polgárság kedvenceivé a futuristákat.

ritmikus absztrakció

Az olasz költészet egyébként is termékeny talaján a futurista hagyományok meghatározóak, a későbbi fejlődés során is érezhető a radikális kísérletező szándék. Arrigo Lora-Totino, Giovanni Fontana, Demetrio Stratos, Adriano Spatola és Enzo Minarelli az olasz hangköltészet (fénykorának) jelentős alakjai. Mára a kísérletezésbe a digitális technológiák is beépültek, de a hatvanas-hetvenes évek neoavantgárd kultúrájában nemzetközileg jegyzett innovatív jelenségként fejlődött az akusztikus költészet. A vizuális költőként is elismert Arrigo Lora-Totino kivételesen innovatív eszközhasználattal és játékos megoldásokkal közelít a hangköltészethez. A jelenség átfogó elemzése mellett a korszakban egyedülálló hangköltészeti gyűjteményt[16] hozott létre, amely 7 lemezes kiadásban jelent meg 1978-ban. A *Futura*[17] magában foglalja az 1920-as évektől a hatvanas-hetvenes évekig (és még tovább) tartó fejlődés különböző állomásait, s az olasz hangzó kísérletek páratlan gazdagságát mutatja be. A kiadványhoz tartozó elméleti bevezetőben[18] Lora-Totino négy kifejezési szintet különböztet meg az akusztikus költészetben belül. Az „olvasott szöveg”-nek nevezett első szinten az írott vers átlép egy másik dimenzióba, szavalként hangzó élménnyé válik, kilép a papír síkjából, de még az írott szöveghez kötődik. Még gazdagabb lehetőségeket rejt az „elbeszélt szöveg”, amelyben a hangzó interpretáció kerül előtérbe, az előadó önálló műalkotást hoz létre az emberi hang és a zörejek széles hangtartományában mozogva. A harmadik szint az „elbeszélt kompozíció”, itt az írott szöveg szabadon kezelt partitúráként van jelen, a futurista szabad szavas versek tartoznak ide, hangképzési kísérletek és hangutánzó szavak, szabad asszociációra épülő megjelenítése. A „hangzó kompozíció” a hangzó improvizáció legmagasabb foka, a leírt szöveg kötelékétől megszabadulva az előadó vokális lehetőségeinek széles skáláját használja a zajok és a ritmikus absztrakció eszközeivel. Utóbbi már a dadaista hangkölteményekre jellemző, befogadói szempontból ez a legradikálisabb kifejezőmód, az artikulálatlan hangok és a természet zörejének beépítésével létrejövő akusztikus performansz.

Arrigo Lora-Totino[19] jelentős hangköltészeti munkássága a hatvanas évek óta meghatározó, szokatlanul merész, innovatív megoldásai színesítik az olasz közeget. Futurista és más avantgárd műveket adott elő hangköltészeti performanszként, majd a hetvenes években a klasszikus hangköltészeti alkotások (pl.: *Intonazione cromatica*, 1974) után a kifejezés spektrumának kibővítésével kísérletezett. Eredményeit a „folyékony költészet” és a „tornaköltészet” új műfajaiba sűrítette. Feltalált saját céljaira alkalmas hangszert is, a „hidromegafont”, amely tubára emlékeztető tölcser, ebbe vizet önt, és megfújja, így jön létre a *folyékony költészet*. A „tornaköltészet” ennél is izgalmasabb: a játékos asszociációk csúcspontja. Ahogy a futuristák, Lora-Totino is az egész test bevonására törekszik, elnagyolt gesztusokkal rajzol a levegőbe hangzó képeket.



Hidromegafon, exibart.com

Az olasz hangköltészet sokoldalú, bátor és izgalmas kísérletekkel állt elő. A hetvenes években több „hangzó” folyóirat a *Tam Tam*[20] után a *Baobab*[21] is a hangköltészeti fejlődéssel foglalkozott, olasz és külföldi művészek bemutatásával. Az első olasz kazetta-folyóirat kiadójaként Adriano Spatola aktív szervezője volt a folyóiratok körül kialakuló művészeti közegnek. Spatola hangköltészetében hétköznapi részletek játékos átértelmezésével kísérletezik. A *Metro Goldwyn Mayer* című munkában a jól ismert filmvállalat nevével játszik, és váratlan élményeket tartogat.

A hangfelvétel könnyen hozzáférhető lehetőségként az ötvenes években jelenik meg Nyugat-Európában. A kazettás magnók elterjedésével kitárul a világ a hangzó kísérletek előtt: megörökíthető a hang, újrajátszható, keveréssel, gyorsítással, lassítással manipulálható. A technológiai fejlődés közvetlen hatással volt a hangzó kísérletekre, a digitális korban a multimediális eszközök új hang-installációs megoldásokat tesznek lehetővé. Intermediális szempontból a hangköltészet eredendően szabad, több kifejezési területet magába foglaló művészeti ág, lehetőségeit tovább bővíti a kortárs technika.

[1] Dick Higgins, “Intermedia”, *Something Else Newsletter* (1965); új kiadás Hannah Higgins függelékével IN *Leonardo*, Vol.34, No.1, 2001, pp.49-54.
<https://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1higgins.pdf>

[2] A Zaumizmus („az értelmén túli nyelv”) az orosz avantgárd irányzatokból fejlődött ki, főbb képviselői Hlebnjikov és Krucsonih. Forrás: Szkárosi Endre: A hang autonómiája a költészetben In: Szkárosi Endre (szerk.): *Hangköltészet. Szöveggyűjtemény*, Artpool, Budapest, 1994., 3–9. o. <http://www.artpool.hu/Poetry/Sound/Szkarosi.html#lj>

[3] Jean-Pierre Bobillot: ‘La poesia sonora: Poesia scenica e poesia registrata’ In: *Le Arti del suono, Poetiche fonetiche ed altre, a cura di Giovanni Fontana*, Aracne, n. 5/2012

[4] Arrigo Lora Totino: *Poesia sonora: ciò che è, Vico Acitillo 124 – Poetry Wave Zapping*, 1.p. <http://www.vicoacitillo.it/zapping/19.pdf>

[5] ‘Manifesti e documenti teorici del futurismo, Spes-Salimbeni’, Firenze, 1980. magyarul: in: Szkárosi Endre (szerk.): *Hangköltészet. Szöveggyűjtemény*, Artpool, Budapest, 1994., 17-19.o. <http://www.artpool.hu/Poetry/Sound/Cangiullo.html#lj>

[6] ‘Depero Futurista’, Milano, 1927. magyarul: in: Szkárosi Endre (szerk.): *Hangköltészet. Szöveggyűjtemény*, Artpool, Budapest, 1994., 16. o. <http://www.artpool.hu/Poetry/Sound/Depero.html>

[7] futurista konyhaművészet, zene, építészet, film, fotográfia, divat stb...

[8] Filippo Tommaso Marinetti: *Zang Tumb Tumb*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano, 1914.

[9] Giovanni Fontana: *A futurista performansz. Szöveg, hang, gesztus – útban a totális költészet felé* (Ford.: Puskár Krisztián) In: *Helikon Futurista-szám 2010/3*. http://itadokt.hu/userfiles/Giovanni%20Fontana_A%20futurista%20performansz.pdf

[10] Giovanni Fontana: *A futurista performansz. Szöveg, hang, gesztus – útban a totális költészet felé* (Ford.: Puskár Krisztián) In: *Helikon Futurista-szám 2010/3*. http://itadokt.hu/userfiles/Giovanni%20Fontana_A%20futurista%20performansz.pdf

[11] F.T. MARINETTI: LA DECLAMAZIONE DINAMICA E SINOTTICA, 11 marzo 1916

<http://www.homolaicus.com/arte/futurismo/testi/manifesti/declamazione.htm>

[12] Giovanni Fontana: *A futurista performansz. Szöveg, hang, gesztus – útban a totális költészet felé* (Ford.: Puskár Krisztián) In: *Helikon Futurista-szám 2010/3*. 375.o. http://itadokt.hu/userfiles/Giovanni%20Fontana_A%20futurista%20performansz.pdf

[13] Giovanni Fontana: *A futurista performansz. Szöveg, hang, gesztus – útban a totális költészet felé* (Ford.: Puskár Krisztián) In: *Helikon Futurista-szám 2010/3*. 376.o. http://itadokt.hu/userfiles/Giovanni%20Fontana_A%20futurista%20performansz.pdf

[14] Haraszi Enikő: *A futurista (zaj-)zenefelfogás alapjai* – In: *Helikon Futurista-szám 2010/3*.

http://itadokt.hu/userfiles/Haraszti%20Eniko_A%20futurista%20zaj_zenefelfogas%20alapjai.pdf

[15] Giovanni Fontana: *A futurista performansz. Szöveg, hang, gesztus – útban a totális költészet felé* (Ford.: Puskár Krisztián) In: Helikon Futurista-szám 2010/3. 376.o.

http://itadokt.hu/userfiles/Giovanni%20Fontana_A%20futurista%20performansz.pdf

[16] *Futura, Antologia storico-critica della poesia sonora a cura di Arrigo Lora-Totino*

Antologia composta da n.7 dischi. Cramps Records, Milano 1978.

[17] Az anyag egy része meghallgatható:

<http://www.fondazionebonotto.org/poetry/loratotinoarrigo/audio/pvm017513.html>

[18] Arrigo Lora-Totino: 'Introduzione' – In: *Futura, Antologia storico-critica della poesia sonora a cura di Arrigo Lora-Totino, Antologia composta da n.7 dischi. Cramps Records, Milano 1978. p.4.*

[19] Torino (1928)

[20] A *Tam Tam* hangköltészeti folyóirat Adriano Spatola kísérleti költő ötlete alapján született. A lap nyomtatott változatban jelent meg 1972–1985 között, és költészettel kapcsolatos könyveket is kiadtak különszámként. Online hozzáférhetőek a számok:

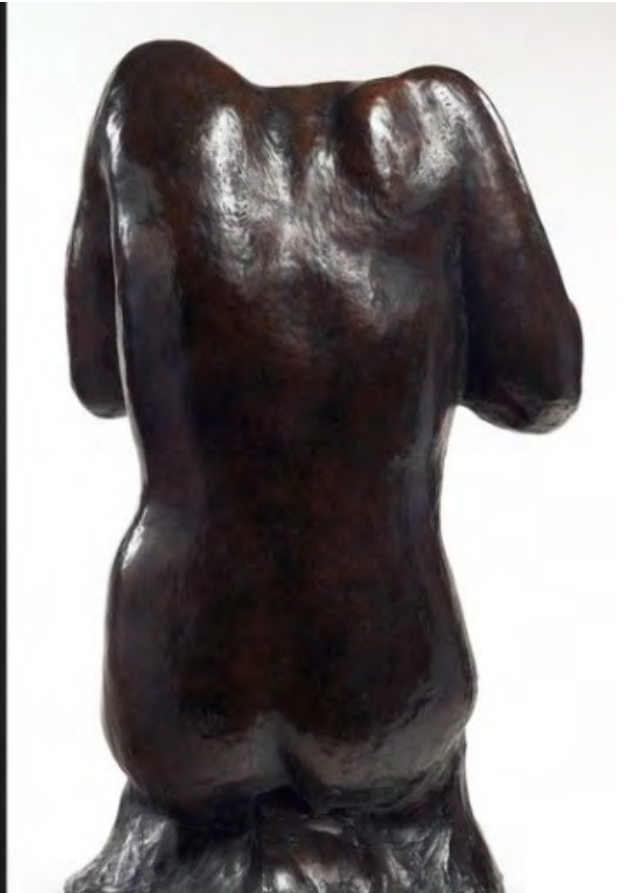
<http://www.archiviomauriziospatola.com/Sitonew/pagina.php?flag=tamtam>

[21] A *Baobab* a első olasz kazetta-folyóirat számonként 50 percnyi hangköltészeti anyagot tartalmazott. 1978-ban szintén Adriano Spatola kezdeményezésére indult. A *Baobab* „*Informazioni fonetiche di poesia*”, vagyis *Fonetikus költészeti információk* alcímmel jelent meg a nyolcvanas évek közepéig, a korszak jelentős alkotóinak felvonultatásával. Forrás:

<http://www.archiviomauriziospatola.com>

felső kép | Arrigo Lora-Totino: Tornaköltészet, itadokt.hu

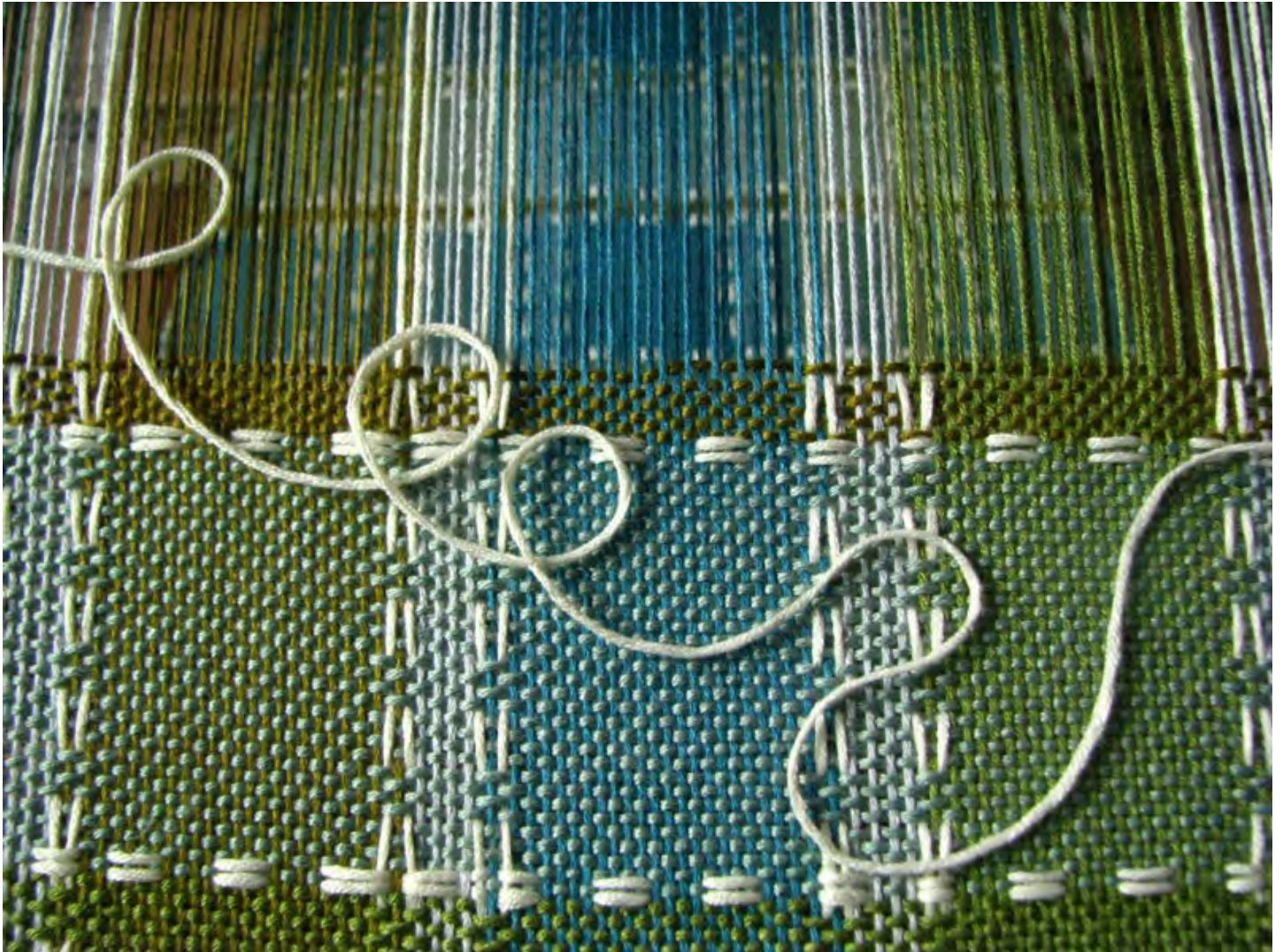
Fecske Csaba MEGBÉLYEGEZVE



sokáig nem tudtam hogy Mancsi néni
rendes neve Margit miatta egy férfi
elhagyta családját nyelvére vette
a falu „olyan” nőnek tartotta az volt-e
valóban én nem tudtam mint ahogy
azt sem milyen az „olyan” legföljebb
sejtettem abból ahogyan kimondták
tilosba tévedt szegény az édenkerti
almát Érisz kitepte kezéből
fehér combja volt fejés közben
láttam ahogy a lába közé
szorított sajtártól felcsúszott a szoknyája
ilyen fehérséget hólepte hallgatag
fenyvesben lehet látni
saját gyerekeként szeretett engem
a szomszéd kisfiút milyen kár hogy
Manciként tekintettem rá remélem
Margit néniként békében pihen
a temetőben ahová rokonai nem lévén
az állam temettette el

kép | Robert Mapplethorpe, lensculture.com

Fecske Csaba ÚJRASZÖVÉS



elindult mint a Vezúv lávája
forrón meggondolatlanul
nem tudja célba ért-e vagy ahol
ott van mindig az a cél ha éppen
nagyon ott van ott(hon) van
rácsodálkozik mindenre ragaszkodik hozzá
fölfedezi a régen ismertet magáévá teszi
bár kezdettől fogva az övé volt vagy az
lehetett volna kitartóan műveli a szenvedés
szögesdrótja mögé szorított pázsitos kertet
merészebb pillanataiban boldogságnak
becézi büszke minden egyes fűszálra
mint orsóról a fonalat próbálja letekerni
összenyálazott éveit hogy újraszöjje
élete finom szövetét

kép | [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/ligetmuhely/)

Fecske Csaba HANG



durva hang visszhangzik fülemben
amikor becsapódott mögöttem
a nehéz vaskapu észre se vettem
hang volt a többi közt
nem tűnt baljóslatúnak
a tovaiszkoló évek lihegése nem nyomta el
inkább fölerősítette figyelmeztet valami

nem tudható föl nem fogható veszélyre
amit nem lehet nem lehetett elkerülni
még ha megértem is a maga idejében
hogyminek a végére tett pontot akkor is
véget ért volna

kép | flickr.com

Tallár Ferenc A CETHAL CSONTVÁZÁNÁL

A *Leviatán* első öt percében emberi szó nem hangzik el. A képek beszélnek. Mintegy a mű keretét alkotva, látszólag ugyanezek a képek térnek vissza a film lezárásaként. Hogy valóban ugyanazokról a képekről van-e szó, arra még vissza kell térnünk. De most próbáljuk *felidézni* ezeket a szótlan képeket.

A végtelenbe nyúló, irdatlan erőktől mozgatott tenger hullámzása, a magas sziklafalaknak csapódó hullámok örök dübörgése, fölöttük a felhőktől borított, szürke ég óriás boltozata. Némán magasodó, helyenként a Húsvét-szigetek nevezetes kőszobrait is idéző, szürkésbarna sziklák, törésvonalaik kirajzolják a hatalmas tektonikus erőket, melyek a felszínre dobták őket. A tenger kiöntéseinek tükörsima felszínén tükröződő hegyek. És közben szól a zene: furcsa, repetitív, néhány dallamív ismétlésére épülő, minimalista, de sodró erejű, szuggesztív zene, az öröklétben dübörgő hullámok zenei tükröződése. A film feliratai között nem könnyű felfedezni a zene eredetét, és – amennyire a kritikákat módomban állt áttekinteni – nem is igazán említik az elemzők. De nem is kell tudnunk semmit a zenéről, hogy érzékeljük: *hierophániának*, a szent megmutatkozásának vagyunk a tanúi. Olyan fenséges és elsöprő túlerő megtapasztalásának élményéről van itt szó, amit csak képekkel lehet kifejezni, mert amiről szólunk kellene, az a numinózus: az „egészen más”. Ha tetszik: Isten Lelke lebeg a vizek felett.

ember nélküli világ

Ezt az élményt csak megerősíti, ha *tudjuk* is, hogy a zene, amely átítatja, viszi magával a képeket, Philip Glass *Ekhnaton* című misztikus operájának nyitánya. Annak az operatrilógiának utolsó darabja ez, melyet Glass az emberi szellem három nagy szférája, a tudomány (Einstein), a politika (Gandhi) és a vallás (Ekhnaton) megújítóinak szentelt, esetünkben tehát a monoteista vallási elképzelések születésének. Így valamiféle műveltségbeli pecsétet üthetünk ugyan a hierophánia élményére, de ezzel nem megyünk sokra. Mert hogyan értelmezzük a „szent” megjelenését egy sok szempontból nagyon is „szentségtelen”, alkalomadtán kifejezetten „mocskos nyelvű” filmben? Csábítóak a leegyszerűsítő értelmezések. Mindjárt a kezdet kezdetén kínálkozik ilyen. A szótlanság perceinek, a bevezető képsoroknak még csak a felénél járunk ugyanis. Az ember nélküli világban egyszer csak feltűnik egy magasfeszültségű vezeték, majd egy óriási gumikerék krokodilt formázó lenyomata a sárban. (Nb. a krokodil a *Leviatán*nak is, *cethalnak* is fordított héber szó eredeti jelentése.) És itt az *Ekhnaton-nyitány* egyszer csak „abbaszakad”. Nem elhalkul, hanem már-már erőszakosan, éles kontrasztot teremtve abbaszakad, és helyébe lép a teljes csend. Teljes ez a csend, mert a természet leheletfinomságú hangjain, a fodrozódó víz halk csobbanásain, a távolból épp csak odaszűrődő, magányos kutyaugatáson nyugszik. És ha eddig azt hittük, hogy a diadalmas teremtés pillanatában vagyunk, azon a bizonyos első napon, amikor Isten elválasztotta az eget és a földet, és „Lelke lebegett vala a vizek fölött”, most úgy érezhetjük, *visszatértünk* a *creatio ex nihilo* első napjához, a „kietlen és puszta föld” káoszához. Egy elpusztult, rég halott civilizáció képei tűnnek fel, egy kiürült világ itt hagyott nyomai: elhagyott, félredőlt, moha lepte, bordázatukig szétrohadt, és ezért organikus lények csontvázainak tűnő hajók a tükörsima vízfelületen. A pusztulás melankóliája. Mintha már minden túl, minden után lennénk – egy Istentől elhagyott világban.

Aztán távoli motorcsónak berregését halljuk, és egy totálképben az apró motorcsónak, végigmetszve a Barents-tenger menti, azaz világvégi orosz város öblének vizét, a hajnali csöndben beúszik napjaink – ahogy ezt mondani szokták – „emberi és politikai valóságába”.



Zvjagincevettől kezdettől sokszor éri a kritika, hogy parabolákat filmesít meg. Nem foglalkoznék azzal, hogy ez a kritika mennyiben érvényes korábbi filmjeire, mondjuk például a *Jelenára*, melyet igazi remekműnek tartok. A mi filmünknek – Jób bibliai történetétől a Leviatánon és a „két templom” át a születésnap lövöldözésig a szovjet-orosz politikai vezetők fényképeire – kétségkívül számos olyan szimbolikus eleme van, melyek lehetőséget adnak absztrakt értelmezésére. Ám azt hiszem, alaposan leegyszerűsíténék Zvjagincev filmjét, ha a kibomló történetet, az „emberi és politikai valóság” ábrázolását úgy tekinténék, mint parabolát, mint az „Istentől elhagyott világ” kiinduló tételének illusztrációját. A *Leviatánt* tágas műnek érzem, amelynek gazdag szimbolikus utalásrendszere nyitott a különböző értelmezési lehetőségek felé. Még csak az sem biztos, hogy egyértelműen a pusztulás felé lejt. Ahogy az sem, hogy a záró képsorok csak *megismétlik* a nyitó képsorokat.

történelmi perspektíva

Az alaptörténetet, az autószerelő Nyikolajnak és családjának kálváriáját, házuk törvénytelen kisajátítását tekinthetnénk sötét politikai thrillernek is: hogyan gázol át a korrupt, semmilyen törvénytelenségtől, de a fizikai erőszaktól sem visszariadó államhatalom, a Putyin arcképe alatt trónoló polgármester és „bandája” ezen a családon (és bárkin), hogyan börtönzik be 15 évre, hamis vádak alapján Nyikolajt, hajszolják öngyilkosságba feleségét, Liját, s teszik árvává kamasz fiukat, Romkát, hogy a földig rombolt ház helyén felépülhessen a korrupt államhatalommal összefonódó, korrupt egyház pompázatos, új temploma. E vonulat csúcspontja az a jelenet lehet, amelyben az ájulásig részeg polgármester Nyikolaj képébe üvölti: „Nyomorult kis férgek vagytok... A saját szarotokba fogtok belefulladásni... Neked itt soha a bűdös életben semmiféle jogod nem volt. Nincs, és nem is lesz.” Ebbe a vonulatba illeszthető – pontosabban: ide *is* beilleszthető – a *két Templom* szimbolikus párhuzama: az új Templomé, melynek felavatása után sokmillió, fekete állami autók hosszú konvoja hagyja el a dombot, és a régi, elhagyott, beomlott kupolájú templomé, melynek falán az *égre szálló szikrákat ontó tűz fényében* egy régi freskó dereng fel. (Alapul talán Szergej Fudelnak a Templomról és a Templom „sötét Hasonmásáról” szóló írása szolgálhatott.) Alapvetően – de nem kizárólagosan – ebbe a vonulatba illeszkedik a nevezetes jelenet is, amelyben Sztjepanics születésnapján az erősen italos Nyikolaj és barátai (?), volt szovjet és orosz vezetők (Lenin, Brezsnyev, Gorbacsov tűnik fel) arcképeire lönek célba, s a kérdésre, hogy a „maiak közül” nincs-e valaki, Sztjepanics (rendőr alezredes) azzal válaszol: „Még nem jött el az idejük. Hiányzik a történelmi perspektíva.” És akkor gondoljunk itt Putyin arcképére a polgármester hatalmas íróasztala felett. Végül említsük meg a sci-fibéli szörnyre emlékeztető buldózert, a Hobbes nyomán az állammal *is* azonosítható Leviatán *egyik* filmbéli

alakváltozatát, ahogy földig rombolja a házat, félresöpörve könyveket, befőttesüvegeket, bútorokat és virágcserepeket, az emberi élet, egy évszázados tradíció nyomait.

Kétségtelen: így is lehet nézni ezt a filmet. Ha jól látom, jórészt ezt vették észre benne, ezt ünnepelték a külföldi („nyugati”) kritikák, miközben alkalomadtán kissé fanyalogtak a bibliai Jób történetének beiktatásán, mely az egyértelmű politikai üzenetet az egyetemesség felé tágítja. De sokan így látták Oroszországban is, persze erősen más hangsúlyokkal, például a film ellen felszólaló kulturális miniszter, Vlagyimir Megyinszkij. Egyesek ruszofóbiával, az oroszellenes nyugati konjunktúra meglovaglásával és az orosz valóság szándékos befeketítésével vádolták Zvjagincevet, mások politikai bátorságát dicsérték, és a viták során számtalan olyan esetet soroltak fel, amelyek igazolják a film „valóság-hű” voltát. Egyszóval a film komoly *politikai* vitát korbácsolt fel Oroszországban, amelyhez aztán társult egy vallási-teológiai vita is. A *Pravoszlavie i mir* internetes oldalain egyházi szerzők hosszú és éles vitája bontakozott ki arról, vajon egyház- és istengyalázó műről van-e szó, vagy az istenkeresés új és fényes megnyilatkozásáról. Ami magát Zvjagincevet illeti, bár általában nagyon tudatosan elhatárolódik saját alkotásainak értelmezésétől, a *Leviatán* esetében kivételt tett: visszautasította az egyoldalú politikai értelmezéseket. Elképzelhető persze, hogy nem függetlenül a politikai kényszerektől, hiszen végül a külföldön nagy sikerrel játszott, Cannes-ban díjnyertes film oroszországi bemutatója is kétségessé vált.



Nem biztos, hogy komolyan kell vennünk, amikor a rendező azt állítja, hogy a *Leviatán* ötlete amerikai útja során vetődött fel, amikor találkozott Marvin Heemeyer, egy coloradói autójavító műhely tulajdonosának történetével, aki a korrupt városi vezetés kisajátítási döntése után buldózerrel lerombolta a polgármester házat és a városházát, majd végzett magával. De azt az állítást azért komolyan venném, hogy a *Leviatán* sokkal szélesebb témát ölel fel, semhogy be lehetne szuszakolni a „politikai” vagy „társadalmi” filmek kategóriájába. Zvjagincev örök emberi sorsról, „tragikus szüzséről” beszél. A tragikus szüzsére tett utalást persze nem helyes összekeverni a tragédia *műfajával*, ahogy néhány elemző kísérletet tett erre. Ha tisztas távolságból nézzük a filmet, felfedezhetjük ugyan a *Leviatánban* a kleisti *Kohlhaas Mihály* (vagy éppen Heemeyer) motívumát, a tragikus hőst, aki szembeszáll a korrupt hatalommal, és a végső konzekvenciákig viszi ügyét. Magára a mindent lebíró Leviatánra emel kezet, és sorsa a szükségszerű, ám mégis katartikus bukás. Ez a motívum azonban mindjárt vissza is vétetik Zvjagincevnél, hiszen a buldózert nem Nyikolaj, hanem a hatalom működteti.

szarba fulladó féreg

De ami ennél fontosabb: Nyikolaj nyilvánvalóan nem olyan egy tömbből faragott, abszolút és egyértelmű értékek mellett elkötelezett hős, mint Kohlhaas, akit a „jogérzete” tett „rablóvá és gyilkossá”. Kohlhaas – legalábbis Luther levelének kézhezvételéig – joggal nevezheti magát „birodalomtól és világtól független, egyes-egyedül az Istennek alávetett úrnak”, „Mihály arkangyal helytartójának”. Nyikolaj is fantáziál ugyan arról, hogy lelővi a polgármestert, ám a jelenetben, amelyben a polgármester szarba fulladó féregnek nevezi, ugyanolyan ájulásig részegen, ugyanolyan bambán áll szemben Vagyimmal, a polgármesterrel, mint az vele. Nyikolaj nem tragikus hős, hanem tisztességes, ám megnyomorított, alkoholizmusba menekülő ember, macsós allűrökkel. „Vodka és kalasnyikov” – ez a távolról sem tragikus hőst idéző elegy az, amiben otthonosan mozog. Innen nézvést pedig a burleszket idéző születésnap-i lövöldözés a volt állami vezetők fényképeire legalább annyira tűnik egy részeg férfitársaság handabandázásának, mint politikailag értékelhető véleménynyilvánításnak.

Vagy nézzük a házat, amely körül a történet is forog. A kisajátítás jogtalanságát nem lehet vitatni. De a ház egyúttal mintha a Ház is lenne, szimbólum, tragédiához illő *abszolút* érték: a tradíciók, a család, az igazi, eleven emberi viszonyok őrzője. Kétségkívül így jelenik meg, amikor az a bizonyos motorcsónak beúszik az „emberi és politikai valóságba”. A dombon álló, még sötét Ház van a kép középpontjában. Innen, azaz *kívülről* azt látjuk, hogy a széles, üvegezett verandán kigyullad a fény, és melegséggel tölti meg a házat. Ám már az első jelenet, amelyet *belülről*, a házban látunk (Lija és Romka reggeli kettőse), rögtön feltárja a feszültségeket, amelyek a család feltartóztathatatlan bomlásához vezetnek. Aki kicsit is odafigyel, mindjárt láthatja: Lija, Nyikolaj második felesége, azaz Romka „mostohája”, ez a rendkívül érzékeny és intelligens nő nem a per, nem a ház elvesztése miatt kétségbeesett, hanem mert már nem tudja szeretni Nyikolajt és azt az egész ökörködő „férfivilágot”, amely reflektálatlan természetességgel zárja őt ki magából. Lija immár *kívülről* figyeli a férjét: „Szeretlek” – mondja Kolja. „Tudom” – válaszol Lija. De ugyanilyen feszültséggel telítettek, lassan széthullóak a baráti viszonyok is. Nyikolajnak és a moszkvai ügyvédként segítségére siető volt katonatársának, Dmitrijnek a kapcsolata csak rövid ideig illeszthető a férfibarátság ideális sémájába, amelyre egyébként mindketten őszintén rájátszanak. Nem csak azért bizonyul tarthatatlannak a séma, mert Dmitrij lefekszik Lijával (és persze Lija Dmitrijel). A szolgálati időből örökölt hierarchiát (öcskös/bátyó) az időközben menő ügyvéddé vált Dmitrij láthatólag nehezen viseli, és Nyikolaj sem tudja kezelni. Sztjepanicsot, a másik barátot Kolja már az első dialógusok egyikében „hülye zsarunak”, „korrupt zsarunak” nevezi, akinek a szaros Ladájával a „fasza tele van”, amit viszont Pása, a harmadik barát fogad látható nemtetszéssel stb. Nyikolaj a film végén egy szál maga marad.



Végül ne feledkezzünk el arról sem, hogy Dmitrij, a moszkvai barát lényegében a politikai zsarolásnak ugyanazokkal az eszközeivel próbál élni, amelyeket a polgármester és a helyi potentátok alkalmaznak. „Mindenki tőkét fogja valaki” – magyarázza Nyikolajnak, ezért lehet az embereket könnyen irányítani. A mi feladatunk az – mondja –, hogy a magasabb, moszkvai kapcsolatokra utalva most mi legyünk azok, akik „finoman, gyöngéden megszorogatják a polgármester tőkét”. Mert a polgármester, Vagyim is csak egy azok közül, akiknek fogják a tőkét, mert a bonyolult hatalmi hierarchia megfelelő pontjáról nézvést ő is csak egy a férgek közül, akinek semmiféle joga nem volt, nincs, és nem is lesz. És valóban: látjuk, mennyire retteg, mennyire kiszolgáltatott, kétségekkel és félelmekkel teli, már-már emberi tud lenni ez a Vagyim, hogy aztán győzelme után öntelt csecsemőként élvezze jutalmát: a város egyetlen előkelő éttermében egyedül ülve, már a második butélia vodkát döntheti magába.

a hatalom televénye

Félreértések elkerülése végett: nem arról van szó, hogy a film rendezője/nézője ne tudna különbséget tenni jó és rossz, bűnös és áldozata, erőszakos zsarnok és megnyomorított polgár között. De a *Leviatán* nem erről a tiszta, morális vagy politikai képletről szól, hanem egy félhomályos, bonyolult szövevényről, a végig nem vitt, valahol elakadó vágyakról, az ellentmondásos érzelmekről, a szeretet és a tisztesség elhaló vagy részeg mámorba fúló csíráiról, a megtorpanásokról, elbátortalanodó bátorságokról és elkerülhetetlenek tetsző tévelygésekről. Arról a tisztázatlan, félresiklásokkal teli életről, amelyre a hatalom televénye rátelepül. Vagy Lukáccsal szólva: arról az Életről, melyből – szemben a tragédiával – hiányzik minden „metafizika”. Mert a tragédia hősei még a rejtőzködő Isten tekintete előtt élik az életüket, ám a félhomályba fúló Élet alakjairól már tekintetét is levette az Isten.

Ebben az értelemben a *Leviatán* mintha valóban feltartóztathatatlanul lejtene a pusztulás felé. Szemben az északi táj végtelenségével és érintetlenségével, ezt sugallja az emberi környezet majd minden filmbéli mozzanata: a düledező faházak, az elhagyott, omladozó gyárépületek, a vigasztalan panelépületek, a barátságtalan szállodai szoba ablakkeretéről lepattogzó festék, az üresen és hidegen ásító főtér a jelentését veszített Lenin-szoborral, a nehezen döcögő, évszázadosnak tetsző autóbusz. Beérni látszik tehát a bevezető képek üzenete: mintha valóban mindenén túl, minden után lennénk – úton ama káosz felé, melyet már nem hat át a káoszból értelmes kozmoszt teremtő isteni Logosz. A zsákutcákba futó életek aprólékos ábrázolásából kibontott, tehát távolról sem egzisztencialista tantételként előadott értelemvesztés szimbolikus kifejezése a partra vetett

„cethal”, a Leviatán hatalmas csontváza, mely ebben az esetben nem a hobbesi „halandó Isten”, tudniillik az állam, hanem a halott Isten megrendítő képe. Drámai csúcspontja pedig Lija öngyilkossága. Szó se róla, van némi teatralitás ebben a jelenetben: az a bizonyos „irdatlan erőktől mozgatott tenger”, azok a bizonyos „hatalmas tektonikus erőket” idéző sziklák és a sziklákön a végtelenül finom, esendő nőalak, az arcán tükröződő – micsoda színésznő ez a Jelena Ljadova! – drámai érzelmek. De Lija öngyilkossága lélektanilag gondosan előkészített és motivált. Az okok között kétségkívül ott szerepel az otthonuk lerombolásához vezető politikai erőszak, de sokkal inkább zsákutcába futó személyes életük kiürülése, amit Lija tehetetlenül és egyre inkább kívülről figyel. „Mindent elrontottál!” – üvölti Lija képébe Romka, a szeretetre éhes kamasz, aki egyedül apjába kapaszkodva képtelen észrevenni „mostohája” egyre fáradtabb, egyre reménytelenebb közeledési kísérleteit. Ha van valóban *tragikus* hőse ennek a filmnek, azt hiszem, az Lija: „Én vagyok a hibás mindenért”, mondja Dmitrijnek. Felvállalja azt a valamit, amit *sorsnak* szokás nevezni.



Ezt a sorsot faggatja *Jób története*. A tengerparton, szembesülve Lija halálával, az immár tragikusan és öngyilkosan vodkázó Nykolajból feltör a kérdés: „Miért? Istenem, miért?” Mi lenne ez, ha nem Jób kérdése? És valóban, Vaszilij atya Jób történetével válaszol Nykolajnak, mikor az felteszi neki a kérdést, „Hol van a te irgalmas Istened?": „Talán már hallottál Jóbról. Ő is az élet értelmét faggatta. Hogyan van, és miért? Minek ez az egész?”. Jób könyve az Ószövetség egyik legkülönösebb irata. Egy reflexívvé vált, radikálisan individualizálódott vallásosság szól belőle, mely mit sem tud Izráelről és a vallási közösség üdvtörténetéről. Jób a történet során egyre fagyosabb elszigeteltségben vívja küzdelmét Istennel és saját, megrendült hitével. Isten kezét akarja felfedezni saját sorsában, de a szerencsétlenségek és borzalmas csapások sorozatát nem tudja összeegyeztetni az igazságos Istenről kialakított képpel. És ne gondoljuk, hogy *Jób könyve* megoldást hoz erre a kérdésre. Jób Istene olyan Leviatánként mutatja be önmagát, akivel ember nem szállhat perbe: „Kihúzhatod-e a leviathánt horoggal, leszoríthatod-e a nyelvét kötéllel?” (41,1) Jellemző, hogy a prólógustól és a zárófejezetektől eltekintve Isten *Jób könyvében* nem az Izráellel szövetséget kötő *Jahve*, hanem az *El Shaddai*, a mindenható Úr néven szerepel. Ez az Isten *Ézsaiás könyvében* a következőképpen szól: „Mert nem az én gondolataim a ti gondolataitok, és nem a ti útaitok az én útaim... Mert amint magasabbak az egek a földnél, akképpen magasabbak az én útaim útaitoknál, és gondolataim gondolataitoknál!” (Ézs 55,8–9) Vagy Jób kétségbeesett kérdését idézve: „Testi szemeid vannak-e néked, és úgy látsz-e te, a mint a halandó lát?” (10,4)

koncepció per

Vajon vigaszt jelenthet-e Nyikolaj számára *Jób könyvének* lezárása, amivel Vaszilij atya is lezárja találkozásukat, hogy tudniillik az Úr kétszeresen visszaadta Jóbnak mindazt, amije volt, „Jób pedig él vala ezután száznegyven esztendeig”? Vagy élesebben vetve fel a kérdést: vajon van-e különbség a halott és az élő Isten, az eleven „cethal” és csontváza között, ha egyszer útjai nem a mi útjaink, ha a halandó szeme képtelen látni, amit ő lát – egyszóval ha válasza a „miért”-re számunkra felfoghatatlanok. Nemcsak Vaszilij atya, nemcsak „Jób barátai”, de – ha belegondolunk – maga a *Jób könyvében* megnyilatkozó mindenható Úr szavai sem jelentenek választ Nyikolaj értelmet faggató „miért”-jére. Így jutunk el addig a pontig, ahol a nyomozást vezető ügyész ismerteti Nyikolajjal a gyilkosság – hamis – vádját, és kezdetét veszi a szerencsétlenségek újabb állomása, a koncepció per. „Mindent megértett?” – kérdezi a vádat ismertető ügyész Nyikolajtól. „Nem, semmit nem értek” – hangzik a kétségbeesett válasz, s Nyikolaj válasza nyilván nem egyszerűen a vádra, sokkal inkább egész életére, sőt magára az életre vonatkozik.

Nem tudok ellenállni a kísértésnek, hogy itt ki ne térjek Tarr Béla filmjére, *A torinói lóra*. Először is Vig Mihály filmzenéjének „fenséges monotóniája” meglepő hasonlatosságot mutat az *Ekhnaton-nyitánnyal*. De persze nem csak erről van szó. Mintha igazolódna a *Leviátán* nyitó képsorai nyomán felmerült feltételezés: ez a film is a pusztulás felé lejt, ez is a teremtés visszavételéről és Isten haláláról szól, miként *A torinói ló*. „Semmit nem értek” – mondja Nyikolaj. Tarr Béla filmjében kétszer teszi fel a kérdést a lány: „Mi ez az egész, apa?” A minden ízében ószövetségi prófétát idéző apa válasza pedig mindkét esetben egy lakonikus „Nem tudom”. És valóban: mit lehet tudni, amikor a szűnni nem akaró vihar – *A torinói ló* narrátorát idézve – a „pusztító semmit” görgeti a kietlen föld felett? Mit lehet tudni egy olyan pusztulás részeseként, melyben kiszáradtak már a morális kérdések is, ahol nincsen már jó és rossz, igaz és hamis, csak a „pusztító semmi”? Semmit. Ennyi tudható a Semmiről, erről a végletekig redukált világról, a visszavett teremtésről. Amiről Tarr – és ezt azért hozzá kell tennünk – szenttelenségükben is megrendítő, sőt megrendítően szép képekben beszél, azaz – akarja, nem akarja – mégiscsak szembeszegez valamit ezzel a semmivel.

Ahogy Zvjagincev is. Nem egy tragédia nagy katarziszt, hanem az élet megrekedő, elhaló és megelevenedő katarziscsírát. Vagy inkább: magát az *életet*. Radnóti Sándor írja Tarr filmjéről: „Ez valóban Isten, erkölcs, szeretet és boldogságkeresés nélküli tompa, reménytelen pusztulástörténet, út a kozmoszból a káoszba.” Zvjagincev filmje is a káosz felé tart, de mindvégig érzékeljük benne a szeretet és a boldogságkeresés fájdalmasan megrekedő, ám végleg soha el nem haló tapogatózásait, az erkölcsi érzék fellobbanásait, szóval az értelem – ha tetszik: Isten – keresését. Méghozzá – s ez aligha véletlen – elsősorban annál a két *nőalaknál*, Lijánál és Angelánál, akik kirekesztettek a *férfiakra* hangolt (vagy a férfiak által hangolt) politikai-macsós alaptörténetből, a vodkába fúló Kohlhaas-variációból. Lijáról már esett szó. Ám főszerep jut Angelának, Lija barátnőjének is, egyszerűen csak annyiban, hogy a férfiaktól hiányzó empátiával és egy ősanya – vagy ha szabad így fogalmazni: egy némiképp bumfordi, ám csupa szív „orosz nő” – bőséges érzelmi energiájával *követi* az eseményeket, és mindent megtesz, hogy enyhítse a tragikus következményeket. A film egyetlen jelenete, ahol valóban diadalmaskodik a szeretet, az övé: Pásával, kissé mamlasz férjével elmegy az apja letartóztatása után magára maradt Romkához, hogy örökre fogadják az állami gondozás rémétől fenyegetett fiút. „A pénz miatt, igaz?” – kérdezi az elkeseredett kamasz. Angela nem is érti a kérdést. És ezt elhisszük neki, ahogy neki elhiszi Romka is. Ha először tétován is, de végül viszonozza Angela ölelését.



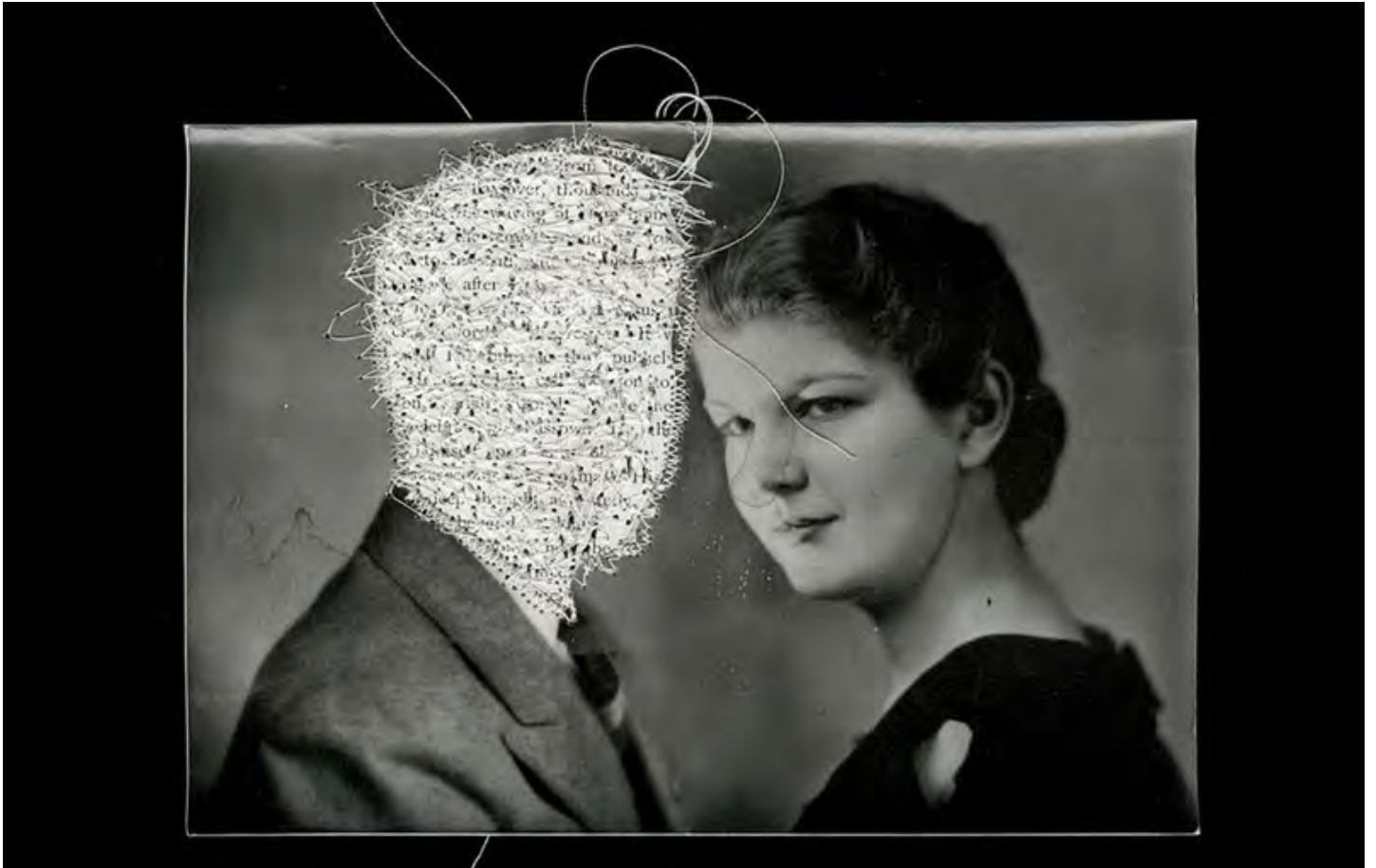
Már csak a film lezárásáról kell szólnunk. Ebből azonban kettő is van. Az első a politikai thrillert zárja le. A Ház helyén felépült a Templom „sötét Hasonmása”. A templom felszentelésének vagyunk a tanúi. A notabilitásokkal zsúfolt, fényárban úszó térben a politikai-hatalmi machinációkban központi szerepet játszó főpap beszédét hallgatjuk erkölcsről, hitről, szabadságról, arról, hogy „nem az erőben van az Isten, hanem az igazságban”, és pontosan tudjuk, hogy az ő szájából minden szó hazugság. A szertartás véget ér, a polgármester ott sürgölődik a magas rangú állami vendég körül, majd a fekete autók hosszú sora legördül a dombról, és a hídon át a város felé tart. És közben szólnak a harangok.

halott Isten

A távolról odahallatszó harangzúgás már az ember nélküli északi táj csendjében enyészik el. Ott vagyunk ismét a film nyitó képsoránál. Ez most téli táj, de ugyanazok a hegyek, ugyanaz a csend, ugyanazok az elhagyott, félredőlt hajók a vízen, ugyanaz a magasfeszültségű vezeték a semmibe kígyózó úttal. És a halott Isten, a cethal hatalmas, hóval borított csontváza. Túl mindenben? Minden után? A pusztulás keretébe *zárul* a film? Vagy éppenséggel kinyílik? Mert itt most *fordított* a mozgás iránya. Most a csend szakad abba, és felhangzik az *Ekhnaton-nyitány*, dübörög a tenger, és magasodnak a sziklák. Ami új elem, az a szikláknak verődő olajoshordó a tengeren. Talán ezen lennénk *túl*? Egy mindent, a természetet és az embert végletekig kizsákmányoló civilizáción?

Próbáljuk meg elhinni: nem a pusztulással, hanem egy diadalmas hierophániával zárul történetünk. (Ami kevésbé reménytelen hangszerelésben – és ha most körbenézek, van erre ok – csupán annyit jelent, hogy már csak egy isten menthet meg bennünket.

Szabó Attila REMÍZ



Szakadt kabátját fölveszi,
sálat borít rá, hurka kacska,
fején kalap, s tán virágot is tűz
a csálén fejére csapott kalapra.
Így indul el, nem köszön.

A cipőt meg, istenem, elfelejti.
Hogy szabadkozni ne kelljen,
a folyosóról visszanyúl,
s fűzőjénél fogva húzza ki.
A szabadsághoz emígy viszonyul.

Megtorpanva mindig, mint aki
induláskor tudja még, mit akar,
de aztán visszatartja valami,
valami sóhaj vagy emlék,
valami másképp volt nemrég.

Vár. Talán, hogy visszahívják.
Vagy rászóljanak, menjen már.
Miért is. Meg minek.
Mit elmondani nem tud,
úgysem mondhatja el senkinek.

Elindul.

Kabátját felakasztja, rá a kalap,
föle tekerve sálja,
s a cipőszekrény mellé vissza a cipő.
Az ajtót kulcsra zárja.

Könnyed huzattal penderül
az asztal mellé vissza,
ahol csendben ül,
keresztbe tett lábbal
az a másik.

Rá se néz, meg ő sem,
fixál
az asztalon maradt kenyérszeletre.
S a szalvéta csücskéből tépeget,
szeretsz-e, nem szeretsz-e.

Feladtad a csekkeket?
Kettőre nem volt pénzem.
Majd jövő héten.
Így múlatnak.
Fontos.

Úgy amúgy? Semmi.
Szeretnék valamit enni.
Én is. Mi van itthon?
Itthon? Álom.

Aztán pihenni térnek
a hétköznapok.
Szép színek vannak a lakásban.
És jó illatok.

kép | Liz Steketee, lensculture.com

Kardos Sándor Hórusz pillantása [5]

A pókok szeme

A természet és az ember alkotta szerkezetek között az egyik legkézenfekvőbb párhuzam a többféle objektív használata. Már a kezdet kezdetén megszülettek a különböző gyújtótávolságú optikák, de hamar felmerült az egyszerűsítés igénye is. Amikor pedig megjelentek a mozgókép-felvevők, a lencsék sokkal gyorsabb cseréjére volt szükség, és el kellett kerülni a sietség okozta szennyeződést is. Számtalan rendszer alakult ki, ezek lényege, hogy egy kamera homlokfalán több objektív helyezkedjen el. Ismert megoldás volt például a hosszú sín (függőleges vagy vízszintes) csúsztatásával másik objektívre váltani. Az Arriflex kamera gyorsváltó szánján forgatható korongon helyezkedik el három objektív. A tervezők szándéka szerint gyorsan, egyszerűen kezelhető, biztonságos haditudósító szerkezet kellett. Amint az ember érzi a teret és a feladatot maga körül, azonnal a film elé fordítja a megfelelő objektívet.

különböző látószögű szem

A természetben is előfordul hasonló, szintén hadászati feladatokra szánt rendszer, ami a létért való küzdelmet segíti. A pókok négy pár szeméről van szó, bár e szisztéma kialakulásáról, valamint okszerűségéről csak homályos sejtéseink vannak. A póknak nyolc szeme van, de ezeket nem lehet elforgatni, hanem minden objektív mögött külön érzékelő réteg helyezkedik el, egy-egy szenzor. A pók teleobjektívvel, messziről figyel a hálóját, majd ha beleakad egy áldozat, közelít, és folyamatosan váltogatja különböző látószögű szemét attól függően, hogy éppen mit a legfontosabb látnia. Amikor az áldozat már tehetetlen, odamegy, és „nagylátószögű objektívét” használva felfalja. De egyszerre csak egy szempárja és a hozzá tartozó képfelfogó ernyő működik. Ez is azt mutatja, hogy a kétfajta látvány közötti „átúszás”, illetve „áttűnés” vizuális hatása kizárólag művészeti kategória, a létért való harc világa nem kér belőle.



Az átlátszó fejű hal

A tenger szintje alatt mintegy nyolcszáz méter mélységben él egy halfajta, az ún. átlátszó fejű hal. Fejének teljesen átlátszó felső kupolájában helyezkednek el a kocsányon ülő szemek, ezeket folyadék veszi körül. Amíg az állat zsákmányra vár, szemei a felette lévő területet figyelik, viszont amikor észreveszi a zsákmányt, a látószervek előre fordulnak, és a hal támadásba lendül. Ez a testfelépítés több szempontból is praktikus. Ha a kocsányos szemek nyolcszáz méter mélységben szabadon úsznának, nagy volna a szennyeződés és a sérülés veszélye, továbbá a tenger mozgása akadályozhatná összehangolt működésüket. A fejüregben lévő folyadék pedig a külső nyomás kiegyensúlyozásán túl optikai szempontból is előnyös. A film világában is a folyadék alatti kopírozás módszerével lehet a legjobb minőségű kópiákat előállítani, mert így a fény ki- és belépésekor is sokkal kisebb fénytörés keletkezik. Ehhez hasonlóan kevés a nemkívánatos fénytörés esélye, amikor a tengervízen átszűrődő fénysugár belép a hal fején lévő átlátszó kupola anyagába, és a túloldalon szintén folyadékba érkezik. A gyakorlatban ez azt eredményezi, hogy az állat nagy pontossággal mozog a környező térben.

Akinek több van, és akinek kevesebb (A kontúr eredete)

Ha valaki fehér fal előtt áll fekete trikóban, határozott körvonalat látunk a két felület között, pedig a valóságban nincs semmiféle vonal, csak térbeli idomok. Akkor miért látjuk a kontúrt? Amikor a fekete póló legszéléről érkezik fény a szemünkbe (noha a felületnek valójában nincs is széle, csak a nézőpontunk miatt érzékeljük így), izgalomba hoz egy látósejtet a retinán. A mellette elhelyezkedő látósejtre viszont már a fehér fal fénye érkezik, és a nagy fénykülönbséget közvetítő két érzékelő váratlanul – talán érthetetlenül – legátolja egymást. Amelyik nagy

fényenergiát kapott, az még többről továbbít információt, a másik pedig még kevesebbről, mint amennyit kapott. A szomszédos sejtek ugyanígy járnak el, és így tovább, amíg a felületek széle összeér. Az egymás utáni gátlások sorozatának eredményeként vonalat, kontúrt látunk a két képelem között. Úgy gondolom, innen a vonal eredete, és a grafikus ábrázolás ereje. A kontúr kialakulását és jelentőségét nem könnyű átlátni, hiszen régóta hat az érzékelésre, és irányítja az érzelmeket. Ennek ősi, máig érvényes példáját figyelhetjük meg, ha egy élőlény fenyegetően akar fellépni. Ilyenkor nagyobb testfelületet igyekszik mutatni magából, vagyis jóval hosszabb kontúr által körbehatárolt területet foglal el. Ráadásul minél kevesebb részletet, esetleg érzelmet hordozó motívumot mutat meg, hogy látványa egységes fenyegető tömbként hasson. Ezt a jelenséget az évezredekkel ezelőtt élt állatok éppúgy kihasználták, mint egy mai kocsmai jelenet résztvevői. A körvonalak hatása olyan mélyen dolgozik bennünk, s irányítja érzelmeinket, hogy hatása észrevétlenül szövi át és motiválja tudattalan működésünket. A körvonalak akár a jellemről is beszélhetnek – egy fiatal lány esetében éppúgy, mint egy szeretett öregemberről.

Bereményi Géza egyik filmjében készítettünk egy nagyon tág totál képet, ahol a tér mélységében legalább tíz színész játszott egyszerre. Az Arriflex kamera kisméretű keresőjében, a jobb felső sarokban, egészen messze a kamerától Cseh Tamás állt. Annyira tetszett, amit csinált, hogy a felvétel után odamentem hozzá, és megemlítettem ezt neki. „De hiszen nem csináltam semmit!” – mondta. Igen, válaszoltam, de ahogy álltál, a kontúrod kifejezett mindent.

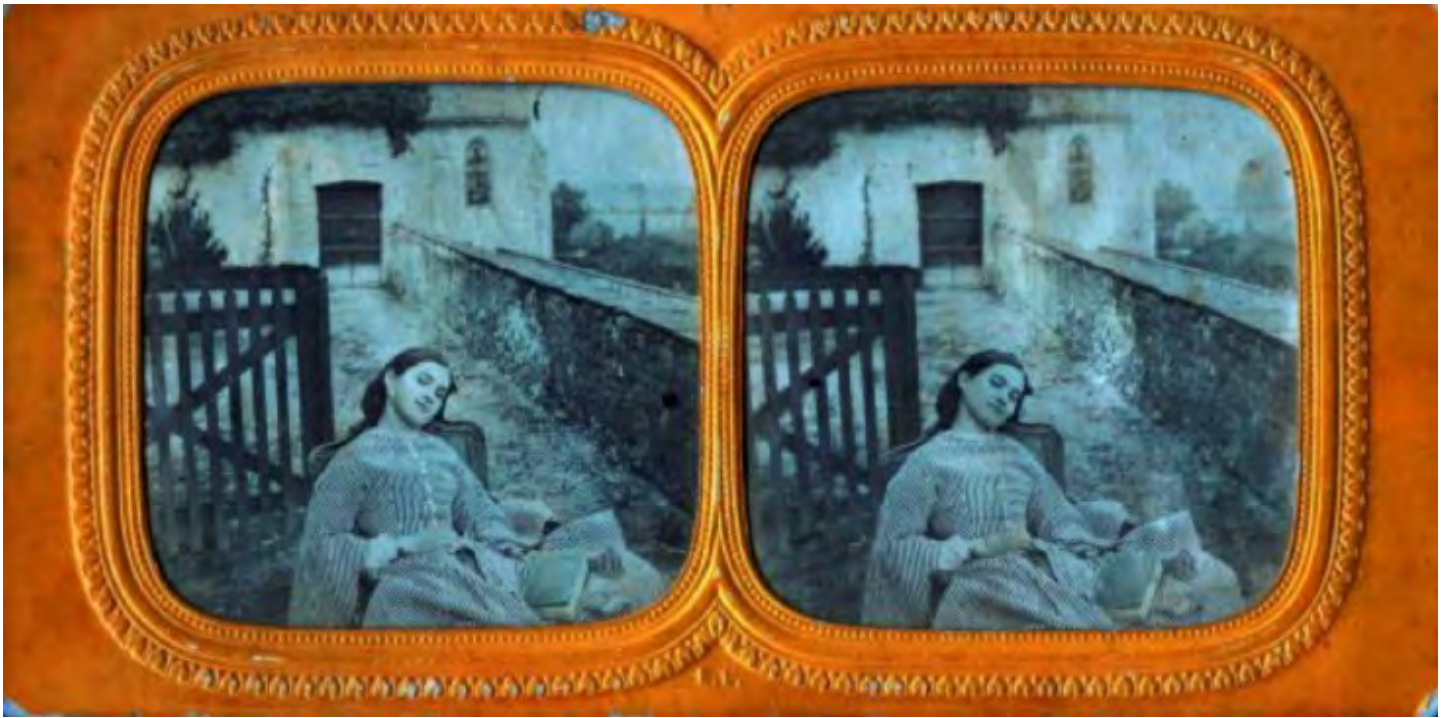
mohóság és lehetőség

Gondoljuk meg, milyen gyakran dolgozik a film árnyékokkal és titokzatos körvonalakkal! Például Bergman *Csend* című filmjében, egy kamaradrámában, a szállodai szoba falán jelennek meg az utcán vonuló tankok árnyai – titokzatos és meghatározhatatlan félelmet kifejezve. Szentkuthy Miklós *Az egyetlen metafora felé* című könyvében írja: „nagy melegben a levelek éle hűsít” (Szentkuthy, 1985). Vagyis a sok remegő, apró körvonal hűvös érzetet kelt. Ha valaki azt gondolja, hogy filmes technikában lehetetlen párhuzamot találni a nagy fénykülönbséget kapott látósejtek egymás iránti gátlásával, akkor gyorsan mártson be egy fekete-fehér filmdarabot hívóoldatba, és figyelje meg, mi történik, ha két szomszédos ezüst-bromid szemcse közül az egyik sok fényt kap, a másik keveset. Azt gondolnánk, nem lehet összefüggés a két szemcse között, pedig van: a mohóság és a lehetőség. Ha az egymás melletti szemcsék ugyanannyi fényt kaptak, akkor nincs módjuk több hívóhoz jutni. Ha viszont két szomszédos szemcsét nagy energiakülönbséggel sugároztak be, a több fényt kapott résztvevő elszívja a hívót a másik elől, vagyis az egyik a kelleténél több vegyszerhez jut, a másik pedig a szükségesnél is kevesebbhez. Tehát a világos még világosabb lesz, a sötét még sötétebb, így eltérő fényességű felületek találkozásánál fokozottabb a kontraszt. A részecskék a hívó elvonása által itt is gátlás alá helyezik egymást, és a kontúr hasonlóképpen erősödik, mint az emberi szemben.

Az elektronikus képrögzítés analóg formájának megjelenésekor is láthattunk hasonló jelenségeket. Amikor a korai fekete-fehér, éjszakai sportközvetítések alatt a kamera véletlenül a fényszórók felé fordult, a lámpa magját, az erős fényfoltot vastag, gyűrűszerű fekete öv fogta körbe. Itt ugyanaz történt, mint a szemben vagy a hívóban: a vakító fény gátlás alá helyezte a körülötte elhelyezkedő érzékelőket, és a szomszédságában fekete jelentkezett. Később ezt a jelenséget kiküszöbölték, sőt már szánt szándékkal tették újra elérhetővé az alkalmazását. Ha egy képet ma életlennek találunk – esetleg valóban az –, megnyomjuk a *peaking*-kapcsolót és a digitális eszközök egy szempillantás alatt létrehozzák a kontúrokat. A határvonalon lévő érzékelők legátolják egymást, megnő közöttük a különbség, és bár a kép nem lesz élesebb, mi annak fogjuk látni.

Amikor a technika megelőzi önmagát

Előfordul, hogy a technikai fejlődés alacsonyabb szintjén rendkívüli ötletességgel megelőlegeznek egy megoldást. A technikai színvisszaadás nagy kihívása az arany, ezüst és általában a fényes csillogás megjelenítése. Ha belegondolunk, a feladvány megoldása egy objektívvel lehetetlen, hiszen bármilyen fényes az adott felület, csak az egyik retinán fog csillogni, mert a két szemünk között megközelítőleg hat és fél centiméter a távolság. A megoldás ebben az esetben csakis a 3D.



De a sztereo papírkép egyszerű lelemény. A 18. század vége felé keletkezett fotók egyikén egy csapat katona látható, a másikon kertben ülő lány. A katonák úgynevezett ezüstpitykés egyenruhában vannak, a hölgy fülbevalóval és nyakékkal. Sem a gomboknak, sem az ékszereknek nem volt meg az a varázsos csillogásuk, amit a fényképész vissza szeretett volna adni, ezért azokat a pontokat, amiket az egyik szemünk csillogónak lát, tűvel átszúrta a jobboldali képen. Az így keletkezett lyukakon szabadon átjön a fény. A sztereo dianézőben ezáltal valóban ezüstpitykét és fülbevalót látunk, mert amelyik képelem az egyik retinán csillámlik, a másikon matt. Az agyban a két információ ellentmond egymásnak, akárcsak a valóságban.



Amikor gyenge vagyok. A vizuális álcázás

Amikor az ázsiai Spalgius bogárlepke bebábozódik, mozgásképtelenné és védtelenné válik, a báb felső, jól látható részén megjelenik egy kép, ami a rhesus majom arcképét utánozza. Lélegzetelállító! Minden egyes bábba kirajzolódik ugyanez a forma. A fenyegetés egy madárfajtának szól, amelyiknek gyorsan változó szemmozgása miatt a méret nem döntő, így a bogárlepke számára a miniatúra is elegendő. A rhesus majom természetes és nagyhatalmú ellene a madárfajnak, amely egyébként örömmel csemegézne a bogárlepkebábból. Úgy látszik, a vágy és a félelem hihetetlen változásokat képes véghezvinni. Olyasmi ez, mint amikor a kisgyerek védtelensége és erőtlensége tudatában azt mondja: van egy bácsikám, aki rendőr, majd idejön, és elintézi téged! Mire a másik: nem félek tőle! – és tele a nadrágja, mert jön a rhesus majom.

elvarázsolt világ

A megtévesztő vizualitás mögé rejtőző magatartás ezen kívül is gyakori jelenség. Gondoljunk a katonai álcázásra, a terepszínű egyenruhákra (én csak a zöld erdőnek a része vagyok, mondaná a botsáska is). A következő lépés pedig már olyan vizuális álcázás, ami nem a másik élőlény érzékszerveinek megtévesztését célozza. Az újfajta egyenruhák az elektronikus eszközöket próbáljuk félrevezetni. Olyan embereket akarunk velük megtévesztetni, akik nem a szemükkel látható sugarakat érzékelik, hanem elektromos eszközökkel „figyelnek”. Hasonlóak a korlátolt észlelhetőségű (lopakodó) repülőgépek is, melyek vizuálisan tévesztik meg a lokátorok szeméit. Azokat a különös formákat nem az emberi szemhez és a látható fényhez mérték. Ez már egy elvarázsolt világ, de a szabályok ugyanazok. Az analógia az idők végezetéig érvényes.

Miért szeretjük az analógiákat?

Miért vágyunk évezredek óta az analógiásan valóság-hű képekre? Miért örökítjük meg kicsinyes aljasságunkat (kivégzés, pornó), és miért próbáljuk rögzíteni magasztos tetteinket? Miért foglalunk képbe valahonnan valahova tartó történeteket, mikor a valódiak sosem tartanak sehova? Mi ellen küzdünk ilyen elszántan? Félünk valamitől, bízunk valamiben? Ki a mi rhesus majmunk, akinek a képét a hátunkon viselnénk, amikor bebábozódunk és védtelenné vagyunk? És ki ellen szeretnénk, ha megvédene? Ki fél ettől a képtől, mint ördög a tömjénfüsttől? Régi rögeszmém, hogy az elmúlás ellen készítünk önmagunkra emlékeztető képeket, hátha az megmarad. A világ összes archívuma halálra ítélt, de hátha minket túlél a kép. Kinek a képe van a hátunkon? A bálvány, akinek rohadt húst vágunk a pofájába, ha mégsem hoz esőt, vagy Buddha, Jézus, akár Thot isten, aki összerakta a szétvágott, mindent látó Hórusz-szemet? Vagy aki felhő képében áll a sátor fölött? „Vagyok, aki vagyok”, vagyis semmilyen térben, semmilyen ember által kiismerhető rendszerben nem vagyok elhelyezhető. Mégis, ha néha félelem és reszketés között sikerül „igaz” képet csinálni, helyes analógiát, talán érezhetjük a hátunkon a védelem képmását.



Az ázsiai Spaglis Epius bogárlepké bábja olyan, mint a rhesus majom arcképe, intropsych.com

Irodalom

Gregory, R. L., & Gombrich, E. (1982). *Illúzió a természetben és a művészetben*. Budapest: Gondolat.

Szentkuthy, M. (1985). *Az egyetlen metafora felé*. Budapest: Szépirodalmi.

Árva Márton PIXELVALÓSÁG

A digitális képközpont széleskörű elterjedése lassan két évtizede gerjeszt heves vitákat a mozgóképméletek területén. A hagyományos analóg fotografiai módszerek közvetlen kémiai reakcióival szemben az új technológia matematikai műveletek alapján rendez el a látvány érzékelésekor keletkezett elektronikus töltéseket. Ez az alapvető változás pedig elrettentő, a filmművészet végét hirdető, illetve a beköszöntő „forradalmat” lelkesen üdvözlő megnyilvánulásokat is a felszínre hozott. A reakciók két szélsőséges irányát az a feltételezés köti össze, hogy az új technológiai környezetben a teljes hagyományos filmelméleti fogalomkészletet le kell cserélni. Eszerint szenzorok és számítógépek közbeiktatása gátat vet a valóság tárgyai és azok mozgó képei közé, tehát többé nem lehet érvényes a kizárólag fotokémiai eljárásokkal előállított képközpont korából eredő realista filmelmélet sem. Az elcsendesülőben lévő elméleti-filozófiai diskurzushoz a gyakorlat szolgáltat újabb szempontokat. Mint minden technikai újításnál, a digitális eszközök esetében is előtérbe tolakszik a dilemma, hogy mire használhatók a korábban nem látott lehetőségek. A kurrens példák között szemezgetve valóban felmerül a filmes realizmus gyökeres átalakulásának lehetősége, ám ez nem elsősorban „a digitális fénykép ontológiájának”^[1] kérdését, hanem a teljes vizuális környezet és a valóságról szerzett információk digitalizációját érinti.

digitális manipulációk

Pálos Máté *Digitális azonosulás – Az új képközpont módszerek hatása a történetmesélésre* című 2011-es esszéje a fénykép valóságképezési adottságainak és az elbeszélés sajátosságainak (át)alakulása szempontjából foglalja össze a digitális technológiával bekövetkezett korszakváltást hirdető, illetve a radikális változást tagadó érveket. A kultúra szoftveresedését kutató Lev Manovich és az ösfilmekhez kapcsolódó, leginkább „*az attrakciók mozija*”-teóriája] révén ismert filmtörténész, Tom Gunning kulcsszövegeinek összevetéséből nemcsak az vonható le, hogy „a kép valósághoz való ikonikus kapcsolata mindig adott, és a digitális manipulációkkal sem vesztet el” (Pálos, i. m.), vagyis hogy korai lenne temetni a mozgóképi realizmust. A szövegben láthatóvá válik a két oldal érvelésének különböző perspektívája is. Manovich arra alapozza gondolatmenetét, hogy a digitális mozgóképeken a valóságból képre vitt tartalom a készterméknek csak egy rétegét alkotja, amiket különféle számítógépes eljárások hoznak végleges formába, így „a digitális film könnyedén a festészethez válik hasonlóvá” (uo.), „Gunning az analóg-digitális váltást az információtárolási mód különbségében látja” (uo.). A fényképek értékelése, tehát a befogadás szempontjából szerinte nincs drasztikus törés a kémiai eljárások és a szenzoros-matematikai alapú leképezés között. „Ezért lehetséges például, hogy a digitálisan készített fényképek elfogadottak útlevefényképként.” (uo.)

Georges Méliès: *Utazás a Holdba* (1902)

A kétfajta megközelítés különbségét az adja, hogy az egyik oldal az alkotás valóságtól elrugaszkodó lehetőségeit vázolja fel, az ellenérvek a művek hordozó anyagának kérdéseivel foglalkoznak. Ez a két szempont a polémia két legfontosabb alappilléreként szilárdult meg, melyek a kifulladás elméleti viták mellett rendre előkerülnek [a gyakorló filmkészítők nosztalgikus celluloid-védőbeszédeiben](#) is. Valószínűleg a végtelenségig lehet majd birkózni az ilyen típusú érvekkel, hiszen az egymásra fényképezés, a filmkép különböző részekből történő összemontírozása vagy a kockák átfestése és retusálása szinte egyidős a mozgókép születésével – lásd az ilyenkor már-már kötelező jelleggel hivatkozott Georges Méliès 1900-as évekbeli munkáit –, másrészt az is igaz, hogy az élőszereplős filmkészítés mai fősodrában tényleg rendkívül lecsökkenhet a közvetlen valóság leképezéséből eredő látvány aránya. Hasonlóképpen: a filmszalag százéves előnye az elektronikus adattárolással szemben örökké hivatkozható marad a konzervatívabb megszólalók számára. A celluloid egyik legnagyobb védelmezőjét, [Martin Scorsese-t idézve](#): „Minden HD-ben készített munkánk a filmszalag látványának rekonstruálására tett kísérlet... És azt sem szabad elfelejtenünk, hogy még mindig a celluloid a művek megőrzésének legjobb eszköze. Az egyetlen, ami biztosan kiállja az idő próbáját. Arról nincs biztosítékunk, hogy a digitális információ mennyire tartós, de azt tudjuk, hogy a film – rendes körülmények között,

elővigyázatosan tartva – nagyon.”

A nagy Gatsby (2013) „filmecsete”

Az analóg és a digitális időről időre kicsúcsosodó szembeállításában gyakran elhanyagolják a nézői élmény valóságosságának szempontját. Pedig ez perdöntő érv lehetne bármelyik oldal számára, mégsem gyakori a technológiát övező „hitvitában”[2], mert az a tény, hogy a digitális kép nem kötődik indexikusan a valósághoz, nem jelenti a realiztikus filmnyelv végét. A realizmus kezdetektől az alkotók és befogadók között elfogadott konvenciórendszer, az adott műben használt eszközök és gesztusok összessége, nem pedig a filmkép szigorúan vett valóságtartalmának mértéke. Bármelyik korszakban találhatunk példákat a hagyományos „realista” filmnyelven megjelenített irreális történetekre, és arra is, hogy akár radikálisan új technológiák – esetleg manipulációk – visznek közelebb a valóság egy-egy szeletéhez, illetve újfajta valószerű látványokhoz.

pixelfestők

Tiago de Luca *Realism of the Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema* [3] (Az érzékek realizmusa: A kortárs világfilm sajátos tendenciája) című tanulmányának tétje a digitális korszakkal bekövetkezett törésvonal értelmezése. A szerző a jelenséggel összefüggésben magyarázza a nem-nyugati művészfilm megnövekedett érzékenységét az érzéki, testi vonatkozásokat előtérbe helyező valóságélmények és az időben elnyújtott megfigyelésre alapozó fogalmazásmód iránt.[4] A szöveg mégis leszögezi, hogy realizmus-mániánk „a digitális korban nemhogy csökkent volna, nagyobbak tűnik, mint valaha” (185. o.). Utalva a televízióban megfigyelhető valóságshow-boomra, a doku-reality műsorok népszerű műfajaira vagy a YouTube amatőr mozgóképeket terjesztő platformjára, de Luca kiemeli, hogy a digitális technológia legalább annyira kedvez a realiztikus ábrázolásra törekvő alkotóknak, mint a „pixelfestőknek”. A kisebb, kevésbé zajos és adott esetben külön stábot sem igénylő felvételi módok miatt akár észrevétlenül is elkészülhetnek olyan képsorok, amelyek a kamera kelletlen jelenlétének tudatától is képesek megóvni a történéseket, így a művek soha nem látott közvetlenséggel hatnak.



Pillanatkép Aryan Kaganof SMS Sugar Man (2005-2006) című, mobiltelefonnal forgatott filmjéből

A valóságérősséget a minél mozgékonyabb és rejtőzködőbb felvevőgéppel összekapcsoló különböző elképzelések rendre lelkesen üdvözölték a filmtörténet technikai újításait. A 60-as években a kézi kamera és a direkt hang elterjedését például a *direct cinema* dokumentumfilmjei használták ki (lásd például a Maysles-fivérek vagy Robert Drew munkáit). A 90-es évek egyik legfontosabb realista játékfilmes tendenciája, az önmegtartóztató szabályrendszeréről elhíresült *dogma95-mozgalom*[5] pedig valójában az egyszerűen kezelhető, kompakt DV-kamerák révén valósította meg „a filmkészítés demokratizálását”. Az utóbbi években megfigyelhető az „intimitás, közvetlenség és hétköznapiság”[6] realista ihletésű szentháromságával meghatározott, mobiltelefonokkal készített filmek trendszerű megjelenése is, amelyek bemutatására exkluzív fesztiválok is létesültek. Ugyanakkor a tiszta objektivitásra törekvés talán legfontosabb mai úttörője a Harvard Egyetemen működő Sensory Ethnography Lab, melynek filmjei gyakran egyáltalán nem emlékeztetnek a megszokott „valóságú” látványra, és számos olyan szekvenciát is tartalmaznak, amit a dokumentációban gyökerező felvételi mód ellenére is leginkább absztraktként lehetne leírni. Az antropológus-kollektíva a legújabb digitális rögzítő eszközöket minden korábbinál objektívebb dokumentumfilmek készítésére használja. 2012-es *Leviathan* című munkájuk például egy halászhajón elhelyezett, a hálókban sodródó vagy a kifogott halak között úszkáló GoProk (apró digitális extrém sport-kamerák) képeit rendezi össze egy mindennemű emberi manipulációtól mentes, komótosan hömpölygő valóságmasszává, ami hagyományos felvételi módokkal elérhetetlen lenne.

A Leviathan (2012) részlete

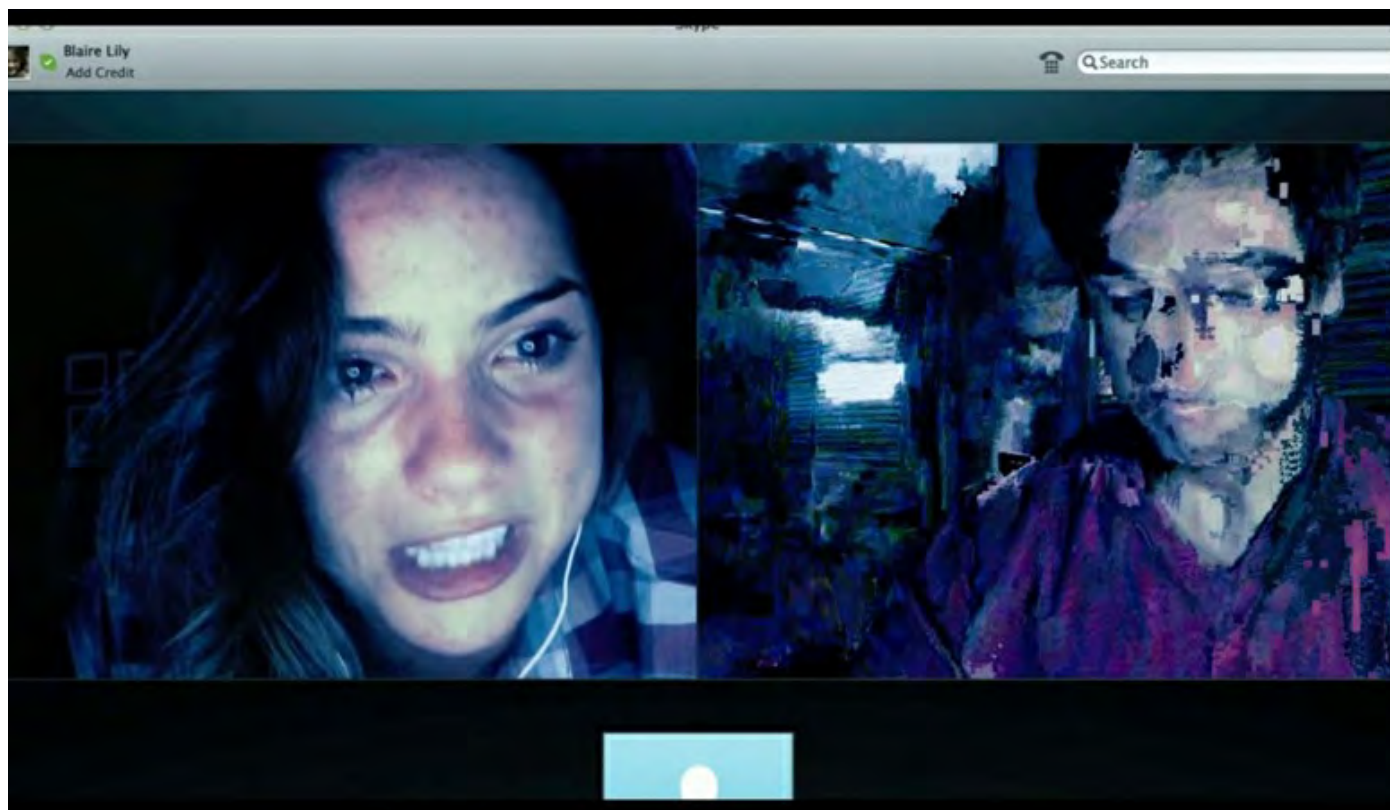
A digitális képkészítés felhasználásában tehát kétség kívül megtaláljuk a hiteles valóságábrázolásra törekvést, még ha ez újfajta perspektívák elterjedését jelenti is. A kérdés azonban megközelíthető ellenkező irányból is, a közös realitás-élmény technológia-függése felől. A 90-es években megrázónak induló váltás mára hétköznapijaink olyannyira szerves részévé vált, hogy a kézi kamera, a nagy mélységélesség, a hosszú beállítások vagy az epizodikus történetmesélés hagyományosan realista eszközei már nem feltétlenül jelentik a valóságérzékelésünknek leginkább megfelelő kódrendszert. Erre reagál az utóbbi években egyre inkább felerősödő filmkészítési trend, ami az ember mindennapi tájékozódásának megváltozott módozatait emeli a vizuális világ fontos szervezőelvévé, és képernyők, Facebook-bejegyzések vagy chat-ablakok képein bontja ki a cselekményt. Ennek érzékletes példája a *10 000 km* című munka, az egyik első nagyjátékfilm[7], ami úgy közelíti meg az érzelmi-pszichológiai valóságérősséget, hogy szinte több jelenetet mutat Skype-beszélgetések formájában, mint a hagyományos képalkotás útján, ezzel formailag is felidézi a nézőben az interneten keresztül folytatott interakció mindennapi élményét. Az ilyen típusú alkotások számára a digitális képi minőségek és a valóság összefonódása már nem cél, hanem eszköz, a hitelesség zálogaként bevetett valóság-effekt.

valóságdeficit

A számítógépes médium beépülését az ember percepciójába – mint a technika legtöbb korábbi fejlődési ugrását – leginkább a természetfölötti motívumok, bűnesetek és félelmek megjelenítését célzó filmkészítői stratégiák igyekeznek kiaknázni. Ezeknek az eredendően szokatlan vagy hihetetlen élményeket megjelenítő alkotásoknak alkalmazkodniuk kell a médium sajátosságaihoz, hogy „valóságdeficit” tartalmuk hihető, illetve hatásos legyen. Varró Attila *A Kép és a Szörny* című tanulmányában fogalmazza meg, hogy a korai horrorfilm a rendelkezésre álló technika tökéletlenségeiből adódó szorongások kivetüléseit vitte vászonra, és többek között „a Vámpír a fényérzékeny negatív révén történő képrögzítés metaforája, a Múmia az idő konzerválását, a fénykép halhatatlanságát testesíti meg, az ember-gép féllények, mint a Gólem vagy Frankenstein monstruma pedig a mechanikus képrögzítés lélekfosztó mivoltától való primitív félelem kivetülései.” (Varró, i. m.)

Az érvelés szerint a különféle óriások, torz lények vagy a hullafehér arcokba mélyülő éjfekete szemgödrök eredetét a szokatlanul nagy vetítési méretben, az olykor csak kezdetleges leképezésre alkalmas optikákban, illetve a vörös színárnyalatokra érzéketlen nyersanyagban kell keresnünk. És mivel ezek a klasszikus szörnyalakok a valóság „hibás” megragadásából adódó félelmünkön élőködnek, a technikai fejlődés adott pontján – az ötvenes évektől, amikor a

mozgókép már „átlép egy tökéletesebb valóságábrázolás látványvilágába” (uo.) – háttérbe is szorulnak. Hasonló logikát követve érthetjük meg például a 90-es évek digitális fordulatának hajnalán virágkorukat élő kézi kamerás oknyomozó riportok, a pixeles home videók és mindent behálózó biztonsági kamerák vizuális környezetére rátelepedő *found footage*, vagyis „talált filmes” irányzat darabjait. Ezek a képi megfogalmazás tökéletlenségeit a realitás sokkjaként próbálják eladni, kezdetben akkora sikerrel, hogy az ebből kialakult kisebb hisztéria „ma már ugyanolyan legendás, mint 1938-ban, Orson Welles *Világok háborúja* c. rádióadaptációjának hallatán Amerikában.” [8] A beszámolók szerint az első ilyen áldokumentumot, egy 1992-es *Ghostwatch* című szellemjárásokat felderítő BBC-adást a nézők egy része valóságnak érzékelte. Az elmúlt néhány évben a gyors reagálású riogató filmek már a számítógép-képernyő felületét is lelkesen használják, lásd az élő webkapcsolat terrorjára épülő *Open Windows* vagy a széteső képpontok mögé rejtő entitásokkal sokkoló *Unfriended* példáit. Mindez egyértelműen jelzi, hogy a monitor mára ugyanolyan fontos és hiteles információforrás, mint a biztonsági kamera vagy az analóg fénykép.



Az *Unfriended* (2014) képkockája

Ma már a számítógépes képernyő történéseit rögzítő technika dokumentumfilmes alkalmazására is találunk példát, ami ugyancsak azzal szembesít, hogy a valóságról szerzett információink nagy része sokszoros digitális átkódoláson keresztül jut el hozzánk. Az ilyen filmképeknek talán mégis szorosabb a kapcsolatuk az általunk megtapasztalt világgal, mint elsőre gondolnánk. Kevin B. Lee *Transformers: The Premake* című dokumentumfilmje egy számítógép képernyőjére gyűjti az amatőr felvételek és internetes szövegek által felhalmozott információtömböt, ami egy adott esemény – történetesen a digitális filmet a valóságból kivezető útként tételező Michael Bay-film forgatása – kapcsán eljut az egyénhez. Ahogy [Lichter Péter is megjegyzi](#) a teljes egészében szoftveres úton létrehozott mű kapcsán: „a valóság minden részletéről lehet lassan mozgóképes nyomot találni, vagy kreálni – így akár minden eseményt meg lehet mutatni különböző szemtanúk nézőpontjából, akár párhuzamosan, akár egy folyamatos történésé összeállítva.” Ha a számítógép érzékszerveit a mindennapokban is legalább akkora intenzitással használjuk, mint testünk fizikai ingereket feldolgozó receptorait, akkor ez szinte törvényszerűen vonja magával a valóságreferencia képi kritériumainak átalakulását is.

Kevin B. Lee: *Transformers: The Premake*

„A valóság előtérbe helyezése a filmben mindig is döntés kérdése, vagyis szándékos stratégiák eredménye volt, már jóval a digitális kép megjelenése előtt.”^[9] A digitális kép valóságrepresentációja tehát elsősorban alkotói megfontolások függvénye. Így ha az analóg-digitális váltásból következő törésvonalakat vizsgáljuk, valószínűleg nem a realitáshoz fűződő közvetlen kapcsolat hiánya vagy az ikonikus hasonlóság megléte szolgál majd messzemenő tanulságokkal, és nem a korai „celluloidfestők” örököseként fellépő „pixelfestők” tevékenységében találhatjuk a lényegi nívót. Az érdemi vizsgálódás központja minden bizonnyal a realizmust meghatározó konvenciórendszer alakulásában keresendő. A képernyőket és az emberi testtől független felvevőgépeket használó filmes munkák aránya ma még szinte jelentéktelen, de elképzelhető, hogy hosszú távon hangsúlyossá válnak a ma még leginkább „kísérletként” jellemzett megjelenítési formák és elbeszélő-technikák. Fontos kérdésnek tűnik, hogy a „realista” filmes kódok megtartják-e az emberi percepció viszonyítási alapját vagy lassanként magukba olvasztják az elektronikus berendezések és a számítógépes szoftverek információgyűjtő felületeinek kifejezésmódjait, és monitorok keretezik majd a történeteket, amiket a valóságban is képernyőkön keresztül érünk el.

[1] A realista filmelméletek atyjának tartott André Bazin *A fénykép ontológiája* című programadó szövegére (in: uő, *Mi a film?*, Osiris, Budapest, 2002, 16–23. o.) sorra érkeznek a digitális érárt figyelembe vevő újraolvasások, lásd például Peter Benson szövegét:

https://philosophynow.org/issues/95/The_Ontology_of_Photography_From_Analogue_To_Digital

[2] Csákvári Géza kifejezése, lásd: uő, *Nem kell világháborúra készülni*, nol.hu:

<http://nol.hu/kultura/nem-kell-vilaghaborura-keszulni-1536795>

[3]In: szerk. Lúcia Nagib–Chris Perriam–Rajinder Dudrah, *Theorizing World Cinema*, I.B. Tauris, 2012, 183–205. o.

[4] De Luca „szenzuális realista művekként” sorolja egyazon kortárs trendhez többek között Tarr Béla, Carlos Reygadas vagy Tsai Ming-liang filmjeit.

[5] A Dániából indult dogma-mozgalomról lásd: Stóhr Lóránt, *A szegénység tízparancsolata*, Filmvilág 2004/2, online: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=1768

[6] Lásd: Caridad Botella, *The Aesthetics of Cellphone-Made Films*, ArtPulse Online:

<http://artpulsemagazine.com/the-aesthetics-of-cellphone-made-films>

[7] A film egy lehetséges értelmezését és kontextusba helyezését lásd: Árva Márton, *Többször simogatjuk meg az okostelefon képernyőjét, mint életünk szerelmét*, Prizma Online:

<http://prizmafolyoirat.com/2014/10/05/tobbszor-simogatjuk-meg-az-okostelefon-kepernyojet-mint-eletunk-szerelmet/>

[8] Lásd Soós Tamás *Realizmus, hazugság, videó – Egyes szám első személyű (E/1) horrorfilmek I.* című tanulmányát a jelenségről a Filmtett Online-on:

<http://www.filmtett.ro/cikk/2038/egy-es-szam-első-szemelyu-e-1-horrorfilmek-i>

[9] de Luca, i. m., 187. o. – kiemelés az eredetiben

kép | images.blu-ray.com, artpulsemagazine.com, apnatimepass.com

Nacsinák Gergely András AZ ÁLOMBÉLI KERT

**„Álmodtam én és az álom, az álom én magam voltam.
Kertben bolygtam, és magam voltam a kert, ahol bolygtam,
a kert, ahol bolygtam és bolygok, botlódva bozóttól bozótig,
mint ki éjjel jár tapogatva és az árnyaktól húzódik.”^[1]**

A veronai Leonardus Crassusnak, a Szentszék Apostoli Főjegyzőjének

A nevem Francesco Colonna, és azt kell mondanom, megalkottam a tökéletes könyvek egyikét. Két ilyen ismerünk már: Homéroszt és a Bibliát, s most az én könyvem a harmadik. Az elgondolható Tökéletes Könyvek száma persze végtelen, de a létrehozhatók száma korántsem az. Minden azon múlik, hogy egy könyv hány másikat képes magába foglalni, ekképpen sokszorozva meg véges számú oldalain önmagát. A Bibliában és az Odüsszeiában csaknem minden lehetséges történet benne van: talán az enyém tartalmazza, ami amazokból kimaradt. Művemnek a Hypnerotomachia Poliphili nevet adtam, és bátorkodom most Méltóságod rendelkezésére bocsátani.

gnóm nem gnómé

A csomaggal óvatos legyen: mert abban Próteusz egyik ivadéka rejtőzik, egy monstrum, ha szabad így mondanom, alakváltó, ezerarcú, megfoghatatlan teremtés, amely, bárhogy igyekezzék őt megragadni a Ratio, tüstént szertefoszlik. Gondoskodtam róla, hogy ilyen legyen: ezért is a legillékonyabb anyagból, az álmok anyagából alkottam meg a testet: a lelket meg a Természet lehelte belé. Ugyanakkor, mint afféle mélyvilági lény, amely az éji sötét vizekben mozog otthonosan, készüljön fel rá, hogy a szárazon bizony esetlenül mozog: sokak számára, akik csak a gnómot látják benne, de nem a gnómét, ezért nevetség tárgya lehet – és persze vele együtt Méltóságod is. Mivel azonban úgy hallottam, hogy Uraságod a Múzsák lelkes híve, és ismer olyanokat, akik már régebb óta a Gráciák bizalmát élvezik, továbbá felteszem, hogy ismeri az ördögös Manutiust, aki fáradhatatlanul másolja mások álmait, mégis úgy döntöttem, hogy vállalva a kockázatot, a jelen kéziratot nemes kezébe teszem le: szánjon néhány napot az áttanulmányozására.

Romokat talál majd benne, egy elsüllyedt világ darabjait, fenevadakat, lenyűgöző palotákat, amik nem ebből a világból valók; Sylvanus birodalmában meglapuló sárkányt. Nimfákat találhat benne, dévaj szépségeket, és kerteket, amelyeket hiába keres ebben a sápadt földi létben; misztikus szertartásokat, meg sok bolyongást, egyszóval egy nyughatatlan lélek lenyomatát. Egy – illetve több – álom leírása ez, melyért senkit sem lehet elmarasztalni; egy zaklatott és eleven álomlátásé, amely a valóságtól nem sokban, legfeljebb sűrűségében különbözik. Engem is gyakran zaklatnak efféle képek: visszatérő álmom például, hogy nem az vagyok, aki vagyok: nyilván szorult helyzetem csíholja az efféle képeket. Lelkem fonákja, másik fele ez, amel az éjszaka csöndjében vackából előbújik és elmém kárpadjára von: s ki furcsamód, Phüszisz számtalan tükörijátékának egyike folytán mégis én magam vagyok.

Olvasd hát, jó Crassus, így ezt a munkát: mint ami önnön lényed tükörképe is. Mert nem egy tömbből lettünk mi kifaragva, mint a boldog szobrok: inkább úgy vagyunk itt, mint a sokféle faanyagból rakott intarziák, és mindönkben lelkek sokasága érik, mint a különféle évszakokban érő gyümölcsök egy buja kertben. Én megtettem azt a szívességet nektek, hogy bejártam ezeket a kerteket: rátok marad a szüret és a betakarítás. Eleget kockáztattam már, midőn leszálltam a lélek mély tárnáiba, és engedtem, hogy az ottani éjben tanyázó képek martaléka legyenek – többet nem kockáztatok. Bódulatban, ébredésben, halálban és megistenülésben volt részem, anélkül, hogy én, szegény ördög, most utólag akár csak sejtethném, melyik volt melyik. Ha magadénak akarod ezt a ligetet, e kincsesházat, ezt a nászágyat és ezt a temetőt, eskü alatt kell rejtened kiléteimet. Nevem, önmagam, életem elaprózva, darabokra tördelve, elhantolva pihen a könyv lapjain, melyet újból látni nem

kívánok, és amelynek sorsát Rád bízom, aki egyszerre vagy elég okos és elég ostoba ahhoz, hogy tudd, mit is tégy vele.

Vale!



Az utolsó incunabulumok egyike. 1499 decemberében került ki Aldus Manutius velencei nyomdászmuhelyéből; csaknem ötszáz oldal, százhetvenkét fametszet. A könyvészek szerint a valaha volt legszebb nyomtatott könyvek egyike, ha ugyan nem a legszebb: betűit külön ehhez a kötethez igazította Francesco Griffo, Aldus házi betűmetszője, a képek pedig első alkalommal kapcsolódnak a szöveghez úgy, hogy történet és oldalkép szerves egységet alkot. Megesik, hogy a szedés formáz külön ábrákat – mint a *carmina figurata*, vagyis a képversek esetében –, máskor úgyszólván a nyomatok mesélik a történetet. Olyan történetet, amely nem tenne ki legfeljebb csak harminc lapot, ha nem volnának a bőséges, aprólékos, mitológiai hasonlatokkal és csavaros szóképekkel

cifrázott leírások, amelyek a könyv nagyobbik hányadát alkotják, mai szemmel csaknem olvashatatlan, és mai ésszel jórészt követhetetlen szövegmonstrummá duzzasztva azt. Először ebben szerepelnek hieroglifák – vagy annak vélt jelek – ábrázolásai nyomtatásban, és ez az első könyv, amit elejétől a végéig kitalált nyelvjárásban írtak. A szókészlet gerince és a mondat szerkesztés latin, de nyelvtana olasz, annak is toszkán, még inkább venetói változata, itt-ott belekeverve, csak mintegy fűszerként, némi görög; szerzője időnként maga alkot egyes kifejezéseket, de a létező latinból is nemegyszer olyan obskúrus szavakat választ, amelyek nem fordulnak elő, csak egyetlen alkalommal, valamelyik antik szerzőnél. Az illusztrációkon héber és arab írás is kivehető, a rendre felbukkanó hamis hieroglifák mellett.[2] A szöveg képpé válik a szemünk előtt, a kép megszólal. Maguk az „illusztrációk” sem kevésbé különösek: először is, az ősnymtatványokat nemigen díszítették, vagy ha igen, ábrákat a régi kódexek módjára kézzel festették, nem pedig metszették; aztán vannak külön oldalra nyomott, de összetartozó ábrák; a képek némelyike keretben áll, mások szabadon lebegnek a betűk felhői között. És amit mutatnak: építészeti ábrák, látványtervek, vázlatrajzok; klasszikus reliefek másolatai, egy kitalált ókor emlékei, és rajtuk itt is, ott is tömördek – korabeli szemmel nézve mindenképp vonzó – meztelen nő, esetenként pőre férfi – többnyire mohó szatírok –, továbbá elegánsan komponált szeretkezések, és egypár gyilkosság. Jellemző, hogy a Vatikáni Könyvtár példányának némely rajzát valaha tinta segítségével tették szalonképessé.

térképféleség

A szöveg, ha valaki túlteszi magát nyelvezetének sajátos grammatikai delíriumán, ugyancsak szokatlan. Egy álom leírása, mely még egy álmodót foglal magába, s az még egyet; talán nem is az álmodót, hanem valaki másét. Történet épül történetbe, egyik narratív szint váltja a másikat: néha fölülírja, máskor kiegészíti, magyarázza egyik a másikat, vagy csaknem észrevétlen belésimul, míg az olvasó, hacsak nem készít magának valami térképféleséget, egy idő után elbizonytalanodik, hogy az események rengetegének melyik szintjén vagy ösvényén jár éppen. A rétegek héjszerűen borulnak egymásra, de az alsóbbakból olykor kilátni a felsőbbre, és – végtére is álomról lévén szó – fogódzót igazán egyikben sem lelhet a józan ész. Nagy vonalakban arról van benne szó, hogy a főhős, aki Poliphilonak nevezi magát, egy gyötrelmesen átvirrasztott éjszaka után hajnaltájt végre elszenderül: álmában előbb kietlen tájon találja magát, majd egy danteszk rengetegben, melyből mindhiába igyekszik kikeveredni. Szomjúság újí és rettenet a vadaktól; elcsigázottan szunnyad el egy fa tövében, hogy egy második álomban ébredjen fel. Itt egy völgyben találja magát, amelyet fenséges antik kapuzat torlaszol el, rajta gigantikus medúzafő. A portál fölött lépcsős piramis, azon obeliszok, amelyen, csaknem az égbolt magasában, Fortuna istennő szobra egyensúlyoz: ez az első példánya a könyvön végigsorjázó látomásszerű építményeknek. A gorgófejű szájában folyosó nyílik, s azon át, különféle csodás antik emlékek, szobrok, faragványok közt vándorolva – melyekről nem habozik végtelenül részletes leírással szolgálni – végül egy felbőszült sárkányba botlik, fejvesztve menekül előre valami sötét labirintusba. Az útvesztő túloldalán egyfajta pogány mennyországban találja magát, az örökéletűek boldog mezein, nimfák és istennők társaságában, akik vezetői lesznek ebben a mágikus birodalomban, amely telis-tele van szebbnél-szebb ókori épülettel: kutakkal, fürdőekkel, palotákkal, s ahol immár szédítő bőségben kerülnek szembe elé a legfinomabb mestermunkák, legyenek azok áttetsző kelmék (amelyet dévaj nimfák viselnek), ékkövek, kertek, étkek vagy beszédes faragványok: mindez Poliphilót lankadatlan izgalomban tartja, és csak szuperlatívuszok halmozásával képes róluk számot adni. Eleutherylida királynő birodalma ez: öt nimfa az Úrnőhöz kíséri a jövevényt, és a megfelelő előkészületek után a Királynő vendégül látja őt. A bankett után elhagyja az asztrológiai jelképekkel zsúfolt udvart, és válaszut előtt találja magát, ahova Logisztika és Thelemia, azaz a józan Ész és a Kívánság vezetik. Egy sziklafalon három kapu nyílik: Isten dicsőségének, a Világi dicsőségnek és a Szerelemnek a kapui – Poliphilo természetesen az utóbbit választja, Logisztika úrnő minden ellentéte dacára. A kapu mögött újfent egy csapat nimfa várja, s közülük az egyik annyira emlékezteti epedve vágyott Poliájára, hogy azonmód bele is szeret; innentől együtt barangolnak tovább, immár nem kőbe vésett, hanem megelevenedett klasszikus jelenetek közepette. Diadalmenetek sora vonul el előttük, Jupiterrel és mitológiai szeretőivel, majd Vertumnus és Pomona, a Kertek és Gyümölcsösök római istenei; innen Vénusz Physizoa (az „Élő Természet”) templomához jutnak, ahol a nimfa felfedi kilétét: ő csakugyan Polia, Poliphilo kedvese, aki után oly régóta bolyong öntudatlanul az álmok útvesztőiben. Áldozatokkal tarkított pogány szertartás szerint egybekelnek – bár a ceremónia, a papnőket leszámítva, mintha emlékeztetne, csak épp furcsa, kicsavart módon egyes keresztény rítusokra.

Ezek után (és egy rövid közjátékot követően, mikor is Poliphilót olyannyira elcsábítják a Boldogtalan Szerelmesek Temetőjének remekbe szabott sírjai, hogy Poliáról is megfélekedzik) áthájoznak Kythérába, Vénusz szigetére,

mégpedig Cupido gályáján. Itt az evezőket jóformán meztelen leányok vonják, a hajó jelmondata pedig, mely az árbocra vésvé áll: *Amor Vincit Omnia* – a szerelem mindent legyőz. Kythérán, amely egy körkörös, virágokkal és növényritkaságokkal borított buja sziget, ugyancsak diadalmenetben vonulnak, immár nem is megfigyelőként, hanem résztvevőként, míg a koncentrikus körök centrumába, a sziget szívében emelt amfiteátrumhoz nem jutnak, amelynek porondját medence foglalja el: a Szerelem Istennőjének fürdője. Itt, a habok közt végre megpillantják Őt magát, leplezetlenül – a szó szoros és átvitt értelmében egyaránt –, de amikor Mars isten érkezik szent nászra, a szerelmesek diszkrétan visszavonulnak Adonisz szentélyébe, amely egy forrást, és a hérosz sírját rejt. És ekkor következik be a regény talán legváratlanabb fordulata. Négyszáz oldalnyi szöveg-szövevény után a történet hirtelen elbeszélőt cserél, és Poliphilo álomba ékelt álmában a nimfák érdeklődésére Polia is előadja a történeteket – az ő szemszögéből: mégpedig egészen más történetet, mint amit idáig követtünk. Ez alkotja a Második Könyvet, mely jóval rövidebb az elsőnél, és a mesélőváltáshoz hűen stílust is cserél. Polia elbeszélése szükséztű – kedvesének ömlengéséhez mérten mindenképp –, és feltárja a körülményeket, melyek során Poliphilo megismerte őt, mégpedig a könyv eddigi szellemétől merőben idegen hely- és időpont-megjelöléssel ellátva. Ebből tudjuk meg, hogy a történet kiindulópontja az Úr 1462-ik esztendeje, és Treviso városa.

„Egy napon a szép fiatal leányok szokása szerint palotám ablakában, a balkonon állottam – mondja Polia –, kislányos örömetelve szőke fűrtjeimben, amelyek fehér vállamra omlottak illatos nyakamról és aranyszálakként fénylettek, mert Phoebus elé teríttem, hogy megszáritaná őket; s midőn gondosan fésültem hajamat, történt, hogy Poliphilo épp akkor haladt el odalent.”

kitör a pestis

Mielőtt azonban Poliphilo megvallhatná szerelmét, a városban kitör a pestis: Polia is megbetegszik, de fogadalmat tesz, hogy ha meggyógyul, Diana istennő szolgálatára adja magát – az istennő temploma furcsamód élénken emlékeztet egy korabeli zárdára. Kívánsága teljesül, ám Poliphilo kinyomozza imádját hollétét, és belopódzik a szentélybe, midőn Polia éppen imádkozik: s mindhiába kéréli, a leány állhatatosan kitart fogadalmában, és rá se hederít az esdeklő ifjúra, míg az a kimerültségtől holtan össze nem esik – akkor pedig lábánál fogva egy sarokba hurcolja az élettelen testet. Ezután gyötrelmes éjszaka vár rá: sejtelve sincs, hogy Poliphilo lelke az égen időközben már Vénusz istennőt győzködi-e, ébresztene viszonszerelmet Poliában. Változatos rémlátások gyötrik: Cupido meztelen asszonyokat darabol fel, és darabjaikat kutyák elé veti; vademberek rontanak rá és igyekeznek megerősökölni – mindez a hajlandóságot nem mutató, szerelemre érzéketlen fehérnépek büntetése. A helyzetet csak rontja Polia dajkája, aki a nyugtalan leánynak tanulságos, boccacciói történetet ad elő, mely szerint egyszer egy leány addig állt ellen a vágynak, míg végül szerelemre képtelen vénemberhez adták nejeül, s bánatában önkezével vetett véget életének. Polia erre észre tér, Diana templomába rohan, ölelésével életre kelti Poliphilót, erre mindkettőjüket kiűzi Diana szentélyéből, hogy itt, Vénusznál leljenek menedéket.

TRIVMPHVS



ce ligatura alla fistula tubale, Gli altri dui cū ueterrimi cornibici con-
cordi cialcuno & cum gli instrumenti delle Equitante nymphc.
Sotto loquale triūphale seinghe era laxide nel meditallo, Nelgle gli
rotali radii erano infixi, deliniamiento Balustico, graciliscenti seposa
negli mucronati labii cum uno pomulo alla circunferentia. Elquale
Polo era di finissimo & ponderoso oro, repudiante el rodicabile crugi-
ne, & lo incédioso Vulcano, della uirtute & pace exitiale ueneno. Sum-
mamente dagli festigianti celebrato, cum moderate, & repentine
riuolutiōe intorno saltanti, cum solemnissimi plausi, cum
gli habiti cincti di fasceole uolitante, Etle sedente so-
pra gli trahenti centauri. La Sancta cagione,
& diuino mysterio, in uoce cōsonē & car-
mini cancionali cum extre-
ma exultatione amo-
rosamente lauda
uano.
**
*

PRIMVS



EL SEQVENTE triumpho nō meno mirauiglioso del primo. Im-
pero che egli hauea le quatro uolubile rote tutte, & gli radii, & il medital-
lo defusco achate, di candido uenule uagamente uaricato. Ne tale certa-
mente gestoe re Pyrrho cum le noue Muse & Apolline in medio pulsā-
te dalla natura impresso.

Laxide & la forma del dicto gle el primo, ma le tabelle erāo di cyaneo
Saphyro orientale, atomato de scintille d'oro, alla magica granissimo,
& longe acceptissimo a cupidine nella sinistra mano.

Nella tabella dextra mirai excalpto una insigne Matrōa che
dūi ouī hauea parturito, in uno cubile regio colloca-
ta, di uno mirabile pallacio, Cum obstetrice stu-
pefacte, & multe altre matrone & astante
Nymphc Degli quali uscua de
uno una fiammola, & delal-
tro ouo due spectatili
me stelle.

Így térünk vissza az előző színhelyhez, újfent Poliphilo álmában találva magunkat – az igazat megvallva Polia egész elbeszélése is csupán az ő álma volt –, a nimfák pedig megköszönik a tanulságos históriát, és elszélednek, magukra hagyva a szerelmeseket. Ők – kihasználva az alkalmat – végre-valahára csókban fornak össze („makulátlan, tejfehér karját nyakamra fonva megcsókolt, gyöngéden harapva korallpiros szájával” – részletezi a tőle megszokott precizitással Poliphilo), ám ebben a pillanatban a Kedves elillan Poliphilo karjai közül, szétfoszlik, „akár a füst”, Adonisz ligetével, Kythéra szigetével és az egész álomlátással együtt, merthogy felkelt a Nap, amelynek első sugarainál a könyv elején Poliphilót elnyomta az álom. „Nos hát Isten veled, Polia” – zárul a könyv, egy évszámmal a lap alján: *Treviso, 1467 május havának elsején*. Sem magyarázat, sem tanulság, zárszó vagy intés – semmi több. Illetve, ha fordítunk egyet a lapon, ott találjuk még, akár egy lapidárium valamelyik esőmosta kövén, Polia sírfeliratát:

UTAZÓ, IDŐZZ EL ITT EGY KICSIT.
POLIA NIMFA ILLATSZERTÁRA VAN ITT.
KI HÁT POLIA? – KÉRDED. AMA
SZÉPSÉGES VIRÁG, ERÉNYEKTŐL ILLATOS,
KIT POLIPHILLO VALAMENNYI KÖNNYE
SEM KÉPES FELTÁMASZTANI E TIKKADT HELYEN.
HA LÁTNÁL VIRÁGBA BORULTAN, RITKA KÉP,
MINDEN SZÉPSÉG LÁTVÁNYÁT INNÁ SZEMED,

S ÍGY SZÓLNÁL: PHOEBUS, AMIT TÜZED
ÉRINTETLENÜL HAGYOTT, LÁM, AZ ÁRNYÉKBA HULLT.
JAJ, POLIPHILÓ, ELÉG.
ILY ELSZÁRADT VIRÁG
ÉLETRE NEM KEL.
HÁT ÉG VELED.

I.

1499.

„A veronai Leonardus Crassustól Guidónak, Urbino jeles Hercegének, S. P. D.

Mindig is tisztelettel és csodálattal viseltetem irántad, győzhetetlen Herceg, páratlan erényeid és tekintélyt parancsoló neved miatt, s különösképpen azért, mert fivérem a Te parancsnokságod alatt vívott Bibiena Ostrománál. Testvéreim epedve várják az alkalmat, midőn nem csupán vagytonukat, de életüket is kockára tehetik érted. Ami engem illet, gyakorta tűnődöm, miképp fedhetnék föl magamból előtted valamit, s nem szűnök meg ezt forgatni magamban, míg meg nem teszem; most pedig némi reményt látok, hogy eskümet betöltszem. Tudván tudva, hogy Fortuna ajándékai csak annyit számítanak neked, mint tengernek a beléöntött víz – amint mondani szokás –, s hogy csak az írott szó és az erény bírhat le téged, tettem egy első kísérletet, hogy a betűk segítségével közeledjem hozzád. Nemrégén került kezembe egy újszerű és csodálatra méltó műve Poliphilónak (mert ezt a nevet viseli a könyv), amelyet, hogy ne maradjon sötétségben, hanem a halandók hasznára váljék, saját költségemre kinyomtattam és közzé tettem. Amíg pedig irántad való szeretetem és nagyrebecsülésem segédletül és hírnökéül szolgál, azonképp gyakorta hasznodra lehet kísérőként tanulmányaid és sokféle ismereted számára. Mert nemcsak tudást rejt, amint azt látni fogod, hanem a természet több titkát foglalja magába, mint a régiek összes könyve együttvéve. Figyelemreméltó benne, hogy ámbár a mi nyelvünkön szól, megértéséhez nem kevésbé kell a görög s a latin, mint a toszkán, s a nép nyelve. Azért is rendezte így a bölcs szerző, hogy tanításának legbelső szentélyébe csak a legtanultabbak léphessenek; s akik csekélyebb tudás birtokában közelednek hozzá, mégse csalódjanak. E dolgok nem a köz szájára valók, s nem arra, hogy az útszélen hirdessék; hanem a filozófia szentélyéből, s a Múzsák kútfőiből kerültek napvilágra, a beszéd újszerű kifinomultságával, amely minden nemes férfiú épülésére szolgálhat. Azért, legemberségesebb Herceg, fogadd a mi Poliphilónkat ama vendégszeretettel, amellyel mindig is viseltettél a tanult jövevények iránt. Fogadd őt csekély ajándékaként egy hálás léleknek, s olvasd őt annál is nagyobb örömmel, mint amilyennel Leonardo Crassóról megemlékezel.”^[3]

afféle khiméra

Nem tudni, Guidobaldo da Montefeltro, a sápadt, köszvénytől gyötört és nemzéképtelen Herceg, kinek urbinói udvarát Baldassare Castiglione a *Cortegiano* dialógusaiban a reneszánsz mennyországba emelte, mit szolt, amikor kézhez vette a vérbő és zavaros olvasmányt, mellyel Leonardo Grasso igyekezett a kegyeibe férközni. Késői sarj, apjának, a nagy Federico da Montefeltrónak egyetlen büszkesége és örököse, az anyatejjel szívta magába a felvilágosult, tudós uralkodó újdonsült doktrínáját, aki maroknyi birodalmának közepén úgy ragyog, akár maga a felséges nap; s aki a politika és a bölcelet iránt egyforma *spezzaturával*, könnyed eleganciával viseltetik. Rövid életében mindent elvégzett, ami a fejedelemtől szóló korabeli kézikönyvek alapján elvárható: harcolt a pápa oldalán, fogságba esett, száműzetésbe vonult, apja könyvtárában olvasott – mely igényességében a Mediciekével vetekedett –, maga köré gyűjtötte korának elérhető értelmiségét, és buzgón kontemplált a világegyetem örök rendjén, melynek maga is része volt. Abban az esztendőben ez volt a harmadik kötet, amelyet neki dedikáltak, egy latin nyelvről szóló és egy asztronómiai tárgyú értekezés mellett (Nicolo Peroti: *Cornucopiae*, Firmicus Maternus: *Scriptores Astronomici*), és valószínű, hogy ezeket inkább forgatta, mint a rejtelmes harmadikat. A nagyméretű és vaskos kötet, mely az előző kettőhöz hasonlóan a nagy Aldus Manutius műhelyének pecsétjét viselte, voltaképp nem hasonlított semmihez, ami a velencei nyomdából valaha is kikerült.

Leginkább afféle khiméra volt: kinézetre könyv, tartalma pedig nagy műgonddal kifundált labirintus. Arra mindenesetre megfelelt, hogy a palota világtól elzárt kamrájában, az elmélkedésre szánt *studiolo* magányában a herceg zavarba essék. (Elképzelhető persze, hogy Guidobaldo nem atyja, a boldog emlékezetű Federico da Montefeltro intarziákkal bensőségesre hangolt titkos kamrájába vonult vissza, hanem a palota mélyén kialakított kettős kápolnát, a humanista tudat e tökéletes manifesztációját használta: azt a kéthajós kis templomot, amelynek egyik felében keresztény oltár, a másikban a múzsák szentélye kapott helyet.) Akárhogy is, a könyv további fogadtatásáról az urbinói udvarban mindössze annyit tudunk, amennyit Castiglione tanácsol: ha valaki egy Hölgyet kíván megkönyékezni, lehetőleg tartsa magát távol Poliphilo mesterkélt stílusától, mert az efféle szószátyárság könnyen kihozza sodrából az asszonynépet.[4] (Ha a szakirodalomnak hinni lehet, a velencei diplomaták, mikor el akartak kendőzni valamit, rendre kicsavart nyelvezetet használtak, amit poliphilánnak neveztek.) Castiglione tehát úgy olvasta a könyvet, mint afféle literátus vallomást, az udvari szerelem irodalmának sajátos lecsapódását. Erre volt is némi oka: Poliphilo hangvételében, leírásaiban, hasonlataiban kitapintható Petrarca költészetének, a *Roman de la Rose* allegorikus világának, és Andreas Capellanus tankönyvének, a *De amorenak* hatása. Ez azonban csak a keret: a kiindulópont. Ha pusztán ennyi volna, az ötszáz lapból négyszázötvenre nem lenne szükség. Igaz, ami igaz: többek szerint csakugyan nincs.[5]



II.

1509.

A veronai Leonardo Crasso tiszteletteljes kérelme a Tízek Tanácsa felé

Nemes és tisztelt sarjai és Kormányzói a Legboldogabb Városnak, fogadjátok köszöntésem és hallgassátok jó szívvel kérelmemet. Minthogy a külhoni háborúk viszontagságai okán a Természet titkainak felkutatására, a tudás gyarapítására és a Múzsák szolgálatára az utóbbi esztendőkből igencsak csekély alkalom nyílt, vállalom, melyet tíz esztendeje a köz javának érdekében tettem, visszhang és viszonzás nélkül maradt. A könyv, amelynél nemesebb és külalakját tekintve káprázatosabb nemigen akad e földtekén, s amelynek bölcsessége az antik auktorok minden tudását szentelt edényként gyűjti magába, s melyre a magam vagyonából sok száz aranydukátot áldoztam, ím, parlagon hever. A tíz esztendő alatt alig egy-kettő talált gazdára, azt is jobbadán én magam ajándékoztam el, költségekkel és megtérüléssel nem gondolván, csakis a Tudást és Ismeretet tartva szem előtt. Az ínséges idők azonban arra készítetnek, hogy számot vessek Poliphilo rejtelmes művének sorsával, s arra kérjem Magasságtokat, hogy további tíz esztendő leforgásáig tiltassék meg e mű kinyomtatása és terjesztése, hogy a reá áldozott vagyon legalább egy részét viszontlássam, s azt ekképpen újból a köz javára fordíthassam. Mert mi haszna a legékesebben szóló szónak, és a legmélyebb tudásnak, ha finom bőrből kötve porosodik, elfeledve egy palota termeinek mélyén? Azért Aldus Manutius mester műhelyének e legkiválóbb darabja először értékesíttessék, s csak azután lásson újra napvilágot, más nemzedékek, s az eljövendő korok épülésére; ők pedig emlékezzenek meg a szegény Leonardo Crasso és a Felséges Tanács jóakaratóról.

sivár sziget

Minden jel szerint Kythéra szigete akkor még nem jött divatba. Ha a térképen keressük, hamar rábukkanhatunk: apró földdarab a Peloponnészosz déli csücskénél, ott, ahol elválik az Égeikum az Adriától. Ma is mindentől távol eső, meglehetősen sivár sziget, rajta pár, városnak mondott falu, olajligetek és odvas sziklahátak: összességében cseppet sem hasonlít a csodavilágra, ami Watteau-nál olyan aranyos fényben játszik; és ha lehet még kevésbé a geometrikus szent földre, amelyről Poliphilo ír. Akkor már sokkal inkább Baudelaire:

Micsoda fekete, bús sziget ez? — Cythére!

— Felelték — a híres, agyondalolt haza,

Vén fiúk elcsépelte tündérhon-vigasza.

Lám, vártál volna-e ilyen silány vidékre?[6]

Kythéra is már csak olyan, hogy sokkal igazabb, amíg a valósághoz semmi köze: ebben pedig osztozik a szerelemmel, ennyiben jogosan tarthatjuk Vénusz szigetének. Ha geográfiai tényé válik, menten kifakul; egy sziget lesz a sok közül, rajta nyomát sem lelni a Watteau-féle varázs-aurának. A festő is tudhatta, hogy Kythérára csak elindulni lehet, megérkezni viszont sohasem, talán ezért is címezte így a képet.

Az ilyen utazás többnyire kifejezetten nem rentábilis. A kísérőknek különösen nem. Grassinak megtetszhetett a könyv extravaganciája, de a Szenátushoz címzett levele azt mutatja, hogy kortársai közt ezzel meglehetősen egyedül volt. Egy emberöltőnek kellett eltelnie, míg jóval Grasso, az urbinói herceg, és Aldo Manuzio mester halála után, 1545-ben „a szegény Leonardo” kívánsága teljesült: az első kiadás példányai nagy nehezen elfogytak, s a velencei műhelyben gondosan tárolt fadúcokat ismét előszedték az újranyomáshoz: közülük mindössze nyolcat kellett újjal helyettesíteni. Nagyjából ez idő tájt készült el a francia változat (a reménybeli olvasókra tekintettel némileg rövidítve a szöveget, az első háromszáz szót például alig tizenegybe sűrítve), amely még négy további kiadást élt meg 1600-ig, és ugyanekkor a szintén sűrített angol verzió: e változatok népszerűségét valamelyest serkentette a tény, hogy ekkoriban a művet álcázott alkímiai értekezésként olvasták.[7] A veronai jegyző aranydukátjain azonban mindez már nem segített: családi vagyona egy része bizony ráment a kythérai kalandra.[8]

Kythéra akkor volt igazán korszerű, amikor már lehetett tudni, hogy így, Vénuszostól, örök szerelmestől nincs sehol – és alighanem Poliphilo volt az, aki ezt a lelombozó igazságot románc-rejtvényében elsőként megírta. Aki Vénusz szigetét keresi, vagyis a Szerelmet, így, nagybetűvel, méghozzá azért, hogy jól elkvártélyozza magát, csalódnia fog, mert előbb vagy utóbb máshol ébred, olyan helyen, mely inkább a Baudelaire-féle Cythérére hajaz, „sovány talajjal kelt, szirtes pusztaság”, ahol az ember legfölbjebb önnön akasztott másával találja magát szembe.

külön világ

Egyetlen mód van rá, hogy pontosan ott kössünk ki, ahová indultunk: külön világot alkotunk, amelyet egyszer s

mindenkorra lehasítunk a földgolyó többi részéről és az időről, akár egy végső szigetet; magunkba zárjuk, térképeit rejtjelezve, kapuit záruk és kelepccék sorával biztosítjuk. Kythéra csak olyasféle magán-univerzumban kaphat helyet, mint amelyet elszánt következetességgel, lépésről lépésre, mániákus aprólékossággal alkot meg az, aki Poliphilónak nevezi magát.



III.

1467.

„Phoebus kelt fel az óceán hullámaiból ama órán, midőn Leukothea szemöldök-íve tündökölt. Még nem látszottak a kerekek, amelyek szekerének alján forognak, ahogy felbukkant ő, kötelességtudón, levegőjeget átszelő lovaival: előbb Pyrois, aztán Eous, hogy leányának sápadt négyesfogatát skarlátszín rózsákkal fesse meg, s késelem nélkül száguldjon nyomában. Göndör haja már előreküldte sugarait, szikrázni a lankadatlan hullámokon. (...) Ugyanez órán a fényes virágok még nem félték Hyperión közelgő gyermekének veszedelmes tüzeit, s a zöld rétek

nedvesek voltak, mind Auróra friss könnyétől harmatos. Jégmadarak röppentek el a nyugodt és elcsitult tenger szelíd hullámai fölött, megpihenvén a homokos partokon; míg a gyászoló Héró mélyet sóhajtott a víz-szaggatta parton, mert Leander úszva elhagyta őt. Én, Poliphilo pedig, ágyamon feküdtem – megtört testem e jótét barátján –, s nem volt jól ismert szobámban senki más, csak álmatlan éjszakáim kedves társa, *Insomnia*.^[9]

Így kezdődik – illetve még ennél is hosszabb körülírásokkal, amelyekből egypárat itt elhagytam – Poliphilo egy helyben tett utazása, a *Hypnerotomachia*, amelynek már címe is klasszicizáló szó-khiméra: „álombéli szerelmi küzdelem”-ként lehetne úgy-ahogy visszaadni. A csillagok még sápadtan ragyogtak az égen, egyre sápadtabban – folytatja. Fáradt szempillái lecsukódnak, testén erőt vesz a kimerültség. „Keserű élet és édes halál közt” találja magát, lelkének egy része elszenderedik, míg a másik éberén figyel. Síkságot lát, virágszőnyeggel borított, mégis baljóslatú mezőt, amely fölött szél sem moccan, hang sem hallatszik. Aztán erdőt vesz észre, és a következő pillanatban már benne is van, sőt, úgy tetszik, a legközepeben. Poliphilo álmodik.

a játék forrása

Azt mondják, a korabeli irodalmi kánon szerint az „álom” annak jelzése, hogy a következőkben leírtakat nem szabad szó szerint, csak allegorikus értelemben venni: jelkép az erdő (magáé az álomé, mondják egyesek; a sötét érzéki vágyé, állítják mások); jelképesek az épületek, a nevek, alakok, cselekedetek. Így az egész kötet hosszúira nyúlt, végletekig cizellált és fárasztó allegória. Csak éppen – és ebben különbözik a szokásos irodalmi vagy képzőművészeti allegóriáktól – nem tudni pontosan, mié. Márpedig az allegória egyik lényeges eleme éppen az „áttetszőség”: hogy a mondanivaló lényegével mindenki tisztában van, és az egyes részletek megformálása és megfejtése a játék forrása. Itt mindez sokkal követhetlenebb. Ha allegória, annak igencsak túlhabzó, szertelen és tudóskodó; emellett viszont annyira érzéki, hogy az olvasó minduntalan megfeledkezik arról, hogy jelképes tartalmak után nyomozzon. Poliphilo például megpillant egy régi reliefet: félig meztelen nimfa látszik rajta, amint egy fa lehajló ágai alatt mit sem sejtve szendereg, míg a lombokat félrehajtva felgerjedt szatír lopva közelít felé: s még ha csak márványtömbből van is szó, a kőbe vésett alakot azonnal megkívánja, simogatja, mintha élő test volna. A *Hypnerotomachia* kommentátorai közül szinte mindenki megjegyzi, hogy a főhős viszonya az őt körülvevő álombéli romokhoz, épületekhez, hieroglifákhoz, szökőkutakhoz, és minden útjába eső egyebekhez meghitt, intenzív és erotikus: számára csaknem minden a vágy tárgya, vagy szempillantás alatt azzá lehet. Liane Lefaivre egész könyvet szán arra, hogy a *Hypnerotomachián* keresztül bemutassa a reneszánsz újszerű hozzáállását a testi és érzéki világhoz, mint afféle lázadást a középkori, úgymond test-tagadással és érzékellenességgel szemben. Szó sincsen arról, mondja, hogy Poliphilo a lelkéért szeretné Poliáját, hiszen amit emleget, az mindig imádottjának „isteni kis teste”, amelyet épp csak takar a lenge antik öltözet. „De semmi sincs, amit Poliphilo úgy szeretne, mint az építészetet. Ugyanannyira szerelmes belé, mint Poliába. Mi több, ugyanazon a testies módon szereti. A könyvben leírt épületek, egyik a másik után a vágy tárgyai lesznek, Polia valóságos testének metaforái.”^[10] E jegyek alapján persze különös jelentőséget tulajdonít annak, hogy Poliphilo egy kapuzat márványát a „szűzi” jelzővel illeti, s hogy három épületbe aktuálisan „be is hatol”. Ha túltesszük magunkat az értelmezés kissé sablonos alapvetésein és vadhajtásain, még mindig megmarad az érzékiség tagadhatatlanul felfokozott jelenléte. Poliphilót minden extázisba hozza, ami „szép”, és extázisa éppúgy vonatkozik testére, mint szellemére. Egész valója részt vesz a megismerésben: nemcsak szemlél, de mohón megérint, szimatol, fülel, és amit lehet, meg is ízlel. Ha mindez csupán allegória, annak rendhagyó.

Az álomvilágban bolyongás mégis idézőjelbe teszi a leírtakat, és nem enged szabadulni a gondolattól, hogy a szimbolikus olvasatnak is van létjogosultsága. Ehhez pedig leginkább a nevek adnak támpontot: *Polia* annyit tesz: „Sokminden”, és *Poliphio*: a „Sokaságot szerető”. A királynő neve „Szabad Akarat”, és a Poliphilót hozzá kísérő őt szépséges nimfa az őt érzék nevét viseli. A példákat még lehetne sorolni; ami azonban igazán érdekes, az az efféle könnyen fölfejtendő allegorikus alakok a könyv hatalmas méretéhez képest elenyésző száma. Csak mintegy jelzésszerűen bukkannak fel, hogy az út vonalát mégse veszítsük el teljesen szem elől a részletek féktelen tobzódásában. Ami a *Hypnerotomachiát* minden korabeli elbeszéléstől megkülönbözteti, hogy az álom-tematika itt nem pusztán ürügy az allegóriára, hanem a mű anyaga, a történetek alapvető szervezőelve. Amit a pszichoanalízis leír mint az álommunka jellegzetes vonásait, itt csaknem mind megtalálható: a méretek torzulása, a különös képzettársítások, melyek szigorú belső rendet követnek, az álmodó, aki időnként kívülről szemléli önmagát; hogy fogalmakat képi nyelvre fordít; hogy az időt sűríti (az ötszáz lap történései az első hajnali

napsugarak és a napkorong felbukkanása közti néhány percben játszódnak); és végül maga a kevert nyelvezet is, amely több történelmi korszak nyelvi jellegzetességeit őrzi és önti szeszélyes, egyszeri és személyes formába.

A könyv logikája álom-logika.

TER TIVS



**Nelatra io mirai esso opitulatore Iupiter, q̄llo medesimo infantulo,
ad uno caeleste homo talaricato & caducifero gli offeriua. Et q̄sto poscia
in uno antro a multe Nymphenutriendo el commendaua.**

IV.

1499.

A HYPNEROTOMACHIA POLIPHILI, AMELY
MEGMUTATJA, HOGY MINDEN
EMBERI DOLOG CSAK ÁLOM;
S AMELYBEN FOGLALTATIK MÉG
SOK MÁS, AMELY MÉLTÓ
A TUDÁSRA, ÉS AZ

EMLÉKEZETRE[11]

**

*

V.

1512.

„Szólj, Múzsza, kinek a műve ez? – Az enyém, s nyolc nővéremé.
Tiéd? Akkor mi végre áll itt Poliphilo neve?

...

Ámde kérdelek: kicsoda Poliphilo valójában?
Nem kívánjuk azt tudtadra adni. – S miért? – Előbb tudnunk kell,
hogy bős irigység világra hozhat-e isteni dolgot.
S ha megtagadtatik? – Meg kell tudni azt. – S ha nem?
Úgy nem találtattunk méltónak Poliphilo valódi nevére.
Mily boldog is vagy te, halandók között kivételes,
Polia, ki még sokkal inkább élsz a halálban;
míg Poliphilo fekszik, mély álmotól leverten,
ébred tart téged, erényeinek bölcs tanítása által.”[12]

az akrosztikon

A történeti-filológiai kutatás mindeddig nem tudta egyértelműen kideríteni, „kicsoda Poliphilo valójában” – úgy látszik, nem találtattunk méltónak Poliphilo valódi nevére. A kiterjedt vitát, tézisek és cáfolatok regimentjét áttekintve alighanem az a benyomása támad az embernek, hogy az a bős irigység munkál itt, amiről Maro is versel. Szinte nincs is olyan számottevő alakja a quattrocentónak, akit így vagy úgy – szerzőként vagy illusztrátorként – ne hoztak volna hírbe a könyvvel, az építész Leon Battista Albertitől Lorenzo di Medicin és a humanisták valamely titkos szövetségén át a nyomdász Aldus Manutiusig. Teszik ezt annak ellenére, hogy réges-rég ismert az az akrosztikon, amely a fejezetek iniciálé-módra kanyarított kezdőbetűiből áll össze:

Poliam Frater Franciscvs Colvmna Peramavit – azaz: „Francesco Colonna barát örülten szerette Poliát”. A feladvány tehát meg is volna oldva – ha a századfordulóról nem ismernénk mindjárt két Francesco Colonnát is, akik mindketten nevezhetik magukat „fráternek” – habár más-más értelemben –, és akik mindketten el is képzelhetők szerzőként, meg nem is.

A könyv egy azóta elveszett példányából másolta ki az alábbi odafirkantott bejegyzést a velencei író és operalibrettó-szerző, Apostolo Zeno 1723-ban: „1512. június 20. A szerző igazi neve Franciscus Columna, velencei, aki a Prédikátorok rendjének tagjaként oly igen szerelmes lett egy bizonyos trevisói Hyppolitába, hogy annak nevét Poliára változtatva, mint látható, neki ajánlotta e könyvet. A könyv fejezeteinek első betűi tanúskodnak erről. (...) Most Velencében él, San Giovanni és San Paolo monostorában.”[13] Zeno a domonkosok egy másik velencei rendházában, a Zattere-rakparton bukkant a könyvre, s ha ennek az általa látott példánynak azóta a latinul írt kommentárral együtt nyoma is veszett, az akrosztikon mindegyik *Hypnerotomachiában* ugyanúgy szerepel.

nyughatatlan karakter

A San Giovanni és Paolo Velence legnagyobb középkori monostorainak egyike: komor tömbje ma is ott áll félúton a Fondamente Nove és a Szent Márk-tér között. Olyan tekintélyes, hogy szokásban volt a dózsékat ide vagy legalább innen temetni: templomát a jellegzetes velencei „téglás gótika” stílusában emelték, és oldalához támaszkodik a filigrán, reneszánsz épület, a hat nagy velencei iskola, a Scuole Grande egyike. Itt élt kisebb-

nagyobb megszakításokkal 1467-től 1527-ig az a Francesco Colonna, akiben Poliphilót sejthetjük. Nyughatatlan karakterében mintha csakugyan lenne valami a *Hypnerotomachia* kalandorából. Fiatal szerzetespapként érkezett Velencébe Trevisóból, ahová később is rendszeresen vissza-visszajárt, hol önként, hol meg ismételt száműzetései miatt, az ólomkamrákat elkerülendő; a feljegyzésekben hol a Szent Márk prédikátoraként és a kolostor priorjaként, hol meg nincstelen fráterként találkozunk vele, akinek hajlott korára tekintettel tűzifát utalnak ki. Dominikánusként hiába az „Úr ebe”, nem a lelkesebb fajtából való: amikor egy 1504-es szavazáson a klostromban arról kell döntenie, bevezessék-e a hagyományosabb, szigorúbb napirendet, Francesco barát habozás nélkül nemmel szavaz.[14] Aggkorában, kilencven-egynéhány évesen hal meg Velencében.

A másik Francesco Colonna húsz évvel fiatalabb, és amennyire tudni lehet, sosem járt Velencében. A Colonnák nemesi ágához tartozik, anyja Farnese-lány, és élete nagyobbik fele a klasszikus Róma iránti rajongással és politikai lavírozásokkal telt. Crassushoz hasonlóan – akihez házasság révén rokoni szálak fűzték – ő is az Apostoli Főjegyző-titulussal büszkélkedhetett, ezen felül a Lateranum kanonokja, valamint a róma-környéki Palestrina – az antik Praeneste – ura volt, amelynek birtoklása miatt a pápával, őseihez hasonlóan, élethosszig tartó huzavonát folytatott. Már csak kanonoksága miatt is jogosult lehetett a *frater* megjelölésre, de sejthető, hogy amennyiben ez a jelző rá vonatkozik, másik értelemben: az antikvitásba habarodott ifjúról ugyanis elképzelhető – még ha neve a listákon nem is maradt fenn –, hogy a hírhedt Római Akadémia testvériségének tagja volt.

Az *Accademia* szerfelett különös képződménye a quattrocentónak. Alapítója az 1450-es években egy retorikaprofesszor volt, akit csak felvett, klasszicizáló nevén, Julius Pomponius Laetusként ismerünk. Tagjait az antikvitásért rajongó értelmiségből verbuválta, görög és latin neveket és címeket osztogattak egymásnak, és rendszeresen összegyűltek a „Pontifex Maximus”-ként aposztrofált Laetus régi szobrokkal és érmékkel zsúfolásig rakott apró palotájában a Quiriniale-dombon, hogy klasszikus szerzők társaságában múlassák az időt. Krisztus születése helyett Romulus születésnapját ünnepelték, és Laetus, míg híveit végigvezette a Városon és az alatta burjánzó katakombákban, előszeretettel öltött rómaiás tógát, hogy ezáltal is közelebb kerülhessenek a letűnt korok sejtett dicsőségéhez.[15] A Vatikán, talán nem egészen alaptalanul, azzal gyanúsította őket, hogy ártatlannak tűnő humanista stúdiók örve alatt a pápaság hatalmának megdöntésére és a Köztársaság visszaállítására konspirálnak: 1468-ban, a karnevál napjaiban az Accademia tagjait, köztük az épp akkor Velencében időző Laetust elfogták, tömlöcbe vetették, és többüket akkurátusan megkínozták a vallomástétel reményében. Nagyjából egy évnyi hányattatás után szabadon bocsátották őket, de az összejöveteleket betiltották – hihető, hogy a viharos eseményeknek legalább annyi közük volt a Borgiák hatalmi játszmáihoz, mint a túlhajszolt antikvitás-rajongáshoz.[16] Az Akadémia a viharok elültével – és több mint egy évtizeddel később – újraalakulhatott, valamivel szalonképesebb formában, Laetus is visszakapta egyetemi katedráját – csak Velencébe nem utazott soha többé –, és ehhez a megszelídült társasághoz lehetett köze Francesco Colonnának: a hozzá intézett epigrammák mindenesetre „antikvárius”-ként (vagyis az ókori műveltség elkötelezettjeként) szólítják meg, mint akiben Vergilius és Cicero kelt új életre. 1517 körül halt meg, sok bonyodalommal óvott palestrinai birtokán. A másik, az idősebb Colonna, a dominikánus fráter tíz évvel éli túl.



„Kicsoda Poliphilo?” – kérdi továbbra is a Múzsától (de melyiktől is?) Maro. *Nomulus agnosci* – feleli az: „nem kívánjuk tudatni”. Ha a mondatot anagrammaként fogjuk fel, ez rakható ki belőle: Columna Gnosius. A könyv záró versében, Polia sírfelirata fölött, mintegy a szimmetria kedvéért három betű áll: F. C. I., ami akár így is feloldható: *Francesco Colonna Invenit* – azaz „F. C. ötlötte ki”. Igen ám, de melyik a kettő közül?

eleven pogányság

A venetói barát életrajza illeszkedik ahhoz, amit Poliphilóról tudunk; ott van azután a Zeno által föllet bejegyzés, meg az egész mű észak-olasz tájnyelve. De hogy egy dominikánus prédikátor honnan szedett volna össze ilyen mérvű klasszikus műveltséget, és mikor, rejtély. Mindezzel rendelkezhetett a nemesi sarj Colonna, és a könyv egyes leírásai szinte valóságúen követik a romokat, amelyek körülvették őt palestrinai birtokán, s amelyeket nem volt rest föltáratni; máskor Poliphilo olyan reliefeket szemlél, amelyeket sehol máshol, csak Rómában lehetett látni, ahol a szerzetes sohasem járt.^[17] Ez a római Colonna viszont életében, amennyire azt tudni lehet, egypár poémán kívül (melyek nem maradtak fenn) semmit sem írt, különösen nem venetói tájszólásban; ha írt volna ez a vergiliusi ivadék, biztos pallérozott és kristálytisza latinsággal teszi, nehogy nevetség tárgya legyen. A szerzetest illetően ellenben van egy levéltári leirat az anyamonostorból, amiben a Rend utasítja, fizesse vissza a pénzt, amelyet meghiteleztek számára „egy könyv kiadása céljából”.^[18] (Ezek szerint a jó Crasso lódtított, önnön nagylelkűségét és tetemes költségeit emlegetve Urbino Hercegének). Ám egy szerzetespapban hogyan férhetett el – felelős hivatala és bokros lelkipásztori teendői közepette – ilyen mértékű, és hozzá ilyen eleven pogányság? Bár elvileg a kolostori könyvtárak valóságos kincsesbányái lehettek az antik szövegeknek, a szerzőnek behatóan kellett ismernie egy sor olyan szöveget is, főképp Leon Battista Alberti *De re aedificatoria* című munkáját (s azt is

olyan alaposággal, hogy többen Albertit sejtsek Poliphilo alakja mögött)[19], melyek viszont nem rendes tartozékai egy klostrom könyvtárának. Ha pedig a visszájára fordítjuk a kérdést, a nagyvilági, és a jelek szerint két lábbal a földön járó Colonnában honnan lehetett meg ez a misztikus lendület? A történet, akárhogy bogozzuk is csomóit a józan ésszel, csak még inkább összegabalyodni látszik; az egyik Colonnát éppen ott veszítjük el, ahol a másikra rátalálunk, és a másik pontosan akkor bukkan elő, mikor az elsőnek nyoma vész. Van-e értelme ennek a fogócskának, már a tudományos lelkifurdalás elhessegetésén túl? Hiszen a szerzőt üldözni ebben a filológiai rengetegben (vagy bármely szerzőt halálra keresni művében) éppen olyan, mint fogócskát játszani egy elvarázsolt kastély ügyesen szerkesztett tükörtermében. Miért is hibáztatnánk ezért a nemtörődöm kortársakat, vagy akár Colonnát – bármelyiket a kettő közül, vagy épp egy láthatatlan harmadikat; hiszen ő a maga részéről előre szólta, hogy ágas-bogas rengetegbe, kusza labirintusba invitál minket, ahol minden út többfelé vezet, és a személyiség minden vonulata többfelé ágazik el; mert az útvesztő már csak ilyen: hely, ahol az ember azonos is, meg nem is, önmagával. A két Colonna csak példa, kedveskedés a történelem részéről, engedékeny gesztus: mert lehetne belőle, ahogy a tükörcserepek szeszélye diktálja, éppenséggel három vagy négy, vagy számtalan.

2015.

*„És jön a Kert, akár az álom,
és növekedni kezd az éjben,
lélegzik, páráll, szétliánoz,
mint rák a testnek erdejében.*

*Megfejtethetlen rétegekben
nő útvesztője: titkos ábra,
épül, pusztul, fölépül újra
hold-ütött, mohos arca mása*

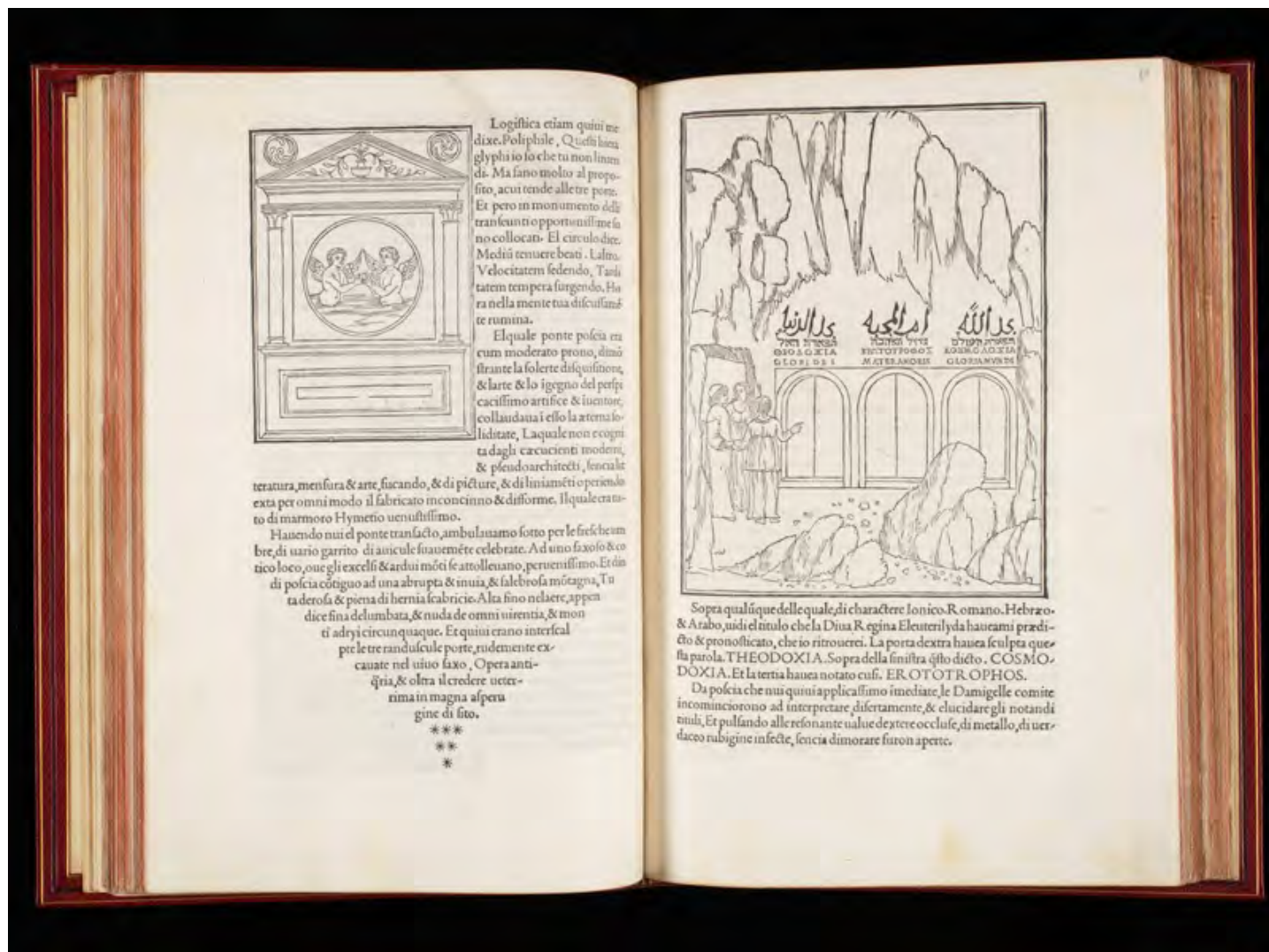
*a boldog Botanikának és
szőlő fut tört szoborra bújva,
látszik álmában, hogy zenét hall,
míg tart a lelkek vándorútja.”[20]*

Ha Poliphilo arcát keressük a *Hypnerotomachia* lapjait forgatva, egész biztosan nem portrét fogunk ott találni. Talán olyasvalamit, ami Arcimboldo száz évvel későbbi képeire emlékeztet, e kompozit-arcokra, amelyeken – mint az álombéli felvonulások egyikén – szintén feltűnik Vertumnus és Pomona, fészlő virágkelyhekből és puha gyümölcsből kirakva. Esetleg olyan képmást, mint Dürer elegáns rajzán, az *Arco látképén*, ahol a trentinói városka sziklatömbjei közül diszkréten egy arc sejlik elő. Vagy nem találunk az égvilágon semmit, mert Poliphilo valahogy mindez együtt: az erdő mélye, az elme térképe, Kythéra mandalaszerűen szerkesztett szigete. Ami benne igazán lényeges, az épp a meghatározatlansága – és meghatározhatatlansága –, vagyis a személyisége, amely mintha több embernek elegendő lélekből lenne összetéve. Hol önmaga szobra, hol torzó, hol még annyi sem; itt kész regény, amott meg épp-hogy-kibetűzhető fragmentum; palota, kert, vagy barlang mélye, orgiák helye és mesterien alkotott szentély. Egyszer mérték fölött lelkesedik, máskor ugyancsak eltúlozva magába roskad; nyelvek keverednek benne, emlékfoszlányok, és jó adag kíváncsiság; félelmek és pillanatnyi kívánságok rángatják; hol egészen test, hol testetlen lángoló lélek, egyszer nagyobb önmagánál, máskor önmagának árnya. Ő pedig, mint látó és látomás, mint az álom és az álomlátó, tehetetlenül, de mindvégig elragadtatva bolyong a lélek e kertjeiben, amelyekről megtapasztalja, milyen végtelenül törékeny és örök.

magányos elmélkedés

Sejthető, hogy mindennek valami köze van a reneszánsz lényegéhez, művészetének olyannyit szajkózott karakterisztikumaihoz, és az egyéniség – úgymond – fölfedezéséhez, amit a középkor állítólag nem ismert (pedig dehogynem, csak másképp értékelte), egyszóval a humanizmus jelenségéhez úgy általában. Emiatt érdekes a címzés, pontosabban az ajánlás, amit Crassus mesterkélta a könyv elejére, Guidubaldo herceg részére; és emiatt érdekes a *Hypnerotomachia* mint *könyv*, azaz mint tárgy. Urbinóban az ilyen művek olvasásának (és általában a

humanista stúdiomoknak) a helye nem a könyvtár volt, amely többé-kevésbé publikus térnek számított, hanem a magánhasználatra (vagy *inkább* arra) szánt helyiségek valamelyike: a már emlegetett kápolna vagy a *studiolo*. A könyv nem azért érdekes, mert reprezentatív kiadvány, habár az *is*, hanem mert „*a természet több titkát foglalja magába, mint a régiek összes könyve együttvéve. (...) E dolgok nem a köz számára valók, s nem arra, hogy az útszélen hirdessék őket; hanem a filozófia szentélyéből, s a Múzsák kútjából kerültek napvilágra.*” Egyszóval a könyv nem felolvasásra és megvitatásra készült, hanem magányos elmélkedésre – és éppen erre rendelt a *studiolo*, az a kis zárt cella-féle, amelyet az urbinói vár „homlokán” alakított ki Guidubaldo atyja, Federico de Montefeltro.[21]



A középkorban a szellem transzcendens volt, a tudás a megváltás eszköze – szolgálóleánya, ha úgy tetszik –, a műveltség pedig közügy. A reneszánszban a szellem elpogányosodik – elhagyja a teológiát –, a tudás az öröm forrása lesz, a műveltség pedig magánügy. Ez így persze túl általános, ezért nem is egészen igaz, de itt most a kontraszt számít, az pedig valós. A hangsúly lassan áthelyeződik: az olvasás, elmélkedés, a foglalatosság a szellemmel először az *otium*, a „szabadidő”, a felüdülésre szánt „magán-idő” eltöltésének módja, hogy azután fokozatosan az egész emberi minőséget meghatározó tényezővé válják.[22] A személy ebben és ez által lesz valódivá: nem – vagy nem kizárólag – a köz szolgálatának szentelt idő, a publikus lét és az ott kivívott tekintély, hanem a magánszféra kiművelésével. Ennek a magán-szellemnek, az intellektuális munka újszerű megihittségének és egyáltalán: a belvilág gazdagságának képe és egyszersmind kivetülése pedig a *studiolo*. Az urbinói intarziák, a művészetek, tudományok, ismeretek, érdeklődési körök reprezentációival, jeles férfiak, erények és alkalmi kedvtelések bemutatásával, egyértelmű szimbólumok és rejtett utalások hálózatával nem is csak azt mutatják meg, milyen (vagy voltaképp kicsoda) az urbinói herceg, hanem azt is, milyennek *kell* lennie az

Urbinoi Hercegnek: nemcsak a *studiolo* egész jelképrendszere, de még a palotán belüli elhelyezkedése is erre utal. A nemes nemcsak, és nem elsősorban rangja teszi azzá, hanem összehangolt, harmonikusan rendezett belső lénye, ismeretekkel edzett intellektusa, és erényektől ékes jelleme. De legalább ilyen beszédes a már korábban emlegetett kettős kápolna is, amely a humanista lélek kettéosztottságát, vagy jobb esetben kétlakiságát idézi föl. Később, a reneszánsz kiforrásának és lassú erjedésének idején a *studiolo* másik vonása kerül előtérbe, az emberbe rejtett világ és csodakamra lesz: univerzummodell, kuriózum-gyűjtemény, félúton egy alkímista műhely és egy múzeum közt, ahol szemlélhető, mint új egymással természet és lélek valami végtelen játékot. Ekkor már számtalan tárgy kínálkozik effajta intellektuális ön-reflexióra, vagy intenzívebb formában: az énteremtés eszközeül: festmények, térképek, színelőadások, mágikus praktikák, emblémák, asztrológiai számítások, filozófiai diszkussziók, kertek. De még sehol a kitömött krokodil, óriáslábszárcsont vagy filozófusok aránya; itt még mindennek csak a képe, lenyomata van jelen, a szemlélődés és belső összeszedettség támaszaként. Urbino urát ez a helyiség önmaga újplatonikus legfelső fokán ábrázolja. Látóként, mégpedig anélkül, hogy „ő maga” látszana, azaz portréja aktuálisan jelen lenne. Nemcsak a szemlélődés terét teremti meg, hanem annak alanyát, a szemlélőt is.

Éppen úgy, súgja Poliphilo, mint az álmok.

[1] Babits Mihály: *Álmok kusza kertjeiről*

[2] A pontosság kedvéért: az ál-hieroglif-jelek egy részét Hórapollón *Hieroglyphicájából* kölcsönözte a szerző, másik részét római reliefek díszítményeiről; a héber pontos és elegáns, míg az arab erősen szótárízú, és fordítva is van írva. L. Godwin, Joscelyn, *The Real Rule of Four*, Arrow Books, London, 2005, p. 35 és p. 159.

[3] Leonardo Crasso ajánlása a *Hypnerotomachia Poliphili* (HP) bevezetőjében. Joscelyn Godwin angol fordítása alapján, kihagyásokkal in: *Hypnerotomachia Poliphili – The Strife of Love in a Dream*, Thames&Hudson, London, 1999., pp. 2–3. (A továbbiakban HP, mögötte zárójelben a Manutius-féle kiadás oldalszámaival.)

[4] Castiglione, Baldassare, *Az udvari ember* (ford.: Vígh Éva), Mundus, Bp., 2008.

[5] Benedetto Croce a humanizmus paródiájának tartja a könyvet; egy reneszánsz-kutató szerint joggal pályázhat az olasz irodalom legunalmasabb könyvének címére, és van, aki szerint egyszerűen egy örült nevetséges manifesztuma. „*Merthogy egy végtelenül unalmas és olvashatatlan románc, amelyet tudóskodó bikkfanyelven írtak, ekkora figyelmet élvezzen, az olyan figyelemreméltó tény, mely joggal igényel némi magyarázatot.*” (Ivins, W.M., *The Aldine Hypnerotomachia Poliphili of 1499*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 18, No. 11 (Nov., 1923), pp. 249–252.)

[6] *Utazás Cythérébe* – Tóth Árpád fordítása

[7] Az 1600-as francia kiadás barokkos címlapja már a legkülönbözőbb alkímista szimbólumokban tobzódik anélkül, hogy ezeknek bármi közük lenne a szöveghez: bevezetőt is az alkímista Jacques Gohorry (1520–1576) írt a kiadásokhoz. A 20. században Jung érdeklődését is sajátos alkímiai traktátusként keltette fel.

- [8] Az eredeti kiadás árát Grassi/Crasso/Crassus (korabeli módi, hogy a neveket különféleképp, előkelőbb – latinos – vagy köznapibb – olasz – alakban tüntessék fel) egy dukátban állapította meg, így tetemes kiadási költségei megtérülhetnek. Összehasonlításképp: Aldo/Aldus legdrágább kiadványa, egy sokkötetes Arisztotelész-összes 1,5–3 dukátba került.
- [9] *HP*, p.12 (a3).
- [10] Lefaivre, Liane, 'The Metaphor of the Building as a Body in the "Hypnerotomachia Poliphili"', in: *Arte Lombarda*, Nuova serie, No. 105/107 (pp. 2–4)
- [11] A könyv mottója: *HP*, p. 9.
- [12] Andreas Maro Brixianus (1474–1527) latin költeménye a *HP* bevezetőjének végén
- [13] Idézi: Godwin, i. m., p. 75.
- [14] Amikor 1531-ben VII. Kelemen pápa erőnek erejével igyekszik az efféle nem-reformált házakra kényszeríteni a regulát, a barátok azzal vágnak vissza, hogy akkor ők inkább lutheránusok lesznek. L. Godwin, i. m., pp. 76 és skk.
- [15] A mozgalom szellemiségében közeli rokona a bizánci pogány filozófus, Gemisztosz Pléthón (kb. 1355–1452) által évtizedekkel korábban alapított körnek, ahol viszont az olümposziakat tisztelték módfelett az antik görög bölcsélettel egyetemben. Pléthón vetette fel Cosimo de' Medicinek a platóni akadémia firenzei újraalapításának ötletét, és az ő lelkes nyugati tanítványa, Besszarion bíboros köre szoros kapcsolatot tartott a Római Akadémiával.
- [16] Emanuela Kretzulesco kutatásait (in: *Giardini misterici*, Parma, 1994) összegzi: Godwin, i.m., pp. 105–109.
- [17] Vespasianus templomának frízei szinte pontosan ismétlődnek, hieroglifaként a könyv ábráin.
- [18] Godwin, i. m., p. 77.
- [19] L. Lefaivre, Liane, *Leon Battista Alberti's Hypnerotomachia Poliphili*, MIT Press, 1997. Pozzi és Casella (Pozzi, M. T., Casella, G., *Francesco Colonna*, Padua, Editrice Antenore 1959.) 97 olyan esetet számlál össze, ahol Alberti e művéből egész szakaszok szerepelnek némileg átalakítva.
- [20] Orosz István: *A kert*
- [21] Ehhez I. Arasse, Daniel, *Művész a műben*, Typotex, Bp., 2012, pp. 9–35.

[22] Erről szépen ír Leonyid Batkin, in: *Az itáliai reneszánsz*, Typotex, Bp., 2014. pp. 110–112.

Kállay Kotász Zoltán MINTHA



Mintha valamit elrontottam volna,
régen, alapvetően régen, az álommúltban.
A tény megragadhatatlan, csak a hangulata

tapadt és száradt oda a belső fiókhoz.

Időnként kirántom, bolygatom.

Ahogy régi bútorokból a szagok,
a fűszeres dohok őrzik még makacsul,
ami képzelet és valóság határán inog,

illat-pillanatok lopakodnak felém,
hozzám tartozó vagy rám vonatkozó...

Fordulatról? Feltárulkozásról?

Néven nevezném, de csak habogok –

mintha valamit elrontottam volna,
s ez lett a vége. Volt, vagy csak álmodom,
megfoghatatlanul bolyong legbelül,
és nem tudom, csak meg-megszagolom.

kép | Brenton Hamilton, lensculture.com

Kállay Kotász Zoltán RÖPTE



Elég, hogy a szék aprót reccsenjen,
a kifinomult érzékszervek odakünn
veszik az adást, hogy mi történt idebenn.
Testhelyzetem célja egyértelmű. Neki.

Beront, s a szoba közepéről, méterekről
vesz lendületet, repül egyenesen az ölembe.
Már szálltában dorombol –
ezt hívják szilárd jövőismeretnek.

A gerinc vakargatása fix,
a vékonyzás, a hónalj-masszázs opció.
Azért a pillanatot – a szőnyeg felettit,
szélfútta fülekkel, kócolt bajusszal,

a bőr alatti idegvégződéses tomboló,
éhes bizsergésével,
s a doromb-játék ellenállhatatlanságának
tudatával – irigylem.

kép | [flickr.com](https://www.flickr.com/photos/kallaykotasz/)

Asztalos Emese VILÁGKILÁTÁSTALANSÁG

A magyar pavilon szomorú története, funkciótlan terei, bronzcsillogású sámándobjai és hervadozó muskátlijai egy talár még reménytelenebb alakzatba ágyazódnak: a Milánói Világkiállítás magasztos közhelyei, tragikomikus megvalósulási formái a világ kilátástalan és önpusztító helyzetének parádés tárházát vonultatják fel.

Mindenekelőtt a világkiállítás műfaját volna illendő végre újragondolni: egyáltalán korszerű-e ez a százhatvannégy éves képződmény? A kiállítótér (potom 110 hektár) hagyományos elrendezése (tágas főutca a jobbra-balra elterülő pavilonokkal) egy 19. századi, lineáris, múzeumi megismerési formát tükröz, és cseppet sem reflektál a 21. század sajátos, hálószerű szerkezetére, véget nem érő hiperhivatkozásaira. A milánói Expo nem segít leképezni és értelmezni korunk információs társadalmát, nem igyekszik láthatóvá tenni saját médiumát, hanem koncepciótlanul egymás hegyére-hátára hányja az öntelt és hivalkodó építészeti formákat. Olyan befogadhatatlan, bejárhatatlan, túlméretezett a tér, amely megerősíti az emberiség otthontalanság-érzetét és elmagányosodását saját bolygóján. Pedig az Expo eredendően épp az emberi elme nagyságát ünnepelte. Most azonban létrehozta ugyanazt az információszmoggal szennyezett világot, ahol épp e fullasztó légkör blokkolja a gondolkodást: a tömérdek vizuális effekt elvakít, a lenyűgöző technikai megoldások elbódítanak – mire az ember kiszabadul fogságukból, el is felejt mindent. Erre az agy-stimulációra 13 milliárd eurót költöttek,^[1] jobb bele sem gondolni, hogy kiknek a pénzéből, és hogy ezzel az összeggel mit lehetett volna tenni azért a 870 millió éhezőért, akikért – állítólag – a *Táplálni a világot, energiát adni az életnek*^[2] tematikájú világkiállítás készült.

csak reprezentálják

Az Expo Milano ráadásul jogtalanul bitorolja a kitüntetett „világ” előtagot, hiszen a föld több mint kétszáz országából ötvennégy képviseli magát önálló portával, és a statisztikát alig enyhíti, hogy a szegény(ebb) államok számára ingyen pavilonokat biztosítottak: a látványos és hangsúlyos épületek az erős (és kizsákmányoló) gazdaságokhoz köthetők. Bármennyire igyekeznek tehát szociálisan érzékenyek maradni, valójában csak reprezentálják a társadalmi különbségeket. A világkiállítás pedig a világ legnagyobb része számára nem is érhető el, még a fejlett Európai Unió állampolgárainak többsége sem engedheti meg magának, hogy ellátogasson Milánóba, befizesse a 39 eurós belépőt, a bejáratnál elkobzott italok és ételek helyett pedig az Expón vásároljon magának mindent, mi szem-szájnak ingere.

Felvetődött persze, hogy 2015-ben a megalomán, fogyasztói szokásokra alapozó, kirekesztő tér helyett demokratikusabb világkiállítást rendezzenek, [a korai tervek](#) olyan visszafogott építészeti megoldást mutattak, amelyben nem épülnek nemzeti pavilonok, hanem mindenkinek azonos, vásznakkal fedett részleget osztanak az esélyegyenlőség nevében. A szponzorok azonban erről hallani sem akartak – és ha e ponton kapirgálni kezdjük az Expo lebetonozott felszínét, a világkiállítás további zsidbasztó ellentmondásai tárulhatnak fel.



3.bp.blogspot.com

Miután az Expo 2015 témaköre a mezőgazdaság, élelmiszer és ételmezés, kezdetekben kézenfekvőnek is tűnt, hogy a Milánó szomszédságában lévő mezőgazdasági területet a maga funkciójában használják ki. Úgynevezett „agrofood parkot” terveztek, melyet kanálisok szelnek keresztül, megidézve Milánó régi városszerkezetét, ahol például a híres dóm építéséhez is ilyen csatornákon szállították a Lago Maggiore környékéről az enyhén rózsaszín árnyalatú márványt. Az Expo fele tehát egyfajta botanikus kert lett volna, ahol minden nemzet bemutatja saját mezőgazdaságát, flóráját és faunáját, az októberben véget érő kiállítás után pedig nem okozott volna (akkora) fejtörést, mit kezdjenek egy ezerhektáros lebetonozott placcal és omladozásra ítélt épület-halmazzal.

szó sem esik

Mégis inkább cementet szállítottak, és felépült az egymással versengő száznegyven pavilon. A szembeszökő kontrasztok sora pedig tovább folytatódik: bármennyire is szimpatikus és szívbemarkoló az expo tematikája, szó sem esik például az éhezésről, a föld kiszigereléséről, (szó szerint) gyomorforgató például az USA pavilonjában végighallgatni Barack [Obama üdvözlő beszédét](#), hogy mennyi felelősséget érez az ételmezéssel kapcsolatban. Hiszen mindenki számára ismert, hogy Amerika nem ratifikálta a Tokiói, Kyotói, Koppenhágai Egyezményeket, hogy az ország a GMO-s ételek melegágya, s hogy az összeg 0,5 %-a (kb. 10 milliárd dollár), amit évente ún. „global entertainment”-re szánnak, elegendő volna a globális fölmelegedés megállítására.[3]

A hangzatos koncepció, a fennkölt hívószavak és a felemás megvalósulás közötti különbségek olyan tragikomikus helyzeteket teremtenek, mint például a „Biodiversity Square Slow Food” részlegtől mindössze pár száz méterre tanyázó McDonald's, amely egyébként érthetetlenül (és mégis érthetően) kapott helyett a kiállítótér fősodrában, Türkmenisztán és Katar pavilonjai között. Az étkezés szerves kapcsolódásaként hiába kíván az Expo környezetre és természetére összpontosítani, mikor jobb bele sem gondolni, hogy a gigantikus, elektronikával túlterhelt, klimatizált épületeknek mekkora a karbon-lábnyoma...



huffingtonpost.com

A világkiállítás hivatalos kiáltványában szerepel, hogy a pavilonok a legkorszerűbb technológiákat azért igyekeznek bemutatni, hogy összpontosult és hatékony választ találjanak az égető kérdésre: hogyan biztosítsuk az egészséges és elegendő mennyiségű ételmet mindenki számára, miközben a bolygó biológiai egyensúlyát is megtartjuk?[4] A felhívás szerint a legújabb megoldásokat sorjázó Expo ötletgazdag tér, ahol párbeszéd alakul(hat) ki arról, mit tehetünk a fenntartható táplálkozásért, hazautazva pedig együtt küzdhetünk az élelmiszerforrások egyenlő elosztásáért. Ehhez képest az egyes pavilonok fékevesztett versengése sokkolja az érdeklődőket: melyik épület nagyobb, csillogóbb, innovatívabb, extravagánsabb, hangosabb. Párbeszéd helyett egyszerűen csak öncélú magamutogatással találkozni, az együttműködés lehetősége fel sem fedezhető.

hab a tortán

Egyszóval a magyar pavilon csak hab a tortán, illetve dehogy hab: jelentéktelen és alig feltűnő elem a nagy közös vájdlingban – félrevezető tehát azt hinni, hogy a korrupció, a közbeszerzési mutyi vagy szakmaiatlanság folytán félresikerült megoldások kizárólag e tájékra jellemzőek.

A hihetetlen innovációkat, bizarr és futurisztikus építészeti megoldásokat működtető épületek kiállításai mellett az unalmas és vérszegény belső terű magyar pavilon nem igazán éri el a látogatók ingerküszöbét. Noha érkeznek arról adatok, hány ezren látták már a magyar pavilont, és kétségtelenül igaz is, hogy egy nyári hétvégén az átlagosan kétszáz ezer vendég közül ennyi nézelődő bekukkant a sámbandobok gyomrába is. A hírek csak épp azt nem teszik hozzá, hogy az igazán izgalmas, formabontó épületekbe, melyek interaktív kiállítást vagy valódi éttermi kínálatot nyújtanak, több órás várakozás van, hogy a japán pavilon elé egy szombati napon már kora délután kikerül a tábla: a rengeteg érdeklődő miatt aznap több embert nem tudnak fogadni...



Japán pavilon, archipanic.com

Az állampolgári felelősségvállalás, a manapság altmodisch hazaszeretetet vagy akár a „gondolkozz globálisan, cselekedj lokálisan” elve mégis arra ösztönöz, hogy a magyar épület helyzeténél elidőzzünk, hiszen tudat és nemzettudat (Mészöly Miklós) zavarai közt érdemes az utóbbi elintézetlen ügyeit előre venni.

somlói galuska és szalámi-tál

A magyar pavilon szomorú történetét fejezetről fejezetre izgulhattuk végig; már a bekezdés is drámai fordulatot tartogatott: a zsűri döntése szerint az első díjas *A Malom* című terv helyett a kormánybiztos a második díjas *Alakor* mellett döntött. A szakma értetlenül állt *A Malom* elvetése előtt, a Magyar Építész Kamara, a [Magyar Építőművészek Szövetsége](#), [számos építészmérnöki kar](#), sőt [kormányközeli építésszek](#) máskor nem tapasztalt egységben léptek fel az autoriter döntés ellen. A kivitelezés során felmerülő módosításokról a felelős szervek [nem voltak hajlandók együtt gondolkodni az eredeti nyertes tervezőkkel](#), ragaszkodtak a szerintük jobban megvalósítható, „ősmagyarkodó giccsként” elhíresült épülethez. Az igazi meglepetés azonban csak eztán következett. Az új terv építészeti is [elhatárolódtak a magyar pavilontól](#). Az épület ugyanis csak nyomokban emlékeztet az eredeti tervekre, jelenlegi formájában értelmezhetetlen tömb. Ha sokan kifogásolták is az *Alakor* szellemiségét (vagy szellemtelenségét), a sámanydobos szerkezet legalább [egy koncepcióra](#) volt felfűzve, mely a megépítés során darabjaira hullott. Az épületet természetes és élő anyagok helyett vörösréz-ből szegecselték össze, a pavilon mögött kihatlan placc terület el (az eredetileg tervezett, tájépítészeti elemekkel létrehozott szabad tér, színpad és vetítövásznon helyett). A „parkosított zöldtető” helyén gyér növényzetű, szerény kínálatú „étterem” bújik meg (ugyanis semmi nem utal az épületben arra, hogy a tetőn folytatódik a pavilon), választéka pedig a tervezett „magyar konyhaművészet” bemutatása helyett szűkös: gulyásleves (műanyag tányérban), somlói galuska és szalámi-tál – összességében a tetőterasz nem a legcsalogatóbb chill-out az Expón. Az épület környezete „intenzíven beültetett növényzet” helyett kifejezetten sivár, néhány hervadozó muskátli árválkodik a lekövezett téren. A legképtelenebb pedig, hogy az eredetileg „nyílt terű terv” helyett zárt koncerttermet hoztak létre, amely kétségtelenül alkalmasabb a Bogányi-féle új csodazongora bemutatására, de ezzel a magyar pavilon kiesett az Expo vérkeringéséből, mi több, saját címét – *Életkert* – is nevetségessé tette.



A „parkosított zöldtető” helyén gyér növényzet, facebook.hu/Életkert Pavilon

Míg más országok mezőgazdasággal vagy iparral kapcsolatos fejlesztéseiket multimédiás felületeken villogtatják, és mindenekelőtt igyekeznek interaktívak lenni, a magyar kiállítás frontális koncertterem, passzív tér, ahol kétóránként húsz percig szól a zene. (A magyarok mellett kettővel elhelyezkedő román pavilon előtt bezzeg egész nap megy a folklórműsor, ami mindig több száz nézelődőt vonz; a németek kültéri színpadán is majdnem egész nap zajlanak az események.) Hiába van a magyar pavilon előszobájában oroszlanos kút, ha rendszeresen kifogy belőle az életet adó víz, és a nap fele részében szalagkorlát húzódik előtte, a pavilon oldalára függesztett, vizeket ábrázoló fotók meg feliratok elég unalmasak más országokéhoz képest, akik hologrammal, pára- és esőfüggönnyel, medencével, kitelepített alpesi erdővel, képzőművészeti installációkkal, gömbvetítéssel, vagyis kreatív anyaghasználattal igyekeznek valamit elmesélni magukról. Ha már belehelyezkedtünk az Expo keretei, torz megvalósulásai közé (figyelemfelkeltő például, hogy Milánóban egyetlen skandináv ország sem képviseli magát, talán mert ők közben valóban a környezetvédelemmel törődnek!), használni kellett volna a műfajban rejlő lehetőségeket. A magyar pavilon korszerűtlen kiállítási formákat alkalmaz, szürke és eseménytelen, mindennek pedig semmi köze ahhoz, amit a kormánybiztos úgy fogalmazott meg: a magyar épület „az ipari társadalmakkal és felfogással ellentétes”, „visszanyúl archaikus korszakok tapasztalati világáig”. Noha a magyar nép sikere, új öndefiniálási szükségletei szempontjából vitatható ez a koncepció, itt már nem is az ideológia kérdőjeleződik meg. Ha romantizálják a primitív, ősi, nomád kultúrát, legalább fantáziadús és találékony módon tegyék!

félresiklott

A térség országainak mind jobban sikerült az országimázs-építés! Érdemtelen volna az Arab Emírségek vagy Dél-Korea dübörgő gazdaságához, kacsalábban forgó palotáihoz mérni magunkat, a kíméletlen szembesülés érdekében érdemes viszont ellátogatni a [csehek](#), a [lengyelek](#), a [szlovákok](#) portáira. A magyar pavilon újabb mementója a rendszerváltás utáni idők félresiklott nemzeti önismereti kísérleteinek, az irrealizálódott „nemzeti” eszmék hajtogatásának, a hatalmi diskurzusok játékterében elhasznált hazaszeretet kisajátításának, a múlt elintézetlenségéből fakadó új komplexusoknak. A valódi szembenézés és beismerés helyett a misztifikálás, mitologizálás, a „helyzetfelismerő alkalmazkodás helyett a virtuális kompenzálás” (Mészöly Miklós) jellemzi,^[5] mindez pedig már aligha magyarázható (ki) a magyar nép zivatáros századaival.

[1] Az Expo 2015 az egyik legvitatottabb világkiállítás, amit Európában rendeztek. A mindegyre fokozódó költségvetés végül 13 milliárd euróra rúg, beleértve a Milánótól 16 kilométerre fekvő Expót kiszolgáló új közlekedési infrastruktúra kiépítését. A kiállítás végelemezhetetlen építési késései miatt például csak 1 millió eurót kellett költeni terepszínű térelemekre, amik a megnyitón a befejezetlen pavilonokat elfedték. És miközben az Expót úgy tartják számon, mint az átláthatóbb, poszt-Berlusconi Olaszország mintapéldáját, korrupció és vesztegetés gyanújával tavaly hét magas rangú vezetőt és parlamenti képviselőt tartóztattak le, néhány hónappal később pedig még többet vádoltak meg közbeszerzési mutyival.
<http://www.theguardian.com/cities/2015/may/12/expo-2015-what-does-milan-gain-by-hosting-this-bloated-global-extravaganza>

[2] <http://www.expo2015.org/en/learn-more/the-theme>

[3] Andrew Glikson klimatológus számításai
(<http://www.countercurrents.org/glikson171209.htm>)

[4] <http://www.expo2015.org/en/learn-more>

[5] Mészöly Miklós, *Tudat és nemzettudat = A negyedik út. Esélyek és kockázatok az ezredvég küszöbén*, Életünk Könyvek, Szombathely, 1990.

Z. Karvalics László

CSODA ČESKÝ KRUMLOVBAN

avagy tíz perc, amely (talán) megváltoztatott valamit a világban

Szent Wolfgang regensburgi püspököt (934–994) a magyar történelemből is jól ismerjük, hiszen Ottó császár utasítására, a passai Szent Pilgrim nyomdokába lépve egy ideig Pannóniában térített. Missziós tevékenységét követően – noha mindvégig a szerzetesi élethez vonzódott – számos fontos egyházi reform kötődik a nevéhez, valódi intézményépítő volt, s nagyvonalúságának köszönheti létrejöttét a (korábban Regensburghoz tartozó) prágai püspökség is. Életrajzírói szerint szelídség, szerénység, egyszerűség és irgalmasság jellemezte: nem csoda hát, hogy 1052-es szentté avatásakor számos csodatételéről tudtak beszámolni. (S a csodák még halála után is folytatódtak a regensburgi Szent Emmeram kolostorban lévő sírjánál.) Wolfgang csodatételeinek talán leginkább szerethető mozzanata mégis az, hogy nem a maga dicsőségét kívánta öregbíteni velük. „Akár szembeteget gyógyított ki a szenvedéséből, akár megszállottat szabadított meg, a meggyógyítottat mindig hallgatásra intette, hogy tette ne kerüljön nyilvánosságra.”

csoda történt

Gyakran járt Csehországban, s egy ilyen alkalommal a kájovi erdőben is csoda történt: egy kemény szikla nemcsak lábnyomát, hanem combjainak körvonalait is megőrizte. Ez a kődarab a mai napig az osztrák–német–cseh határ közelében fekvő Český Krumlov térségében nyilvántartott zarándokhelyek egyike. A történelmi kisváros azonban nem ezekről híres: egyedi és különleges hangulatával (vagy egy útikönyv hányaveti fordításának felejthetetlen fordulatával: faszcináló hatású kőarchitektúrájával) ejti rabul az odalátogatókat. Hogy mi marad leginkább emlékezetes a turistáknak? Van, aki a kajakokkal zsúfolt, kiszámíthatatlanul kanyargó folyó fölé emelt várkastély-komplexumra, más a vár két épületét félelmetes ívben összekötő Palást-híd látványára esküszik. Tényleg nehéz eldönteni, melyik hagy mélyebb benyomást: a vár hatszintes körtornya, a harangtorony, a boltíves erkély vagy az óvárosi Szent Vitus-templom? A zsinagógaépület, az ősi malom? Vagy ami az épületeken belül található: az 1776-ban épített barokk kastélyszínház, mai napig működő díszletmozgató mechanikájával és megőrzött eredeti jelmezeivel? A világ legnagyobb mechanikus népi betleheme? A gyerekeknek talán a generációk óta nevelgetett medvék a várárokból vagy a hatalmas kastélypark.

A sörkedvelőknek ugyan rendelkezésre áll az autentikusnak mondható helyi Eggenberg Sörfőzde, mégis ajánlatos elzarándokolniuk a Budvar sörgyárba, České Budějovicebe, vagy (igazán beavatottaknak) a szintén közeli Třeboň városkába is, hogy a legendás Regent márka örömeit élvezhessék. S ha már útra kel, ki hagyná ki Vyšší Brod 70 ezer kötetes cisztercita kolostorkönyvtárát, a Schwarzenberg facsúsztató múzeumot Chvalšinyban, Bušek vízikovács műhelyét Trhové Svinyben vagy a Klet' Csillagvizsgálót a maga üstökösgalériájával? És ez csak a jéghegy csúcsa, annyi múzeum, kiállítás és más látnivaló akad még a városban és közvetlen környékén.

Egy dolog azonban biztos: bárki, aki Český Krumlovba utazik, csak egészen véletlenül keveredik a város szélére, a centrumtól 2,5 kilométernyire, északnyugatra fekvő Vyšný kerületbe, a volt katonai övezetbe, szemügyre venni a pártállami idők pusztuló örökségét.



A „fekvés”. Érdekes dolog ez. A nagy idők viharai évszázadokon át és a két világháborúban is megkímélik a rendkívüli épített örökséget, de evvel egyúttal múzeumi létre is kárhoztatják a várost, beledermesztik saját történelmébe. A szocialista korszakban az Ausztria-közelség miatt ipart nem telepítenek ide, így a fegyverek eltűntével marad a turizmus, a Múltból táplálkozó Jelen, az épületekkel együtt öregedő lakosokkal. De vajon milyen jövőről álmodik az UNESCO világörökségi helyszínre özönlő turistacsordák patáinak szakadatlan dübörgését hallgató tizennégyezer polgár? És milyen középtávú fejlesztési tervekben hisznek a város vezetői? Történetünk első felvonása valójában itt kezdődik.

jövőtudatos

2013 közepén egy nyolc nyelven, köztük csehül is beszélő, ötdiplomás, olasz identitású svájci társadalomtudós kereste meg Český Krumlov illetékeseit. Ahhoz kérte beleegyezésüket, hogy kollégáival tervezetet készíthessenek a kerítéssel körbevett, évek óta kihasználatlanul álló 22 hektáros katonai területre egy különleges, jövőtudatos, ökológiai szempontokat figyelembe vevő lakó- és életközösség megteremtésének első lépéseként.

A látogató, Gaudenz Assenza a legjobb egyetemek (Harvard, Oxford) mellett multinacionális vállalatoknál, a Világbanknál, az ENSZ-nél és számos ország számos egyetemén és kutatóintézetében szerzett tapasztalatot, s akkor már évek óta cseh egyetemeken oktatott. 2009-ben indította el a „jövő-egyetemről” gondolkodást. Tudósok, építészek, művészek, diákok, vizionárius vállalkozók, aktivisták, filozófusok és konzultánsok együtt keresték a választ a kérdésre: milyen legyen a felsőoktatás, ha a semmiből ma kéne újra kitalálni és felépíteni? S nagyjából olyasmire jutottak, hogy

- a 21. század nagy kihívásaira reflektáljon és készítsen fel, miközben mindvégig jövő-orientált marad, és a hosszú táv perspektíváját tartja szem előtt;
- integratív fejlesztés-elven alapuljon – vagyis a felsőoktatás és a kutatás párosa játsszon katalizáló szerepet a szükségesnek mutató társadalmi innovációban (másképpen: egy új, erőszak-, egyenlőtlenség- és kizsákmányolásmentes(ebb), a disztópiákat elkerülni igyekvő világ felé tájékozódjon);
- az egyetemek fejlesztéséről szóló párbeszéd az ideális egyetem elképzelésével, dizájnjával kezdődjön, s mindig

folyamatban és fenntarthatóságban, ne elérendő állapotban vagy intézményben, ne tudományterületekben, hanem transzdiszciplínában gondolkodjanak az érintettek;

- az egyének, csoportok és társadalmak jól-léte (well-being), a kulturális és gazdasági-társadalmi regeneráció és a kölcsönös felelősségvállalás (co-responsibility) megfelelő közösségi jövőképet kínál, amelyhez hozzáigazítható a működés gyakorlata.

A kezdeményezéshez (University for the Future Initiative) csatlakozók tisztában voltak azzal, hogy nem pontszerű végeredmény, hanem az ahhoz vezető út keresése teszi értelmessé a közös gondolkodást. Az is világossá vált számukra, hogy szükség van egy kísérleti projektre, ahol az alakuló-formálódó elveket a gyakorlatban is ki lehet próbálni, ami alkalmat ad a tervezésre, új szövetségesek megtalálására. S mi más lehetne mindehhez megfelelőbb, mint egy valóságos problémákkal szembesülő valóságos közösségi tér, amelynek megkonstruálása és fejlesztése egy jövő-egyetem-előőrsnek folyamatos kihívásokat és feladatokat közvetít? Így került fokozatosan előtérbe a gondolat, hogy „lokalizálni” kellene az elképzelést, és egy konkrét helyszínen kezdeni a megvalósítást. Ez hozta végül a fiatalos külsejű és törekeny, de szívós és tapasztalt, lassan az ötödik X-hez közeledő (a prágai tavasz évében született) Gaudenz Assenzát Český Krumlovba.

tanuló falu

Amit kínált, az egy tanuló falu (Learning Village) koncepciója, amelynek sikeres megvalósításából és tapasztalataiból később az egész városra (Learning City), s talán a régióra (Learning Region) is kiterjeszhető folytatás épülhet. Útjára indulhatna a Krumlovia Projekt, amely nevét ugyan arról a helyről kapja, ahol fizikailag létrejön, ám célja, hogy olyan modellt, minta-fejlesztést alkosson, ami követhető, sokszorosítható, továbbfejleszhető, másolható a világ más pontjain is. Hátha éppen itt sikerül valamit eltalálni abból, ahogyan a jövő alakítható, formálható vagy teremthető. S hátha mindez a település lakóinak is jó lesz, új életet, új lendületet ad, a gótikus, reneszánsz és barokk épületek mellé egyfajta szellemi reneszánsz levegőjét is elhozza.

Mivel a város már évek óta próbálkozott piaci alapon rendezni a terület sorsát, mindenféle eredmény nélkül, s mivel a természetvédelmi hatóságoknak is tetszett az erősen „zöld” és „öko”-kiindulású elképzelés, ideiglenes és feltételes szövetség kötötték a kutatók és a polgármesteri hivatal között: az első bejelentkezéstől számított alig néhány hónap múlva, 2013 őszén megszületik és kétoldalú aláírásra kerül az együttműködés elindításának feltételeit rögzítő Memorandum. Elkezdődhet a második felvonás.

A zöld lámpa magas fokozatba kapcsolja a Krumlovia munkacsoportot (Krumlovia Working Group), a tervezés és a megvalósítás részletein gondolkodó önkéntesek egyre bővülő csapatát, és a Krumlovia Csoportot (Krumlovia Group), a majdani jövő-egyetem campusának és a területen megvalósítandó építkezések intézményesült gazdáját és felelősét. Igazi alkotófolyamat kezdődik, hamarosan testet ölt a kiinduló koncepció, amely a fejlesztési központként felfogott egyetemi láb (vagy „lab”, laboratórium) köré hasonló elveken alapuló óvodát, általános- és középiskolát, felnőttoktatást, könyvtárat, kulturális központot rendel – de közösségi állatkertet, mintafarmot és idősek otthonát is, hogy valóban egyfajta mini univerzum jöjjön létre, a kapcsolatok és tevékenységek új mikrovilágával. A prágai Oldrich Hozman rajzaiból lassan kibontakozik az autómentesként elképzelt teljes terület, az organikus épületekkel, kertekkel, tavakkal, patakkal, a lakónegyeddel, a kiszolgáló üzletekkel, kávézóval, vendéglővel, gyógyszerházzal, külső parkolókkal, a zöld energia-termelő megoldásokkal és a területet a környező erdővel, mezőkkel és városrészekkel afféle biofolyosóként összekapcsoló rekreációs célú parkkal.



krumlovia.eu

És most képzeljük magunkat egy váratlan fordulattal a köztisztviselők, az építési ügyosztály, a fejlesztési részleg dolgozói meg a politikai pártok képviselőinek a helyébe. Ők ilyen még nem láttak. Jó, jó, a polgármester bátorítja ezeket a naiv értelmiségieket, de hogyan lesz ebből bármi is? Mit gondolnak ezek az (amúgy: idegen) romantikusok és utópisták, hogy pénz meg befektető nélkül valahová is eljutnak? Miféle ideológia ez, hogy a pénzek meg források pusztá ígérete is mássá tenné a dolgot, érdekek mentén torzítaná, aláaknázná. Ugyan már! Hol az üzleti terv meg a megvalósíthatósági tanulmány? Kik a stakeholderok? Kit akarnak ezek helyzetbe hozni? Kinek lesz ez jó a városatyák közül politikailag? Csak a plusz munka körvonalai látszanak, ha a projekt előreléphet, ám az nem, hogy hol csurranhat-cseppenhet valami, ha egyáltalán. És különben is.

elutasító határozat

Hiába a lakossági fórumok, hiába a szakértői megbeszélések, hiába a Krumlovia Projekt egyre nagyobb hazai és nemzetközi ismertsége. Amikor az immár könyvnyi méretűre duzzadt koncepció ismeretében megszületnek a folytatásról szóló, 2015. június 24-i önkormányzati testületi döntés előkészítő iratai, azokba rengeteg kifogás, fenntartás, kritika és ellenérv szorul. A polgármesterrel együtt hétfős előkészítő bizottság, amely a javasolt döntések formulálására hivatott, így nem nagyon tehet mást, mint elutasító határozatot szövegez: „a városi tanács nem támogatja a további megállapodást ... vagy bármilyen szerződéssel megerősített kapcsolatot” a projektet megszemélyesítő vállalkozással. A bizottság 6:1 arányban szavazza meg mindezt, az egyetlen kisebbségi vélemény a polgármesteré. A végeredmény borítékolható, a Krumlovia Projekt nem fog folytatódni. A Városi Tanács ülése csak formaság, ilyen körülmények között még Szent Otmárnak (689–759), Szent Wolfgang példaképének sem lenne sok esélye, hogy a határozaton változtasson. A harmadik felvonás minden bizonnyal a történet szomorú végét jelenti majd, amikor eljön a napja.

„Ne nyomd erősen a fűrész!” – idézi a jól ismert cseh közmondást Gaudenz Assenza, aki a napirend tárgyalása előtt szót kap a tanácsban. Arra utal, hogy nem érdemes semmilyen módon erőltetni az irányváltást: ha valaki nem akar egy adott irányba haladni, akkor nyomás hatására sem fogja meggondolni magát. Így nem is szándékozik a projekt mellett érvelni: köszönetet mond a városnak, hogy módot adott az elképzelés kibontására és finomítására, ami jól megítélhetően fordulóról fordulóra javult, fejlődött, erősödött. Így bárhogy döntsenek is, a legjobbakat kívánva

búcsúzik.

Váratlanul vita bontakozik ki a tizenöt fős tanácsban, a legfőbb döntéshozó szervben (Rada Mesta). A korábban a folytatás ellen szavazó (nem mellesleg: politikailag a polgármesterrel ellentétes oldalon álló) polgármester-helyettes immár az elutasító végzés megváltoztatását javasolja, így a tanács visszavonul, hogy zárt ülésen beszélje meg, végül milyen határozatot fogad el. Mindössze tíz perc elteltével kihirdetik az eredményt. Láss csodát: a testület (amelyben ott ül az előkészítő bizottság minden tagja) egyhangúan, 15:0 arányban az alábbi döntést hozza: „a városi tanács kész újra fontolóra venni a korábbi katonai terület rendelkezésre bocsátását a Krumlovia Projekt megvalósításának céljára, annak revíziója után, különös tekintettel a bírálatokban szereplő problematikus részek kiigazítására”.

Vajon mi történt abban a tíz percben? Miért gondolták meg magukat a városatyák? Mi játszódott le a fejükben és a lelkükben? Ki és hogyan érvelt, megfordítva a megfordíthatatlannak tűnőt?

tizenöt dühös ember

A bennem eltemetett forgatókönyv-író sokáig küzdött azért, hogy egy résztvevő beszámolóján keresztül rekonstruálni lehessen a „tizenöt dühös ember” minden megszólalását. Idővel azonban felismertem, hogy talán jobb nem tudni: így olyan értelmet tulajdoníthatunk az eseménynek, amelyet csak akarunk. Mert lesz, akinek ez csak egy megváltoztatott döntés, pusztán adminisztratív tett, a hatodik ülészak 20 napirendi pontjából a 7., az évben a 62-es számú. S lehet óvatosan csak annyit mögé gondolni, hogy milyen nagy szó már az is, hogy egy álom folytatódhat.

És lehet belelátni, mint egy csodatörténetbe, valami egészen mást is. Szimbolikusát és példázatszerűt. Mondjuk, hogy noha semmi garancia nincs rá, hogy a Krumlovia Projekt egy következő kanyarban nem fut zátonyra, és bármi meg is valósul a Vyšný körzetben, mégiscsak fontos dolog történt. Ez a tíz perc nem rengette meg a világot, de arról üzen, hogy a dolgok történhetnek máshogy is, mint szoktak. Mintha posztmodern féreglyukon keresztül, egy spirituális pillanatra egymásra találtak volna azok, akik egy szétnyítt, megbecstelenített, korrupt és kiüresedett képviseleti demokrácia öntőformáiban valójában nem nagyon képviselnek már senkit és semmit, csak magukat, meg azok, akik a hatalom sáncain túl, de egyetemleges felelősségérzettől hajtva a világ jobbá tételén serénykednek, és közben egyetlen fegyverük az ész és a szív. És evvel megnyílik a remény új dimenziója: ha van kezdet, talán lehet folytatás, egyre inkább olyan, amilyennek látni szeretnénk. Ha Český Krumlov valaha is tanuló város lesz, az első lépést evvel tette meg. Mostantól akár ezt is felfedezni vélhetjük Szent Wolfgang lábnyomában, ha arra járunk.

Gaudenz Assenza az idei ősz egy részét Kőszegen tölti majd, ösztöndíjasként, a „Kreatív város, fenntartható vidék (KRAFT)” programot elindító hazai tudományos intézményben (ISES – Institute for Social and European Studies). De vajon lesz-e magyar város, ahol folytatódik a Český Krumlov-i csoda?

felső kép | Michael Pacher (1471-1475): Szent Wolfgang és az ördög, adski-kafeteri.livejournal.com