



© Szöllősi Mátyás



nka
Nemzeti Kulturális Alap

2000

IRODALMI ÉS TÁRSADALMI HAVI LAP

Szerkeszti: Ambrus Judit, Barabás András, Czeglédi András, Margócsy István, Trencsényi Balázs.
Munkatársak: Kovács János Mátyás, Szilágyi Ákos

Tompa Andrea • Czeglédi András

Mesterházi Mónika • Szöllősi Mátyás

Aczél Géza • Halmi Tibor

Gilbert Edit • Beck András

**HÁTRÁBB AZ
ENGEDELMESSÉGGEL!**



2019. 2. szám

Ára: 700 Ft



© Szöllősi Máttyás

E SZÁMUNK SZERZŐI

Beck András (1961) művészetkritikus

Czeglédi András (1970) a Szegedi Tudományegyetem oktatója, szerkesztő

Gilbert Edit, V. irodalomtörténész, kritikus, műfordító

Mesterházi Mónika (1967) költő, műfordító

Szöllősi Máttyás (1984) költő, író, fotóriporter

Aczél Géza (1947) költő, műfordító

Halmi Tibor (1987) költő, kritikus

Tompa Andrea író, szerkesztő, tanár

E számunkat Szöllősi Máttyás fotóival illusztráltuk. Indonéziai portréi a Kis-Szunda-szigetek legdélebbi részén, Sumban készültek, egy megalitikus falu, Ratenggaro lakosairól.

Kedves Olvasónk!

Öröm lenne számunkra, ha előfizetne lapunkra.
Az éves előfizetési díj **5200 forint**,
így postán érkezik a 11 lapszám.
Vagy vegye fel a **2000**-t a Magvető Caféban,
így az éves előfizetés **3500 forint**.

Mentor Irodalmi Alapítvány
10201006-50165757-00000000, K&H Bank Zrt.

Írja meg címét nekünk: ketezer.lap@gmail.com

Köszönjük!



2000

I R O D A L M I É S T Á R S A D A L M I H A V I L A P

31. ÉVFOLYAM 2. SZÁM

| | |
|--|----|
| Tompá Andrea: <i>Regénykeresés: a hely és az ember</i> | 3 |
| Czeplédi András: „ <i>Ne engedelmeskedj előre!</i> ” | 18 |
| Mesterházi Mónika: Magda | 32 |
| Szöllősi Mátyás: <i>Fóbia</i> | 34 |
| Aczél Géza: <i>(szino)líra</i> | 41 |
| Halmi Tibor: Versek | 43 |
| V. Gilbert Edit: <i>Café Háosz</i> | 47 |
| Beck András: <i>Kuriozitás és művészet randevúja a kioszkban</i> | 59 |
| Szöllősi Mátyás fotói | |

FELELŐS SZERKESZTŐ: MARGÓCSY ISTVÁN

SZERKESZTŐK: AMBRUS JUDIT, BARABÁS ANDRÁS, CZEGLÉDI ANDRÁS, TRENCSENYI BALÁZS

MUNKATÁRSÁK: KOVÁCS JÁNOS MÁTYÁS, SZILÁGYI ÁKOS

OLVASÓSZERKESZTŐ: AMBRUS JUDIT **LAPTERV:** SZÜTS MIKLÓS

ALAPÍTÓ SZERKESZTŐK: BOJTÁR ENDRE, HERNER JÁNOS, HORVÁTH IVÁN, LENGYEL LÁSZLÓ, TÖRÖK ANDRÁS

KORÁBBI SZERKESZTŐINK, MUNKATÁRSAINK: KÁLMÁN C. GYÖRGY, NAGY MÓNIKA ZSUZSANNA

RÉTI PÉTER, SZÜTS MIKLÓS

LEVÉLCÍM: 1380 Budapest, Pf.: 1090. **E-MAIL:** ketezer.lap@gmail.com **INTERNET:** www.ketezer.hu

FACEBOOK: <https://www.facebook.com/2000IrodalmiEsTarsadalmiHavilap>

KIADJA A MENTOR IRODALMI ALAPÍTVÁNY. FELELŐS KIADÓ: CZEGLÉDI ANDRÁS.

KÉSZÜLT GOUDY ÉS OFFICINA BETŰKKEL. TÖRDELÉS: SÖRFŐZŐ ZSUZA.

NYOMDAI NYOMÁS, KÖTÉSZET: ADUPRINT KFT. FELELŐS VEZETŐ: TÓTH BÉLÁNÉ

ISSN 0864-800X. RÉGEBBI SZÁMAINK KORLÁTOZOTT MENNYISÉGBEN KAPHATÓK AZ ÍRŐK BOLTJÁBAN.

TÁMOGATÓNK: NEMZETI KULTURÁLIS ALAP



© Szöllösi Mátyás

Regénykeresés: a hely és az ember

Székfoglaló előadásom középpontjában a hely és az ember, és hozzátennem: az idő áll, ám mindenekelőtt mégis a nyelv. Az a nyelv, amely képes, bár leginkább azt kívánom megmutatni, mennyire nem képes, mennyire akadályoztatva van, hogy megbirkózzon a megnevezéssel.

„Sohasem lehetünk újra az elsők”, írja a regényről, a regény műfajáról az indiai származású V. S. Naipaul¹. Bármilyen regényt írunk ma, akár családtörténetet – melleleg Naipaul épp egy családtörténeti esszében fejti ki a gondolatot –, már jártak ott előttünk, a „modern regény alapképlete” már létrejött. Hogy lehetséges-e új látásmódot teremteni és azt megnevezni, azaz nyelvet találni hozzá – ezt tartom a regény kihívásának. Ezzel a tudattal szólok itt tehát önökhöz: már nem vagyunk az elsők,

és sosem lehetünk azok, de tekintünk, nézőpontunk vagy akár nyelvünk megkísérelheti a megnevezést, megkísérelhet valamit, ami még nem történt meg ezelőtt.

Nyelv

A regénykeresés, ahogy előadásom címében fogalmaztam, nyelvkeresés is. Mielőtt azonban szavakat, mondatokat, hősök hangjait keresnénk, előbb a nyelv lehetőségeit, helyét, elsősorban a nyelv nyilvánosságban, félnyilvánosságban és a szűk, személyes térben elfoglalt helyét kell meglátnunk. Hiszen nemcsak az kérdés, hogy mit tud vagy nem tud kimondani egy szereplő, mire van nyelve, hanem hogy az őt körülölelő idő, a történelmi idő mit és hogyan nevez meg vagy enged megnevezni. A kérdés tehát az: hol a nyelv helye az adott világban? Hiszen a hősök legfeljebb ezután, ennek árnyékában

Székfoglaló előadás, amely elhangzott a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémián 2019. március 4-én.

és fényében tudhatnak megszólalni. A nyelv és a megnevezés szorosan leképezi az időt és teret, a benne foglalt eseményeket, hatalmi helyzeteket, hatalomváltásokat, a szűkülő és táguló tereket, amelyekről magam is írtam. Sokszor leginkább a nyelvtelenség és kimondhatatlanság tükröződik benne, a nevek és megnevezések problematikus léte.

Előadásomban a megnevezéssel összefüggő nyelvi küzdelmekről szeretnék szólni. Sokszor ezeket üres vagy túlságosan is foglalt „helyeknek” nevezem, amelyek a megnevezésért folytatott harcot képezik le.

Bár az a tér, amelyről írok és amelyet sokszor könyveimmel azonosítanak, végtelenül nagy és tágas, a továbbiakban mégis miniatűr terekről és helyekről fogok beszélni, a tér tárgyakban és nyelvben leképeződő lehetőségeiről.

Amellett fogok érvelni, hogy a múlthoz a nyelv nem áll rendelkezésünkre, nincsen készen. Ami készen áll, mert valakik már megalkották, az nem lesz a fikció saját nyelve, arra legfeljebb reflektálni tudunk, ott legfeljebb a nyelvet kikölcsönözni tudhatjuk. Ami készen van, ami összeállt történeti narratívaként, a múlt értelmezéseként, még akkor is, ha ezek egymást kizáró vagy együtt élő narratívák, ahhoz a nyelv is készen van. A történeti narratívák azt

jelentik, valaki már talált a múlthoz nyelvet és nézőpontot.

Játékrendi könyv

A 2000-es évek második felében színháztörténeti kereséseim elvezettek a ma Kolozsvári Állami Magyar Színháznak nevezett intézmény könyvtárába, ahol a teátrum játékrendi könyvét is kézbe vehettem.

A vastag, egyedi megrendelésre készült könyvbe századokon keresztül (valóban ennyi idő fér bele) feljegyezték, hogy az adott napon milyen előadást játszottak. Feljegyezték azt is, ha az előadások valamilyen oknál fogva elmaradtak. Maradt el előadás háborús helyzet, vízhiány, sztrájk, de betiltás vagy etnikai incidens miatt is. A könyv nézegetésével sok időt töltöttem, és bár jó minőségben digitalizálták, mint az anyagiság megrögzött híve, szívesen vettem inkább kézbe. A digitalizált tárgyban egyvalami nem, vagy gyengén látható: a papíron ejtett sebek. Sebnek, papíron ejtett sebnek, sérülésnek nevezem a lekapart, valamilyen technikával eltávolított bejegyzést, a tintával vagy sokszor tintaceruzával történt írás javítását, a helyesbítéseket és átírásokat. A színház ügyelője – aki rendszerint az igazgató bizalmi embere – korrigálni, helyesbíteni akart egy bejegyzést. Sose azt, hogy mit játszottak aznap, hanem az okot,

amiért ez a játék elmaradt, megszakadt, szünetelt, betiltották, felfüggesztődött.

1918 végétől 1919 szeptemberéig zaklatottabb, sebesültebb lapokat nem tartogat a könyv. A háborús éveknél is sűrűbbek a fekete tintával teleírt oldalakon a piros tollal készült bejegyzések. A nyelv hiánya – vagy ennek a hiánynak a fokozatos bekövetkezése – az a folyamat, ami láthatóvá válik ebben a korszakban, amit Trianon gyűjtőnéven ismerünk. Ahogy a hely „kiürül”, és a nyelv már nem tudja kimondani, megnevezni az eseményt.

1918 telén még kimondható – vagyis leírható a játékrendi könyvben², hogy a román kormányzótanács betiltja az előadásokat; a *betiltás* szó helyet kap. Ám egy bő félév múlva (1919 október vége–november közepe) már nem mondható ki: a hallgatást olyan mondat testesíti meg, ami leleplezi a cenzúra kimondhatatlanságát. Idézem: „A katonai parancsnok által az előadások szünetelnek”. Mit jelent ez a törött és értelmetlen mondat? Hogy a megnevezés elbukik, a nyelv alkalmatlan.

Holott nem, vagy csak félig van szó nyilvánosságról. A játékrendi könyv az intézmény saját emlékezetét őrzi.

Ez a nyelvi önleleplezés megnyitja azt a perspektívát, amelyben egy történelmi helyzet nyelvilag leképeződik – a kimondás lehetőségétől

az elhallgatásig. Ezek a mondatok figyelmeztetnek az egyébként nehezen megismerhető történelmi pillanatra és légkörre, állapotokra, egyszerűen a valóságra. Mit lehet és mit nem lehet kimondani, mi az a folyamat, ami lezajlik.

Hamlet

A hiány kimondásáig bekövetkezik a kolozsvári magyar társulat kivonulása a Nemzeti Színház épületéből, ahol megtartják az utolsó *Hamlet*-előadást. A játékrendi könyv feljegyzi szó szerint: „Utolsó Hunyadi-téri előadás”.

A hiány és kimondhatatlanság mélyen bevésődik ennek az intézménynek az emlékezetébe, a megnevezéssel való küzdelmet ez a három szín is jelzi, amivel a játékrendi könyvben dolgoztak: kék, fekete és ceruza. Mintha háromszor térnék vissza arra, hogyan is nevezzék meg, írják le a történetet. Az előadás története közismert: tüntetéssé változik, késő éjszakáig tart, a közönség gyászmagyarba öltözik, a színházat rendőrkordon veszi körbe.

Ám hogyan jelenik meg ez a nyilvánosságban? Hogy utolsó előadás lesz a Kolozsvári Nemzeti Színházban 1919. szeptember 30-án, ez tudható a városban, ám a korabeli sajtóban mindössze két sor tudósít róla: annyi, hogy megtartják. Sem

az épület kényszerű átadása, sem az esemény várható demonstratív jellege már nem nevezhető meg a nyilvánosságban.

Hogy mi történik mindeközben a nyilvánosságban? A cenzúra létrehozza a kimondhatatlan események sorát; ebben a korszakban a lapokat a cenzor a nyomdában cenzurázza, egyszerűen kiemel részeket és üresen hagy helyeket.

A hiány tovább mondható: a nagymonológot nem mondhatja el a Hamletet alakító színigazgató, Janovics Jenő, mert a cenzúra kihúzza, ahogy Fortinbras mint elnyomó vagy felszabadító erő sem érkezhet meg a dráma végén. A vörös ceruzával eszközölt kihúzás a megszólalás lehetetlenségét mutatja fel. Itt is jól látható a háromszínű toll, ami mutatja azokat a fázisokat és fokozatokat, ahogy dolgoznak a szövegen. A példányba Horatio utolsó megszólalása után beleírt tömör „VÉGE” szó tehát egyszerre fedi a mű végét és az egész Nemzeti Színház, egy korszak végét.

Ugyanakkor a nagymonológ ebben a példányban nincs kihúzva: minden bizonnyal ezt az utolsó pillanatban közlik az igazgatóval, és már nem jut idő a példányban is eszközölni a húzást. A feljegyzések szerint a „»Lenni vagy nem lenni« sor után” a közönség hangos „Lenni akarunk” kiáltással válaszolt.

1940

A játékrendi könyv egy másik, beszédes momentuma a 2. bécsi döntés korszaka, Észak-Erdély visszatérése, ahogy a korban nevezik, mindennek nyelvi és fizikai leképeződése, amely a megnevezés nehézségeit tükrözi. Az 1940. szeptember 30. és 31-i bejegyzést kis papírral leragasztották és átírták. Idézet: „Nincs előadás. Erdély egy részének visszacsatolása Magyarországhoz. A románok tüntetése miatt az előadások megszűntek.” A leragasztás egy későbbi gesztust tükröz: amikor valószínűleg már 1945 után – Észak-Erdély ismét Románia része – megint nyelvet kellett találni az esemény megfogalmazásához. Mi lehetett alatta? A „visszatérés” szó? Valami örömteli hír bejelentése? Az idő rétegei, az újra megnevezés kényszere tehát fizikailag is, leragasztott cetlikben és nyelvileg is tapinthatóak.

1940–41-ben újfajta nyelvihiány jelenik meg ebben a térségben, amely Észak-Erdély visszacsatolásával ismét kiürül – most máshogyan. Mint minden hatalomváltáskor, a tér átstrukturálódik, az emlékezetet az új hatalom alakítja. Elkezdődik Erdély nemzeti térré való átalakítása, új nyelv születik és új üres tér keletkezik, új diskurzus teremődik. Ezt részletesen elemeztem, nem fikciós, hanem egy színháztörténeti munkában.³

A magyar állami emlékezetpolitika valamennyi propagandacsatornáján alakítani kezdi az *elnémult erdélyi magyar kultúra* képét: azt a metaforát építve fel, hogy 1919-ben elnémult a magyar színészet és a magyar kultúra, és 22 évig, a felszabadító magyar hadsereg győzelmes bevonulásáig (már a bevonulás önmagában a győztes képét alakította) ez a közösség **kényszerű némaságban** élt. Így jön létre a kulturális emlékezetben az a mítosz, hogy 1919-ben a *Hamlet*-előadás megszakadt, félbeszakadt: ezt építi fel a hatalmi propaganda, az MTI és a tőle átvett sajtó, rádió, filmhíradó.

1941 őszén megrendezik Kolozsváron az erdélyi Zenei- és Színművészeti **kiállítást**, melyről korábban ezt írtam: „A tárlat rendezője mint a nyilvános emlékezet alakítója olyan gyakorlatot követ, amelyben egy nagyon régre visszanyúló, dicsőséges, gazdag múlt, a kolozsvári színjátszás története teljes mértékben megszakad, illetve elnémul 1919 után. A kiállítás a Trianon és a második bécsi döntés közötti időből egyetlen fotográfiát, tárgyi emléket mutat meg: »A Kolozsvári Magyar Színház társulatának bukaresti vendégjátéka 1925-ben« (395-ös tétel). Hogy éppen egy bukaresti vendégjátékon készült felvétel reprezentálja a két évtizedes korszakot, azt sugallja, mintha a magyar színjátszás sorsa szorosan összefüggne a román fővárossal, csak ott válik lehetségessé, vagy egyenesen

»elrománosodott«. Mint ismeretes, a 22 év alatt a színjátszás ugyan küzdelmesen, de folyamatosan, nagy áldozatokkal és olykor nagy teljesítményekkel is, de jelen volt.

Az 1919-1940 közötti erdélyi magyar színház reprezentálásának hiányát, az elnémulás-narratívát a kiállításon egy helyi, vagyis erdélyi kritika fel is veti.⁴”

Ennek az elnémulásnak a központi, az emlékezetpolitika értelmében alapozó mítosznak értelmezhető mozzanata a kolozsvári Nemzeti Színház újrainvitása. A díszelőadáson szimbolikusan ugyanannál a sornál, a „Lenni vagy nem lenni” monológnál folytatják a *Hamletet* – ahol a mítosz megteremtői szerint 1919 szeptemberében megszakadt. Mint említettem, ’19-ben az előadást lejátszották és befejezték. A szimbolikus „Lenni vagy nem lenni” sor azt is jelzi: a felfüggesztett létezés, a 22 évnyi némaság után újakezdődik – ismét van nyelv, magyar nyelv, amely a győztes magyar hadsereggel együtt vonul be Erdélybe. Az MTI-hírben azt olvassuk: „Ezután a *Hamlet* harmadik része került előadásra a »Lenni vagy nem lenni« monológtól, ahol annak idején, huszonkét évvel ezelőtt, az előadás a közönség hazafias tüntetése miatt félbeszakadt.”

Ebben az újjáalakuló térben új hiányok keletkeznek. Eltűnik Jano-

vics Jenő neve, egész munkássága, a Janovics-korszak. Janovics, aki immár az Erdélyben is érvényes zsidótörvények szerint – bár még egyelőre nem életveszélyben – kitörölődik az emlékezetből, a sajtóból, a hírekből, és magából a dicsőséges *Hamlet*-előadásból, melynek rendezője és címszereplője volt, és amely 1919-ben a helyállás és megmaradás szimbólumává vált. Janovics a megnyitott Nemzeti zsöllyéjének hátsó sorában kap majd helyet a díszelőadásra. Janovics legalább 200 kiállítási tárgyat adott a már említett kiállításnak, amely azonban törli az ő nevét, egész tevékenységét.

Janovics immár nem publikálhat a saját nevéen Magyarországon, a kamara folyóiratában. Álnéven jelenik meg írása, pontosabban más nevéen, hiszen az álnév önmagában gyanús lett volna. Egy plágiumot hajtanak végre, a kamarai titkár saját nevéen közli Janovics cikkét, olvassuk egy levélben.⁵ „A cikket saját nevem alatt közlöm és a plágiumhoz a legközelebbi találkozásunkkor fogom hozzájárulását kérni” – olvashatjuk a levélben. Groteszk vagy inkább megdöbbentő, ahogy Janovicsnak az erdélyi dicsőséges színházról kell írnia olyan módon, hogy saját szerzőségét sem tüntetheti fel, és önmagát mint Nemzeti Színház-i igazgatót is némiképp ki kell radiózni az emlékezetből. 1940-től Janovics mást sem tesz, mint beszél és bizonygat – helytállá-

sát és tevékenységét, miközben vele szemben a hatalom hallgat és eltöröl az emlékezetből. Az igazolás azt írja: „politikai magatartása nemzethűségi szempontból kifogástalan volt”.

A könyv címlapja

De vajon mi szerepel ennek a játékrendi könyvnek a címlapján, ami a Nemzeti Színházé volt, melyet hívtak kolozsvári országos Nemzeti Színháznak is, később színkörnek nevezik át, aztán még Carol Davila⁶ román orvos-gyógyszerész nevét is fel kell vennie a 30-as évek második felében. (1919-től tehát Színkör, 1933-tól Thália Rt., majd 1936-tól 1940-ig Carol Davila nevéen viseli, ezután ismét Nemzeti Színház 1945-ig.) Janovics Jenő és még sokan Hunyadi téri Színháznak nevezik, bár ilyen neve hivatalosan sosem volt a színháznak, a Hunyadi tér a 2. Bécsi döntés után Hitler tér lesz. (Hál istennek, Hitler téri színháznak viszont nem hívták.) Az átnevezések során ekkor még koránt sincs vége, hiszen még csak 1945-öt írunk.

A címkéről jól láthatóan eltávolították – lekapták – a színház nevét. A játékrendi könyv címlapja tehát maga az az üres hely, amely mint palimpszeszt hordozza a kimondás és megnevezés lehetetlenségét, gátoltságát, kockázatát. Nemcsak azért, mert a színházat folyamatosan át-

nevezték – minden térfoglalás, ma is, átnevezésekkel jár –, hanem mert a múlt neveire még emlékeztetni is kockázatos.

Ez az üres – de voltaképpen sűrűn teleírt, gyakran sebes, felsebzett hely – az a tér, amelyet szimbolikusan is, de leginkább a mindenkori regény terének képzelek.

Janovics naplója

Még egy színházi vonatkozású üres helyről szólnék, egy eseményről, ami nagyon foglalkoztatott. Amikor 1919-ben Janovics Jenő, a Nemzeti igazgatója saját naplója tanúsága szerint bevonul, vagyis bemenekül az elmeegógyintézetbe, melyet Lechner Károly igazgat, egy olyan történet, melyet magam is újrameséltem *Fejtől s lábtól* című regényemben.

Hol is van ez a napló?

Ami túlságosan értékes – a közvélemény vagy egy szűkebb csoport számára –, mindig veszélynek van kitéve. Megőrzése érdek és feladat. Már-már annyira felértékelődhet, hogy legfeljebb ellopni, tönkretenni, meggyalázni lehet.

A kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója, Janovics Jenő naplója úgyszintén rendszerváltó – rendszer- vagy impériumváltást rögzítő tárgy. Néhány tucat megtalált oldala alapján azt a benyomást kelti, mint-ha létezett volna. A megtalált olda-

lak az impériumváltás eseményeit rögzítették 1918 decemberétől 1919. október elejéig, egyben a Nemzeti Színház átadásának küzdelmét; kiolvasható, hogy a szerző 1940-ben vagy 1941-ben veszi elő újra a naplót, vagy tán akkor írja meg, az újabb impériumváltás estéjén.⁷ A bolondokháza, az elmeegógyintézet egyébként mindig is remek gyűjtőhelye volt az értelmiségnek, művészeknek stb., 1956 után is menedéket nyújtott sokaknak – vagy ahogy egy friss dokumentumfilmben is láthatjuk – a 70-es, 80-as években Magyarországon is menedék lehetett.⁸

A napló után hosszan és eredménytelenül kutattam – eltűnt vagy sosem létezett. Mellesleg megjegyzem, hogy bármilyen nemzeti színházi igazgatói napló óriási kordokumentum – volna, ma is az. Mindössze egy gépirat, egy részlet található a Janovics-archívumban Kolozsváron. Janovics ebben a naplóban mondja el, mi történt színházával az impériumváltás hónapjaiban 1919-ben, hogyan vegzálta a hatalom, és menekült előle a bolondokházába. Csodás hamleti történet, mellesleg Janovics egy Hamletről szóló könyvön dolgozik a bolondokházában. Ám olyan drámai eseményeket tartalmaz – a bolondokházába való menekülést –, amelyet máshogyan is ellenőriznem kellett. Ahogy a tudományos kuta-

tásban mondják: forráskritikára van szükség.

Miért? Miért nem elég egy forrás, vagy miért nem elég a fikció habarcsa, ahogy Vlagyimir Nabokov nevezi, hogy kitöltse a valóság hiányzó elemeit?

A fikciónak azonban – különösen ilyen drámai események ábrázolásában – nagy biztonsági hálóra van szüksége. Ez a fikció saját biztonsági hálója, vagy az íróé, aki ugyanezt kínálja majd fel az olvasónak – azt, hogy rábízhatja magát a szövegre. Adja oda neki magát, de – és erről még fogok szólni – tartsa aktívan kritikai távolságát is.

Tudni kell tehát, hogy egy olyan bonyodalmas, sok irányból megterhelt, sokféle szó és érzelem által befoglalt pillanat, mint amilyen a vizsgált idő – vagyis 1919 tavasza Kolozsváron –, hogyan alakítja az emberi életet.

Az olvasó számára ez a biztonsági háló többek közt abból jön létre, hogy megbízhat elbeszélőjében, aki nem túloz, nem dramatizál véresre valamit, ami sokkal szelídebben vagy eseménytelenebbül ment végbe egy sűrű történelmi pillanatban. Az olvasó ugyanakkor mégis olyan elbeszélést tart a kezében, ami tudomásul veszi a valóban drámai időket.

Vissza tehát 1919-hez. Az egyik üres helyre, ami keletkezik, az Elmekórház betegnaplói mutatnak rá 1919-ből. Ezek nincsenek meg, vagy

nem akadtam rájuk, ahogy a kolozsvári hadikórházzá alakított kórház háborús években vezetett betegnaplóira sem (a kolozsvári állami levéltárban lenne a helyük).

Ezekből a betegnyilvántartásokból megtudhatnánk, hogy milyen értelmiségiek, köztisztviselők, művészek menekültek a bolondokháza fedezéke alá, amikor veszélyben érezték magukat. (Egyébként éppen idén le is jár az a 100 év, amit a román levéltári törvény kötelezővé tesz a személyiségek védelme okán.) Hogy hogyan és miért keletkezik ez az üres hely, arról sokat lehetne fantáziálni; ki, miért lopja, tünteti el ezeket a nyilvántartásokat, egyáltalán melyik hatalom teszi ezt. Janovics egyetlen embert említ, aki persze Lechneren kívül ott volt még. Lechnernek egyébként a hagyatéka szintén „üres hely”; az orvos Szegedre ment, kiutasították, de ott nincsenek kéziratai.⁹ Janovicsnak Fekete Mihály, a színész javasolja a menekülést a bolondokházába, így: „Menjen az örültekházába, direktorom. Ott már van egy pár magyar ember, aki menedéket talált. Most ment be Papp Antal pénzügyi igazgató is. Az még magyar kézen van. A professzor Lechner Károly.” Papp Antal, az akkori kolozsvári Nemzeti Bank igazgatója után nyomozva, hagyatékát a Piaristák levéltárában találtam meg¹⁰. Egyetlen miniatűr jegyzetfüzet elmosódott sora igazolja Janovics állítását, mi-

szerint 1919 tavaszán valóban menekülnie kellett az Elmekórházba. Egy 10 cm-es notesz, benne egy kis lista „Lakásaim” címmel. Ez utóbbi lista mint első lakást az „Ideggyógyászat” bejegyzést tartalmazza március 6. és május 31. között. Papp Antalt ez után, tehát az Elmekórházból való kilépés után tartóztatják.

Csakis egy ilyen miniatűr notesz volt képes túlélni ennek az időnek a viharait, költözéseit, meneküléseit. Maga a tárgy is az idő metaforája.

Ennek a regény szempontjából semmi jelentősége. Az elbeszélés biztonsági hálója szempontjából viszont jelentős.

Ezeken az üres helyeken keresgélve, előző korok és nyelvek lenyomatait találva, hiányt és kimondhatatlant lelve, vágtam neki sok más üres és reménytelen helynek, ahol átírások, átnevezések, bontások, átépítések, kimondatlanságok és hallgatások vártak a térben. Mindez persze a múlt megismerésének rendkívüli nehézségére, vagyis valójában lehetetlenségére figyelmeztet, miközben ez a lehetetlen mégis arra hív, hogy ostromoljuk.

Fekete négyzet

A múlt megismerése, megismerhetősége, a nyelv csődje és katasztró-

fája, a megnevezés radikális lehetetlensége, amire még egy példát szeretnék hozni. Az állambiztonsági levéltárak egy oldalát látjuk egy személyi dossziéból. A fekete négyzet elfedi a nyelvet, kitakarja. A fekete négyzet alatt egy úgynevezett szenzitív adat áll, amely vélhetőleg stigmatizálja azt, akiről az elbeszélés szól. Duplán stigmatizál, két embert két különböző korban – hiszen egyszer stigmatizált, amikor kiváltotta az állambiztonság figyelmét, másodszorra, amikor a mi figyelmünket, az utódok figyelmét váltja ki azzal, hogy nem ismerhető meg, de felmutatja a sebet és a stigmát. Amely inentől – hisz ez a fekete négyzet egy szeretett rokonunk életeseményét is fedheti – a mi saját sebünk. Immár nem egy palimpszeszttel, egy átírt, átnevezett valóságdarabbal állunk szemben, immár nincs új, alkalmas nyelv, amely a régít felülírja. Már csak a megszüntetett nyelv van, a fekete négyzet.

Ez talán minden alkotás nullapontja. Ahogy Malevics is nevezi a *Fekete négyzetet*. Seb van, trauma van, nyelv nincs.

A múlthoz tehát nincs kész nyelvünk, nincs készen a nyelv. Ellenkezőleg: a nyelv csődben van, saját lehetetlenségét mutatja fel. Amikor megnevez is, megbízhatatlan, hiszen kritikai ellenőrzés alá kell venni.

Ha azonban ez a nyelv fel is fedné magát, mennyire lehetne bízni benne? Ez a kérdés rendkívül bonyolult és messzire vezet. Amivel biztosan maradunk: a nyelv nélküli seb.

Hősök, talált emberek

Az előadás címében foglalt hősökről is szeretnék végül szólni néhány szót.

Janovics Jenő, zsidó származású színész és rendező, a kolozsvári Nemzeti igazgatója hatalmas drámai hős lehetne, de nem egy regényé. Színháztörténeti munka megírása igenis elkelne róla¹¹, de regényhősnek alkalmatlan: túl nagy, túl drámai, túlságosan rendkívüli, túl sikeres az én ízlésemnek, amennyiben sikernek nevezzük azt, hogy valakit két hatalom is tönkretesz – az impériumváltások 1919-ben és 1940-ben, Észak-Erdély visszacsatolásakor. A siker Janovics esetében az erkölcsi mintát és helytállást, megtörhetetlenséget jelenti.

Meggyőződésem – és ezt a meggyőződést a kortárs színházból is merítem –, hogy a jelen hőse sokkal kisebb, mindennapibb, úgymond drámaiatlanabb, „semmi rendkívüli” ember. Az ő útja, ahogy én látom, a 20. század dekonstruált hősein keresztül vezetett el mai állapotáig – a dekonstruált hősök közé sorolom Ionesco bábszerű figuráit és Beckett

különös véglényeit is, hogy drámai példánkál maradjunk.

Ők valahányan az idők alávetettjei. Legkevésbé sem urai. Az idő nyomot hagy rajtuk, olykor egyenesen meggyötri vagy meggyomrozza őket, máskor sodorja, ritkán kormányosok. Éppen úgy, ahogy magamat és magunkat látom: nem vagyunk, sosem lehetünk függetlenek a történeti időtől. De attól még nem némul el a vágyunk az öröklét, az idő legyűrése után. Olykor ezt a rést is szeretném egy-egy hőssel megnyitni az idő falán.

Ezeket a mindennapi embereket, akiket magam is kerestem és írtam, **talált hősöknek** neveztem. Talán inkább egy kortárs német díszlettervező, Anna Viebrock színpadi-építészeti munkái voltak rám hatással ennek felismerésében. Viebrock a valóságban talált tereket úgy emeli át a színpadra, hogy a fikciót alig észrevehetően komponálja bele. Első pillantásra olyan tér, ami mintha létezne, de bármely részletét vesszük szemügyre, a mennyezetre helyezett dugaljakat, a katonai repülőgépek mintáival teleszórt tapétákat, a tárgyak bénító zsúfoltságát, a privát és nyilvános terek egybecsúsztatását – láthatóvá válik a fikció gyengéd és elengedhetetlen munkája, ami a valóság és a képzelet billegő határára helyezi a sűrített, metaforikus

színpadi világokat. Nem véletlen, hogy egy híres előadásában (melyet Christoph Marthaler rendezett) és amelyet az NDK-tól vett búcsúként is értelmeztek, a falról betűk hullanak a „nehogy az idő megálljon” feliratból; az idő megállt, de itt nem a nyelv beszél el a világot.

Kritikai távolság

A hősök, akikről beszélek, nem látják magukat teljességgel – ez a látás sem nekik nem adatik meg, de meggyőződés, nekünk is csak részlegesen. Bár hőseim sokat megtesznek azért, hogy bevonják az olvasókat a maguk igazságába, a törekvés az, hogy az olvasó képes legyen **kritikai távolságot** felvenni velük kapcsolatban. Hogy rájuk láthasson, mérlegelhesse igazságukat, viselkedésüket, állításaikat. Ebben a kettős kötésben kellene nekik megszületniük – közel jönni az olvasóhoz, és távol maradni, hogy ez a kritikai távolság megszülethessen. Ezt a kettőséget nem is elsősorban az orosz formalisták *elidegenítési* technikája tanította nekünk, akik az irodalmiság általános jellemzőjének tartották az elidegenítést, amely felbontja az automatikus látást. Hanem (bár az orosz formalistákkal egy korban, de más művészeti ágban fellépő) Bertold Brecht. Brecht olyan nézőt keresett a színházban, aki a szín-

paddal szemben helyezkedik el, azaz szemben áll vele, mérlegelni tudja a látottakat. Ehhez Brechtnek olyan játékmód kidolgozására volt szüksége, ami ezt a kettőséget képes hordozni. Megszületett a híres elidegenítő effektus.

A brechti színpad nem elvarázsol, szuggerál és fogva tart, hanem szabadon engedi a nézőt – szabadon gondolkodni és dönteni. Brecht talán semmitől sem tartott annyira, mint a szuggerálástól, attól, hogy valaki a színpadról kikapcsolja bennünk, nézőkben a mérlegelés és kritikai látásmód képességét. Nem véletlenül a 30-as évek nagy szellemi teljesítménye az elidegenítési effektus, minthogy ekkor lép színpadra a „mázoló”, ahogy Brecht nevezi¹², aki elszántan és az egész világ számára szuggerálni akarja a maga igazságát. Brecht legpontosabb színésztechnikai elemzése Hitlerről szól *A fasizmus színpadiassága* című esszéjében. Ahogy éppen ezen az anyagon a legkönnyebb bemutatni, hogy milyen veszélyekkel is járhat a szuggerálás: az az összeolvadás, amelyben én, a beszélő el akarom érni, hogy a hallgatóság egy legyen velem, úgy hallgasson engem a néző, mintha a saját kivetülését hallgatná. Ez lehetetlené teszi a kívülmaradást, a kritikai távolságot. Ez az oka annak, hogy a nagy hitleri propagandafilmek még

a rendszerváltás körül is tiltás alatt voltak.¹³

Brechtet (és a fasizmus szuggeráló színésztechnikáját) követően rá kell jönnünk, hogy az az átélés, ami nem hagy teret az elemző, reflektáló, mérlegelő távolságnak, immár kritikaelméletileg is lehetetlen. A színházban, az irodalomban és persze a „világszínpadon”, a politikai szereplés eszköztárában. Ez azonban egy pillanatig sem jelenti azt, hogy ne volna ugyanolyan bőszen jelen.

„Az ember legnagyobb tulajdonsága a **kritika** – írja idézett esszéjében Brecht. – (...) Aki átél egy másik embert, éspedig maradéktalanul, az feladja a kritikát vele szemben és pedig magával szemben is.”

A hősök, akiket kerestem, tehát egyszerre akarják bevonni világukba és igazságukba az olvasót, és távol is tartani maguktól, hogy az olvasó rájuk láthasson és mérlegelhesse igazságukat. Sokszor valamiféle ingajáratban vannak e két, egymással ellentétes mozgást illetően, a közeledés és távolodás, az azonosulás és elkülönülés mozgásában. Miközben ebben az ingajáratban mégiscsak valamiféle koherens, összeálló személyiségnek kell kirajzolódnia. Egy elhíhető embernek.¹⁴

Mivel az irodalomban semmi mást nem látunk, mint a nyelvet, ezt a közel-távolságot is csak a nyelv-

re bízhatjuk. Egy nehezített nyelv, ami az automatikus formákat bontja fel, máris alkalmas a távolság megteremtésére, hiszen létrehozza a hős idegenségét. Miközben a közelség megteremtése olyan szituációt kíván létrehozni, mintha az olvasó fülébe közvetlenül és csak neki duruzsolna egy szereplő.

De az embernek nemcsak a legnagyobb tulajdonsága a kritika, folytatnám Brechtet, de boldogságforrása is. Ebben a távolságban, amelyben a másikat megértjük, de rá is látunk, formálni tudjuk saját világunkat, gondolatainkat, mérlegre tesszük, hogy megítélésünk szerint mi igaz és mi nem, mi helyes és mi nem. Mindez azonban már nincs odaírva, nincs rá nyelv. De a játék felkínálja az olvasónak, hogy eldönthesse.

Brecht hitt abban, hogy a néző képes mérlegelni és döntéseket hozni, miután bonyolult, ellentmondásokkal terhelt élet- és történelmi helyzeteket, történeteket ismert meg, amennyiben ezt a felhatalmazást a színpad neki felkínálja. Brecht nem ítélkezik, hanem felmutat. A döntést nem magánál tartotta szerzőként, hanem átadta – ezzel felhatalmazva nézőjét, vagyis hatalmat kínálva fel neki. A felhatalmazott néző, a felhatalmazott olvasó, vagyis hatalommal és döntési képességgel felruházott olvasó az, aki a szemem előtt lebeg. Ez az olvasó nem nyelvhez vagy földrajzi térséghez, műveltséghez vagy

társadalmi osztályhoz kötött, hanem ahhoz a készséghez, nyitottsághoz, bizonyos értelemben emberi érettséghez, elvégzendő belső munkához

és szabadsághoz, hogy elfogadja a felhatalmazást, a szabad döntés és távolságtartás, végső soron a kritikai mérlegelés képességét.

JEGYZETEK

1. Idézi Thomka Beáta: *Regénytapasztalat*. Kijárat kiadó, 2018. 11.
2. 1919 januárjában „22-től 28-ig Részben a strájk miatt részben pedig a Román kormányzó tanács által az előadások betiltva illetve szünetelnek”; 1919 márciusában pedig „Kilin Sándor nevű legény rálőtt egy román katonára”, ami miatt a városban felborult a rend. A betiltás okát a színházi játékkrend piros tollal jegyezte fel: „az előadások szünetelnek”, írják, a „betiltás” szót immár nem használva; a játékkrend a sajtócenzúra elvárásaihoz egyre jobban igazodott.
3. Tompa Andrea: Ami megszakad. In *Színház*, 2013. szeptember (archiválva: <https://szinhaz.net/2013/09/10/tompa-andrea-ami-megszakad/>)
4. Horváth Elek Erdélyi Helikon-beli bírálata: „A magyar színház és a magyar szó élet-halál harcáról azonban ez a kiállítás semmit sem mond, amit még az esetben sem helyeselhetünk, ha a kisebbségi színjátszást külön kiállításban szándékoznak bemutatni. Kolozsvár színjátszásának múltja enélkül csak torzó.” In *Erdélyi Helikon*, 1942/I. 50.
5. Janovics Jenő Archívum, Erdélyi Múzeum Egyesület (JJA 68-as fondjegyzékszám); A cikk címe: *Az erdélyi színeszet 23 esztendeje*. Megjelent: Magyar Színészet, III. évfolyam, 8. 1941. augusztus 1.
6. Lásd: Kötő József: *A színházi intézményrendszer Erdélyben a két világháború között*. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00052/kotojosef.htm>.
7. A dokumentum (81/9-es fondjegyzékszám), az Erdélyi Múzeum Egyesület Janovics Jenő archívumában, hat oda nem tartozó oldallal az elején, amely színészekről szól, újrainduló oldalszámozással, cím nélkül) voltaképpen 84 számozott oldalnyi gépirat egy – feltételezések és Janovics közlése alapján – valaha kézíratos naplóból, ma ekképpen agnoszkálva: „Janovics Jenő összefoglalója az 1918 utáni kolozsvári színházi viszonyokról II. g., 90 f.”
8. Dér András filmje Goldschmidt Dénesről, *A szabadság bolond körei*.
9. Ma már nem tenném meg, de amikor Lechner után nyomoztam reménytelenül, néhány orvos Lechnert is felhívtam a telefonkönyvből. Lechner Károlyról ugyan semmit meg nem tudtam, de az orvosdinasztiákról, ami egyébként nagy téma és némiképp bele is fűztem könyvembe, sokat.
10. Itt: <https://leveltar.katolikus.hu/index.htm?https&&leveltar.katolikus.hu/piarista-f.htm>

11. Egy ilyen könyvtorzóval magam is rendelkezem, két fejezetet publikáltam belőle.
12. A fasizmus színpadiassága. In Bertold Brecht *Színházi tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1969. 384–392.
13. Lásd Földényi László elemzését a filmről: http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=4255.
14. Két évtizede írok színikritikát – vagyis embereket nézek színpadon. Az általuk megtestesített szerepalakokat és az őket eljátszó színészeket. A színikritika feladatának tartom nemcsak e szerepalakok elemzését, de azt a képességet is, hogy megragadja a színész egyediségét. Hiszen nem úgy írunk, hogy valakire pusztán emlékeztessünk, akit az olvasó látott és felidéz, hanem akit szavainkkal is

megképezünk. Megmutatjuk egyediségét, emberi voltát. Húsz év távlatából úgy látom, színészekről, színészi munkáról írni nemcsak szakmai kihívás (szinte minden kritikatanítás legnagyobb kihívása), de remek gyakorlat is annak, aki emberekről kíván írni. Ahogy a festők is teszik: Lucien Freud szobák sarkait és sokat használt padlókat festett meg gyakorlatként, Turner pedig gőzhajókat. Ilyen lehetőség, két évtizeden keresztül, hogy végül is büntetlenül és gyakran még megfizetve is embereket szemléljek, mert ők kiteszik magukat ennek, vagyis felkínálják, sőt egyenesen vágnak rá – aligha adatott volna meg, ha bármi mással foglalkozom.



© Szöllösi Mátyás



© Szöllösi Mátyás

„Ne engedelmeskedj előre!”

METAETIKAI TÖPRENGÉSEK

Legnagyobb bűn a gyávaság.

Lévi Máté és Jesua Ha-Nocri (?)

Tanulmányom voltaképpen két képhez kapcsolódik; és legalább ennyire két mondathoz is: egy méltán híres regény méltán híres mondatához meg egy fontos történész jótanácsához; leginkább pedig e képek és mondatok jelen-vonatkozásához.

Igazság szerint – már ha ez itt a helyes kifejezés, mindenesetre egy esemény jelleggel felfogott igazság szerint – nem én találtam rá a két képre, hanem – bármily fennkölten, talányosan vagy misztikusan is hangozzék – inkább e két kép mint fénykép talált rám.

Vélhetőleg majd mindannyian ismerjük a megrendítő rátalálások, találkozások egy sor típusát: szerelem, nagy és mély barátságok, számunkra fontos műalkotásokkal való talál-

kozás, stb. Számomra a legutolsó ilyenén élmény meglehetősen friss: a nyár végén megadatott, hogy eljussak Colmarba, s Colmaron belül a már elnevezésében is csodálatos, a francia-német megbékélést mintegy szimbolizáló Musée d’Unterlindenbe (a helyiek is hajlamosak németesen ejteni az Unterlindent). Itt találkozhattam – mindenféle reputáció után előben először – Matthias Grünewald remekművével, az Isenheimi szárnyas oltárral. Sajnos vagy nem sajnós nem erről, nem is ennek valamilyen fénykép-reprójáról fogok beszélni, ám nem véletlenül hoztam szóba a dolgot. Ugyanis amit Grünewald révén átéltem, az a megrendítő találkozások egy olyan típusába is besorolható volna, ami az előbbi felsorolásból részint kimaradt. Hiszen nem egyszerűen egy jelentős műalkotással találkoztam. A – Rudolf Otto terminusával szólván – numinózussal, numinózus találkozással akadt dolgom, melyet minden bi-

A debreceni igazság-konferencián („Közéletések az igazsághoz”) 2018. október 5-én elhangzott előadás szerkesztett és kibővített változata. Köszönöm Domokos Áron, Margócsy István és Tóth-Barbalics István észrevételeit.

zonnal jóval kevesebben ismernek, pláne élnek át személyesen, mint az előbb felsorolt megrendítő találkozásokat; s éppenséggel magamról sem mondhatnám, hogy mélyesen és alaposan ismerem. Azaz a Grünewald-élmény messze túlmutatott azon az esztétikai-művtöris reflexión és rácsodálkozáson, hogy „hú, élőben is mennyire kolorisztikus az ábrázolás!”, vagy „milyen elképesztőek a fényviszonyok!”, esetleg „milyen izgalmasan kontextualizálják a Schongauer-termék magát az *Isenheimeri oltárt!*”, netán „mennyire igaza volt XY-nak, amikor itt-és-itt ezt mondta Grünewaldról!” Ugyan továbbra sem támadt kedvem – és persze most sincs! – visszarepülni mondjuk 1516-ba (a szárnyasoltár 1516-ra készült el), de elementárisan megtapasztaltam: nem tudok többet életről és halálról, mint ő; s még inkább: nem éreztem magam fölényben és biztonságban Grünewald világával (vagy inkább a Grünewald ábrázolta világgal) szemben.

Azonban a Grünewalddal találkozás – dacára minden numinóztatásnak – annyiban mégiscsak félrevezető lehet, hogy a két fotó, amelyekhez kapcsolódni szeretnék, egyáltalán nem számít műalkotásnak: nem ilyen intencióval jöttek létre, nem is ekként kanonizálódtak, technikai kivitelezésükben sem művészi tökélyek – bár bravúrosnak bravúrosak, már-már a véletlen reneszánsz regiszterén

vagy magasságában. Az utóbbi időben divatba jött 'véletlen reneszánsz' kifejezés ugyebár olyan nagyon ritka hírfotókat vagy legalábbis médiaforgasztásra szánt fotókat jelöl, amelyekben oly mértékben és minőségben áll össze a kompozíció és a téma, állnak össze a fényviszonyok és mindenek, hogy első ránézésre valamely gondosan kimunkált klasszikus festmény utánérzését keltik, akár Fibonacci-spirállal és aranymetszéssel. Vélném: *a két tárgyalandó fénykép a numinózus felé mutat.*

Lássuk a két fotót. Előbb a rémítő-sokkolót, aztán a reménykeltő-sokkolót (utóbbi talán többeknek ismerős lehet). Majd jöjjön némi ekphrasis, képleírás a fotókhoz és kontextualizálás; magyarázat hozzájuk, hogy mit is jelenítenek meg.

Az első fotó egy ún. Rassenschande kipellengérezését ábrázolja. Magyarul 'fajgyalázasnak' hívták egykoron (ez a kifejezés egyelőre nem jött vissza a fősodorba, ám e sorok írójának egyre kevésbé van szemernyi kétsége is afelől, hogy bármilyen ostobaság és embertelenség – vagy nagyonis emberi aljasság – vissza térhet). Valamikor 1941 és 1944 között járhatunk, s a fotó előterében két fiatal, jó arcú, szép, rendes körülmények között kifejezetten vonzó emberi lényt láthatunk a rituális megalázottság legmélyebb bugyrai-



ban, szégyentáblával a nyakukon. A lengyel lány és a német fiú – akiket nem tudtam magamban nem meg személyesíteni, s elneveztem őket Małgorzatának, illetve Hansnak – bűne óriási volt náci felfogás szerint: kölcsönös beleegyezésen nyugvó, még az is lehet – sőt a megszegyenyítés erőteljességét, dinamikáját tekintve fölöttébb valószínű –, hogy kifejezetten szerelmi alapokra épülő szexuális kapcsolatra léptek. „A népi közösség¹ árulója vagyok” – így a felirat Hans tábláján. „Lengyel disznó vagyok” – így Małgorzatáén (s kihasználva azt a lehetőséget, hogy a disznó németül semlegesnemű; a lengyel lány eképpen megfosztatik nőiségétől).² Hisz’ még belegondol-

ni is szörnyű, hogy mi jöhet ki egy ilyen német-lengyel keveredésből: egy Miroslav Klose? Vagy egy Lukas Podolski? Netán hosszas asszimiláció, „népi együttélés” után – egy Nietzsche?

Ami a láthatatlan csavar a történetben, amelyet ez a fotó is illusztrál, némi leegyszerűsítéssel: a lokális közösséget senki nem kényszerítette arra erővel és hatékonyan, hogy feljelentsen és pláne, hogy részt vegyen a – nevezzük így – nyilvános autoda-fén. Ez így persze túlzás és leegyszerűsítés. Inkább úgy kéne fogalmazni, hogy a náci totalitárius rezsimnek ekkor már – minimum kb. ’41-ben

járhatunk – nemigen volt energiája, omnipotens, mindenre kiterjedő figyelme, hogy durván szankcionálja, ha valaki elmulasztotta a feljelentést egy általa látott-észlelt lengyel-német szexuális kapcsolatról. Nem hogy nem végezték ki, de még KZ-be vagy sima börtönbe sem küldték, sőt még az állásából sem rúgták ki azt, akiről utólag kiderült, hogy nem jelentett föl. *Ha pedig egyszerűen csak nem voltál hajlandó megjelenni az autódafén, akkor még annyira sem szankcionáltak.*

Vagyis a fotón elénk táruló rettenet azért tudott működni, mert számosan önként és dalolva, ha nem is kéjjel öltek, de a legkevesebb, hogy feljelentettek; még többen egyszerűen csak részt vettek és jelen voltak. Némelyek nyilván kihasználták a lehetőséget (kiindulva a fotón megjelenő szegényes-paraszti világból, a kisszerű lehetőséget; faszolni lehetett Hans biciklijét – „Hans, erre neked már úgysem lesz szükséged!” –, le lehetett nyúlni Małgorzata rúzs-készletét és kimenős ruháját), illetve lehetett gyűlölködni és fölényeskedni. Pl. a képen háttérben és részint fedésben, de szinte hajszálpontosan a középpontban álló nőalak gúnyos mosolyában képtelen vagyok nem észrevenni a gyűlölködő fölényeskedést.³ A démoniádat fokozza, hogy a fotón mintha nem is a hatósági ember, a Małgorzata által jórészt takarásban lévő rendőrfigura tűnne

a legrémítőbbnek,⁴ s az egyszerűen csak jelenlévők mintegy pusztán felsejlenek.

Nézzük a második fotót, a reménykeltő-sokkolót.

Az előzővel szemben ennek a fényképnek a pontos születési dátuma és helyszíne is ismeretes: a hamburgi kikötő, 1936. június 13-a, késő délelőtti órák. A felvétel egy nagyobb sorozat része, s jeles esemény megörökítéséhez kötődik: a Horst Wessel, ún. bark vitorlás iskolahajó nyilvános felavatásához. Az avatáson maga a Führer is megjelent, s helyettese, Rudolf Hess mondott beszédet. A hajó egyébként ma is üzemel, immáron az Egyesült Államok Parti Őrségének (USCG) gyakorló barkjaként, természetesen a jobban csengő Eagle névvel.

Ami a képen az azonnal szembezőkö látnivaló, s a bekarikázás még külön ki is emeli: a kikötői munkások, mérnökök, a technikai és segédszemélyzet, mind-mind az egybegyűltek ún. német köszöntésre (hát ennek németiségéhez biztosan volna egy-két szava akármely valamire való olasz fasisztának...) emelik a kezüket – egyvalaki kivételével. Pontosabban, ha alaposan szemügyre vesszük a fotót – s e fotót többen alaposan szemügyre vették –, akkor a náci karlendítés dominanciája mellett és mögött észrevehetjük a

fokozatokat, a kevésbé lelkesültség, sőt tartózkodás apró-cseprőbb jeleit; némelyek alig vagy talán egyáltalán nem is emelik fel a kezüket. Ám csak egyetlen figura van a képen, aki osztréntatív módon keresztbe fonja a karját a mellén. Azaz békés, szelíd, de határozott és látványos módon tiltakozik. Demonstrál.

Az illető neve August Landmesser. Nem volt sem zsidó, sem baloldali; egyáltalán semmi köze sem volt semmiféle szervezett ellenálláshoz. Egyszerű melósként dolgozott, a gazdasági világválság alatt még a náci pártba is belép, hogy álláshoz jusson. Aztán egyre több mindentől eleget lett, s ráadásul a Rassenschande minősített esetébe keveredett: beleszeretett egy zsidó hölgybe, Irma Ecklerbe (a fotó készültekor már együtt

vannak). Gyermekei is születtek tőle, emiatt többször letartóztatják, és munkatáborba kerül; a háború végén retorzióként besorozzák egy hírhedt büntető kommandóba, a jugoszláv partizánháborúban hal meg.⁵

Bármily meghökkentő, de a képen látható magatartásnak semmi közvetlen következménye nem lett – még akkor sem, ha a fényképen nem Landmesser található... Adott ugyanis egy korunkhoz méltó, aprócska post-truth vonatkozás: nem tudjuk, hogy *tényleg* August Landmesser van-e a képen. Tudniillik nem sokkal azután, hogy a fotó elhíresült (a *Die Zeit* hozta nyilvánosságra valamikor a '90-es évek elején), felmerült egy másik lehetőség: talán Gustav Wegert a keresztbe font karú férfi a képen. Wegert hitvalló



keresztény volt, a náci rendszer hívő ellenzékéhez tartozott; jóval a háború után halt meg, de a fénykép napvilágra kerülésekor már nem élt. Ráismerni vélt a fia, aki tudta, hogy az apja hamburgi dokkmunkás ekkortájt. A vita természetesen azóta sem zárult le, vélhetőleg nem is fog.

De nem ez a lényeges.

Megismételném: a fényképen látható magatartásnak semmilyen közvetlen következménye nem lett.⁶ Akár Landmesser, akár Wegert bizonyult ilyen bátorinak: a keresztbe font kar '36 júniusában, a hamburgi kikötőben megúszható volt.

Ahová a két fotóval és a rájuk vonatkozó ekphrazisszal megérkezendő vagyok:

Ad 1. Vegyük észre, hogy vannak olyan szituációk, amikor egyszerűen nincs, nem létezik jó választás – csak rossz és még rosszabb eshetőségek között választhatunk (s a Landmesser név eszembe idézi: pl. Kafka művészete milyen sokat tud erről...).

Ad 2. Ezekhez a szituációkhoz, mint a fotókon látottakhoz is, igen gyakran azért érkezünk meg, azért kerülünk beléjük, mert *valamilyen módon* (ez a megszorítás fontos lesz!) gyávák vagyunk. Azaz egyáltalán nem feltétlenül csak gonoszságból választjuk a megengedhetetlent, mint Brünhilde (aki egyáltalán nem gyáva, inkább, ahogy Kant monda-

ná, legalábbis Vidrányi fordításában, a romlott szív hajlamából cselekszik), és nem is a közvetlen erőszaknak engedelmessé válnak – nyilván az ilyesmi is gyakran közrejátszik, nem tagadom –, hanem megpróbáljuk kitalálni, mi az előzetes elvárás, és ehhez idomulunk. Ergo: e fényképeken többen, sokan gyávaságból szerepelnek (egyáltalán, vagy úgy, ahogyan).

Ami éppen ezért belém hasított ezeket a képeket nézve, igen, az a méltán híres regény méltán híres mondata. „Legnagyobb bűn a gyávaság.” Nos, e kijelentés státusza meglehetősen furcsa a bulgakovi szövegen belül: Jesua Ha-Nocrinak tulajdonítják, de az ő szájából nem halljuk. A tulajdonításról viszont kiderül: Jesua megrémül attól, hogy regénybeli egyetlen hűséges tanítványa, Lévi Máté, mennyire félreérti mindazt, amit ő, Jesua, mond, s hogy micsoda számárságok vannak azon a pergamenen, amelyre Máté az ő, Jesua szavait jegyzi föl. Továbbá a Jesua kivégzéséről beszámoló NKVD-s/GRU-s, akarom mondani római titkosszolgálati vezető is említést tesz egy tartalmilag hasonló kijelentésről közvetlenül a kereszthalál előtt, de ő – a titkosszolgálati vezető – mint ha másra sem tenne kísérletet, mint hogy kitalálja: mit szeretne hallani Jesua másik, titkos (és bizony meglehetősen gyáva) tanítványa, vagyis Pilátus; pl. azt, hogy mit is mondott mestere, a vándorfilozófus az utol-

só szavaival. Azaz leginkább Pilátus perspektívájából és perspektívájában képződik meg ez a biblikusan nem kanonizált – de persze szöveg-helyekkel játékba és érintkezésbe hozható, gondoljunk csak pl. a „Ne féljetek!”-re vagy Péter és a kakasszó történetére – jézusi (vagy hát Jesua Ha-Nocri-féle) kijelentés, amelyet roppant bonyolult és szövevényes viszony fűz ahhoz a természetesen nagyon is kanonizált, s a regénybe is beépülő pilátusi kérdéshez, melyet a római helytartó Jézushoz intéz: „Micsoda az az igazság?” (Ami Nietzsche szerint az egyetlen filozófiai kérdés az Újszövetségben.)

A gyávaságról tett kijelentés nyilván nem szó szerint értendő, nem túlfeszítendő: mindannyian azért vagyunk életben, mert többször picit vagy nagyon gyávák voltunk. Én a magam részéről bizonyosan és számos alkalommal.

A túlfeszítés visszafogásához nem árt egy kis Nietzsche (az ún. középső vagy átmeneti korszakból, a *Zarathustra* keletkezésének idejéből); Nietzsche persze maga is azonnal túlfeszít:

Könnyen belátható, hogy bármely morális rendszer tönkre tette volna az emberiséget, hogyha egészében az előírásai szerint éltek volna – lebírhátatlan „amoralitása” élteti még mindig az emberiséget. Csakhogy, ami talán kevésbé kézenfekvő, pedig nem kevésbé

bizonyos: az egyént is, aki hite szerint saját morális akaratának tökéletes végrehajtója. Jézus, Epiktétosz, Zarathustra, Buddha, még az ilyen egyént is csak a legmélyeségsébb és legalaposabb „amoralitás” éltette és éltette tovább, bármily kevésbé tudatosult is benne ez a tény.⁷

Természetesen mindez jócskán árnyalható és árnyalendő, hiszen pl. a Jézus-áldozat részint pont azért következett be, mert Jézus úgy élt, ahogy: az elveinek megfelelően. De világos: ha bármilyen morális rendszert abszolutizálunk, s tényleg „egészében az előírásai szerint éltek volna”, akkor vége volna a dalnak (*in sensu literalis*: tálib fundamentalisták betiltották az utcai táncolást és dobolást is; s ha már itt vagyunk a „protestáns Rómában”: anno ismert ilyesmit a radikális protestantizmus is). Ha tényleg abszolutizáljuk a gyávaságot, akkor ahhoz az agonikus, legjobb esetben erényetikához, rosszabb esetben vérgőzös örülethez jutunk, amelynek propagandisztikus megfogalmazása – a két fénykép történelmi idejében maradván – úgy a náci, mint a kommunista oldalon előkerült: „Inkább hősként egy pillanattig, mint rabszolgaként egy életen át”; „Inkább állva meghalni, mint térden állva élni”.⁸ Bulgakov Jesuája – illetve egy vélhetően részint képzetes Jesuán át Pilátus – nyilvánvalóan nem erre gondol.

De hát akkor milyen értelemben a legnagyobb bűn a gyávaság? Ebben, ennek pontosításában segíthet a két fénykép – vessünk rájuk egy újabb pillantást, és gondoljuk végig a hozzájuk fűzöttet.

Az előre engedelmesség gyávasága az, ami a legnagyobb bűn. Természetesen erre gondolhatott Pilátus, aki nem úgy általában véve gyáva, és sokkal reflektáltabb-disztinktebb formában – hiszen Woland mellett, s filozófiatörténeti jártasságát kevésbé fitogtatva, mint Woland, ő a regény filozófiailag is legreflektáltabb-disztinktebb alakja – Jesua is (egy álomjelenetben, Pilátussal beszélgetve, Jesua azt emeli ki, hogy az egyik legocsmányabb emberi bűn a gyávaság).

Szó se róla: az előre engedelmesség mélyen belénk kódolt. Pl. pár évtizede régészeti és állat-viselkedéstani kutatások, újabban genetikai kutatások is alátámasztani látszanak, hogy korábbi elképzelésekkel szemben a domesztikáció, az állatok háziasítása nem egyszerűen az ember újítása volt, s nem egyszerűen az engedelmesség másoknak való betanítása volt. Inkább afféle „koevolúció” zajlott, a kölcsönös alkalmazkodás, a kölcsönös és előre alkalmazkodás elsajátítása, mindenféle előnyökért cserébe. Hiszen ne vicceljünk, kár is volna tagadni: az előre engedelmesség mint az együttműködés sajátos formájának begyakorlása számos ha-

szonnal jár. Mondjuk egy hegelizáló nyelven szólva: a domesztikációval is beléptünk az úr-szolga dialektikába; az idomár maga is idomul, nemcsak valamilyen neutrális, hanem kegyetlenül nyers értelemben is.

A kortárs jelen, a post-truth világa és a posztfaktikus világ nyilvánvalóan tömegesen termel ilyen, hogy mondjam finoman: az előre engedelmességnek és a konformitásnak roppantmód kedvező helyzeteket (természetesen akár a fotókon látott totalitárius kellékek nélkül).⁹

De ez eddig csak diagnosztikus és nem terapeutikus beszédmód. Csak panaszolkodás lesz, vagy valami más is? Vagyis: mi ilyenkor a teendő?

Őszintén és halálosan komolyan mondom: nem tudom. Fogalmam sincs. Sem kötelességetikai, sem erényetikai, sem következményetikai – magyarán semmilyen normatív etikai – fogalmam.¹⁰ *Ténylegesen* nincs. Ám a filozófiában az a jó – többek között az is tud jó lenni a filozófiában –, amit a filozófia relatív tényfüggetlenségének nevezhetünk. Szokás ezen olykor mulatni is, beidézni az „um so schlimmer für die Tatsachen”-t meg Hegel habilitációs írását.¹¹ És komolyan: mennyi minden képtelenséget összehordtak már filozófusok; ám cáfolja és érvényteleníti-e ez a filozófiát? Aligha; persze azért jó, ha időről időre számvetésre

készíteti. Még afelől is erős, jól megalapozott kétségeim vannak – s tudtommal akadunk ezzel így páran –, hogy a descartes-i értelemben lelki és testi szubsztanciáim volnának, nem hogy a kettő – miként szintén ő feltételezi – tobozmirigyben kapcsolódna-hangolódna össze. Cáfolja-e mindez a kartézianus filozófiát? Ne vicceljünk. Talán még szerencsésebb példa – időben és tematikusan is közelebb maradván a fotókhoz és Lévi Máté mondatához – Hannah Arendt és a gonosz banalitásának elmélete. Arendt, közismert módon, Eichmann kapcsán dolgozta ki a koncepcióját. Történészek tucatjai szedték szét az arendti Eichmann-portrét: Eichmann egyáltalán nem az a gondolattalan *Schreibtischtäter* [desk murderer] volt, akinek Arendt lefestette. Ám az arendti teória nagyon is tartható, sőt nagyon is termékenyen hasznosítható a modern-bürokratikus totalitárius rezsimek vizsgálata során, annak dacára, hogy nem áll arra, amire/akire Arendt eredetileg vonatkoztatta.

S filozófiai tanácsokkal nemcsak céhbéli filozófusok szolgálhatnak. Az előadás főcímét az idehaza is viszonylag ismert Timothy Snyder amerikai történészről kölcsönöztem (*Véres övezet* stb.). Az „um so schlimmer für die Tatsachen” örvén imént említettek persze vele is összefüggés-

be hozhatóak. Snyder óriási koponya, nagyon nagy történész, de amikor olyan vizekre merészkedik, ahol még nem profi tengerész – félreértés ne essék: úgy gondolom, nem hogy a filozófusi, de az általában vett értelmiségi lét elengedhetetlen része, hogy az ember olyan vizekre is kimerészkedjen, ahol nem ismerős (akár nietzschei új Kolumbuszként, akár csak az elemi kritikai hagyomány és gondolkodás begyakorlásaként és ápolásaként) –, nos, ilyenkor kelet-európai fülnek meghökkentő kijelentéseket is tud tenni. Pl. hogy az ún. eurázsianizmus a Putyin-korszak találmánya. Én csak afféle műkedvelő orosz vagyok,¹² de az eurázsianizmus régi-régi gyökereiről még én is hallottam harangozni (apropó: mindenkinek tudom ajánlani Kiss Lajos kiváló friss írását az eurázsianizmus ma minden bizonnyal legbefolyásosabb alakjáról, Alekszandr Duginról¹³).

Ám ami igazán fontos: Snyder kifejezetten hasznos *metaetikai* tanáccsal szolgál. Egészen pontosan 20 pontba szedte jótanácsait a post-truth és felemelkedő autoritér rezsimek kombináció esetére. Ezek a 2. ponttól az utolsóig igen eszélyes, éles elméjű, ráadásul pragmatikusan is könnyen alkalmazható megfontolásokat magukban rejtő *normatív* tanácsok; nagy többségük, bár szerintem nem mindegyikük, a mi kelet-európai helyzetünkre és hely-

zetünkben is jól applikálható; és erősen építenek a legkülönbözőbb normatív etikai tradíciók ápolására. Olyas normatív etikai kérdésekre adnak választ, hogy mit kell tennem, milyen erényeimet érdemes begyakorolnom, de legalábbis a berzsdásodástól megmenteni, mely kötelességeim a legfontosabbak?¹⁴

A számomra legizgalmasabb azonban az első pont. Ez nem ad semmiféle illetén, az előbb említett módon normatív választ vagy megoldást. Eszmetörténetileg, vélném, érdekesen hangolt a textus, egyszerűen nem tudom nem belehallani (mármint az önkomentár-részbe) a foucault-i biopolitika és biohatalom nagy diskurzusát, a modern hatalom természetének fontos alakváltozására utalást: vagyis az arra utalást, hogy a pallosjogot, a halálba küldés, illetve élve hagyás szuverenitását felváltotta az élni segítés és halni hagyás modern szuverenitása.

De a lényeg, hogy nem következik belőle, ebből a snyderi első pontból, egy operacionalizálható cselek-

véssor, bármilyen tett – egyáltalán kérdés, hogy mi következik belőle? Persze némi megszorításokkal következik belőle a 2.-tól a 20.-ig mind a 19 további pont (retorikailag, hangsúlyosul, érzületileg előkészíti őket); bizonyos mértékig ráépülnek erre az első pontra. De következhetne ebből az első pontból számos más 19 pont, s egyáltalán nem szükségszerű, hogy éppen ez a 19 pont következett. Az egyetlen, ami igazán következik belőle: Ne próbáld meg előre kitalálni, hogy milyen elvárásoknak kéne megfelelned! Hallgassuk csak ezt az első pontot, az első – és szerintem legfontosabb – jótanácsot, a kommentárral együtt:

Ne engedelmessédj előre! – Az autoriter rendszerek hatalmuk nagy részét ingyen szerzik meg. Az ilyen rendszerben az emberek hajlamosak arra gondolni, vajon mit akar tőlük az elnyomó rendszer, és elkezdnek aszerint viselkedni, anélkül, hogy erre kérnék őket. Ne csináld ezt. Az előzetes engedelmesség megmutatja a rendszernek, mit tehet meg, és felgyorsítja a szabadság elvételét.¹⁵

JEGYZETEK

1. A 'Volksgemeinschaft' – aminek magyarítása a 'népi közösség' – velejéig náci terminus, akárcsak a 'Rassenschande'. Utóbbi egyébként erőteljesen diakrón jellegzetességeket

mutató fogalom, s előbbihez nem kapcsolódott szükségszerűen, legalábbis egy ideig nem volt szükségszerű a kapcsolat (a fordulópontot a világháború, majd a keleti kényszermunkások tö-

megegyezése képezte). A 'Rassenschande' a náci diskurzusokban sokáig elsősorban a zsidó-nemzsidó (másodsorban pedig az ún. színesbőrűekkel – csodálatos kifejezés! hisz' kinek nem színes a bőre? – létrejövő) kapcsolatok jelölésére szolgált. Hogy Hans a Volksgemeinschaft része, Małgorzata pedig soha nem lehet az, nos, ez náci felfogás alapján 1937-ben is világos volt, de kapcsolatuk kb. 1940 tavaszáig (ún. Polen-Erlasse) nem számított volna Rassenschandénak.

2. Külön elemzés tárgya lehetne a Małgorzata hajába vágott szégyentincs. A szégyentincs a tincs hiánya: jobb esetben belevágják, rosszabb esetben beletépik az áldozat hajába; a női test fegyelmezésének és megbüntetésének régesréggi eszköze. Gyakran csak előzetes eszköz, s követi a hajzattól való teljes megfosztás (és egyéb erőszak). E büntetésforma univerzális: átível korokon, tereken és ideológiai korlátokon is – gondoljunk a németekkel úgymond „hanyattfekve kollaboráló” francia nők kopaszra nyírására a világháború végén. Lásd ehhez bővebben: Alain Brossat: *Les tondues. Un carnaval moche*. Manya, Paris, 1992. Természetesen ötvöződhetnek mind ebben lokális hagyományok is: az Oroszországhoz tartozó lengyel területeken, az orosz birodalmi gyakorlat-hoz igazodó módon, bevett szokásnak számított a fegyencek fejhajzatát félig leborotvtálni a látható elkülöníthetőség érdekében.
3. S képtelen vagyok nem észrevenni azt a rezponzív emotivitást – attól tartok, Lévinasnak a szó elretentő értelmében is igaza van, a másik arca min-

dig a személyiség próbaköve, megszólítva és beszédre sarkallva bennünket –, amit e gyűlölködő fölényeskedés kivált belőlem: Brünhildének neveztem el magamban e nőalakot, aki nyilván és láthatólag iszonyúan büszke az ő fertelmes „tisztaságára”, és akire tán még „az oroszok” sem néznek rá '45-ben – valami azt súgja, hogy nem a nyugati német területeken készült a fénykép –, amikor igen sajnálatos módon beigazolják Goebbelts doktor némely rájuk vonatkozó jóslatát, és így „azonnal elvesztették a békebeli propagandaháború első csatáját”. Lásd ehhez pl. Kolozsi Ádám interjúját Pető Andreával: https://index.hu/techtud/2018/08/03/peto_andrea.szovjet_katonak.ii_vilaghaboru.nemi.eroszak/

4. A totalitárius szituáció vissza-visszatérő, mégis rendre elfelejtett és nem éppen megnyugtató jellegzetességéről van szó. Nem egy erőszak-centrum létezik, s ezek az erőszakcentrumok nem csupán fölülről (hatóságilag, bürokratikusán stb.) irányítanak. Az egyik leglidércesebb idevágó olvasmányélményem a jórészt Hitler-monológokból, de kisebbrészt ál- vagy akár valódi beszélgetésekből felépülő *Asztali beszélgetések* egy részlete: ezerkilencszáznegyvenegy végén járunk, főhadiszállás, kvázi-beszélgetés a „Führer” és környezete között. Szóba jön az ún. Mischlinge („keverékek”), illetve a vegyes házasságban élő árjak, úgymond, problémája. Hitler egyik kedvenc gépírónője elkezdi fröcsögni, hogy hát az a német nő, aki hozzámert egy zsidóhoz, akiből ennyire hiányzik a faji öntudat, az kívül helyezte magát

a népi közösségen, és meg is érdemli a sorsát. És a „Führer” szól rá, hogy ne beszéljen így: egészen addig, amíg ő nem jött, addig senki nem tudta a faji problematikát a maga kellő súlyánál fogva mérlegelni (e többször megismélt „gondolatához” másutt hozzáfűzi: különben sem lehet kétszáz év bűneit egyik napról a másikra megoldani). Az egész szövegekörnyezetből világos, hogy a gépíró – aki egyébként családneve alapján minden bizonnyal lengyel felmenőkkel bírt – nem bevágódni akart, hanem többé-kevésbé autentikusan képviselt egy létező, nem is kifejezetten elszigetelt álláspontot. *Incipit Brünhilde*. Vö. Adolf Hitler: *Asztali beszélgetések. Monológok a vezéri főhadiszálláson 1941–1944*. Árkádia, Bp., 1999 (ford. Barabás M.), 141.

5. Irmát lágerben ölik meg 1942-ben, a két gyerek nevelőszülőknél szerencsésen túléli a háborút. A Landmesser-ügyhöz lásd: https://en.wikipedia.org/wiki/August_Landmesser
6. Ezzel persze eszem ágában sincs alábecsülni a közvetett, hosszabbtávú következményt: e fénykép láttán némelyest mégiscsak elviselhetőbb – bár továbbra sem túl kellemes – érzés embernek lenni.
7. Nietzsche: *„Az új felvilágosodás”*. Osiris, Bp., 2001 (szerk. Hévízi O., ford. Kurdi I.), 138.
8. Különös abba belegondolnom, hogy e heroikus-agonikus szentencia náci, illetve kommunista variánsának megkülönböztetéséhez olyan generációs, illetve Polányival szólván személyes tudás tapad, amely általános tudásként vagy érzékként pillanatokon be-

lül el fog tűnni, s csak specialisták kis köreire lesz jellemző. De legalább remélhetőleg továbbél a 22-es *csapdá*-jának ironikusan kiforgatott variánsa, amit szegény Natelynnek vág oda a gyáva, és éppen ezért mindenkit túlélő olasz vénember: „Jobb állva fogadni az életet, mint térden csúszva meghalni.”

9. Itt megjegyeznők: a post-truth és a posztfaktikus mozzanat, vélném, mindig is jelen volt az emberek életében, csak nem így hívták a dolgot – ráadásul a modern filozófiatörténetben legalább egyfelől Nietzsche, másfelől az ún. nyelvi fordulat óta folyamatos a reflexió e jelenség-együttesre. Más kérdés, hogy a tömeges, szegénytelen jelenlétük és penetráns, mindent átható és felülíró elhatalmasodásuk a demokratikus, alkotmányos-parlamentáris, önértelmezésük és önlegitimációjuk szerint szaktudásra épülő rendszerek csúcsein, nos, ez valószínűleg tényleg nóvum. Egy érdekes és gyakorlatias reakció minderre: Michael Schudson: *„Létezhet-e még profeszszionális újságírás – túl az igazságon, Trumpon és a Twitteren?”* (ford. Verébics É. P.) In: 2000, 2017/9, 11–22.
10. Ezen a ponton szögezném le, hogy metaetikán a továbbiakban egyszerűen nem-normatív, legalábbis nem direkt normatív etikát értek. Tudom, hogy ezen túlmenően tengernyi különféle értelemben szokás használni a 'metaetika' kifejezést, de én itt csak annyit értek rajta (ebből kifolyólag egyáltalán nem vagyok bizonyos abban, hogy amikor mondjuk Nietzsche és Mackie metaetiká-

járól szokás beszélni, akkor ugyanabban az értelemben vagy legalább kompatibilis értelemben használjuk a terminust).

11. Habilitációs írása védésekor Hegel állítólag ezzel a csodálatos fordulattal („Annál rosszabb a tényeknek!”) reagált ama aprócska ellenvetésre, hogy a habilitációjában megengedni vélelmezett hét és csakis hét naprendszerbeli bolygóval szemben az év elején találtak egy nyolcadikat is.
12. Akinek egyszerűen szerencséje volt, mert megadatott neki egy gimnáziumi orosz tanár, aki nem a hülyeséget olvastatta velünk, hanem a szent és kevésbé szent, de jó orosz irodalmat; az egyetemen és a 2000-ben pedig megadatott a sokak által ismert Szilágyi Ákos, s szintén az egyetemről kezdve a sajnos nagyon kevesek által ismert Tóth-Barbalics István.
13. Kiss Lajos: „A geopolitika misztikus megalapozása Alekszandr Dugin politika- és államelméletében” In: *Jog, állam, politika*, 2018 X/1, 73–134.
14. Snyder pontjai közül különösen relevánsnak tartom a kettést („Védj meg egy intézményt!”), a hatost („Figyelj

a nyelvre!”), a tízest („Foglalkozz a testeddel!”), a tizenkettést („Vállalj felelősséget azért, ahogy a környezeted kinéz!”) és a tizenhatost („Tanulj a külföldiektől!”). Ezek mindmind józanul körülhatárolható – s az egyes felszólításokat kifejtő részben józanul körül is határolt –, univerzálisan érvényes elgondolások. plankog [Plankó Gergő]: *Egy történész 20 tanácsa a Trump rendszerben élőknek (de magyarként sem hülyeség elolvasni)*. <https://444.hu/2016/11/22/egy-tortenesz-20-tanacs-a-trump-rendszerben-eloknek-de-magyarkent-sem-hulyeseg-elolvasni> Snyder eredetileg Facebook-bejegyzésként tette közzé 20 pontját. Azóta az Fb-bejegyzésből a pontok sorrendjét megváltoztató, a pontokat követő kommentár részt alaposan kibővítő kötet is lett, amely immár magyar fordításban is hozzáférhető: *A zsarnokságról. Húsz lecke a 20. századból*. 21. Század Kiadó, Bp., 2017.

15. <https://444.hu/2016/11/22/egy-tortenesz-20-tanacs-a-trump-rendszerben-eloknek-de-magyarkent-sem-hulyeseg-elolvasni>



© Szöllösi Mátyás

Mesterházi Mónika

MAGDA

„Kislányom, mi a szándékod
ezzel a felmosóvízzel?” A reggel
első kérdése. Együtt nyaralunk.
„Én már felmostam a szobámat.”
„Felmosom én is! Csak legalább
a kávé t hadd igyam meg.”

Mindig azt mondták, rád hasonlítok.
Önfegyelmében, szertartásaiban,
konok derűben nem ismerem magamra.
Gyengének sosem láttalak. Talán
bosszúsna, ha nem ment valami.
Tevékeny kigondoló, két kisfiú
társ-felnevelője, szülők helyett:
a derű óráit komolyan vetted.

Pozitív gondolkodásod előtt
a valóság meghátrált időnként.
„A Balatonnál? Ott nem halt meg senki!”
(hiszen oda nyaralni jártunk), de ez
már túl sok veszteség után volt
visszavonuló elméd tiltakozása.
Ha nem is előzmények nélkül.
Vitázni szerettél, mert olyan jó

kibékülni. Több generáció
neked köszönhetett nyaralást, lakást,
semmi jogunk nem volt falra mászni
könyörtelen optimizmusodtól.

Utoljára a kórházban beszélgettünk,
nyáron, volt háromnegyed óra,
a valóságot már elengedted,
Párizsban vagy-e vagy Budapesten,
a humorérzéked maradt.

Nem sok mindent kaptál vissza a végén.
Választott cerberusod pénzügyes gondozása
légmentesen zárt ki, engem biztosan,
és ennek megvolt a maga kényelme,
idő, idő, idő, amit másra szántam.

Mindig örültél, mindig szerettelek.



© Szöllősi Mátyás

Fóbia

RÉSZLET

Kevésbé volt gyanakvó, mint gondoltam volna, pedig sejtettem, hogy nem hiszi el, amit mondok. Valahol jogosan persze, mert vagy három dolgon is hazudtam. Hogy hol, és kivel vagyok. Mit csináltam egész délután. Miközben beszéltünk, azon töprengtem, hogy szerintem már ösztönösen azt felelem anyámnak, amit hallani akar. Kislányom, csak *könnyebbé* akarom tenni számodra a valóságot, merthogy neked még van lehetőséged úgy élni, ahogy nekem már nem, hallom folyton. Persze a legtöbbször nem teszi azzá, de ezt csak nagyon kivételes alkalmakkor mondom meg neki, és akkor is hiába. Ritkán annyira kedves, mint amilyen akkor volt, és arra gyanakodtam, hogy ha szemtől szemben állunk, és látom az arcát, a ráncait, ahogy hunyorog, mialatt beszél, más lesz majd. Jól ismerem azt a megvető pillantást, amit a távolság sem rejthetett el. És hogy szerintem nem a dolgomat csinálom, *állandóan* csak szórakozom. Volt, hogy naponta hat, vagy akár hét órát is gyakoroltam akkoriban. Nyár elején ki is kellett hagynak több mint három hetet az ínhüvelygyulladásom miatt. Kivételesen talán a megértő hangnem kedvetlenített el. Közben mintha mégiscsak rejtőzött volna benne némi gúny, bár eldönthetetlen volt, csupán képzelem-e, vagy tényleg éllel mondta azt, hogy maradjak, ameddig csak jólesik. Úgy éreztem, nagyobb hévvel ülnék le az asztalhoz, és kérnék még egy italt, ha lenne mi ellen lázadni megint. Tehát a gyanakvás bennem él, gondoltam aztán, amit a kedvesség jól megforgat, de sosem tüntet el. A húgomról is kérdezett. Mintha bármit is tudtam volna úgy általában arról, hogy hol van. Csak két év van közöttünk, de ő úgy kezeli, mint valami óvodást, és amikor rá gondolok, a saját helyzetemet is jobban értem már. Fogalmam sincs, anyu, mi van vele, hogy mit csinál, mondtam kissé érzéketlenül. Aztán a semmiből egyszer csak ez: „Csabával beszéltél?” Már miért beszéltem volna, hónapokkal ezelőtt sza-

kíttunk, mondtam. Azt hittem, barátkoztok, fűzte még hozzá. Nem, nem barátkozunk, zártam le a témát. Miután kinyomta, mozdulatlanul álltam, mert kifordított volt mindkét helyzet, a látható és a láthatatlan, hiszen akit láttam, ahogy az asztal mellett áll már, és időnként rám néz, még mindig ismeretlen volt, aki pedig nem állt ott, hiába volt több mint ismerős. A szívem a tenyeremben lüktetett. Azon kaptam magam, hogy már húsz fölött járnak a számok a fejemben, vagyis megint, újra számolok, s hogy milyen idegen, mégis nyilvánvaló a nyomás, maga a test, ami reagál, és hogy mindig is mennyire meghatározott.

Háromszor rezzent meg a mobil a kezemben. Nehezen bírom megállni, hogy ránézzek, ha érkezik valami. Láttam, hogy a Berkes Laci ír. Az ő profilképe volt fölül, és már a látvány elkedvetlenített. Ismét arra gondoltam, törölöm, vagy hogy legalábbis olyan állapotba kéne tenni, hogy ne ír hasson havonta legalább fél tucatszor. De tudtam, nincs ilyen köztes állapot, és hogy nekem kell döntést hozni, minél előbb. Szerencsétlen, sosem adott igazi okot rá, hogy megtegyem ezt a lépést, egyszerűen csak minden mondatával bosszantott, és a két naponta elküldött egyszavas, flegma válaszaim nyilván nem voltak elég elrettentőek. Gyakran tűnődtem azon, vajon mi lehet a fejében, mikor úgy ír, mintha egyébként kedves volnék vele, s hogy a mondatai egyfolytában olyasmikre adnak választ, amiket sosem kérdeztem. Talán csak szórakoztatott, hogy mindig, folyton belevág, bizonygatja, hogy szeret, és az érdeklődő hangnemtől hogyan jut el aztán az értetlenkedésig, a felháborodásig. Ahogy átsüt a szavain a düh, majd újra és újra megírja, hogy nem értem őt, semmibe veszem, megalázom, pedig milyen – nem volt soha kedvem visszakeresni a jelzőt – kapocs van kettőnk között. És a legmeggrázóbb, gondoltam a telefont a kezemben tartva, hogy bár a szánalmom kívül soha semmit nem éreztem iránta, mégiscsak igaza van. Mert hát, mit tudhatok én az érzéseiről, és talán az egyetlen vagyok, aki mindezért nem kárhoztathatom. Viki hívott közben, de nem vettem föl. Írt is. Arról, hogy megint összevesztek Áronnal. Ebben nem volt semmi meglepő. Azt is hozzátette még, hogy ne menjek, mert tudja, találkoztam a sráccal. Mintha a havi kitudjahányadik csetepatéjuk miatt azonnal ugranék. Amúgy meg, nem is rémlett, hogy mondtam neki. Bosszantott, hogy esetleg úgy érti, kezdettől fogva nem azért volt ez az egész, hogy a fiú lefotózzon. Aztán azon tűnődtem, hogy ezeket a dolgokat talán csak én nem látom tisztán, hiszen még mindig itt vagyok. Nem is tudtam, hogy ha ő lenne az én helyemben, mit írnék neki. Bizonyára semmit. Hiszen úgyis elmondja, kiszínezi, még azt is, ami nincs. Már bepötyögtem azt a három szót, hogy *hagyd ott végleg*, de

szerencsére idejében megjött az eszem, és töröltem. Megfogadtam, hogy üzenetben ilyesmit soha, mert utólag biztos megbánnám. Egyébként is elhamarkodottnak tűnt akkor minden.

Zavarni kezdett, hogy ott állok egyedül, mégsem mozdultam, mintha várnék egy lökésre, pillantásra, ami utat nyit abban a nagy tömegben. Hol az asztal felé néztem, a fiúra, hol pedig a világító telefonra, és emlékszem, az volt bennem, hogy ha elindulok haza, a bizalmatlanság helyébe a csalódottság érzése lép majd, s hogy semmitől sem irtózok jobban. A poharam a pulton árválkodott. Félig volt sörrel. Odaléptem, hogy igyak egy kortyot. Hallottam, hogy az asztalnál vitáznak valamiről. Az volt az érzésem, valaki figyel. Ahogy végigfuttattam a szemem az arcokon, a fiút és a hűgát kivéve egyetlenegy volt csak ismerős. Az a lány, még az Akadémiáról. Ágnes, talán. Karvezetésre járt. Sovány volt, az tűnt föl először. Hogy egészen más, mint régen, amikor szépnek láttam, még az iránta érzett megvetésem ellenére is. Büntudatom támadt az érzéstől, vagyis attól, hogy valaha ezt éreztem. A nevében nem voltam biztos, de egy történetet tudtam róla, amihez ráadásul közöm volt nekem is. Sokan sokféleképpen beszéltek az esetről, és talán én voltam az egyedüli, aki hallgattam erről akkor. Nem bírtam levenni róla a szememet. Még akkor sem, amikor engem nézett már, annyira összerlódtak azoknak a hónapoknak az érzései. Képtelen lettem volna megszólítani. Szerencsére nem is volt szükség rá. Öt évvel korábban történt mindaz, és rájöttem, hogy ahhoz kellően mélyre temettem magamban, hogy ne bukkanjon föl csak úgy, ám ahhoz viszont nem eléggé, hogy ne élessze újjá egy másik tekintet látványa, amiben nyilvánvalóan benne él. Ez még Csaba előtt volt jóval, az egyetem elején. Úgy éreztem, annak, amit a lányban újra fölfedeztem magamnak, valóban köze van az akkori viselkedésemhez, de hogy ezt azokban az időkben nem tudtam. Már az egyetem első heteiben megtetszett Gergő. Úgy alakult, hogy közös társaságunk lett. Eljártunk helyekre, és szerettem volna, ha kialakul köztünk valami komoly. De ő azt a lányt szerette, aki – mikor ott a pultonál állva újra ittam a sörből – rám nézett megint. Már vagy harmadszor, mintha az én tekintetem is jelentene valamit neki. Talán megfordítva éppen azt, ami bennem váratlanul föllobbant. Azt az érzést, hogy nem szeretnek viszont, ismertem már akkor is, de azt, hogy olyasvalakit szeretek, aki reménytelenül szeret valaki mást, még nem. Gergő minden erőfeszítése kudarcba fulladt, és az összes ilyen eset jó alkalom volt arra, hogy velem legyen. Hogy fokozatosan elhithesse velem, vagy inkább

elhitethessem magammal, valójában engem akar. Növekedett is bennem valami fájdalommal vegyes bizalom iránta, annak a reménye, hogy a csalódottsága irántam érzett szeretetbe fordul át. Nem tudtam volna megmondani, mi tetszik benne igazán, de nem is kérdezte senki, s mivel én magam sem kérdeztem, csak hallgattam, sosem arra érkezett válasz, ami igazán érdekelt. Megdöbentő volt, hogy ott van előttem az az este, pedig jó régóta nem gondoltam rá. Ahogy ott ülünk a lányokkal az asztalnál, majd táncolunk, és lopva követem az eseményeket. Rengeteget nevettem, de az is csak álca lehetett, mert közben nagyon is feszült voltam. Így utólag tudom már, hogy amint néztem őket, ott volt bennem az egész. Mintha előre el lehetne szenvedni valamit, ami még csak nem is igazán velem történik, ám az érzések összegabalyodtak, és fogalmam se volt, mi mire vonatkozik. A pultra támaszkodva ott volt újra a keserű érzés, mint amikor a múltban megjelentek együtt, s ami azon az estén minden italnál és nevetésnél erősödött, addig a pontig, amit egyébként nem kívánnék senkinek. Nem tagadom, élt bennem a vágy, hogy szétválasszam őket. Hogy Gergőt megszabadítsam tőle, de még csak tennem se kellett szinte semmit. Minden tálcán kínálkozott akkor, és újra látva a lányt, megrémisztett a saját, szeretetnek álcázott szívtelenségem. Már a tánctéren voltunk, amikor megláttam, hogy valaki mással van, nem Gergővel, és azonnal megnyugvás töltött el. Figyeltem, hosszan, ahogy elárulnak valakit, aki szeret. Szeret, csak épp nem engem. Ha valamit, ezt akkor is tudtam, sőt akkor tudtam csak igazán, mégse voltam képes ellenállni. Nem megtenni azt, amire olyan régóta vágytam. Hamar egymásra találtunk Gergővel ott a tömegben, s bár be voltam csípve, tudtam, ki kire gondol. Hogy sokkal jobban kívánom őt, mint ahogyan ő kíván engem. Mégis vigasztalni akartam, és közben meg is szerezni magamnak. Minden pontosan úgy történt akkor, ahogy elképzeltem. Ahogy akartam, hogy legyen. A magabiztosságom perze csak arra a néhány órára szólt. Reggelre elillant. Fejfájás maradt belőle, meg a félelem, hogy folytatni kéne azt, aminek már a kezdete, és így a jövője is, meglehetősen kétes. Nem tudom, aggódtam-e úgy valaha, mint az azt követő néhány napban. Megesküdtem volna, hogy teherbe ejtett, olyan mélyen éreztem magamban. A látásom is megváltozott, a tapintás, a bőröm. Minden egyszerre lett vizenyős, mégis éles, közeli. Az illatok elnehezültek. A fény sem fehér volt, hanem kerek, színekkel teli. Aztán egyik pillanatról a másikra semmivé foszlott az egész, mert a teszt azt mutatta, hogy más miatt volt a változás bennem. Talán csak a félelem öltött testet amiatt, hogy semmi sem tart örökké. Hogy tényleg csak birtoklási vágy volt, szerelem nem.

Kiittam az utolsó néhány korty sört a pohárból, miközben arra gondoltam, hogy ha valakinek elmesélném ezt, itt meg is állnék. Nem volna szüksége rá, hogy tudja, mi jött ezután. De nehéz az emlékezetnek gátat szabni, s minél inkább el akarom fojtani a szavakat, azok annál nagyobb erővel törnek a felszínre. Mintha minden ellentétes irányba menekülne, mint amerre kergetem. Pár héttel később ültünk egy kávézó teraszán Vikivel. Ő volt az egyetlen, aki tudta, mi volt köztem és Gergő között azután, ami a buliban történt. Vagy egy órán át csak néhány szót szólt, teljesen értelmetlen dolgokról. Tudtam, hogy mellébeszél, de arról sejtelmem se volt, hogy szándékosan, s hogy mindez azzal függ össze, ami ott a pultnál állva újra eszembe jutott később, és hogy nem felszabadulok, hanem nagyon mélyre zuhanok majd a szavaitól, mert aztán úgy mondta, hogy még véletlenül se tudtam nem magamra venni. Nem te estél teherbe, hanem az a csaj, mondta ki váratlanul. Nem kellett, hogy hónapok teljenek el, már akkor biztos voltam benne, mi történt. És abban is, hogy ha Gergő megtudja, milyen lehetetlenül fáj majd neki. Nem tudom, mit válaszoltam volna, ha azt kérdezi, én vállaltam volna-e a gyereket, de azt igen, hogy elemi erővel tört rám az az érzés, ami előtte, abban a néhány napban is, és hiába próbáltam, nem lehetett megtartani. Akkor éreztem először a keserűséget amiatt, hogy talán hiábavaló ez az egész, s hogy kiüresedem.

Teljesen leizzadtam. El akartam szívni egy cigit. Több mint fél éve nem gyújtottam rá, de akkor semmilyen orvosi utasítás vagy fogadalom nem érdekelt. Odaléptem az asztalhoz. Megkértem a fiút, hogy adjon egy szálát, de nála nem volt, majd valaki, nem is emlékszem rá, ki, felém nyújtott egyet a társaságból. Jólesett a figyelmesség, mintha az egyben valami mást is jelentene. Megint egymásra néztünk a lánnyal. A tekintetéből ítélve nem voltam biztos benne, emlékszik-e rám. Vagy ha emlékszik is, hogyan. Mit is jelentek neki. Jelentek-e bármit egyáltalán. Pedig jó lett volna érteni. Föltenni néhány kérdést, még ha nem is volt ötletem, pontosan micsodát. Elképzzelhetetlen lett volna, hogy akkor, utána érintkezzünk, és rájöttem, hogy a megértési vágyam inkább abból fakad, ami most vagyok, és nem abból, ami akkor voltam. A táskámat az egyik szék támlájára akasztottam, majd mondtam a fiúnak, hogy elszívom kint a cigit. Nehéz lett volna elmondani, miért egyedül. Meg is zavarodtam attól, hogy megint magyarázkodnom kell, s hogy talán még akkor sem érti majd meg, miért így. Mindjárt jövök, mondtam sután. Rendben, felelte, és akkor meg már azt éreztem, lehetne érdeklődőbb.

Kellemes szél fúj a hosszú sétálóutcán. A szemközti helyek nagy része zárva volt. Szerdán alig utalt valami a hétvégére még. Nagy, kerek gömb volt fölnt a hold, épp azután bukkant elő egy felhő mögül, hogy kiléptem. Az erős fény határozott kontúrt adott a tárgyaknak. Jobbra minden házfal tündökölt, mint február elején, a születésnapom körül, amikor az a nagy fényjelenség világított odafönt. *A holdfény szonáta nélkül is holdfény*, ez a mondat lüktetett bennem, csak épp nem tudtam, kitől. Gyújtóm persze nem volt. Páran háttal álltak, tőlem jobbra. Közelebb léptem, hogy tüzet kérjek. Most sem értem, hogyhogy nem ismertem föl azonnal, már háttal állva. Időnként a legszembetűnőbb dolgokat sem észlelem. Odaszóltam az egyik srácnak, hogy adjon tüzet. Ketten is megfordultak hirtelen. Az egyikük Csaba volt. Eltelt néhány másodperc, mire fölfogtam, hogy ő az. Ösztönösen a másik srácot néztem, biztos azért, mert nála volt a tűz. Csaba köszönt. A nevemet is kimondta azzal a szíával együtt, mintha nyomatékosítani akarná, ki voltam, az ott állók számára, és egyúttal számomra is, s mintha kicsit még mindig ugyanaz volnék. Dühített. A srác közben vigyorogva tartotta a gyújtót. Nem tudtam, mit kezdjek vele. Aztán nem odahajoltam, hanem elvettem, és már inkább csak zavaromban, meggyújtottam a cigit. Valamit motyogtam, amit nehéz lehetett köszönésként érteni. Erősen kellett kapaszkodnom abba a szálba, hogy el ne dőljek. Hogy a lábam, ami odabent is remegett már, képes legyen megtartani. Rettenetesen hosszú volt az az öt perc. Fogalmam sincs, miket mondhattam, pedig beszéltem. Többen felém fordultak, mintha csak visszatértem volna közéjük. Ismerős is volt egy-két arc, bár a hozzájuk tartozó neveket nem tudtam volna megmondani. Eszembe jutott, hogy arrébb megyek, hiszen végül is semmi dolgom velük – végig ezen gondolkodtam, ezért sem fogtam föl semmit a mondatokból. Maradtam. Lehet, hogy gyávaságból. Az utca túloldalán, a szemközti házak tövében nagyon sötét volt. Minden slukknál nehéz lett a tüdőm, s szerintem az a nyomás tartott egyben. Az újraéledt bódultság tette lehetségessé, hogy annyi ember között mégiscsak egyedül legyek. Csakhogy zavarni kezdett, hogy nincs igazi közöm a közelemben állókhoz, és ha az egyikükhöz volt is valaha, az sem valóságos már. Ha volt is bennem fájdalom, márpedig volt, nem a sok csalódás miatt. Egyszerűen csak ránéztem, és tudtam, hogy nem szeretem már. Hiányzott az az érzés. Maga az érzés, hogy ne csak a tüdőmbe áramló füsttől legyek bódult, hanem hogy legyek állandóan az. Hogy annak érzem magamon a szemét, aki már egy kérdéssel is változást hoz és újrafogalmaz. Nem tudom, mennyi idő telt el azután, hogy megéreztem ezt, és abban sem vagyok biztos, hogy nem utólag állt-e csupán össze egy megfogalmazható egészé. Majd hirtelen

ott volt újra az érintés a bal karomon. Aztán a nevemet is hallottam, egészen közlelről. Csaba nevetett. Ha mellettem állt volna, biztos jobban megijedek attól, hogy olyasmi történik, amit egyáltalán nem akarok már, de mivel vagy egy méterre volt, arra gondoltam, a fiú az. És amikor hátrafordultam, láttam, hogy tényleg ő. Hirtelen elenyészett a többiek zavaró közelsége. Nem érzem, hogy tartanom kéne tőlük. Egyszerre váltott valóra bennem valamit, és tett érinthetetlenné, pedig rám nézve csak annyit kérdezett, lenne-e kedvem elmenni vele még máshová.



© Szöllösi Mátyás

Aczél Géza

(szino)líra

TORZÓSZÓTÁR

árcédula

úgy rémlik gyerekkoromban a boltokban nemigen volt még árcédula megnyit kérhet a mindig kopottas pult mögött szeme legtöbbször kisírva a maga elé rakott árukért néhány fáradt nénike vagy ha humortalan bajszos ember dörgött rád hogy a pénzt ide ha van annyi egyáltalán amit egy kis kockás cetlire gondosan felírta jó anyám érzéketlenül nézve amikor előnt a szorongás vagy a féktelen öröm előzőt néhány fillér hiánya táplálta hogy bizonytalan dűnnyögéssel mi is maradjon ott az elsárgult nagy mérleg mögött a csekély maradékban pedig felcsillant a haszon pénzforgalomban még értelmezhetetlen reménye hogy anyuka szelíd sztornójával a visszajáró lesz az ügyes fiúcska bére mindenféle savanyú cukorra melyek idő előtt fogait majd kikezdi később a modern korszak kezdte előkotorni a nagy pemzlit egyre gyakrabban és rafináltabban a tízes számrendszer fordulója előtt egy forinttal kacérkodva a lélektani bulikkal és mikor már azt hitted megoldódott végleg a kereslet s kínálat felsőbb szintről terelgetett rejtélye egy anyó rozoga sámlin két gyanús bundabugyival a piac sarkán megállt odáirva ákombákommal akció

arcél

mikor a versíró már az őszikéken is túlesett persze ha költészet egyáltalán az az egyveleg amit maga mögé túrt évtizedek során lírai bánatában tehát mikor elernyedtt ihletében már alig fogan meg a számvetés igénye mivel fontosabb lesz lelkében az elbocsájtó béke és a halmazállapotát légiesre váltó halkán

szítáló élmény részben túlbillenve a hétköznapok fölös nehezekén amely a hídon már alig értelmezhető miként tolakodott a hatalom vályújánál a sok örökös nagymenő a gyengébbet rútol kifosztva amitől az etika mérlegén akármilyen ronda nem billen nagyobb semmilyen csapzott rablóbanda de a privát szféra is hosszú lélektani szenvedés nyomán átvált egy bomlófélben lévő különös alakzatra melyben közönyössé válnak az ölelések és a haragos belviszályok s a romantikus kapcsolat is amit a túlhevült korban a szerelem megáldott csúszni kezd a fásultság alagútjain hol az egykori sikerek és kudarcok a ragaszkodás gesztusai néhány kedves arcél önhibán kívül már fehér foltokkal kitarakva s bár utódaihoz végső erejével ő még tekintgetne jobbra-balra a nagy néma menetelések víziójától tehetetlenül már nem szabadulhat



© Szöllösi Mátyás

Halmi Tibor

MINDIG KÉNYELMETLEN

Unatkoztam, pedig egy tökéletes hetet
képzelttem el magunknak, és hiába
a reggel édes rutinja, nyitott kávézókbán
a szél, mintha csak a személyzet negyedik tagja volna,
asztalokat bont, szalvétákat repít,
és hiába az árnyéktalan, kavicsos partok,
az elkalandozó, hedonista tekintet,
a mindig újabb fagyalt és sör,
a macskakövek puzzle-darabkái, a meredek lejtők,
akár ott helyben megőszülhattünk volna,
nem történt semmi különös.

*

Csak játszott velünk a tenger,
sivalkodott, búgott, odadörgölözött a
lábainkhoz, és beleköpött a szánkba,
egyszerre volt sós és érzéki.
A többi: szikla, meredély, szárazság,
mindig kényelmetlen, morzsolódó partok,
folyton a hőség csatakiáltása,
és a szálazó fény hajnalban, hogy
valamiről lemaradtunk.

*

Összefésült időnk volt mindenre,
mi mégis váraoztunk.
Behelyettesítő évések, buszozások,
ahogy kiszámíthatóságokat kerestünk
egy mediterrán menetrendben,
ahogy két-három nap alatt levedlette pompáját
a város, megmáztuk
legmagasabb pontját, körbe néztünk,
percekig álltunk a semmivel szemben,
csak turisták jöttek időnként,
zavart tekintetű párok,
magukat fotózták a kék háttér előtt.

*

Nem jártam Horvátországban,
és sosem láttam még tengert.
Nem tudtam, mit fog belőlem kiváltani
a víz, ami a helyiek gyógyszere és imája,
ahogy hallgattam őket, beszédük csobog,
kék szemükkel elmerengenek hosszan,
és amit tekintetükkel befognak, az a tenger.
Összehasonlíthatatlan nyelv az övék, a vízé,
ami ott van falakon a festményen,
a kikötők vitorlásai közt, a tartásukban,
a gerincükben, ahogy a napokat számolják,
hogy aránylik egy szomjas turista,
egy száraz torokkal fuldokló
a végtelenül sürgő, önmagába visszahulló vízhez.

*

A víz miatt volt,
hogy feszült voltam és ingerült,
hogy nem szólhattál hozzám,
folyton kompenzáltalak szeretkezéssel,
érintéssel, apró gesztusokkal, halk
szavakkal a sötétben elalvás előtt,
hogy nem voltunk nagyszerűek együtt,
csak átlagosak, vasúti őrbódé

a lemenő napban, szürkén, üresen,
mérföldekre mindentől.
Úgy beszéltem hozzád, és
úgy szerettelek, mintha valaki más
szeretnék. Elterelő mozdulatok, amíg
kifújja magát, amíg előbújik a város
romjai mögé állított, a maga
gondtalan habjaival játszó,
öblök fárasztotta és
lassú kartempókkal simogatott víz,
alig pár méterre a bóják komfortzónájától,
a törülközők melegétől.

DOROMBOLNI KEZD

Most
ezek a tarkóig visszanyírt fák,
egy limonádészagú nyári napra gondolk,
arra a pályaudvaron töltött félórára,
ahogy a Zamárdiból érkező vonatod
vártam, megszomjaztam,
és betértem a kantinba egy sörre.
Késtél, ezt állapítottam meg a ponyva alól,
vagy talán én érkeztem korábban.
Szélcsend volt és sörpadok,
nem zavart a mindenütt-beton,
a nehéz levegő koponyafeszítő forrósága.
Megelégedtem azzal, hogy tudom, élsz,
a sör kellően hideg volt, megnyugtató az
idegenek társasága. Tudtam, hogy
velük még annyi mindent kezdhettek,
persze nem lenne sok,
és csak ültem, vasalt fenékkal,
és kinyújtottam a lábam. Néztem,
hogyan mozognak azok,
akik fontosnak hazudják az idejüket,

mennyi szervezés, hogy ne tűnjön
menekülésnek, egy kitakart vágányon
a beérkezett, koszos vonatra
teszik fel poggyászaikat, és közben
titokban rettegnek a hangosbemondó hangjától,
nehogy jobb ajánlata legyen. Ültem,
és boldog voltam, ez
szinte biztos, mellém szegődött,
majd dorombolni kezdett
kezem alatt egy kósza fénysugár.



© Szöllösi Máttyás

Café Háosz

Persze nem várta reggel Seremetyevón a taxis, akit kiküldött érte a drága Éva, aki mindent megold, s a kisujjában van a helyi szervezési egyszerű is. Mióta Ella eszmélt a pályán, Éva kezében futottak össze a szakmai-emberi szálak. Éva tudja, ki mit fordít, még azt is, ha csak készül rá. S hogy kit kinek kell beajánlania, ki hova passzol. A világ legtermészetesebb módján hozza össze az egymáshoz illőket, megtalálja a keresletnek a kínálatot, s ajánlása garancia az abszolút bizalomra.

Ellát is összekapcsolja egy nap múlva idős barátaival, akiknek forint kell, s akik orosz szokás szerint otthonukba hívják, ha létrejön a bizalom, amihez kétség sem fért ez esetben. Az árnyas sétányon a metrótól útba ejtik a házaspár csöppnyi kiadóját. Ellának mindkét oldalról otthonos és ismerős – magyar szerzőket is istápolnak. A szintén nem túl nagy lakásban a házi-asszony körbevezeti a vendéget két élet tárgyai, festményei és vicces installációként újrahasznosított eszközei közt, csizmától a tévéig. *Ennél jobb helyen nem is lehetnék*, válaszolja Ella Tatyjana szabódására, miszerint biztos feltartja történeteivel. Megmutatja a csendélet-modelleket: váza életben, váza rajzlapokon. A képzőművész-pár magán-rajziskolát tart fenn otthon.

Ella megittasul köröskörül az újabb tárgyi felfedezésektől. Egykettőre szintet lép Tatyjánával: mulatságosan önző kesergését mélységesen megérti. Tizenkilenc éves unokájuk, a szépséges, vadóc színinövendék Zsenya már egy éve elfoglalta szegény nagypapa dolgozószobáját. Ráadásul ma sem vitt reggel ernyőt, pedig tényleg esett napközben, s hát ugye minden lefekvés kész stressz, hogy mikor ér haza s kivel. Vityát, jól tanuló, rendes öccsét bezeg nem adják a szülei, *pedig próbáltuk kicserélni a gyerekeket*. A lakásínséget mindenképpen nekik kell enyhíteni, öregeknek. Egyetlen fiuk kétszobás, külvárosi lakásában már végképp nem férne el négytagú családjával. – *De hát*

hogy lehet ezt tenni velem, cukorbeteg, szívbeteg hetvenéves öregasszonnyal! Ekkora felelősség, nem bírom...

Ella pontosan érti. Ők két hónapra hagyták kamaszlányukat a gimnázium mellett lakó nagymamánál, míg épült a házuk. A nagy rosszállóan hívta őket, mindahányszor Judit a belvárosban aludt a barátnőinél – túl korán jött az utolsó busz. Ő ezt nem helyesli, de nem bír vele. Nem várhatják tőle, hogy új játékszabályokat hozzon, késő elkezdni, nem az ő nevelése.

Új ismerőse megteázta, kisebb félreértéssel: *ez nem étterem, itt csak ez-az van*, s Ella zavartan tisztázná, hogy így a jobb, sokkal kényelmesebb és meghittebb valaki otthonában lenni, mintha drága étterembe hívnák. A félreértést a magyar és az orosz vendéglátási szokások összevetése okozta. *Az oroszok – legalábbis a magunkfajta értelmiségiek – nem járnak étterembe. A bizniszmenek járnak, meg a félvilági alakok. Eszméletlen drága!* Ella hangosan töpreng: *Mi azért Magyarországon elég sokat. Vannak megfizethető vendéglők a városunkban, azokba ülünk be hétköznap menüre, meg ünnepelni. Jobb a semleges hely, nem kell készülni meg rendet rakni otthon. Persze többnyire magunkhoz is meghívjuk a messziről érkező, kedves ismerősöket... Nyugaton aztán pláne nincs ilyen, nem szokták elvinni a házukba a kollégák a külföldi szakmai partnert, fejtegeti, s egyre jobban belemelegszik a felemás érvelésbe, miért is barátságosabb a világ keletre. Milyen megtisztelő, mennyivel többet jelent, ha a vendéglátók beengednek a saját terükbe, magyarázza őszinte hévvel. Nem biztos, hogy átment az üzenet, míg Tatyjana kiüríti a hűtőt s fedi le a konyhaasztal minden négyzetcentiméterét különféle sós és édes földi jóval. Ella a tenger gyümölcseiből nem kér, a nő kapcsol: *hát igen, maguk nem tudják, micsoda csemege ez. Nincs tengerük.**

A sofőr a nemzetközi kijáratnál lesz, ez volt Évától az utolsó sms, táblával vár, rajta a neveddel. A reptéren senki nem tudta megmondani, pontosan melyik kijárat is számít „a nemzetközinek”. A névtábla, mint kiderült, az ő neve volt egy tableten, amit maga mellett lóbált a fiatal taxis ide-oda járkálva, s amit a célszemély, ez esetben Ella sehogy sem láthatott. Egymás azonosításában így ez a legkevésbé sem segített. Való igaz, Ella elkóborolt az üvegajtón kívülre tíz percre rágyújtani, ő is ludas lehetett hát az elveszésben... Végül telefonon mégis összehozták őket. Amint begördültek a szocialista Moszkvára emlékeztető egyórányi lakótelepfolyamon át a megálló időt megtestesítő kollégiumhoz, az őket ott váró Éva lecsapott: *Miféle névtábla volt ez?!* Erélyesen kevesebbet fizetett a fuvarért. *Muszáj megkeményedni itt, mondta*

aztán nevetve, ahogy kísérté fel Ellát tiszta, ám puritán szobájába (amit pár éve a magyar delegáció egyik tagja nem volt hajlandó elfoglalni, átment egy szállodába, s a meghívó féllal fizettette ki azt), *amikor már úgy kezdted a napot, hogy kik hol fognak átvérni.*

Ella csak egy kávét kért, hogy álmoságán felülkerekedjen, amikor felfogta, mi vár rá a lepakolás után, ezért még beugrottak Éva közeli apartmanjába házi kávéra, hogy ébrenlétének harmincadik, majd negyvenedik óráját is bírja. Még az érkezés napján mindent elintéznek, bérletet, helyi mobilkártyát – a számlaadás viszont, amivel ösztöndíját le kellett fednie, értelmetlenül ezeken a helyeken. Ella hősiezen végigjárta jótevőjével Jugozápádot, Moszkva délnyugati városrészét, igyekezve memorizálni az útvonalakat a kulcsépületekkel, amiknek óriási tűzfalain nagy tudósok portréi virítottak. Szívét melengette az a gondoskodó praktikum, az emberség magas foka, ahogy Éva a helyi urbánus legendákkal és gyakorlati tanácsokkal keresztezett mondanivalója közé be-beszúrta az ismétlést, s fel is mondatta vele: *Látod, erre és erre jöttünk, innen pedig toronyiránt, hogy egy kilométert levágjunk a metróig.* Már sötétedett visszafelé, amikor átbújtak egy építkezéshez tartozó kerítésen a közeli bolthoz, ahol nescafét is vett. Imába foglalta Éva nevét reggelente. Ez is neki jutott eszébe.

Éva már az első órában elújságolta, hogy másnap hajnalban Amerikába repül konferenciára egy hétre. Ella így maga fedezte fel újra Moszkvát, a régi-régit és a csak tízéveset. Tűnődött azon, hogy alakult volna, ha Éva a továbbiakban is ilyen intenzíven kalauzolja – a legjobb helyekre, ebben biztos volt, ellenzéki barátaihoz, alternatív koncertekre, körökbe, művészekhez, értelmiségiekhez. És olyan műintézményekbe, amilyen a lélegzetelállítóan megható belvárosi Petrovics is, ahova rögtön beültek, amikor a nő a tengerentúlról visszaért. Petrovics nem ember, vagyis nemcsak az. Egy retró tárgyakkal: játékokkal, telefonokkal, aranyos apróságokkal teliszúfolt pince-étterem, ahol pezsgő zenére szilajon táncoltak, sajnos, nem ők, ahol ovisok ballagási meghívójában hozták ki a számlát, s az étlapon az állt: Petrovics szeret titeket.

Szvetlána nevű barátnője a városon túlról, az agglomerációban lévő faházukból sűrűn jelentkezett, miután megtudta, hogy Ella Moszkvába jön. Első naptól szervezte a sétát, amit a konferencia után meg is valósítottak. Szveta vitte magával a város fontos pontjaira, kis kosarában házi likőrrel és szendvicsekkel. *Étterembe nem érdemes,* mondta, unokanővérével is ezt csi-

nálják, amikor hétvégeként bejönnek Moszkvába találkozni: séta és piknik. Demens anyját gondolja immár fiatal nyugdíjasként a városon kívül, ahova válása után költözött.

A barátnőket tíz éve összeismertető és egy csapásra egymás iránt örökre elkötelezetté tevő Bulgakov sírjánál kezdték az idei túrát. Ella egy konferencia szünetében talált rá az orosz nőre legutóbbi tanulmányútján. Bulgakovrajongók gyűréjében állva összemoszolygott a komolyan és meggyőződéssel, mély szenvedéllyel beszélő, erős járomcsontú, elegáns tartású, vele egykorú nővel. Mint kiderült, fodrász és zongoratanár, amatőr Bulgakov-kutató. Telefonszámot cseréltek. Szveta másnap elvitte őt Mihail életének és regényének állomásaira – akkor kánfétivel, ezzel az orosz ipar csúcstermékének számító ezerféle állagú csokirúddal és vodkával felszerelve, amikből a fontos helyszínek előtti padokon merítettek erőt. Teljes volt az összhang köztük Mihail Afanaszjevicsel. Most viszont a temetővel szomszédos Novogyevicsi kolostorban visszatérő magyar barátnőjébe karolva Szvetlana elkezd dicserni a helyi *mer*, a moszkvai főpolgármester nagyszerűen megvalósult rekonstrukciós művét, a tip-top műemlék-együtttest. Ella maga számára is váratlanul ezt szűri le a hallottakból: *tehát elégedett vagy a polgármesteretekkel.* – *Nagyon is – jön a sietős megerősítés –, és az elnökünkkel úgyszintén. Elegáns, sportos, kulturált. Ilyen jó elnökünk soha nem volt, aki így megerősítette és összetartotta az országot. Utoljára talán... Nagy Péter.*

Ella nem felejt, amit Éva még érkezése előtt a lelkére köt: – *Senkivel ne politizálj! A legkedvesebb, leghelyesebb kollégák is ezt mantrázzák: – a mi Krímünk, a mi Kremlünk... Kell ez neked? Bebizonyosodott, mint megannyiszor, hogy nem rajta múlik. Nem tehet róla, hogy a kolostor szépen kirakott térköveiből kiindulva kísérelje egyből Putyin dicsőítésébe vált. Ella óvatos próbál lenni, ami mintha most sem sikerülne, mikor orosz barátnője megáll, és a szemébe néz:*

– *Miért, neked talán nem tetszik??*

Ella igazat mond, bár nem ez volt a kérdés:

– *A mi miniszterelnökünk jóban van vele...*

– *Remek, Ellocska, na, látod? Ők is barátok, ahogyan mi vagyunk!*

Ellát megfogták.

– *Jó... de mi a helyzet a demokráciával?*

– *Demokrácia?! – kacag fel barátnője –, arra gondolsz, amikor a tanítványaim nem maradnak ülve, hanem rohanganak és zajonganak az órán? Meg a sok szemétre, ami bejön Nyugatról?*

– *De hát... és Ella nem köntörfalaz tovább. – Nálatok... újságírókat ölnek.*

Szvetlana, mivel már kiértek a kolostorból, szaporán pakolja a szomszédos park padján kosarából az elemóziát barátnöje ölébe, ő maga meg víz helyett is áfonyalikőrös üvegét húzza meg percenként. Meleg van, még csak április, ilyenkor havazni szokott, de most huszonnyolc fok a moszkvai hőmérséklet. Kitikkadnak. Ella terelné el a szót, miután elsütötte az öntudatos orosz honleány *A bolhából elefántot csinálnak* és a *Nem bizonyították* és a *Nem fentről kezdeményezték, hanem gazdasági körökből* patentokat az ő erős állítására, kérdőre vonására. *Oroszország erős, de nem agresszív, a Nyugat meg csak bántja*, ezt Ella az egyetem vezetőitől is hallja, akikkel esetleges együttműködési szerződésekről tárgyal, szomorú fejcsóválásuk közepette, hogy az ő országa is kiutasított egy (de csak egy) orosz diplomatát az angliai mérgezési ügy miatt. A tévé is ezt harsogja: *Nincsbizonyíték!! Mindent ránk fognak!!*, de térjünk most vissza a jobbra-balra kacsázó Szvetához, aki városismereti kommentárjait egyre nehezebben mozgó nyelvel teszi meg. A Gogol bulvár egyik palotája előtt még megfelelő szögben ülnek le, hogy a *Moszkva nem hisz a könnyeknek*-film nagyjelenetét, apa és lánya találkozásának perspektíváját rekonstruálják, de felkelni az orosz hölgy már alig tud. Ella ijedten támogatja később mozgólépcsőn fel és le, Szvetlana csuklik és meg-megszólal: *Demokrácia, Ellocska? Miért mondd azt, hogy demokrácia...*

Ella hamar lebeszéli majd a visszatérő Évát a Bulgakov-házról, ahol az megismertetné a muzeológus-kutatókkal, akik új eredményekre jutottak közös kérdéseikben, hiszen a minap ott fejezték be kulturális sétájukat a magáról addigra alig tudó Szvetával. Kedvenc helyén, törzshelyén, ahol biztonságban érezte magát a klubesteken régebben, míg Moszkvában élt, Szveta a többi önkéntes kutatóval időről időre megvitatta, ki milyen relikviához jutott, most viszont – a demokráciára kérdéstartól megzavarodva? – beleköt a pincérlányba, akivel egyszerre néznek Ellával egymásra: *ne vegye zokon, ne vegye magára*, nyugtatják szóval és tekintettel a másikat. Szvetától Ella a metrókocsiban válik el, át kell szállnia a saját vonalára. Szveta nem a szokásos úton, a helyközi busszal jut haza a városon túlra. Még valahogy fel tudja hívni éppen itthon lévő fiát, hogy jöjjön érte autóval a metróvonal végéhez. Ella aggódik, mit is kellene tennie, nem kéne kilépnie tán botorkáló útítársa mellől a kocsiból, hanem vele maradni, de gyenge megoldani a helyzetet. Viber-üzenetekkel bombázza egy óra múlva a kollégiumból: – *Hazaértél?? Mondd már, hogy igen!*

Következő alkalommal Szveta meg sem említi a múltkori eltévelyedést. Irány az orosz fürdő! Infernálisan szürreális hely, izzik a padlásnyi szauna, csutakolják magukat és egymást a zömében idős meztelen nők, meg sem

kottyán nekik a benti hófok. *Kislányok, mehet még?* – kérdezi a fűtőnő, amikor ráloccsantana a forró kövekre még pár vödörrel, s a hetvenes kislányok buzgón igenelnek. Ella megközelítőleg lángokban, belobban minden sejtje a sisterső pokolban, amire a padon kinyúló, levegőt pörgető nyírfavesszőzés még rátesz egy lapáttal. Közben eszébe jutnak egészségügyi problémái, amik tehát nem mérvadóak itt, hisz a nála harminccal idősebbek is vígan bírják a tüzet. Szveta adakozó, minden eszközzel ellátja, abban azonban nem jutnak dűlőre, hogy miért nincs langyos-meleg vízű medence a lazulásához, csak az otthonról is ismert billentős dézsák a jéghideggel. *Itt tisztálkodunk, nem ejtőzünk.*

Szvetlána a fürdőből aztán ügyeit intézni indul, de lelkére köti magyar barátjának, hogy feltétlenül csatlakozzon az ingyenes Arbat séták-csoporthoz, amit kinézett neki. Szálljon ki a metróból a megfelelő kék vonalon, kétféle kék van, mindkettőnek az Arbat téren van megállója, ezt tisztázzák, s az Arbat téri *káféháusz*nál álljon be 13 órakor a csoportba. Ella bőven odaér, már háromnegyedre, elhalad a kommersz büfé mellett a kijáratnál, át az aluljárón az Arbat utcára, ahol már látta korábban a Káfé Háosz cégért. Le is ül vele szembe, s találgatja, ki lesz az idegenvezető, de valahogy egyikük sem keresi a csoportját, 13.10-kor már fellép a Káosz kávéház lépcsőjére az ott ácsorgó pincérhez, aki nem tud tőlük induló csoportról. Kicsit csalódva – minden nem jöhet össze – elindul egyedül felfedezni a régi és új Arbatot.

– *A Káfé Háoszba ülünk be*, mondja a készséges kritikus, Igor, aki előző nap még Firenzében járkált Gorkij nyomain más orosz és nem orosz írókkal valamilyen jutalomutazáson. *Mindenki sír, hogy nincs honorárium, de azért az ilyen utakon feltűnnek ők is, most éppen egy városon kívüli szupertitkos konferencián, ami elvileg nyilvános, de nyilván csak maguknak beszélnek két fogadás közt írók és irodalmárok a nyírfaedő közepén a luxuspanzióban, mert oda hogy jutna ki bárki – közönségnek.* Igor közös barátjuk ajánlására, akit épp akkor vitt el az íróbusz a fenti eseményre, örömmel találkozik Ellával, aki sajnálkozik, hogy a férfi csak előző este jött meg külföldről, és máris itt kell lennie vele, Igor szégyenlősen hozzát teszi: *volt az éjfél is, mire a szélviharban két órát röpködve a város felett leszálltunk, alig tudott landolni a pilóta.* Ellának nincs több napja Moszkvában, ezért most tudnak csak konzultálni az itt zajló kulturális jelenségekről.

A Puskin-szoborhoz beszélük meg a találkozót, ami tökéletes célpont, nem lehet elvéteni, több metróvonal kereszteződése. Igor közben hívja, hogy ké-

sik, messziről jön, Ella ennek köszönhetően mégis eljut a Vörös térre, mert az üzenet vételekor bőven időben van (büszke, hogy rögtön belerázódott, mennyit kell hagyni egy útra), mindjárt ki is lép a metróból, ami éppen a GUM alatt húz el akkor, még éppen lesz ideje megnézni a teret. Már majdnem nem sikerült, ahogy Venyicska hőséneke sem Petsukiból. Szvetával a harmadik, a búcsútalálkozójukon a Sándor-kertet járják körbe ünnepélyes komótosággal és dideregve (közben majdnem visszajött a tél), s csak rácsot látják, stílusosan, a birodalmi főteret. Úgy tűnt, hogy le van zárva a Krásznaja, biztos készülődnek a májuseggyre vagy a győzelem napjára, de aztán mégis elhúzták azt a rácsot harmadnapra. Szveta még biztosítja a hűledező Ellát arról, hogy az iszonyatosan magas fallikus Vlagyimir-a-kereszténység-alapító-szobra a Kreml tövében tíz éve még nem volt ott, ne tépelődjön, hogy miért nem emlékezett rá, mert csupán két éve emelték mintegy obeliszkül az abszolút központban. Szveta utolsó, méltóságteljes, birodalmi barangolásukon a Kreml körül az örökmécseses katonai őrségváltás levideózása után a volt Gorkij, jelenlegi Tverszkája utcán búcsúzik el Ellától. A Távirda épületével szemben egyszerre mondják ki: – *Itt az idő*, mint Margaritáék, miközben rátalálnak a hibára. Lehetetlen, hogy senki nem jött el az arbat-i sétára, még az idegenvezető sem, akadt fenn a rejtélyen az orosz barátnő, hiszen *rend van nálunk*, és valóban, nyugtázta Ella, *tényleg van itt rendszer, jól működő megapolisz ez*, amikor Ella rámutat a cégtáblára: na, ez az, ilyen előtt vártam az Arbat utcán.

– Ó, szegényke, én csak azt mondtam, hogy a kávéházba menj be a metrónál!

– Nem, te azt mondtad, hogy a Káosz kávéházba, a Káfé Háoszba!

– Nem, csak a káféháuszba, bocsn... mindegyikre azt mondjuk, tudod, az a sima büfé a metrókijáratnál, oda küldtelek be, mert úgy szereted a kávé, igyál egyet, amíg egy órára összejön a csoport. Ott gyülekeztek...

Már értették.

A Káosz-Háosz kávéház-hálózat még egyszer felkínálta magát. Közeledvén a Puskin-szobornál várakozó Ellához a kritikus a szemben lévő épületre mutat, miközben már mennek át a zebrán: oda ülünk be, a KáféHáoszba, mire Ella megörült, *navégre, megvagy, Káosz*, de Igorral úgy belevetették magukat az Ella konferenciájának hívószavául szolgáló teaurusz etimológiájába, hogy nem látták már a Káoszt, pedig ott kellett lennie, még vissza is mentek kicsit, de hiába, a káosz eltűnt a szemük elől, pedig egész biztosan az orruk előtt volt még az előbb. Lógó orral, fázva beléptek hát egy steril cukrászdába, aminek közönségessége, műanyagszerűsége nem kedvezett a barátkozásuknak, s ahol ráadásul Ella habcukorféleséget kért, azóta se tudja, mi ütött

belé akkor. Olyan kemény volt ugyanis, amikor próbálta elválni (mit hitt? hogy habkönnyű lesz?), hogy nem ment, aztán kézzel tördelte, amitől meg ragacsos lett a füzet is meg a toll, amivel jegyzetelte Igor komoly eszme-futtatásait. A szeánsz végére, mire megadta magát a habkarika, azért felengedtek. Igor elkísérte a metróvonaláig, ahonnan egy külvárosi épületbe áthelyezett neves színházba rohant Ella, sőt, oda is ért a zimankóban.

Nem engedte hát közel magához a káoszkávéház. Sőt, kivetette magából. Az egyetem hátsó lépcsőjén viszont – mikor is a kedvező wifielérhetés miatti kedvenc foteljától a hátsólépcsőn igyekezett le a tökéletes és tükörmennyezettű menzára, ahol olcsón sokfélét választhatott (húsmentes is akadt ez-az, meg jobbnál jobb pudingok), egyszer csak szembe jött vele huszonnyolc éve nem látott orosz-baskír kolléganője, egykori lektoruk a vidéki magyar orosz-tanszéken, ahol együtt tanítottak. Egyszerre kerültek oda. Ella huszonhárom volt. Aztán elveszítették a kontaktot. Még nem találták fel az e-mailt. Azt hitte, hogy Ira a baskír városba ment vissza, miután magyarországi küldetése lejárt. Az eufórikus négy percben, ami Irina órájáig még maradt, kiderült: nyolc éve ideköltözött a fővárosba. Akkor még szüleit ápolni, akik beváltották az álmukat, hogy legyen saját moszkvai lakásuk, ne csak átutazóként járjanak Moszkvába. Elvált. Fia külföldön. Unokái nem akarnak oroszul beszélni. Pedig anyjuk is orosz. Másnap, a konferencia záróasztala után, ahol végre volt bátorsága köszönő tósztot mondani, Ella indult is hozzá. Először elkerülték egymást a metrócsomóponton, mert Ira nem vitte magával a mobilját, amiből különben is kettő volt neki. Lakásához navigálva egy órával később csodálatosan megvendégeli Ellát, harminc év után is emlékezve rá, hogy nem eszik húst. Ira büszkén harapdálja sok ingyenc fogása közt, amit készített: a pompás tévépaprikát, amire magyar kollégái szoktatták rá. Vasárnap vele tart a Luznyikiba az esztrádkoncertre, amire Ella két jegyet kapott az egyetem mosdójában egy szakszervezetistől. Ha már rátukmálták, gondolta, elmegy, ha lesz kivel. Időutazás volt ez a javából a nyolcvanas évek elejére, amikor először járt Moszkvában, pontosan ugyanilyen koncerteken is.

Pár nap múlva Irina elviszi őt egy kolostorba, mert hála Magyarországnak (ahol a rendszerváltás előtt is működtek a templomok) és szülei halálának: vallásos lett! Sűrűn emlegetette Istent, akinek folyton hálát adott – a találkozásukért is. *Mi, orosz emberek, ikonok vagyunk, aminek az alsó rétegében ott volt Isten képmása, csak nyolcvan évig más fedte*, mondogatta. Négyórás városjáró autóbuszozást is terveztek, Ira úgy belejött a közös programokba.

Magányosan, egyedül élt, s hatvan körül már nem tudott gyökeret eresztetni a vágyott és elért nagyvárosban. A buszos kirándulás ötletéért Ella odavolt, végre a föld felett is látja természetes összeköttetésükben a helyeket, amiket mindig metróval közelített meg, s talán így felismeri a régi helyszíneket a mai álcájuk alatt. Szélvihar tört azonban Moszkvára ezekben az órákban, amiért a jelentkezők, őket kivéve, lemondták az utat. Ez sehogy sem fért Ella fejébe: a busz ablakából király lett volna minden, nem? De így legalább kikötöttek a Tagankán (ami Ella B terve volt aznapra), a leglelkesebb programon azok közül, amin egész moszkvai tartózkodása alatt részt vett.

A káosz-kávéház nem küldött tartós új ismeretségeket, amiket pedig a gyerekesen bizakodó Ella mindig várt a külföldről. Tíz éve meg is kapta Szetát, most viszont a régi Ira jött felé a hátsó lépcsőn, nem változva, csak kicsit lazább körvonalakkal, de ugyanazok voltak egymásnak. Nem újak jöttek felé ezúttal, hanem a régiek (bár Évát most ismerte jobban meg); a hatalmas egyetemen, ahova Ira hetente kétszer jár be tanítani egy másik tanszékre, lám, összeakadtak. Latolgatták, mekkora szerencse kellett ehhez. Rátalált hát véletlenül a magányos Irára (egyetlen fia külföldön), egy, találkoztak háromszor az elvált Szetával (beteg anyjával él, fia valahol Oroszországban), *kettő* – s lesz még a komoly fiatal tudós (*a legjobb pozíció csodabogárnak lenni*, mondja otthoni közös ismerősükről), a segítőkész, gyorsbeszédű *Ánya*, *három*, aki egy napra, annak is pontosan két órájára került elő most, mert közben elvált s a hét nagy részében fiát neveli városon túli lakásában, szülei közelében. Jobbára a közösségi médiában tartja a kapcsolatot ismerőseivel talányos posztjain át, melyekben mindig van olyan szleng, ami Ellát elbizonytalanítja a megértésben.

Béültek egy egyenbiztróba, méregdrága volt, pedig nem is ettek igazi ételt, *Ánya* hívta meg, Ella pedig húzta elő az otthonról hozott ajándékokat, csokikat és italokat, s szidta magát, amiért csomagolás nélkül nyomta azokat a kedves *Ánya* kezébe, aki készségesen segített neki tíz éve, amikor éppen rá bízta az akadémián őt, a magyar vendéget. Ráérő, lelkes, független intézeti aspiránsként hordta is rendesen egyik irodalmi társaságból a másikba, minden napra volt egy ötlete. Azóta felnőtt, távol tartja magát az irodalmi élettől, amit értelmetlennek talál, azonban – ír. Egy kisregényt például a rendszerváltás utáni orosz ellenzéki mozgalmakról. És biztosítja arról a kisfiát, Kosztyát, hogy apjával nagy szerelem volt az övék, csak a kapcsolat nem működött.

Megkomolyodtak, beértek Ella barátai, már nem értek rá annyit kísérgelni, mint egy évtizede. A konferencia előadói meg szétszéledtek a szekció-

juk után, csak a fehér asztalnál gyűltek össze újra záráskor, ahol dicsérték a nyelvtudását és azt az oroszos lelkületet, amivel tósztot mondott az országhoz, ahova visszajár. Könnybe lábadtak a szemek, mindenki koccintani akart vele, hívták mindjárt egy őszi volgai konferenciára a talpraesett külföldit, aki valahogy idekeveredett, s lám, hogy szeret bennünket (ő volt az egyetlen a határon túlról, a többiek a hatalmas ország végeiről, közepéről, széltébből-hosszából), menne, ha a híváshoz repülőjegyet is kapna. Aztán itt és ekkor tudta meg a mellette ülő fiatal kazanyi kolléganőtől, miért nem szeretik zsidó íróikat az oroszok (nincs bennük lelkesedés és nem adnak reményt, szárazak és csak fanyalognak). A vele szemben ülő helyes, értelmes, vörös hajú, donyecki nő, akihez odahúzódott aztán, a vonata indulása előtti húsz percben mesélte el neki, hogy kultúrájukat és identitásukat, ezzel nagyapáik honvédő áldozatát kérdőjelezi meg *fegyverrel!* az ukránok ott, ahol él, s ők, a helyi oroszok ellenállnak nekik polgári engedetlenséggel, de amazok tényleg lőnek.

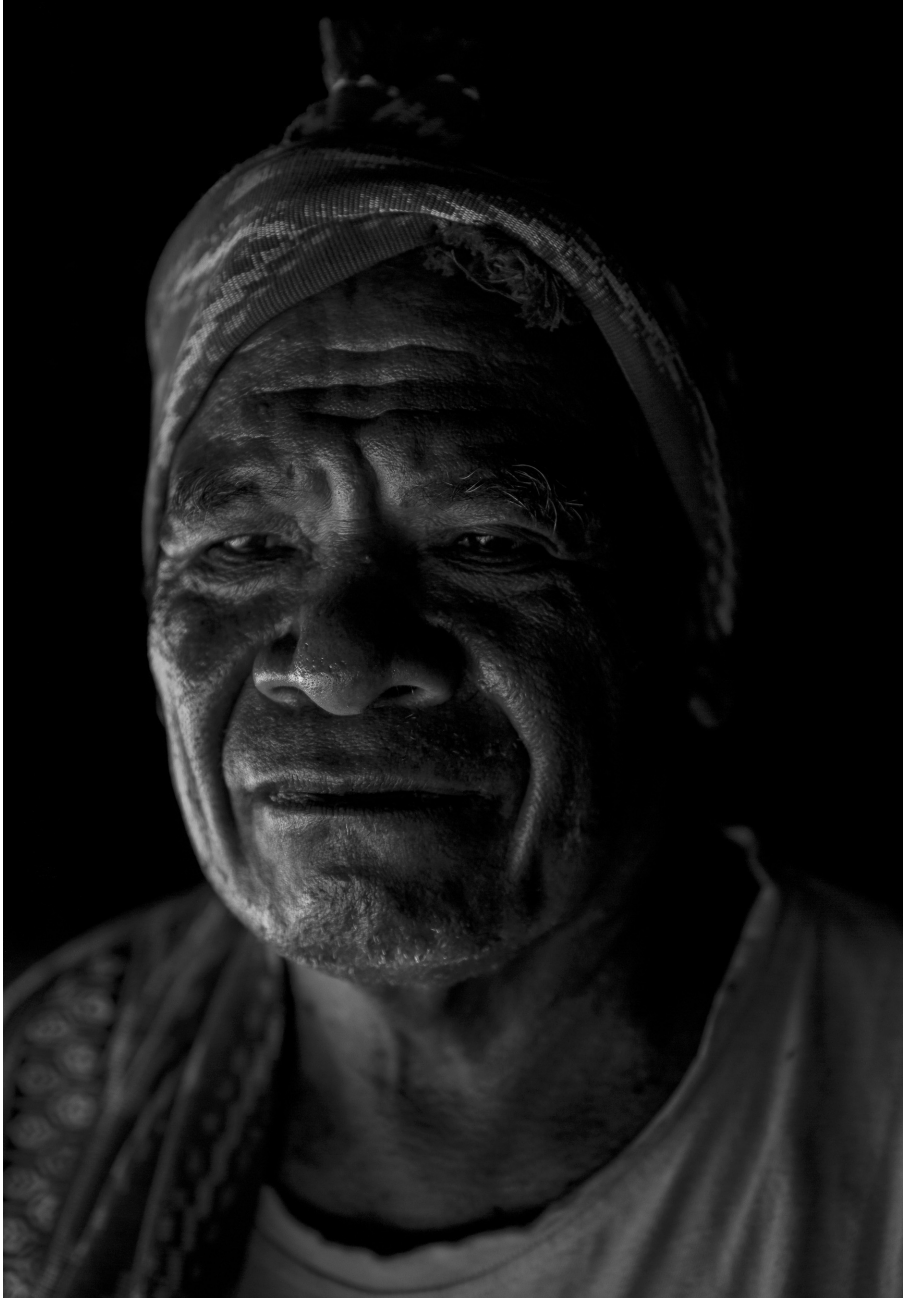
Káosz-kávészó távolságot tart. Éppen zárja kapuit, s gögösen-öntudatosan konszolidálódik? Ideje felnőni, komolyodni, mindenkinek dolga van, kis meglepetések még érnek, de hol vannak már a ráérős alkalmak, amikor másnap is találkozni akarnak törzsvendégei a külföldivel... Az üzveg taxisoőr, Ruszlán szintúgy, mint elődje a befelé vezető úton, elfelejti betenni számlatömbjét a kesztyűtartóba, tessék-lássék azért keresgéli, pedig megbeszélték, hogy szükség lesz rá, mielőtt vitte ki Ellát a reptérre. A magyar nőnek volt gyakorlata, már tudta, mi ilyenkor a megoldás, neki ugyanis kellett a taxisámla: *kérjen a másik taxistól*, működött a dolog. Ruszlán éppen mutogatja unokái képét az okostelefonján, ahogy a vendégház portása is tette, ahol Ella a második héten lakott, s akinek családja Itáliában él. Jó órányi az út a reptérig, ami alatt Ruszlán megismerteti érdeklődő utasát családjuk ágbogaival, a nők helyzetével muszlim vallásukban. Feleségét egy évben egyszer látja, *drága az utazás, inkább megspóroljuk, amit itt keresek, az asszonyra szükség van otthon az unokák körül*, aztán dicséri országuk bölcs vezetőjét. Megtárgyalják az Iszlám Államot, sőt a taxis vezetés közben erősen elgondolkozik Ella javaslatán, hogy a mérsékeltnek többször és nyilvánosan el kellene határolódnia a szervezettől az iszlamofóbia elkerülése végett a világban.

Míg tartanak kifelé a városból a rendezett, folyton söpört belvárosi utcákon a Kreml mellett, Ella végre felismeri a különbséget, ami mindedig

akadályozta, hogy a nyolcvanas évek Moszkváját meglássa a 2018-asban. Hát persze, eltűntek az árusok a járdákról, s az egész utcakép a jellegzetes szagával, állandó balkáni-ázsiai nyüzsgésével, meg az összes kioszk az össze-vissza ragasztott, részben kézzel írt cetlijeivel; ezek a bájosan bumfordi utcai hengerek és dobozok voltak a korabeli hírportálok, hemzsegték rajtuk a plakátok és apróhirdetések, újságot, színházjegyet (többet egy borítékban, így jutott el az esztrádműsorokra) meg ezer más árut ajánlgattak. Közeli, szó szerint underground kiállításokra és félhivatalos performanszokra invitáltak a kultúrpincékből a forgatagba felküldött művészek meg parafenomének akcióira, a bádogtartályú ital automatákból kvászt, szörpöket lehetett engedni pár kopejkáért, a mellettük üldögélő fejkendő anyókák pilményit, pirogot kínálgattak, a szomszédos bódéból meg márózsenojét nyújtogattak, azaz az obligát vaníliás-csokis fagyaltot, ami valójában jégkrém, amit mínusz negyvenben is majszolt mindenki s valahogy nem fájdult meg tőle a torkuk.



© Szöllösi Mátyás



© Szöllösi Mátyás

Kuriozitás és művészet randevúja a kioszkban

AZ ÖTNÉZETŰ PORTRÉFOTÓ ZSÁNERE

Történetünk, mint oly sok történet az utóbbi évszázad művészetében, Marcel Duchamp-mal kezdődik. Pontosabban: a történetet kezdhethetjük ezúttal is Duchamp-mal, mint oly sokszor. Arról az ötnézetű portréfotóról van szó, mely mára az egyik legtöbbet reprodukált arcképének számít. De az utóbbi évtizedekben nemcsak e kép ismertsége növekedett látványosan, hanem jellege, státusa, jelentősége is megváltozni látszik. Kezdetben ugyanis nem műalkotásként tartották számon, csupán érdekes adaléknak számított Duchamp művészi portréjához. Ennek igazolására hozza fel Heinz-Werner Lawo, hogy a kérdéses fotó nem szerepel Arturo Schwarz *The Complete Works of Marcel Duchamp* című, átfogó műtárgyjegyzékében.¹ A helyzet azonban Lawo írásának idejére (2008) megváltozott. Olyannyira, hogy a 2009-ben Washingtonban rendezett *Inventing Marcel Duchamp* című kiállításnak, mely

a művész imázsát állította a fókuszba, ez a fotó lett az egyik kulcsműve: Duchamp csalafinta művészi önreprezentációjának ősdarabja és eredője. A kiállítás honlapján olvassuk: „A 20. század nagy részén átívelő munkássága során Marcel Duchamp újrafabrikálta az identitás kialakításának és leírásának bevett módozatait. 1917-ben, nem sokkal Amerikába érkezését követően, különös jelentőséggel ruházta fel azt a fotó-képeslapot, melyet mechanikus módon, egy pántos tükör segítségével készítettek róla, és öt különböző nézetből ábrázolja. Marcel Duchamp ötnézetű portréja jól jelzi, hogy a művész milyen korán tudatosította a személyes identitás sokarcú természetét, amit aztán későbbi műveiben új és új megvilágításba helyezett.”² James McManus, a kiállítás egyik kurátora előbb franciául (2005), majd angolul (2008) hosszú tanulmányt publikált a fotóról, és a Duchamp-irodalom olyan jól ismert, régóta morzsolts, fi-

nomra örölt és tudományossá porított tematikáinak közegébe helyezte, mint a sakk, a ready-made, a csuklópántok, az egymást kioltó állítások, a tükrök és a mechanikus szerkezetek. Egyszóval Duchamp művészi működésének centrumába.³

Lawo szerint korábban azért nem sorolta szinte senki Duchamp művei közé ezt a portrét, mert „egyszerűen nem állt rendelkezésre elegendő információ ehhez a tükörfotóhoz”.⁴ Közismert, hogy Duchamp mellett más avantgárd művészek is készítettek hasonló ötnézetű fotókat, de jellemző az ezeket övező tájékozatlanságra, hogy több fotótörténész fotómontázsak titulálta őket, vagy bonyolult tükörrendszereket emlegetett velük kapcsolatban.⁵ Kétségtelen, hogy ma sokkal többet tudunk e képtípus történetéről, technikájáról, elterjedéséről és példairól, mint egy-két évtizeddel ezelőtt. Részben épp Heinz-Werner Lawo kutatásainak köszönhetően. De e képek művészi státusa és az ötnézetű fotókról rendelkezésünkre álló információk közötti összefüggés mintha fordítva is állna: minél kevesebb ismerettel rendelkezünk e képtípus technikájáról és elterjedtségéről, annál nagyobb tér nyílt az avantgárd művészek ötnézetű képeihez kapcsolódó misztifikációra.

Arra a meglepő tényre, hogy a huszadik század elejének számos jelentős avantgárd művésztől ismerünk

egymáshoz szinte kísértetiesen hasonló, ötalakos fotókat, 1980 táján kezdett rácsodálkozni a művészeti szcéna. Ami e folyamat hazai vetületét illeti, Peternák Miklós 1981-ben, Sebők Zoltán pedig 1983-ban hívta fel a figyelmet rájuk.⁶ Mindketten hivatkoztak a lengyel Marcin Gyzcki 1980-as írására, és alighanem ennek köszönhető, hogy Duchamp és Picabia mellett mindketten két lengyel művész, Stanisław Ignacy Witkiewicz és Waclaw Szpakowski fotóira utalnak. Mindketten tisztában voltak e fotók elkészítésének technikájával is, vagyis azzal, hogy nincsen szükség hozzájuk egyébre, mint két tükörtáblára, melyek egymással 72 fokos szöveget zárnak be.⁷ E képtípus történetéről, korabeli elterjedtségéről azonban nem esik szó náluk,⁸ az általuk említett művészek fotóit láthatólag alkotóik eredeti invenciójának tekintik, hatásuk különösségét emelik ki. Peternák szerint Witkiewicz ötnézetű fotójának esetében ezt a különösséget „fokozza a készítés időpontja, amely majdnem egyidejű Picabia és Duchamp fotójának megszületésével (1917)”. Sebők pedig így ír: „Számomra kissé misztikus módon a fenti négy művész egymástól függetlenül, más-más időpontban valósította meg ugyanazt az ötletet”. Ez a misztikus hatás, mint írja, „csak csökken, de nem szűnik meg” azzal, hogy a pofonegyszerű technikai magyarázattal tisztában

vagyunk. Hiszen: „Hogyan lehetséges, hogy négy kiváló egyéniségnek egymástól függetlenül ugyanaz az ötlete támad?”

Sebők és Peternák (más szerzőkhöz hasonlóan) tehát az említett művészek öntörvényűségét, eredetiségét, teremtő erejét tekintik e képek alfájának és ómegájának. A fotókat művészi gesztusnak látják, magától értetődőnek veszik, hogy a szóban forgó művészek gondolták ki, tervezték meg, készítették el őket, még ha segédlettel is. Ezek a fotók az ő műveik. Ennek köszönhető, hogy a művek közötti megtévesztő hasonlóságra úgy tekintenek, mint a ko incidencia „különös”, „misztikus” esetére.

Nem kétséges, hogy a művészet története tele van efféle rejtélyes és meglepő együttállásokkal, az avantgárd művészek önarcképeinek „ko incidenciája” azonban *nem ezek közé tartozik*. Ez eléggé egyértelművé válik, ha elolvassuk az ötszörös portrékról írt két legfontosabb tanulmányt, Heinz-Werner Lawo és Irwin Reichstein írásait, akik e fotótípus készítésének története, korabeli elterjedtsége és kulturális gyakorlata felől közelítenek tárgyukhoz. Noha Lawo érdeklődését e képfajta iránt Duchamp ötalakos portréja keltette föl, ő maga nem Duchamp-kutató, sőt még csak nem is művészet- vagy

fotótörténész. És aligha véletlen, hogy Reichstein sem az. Mindketőtjük a szó legnemesebb értelmében vett műkedvelő kutató és gyűjtő. E képtípus újfajta megközelítéséhez tehát olyanok tevékenysége kínált új kérdéshorizontot, akik nem professzionális művészetkritikusok, hanem személyes érdeklődésük által vezérelt laikusok. Ezt a ténytet nem árt külön is kiemelnünk.

Duchamp és Picabia ötnézetű képei hasonlatosságának rejtélyét egyébként már az is megoldja, hogy a két művész korántsem „egymástól függetlenül, más-más időpontban valósította meg ugyanazt az ötletet”, ahogy Sebők írja, hanem ugyanazon a napon, együtt mentek el a New York-i Broadway-n levő fotóműterembe. Elvileg elképzelhető persze, hogy azon alkotók valamelyike, akiktől ugyanebből az időből hasonló fotókat ismerünk (az említettekén kívül pl. Umberto Boccioni, Hannah Höch, Émile Cohl, az animációs film úttörője és Kay Boyle, amerikai író) maga ácsolta össze a tükröket, és készítette el ötnézetű önarcképét.⁹ Az azonban bizonyos, hogy az elv, a fotótechnikai szabadalom már ismert, sőt széles körben elterjedt volt akkor, amikor fotóikat készítették. Valószínűbb tehát, hogy egyszerűen beültek egy fotóműterembe.

Úgy vélem, a szóban forgó ötnézetű fotók különös ko incidenciájára való rácsodálkozás jórészt a művé-

szeti gyakorlatot általában övező misztifikációnak tudható be. Sebők azt találta különösnek, – saját kifejezését használva – „misztikusnak”, hogyan juthatott eszébe négy karakteresen eredeti művésznak egy időben ugyanaz az ötlet, és hogyan készíthettek ennek nyomán szinte kísértetiesen hasonló fotókat. Számomra sokkal érdekesebb az a kérdés, mely így hangzik: szerencsés-e merőben más attitűdöt, jelentéstartalmat és szofisztikáltságot feltételeznünk és felfedeznünk ezekben a művészekről készült képekben, mint azon ezrek és tízezrek fotóiban, akik a 20. század első évtizedeiben ültek be a fotós fölkéjébe, és fényképeztették le magukat ugyanezzel az eljárással? Másképpen fogalmazva, érdemes-e és szükséges-e kapcsolatba hozni ezeket a fotókat a rajtuk látható művészek (művészi) invenciójával? Jól tudom persze, hogy ezekre a kérdésekre van egy rutinszerű, a művészeti szcénában bejáratott és borítékolt válasz. Eszerint a művészek ötnézetű képei tevékenységük és életművük kontextusába illesztve, rájuk jellemző, egyedi jelentéstartalmakkal és értelem-összefüggésekkel telítődnek.¹⁰ Ebben a tekintetben ezek a fotók pontosan úgy viselkednek, mint bármely más művük.

De most, hogy immár kellő információval rendelkezünk az ötalakos képek készítésének történetéről és gyakorlatáról, vajon nem jutunk-e

érdekesebb problémákhoz akkor, ha szakítunk az egyes művészek életművére fókuszáló értelmezési gyakorlattal? Mielőtt azonban elbúcsúznánk ettől a megközelítéstől, térjünk vissza egy forduló erejéig Duchamp-hoz, a Duchamp-értelmezés iparszerű gyakorlatához és a művészetelmélethez. De csak azért, hogy el tudjunk szakadni: tőle is, és az elmélettől is!

Az általam ismert legközelítőbb és legelmélyültebb ötalakos fotóértelmezés James W. McManus említett terjedelmes tanulmánya Duchamp fotójáról. A szerző számba veszi a kép elkészülésének körülményeit, történeti és technikai kontextusát is. Leírja, hogy Duchamp 1917. június 21-én barátjával, Francis Picabiával és Beatrice Wooddal betért a New York-i Broadway Photo Shopba, ahol a két férfi csináltatott magáról egy-egy ötalakos képet, és hármukról is készült ugyanitt egy hagyományos műtermi fotó. Megtudjuk írásából azt is, hogy a „pántos tükör” technika, mellyel az ötalakos fotó elkészíthető, a 19. század végén terjedt el; kezdetben üdülőhelyek, termékiállítások és vidámparkok látogatói készíthették el a maguk vicces portróját, amint öt nézetben ülnek körül egy asztalt. Ez a képtípus, mint egyfajta szuvenír, a tízes években örvendett a legnagyobb népsze-

rűségnek (Boccionit és Kay Boyle-t leszámítva az összes említett művész fotója ebben az évtizedben készült).¹¹

McManus tehát tökéletesen tisztában van e képtípus mechanikus és populáris jellegével. Írásának súlypontját azonban a szóban forgó Duchamp-fotónak az életmű számos alapkérdését érintő spekulatív értelmezése adja. Olyan Duchamp gondolkodását keresztül-kasul átjáró problematikákat hoz be a képbe, mint a fotográfia, a mechanikus szerkezetek, a sakk, a csuklópántok és a readymade, annak bizonyítására, hogy az ötnézetű fotó az életmű számos központi kérdésének afféle emblémája.¹²

Ehhez kínál kulcsot számára Robert Lebel 1959-es úttörő Duchamp-monográfiájának az az oldalpárja, amelyen ötalakos fotója is szerepel. McManus tekervényes – utalások, fogalombeemelések, ráolvasások, összefüggések és idézetek sokaságával terhelt – eszmefuttatásában az asztalt körülülő Duchamp pozitívra, a szájához emelt pipa és a sakk iránti szenvedélye fonalán jut el a híres sakkautomatáig (Kempelen, Ajeeb), majd Duchamp egyik végjátékelemzésére hivatkozva egy (ló)ugrással visszatér a readymade és a fotográfia közti párhuzamhoz, melyet korábban már érintett, ekképpen: „Az ötnézetű portréba Duchamp »readymade«-ként illeszkedik, és egyfajta »readymade« képpé transz-

formálódik. Ez olyan jellemzőket eredményez, melyeket Krauss a fotográfia és általában a readymade közös tulajdonságainak tekintett: »Mindkét esetben arról van szó, hogy egy tárgyat fizikailag átemelünk a valóság kontinuumából a művészi kép rögzített keretei közé azáltal, hogy egy pillanatra kiválasztjuk, izoláljuk. És ezáltal az ötnézetű portré emlékeztet a shifterekre is. Ezek olyan jelek, amelyek inherensen 'üresek'. [...] Vagyis egy jelentés nélküli jelentés az, ami az index által jön létre.«”

Ugyanezt a Rosalind Krauss-paszust McManus korábban hosszabban is idézi ugyanebben az írásban. A két idézet között azonban van egy lényeges különbség. A citátumok sűrűjében előrehaladó McManus ugyanis a második alkalommal egyszerűen betoldja Krauss szövegébe a „the five-way portait” kifejezést az „it” mutató névmás helyett, mely a szövegben szerepel. Ezzel a kis kozmetikázással – mely arra szolgál, hogy az ötalakos fotó ne csak az életművön belül kerüljön magasabb polcra, hanem az elméleti összefüggések terén is megkapja a magáét – a legfőbb baj, hogy az „it” Kraussnál nem az ötnézetű portréra utal, hanem a fotográfia és a readymade létrejöttének folyamatára, már csak azért is, mert az ötnézetű fotóról egyáltalán nem esik szó az írásában!¹³

Természetesen attól az aprócska gikszertől eltekintve, hogy egy idézetbe McManus egyszerűen beleírja azt, amit látni szeretne benne, ízig-veéig spekulatív értelmezése akár meggyőző vagy megvilágító erejű is lehetne. De – számomra legalábbis – egyáltalán nem az. Így aztán az „ötalagos portré” kifejezés beszúrása, mint afféle freudi elszólás, csupán nyomatékosítja azt az érzést, hogy egy nekibuzdult és fogalmilag felvértezett műkritikus kezét-lábát képes összetörni, hogy értelmezését aládúcolja, s közben az olvasó teherbíró képességét és józan esztét is megpogtatja kicsit.

Noha McManus az említett oldalpár képeinek összefüggéseit alaposan kiaknázza, egy fontos mozzanatot figyelmen kívül hagy. Miközben rögzíti a tényt, hogy a Duchamp fotóját reprodukáló oldalon szerepel barátja, Henri-Pierre Roché az övéhez hasonló, ötalagos portréja is, McManust annyira elfoglalja a Duchamp-fotó jelentésbeli rétegzettségének és jelentőségének bogozgatása, hogy ennek a gesztusnak nem tulajdonít különösebb jelentőséget. Duchamp fotója először Lebel monográfiájában jelent meg, amelynek könyvtervét és tipografizálását maga Duchamp végezte. Joggal hihető tehát, hogy a fotók válogatásában is szerepe volt. Ennek fényében lesz figyelemre méltó, hogy ötalagos fotójának első publikálásakor rögtön

mellé teszi barátja hasonló fotóját, mégpedig tükörszimmetrikus elrendezésben (bal felső sarok – bal alsó sarok). A két fotó családi hasonlóságára ráerősít Duchamp és Roché ruhájának és egész fizimiskájának – hajviseletének, testalkatának és profiljának – szinte kísérteties hasonlósága is. Azt, hogy a két fotó felcserélhetőségének tükör-effektje Duchamp részéről tudatos volt, megerősíti még valami. Hiszen választhatta volna Picabia ötalagos fotóját is, mely, mint említettem, a sajátjával egy napon és egy helyen készült.¹⁴ Miért nem így tett? Csak találgathatunk. Az azonban bizonyos, hogy Picabia, ez a vastag nyakú, sötét bőrű spanyol merőben más alkat volt, mint a két szikár arcú francia, Duchamp és Roché. Ráadásul mindkettőjükön sötét ruha van, Picabia viszont világos zakót visel. Vagyis nincs az a futó pillantás, amellyel Duchamp ötnézetű önarcképét össze lehetne téveszteni Picabiaéval, míg Duchamp és Roché fotója olyannyira hasonlít egymásra, hogy szinte összecserélhetők. Tekintve Duchamp kirívó tudatosságát, ez aligha lehet véletlen. Ötnézetű fotója azzal együtt vagy inkább annak ellenére futott be kiugró karriert e képcsailád recepciótörténetében, hogy először egy másik, hozzá megtévesztésig hasonló képpel együtt publikálták! Mint oly sok másban, ezzel a gesztussal Duchamp megint csak mindenki

előtt járt. Nemcsak fotójának közlésével bizonyult úttörőnek, hanem a közlés módjával is, ami képének éppen nem egyediségét, különlegességét és kuriozitását hangsúlyozta, hanem készen kapottságát, mechanikusságát, köznapiságát – ebben az értelemben –, readymade jellegét. És ezen a ponton, Duchamp útmutatását követve, végre elhagyhatjuk őt, és megfeledkezhetünk róla!

Az ötnézetű fotók képtípusának legismertebb magyar példája Karinthy Frigyesről készült, és először az író halála után, a *Színházi Élet* 1938. szeptember 4-i számában publikálták. A Karinthy fotóit összegyűjtő 1982-es *Fotótéka* kötet szerkesztője, Kovács Ida „1920 körül”-re teszi keletkezését, és mindössze ennyit tud

róla: „A kép trükkfelvétel. A felvételtől eredeti pozitívot nem ismerünk.” A kötet negyedszázaddal későbbi, bővített változatában ehhez annyit tesz hozzá, hogy a fotó „feltehetően egy tükörrendszer segítségével készült”. Míg az ötnézetű fotó tág értelemben nevezhető trükkfelvételnek, a tükörrendszert emlegető feltetelezés friss és némiképp meglepő példája a képtípus technikáját övező tájékozatlanságnak és misztifikációnak, melyről korábban esett szó.¹⁵ A *Színházi Élet*ben közölt fotóhoz képaláírás is tartozott, melyet Kovács Ida nem tartott fontosnak megemlíteni, újraközölni. Mivel azonban eredeti nagytás – amely információkat kínálhatna készítőjéről vagy dátumáról – nem áll rendelkezésünkre, voltaképpen ez a képaláírás az egyedüli adalék a fotóhoz. „Öt Karinthy!



»Ping-Pong« szabadalom” – ezt írták a *Színházi Élet* szerkesztőségében a kép alá.¹⁶ A ping-pong szó talán arra utal itt, hogy tekintetünk folyamatosan mozog, „ide-oda pattog” az asztalt öt példányban körbeülő író figurái között. Alakmárai folytonosan egymásra mutatnak, és beletelik kis időbe, amíg felismerjük, hogy az író nem egyszerően öt példányban szerepel itt, hanem egyetlen ülést látunk egyszerre öt nézetben.

A ping-pong szó használata azonban ez esetben nem pusztán újságírói lelemény, szóvirág. A sportból átvett kifejezés a 20. század elején egy meghatározott képkészítési módot jelölt, melyről Patrick Feaster fotótörténeti blogján olvashatunk alapos és informatív írást.¹⁷ Ennek illusztrációi egytől egyig Feaster saját gyűjteményéből valók. Vagyis ő immár a harmadik gyűjtő – Lawo és Rechstein mellett –, akinek kutatásai irányt szabnak történetünknek. Tőle tudhatjuk tehát, hogy a ping-pong fotó az egyik legolcsóbb és legnépszerűbb fotografikus képfajta volt Amerikában a 20. század első évtizedeiben. Gazdaságossága anyagtakarékosságából fakadt, a „Ping-Pong szabadalom” ugyanis olyan kamera, melynek hátlapja egy sínszerkezeten ide-oda volt mozogatható és lehetővé tette, hogy a fotós több expozíciót készítsen egyetlen negatívlemezre.

A kamera beállításától függően eképpen 2, 3, 4 vagy akár 24 fotó is készülhetett egyetlen lapra.¹⁸

A ping-pong szabadalom segítségével tehát különálló képek – történetesen többnyire öttagú! – sorozatát készítették el, mely ugyanazt a személyt ábrázolta különböző helyzetekben vagy arckifejezéssel. Ez elsősre szembetűnő hasonlóságot mutat az ötnézetű fotókkal. Ez lehetett az oka, hogy a *Színházi Élet* szerkesztőségi munkatársának fejében a ping-pong elnevezés az ötnézetű képekkel kapcsolódott össze, amikor a Karinthy-fotót képaláírással látta el. Ugyanerre a hasonlóságra hajazott az is, hogy az ötnézetű képtípust Magyarországon „Ping-Pang” szabadalom névvel reklámozta egy bizonyos Hauser A., aki – reklámkártyájának tanúsága szerint – e képek „egyedüli készítője” volt Budapesten, Erzsébet-körút 33-as szám alatti műtermében „a Royal-Orfeum mellett”. A „Ping-Pong” és a „Ping-Pang” névvel jelzett képtípus technikai háttére azonban merőben más. A ping-pong fotók egy lemezre történő többszörös expozícióval készülnek, az ötnézetű képek viszont két egymással 72 fokos szöget bezáró tükör segítségével. Az előbbin egy embert látunk öt helyzetben, öt egymás mellé tett képen, képsorozaton, az utóbbin pedig egyetlen alakot egyszerre öt nézetből. A reklámkártyán levő bajszos férfi, szájában cigarettával, egy asz-

Mi a legújabb Budapest ? a Ping-Pang szabadalmazva

Egyedüli készítője: **HAUSER A.** Budapest.



VII., Erzsébet-körút 33 a Royal-Orfeum mellett.

Mindenki készíthet saját személyről ilyen levelezőlapot a hol egyszerre öt pozitúrában láthatja magát.

2 darab 1 Korona
6 darab 2 Korona

talt körülülve kedélyesen kártyázik önmagával. A kép alatt pedig ez olvasható: „Mindenki készíthet saját személyéről ilyen levelezőlapot, a hol egyszerre öt pozitúrában láthatja magát.”

Amikor Kovács Ida Karinthy hasonló fotóját 1920 körülre datálta, nemigen támaszkodott másra, mint arra, hogy az ötalakos fotón látható Karinthy körülbelül hány évesnek látszik. Én pusztán ennek alapján is korábbinak gondolom ezt a fotót, de a datáláshoz megfoghatóbb támpontot is remélhetünk, ha tudjuk, mikor jelent meg Hauser A. szabadalmaztatott „Ping-Pang” fotója Budapesten. Előbb azonban érdemes elmondani, hogy az ötnézetű fotók eljárása, mint találmány, akárcsak a ping-pong fotóké, Amerikából került át Európába. A

Popular Science News című lap 1893 októberében számolt be arról, hogy egy bizonyos James B. Shaw egyetlen expozícióval öt helyzetben képes láttatni egy személyt. A „multigraph” születési helye a keleti part első számú üdülő- és szórakoztató központja, Atlantic City. Az eljárás a *Scientific American* egy évvel későbbi részletes, több képpel illusztrált leírása nyomán vált ismertté, és terjedt el széles körben.¹⁹ A modell, aki ilyen bizarr fotón szerette volna öt példányban viszontlátni magát, többnyire három fotóképeslap-kópiát kapott belőle. A Lawo blogján szereplő gyűjtésben egy 1895-ös, Olaszországban készült multigráf az első európai példa.

Mikori lehet tehát az a reklámkártya, amely a „Mi a legújabb Budapest?” kérdésre nyomban meg

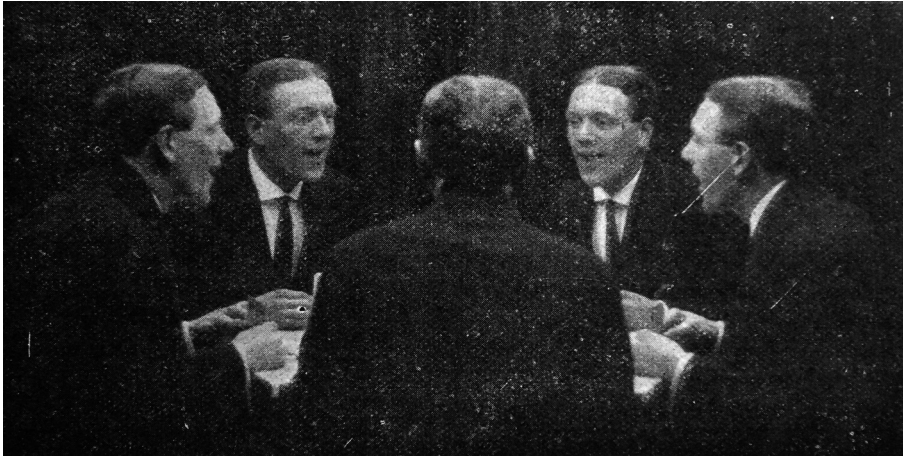
is adja a választ: a „Ping-Pang” szabadalom. Mikor „szabadalmaztathatta” Magyarországon Hauser A. ezt a világszerte már évtizedek óta használt eljárást? Az 1914-es *Budapesti Cím- és Lakásjegyzék*ben a Fényképészek névsorában ezt találjuk: „»Ping pong« (sic!) Hauser A., VII, Erzsébet-körút 33.” Az 1913-as és az 1915-ös címjegyzékben viszont nincs nyoma Hauser A. műtermének. Azt jelentené ez, hogy a titokzatos Hauser A. vállalkozása csak rövid ideig működött Budapesten?

Az utóbbi években legalább négy darab ötnézetű fotó bukkant fel a Darabanth Aukcióház árverésein. Három jobb alsó sarkában ez olvasható: „PING-PANG SZAB. ERZSÉBET Krt. 33.” A tételek leírása két esetben – a fotó hátoldalán szereplő információk alapján – megadja a fotó dátumát (1913) és készítőjének nevét (Hauser A.) is.²⁰

Azt, hogy ez a képtípus 1913-ban jelent meg Budapesten – könnyen lehet, hogy az 1914-es Címjegyzék az előző évi adatait közli –, még valami megerősíti. Az *Érdekes Újság* 1913. június 1-jei számában olvasható egy cikk, amely a következőképpen kezdődik: „Virág Jenőt tetszik ismerni. Kabaréban, orfeumban, szinpadon, mindig sok gyönyörűséget szerzett a publikumnak furcsa kupléival, groteszk táncaival. Hát egyszer csak az

asztalra csap Virág Jenő s azt mondja: – A teremtését ennek a szomorú világnak! Mindig csak mások gyönyörködjenek bennem? Egyszer magam is gyönyörködni akarok magamban! Csinálok magamnak egy jó napot és megszorozom az élvezetem azzal, hogy [...] keresek magamnak valami nagyon kitűnő társaságot, egy kompániát még négy Virág Jenőből. [...] S akkor Virág Jenő elmegy egy körúti fotográfushoz, háttal ül a gépnek és szemben egy háromszögű tükörrel s levétezi magát amint megköti a nyakkendőjét, amint boldogan konstatálja, hogy elég jó kártyával indul egy jó kassza elébe, amint gusztálja az eredményt s amint a nagy nyereség öröme” rendel egy limonádét. Az egész oldalas cikket négy fotó kíséri, melyeken 4x5 nézetben látjuk Virág Jenőt.

1913 késő tavaszán tehát már bizonyosan készíthető volt Budapesten ötnézetű fotó, és az eljárás újdonság lehetett, hiszen Az *Érdekes Újság* cikket nyilvánvalóan a mellékelt képek újdonságértéke, mulatságos vizuális hatásának, kuriozitásának bemutatása hívta életre. Bár a cikk nem csinál reklámot a fotóműtermének, a „körúti fotográfus” megjelölés illik Hauser A. Erzsébet körúti műtermére. Azt is tudjuk, hogy Virág Jenő naponta járt errefelé akkoriban, hiszen 1913-tól a Royal Sörkabaréban lépett fel, amely a Royal Orfeum épületének első emeletén működött, tehát a



Ping-pang műteremmel szomszédos házban!²¹

Ebből persze még semmi sem következik arra nézve, hogy Karinthy hol, és pontosan mikor készíthette el a maga hasonló fotóját. Ha azonban tekintetbe vesszük, mennyire érdeklődött a tudományos felfedezések és az új technikai találmányok iránt,²² hogy például akkor, amikor ez még igencsak veszélyes vállalkozás volt, az aviatika egyik hazai úttörője, Wittmann Viktor mögé vackolódott a repülőgépen, és a levegőbe emelkedett, hogy élményeiről tudósítson (Wittmann nem sokkal később lezuhant gépével, és szörnyethalt), akkor valószínűsíthető, hogy az érdekes fotótechnikai eljárás pesti felbukkanására is gyorsan reagált, és az új találmányt azonnal kipróbálta. Ha máshonnan nem, legkésőbb *Az Érdekes Újság* idézett cikkéből tudomást is szerezhetett róla, hiszen a lap állandó szerzője volt, önálló rovattal (*Karinthy Frigyes tréfái*), *Hazamegyek dolgozni* című humoreszkje épp abban a számban jelent meg, mint az idézett cikk Virág Jenő fotóival.

Ez a ping-pang (vagy ping-pong) fotó budapesti szabadalma körül forgó hosszú kitérő persze nem a Karinthy-fotó hozzávetőleges datálása miatt volt fontos, hanem azért, hogy segítsen kiszabadulnunk a művészet bűvköréből. Hiszen önkéntelenül adódik a kérdés: hogyan tehetünk különbséget az ötnézetű képek mű-

vészi és nem művészi példái között? A bűvös szó, mint oly sokszor, itt is a kontextus. Csakhogy esetünkben nemcsak az elkészült képek, de készítésük kontextusa is kísértetiesen hasonló. A fotók vizualitását és alkotói mozgásterét maga a szabadság, a tükrök és a modell pontosan rögzített helye határozza meg. Vagyis ebben a felállásban az egyéni invenció szerepe minimális. A művész ugyanazt akarja, mikor betér a fotóműterembe, és ugyanazzal a produktummal távozik onnan, mint bárki más. Attól tartok, hogy művészek ötnézetű fotóira cizellált képzeteket rávetíteni afféle feltételes reflex csupán, mely a művészetről alkotott képzeteink kiirthatatlannak tűnő kísérője. Az ötnézetű fotók mindegyike érdekes és különös, de egyformán az, legyen szó ismert vagy ismeretlen emberekről, művészekről vagy járókelőkről. Az ötnézetű fotó szolgáltatás, amely a megrendelő testére van szabva ugyan – magára a produktumra mégis minimális hatással lehet csak, alanya szinte egyáltalán nem tudja alakítani. Maga a kép sokkal kevésbé függ a modelltől, mint akár egy szimpla, hivatalos igazolványkép esetében.

Mindez meglepően hangozhat, hiszen az ötalakos képeknél a modell azt csinálhat az arcával, amit csak akar, mimikájának spektrumát látszólag semmi sem korlátozza, még a tartását is szabadon változtathatja,

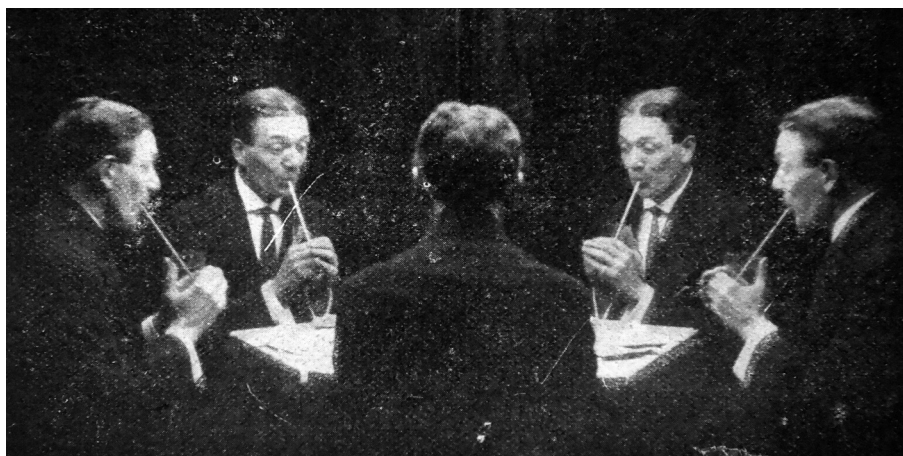
és kellékeket is kedve szerint használhat. Míg egy igazolványképnél ez nem így van. Csakhogy bármilyen pózt és arckifejezést vesz is föl, az összhatás, az, hogy öt példányban, öt nézetben látjuk ugyanazt az embert egy asztal körül, olyan különös és átütő, hogy a kép minden egyéb mozzanatát fölülírja.

Ami a szerzőséget és a modell szerepét, invencióját illeti, az ötnézetű képek státusa bizonyos hasonlóságot mutat azokkal a díszletszerű paravánokkal, „fotófalakkal”, amelyek a vurstlikban és a vidámparkokban voltak honosak, ahol ki-ki az előre gyártott panel kivágatába illeszthette bele a maga fejét. Az ötnézetű fotók érdekessége teljességgel technikai eredetű és technikailag rögzített. A látványosság, a spektakulum, a vurstli és a csodák palotájának ellenállhatatlan érdekessége ez. Ez az, amire a századelő avantgárd művészei is fogékonyak voltak. Egyfelől tehát ugyanazt az affinitást regisztrálhatjuk ez esetben is az avantgárd és a populáris kultúra formái között, melyet Tom Gunning *Az attrakció mozija* című briliáns tanulmányában, másfelől az avantgárd művészek is mintegy civilként ültek be a műtermekbe, hogy elkészítsék ötnézetű fotójukat. Előre gyártott effektet, készterméket vásároltak meg, akárhogy illeszkedik és rezonál ez többi művükhöz. Eszükbe sem jutott, hogy ezek a fotók művek vol-

nának, és nem is úgy kezelték őket, nem kiállítható, kiállításra váró tárgyat láttak bennük, hanem egyfajta önmagukról készített szuvenírt. A művész, mint mindenki más, a megrendelő, a vásárló szerepét töltötte be itt. Kicsit másképpen: az ötnézetű fotó mint képtípus kerete szinte semmi teret sem kínál a kreativitásra, mert maga a (szerep)játék, a keretbe való behelyezkedés a kreatív impulzus itt.

Mi a különbség tehát a művészek és a nem művészek ötalakos képei között? Én inkább így alakítanám át a kérdést: ha igaz az, hogy ez a képtípus ilyen csekély mozgásteret kínál az individuális formálásra, miben rejlett a vonzereje számos művész számára? Velős válaszom pedig körülbelül ez: ugyanaz, mint mindenki más számára. Az ötalakos fotónál a lapok és a szerepek precízen és változtathatatlanul le vannak osztva.

Az ötalakos fotónál a lapok és a szerepek precízen és változtathatatlanul le vannak osztva, mondom, és az egyik ilyen leosztott lap épp a kártyázó szerepe. Reichstein írásának apropóját egy birtokában levő, 1912 és 1916 között Montrealban készült multigráf képeslap adja. A fotót, melyen egy keménykalapos férfit látunk öt példányban, kezében kártyával, egyenesen rendkívülinek nevezi. Vajon miért? Erre írásának



végén tér vissza, amikor megkísérel választ adni arra a kérdésre, hogy mi tesz egy multigráfot sikerültté? „Az elsőre meglepő ötlet – írja – hamar megfakul, és az ember olyan multigráfokat kezd el keresni, amelyek fölé emelkednek az átlagnak. A montreali kártyázó ilyen kép. Az, ahogy a kártyázó belemerül a játékba, az, ahogy a kártyákat tartja, szinte az arca előtt, olyan belső drámát hoz létre, ami »szándéktalan remekművet« eredményez.” Vajon egyszerűen arra gondol, hogy ez esetben az imitált kártyázás ötlete a sikerült multigráf kulcsa? Reichstein mindenesetre rögtön hozzáfűzi: „Ami azt illeti, a kártyát gyakran használták kellékként a kép drámaiságának növeléséhez.” Ez a kiegészítés az igenlő és a tagadó válaszhoz egyaránt tápot ad. Másik példája egy olyan multigráf, amelynek modellje telefonkagylót tart a füléhez, és így trafikál öt példányban önmagával.

Reichstein szerint az is hozzájárul e multigráf „rendkívül eleven és érdekes hatásához”, hogy a fotósnak háttal ülő nő jobbra fordul. Az, hogy a modell elfordítja a törzsét, egyfajta rendellenesség, hiszen a multigráf sztenderd formájánál hátat fordít a kamerának. Ez az elfordulás – de ezt már én teszem hozzá – két dolgot eredményez. Egyfelől olyan hatást kelt, mintha a nő alakmásai párosával beszélnének egymáshoz. Csak hogy az öt páratlan szám, így aztán a kör, amelyet rendesen az öt alak képez, itt megbomlik, az egyedül maradó fantomkép pedig disszonanciát kelt, kilóg a képből, mivel az, akihez látszólag beszél, háttal ül neki. Ezzel szemben a sztenderd változatban az asztal körülülésének illúziója tökéletes.

Figyelemre méltó, hogy az összes említett század eleji művész ötnézettű fotója a sztenderd felállást követi. Vagyis a multigráf alapszolgáltatását

veszik igénybe, és azon semmit sem változtatnak. Úgy is mondhatnám, hogy vérbeli művész még véletlenül sem törekszik semmiféle extra hatásra, nem akar rátenni egy lapáttal az alaphelyzetre, alighanem azért, mert ez a kép önmagában is épp elég különös. Annál jellemzőbb ez a törekvés Virág Jenőre, a komikus színészre és kabarettistára. Ő mind a négy ötalakos fotóján izeg-mozog: nyakkendőjét köti, kártyázik, szívószállal szürcsölget valami levelet egy pohárból, szemét mereszti, grimaszol vagy nevet. Vagyis nem éri be azzal, amit a multigráf alapból tud és kínál. Mivelhogy nem éri be egyetlen ötnézetű fotóval, hanem négyet csináltat magáról, valóban furcsa lenne, ha mindegyiken az alaphelyzetben láthatnánk. Ez lenne csak az avantgárd gesztus! De hát Virág nem avantgardista, hanem humorista.

Figyelemre méltó, hogy az összes említett századeleji művész ötnézetű fotója a sztenderd felállást követi – írtam az előbb. Nos, épp ilyen figyelemre méltó, hogy ez alól két kivétel van. Van valaki, aki elfordítja a törzsét – ez Kariny –, és van valaki, aki kelleket használ – ez Duchamp, akinek pipa van a kezében. Nem véletlen, hogy a maga módján mindkettőjük humorista.

Egyszerre vicces és mély értelmű, helyzetet kínál az ötnézetű

fotó, előre gyártott, mégis személyre szabott szenzációt, hordozható enigmát. A technikai trükk kis csodáját, készen kapott, komolytalan, hatásos effektet, mely az ősképek mélységével talál telibe bennünket. Mindannyiunkat. Akár művészek vagyunk, akár nem, akár van márkás önképünk magunkról és márkás imázsunk, akár nincs. Ezért helyezkedtek bele ebbe a készen kapott felállásba ezrek és tízezrek, és ugyanezért ült le háttal a kamerának a századelő jó néhány avantgárd művésze is. Mindannyiukban az motoszka, amit Boccioni kicsit gimnazistas mély értelműséggel fejezett ki, amikor a róla készült ötalakos fotó fölé ezt írja „én”, jobb oldalára pedig ezt, „mi”. Erről a fotóról jegyzi meg egy komolykodó kommentátor: „az, amit [a futurista fotográfusok – B. A.] megsejtettek, hogy egy személy furcsamód több testből tevődhet össze, szó szerint áll előttünk Boccioni [...] önarcképén. Ezt a képet, bármily különösen hangzik is, leginkább csoportos önarcképnek nevezhetnénk. [...] A »többszörözött-én-portré«, mely vándorfotográfusok által vásárokon és vidámparkokban felállított bódékban készült, a fotóautomata kezdetleges ősenek tekinthető. Az avantgárd ebben az esetben egy populáris kultúrából származó képalkotási módot használt, de reflektált és paradox formai kontextusba állítva.”²³

Hol itt a reflektáltság? Mutassanak egy embert, akit az ötnézetű fotó *nem* az egy és a sok, az egyes szám és a többes szám, a „mi egymagunkban” frappáns képi paradoxonával szembesíti. És miféle paradox formai kontextusra gondolhat Max Kozloff? Boccioni képét – okkal, ok nélkül – 1906 körülre datálják, vagyis arra az időre, amikor neopreszszionista képeket festett. A futurizmus és vele a futurista kontextus még nem volt sehol. Arról nem is beszélve, hogy a futurizmus krónikái szerint Boccioni később „hajlíthatatlanul ragaszkodott ahhoz az álláspontjához, hogy a fotográfia nem több, mint technikai eszköz”,²⁴ egy másik tudós cikkben pedig azt olvassuk, hogy Boccioni felfogása szerint „a futurizmus minden fotografikus formát visszautasít”.²⁵

Az viszont kétségtelen, hogy Boccioni az egyedüli művész, aki valamit nagyon ki akart hozni a maga ötalakos portréjából. Nem érte be az a vizuális komplexitással, amit a két 72 fokos szögbe állított tükörlap, a multigráf technikai leleménye kínál. Valamit hozzá akart tenni a képhez, de nem afféle humoros többlet-re vágyott, mint Virág Jenő, hanem a művészet, az alkotás többletére.

Az előzőek fényében talán nem meglepő, hogy Boccioni gesztusa után egy évszázadnak kellett eltelnie

ahhoz, hogy valaki ismét – vagy hát istenigazából először – művészi céllal nyúljon az ötalakos fotóhoz. Lorna Simpson *Chess (Sakk)* című művére gondolok, mely 2013-ban készült. Ez a mű bizonyos értelemben az ötnézetű fotók újrafelfedezésének, az irántuk megélnéző művészetkritikai és fotótörténeti érdeklődés folyamányának vagy betetőzésének is tekinthető. Simpson három panelből álló videóinstallációját csakis ebből a szempontból érintem itt, anélkül hogy megpróbálnám elhelyezni jelentékeny életművében, vagy akár a mű önálló értelmezésére vállalkoznék. A mű mindhárom paneljének kulisszája az ötnézetű fotóról ismerős „tükörszoba”. Kettő középpontjában az ismerős asztallal, amely ezúttal valódi sakkasztal felállított bábukkal. Az egyiknél egy férfi, a másikonál egy nő játszik, mindkettőt maga Simpson alakítja.

A *Chess* előzménye az 1957–2009 című fotóinstalláció, melynek több mint háromszáz egyforma méretű, bekeretezett fotója egy eBayen vásárolt, több száz darabból álló 1957-es portfólió képeiből (ezek többségén egy csábos fiatal fekete nő pózol, a maradékon pedig egy fiatal fekete férfit látni), illetve e fotók beállításainak Simpson általi újrajátzásából tevődik össze. E sorozat fontos eleme tehát a tükrözés, ez az egyik kapcsolódási pont, a másik a sakk. Az 1957-es anyag néhány képén ugyanis egy-

egy sakkasztal mellett látjuk a nőt és a férfit is egyedül játszani, ezt egészítik ki e fotók Simpson által 2009-ben készített pandant-jai. A *Chess* harmadik fő eleme az ötnézetűség, mely mintegy a tükrözés motívumát emeli hatványra. Ez természetesen az ötnézetű fotó képtípusára megy vissza. Ezen a ponton érdemes idézni a *Jeu de Paume* 2013-as kiállításának kísérőfüzetét, mely Simpson is idézi „»Mikor megemlítettem, hogy [a *Chess*-videóban] tükrökkel fogok dolgozni, sokan hozták föl Picasso [sic!] és Picabia híres portréját, melyet egy New York-i fotóműteremben készített egy ismeretlen fotográfus, aki modelljeit egy asztal mögé ültette szembe két, egymással 70 fokos szögbe állított tükörlappal. Az eredmény ötalakos fénykép, szurrealista trükkfotó, melyen a figurák nem szimmetrikusak, hanem más és más szögből látszanak.« Bár Simpson először elvetette, hogy a tükröket ugyanúgy használja, ahogy ezek a régi portrék, amelyeket jól ismert, végül mégis rászánta magát, amikor művészettörténész-antropológus barátja, Sarah Thornton elküldött neki »egy gyönyörű fotót egy fehér szalmakalapot viselő fekete fiatalemberrel, amely a New York-i Modern Művészetek Múzeumban volt kiállítva. Ötnézetű fotó volt ez is, amely valószínűleg ugyanott készült, ahol Picasso (sic!) és Picabia portréi.«»²⁶

Naomi Beckwith a *Chess*ről írt esszéjében, mely a kiállítás reprezentatív katalógusában jelent meg, egyértelműen állítja, hogy a fekete fiatalember ábrázoló ötnézetű fotó ugyanott készült, ahol Duchamp (és Picabia) portréi.²⁷ Ennél a ténynél azonban jóval érdekesebb, hogy Simpson hangsúlyosan nem a művész elődök fotói inspirálták, hanem egy ismeretlen fiatalember hasonló portréja. Egyrészt azért, mert ennek modellje fekete, akárcsak Simpson, de azért is, mert ez a kép nem kötődik a művészeti szcénához. Ez esetben – úgy is mondhatnám, mára – tehát megfordult a helyzet, amelyből írásomban kiindultam. Az avantgardista művészek és az ismeretlenekről készült hasonló fotók közül az utóbbiak kerülnek előtérbe. Olyannyira, hogy a szóban forgó fotó, melyhez hasonló a tízes években ezerszámra készült, bekerült a MoMA gyűjteményébe is. (Ebben nyilván nem elhanyagolható szerepet játszik, hogy egy fekete ember portréjáról van szó, ami a fehérekről készült fotókhoz képest ritkaságszámba megy.²⁸) Mint említettem, a *Chess* két egymással érintkező filmpaneljén Simpson sakkozik, az egyikken nő, a másikon férfi alakban. A tükrözésnek tehát itt van egy történeti időrétege – mely maga is kettős: egyfelől az ötnézetű fotók képtípusára hajaz, konkrétan pedig a fehér kalapos fekete fiatalember MoMA-ban kiállított képére, más-

felől az 1957-es vintage fotókra –, egy mediális viszonylata, a fotó-film vonatkozásban, továbbá gender-vetülete, mely egyszersmind a sakkjáték fekete-fehér táblájára és figuráira is rájátszik, valamint egy térbeli eleme, hiszen a két, egymással érintkező panel vizuálisan is egymás tükörképének hatását kelti. Mindez bőven elég egy izgalmas és látványos kortárs műalkotáshoz.

Ami nem hiányzik, legalábbis nekem nem, az a harmadik, az előbbi kettővel szemközt elhelyezett panel. Ezen egy zongorista szintén ötszörözve, a 26. jegyzetben említett fotóhoz hasonlóan kifelé fordulva

szolgáltatja a zenét az installációhoz. De mit ad hozzá a műhöz az, hogy a zongoristát is látjuk, még hozzá öt példányban? És mit ad hozzá az, hogy – ismét a kiállítás idézett kísérőfüzetét idézve – Jason Moran (ő zongorázik) improvizált darabja „a művésznek és a zeneszerzőnek »a tükrözéses zenei kompozícióról«, kiváltképp »ennek Cecil Taylor zenéjében játszott szerepéről« folytatott beszélgetéseire épül”? Vajon ebben a harmadik panelben rátétként, nem ugyanaz a fajta kényszeredett művészetakarás jelenik meg a kortárs művészet pongyolájában, ami az ötnézetű fotóknak száz évvel korábban sem állt jól? És amiért ez a képtípus azóta sem áll jól?

JEGYZETEK

1. Heinz-Werner Lawo: Az önmagát megfigyelő megfigyelő önmagával beszélget – megfigyelve. In Kékesi Zoltán – Peternák Miklós (szerk.): *Pillanatgépek*. Budapest, C3–Műcsarnok, 2009, 119. Lawo állítása csak megszorításokkal igaz. A művészek fotó-önarcképeit bemutató 1981-es Pompidou központbeli kiállításon például Duchamp-tól ötnézetű fotója szerepelt. Vö.: *Autoportraits photographiques: 1898–1981*. Paris, Centre Georges Pompidou – Herrscher, 1981, 25.
2. Inventing Marcel Duchamp. The Dynamics of Portraiture. National Portrait Gallery, March 27 – August 2, 2009 <https://npg.si.edu/exhibit/duchamp/portraits.html> (letöltés: 2018. 10. 30.).
3. James W. McManus: Mirrors, TRANS/formation and Slippage in the Five-Way Portrait of Marcel Duchamp. *The Space Between*, Vol. IV:1, 2008.
4. Lawo: i. m. 119.
5. Lawo: i. m. 119. és Irwin Reichstein: A Multigraph from Montreal. *Photographic Canadiana*, 2007/May–June, 16. Reichstein egyébként mindössze két olyan összefoglaló fotótörténeti munkáról tud, amelyik említést tesz az öt-alakos képtípusról.
6. Peternák Miklós: A fotó-önarckép. *Fotóművészet*, 1981/3.; Sebők Zoltán:

- Önsokszorosítások. *Mozgó Világ*, 1983/9.
7. A pontosság kedvéért: Peternák 75 fokos szöveget, Sebők pedig „90 foknál valamivel kisebb szöveget” említ, de ezen nem érdemes fennakadnunk. Amennyiben két tükörlap 65–85 fokos szöveget zár be egymással, a tükrök találkozásának tengelyébe ültetett modell a fotón öt példányban fog megjelenni. A 72 fok a két tükörlap által bezárt optimális, szabadalmaztatott szög.
 8. Peternák megjegyzi, hogy e képtípusra „magyar példa is ismeretes”, de közelebbit nem mond róla. Peternák: i. m. 53.
 9. Kay Boyle esetében, akiről 1906 körül készült ilyen portré, vagyis egy évtizeddel Duchamp-é előtt, ez kevésbé valószínű, ugyanis Boyle mindössze négyéves volt ekkor.
 10. Amikor három évtizede rácsodálkoztam Duchamp és Karinthy Frigyes ötalakos képeinek hasonlóságára és csaknem egyidejűségére, magam is életművük egyedi megvilágításában helyeztem egymás mellé őket. Vö.: Beck András: 2×5=2. *Nappali ház*, 1991/1–2.
 11. Heinz-Werner Lawo blogján, melyen e képtípus összes általa ismert és hozzáférhető példányát közreadja (a képek jó része a saját gyűjteményéből való), az 1910–1920-as évtizedből 142 fotót találunk, míg az előző évtizedből csupán 7-et, a rá következőből pedig 10-et. A második legtöbb az eljárás felfedezésének évtizedéből (1890–1900) való, 34 fotó. <http://uneinsamkeiten.blogspot.com/2008/07/heinz-werner-lawo-1997.html> (letöltés: 2019. 01. 12.).
 12. McManus: i. m. 138.
 13. A McManus által idézett teljes passzus az eredetiben: „The readymade’s parallel with the photograph is established by its process of production. It is about the physical transposition of an object from the continuum of reality into the fixed condition of the art-image by a moment of isolation or selection. And in this process, it also recalls the function of the shifter. It is a sign which is inherently ‘empty’, its signification a function of only this one instance, guaranteed by the existential presence of just this object. It is the meaningless meaning that is instituted through the terms of the index.” (Notes on the Index: Part 1. In *The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MIT Press, 1985, 206.) Magyarul: Rosalind Krauss: Megjegyzések az indexről. *Ex Symposion*, 2000/32–33., 9. (Timár Katalin fordítását kissé módosítottam, az „ötnézetű porté” kifejezés beillesztése miatt.)
 14. Picabiának ráadásul van egy másik ötnézetű fotója is, amelyet alighanem akkor csináltatott, amikor Roché a magáét.
 15. Kovács Ida (szerk.): *Karinthy Frigyes összes fényképe*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2016, 121.
 16. Mivel a *Karinthy Frigyes revüje* című blokkot, melyben a fotó szerepel, még maga Karinthy írta, az sem zárható ki, hogy a képalírás is tőle származik.

17. Patrick Feaster: "Ping Pong" Photos: An Introduction. <https://griffonage-dotcom.wordpress.com/2017/12/23/ping-pong-photos-an-introduction/> (letöltés: 2018. 11. 19.).
18. Ezt az eljárást ugyanebben a kor-szakban „penny photo”-ként (vagy „penny picture”-ként) is emlegették, amely explicit módon utalt az eljárás olcsóságára (magyarul krajcáros fo-tónak mondhatnánk). Pedig lényeg-es különbség volt köztük. A ping-pong fotón ugyanis a fotózás alanya vagy alanyai több beállításban szere-peltek egy csíkban (a mai fénykép-automatákban készített képekhez hasonlóan), a krajcáros kép viszont a különböző emberekről készült fo-tók csíkjaikat tartalmazó negatív földarabolásával jött létre, látszatra tehát hagyományos, kartonra kasírozott portré volt.
19. Reichstein: i. m. 13–15.
20. A négy árverési tétel a következő lin-keken volt elérhető 2018. december 21-én: <https://www.darabanth.com/en/online-auction/255/categories-Other-collectibles/Photo-600018/cca-1920-Ping-Pang-szabadalommal-keszult-noi-portre-tukros-trukkos-vintage-foto-9x14-cm-II1239512/>; <https://www.darabanth.com/en/online-auction/195/categories-Other-collectibles/Photo-800017/1910-1920; Ismeretlen-szerzo-Ping-Pang-szabadalommal-keszített-felvetele-levlap-meretben-lenye-II748094/>; <https://www.darabanth.com/en/major-auction/30/categories-Post-cards/Advertisement-12596/1913-Hauser-A-Ping-Pang-fenykepesszeti-truk-szabadalma-Budapest-Erzsebet-korut-33-paten-II1853258/>; <https://www.mutargy.com/festmeny-grafika/1913-hauser-a-budapest-erzsebet-krt-33-ping-8211-pang-szabadalommal-vedett-tukros-trukkos-portrefelvetele-irenrol-feliratozott-fotolap-9x14-cm>.
21. Alpár Ágnes: *A fővárosi kabarék műsora 1901–1944*. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1979, 105–106. Virág Jenő neve a könyvben Virágh írás-móddal szerepel.
22. A *Színházi Élet* ugyanazon számában, amely ötnézetű fotóját közölte, ezt olvassuk Karinthyról: „Mivel szere-tett foglalkozni? – Találmányokkal. Sok felfedezését szabadalmaztatta. Ő találta ki az újfajta töltőtollat, amit nem kell csavarni. Gumiból készült földgömbje még a szakembereket is meglepte. Persze, sok tréfás találmánya is volt, például a zsemlyealakú kifli és a kiflialakú zsemlye. Azután a mesterséges tyúkszem. – Az micso-da? – Igazi karinthyáda! Mü-tyúk-szem. Nagy fáradsággal előállítva, de jobban fájt, mint az eredeti.”
23. Max Kozloff: *The Theatre of the Face. Portrait Photography Since 1900*. Phai-don, 2007.
24. Caroline Tisdall – Angelo Bozzo-la: A fotodinamizmus és a futurista film. *Metropolis*, 1997. tél – 1998. ta-vasz. 24.
25. Edward Aiken: Az olasz futurista festészet és a film. *Metropolis*, 1997. tél – 1998. tavasz, 39.
26. Lorna Simpson kiállításának (Jeu de Paume, 2013. május 28. – szeptember 1.) kísérőfüzete. <http://www.jeudepaume.org/pdf/PetitJournalLornaSimp-son-GB.pdf> (letöltés: 2019. 01. 12.).

27. Naomi Beckwith: Solo match: role play, time play, and spatial play in Lorna Simpson's *Chess*. In Joan Simon (ed.): *Lorna Simpson*. Munich – London – New York, Delmonico Books, Prestel, 2013, 61.
28. Heinz-Werner Lawo korábban említett blogján található egy philadelphiai gyűjteményben őrzött ötnézetű fotó egy fiatal fekete nőről, aki

ugyancsak fehér kalapot visel. A legkorábbi, 1893–1900 közötti datálású fotó másik különlegessége, hogy a modell nem háttal, hanem szemben ül a kamerával, ennek köszönhetően az öt példányban látható nő nem egy kör középpontja, és ekképpen nem egymás felé néznek, hanem mind-egyikük kifelé fordul.



Margócsy István acsai evangélikus lelkész (1869–1941)

AJÁNDÉKOZZON ÉLET ÉS IRODALMAT!

Lepje meg családtagjait, barátait, üzletfeleit
Élet és Irodalom-előfizetéssel!

Rendelje meg igényes grafikai kivitelű ajándék-
utalványunkat, s adja át annak, akit tartalmas
és maradandó ajándékkal kíván megtisztelni.

Hónapokon át mindig Önre emlékezteti majd őt
a hetenként érkező *Élet és Irodalom*.

Az ajándékutalvány
megrendelhető,
illetve megvásárolható
a szerkesztőségben:
1089 Budapest,
Magyarok
Nagyasszonya tér 10.,
tel.: 210-5149,
210-5159,
fax: 303-9241,
e-mail:
lapterjesztes@es.hu,
es@es.hu

Az előfizetés díja: negyedévre
8100 Ft, fél évre **14 100 Ft**,
egy évre pedig **25 200 Ft**

