

tiszatáj

71. ÉVFOLYAM

51964

Af 555

”

John Ashbery
Aleš Debeljak
Delimir Rešicki
versei

Kontra Ferenc
Alekszandar Prokopiev
prózája

A MŰVELÉSTŐL A MŰVELETIG:
KULTÚRTECHNIKÁK

Keresztes Balázs
Erhard Schüttpelz
Bernhard Siegert
Smid Róbert
Cornelia Vismann
Joseph Vogl

Bari Ferenc
Nagy Gábor csongrádi
kiállításáról



”

2

2017. február

tiszatáj

IRODALMI FOLYÓIRAT

Megjelenteti a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma
a Csongrád Megyei Önkormányzat,
Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata,



PAGEO

PALLAS ATHÉNÉ
GEOPOLITIKAI
ALAPÍTVÁNY



a PAGEO Alapítvány és a Nemzeti Kulturális Alap
támogatásával.

HÁSZ RÓBERT főszerkesztő
ANNUS GÁBOR, ORCSIK ROLAND, TÓTH ÁKOS szerkesztők
DOMÁNYHÁZI EDIT korrektor
SZÉKELY ANNA szerkesztőségi titkár

Felelős kiadó: Tiszatáj Alapítvány
Szedés, tördelés: Tiszatáj Alapítvány
A lapot nyomja: E-press Nyomdaipari Kft.
Szeged, Kossuth Lajos sgt. 72/B
Felelős vezető: Engi Gábor

Internet: **www.tiszataj.hu** e-mail: **tiszataj@tiszataj.hu**

Online változat: **tiszatajonline.hu**

Szerkesztőség: 6720 Roosevelt tér 10–11. Tel. és fax: (62) 421–549.

Levélcím: 6701 Szeged, Pf. 149.

Terjeszti: Lapker (Magyar Lapterjesztő Rt.)

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletága 1008. Budapest, Orczy tér 1.

Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,

e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu, faxon: 303–3440

További információ: 06 80/444–444

Egyes szám ára: 600 forint.

Előfizetési díj: negyedévre 1500, fél évre 3000, egész évre 6000 forint.

ISSN 0133 1167

Tartalom

LXXI. évfolyam, 2. szám / 2017. február

JOHN ASHBERY	Önarckép konvex tükörben (<i>Krusovszky Dénes és Lanczkor Gábor</i> fordítása); Ez a szoba; Arckép kecskével; Caravaggio és követői; Ébren alvók (<i>Puskás Dániel</i> fordításai) 3
ALEŠ DEBELJAK	Az „én” mohó identitása John Ashbery költészetében (Gondok a poétikával) (<i>Bakonyi Gergely</i> fordítása) 21
ALEŠ DEBELJAK	(Itt az idő); Az idegenlégióba, félúton; New Yorkba utazni; Az álom életrajza; A sikertelenség szépsége; A nyelv határai (<i>Fenyvesi Ottó</i> fordításai) 34
DELMIR REŠICKI	Barátomnak, Aleš Debeljaknak (<i>Pongrácz Kornél</i> fordítása) 38
KONTRA FERENC	#parkchildrenshospital 40
ALEKSZANDAR PROKOPIEV	Fityó (<i>Kuzder Rita</i> fordítása) 48

A műveléstől a műveletig: kultúrtechnikák

KERESZTES BALÁZS – SMID RÓBERT	Egy, két és három kultúra helyett – mik is azok a kultúrtechnikák? 53
CORNELIA VISMANN	Kultúrtechnikák és szuverenitás (<i>Keresztes Balázs</i> fordítása) 60
JOSEPH VOGL	Médiummá-válás: Galilei távcsöve (<i>Pataki Viktor</i> fordítása) 68
BERNHARD SIEGERT	(Nincs) a helyén: a rácszat, avagy a terek megvonulkozásának kultúrtechnikái (<i>Smid Róbert</i> fordítása) 76
ERHARD SCHÜTTPELZ	Testtechnikák (<i>Vincze Ferenc</i> fordítása) 92

mérleg

MÁRJÁNOVICS DIÁNA	A káosz algebraja (Faruk Šehić: Az Una hullámai) 105
HAJNAL ZSOLT	„szívcementből monument” (Szilágyi Ákos Ká és Bá című kötetéről) 108
FÖRKÖLI GÁBOR	Műszeres líra (Bognár Péter: A rodológia rövid története) 112
KELEMEN ZOLTÁN	Számok Könyve (Salman Rushdie: Két év, nyolc hónap, huszonnyolc éjszaka) 115
KÁLMÁN C. GYÖRGY	Deczki Sarolta: Fordított világ (Kritikák, tanulmányok) 123
L. VARGA PÉTER	Olvasni a futballt (Gazdag József: Egy futballfüggő naplójából) 126

művészet

BARI FERENC	Tiszagáti jelenetek (Nagy Gábor csongrádi kiállítása elé) 130
-------------	---

ILLUSZTRÁCIÓK	<i>Nagy Gábor</i> alkotásai a címlapon (<i>Lebegés</i> . 2016. olaj. farost tábla), a 20., 75., 104., 107., 111., 122, 125., 132. oldalon és a hátsó borítón (<i>Létoszlop</i> . 2011. festett fa).
---------------	---

JOHN ASHBERY

Önarckép konvex tükörben

Ahogy Parmigianinónál a jobb kéz
A fejnél nagyobb, a néző elé vágva
És elfordítva könnyedén, mintha védené,
Amit hirdet. Ólomüveg ablakok, öreg gerendák,
Szörme, rakott muszlin és korallós gyűrű egyesül
Az arcot kísérő mozdulatban, mely úgy úszik
Egyre tovább, akár a kéz,
Mely azonban fektetve nyugszik. Azzal azonos, amit
Leválaszt. Vasari mondja: „egy nap Francesco elhatározta,
Hogy megfesti önarcképét, s e célból egy domború tükörben
Figyelte magát, olyanban, melyet a borbélyok használnak...
Egy esztergályossal épp ezért fagömböt
Készítettet, aztán kettévágatta és
A tükör méretére csiszoltatta, majd nekiállt, hogy
Tudása legjavával lemásolja, amit látott az üvegben”,
Elsősorban önnön tükörképét, melynek a portré
Elmozdított tükörképe lett.
Az üveg csakis azt tükrözhet, mit ő látott,
Mely célnak épp elég volt: arcképe
Fölkenve, bebalzsamozva, 180 fokos szögbe vetítve.
Az adott napszak, vagy a fény sűrűsége,
Mely arcához rögzül, eleven
Épségében őrizte meg az érkezés ismétlődő
hullámaiban. A lélek megalapítja magát.
De milyen messze úszhat ki a szemem keresztül,
Hogy még biztonságosan visszaérjen? Mivel a tükör
Felszíne domború, a táv jelentősen
Megnő; s ez épp elég, hogy bizonyítsa,
A lélek fogoly, kivel emberségesen bánnak, függésben

* John Ashbery (1927) a kortárs amerikai költészet élő klasszikusa. Több mint húsz verseskötete jelent meg; verseinek komplexitása a posztmodern jelzőt hívta elő kritikusaitól. Hazájában minden jelentős irodalmi díjat megkapott, kötetait számos nyelvre lefordították. Magyarul még nincs önálló könyve. Az általunk közölt hosszúvers (a költő egyik legjelentősebbnek tartott munkája) a következő kötetben jelent meg: John Ashbery, *Self-portrait in a Convex Mirror*, Viking Press, New York, 1975.

Tartják, és így képtelen távolabbra jutni,
Mint a képre szegeződött tekinteted.
Vasari szerint mindez „elképesztette”
Kelemen pápát és udvarát, kik megbízást ígértek,
Mely nem jött létre soha. A lélek maradjon, ahol van,
Legyen bár nyugtalan, hallgassa az esőcseppeket az üvegtáblán,
A szélben rongyolódó őszi levelek sóhaját,
Szabadságra áhítozván, odakintre; ám maradnia kell
Saját helyén pózolván. A lehető legkisebb mozdulatokat
Teheti csak. Ezt állítja a portré.
De ott van abban a tekintetben a gyengédségnek, élvezetnek
És megbánásnak az elegye, az önmérséklet
Olyan erejével, hogy az ember képtelen hosszan nézni.
Túl egyszerű a titok. Égető a sajnálat,
Forró könnyeket fakaszt: mert nem lélek a lélek,
Nincsen titka, hisz kicsi, és odúját
Pontosan kitölti: figyelmünk pillanata a tere.

Ez a dallam, de nincsenek szavak.
A szavak spekulációk csupán
(A latin *speculumból*, tükörből):
Keresik és nem találják a zene jelentését.
Az álomnak csak a pózait látjuk,
Irányítását a mozdulatnak, mely látványba
Fordít egy arcot az esti ég alatt, a téves
Zűrzavar hitelesítő bizonyítéka nélkül.
De ilyen a gömbbe zárt élet.
Szeretné kinyújtani kezét
A gömbből, de a kiterjedés, melynek
Maga is része, nem engedi.
Nem a reflex, hogy elrejtünk
Valamit, hanem épp ez, mi ennyire kiemeli a kezét,
Amint az kissé visszahúzódik. Simára
Formázni, mint egy faldarabot, lehetetlen:
Egy körcikkelyhez kell csatlakoznia,
Visszakanyarodva a testhez, mihez valószínűtlen
A kapcsolata, támasztva és bekerítve az arcot,
Melyen úgy olvasható az erőfeszítés,
Akár egy mosoly tűhegye, egy szikra
Vagy csillag, amiről már azt se tudjuk, tényleg láttuk-e,
Mikor a sötétség visszatér. A megtévedt fény, melyben

A finomság parancsa a felvillanás ötlete
Előtt enyészik el: jelentéktelenül, de szándékosan.
Francesco, elég nagy a kezed,
Hogy megtörje az égboltot, és túl nagy,
Gondolhatnák, hogy finom hálót szőjön,
Amely csak fogságát hosszabbítaná meg.
(Nagy, de nem durva, más a léptéke,
Akár egy tengerfenéken szendergő bálna
Összevetve az apró, öntelt hajóval
A felszínen.) De szemeid azt hirdetik,
Hogy minden felszín. Az a felszín, ami ott van,
És nem létezhet más, csak ami ott van.
Nincsenek rejtékhelyek a szobában, legfeljebb fülkék,
És nemigen számít az ablak se, vagy az a
Szeletnyi üveg vagy tükör a jobb oldalon, még
Az időjárás jelzőjeként sem, franciául
Le temps, a szó az időt is jelenti,
Egy olyan folyamatot követve, amelyben a változások
Pusztán vonásai az egésznek. Változatlan az egész
A változékonyságon belül, egy gömb, akár a sajátunk, mely
A vákuum talapzatán nyugszik, mint pingponglabda
A biztos vízszugáron.
Ahogyan nincsenek szavak a felszínre, vagyis
Arra, hogy mi is az valójában, nem
Felület, hanem egy látható mag, ugyanígy
Nincs kiút a pátosz vs. tapasztalat problémából.
Maradsz csökönyös, higgadt
Pózkodban, mely nem ölelés, nem is figyelmeztetés,
De mindkettőből van benne valami; tiszta
Állítás, mely nem állít semmit.

A léggömb pukkan, a figyelem
Lanyhán elfordul. Felhők
Tolulnak föl a pocsolyában fűrészfogú töredékekként.
A barátokra gondolok,
Akik engem jöttek megnézni, milyen
Volt a tegnap. A különös szemszög,
Amelyből az emlék rátör az álmodó modellre
A műterem csöndjében, míg a ceruza kézbevétele
Fontolgatja önarcképéhez.
Mennyien eljöttek, elidőztek itt,

Világos vagy sötét beszédek tartva, melyek részeddé lettek,
 Akár a fény a szélfútt köd és a homok mögött,
 Szűrve és alakíttatva, míg nem marad
 Részed, mi biztosan te vagy. Azok a hangok mindent
 Elmondtak neked a szürkületben, és a mese folytatódik,
 Az emlékezet szabálytalanul lerakódott kristálycsomóinak
 Alakja szerint. Kinek a behajlított karja irányítja,
 Francesco, a változó évszakokat és a gondolatot,
 Mely lehámlik és messze száll, lélekszakadva,
 Ahogy az utolsó makacs levél válik el
 A nedves gallytól? Nem mást látok ebben, mint kerek
 Tükröd káoszát, mely mindent elrendez
 Üres szemed tudatlan sarkcsillaga körül,
 Mely álmodik, de nem mutat meg semmit.
 Érzem, ahogy a körhinta elindul lassan,
 Aztán egyre csak gyorsul és gyorsul: az asztal, papírok, könyvek,
 Barátok fotói, az ablak és a fák
 Egyetlen semleges szalaggá állnak össze, mely mindenütt
 Körbevesz, akárhová nézek.
 És nem tudom elmagyarázni a kiegyenlítés műveletét,
 Hogy miért kell mindennek összeforrasztania ugyanazzá
 Az egynemű anyaggá, bensőnk magmájává.
 A kalauzom ezekben a témákban te vagy,
 Szilárdan, homályosan, mindent ugyanannak a mosolynak
 A másával fogadsz, és amint az idő fölgyorsul, mindjárt
 Későre jár, az egyetlen, amiről tudhatok, az egérút,
 A távolság közöttünk. Réges-rég volt,
 Hogy a szétszórt bizonyíték jelentett valamit,
 Az esetlenül továbbhaladó nap
 Apró balesetei és örömei,
 Egy háziasszony munka közben. Immár lehetetlen
 Az ezüstös homályban ama tartományokat helyreállítani,
 Ennyi az eredménye munkádnak, hogy nekikezdtél
 „Tudásod legjavával mindent lemásolni, amit az üvegben látsz”,
 Már csak azért is, hogy tökéletesítsd és eltöröld az idegenséget
 Mindörökre. Szándékaid körforgásában mégis van
 Valami, ami továbbviszi a bűvöletet én és én között:
 A szem villanása, muszlin, korall. De mindez lényegtelen,
 Hisz e dolgok mind olyanok, mint ma,
 Mielőtt bárki árnyéka belenőne
 A háttérből a holnap gondolataiba.

A holnap könnyű, de a ma feltérképezetlen,
Elhagyatott, és mint bármely tájkép, vonakodik
Engedni a perspektíva törvényeinek,
Végső soron a festő mély
Kételyének, mely eszköznek gyöngé, de
Szükséges. Persze vannak lehetséges
Dolgok, ennyit tud, de nem tudja,
Melyek azok. Egy nap megpróbálunk
Annyi mindent elvégezni, amennyi elképzelhető,
És így talán el is boldogulunk majd
Néhánnyal, de ennek semmi köze
Nem lesz ahhoz, amit mára ígérték,
Tájképünk elsodródik tőlünk, hogy a horizontba
Tűnjön. Elegendő most a fedés csillogása,
Hogy az ígéretek lehetőségét egyetlen
Felszín-darabként megtartsa, innen ténfereghessünk
Haza, hogy e még erősebb
Lehetőségek megmaradhassanak egésznek
Próbátétel nélkül. Éppenséggel
A buborék-szoba héja kemény, mint
Egy hullótojásé; minden a megfelelő működésre
Programozva: több az egész, mint a külön-külön
Hozzáadott részoszszegek, és amint
Épp csak hozzászokott valaki a zajhoz,
Ami egykor ébresztette, ám közben a zaj elmaradt,
Úgy ez a szoba, mint egy homokóra, őriz valamely áramlást
A minőségének vagy az éghajlatnak módosítása nélkül
(Kivéve talán a zord és majdnem láthatatlan
Fölfénylést, melynek fókusza a halálig élesedik – de erről
Majd később). Ami az álom vákuuma kéne legyen,
Úgy telik be folyton, mintha csöpögne az álmok
Forrása, hogy viaszosan harsogjon
Az egyetlen álom, akár a kerti rózsák,
Dacolva a luxusingatlani törvényekkel, hagyva,
Hogy fölébredjünk és élni kezdjünk ott,
Ami rosszhírű környékké lett időközben. Sydney Freedberg
A maga *Parmigianinó*jában így beszél erről: „Ennél a portrénál
A realizmus nem objektivitást eredményez, hanem bizarrságot...
Bár a torzulások nem teszik a képet
Diszharmonikussá... A formavilág megtartja
Az ideális szépség erős súlyait,” épp mert

Álmaink táplálják, következetlenül, míg egy napon
Fölfedezzük a hátramaradt lyukat. Még ha jelentésük nem is lett
Világosabb, jelentőségük igen. Táplálni voltak hivatottak
A mindőjüket magába foglaló egyetlen álmot, amint
Visszájukra fordultak a gyűjtőtükörben.
Valójában nem is láttuk őket; innen az idegenségük.
És ez csak akkor tűnik föl, mikor már megindultak,
Mint egy hullám, megtörve a sziklán, alakját
Adva föl a gesztusban, amely az alakját kifejezi.
Ez a formavilág megtartja az ideális szépség erős súlyait,
Amint a torzításról való ideáinkat dúlja titokban.
De mért is lennénk e viszonytól boldogtalanok, hogy
Az elmerülő álmokban folytatódhatunk?
Valami életszerű következik be, az álomból
Kifelé tartva, majd törvényerőre emelkedve.

Amint kezdenék róla elfeledkezni,
Sztereotípiaként mutatja magát ismét,
Bár szokatlan sztereotípiaként, az arc
Lehorgonyozva lehetőségeinek eredőjében,
Újakat is megszólítva, „inkább angyal, mint ember” (Vasari).
Talán egy angyal épp úgy néz ki, mint minden,
Amit elfelejtettünk, azokra az elfeledett dolgokra
Gondolok, mik kicsit se tűnnek ismerősnek, ha
Újra látjuk őket, noha elmondhatatlanul elvesztek,
Még ha miénk is voltak egykor. Ez volna a pont,
Ahol az ő privát szférájába hatolhatunk, aki
„Kontárkodott az alkímiával, de nem
A művészet túlbonyolíthatóságából kívánt vizsgázni
Független tudós szellemével, inkább eszközként
Használta azt, hogy bemutathassa a nézőknek az újat és a csodát”
(Freedberg). A későbbi portrék, mint az Uffizi-beli
„Úr”, a Borghesében az „Ifjú prelátus” és
A nápolyi Anthea manierista
Feszültséggel teli, de emitt, mint Freedberg is rámutat,
A meglepetés és a feszültség inkább konceptuális,
Mint a megvalósításban tetten érhető.
Az Érett Reneszánsz konszonanciája
Van jelen (torzítva bár) a tükörben.
A bemutatás finomsága itt az újdonság,
A kerek tükörfelület vágya

(A legelső tükörportré),
Hogy becsapva érezhesd magad egy pillanatra,
Mielőtt rájössz: a tükörkép
Nem a tiéd. Hogy úgy érezzed magad,
Mint valamelyik megrabolt Hoffmann-karakter,
Akitől elvették a tükörképét, kivéve azt, hogy
Egész lényem mintha a festő szigorú
Másságával lenne behelyettesítve az ő
Szobájában. Megleptük
Munka közben, nem, ő lepett meg minket,
Mint dolgozik. A kép már majdnem kész,
Majdnem oda a meglepetés, mint amikor
Elképeszt a hirtelen jött havazás, amelynek már vége is,
És nyomában csak hófoltok és ragyogás marad.
Addig történt, míg idebenn voltál, aludtál,
És oktalanság lett volna csak emiatt
Ébren maradnod, bár a napnak
Vége, és nehéz lesz este
Álomba merülni; sokáig fönn leszel.

A város árnya bőr alá hatol
Sürgetésével: Róma, ahol Francesco a *Sacco*,
A fosztogatások idején is munkában volt: leleményei
Elkápráztatták a rátörő katonákat;
Úgy döntöttek, életben hagyják. Bécsbe
Távozott, ahol ma is látható a festmény, ott
Láttam én is 1959 nyarán Pierre-rel; de New York,
Most itt vagyok – logaritmusa
Más városoknak. E táj apákkal-
Fiúkkal és ingajáratokkal eleven;
Itt külsőségek, gesztusok, szóbeszédnek nyomán köttetik
Az üzlet. De ez már a város másik élete,
A precízen fölskiccelt, azonosítatlan
Műterem tükreinek hátországa. Mely az életet szívná
Ki e műteremből, föltérképezett
Terét kiárusítaná, elszigetelné.
A művelet időlegesen elakadt.
De érkezik az új, valamilyen új precizitás
A széllel. Kibírod,
Francesco? Elég erős vagy hozzá?
Hozza a szél, nem tud róla, maga

Hajtja magát vele, vak, fogalma sincsen
 Önmagáról. A tehetetlenség, ami minden tevékenységet,
 Legyen az titkos vagy nyilvános, megcsapol;
 Érthetetlen, érezhető szavak
 Sóhaja, a hűvösség, a fonnyadás,
 Fokok és félszigetek mellett halad el
 Levélerezeteden, szárazulatok felé tart
 És a nyílt tenger kimosdott, levegős titkossága iránt.
 Ez a negatív oldal. A pozitív oldal magát
 Az életet veteti veled észre, és a feszültséget,
 Mi épp tűnni látszott, és most,
 Ezzel az újfajta kérdésfeltevással gyorsan ki is
 Megy a divatból. Akik klasszikussá akarnak válni,
 Dönteniük kell, melyik oldalon állnak.
 Az ő hallgatagságuk ásta alá a városi
 Színteret, a kétértelműségeket szándékoltnak
 Mutatva, fáradtnak, egy vénember játékainak.
 Egy valószínűtlen kihívó, az kéne nekünk most,
 Zörgessen be az elkápráztatott kastély
 Kapuján. Érveid, Francesco,
 Elcsépeltté váltak; nem követte őket válasz,
 Sem válaszok. Ha elnyeli őket a por
 Akár most, hát csakis azért, mert itt az idő
 Már egy jó ideje, de nézz most rám, figyelj:
 Meglehet, ismeretlen zugokban egy másik
 Élet van itt raktáron, és akkor ez volna,
 És nem mi vagyunk a változás; mi vagyunk az,
 És ha visszajuthatnánk épp oda, ráébredve valamiképpen
 A látszatra, arcunk a bolygó felé fordítva, amint épp kel,
 És közben mégis rendben tűnnénk föl:
 Idegeink rendben, a légzésünk normális. És mert ez egy metafora,
 Ami minket befogad, aminek részei vagyunk és
 Élhetünk benne, amint valóban éltünk is,
 Csak elménk maradjon nyitott az afféle kérdésre,
 Amely, mint látjuk majd, nem véletlenszerűen,
 Hanem egy senkit sem fenyegető rend szerint
 Megy végbe – mindez normális, így esnek meg a dolgok,
 Koncentrikusan egymásra húzó napok
 Egy élet körül: így van ez rendjén, ha belegondolsz.

Egy könyvlapozásnyi szellő
Hozza vissza az arcod: a pillanat
Épp akkora részt metsz ki az eljövendő
Kellemes megérzés homályából.
A térbe zártság „maga a halál”,
Ahogy Berg mondja Mahler Kilencedikjének egyik szólamáról;
Vagy, hogy Imogent idézzem a *Cymbeline*-ből, „Ennél már
Élesb nem lehet a kinhalál”*, hisz,
Habár csak gyakorlásból vagy taktikából, hordozza
Egy meggyőződés lendületét, mely épül már egy ideje.
Pusztá feledékenységgel el nem tüntetheti,
Ahogy az óhaj sem hozza vissza, ameddig megmarad
Álmai fehér csapadékaként,
A látványok éghajlatában szétszóródva világunk fölött,
Mint ruha a madárkalitkán. De az biztos,
Hogy ami szép, így mintha csak egy bizonyos élethez
Kötődne, átélte vagy sem, átvezetve egy formába,
Melyet a közös múlt nosztalgiája itat át.
A fény olyan lelkesedéssel süllyed ma,
Melyet máshonnan már ismertem, tudván,
Miért is tűnik oly jelentősnek, hogy mások is ugyanígy éreztek
Évekkel korábban. Tovább faggatom
E tükröt, mely többé már nem enyém egészen,
Mivelhogy a lét eleven úrje lesz
Ezúttal osztályrészem. És a vázánk is mindig tele van,
Éppen annyi hellyel, amit alakja kiad,
S amit bármivel kitölthetünk. A minta,
Mit látunk, nem tekinthető úgy,
Mint önmaga, csak úgy, mint bármi,
Ami az időn kívül képzelhető – nem csak gesztus,
De bármi más, kifinomult, felfogható állapotában.
De minek a tornáca ez az univerzum,
Ahogy áramlik ki és be, előre-hátra,
Nem akar körbevenni minket, és mégis ez az egyetlen,
Mit láthatunk? A szeretet valaha
Elbillentette a mérleget, de ma árnyékba húzódott, láthatatlan,
Jelen van bár titokzatosan, itt, köröttünk valahol.
De tudjuk, hogy nem lehet beiktatni
Két szomszédos pillanat közé, s hogy kanyarulatai

* Rákosi Jenő fordítása

Nem vezetnek máshová, csak újabb mellékfolyókba,
Míg beleürítik magukat egy homályos
Megérzésbe, ami soha nem lesz kiismerhető,
Még ha úgy tűnik is, hogy mindannyian
Tudjuk, mi ez, és még beszélni is bírunk
Róla egymással. De a kinézet,
Mit valaki jelként visel magán, előretörésre
Is készíthet, semmibe véve a kísérlet
Nyilvánvaló naivitását, azzal sem törődve,
Hogy senki sem figyel, hiszen a fény fel lett
Gyújtva egyszer s mindenkorra a szemükben,
S jelen van, sértetlenül, folyamatos zavarként,
Csendes ébrenlétben. A felszínen úgy látszik,
Nincs különleges oka, hogy e fénynek
A szeretetben kéne fókuszálnia, vagy, hogy miért
Zuhan a város gyönyörű külvárosaival együtt
Az ürbe, egyre tisztátalanabbul, kontúrtalanul,
Mindez fejlődésének bizonyítékeként olvasandó,
Az állvány, melyen a dráma kibomlik
Önnön megelégedésére, s a mi álmodozásunk
Zárlataként, minthogy soha sem hittük volna,
Hogy egyszer véget ér, az elnyűtt napsütésben, a festett
Ígélet szerint, melyet zálogként, kötelékként mutat fel.
Ez a leírhatatlan, soha-meg-nem-határozható nappal
Maga a titok, ahol zajlik,
És nem térhetünk eztán vissza a különböző,
Ellentmondó megnyilatkozások gyűjteményéhez,
Az elsődleges szemtanúk emlékezetének
Csúsztatásaihoz. Annyit tudunk,
Hogy kissé korán érkezünk, s hogy
E mai napban van valami különleges, kőbe vésett
Mainapság, amit a napfény hűen reprodukál
A gallyak árnyékával a vidám
Járdán. Nincs korábbi nap, mely ilyen lett volna.
Régen azt gondoltam, mind ugyanolyanok,
És hogy a jelen ugyanolyannak tűnhet mindünknek,
De már elszivárgott a félreértés, amint az ember
Folyton betelefonodik önmaga jelenébe.
Mégis, a „költői”, szalmaszárga tér,
Az a hosszú folyosó, amely a festményhez, önnön
Elsötétülő ellentétéhez visszavezet – valóban

A „művészet” koholmánya volna mindez, nem is
Valódi, nem is egyedi? Nem akként nyújt-e menedéket
A jelenben, melyből menekülünk folyton,
Majd visszatérünk hozzá, úgy, ahogy a napok vízkereke
Rója a maga eseménytelen, mégis derűs köreit?
Azt hiszem, annyit állítana, ez itt a ma,
Miből ki kell jutnunk, amint a tömeg
Nyomul végig a múzeumon, hogy
Kijusson még zárás előtt. Nem élhetsz odabent.
Minden praktikát kikezd a múlt szürke máza:
Javítás és befejezés titkait, melyeket élethosszig
Tanulnánk, s melyeket fekete-fehér illusztrációkká
Fokoz le a könyvben, hol a színes képek
Ritkák. Ekként fokozódik le az idő,
Nem marad különleges idő. Nem említi
E változást senki; még azt hinnék,
Csak magára akarja fölhívni a figyelmet,
Fokozandó a rettegést: nem lehet innen kijutni
Az egész gyűjtemény megtekintése nélkül
(Kivéve az alagsori szobrokat:
Azok ott vannak, ahová valók).
Fátylat ölt a mi időnk, megalkudva
A portré kitartó akarataival. A tulajdonunkra
Utal, s arra, amit titokban reméltünk tartani.
Nincs szükségünk festményekre, sem
Idős költők versikéire, ha
A robbanás ennyire precíz, ilyen finom.
Van-e bármi értelme akár csak elismerni
A létét ennek az egésznek? Valóban
Létezik? A kényelem, hogy efféle előkelő
Időtöltésekbe merüljünk, immár biztosan
A múlté. A mának nincs margója, elmossa peremével
Az érkező esemény, ugyanaz az anyag,
Megkülönböztethetetlenek. A „játék” valami más;
Az létezik: egy kimondottan önnön
Demonstrálására szerveződött társadalomban.
Másik út nincs, és azok a seggfejek,
Akik mindent összezavarnának a tükörijátékaikkal,
Melyek megsokszorozni látszanak kockázatot és lehetőséget, vagy
Legalábbis félrevinnék a kérdést az elfojtott gúny
Kódében működő, az egész felépítményt rongáló,

Mindent bekebelező aura légkörében,
 Nem számítanak. Kimaradnak a játékból,
 Mely nem is létezik, amíg ők részt nem vesznek benne.
 Ellenséges univerzumnak tűnik ez, de,
 Ahogy a filozófusok gyakran rámutattak,
 Minden egyes individuum eleve ellenséges a másikkal
 Szemben, annak kárára létezik, ám legalább
 Ez a dolog, a néma, osztatlan jelen rendelkezik
 A logika igazolásával, és ez végül is nem rossz dolog,
 Vagy nem volna az, ha az előadás módja
 Nem gyűrűzne be a végeredménybe, saját
 Karikatúrájává téve azt. Így zajlik
 Folyton-folyvást, akár a játékban,
 A szobát elsuttogott mondat járja körbe,
 Amiből a végére valami egészen más lesz.
 Ez az alapelv, mi eltéríti a műalkotást
 Alkotója szándékától. Nincs sehol,
 Amiről beszélni kezdett vagy beszélni akart
 Elsősorban. Virágok csábítják,
 Nyílt örömek, majd önvád (bár titokban
 Elégedett az eredménnyel), úgy képzelve,
 Hogy volt mondanivalója és hogy egyfajta lehetőséget
 Gyakorolt ki, melynek alig volt tudatában,
 Nem vette észre, ahogy a szükségszerűség az ilyen
 Döntéseket megghiúsítja, hogy valami
 Újat alkosson magának, mert más út nincsen,
 Mert a teremtéstörténet szigorú törvényekkel
 Halad előre, és mert így
 Elvégeztetett mindez, de soha nem az,
 Amit befejezni vágytunk, mit kétségbeesve
 Akartunk világra szülni. Parmigianino
 Belátta ezt, nyilván, míg élet-akadályozó
 Feladatán munkálkodott. Látnia kell az embernek
 A szándék tökéletesen plauzibilis megvalósítását
 A kifinomult, már-már túl lágy (ám mégis oly
 Enigmatikus) végeredményben. Van-e
 Hát bármi komolyan vehető
 E másságban, mely benne foglaltatik legátlagosabb
 Tennivalóinkban is, és ami mindent megváltoztat,
 – Kevéssé vagy mélyen – míg kitépi a teremtés
 Anyagát, bármily teremtését, nem pusztán a művészt,

Kezeink közül, hogy aztán valamilyen közeli, szörnyű csúcson
Állítsa föl, túl közel, hogy ignoráljuk, túl messze,
Hogy beavatkozzunk. Ez a másság, a
„Nem-mi-vagyunk”, ez minden, mi a tükörben
Látszik, bár senki meg nem mondhatja,
Miként lett épp ilyen. Egy hajó,
Ismeretlen színeket lobogtatva a kikötőbe ért.
Idegen agyagoknak adsz utat, zúzzák szét
Napjaid, felhőzzék el a kristálygömb
Fókuszát. Úgy sodródik el a jelenet,
Mint gőz a szélben. A termékeny
Asszociációk, melyek eddig oly könnyen
Érkeztek, nem jönnek többé; vagy csak ritkán.
Színezésük kevésbé élénk, verte őket
Őszi eső, orkán, pusztulnak, besározódnak,
Ezért kaptad őket vissza, mert értéktelenek.
Mégis, efféle teremtményei vagyunk mi a szokásoknak, hogy
Célzásaikat folyvást magunk körül érezzük, mint zavarják
Ügyeinket. Csak a szexet venni komolyan,
Persze ez is egy lehetséges út, de míg a homok sziszeg,
Ők nekiindulnak a nagy csúszdának, mely a történetekbe
Torkollik. Ez, mi elmúlt,
Ez van itt most: a festő
Tükörrarca, melyben elidőzhetünk, szabad
Frekvenciáról kapva indíttatást
És álmokat, míg az árnyalat már fémes,
A szélek és a hajlatok durvábbak. Mindenkinek
Megvan az univerzumról a maga nagy elmélete,
Ami nyilván nem a teljes történet,
De végül úgyis az számított csak, ami a személyen
Kívül esik, kinek-kinek magának is, de legfőként nekünk,
Akiknek semmi más segítsége nincs, hogy miként
Dekódoljuk ember-méretű hányadosunk, csak a másodkézből
Való tudás. Bár tudom,
Más ízlése segíteni
Nem fog, elvetendő, meglehet.
Tökéletesnek tűnt egykoron – csillanás a finoman
Szeplős bőrön, nedves ajkak, amik épp egy nagy beszédbe
Készülnek távozni, és a ruhák, bútorok
Otthonos látványa; mit az ember könnyen elfeled.
Maga az éden lehetett volna: egzotikus

Menedék a túl-fáradt világban, de a kártya
 Nem így akarta, és úgysem pont ez lett volna
 A lényeg. A majmolt természetesség az első lépés
 Tán a belső megnyugváshoz,
 De csak az első lépés, mi után
 Csak az „isten hozott” fagyott gesztusa marad
 Bekarcolva az anyagibb, mögöttes légbe;
 Valamiféle egyezmény. És igazán nincs
 Időnk ilyesmire, legfeljebb
 Fellángolás lehet ez. Minél előbb elég,
 Annál jobb a szerepkényszerünknek.
 Ezért könyörgök, hogy vond vissza azt a kezet,
 Ne ajánld se pajzsnak, és ne üdvözlj vele
 Az üdvözlő pajzsaként, Francesco:
 Mert elfér még egy töltény a helyiségben:
 Nézésünk a távcső
 Rossz végén, amíg te szédítőbb sebességgel
 Zuhansz hátrafelé, mint a fény, hogy aztán bepréselődj
 A szoba vonásai közé, egy sosem postázott
 Meghívó, a „mindez csak álom volt”
 Szindrómája, hol a „mindez” tömörsége jelzi
 Elégtelenségét. Létezése
 Valós volt, bár zaklatott, és a megszakított álom
 Fájdalma immár nem ér föl a diagramig,
 Mely még mindig ott feszül a szélben,
 Nekem kiválasztva, nekem szánva, anyaggá váltan
 Szobám álcázott sugárzásában.
 Láttuk a várost; tükrös, domború
 Róvarszem az. Az erkélyén történik
 Minden, és odabenn folytatódik,
 De maga az esemény a parádé hideg, szirupos
 Folyása. Behatárolva érzi magát az ember,
 Nyomok után kajtatva szűri az áprilisi napfényt,
 Az adott paraméternek pusztán csak nyugalmas
 Könnyűségében. A kézben nincsen kréta,
 Mi egész volt, darabjai hullnak,
 S már nem tudja, hogy tudta, csak
 Itt-ott, az emlékezés hideg
 Zsebeiben, suttog időtlenül.

(KRUSOVSKY DÉNES és LANCZKOR GÁBOR fordítása. Kontrollfordító: LENGYEL ZOLTÁN)

Ez a szoba

A szoba, amibe beléptem, ennek a szobának az álma volt.
Bizonyára az enyémekek voltak ezek a lábak a díványon.
Az ovális arckép
a kutyáról: én voltam fiatal koromban.
Valami vibrál, valamit elhallgattak.

Minden nap makarónit ettünk ebédre,
kivéve vasárnap, amikor rávettek egy kis fürjet,
hogy felszolgálják nekünk. Ezeket miért mondom el neked?
Még itt se vagy.

Arckép kecskével

Olvastunk egymásnak. Néha másoknak.
Csendesen olvastam a lapszél,
amikor hullottak a galambok, komor idő volt
kint. Talán egy pillanat alatt,
mondta. Sose jött el az a pillanat.
Most valami mást olvastam,
nem számított. Más emberek jöttek és
lehullajtották önéletrajzaikat. Nem voltam munkanélküli,
egyébként. Valaki el akart tűnni
teljesen ebben a lehetetlen évszakban.

Caravaggio és követői

Te vagy a kedvenc festőm. Bár alig ismerem
munkáidat. Néhány követőd ismerem:
Mattia Pretti, aki olyan keményen gürcölt azért a kis
hatásért (bár ez is elég volt). Luca Giordanót, beleértve
a legsötétebb vörösöket, amiket valaha festettek, és a ragyogó zöldeket,
úgy tudták, felfedezte a gyűszűvirágok titkát.

De túl késő volt. Már eltűntek,
mert egy másik helyre ültették őket.
Valaki felküldött egy kenyeret
egy palack borral együtt, hogy felvidítsa,
de a gyűszűvirágok ősrégi titkát sosem
találják ki, és sosem tűnik el.

Mondom, ha összeszámolnád a szalmát a kazal
szélén, az talán olasz lenne. Vagy másfelől, nem.
Iowában ezek a dolgok megvannak nekünk,
szintén, és a szemhéj avatatlan láthatáraiban
lógnak, este, szinte a semmiből. Mit mondott a nő,
ott hátul, a kezdésnél? „A szomszédasszony
virágai mindjárt fel fognak szállni,
és mihez kezd majd akkor szegény Robin?” Ez igaz, két másodpercenként
[lőtték fel őket,
mint a rakétákat a kilövőállásból, és nem könnyezett senki sem, még csak
[nem is törődtek vele.

Nézz ki az ablakon, valamikor, tényleg, és meglátod,
hogyan hol a különbség. A bozót dala
nem képes elfojtani annak rejtélyét, amiből lettünk,
annak, hogyan értünk egyet, először érdekel egy dolog, majd egy másik,
amíg egy széles sugárúthoz nem érünk, aminek a középvonala
fákkal zsúfolt, amiknek eszeveszettül hántják le aranyderes színű kergét,
talán, vagy ír szetter színűt. Az ember várhat a járdaszegélyen egész
életében, már amennyire valakit érdekel, vagy átkelhet,
ha a lámpa zöldre vált, mint a moaréfüző
zafir ráncai, amivel Luca Giordano vesződhetett.
Most ez az élet. De, ahogy Csirke Lenke mondta Pulyka Julcsának, valami
köröz felettünk, el akar pusztítani minket, de még vár,
hogyan mire, azt nem tudja senki sem.

A múzeum estélyén, ennek ellenére, néhányan sugdolóznak, mint a sztárok,
spontán beszélgetnek egymással, mikor az örök már hazamentek.
„Miért bámult annyira az a férfi? Minden délután úgy tűnt, mintha engem
bámulna, bár úgy tűnik, nem látott semmit. Csak a reménytelen szerelem
látványának foszlányát, a medence mellett. Nem bírtam tovább
elviselni, de szerencsére nem is kellett. Az esetnek
vége. Közeleg az idő, mikor valamelyik oldalra kell állnunk,
most, nagyon közel.”

Ébren alvók

Cervantes aludt, mikor a *Don Quijotét* írta.

Joyce aludt az *Ulysses*nél A bolygó sziklák része alatt.

Homérosz elbóbiskolt, és néha elaludt az *Iliász* nagyobb része alatt; de ébren volt,
[mikor az *Odüsszeiát* írta.

Proust végighortyogta *A fogoly lányt*, ahogy nyomában az olvasók hada.

Melville elaludt a kormányánál a *Moby Dick* nagy részénél.

Fitzgerald átaludta *Az éj szelíd trónját*, ami nem olyan meglepő,
de az eléggé furcsa eset, hogy Mann éppen *A varázshegy* emelkedőin szunyókált
[volna – még inkább, hogy meg is írta.

Kafka, persze, nem aludt sosem, még akkor sem, amikor nem írt vagy munkaszüneti
[nap volt.

George Eliot írási szokásairól nem sokat tudunk, úgy vélem, néhány percet
[alhatott, felébredt, írt valamit, majd visszabújt aludni.

Lew Wallace ebéd utáni szunyókálása, hihetetlen, pont a *Ben-Hur* fogatversenyére
[esett.

Emily Dickinson a rideg, keskeny ágyában aludt Amherstben.

Amikor felébredt, ott lehetett az ablaküvegen egy új vers, amit Dér Jankó írt fel rá;
[kint, csilingeltek az üveglevelek.

A jó öreg Walt horkolt miközben írt, és, ahogy közlünk oly sokan, bizonygatta,
[hogy dehogy.

Maugham a Riviérán hortyogott.

Agatha Christie jóízűen aludt, ahogy a nők szoktak, ezért lettek olyanok a regényei,
[mint az uzsonnai szendvicsek – művésziek, többnyire.

Én akkor alszom, amikor nem tudom elkerülni; az írásom és az alvásom
[folyamatosan fejlődik.

Mást is el kell még mondanom, de téged ez nem nagyon fog visszatartani.

Sose menj szórakozni hajóra egy íróval – nem tudnak beszélni, ha vízen vannak.

A madarak pocsék szerepmintákat adnak.

Ajtót kellene mutatni egy filozófusnak, de ne, semmilyen körülmények között se,
[próbáld ki.

A rabszolgákból jó cselédek lesznek.

A fogmosás nem mindig javít a megjelenésen.

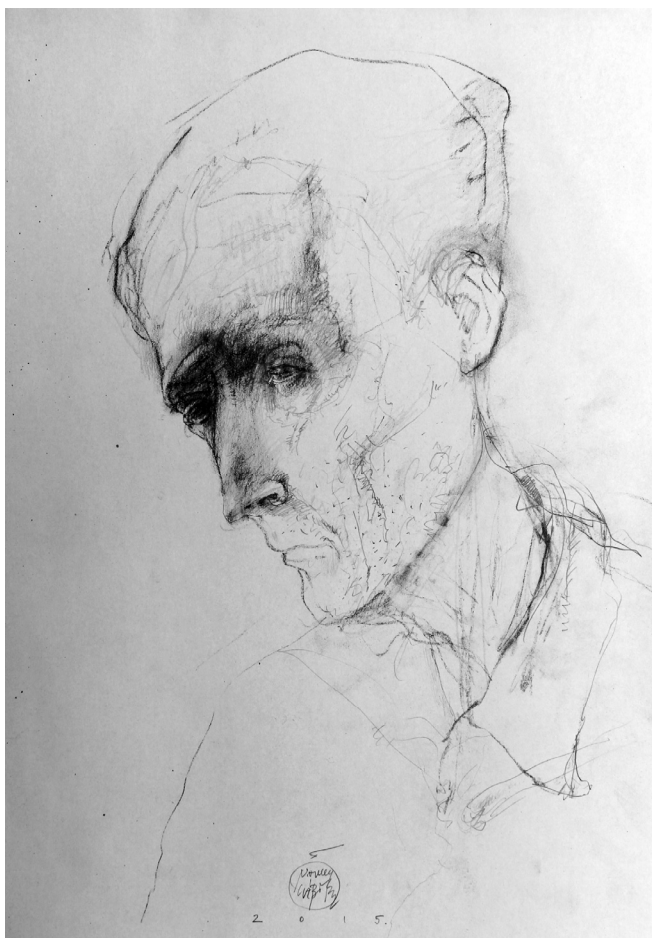
Tarts tiszta rongyokat a régi párnahuzatokban.

Csak akkor etesd meg a kutyát, ha ugat.

Öblítsd le a tealeveleket a WC-ben, a kávézaccot a mosogatóban.

Óvakodj a névtelen levelektől – talán te írtad őket, mikor az alvás beléd tódult
[szótlanul.

PUSKÁS DÁNIEL fordításai



ELFELEJTETT PORTRÉ XIX. (A KÖLTŐ). 2015. GRAFIT, SZÉN PAPÍRON, 30×21CM

ALEŠ DEBELJAK

Az „én” mohó identitása John Ashbery költészetében

GONDOK A POÉTIKÁVAL

John Ashbery – költő, aki korunk Amerikájában a versek legjelentősebb mesterének számít, a világ számos nyelvére fordították – terjedelmes és változatos költői életműve semmi esetre sem érthető egyetlen kritikai olvasat perspektívájából. Igen, persze. A modern interpretációs elméletek e közhelye, amelynek segítségével a sokszínű metodológiai megközelítések és elemző folyamatok valakit méltatni szoktak, bizony az irodalmi mű ma már egészen magától értetődő kétértelműségéből fakad, amelynek belső értelme a *nyitott mű* végtelen kegyétől való szerkezeti függőségben él, ahogy Umberto Eco tanította nekünk. Ez azt jelenti, hogy a művészeti alkotás már definíció szerint is hívogatóan nyitott: jellemvonás, amelyet Ashbery életműve a legszemléletesebb, legékesszólóbb és legvégérvényesebb, ugyanakkor szellemes ironiával reflektáló modorban rejt el.

Az ökumenikus sokrétűség effajta megközelítése képes eltakarni egy bizonyos cáfolhatatlanul „elemi” tény terhét: Ashbery költészete valóban külön-külön is lelkesíti, megragadja és inspirálja a fontosabb irodalomkritikusokat és e költemények számos olvasóját, ennek ellenére mégiscsak marad valamiféle közös vonás, ami úgy a professzionális költészetmagyarázókat, mint a (meglepően nagyszámú) Ashbery-közönséget összekapcsolja a *zavarban lévők elbűvölt közösségévé*. Eltekintve az egyes olvasmányélményektől és a megértés szimbolikus módjától a kritikusok és az olvasók tulajdonképpen az egyetlenek, akik képesek a költői képzelet természetellenesen burjánzó, csaknem bizarrul szép szerkezeteit megközelíteni a tehetetlenség azonnali beismerése alapján, annak beismerése alapján tehát, hogy nem szégyen az első benyomás, ami Ashbery költeményei olvasása során ér bennünket, és amit egyetlen szó foglal össze: *nehéz*.

Valóban: ez igényes költészet, amely minden stíluskövetelményével nyakasan ellenáll az azonnali olvasói használatnak, és a szétporlasztás etikájával élesen az önkéntelen naiv értelmezés szélére helyezi magát, amellyel egy pillanat alatt lenyelhetjük a romantizáló „elsődleges lírikusság” sztereotípiáit, és ezzel persze örökre búcsút inthetünk nekik. Mi több: kétségbe vonhatóvá válik az állítás, hogy Ashbery költészete sikeresen hatástalanítja a huszadik század modernizmusában érvényes értelmezési metódust, amely fegyelmezetten keresi a rejtett mitológiai

* A fordítás alapjául a szerző *Atlantiski most* (Aleph, Ljubljana, 1998, 77–93.) című könyve szolgált.

vagy archetipikus struktúrákat, amelyek végső értelme fel kell hogy ragyogjon a palimpszesztikus hálón.

Nem: Ashbery költeménye nem azért „nehéz”, mert arra kényszerít bennünket, hogy figyelmünket a korábbi szövegekre vonatkozó rejtett utalások komplex hálójának szenteljük; nem azért „nehéz”, mert káprázatosan tár fel egy sor áthatolhatatlan lírai képet, amelyek asszociációs erejükkel a kulturális örökség hermetikus és ezoterikus alakjai felé irányítanak; nem azért „nehéz”, mert megfejthetetlen szimbolikus rejtjelekkel – amelyek jelentése a megfelelő kulcs segítségével nyílik meg – fejezné ki magát. Éppen fordítva: Ashbery költészete azért „nehéz”, mert mindezt a dimenziót lényegileg nem ismeri.

Éppen azért, mert úgyszólván programszerűen ellentmond az alkotó képzelőerő azon mankóinak, amelyhez a század első felének irodalmi modernizmusa sikeresen hozzászoktatott bennünket, vagyis a képes beszéd és a mitikus-poétikai referenciák rejtett mankóihoz, amelyek valami kimondható igazság önmagán való túlmutatását akarják demonstrálni, épp az ilyesféle esztétikai kódexhez fűződő érdektelenség miatt kell Ashbery költészetét gyökeresen más módon megközelítenünk.

Ha meg is akarnak győzni bennünket arról, hogy az irodalmi interpretációk megrögződött szokásaihoz illően megvető fintorral kell visszautasítani a lehetőséget, hogy a szerző mondhat bármi értelmesen használhatót a saját művéről, nem tudom itt elkerülni annak szükségességét, hogy épp a költő személyénél keressem azt az ugródeszkát, amelyről az olvasó képes költészetének felbolydult királyságába katapultálni.

Ez a szükség kétszeresen is megalapozott: először is azért, mert Ashbery úgy nyilatkozik saját költészetéről, hogy azt a költői mesterség sajátos alakjaként fogja fel, másodszor is azért, mert ezekben a nyilatkozatokban különösen szépen szól a kritikus kifejezőmódról, amely Ashbery számára igen jellemzően – a versekben egyébként megfigyelhető erőteljességgel – kétes távolságot jelent a költői alkotás technikai, stilisztikai és formai lehetőségeitől, amelyekkel az angol és amerikai modernizmus kötelező kánonja helyre állította viszonyát nagy szerzőivel: Pounddal, Eliottal, Yeats-cel és Stevensszel.

Egy Kenneth Kochkal folytatott beszélgetésben – aki épp úgy, mint Ashbery a neves „New York-i iskola” költőtagja, mely iskola jellegzetessége, hogy a költészetben a festészetben megjelenő absztrakt expresszionizmus ambíciójával kísérelte meg definiálni az esztétikai tapasztalatot – Ashbery szellemesen, talán már némi-képp kajánul mutatta meg, hogyan kell olvasni költészetét. Koch kérdését, hogy vannak-e költészetének rejtett jelentései, Ashbery visszautasította: „Nincsenek. Ha lennének, valaki feltárhathná őket, és a versek nem lennének többé rejtélyesek.”

Ashbery itt a rejtélyes szépség alapvető megtartásának nevében figyelmeztet az öntudat azon alakjainak hiányosságára, amelyek a nagy modern költőket jellemezték, remélve, hogy a művész esztétikai módon behatolhat a kulturális, szociális, pszichológiai és történelmi erővonalak lényegébe, amelyek arra kényszerítik a nyu-

gati civilizációt, hogy ezt a lényegét aztán megragadják a művész *Hauptwerk*ében, a nagy mesterművében.

Hanem Ashbery később lépett „színpadra”, már a klasszikus modernség ragyogó teljesítményei után. A grandiózus fausti meggyőződés, hogy az irodalmi műalkotás esetleg „megfagyhat”, amit aztán csak a nyugati szellem éleszthet fel, a nem teljesülő esztétikai program alakjában sem vezet többé sokkal kétségesebb és megbízhatatlanabb kézbe, mint Ashbery keze, amikor a költő feljegyzí a kor mentalitásának lírai dokumentumait.

Amíg még T. S. Eliot legendás *Pusztá országát* a ki nem fejezett, mégis a sorok között jelenlévő remény alapján tudta megírni, hogy épp a szimbolikus rend miatt – amit végső soron csak a költő szelektív hangjának avagy az integratív "énnek" tekintélye alakít ki – lesz a töredékesen elrendezett trivialitások listája összefüggéstelen, az értelem instanciáját képviselte az ellentét miatt, ahol a szentimentális-romantikus zokogás áll az egyik, az "objektív korrelátum" intellektualizált keresése pedig a másik oldalon, addig Ashbery nem adja át magát többé ilyesféle epekedésnek. Nála ugyanis nincs meg többé az a biztonság a kiindulásban, ami lehetővé teszi a szerző metafizikus egységét, nevezetesen az a biztonság, hogy létezik *kontinuitás a nyelv és a külső valóság között*. Ezen az alapon lehet csak megfelelő módon versbe önteni, ezzel pedig jelentéssel felruházni az emberi tapasztalatról szóló rendezetlen motyogást, ahogyan az eljut a költő fülébe, szemébe, orrába és agyába.

A költő és a közvetlen tapasztalat

Ashberyt legelőször is csak a „tapasztalat tapasztalata” érdekli, ahogy ezt maga állítja. Ez azt jelenti, hogy őt a különféle módok mélyen reflektív folyamata érdekli, amelyek segítségével a külső valóság belép a költő képzeletébe, és ott elraktározódik, illetve átszűrődik azon.

Nem létezik tehát semmilyen különbség a tapasztalat és a tapasztalat leírása között, hanem olyan *versről* van szó, amely *egyszerre jelenik meg a tapasztalattal*, amelyben ott rejlik születésének forrása. Az erőfeszítés, hogy leássunk az autentikus emberi tapasztalatig, úgy tűnik, továbbra is sikertelenségre van ítélve, hiszen ez a valóság egyébként új élmények tárgya, amelyeket csak olyan új konvenciók segítségével lehet elérni, amelyek mindig magával az élménnyel egy időben jönnek létre. Ezért Ashbery kevésbé a közvetlen élményekre összpontosít, inkább a *mentális szűrésre*, ami azt teszi, hogy „... egy fenékkal két lovon, / az esztétikai ideálig emelve”, amint azt a *Soonest minded* című versében megénekli.

A tárgyak felszínétől a lélek felszíne felé való ilyen elmozdulásban minden bizonnyal keresni kell az okokat, miért „nehézkés” Ashbery költészete. A középpontjától megfosztott, folyékony, rohanó és lebegő élőbeszédnek ugyanis szükségszerűen át kell adnia magát a szétszabdalt szintaxis, az igére és az alanyra vonatkozó kértelenség, a befejezetlen képek, az elliptikus mondatok ölelésének, az írásjelek elhagyásának, amelyek lehetővé teszik, hogy a gondolatoknak ne legyen meghatározott iránya, az ökumenikusan elnéző szótárnak, amely a művészetből, az újságírás-

ból és a tudományból merít, és a nem várt jelentésbeli fordulatoknak is, amelyek határozottan frusztrálják az olvasás nyugati logoszférában megrögzött szokásait, amelyekkel összhangban önműködően keressük a „történet” darabjait. Csak az ilyen szerteágazó élőbeszéd képes megfelelően megmutatni nekünk, hogyan működik a tudat alakításának lelki folyamata, amely a valóság önálló státuszával rendelkezik, s amelynek belső működését kívánja nekünk Ashbery szüntelenül feltárni. A vers tehát nem csak reprezentáció, hanem a valóság innovációja is egyúttal. „Ezek vagyunk mi, akik létrehozzuk / a dzsungelt, és világűrnek nevezzük...” – hirdeti a költő a Scheherezade című versében.

Az 1927. július 28-án született John Ashbery a valóság ritmusát hamísítatlan falusi környezetben ismerte meg, amely a költő életművében az érintetlenség pillanataival állandóan beleszövődik majd a vonzerő és a városi impulzusok ütközésének szimbolikus dialektikájába. Ashbery két gyermek közül elsőként született a New York szövetségi államhoz tartozó Rochester városában, anyja Helen Lawrence és apja Chester Friderick. Az apa az Ontario-tó partján fekvő Sodusban a gyümölcsfarmon dolgozott, az anya biológia tanárnő volt. Öccse korai halála után Ashbery az apja farmján magányos, munkás nyarakat élt meg egészen húszéves koráig. Nagy hatással volt rá anyai nagyapja, Henry Lawrence, a rochesteri egyetem fizika tanszékének vezetője. A költő így írta le: „Igen művelt viktoriánus gentleman volt, aki tudott latinul, és elolvasta az összes ókori klasszikust. Hasonlítok rá, utánzom őt.” Nyolcéves korában kezd verseket írni. Tehetséges gyerek volt, akinek táalentumát már korán felismerték. Már tizenhat éves kora előtt egyike lett azon tehetségeknek, akik megnyerték a rádiós műveltségi vetélkedőt, a Quiz Kids-et, amely a negyvenes években kivételesen népszerű volt.

Később a Harvard angolszakán tanult és diplomázott. Tanára volt Theodore Spencer, az akkoriban ismert költő és irodalomkritikus. Másodévbén John Ashbery mint a legjobb költő az egyetemi folyóirat, a *Harvard Advocate* egyik szerkesztője lett, ahol összebarátkozott a „New York-i iskola” két későbbi híres költőjével, Kennet Kochhal és Frank O’Harával. Egyetemi éve alatt a zene érdekelt, festő is akart lenni. Végül W. H. Auden költészetéből diplomázott, aki erősen hatott első verseire, melyeket a késő negyvenes években kezdett el megjelentetni.

„Annak módja érdekelt, hogyan szűrődik át rajtam a közvetlen tapasztalat” – állítja Ashbery, aki epikus költeményeiben és lírai képeiben a kortárs Amerika vadul pulzáló és előre nem látott kulturális és szociális életének érverését ábrázoló ötletes és rendkívül eredeti képét alkotta meg, portrét, amely felületesen nézve tényleg rejtélyes, noha mélystruktúrájában esztétikai és filozofikus módon tár fel módokat, hogyan fogadjuk a külső világ információit, és hogyan állítunk belőlük össze csak ideiglenes jelentést, és hogyan keresünk értelmet a nyelv sokrétű lehetőségeinek meandereiben, amelynek túloldalán a költő számára a valóság tapasztalata valószínűleg egyáltalán nem is létezik.

Hagyományosan az ilyesfajta költészet természetesen nem származhat a lírikus saját feldolgozási folyamatának külső tárgyából, hiszen a vers tárgya már önmagában összetevője az előbeszéd azon tapasztalati kontextusának, amelyben a vers megragadható. A versek tervezett elrendezése és a nyelv szervezőelvei Ashbery számára csak konvencionális akadályok az úton addig a pontig, amelynél nem kellene elvonatkoztatni minden kis apróságtól, impulzustól, valóságdarabtól és lényegtelen részlettől, amelyek berobbannak a tudatunkba, hanem teher nélkül az értelemeszerű és logikus dramaturgiai ív konvencióival lehetne leírni magának a tudatformálásnak folyamatát. Csak az ilyen tudat teszi lehetővé a valóság azon elsajátítását, amelyről Ashbery a *Sometimes in Places* című versében ezt mondja: „És hozzá fogunk idomulni / sóvárgásunk tereihez, városaihoz, naplementéihez.”

E tudatnak összetevője továbbá az irodalmi hagyomány és a költői kánon is, amelyek befolyásolják a szerző alkotását, noha kevésbé észrevehető és közvetett módon. A töredékesség és a látszólagos összefüggéstelenség ellenére Ashbery, meglehetősen sajátos módon betagozódik az angolszász költészet hosszúra nyúló hagyományába, amikor például a tulajdonneveket, pontosabban, a nevek kezdőbetűit, ironikusan a versek címeibe illeszti, ami Andrew Marwell ismert versének, a *The Picture of Little JA in a Prospect of Flowers* címűnek parafrázisa, ahogy arra a kiváló költő és kritikus, Richard Howard figyelmeztet az *Alone with America* című tekintélyes könyvében (Atheneum, New York: 1969).

Ashbery nyelvi folyamatokra való összpontosítása és egyidejűleg az irodalmi hagyományoktól való elfordulása miatt a kritikusok többsége szívesen hangsúlyozza, hogy költészete mindenekelőtt magáról a költészetről beszél. Ám ez a megállapítás önmagában még nem sokat jelent. Ezért jobban tűnik még egygel előbbre lépni, és hallgatni az ismert, a talán leginkább elismert kortárs amerikai irodalomkritikusra, Helen Vendlerre, aki a *The Music of What Happens* című könyvében (Harvard University Press, Cambridge: 1988) jogosan figyelmeztet a sokszor figyelmen kívül hagyott tényre, hogy ebben a kontextusban a „költészet a költészetről” mégiscsak mindenekelőtt folyamatokat jelent, amelyekkel az emberi lélek értelmet próbál tulajdonítani a létezés véletlenségének alapjain; hogyan egyesül a veszteség és a szeretet; hogyan formálja a pszichés és az érzéki felfogás valamint a nyelvi kifejezés magát a valóságot.

A költői hangok sokfélesége és az idő

Ezek után ebben az értelemben a költészet egyfajta, az egyén lelkében történő száraz, rendezetlen tapasztalatok, spekulációk, benyomások és dörmögő, össze nem kötött kommentárok szüntelen jegyzetelése, bemutatva ezzel minden alkotás táptalaját. Keats a mozgó tudat eme eredeti állapotát „zavaros álmoknak” nevezte, telve „változó árnyakkal és menekülő sugarakkal”, amelyeket egyébként nem nevezhetünk gondolatoknak, noha a költészet szövetét jelentik durvább értelemben, úgy érteve, mielőtt a költő gondolati rendbe dolgozza őket.

Ashbery itt Keats definícióját nyilvánvalóan egészen komolyan veszi, hiszen nem lehet megszabadulni az érzéstől, hogy költészetét lényegében intuitív pillanatok, megérzések, kétségek, ösztönzések és a bizonytalanság határozzák meg, ezért kerülni igyekszik a deklaratív kijelentéseket is, amelyek egyértelműek lennének, egyúttal pedig elsatnyulna lehetséges lírai kvalitásuk is. Az említett, Kenneth Koch-hal folytatott beszélgetésben azt állítja, hogy: „A versbe nem akarok semmilyen kinyilatkoztatást beemelni. Úgy érzem, hogy a költészetnek reflektálnia kell a már megszületett kinyilatkoztatásokra. A költészetnek nincs alanya, mert ő maga az alany. Ha kinyilatkoztatások tűnnek fel a költészetben, azok csak minden más töredékkombináció részei.”

E költői logika nézőpontjából csakugyan világos, hogy minden dolog elvben azonos szinten van: hogy nincs különbség a tömegkultúra termékei, a fogyasztási cikkek, a természet lenyomatai és a magas kultúra művészete – amelyet a civilizációs hagyomány közvetített számunkra – között. A tapasztalat minden elemét „stilizálni” lehet éppen azért, mert nem uralkodik közöttük semmiféle értékhierarchia. Ha valami, hát Ashbery esztétikája valóban posztmodern épp azért, mert feltárja azt, hogyan válik az Ashbery-költészetben megjelenő írói „én” illetve a „lírai ének” identitása még távolról sem autonómmá, biztossá, hanem mindinkább illékonnyá, tűnékeny, mulékonnyá, lecserélhetővé és tetszés szerintivé.

A *New York Quarterly* című irodalmi folyóiratban megjelent beszélgetésben a költő egészen határozottan állítja: „Úgy tűnik nekem, hogy nincs különösen erős identitás-érzésem. Könnyedén ugrálok az egyik személyiségből a másikba, ami segít létrehoznom azt a fajta polifóniát a költészetemben, amelyről az az érzésem, hogy eszközzé lesz az úton, amely a szélesebb értelemben vett naturalizmushoz vezet.” A hangok e sokszínűsége mint a költői művészet kerete, amelyről egykor Wallace Stevens lelkesen beszélt, itt következőképpen egyetlen költői hang által fejeződik ki.

Más szóval: ily módon Ashbery arra törekszik, hogy leassa magát a nyelvi szempontból megengedő kötetlenségig, hogy kövesse a gondolatáramlást, amelyet a külső jelzések szabadítanak fel, ugyanakkor pedig nem adhat elsőbbséget semmilyen áramlatnak, hisz mindegyik irányt, amelybe a gondolat kapaszkodik, más áramlat vált fel, amikor a külvilág újabb részletét vagy jelentéktelen banalitását regisztrálja, elmosódik itt a határ az objektív és a szubjektív, a valós és az elképzelt, a külső és a belső között. „Esett az eső, pedig / nem esett az eső.” – ahogy ezt a paradoxont keresi beszédes módon az *A boy* című versében. A verskezdetnek így nem lesz feltétlenül különösebb kapcsolata a befejezéssel, hiszen a vers magja csupán az írás intellektuális folyamatának kutatása.

Ha húsz évvel ezelőtt lett volna szlovén Ashbery-fordításunk, akkor talán a Tomaž Šalamun költői esztétikájában felbukkanó formákat és radikalizmust is megfelelőbben érthettük volna, tehát világ-, pontosabban eminens módon nyugati horizontban. Šalamun költészete ugyanis nagyban emlékeztet Ashberyéra, akit a középpontjától megfosztott lírai élőbeszéd szlovén mestere amerikai utazásai során

fedezett fel, és akit aztán mindig is nagyon nagyra tartott, mint ahogy azt Šalamun nemrégiben egy kötetlen beszélgetés alkalmával említette.

Akárhogys: csak az effajta mentális stílus tudja szavakba foglalni a kortárs (posztmodern) emberi tapasztalat milyenségének lényegét, amely valószínűleg tényleg mindenekelőtt az alapvető alaknélküliségben, a széttöredezettségben, a véletlenszerűségben, az áramlásszerűségben és a múlékonyságban van, és amelyet nem lehet pragmatikusan „meghonosítani”, hiszen hiányzik Archimédész metafizikai értelemben vett szilárd pontja, vagyis a valóság mint Valóság.

Ezért nem lehet semmiképp sem véletlen, hogy – egyfajta nyers megközelítésben – Ashbery kényszerű tematikája éppen a modern kor egzisztencialista természete, életünk uráról és arról a keretről szól, amelyen belül minden esemény sorszerűsége feloldódik az érzéki, érzelmi és mentális mozzanatok egyenletességének és egyenértékűségének egymást követő mozgásában, amely – ha egyáltalán – alázatos szerénységre tanít bennünket, amely során felismerjük, milyen erőtlen kísérleteket tesz a szerző, amikor meg akarja „állítani” az időt, és megpróbálja leásni magát a halhatatlanságig, amint azt a romantika művészeti doktrínája hazudja. „Az idő emulzió...” – éneklí jelentőségteljesen Ashbery a gyakran gyűjteményekbe válogatott *Soonest minded* című versében.

Az idő emulzió éppen azért, mert Ashbery nem tudja és nem is akarja többé elviekben sem megállítani, mindinkább csak zaklatottan regisztrálja egykedvű meandereit, amint utat keresnek tudatában. Az idő illékony, tűnékeny és megbízhatatlan szubsztancia, amelyben feloldódik minden józan tekintetre és ítéletre vonatkoztatható ingatag sarokkő, Ashbery éppen ezt az időt igyekszik megmutatni a kontinuitás rohanó múlékonyságában, a kontinuitást, amelynek csupán csak szüntelen mozgása lehet, a változást mint olyant. Az élet Ashbery számára tudniillik mindenekeelőtt mozgás, amelyben minden pillanatot először és utoljára látunk, ezért értékes, épp az eltűnése miatt, egyúttal minden vers a tudat egyszeri intervallumává lesz, amelyben a folyamatot dokumentálja; pontosan erre figyelmeztet Roger Gilbert a *Walks in the World: Representation and Experience in Modern American Poetry* című informatív könyvében (Princeton University Press, Princeton, NJ: 1991).

Ashberyvel így állandóan úton, mozgásban vagyunk, mindenekelőtt vonatokon (*Shadow Train* című kötet, 1981), hajókon (*The Houseboat Days* című kötet, 1977), folyókon (*Rivers and Mountains* című kötet, 1966), miközben a költő számára az összes élettapasztalatot az a kihívás jelenti, hogy lejegyezze elfolyó térképrajzait, amint arra határozottan utal egyik legfőbb kötete, a nagyepikus, jellegzetes című költemény, a *Flow Chart* (1991), az áradás diagramja.

Az urbánus megalopolisz mint privilegizált tér, amelyben a változások állandósága valóban érvényesül: a „mozgásban levés” érzéki szemléletességével kimagasló, intellektuálisan átgondolt, egyszersmind érzelmileg felkavaró módon; ebből a szempontból az urbanitás nem a költő különféle sétáinak véletlenül kiválasztott színtere, amelyeket nagyszerű kötetlenséggel és meggyőző köznyelvi stílusban vet papírra.

Épp e dimenzió alapján ismerhetjük fel a költő „atyja”, Wallace Stevens fegyelmeztetett retorikai tradíciójával szembeni jellemvonását. A Stevensszel kapcsolatos függőségi viszonyulása ellenére Ashbery tudatosan elrugaszkodik, hogy így találjon rá saját igazi esztétikai erejére – írja a neves irodalomtörténész és teoretikus, Harold Bloom a *The Anxiety of Influence* című nagyhatású könyvében (Oxford University Press, Oxford & New York: 1973).

A kategorizálás mint esztétikai eszköz

John Ashbery a New York városbeli Columbia Universityn 1949 és 1951 között folytatott doktori tanulmányai során modern költők életműveit térképezte fel, diplomamunkáját a brit költő, Henry Green életművéből írta. Még az is állítható, hogy Green személytelen, szellemes és csak a stílusra, nem a történetre alapozott prózája valószínűleg modellként szolgálhatott Ashbery egyetlen regénye, az *A Nest of Ninnies* (1969) számára, amelyet James Schuylerrel közösen írt, aki szintúgy a „New York-i iskola” költőtagja volt. Az első kis, *Turandot and Other Poems* című verses könyvét 1953-ban a New York-i *Tibor de Nagy* galéria jelentette meg korlátozott példányszámban, bibliofil kiadásban. A könyvecske semmilyen kritikai visszhangra nem talált egészen 1956-ig, amikor a verseket – kettő kivételével – újra kiadta első igazi könyvében, a *Some trees*ben. Ashbery a költészetet sokáig hétvégente űzte, kenyerét 1955-ig reklámszlogen-íróként kereste az Oxford University Press kiadónál és a McGraw-Hillnél.

1955-ben a véletlenek játékaának köszönhetően egyedüli zsűritagként épp W. H. Auden, a költő egykori példaképe választotta meg győztesnek Ashbery *Some trees* című kötetét a rendes évi költőversenyen. A díj a könyv közlése volt a *Yale Younger Poets* elnevezésű, nagypresztízsű sorozatban, amely kiváló belépőt biztosított az amerikai irodalmi életbe.

Miután még Fullbright-ösztöndíjat is kapott a francia költészet antológiájának előkészítésére és fordítására, úgy tűnt, hogy az alkotói karrier egyre inkább megnyílik számára. Előbb a montpellier-i egyetemen kutatót, a következő évben pedig Párizsba költözött, ahol – némi kihagyással – egy egész évtizedet töltött. Ott fedezte fel a kísérletező francia írókat, mint például Pierre Reverdyt és Raymond Russelt, akikről azonnal három elmélyült cikket is megjelentetett. Önkéntes franciaországi száműzetése alatt, amely majdhogynem kötelező állomás a huszadik századi amerikai művészek életrajzában, Ashbery képzőművészeti kritikák írásába fogott az *International Herald Tribune* párizsi kiadása számára, ahol a kortárs festészetre iránti, régről datálható érdeklődését élhette ki. A vizuális művészetekhez való vonzódását így fogalmazza meg: „Az amerikai festészet körös-körül messze a legnyugtalanítóbb művészetnek tűnt. A költészet akkoriban igen tradicionális volt... és így a képzőművészeti kísérletek ihlettek meg.” Remélte, hogy a festészetben megjelenő absztrakt színhasználat analógiájára ő maga is a szavak absztrakt használatával „... a gondolatnak a szabad játék lehetőségét és a lehető legszélesebb horizontot adtam.”

Noha a már kifinomult ízlését Párizsban tovább pallérozta, ha hihetünk a kiművelt frankofilok e közhelyének, Ashbery számára a város mindenekelőtt és bizonyosan New York marad. „A huszadik század fővárosának” megapolisza korunk alapvető erővonalait (technológia, elidegenedés, tömegkultúra, közlekedés, embertömegek, a nyelvek babiloni locsogása stb.) ugyanis nem csak a topográfiai megjelenítés szintjén tömöríti és radikalizálja, hanem, és talán elsősorban, a mentális és vizuális tapasztalat szintjén.

Ashbery egyébként nem törekszik úgy feltárni a város lüktetésének szokatlan szépségét, mint a költőbarát, Frank O'Hara a *Lunch Poems* (1961) című ismert könyvében, és nem törekszik városi esztétikára, hanem kitartóan a rút töredékes banalitására, a természet és a kultúra hulladékaira, törmelékeire összpontosít, mintha ily módon is azt akarná szuggerálni az olvasónak, hogy ez is – metafizikai fény és összecsengő vonzerő nélkül – korunk városi életének tapasztalata.

Valóban: sok versben zavartalan figyelhetjük meg, ahogy a költő nem tudja, nem képes és nem is akarja elkerülni a hiányos és részleges információk nyüzsgő sokaságát, amelyek újra és újra belehasítanak, feltéve azt a megoldhatatlan kérdést, amely Ashbert – feltehetően az amerikai kontinens fizikai határtalansága és a hatalmas építészeti dimenziók miatt – az amerikai elbeszélő költészetre jellemző dilemma elé állítja, tehát az elé a dilemma elé, amellyel már Walt Whitmannek is szembe kellett néznie. Azon *katalógus* keresésének ismert problémájáról van ugyanis szó, *amely nem ismer semmiféle szelekciót*, több nyers tény és adatot foglal magában, mint amennyit az emberi tudat kényelmesen megemészteni képes, hiszen csak így tárhatja fel igazán illő módon a valóság „igazi” arcát.

Ashbery a maga sajátos módján mint esztétikai eszközt veszi át a katalógus dilemmáját. Nem csak azzal foglalkozik ugyanis, hogyan válasszon ki a külső világból különleges „dolgokat”, és hogyan építse be azokat a versbe, hanem lényegileg még tovább élesíti a problémát, mégpedig a posztmodern idővel és térrel összefüggésben, amelyben a kép és a fogalom uralkodik a közvetlen „dolgon magán”. Hogy pontosabb legyek: ahhoz, hogy a vers tényleg a dolgok leltára legyen, nem pedig katalógus, amelynek mindig szelektívnek kell lennie, Ashbery módszeres ellenállást fejleszt ki az eszköztárat felhasználó, gépies leírásokkal szemben, amelyek a szavak mint dolgok egyszerű felfogásából fakadnak, de ő – épp fordítva – *a dolgokat magukat már szavakként érti*, ami azt jelenti, hogy jelekként fogadja be azokat, amelyek már lényegileg közvetített módon jutnak el a szimbolikus elsajátítás és a fogalmi kikristályosítás képernyőjén keresztül.

Úgy tűnik, hogy Ashbery jól sejtette meg a kortárs gondolkodásmód lényegét: sok mindenben (már egzisztenciálisan is, nem csak felületesen) a tömegmédia grandiózus rendszere, szakértői vélemények lesznek a meghatározó tényezők, és ezért a saját vélemény kialakítása úgyszólván lehetetlen, az előre megformált fogalmak kincstárába kellene nyúlnunk, amelyek valahogy észrevétlenül, egyfajta ozmózis-

ban, az információ csatornákon keresztül – amelyek körül vesznek bennünket – belénk szivárognak.

A költő így *Soonest mended* című versben egészen határozottan állítja: hogy „... zavarban voltunk, / hogyan fogadjuk ezeket a legújabb információkat.” Rögtön aztán meg épp ugyanilyen határozottan teszi fel a kérdést: „Tényleg információ volt? / Nem játszottuk-e inkább el / Valaki más javára, gondolatok az elmében, / amelyben jut is marad is hely saját kis problémáink számára...”

Ennek a kognitív fordulatnak sorsdöntő következményei vannak az Ashbery-költészet alapkoordinátáinak észlelésében. Úgy tűnik ugyanis, hogy épp itt van - az individuális („a saját kis problémáink”) és az információs nyüzsgés közti kapcsolatban - a tapasztalat irodalmi reprodukciójának szilárdan lehorgonyzott folyamata. Ez kimagaslóan reflektált tényező, tehát olyan dolog, amely szó szerint nem bírja ki a parodisztikus manierizmusok, ironikus fintorgás, hibás mondatban és idegen hangsúlyok nélkül, amelyek funkciója minden bizonnyal mindenekelőtt abban áll, hogy ellenszegülnek a belső élmények azon kézenfekvő leegyszerűsítésére vonatkozó mechanizmusainak, amelyek részben a mindennapi élet reflektálatlan mentális folyamataiban vannak jelen.

Kapcsolódás a költői hagyományhoz

A természet Ashberynél ezek után mindig kulturális ügy, hogy ezt az ismert antropológiai meghatározást használjam. A spontán élmény „művelésével” és „ápolásával” a költő közeledik az egzisztenciális tapasztalat azon formájához, amelyet többé nem közvetlen, hanem a reflektált és absztrakt tudat jellemez. Ez végső következményeit tekintve nagyon is kényszeresen nyugtalanítja a költői képzeletet.

Gondoljunk egy pillanatra – mint valami esetlen illusztrációra – a *Paradoxes and Oxymorons* című versére, amelyben – legalábbis nagyvonalakban – megmutatkoznak az Ashbery-költészet alapvető vonásai. Egyfelől a vers az angol metafizikus költő, John Donne azonos című kötetének emlékeit idézi fel, amelyet posztumusz adtak ki, ezzel pedig beszédes módon adja jelét annak, hogy a látszólagos érthetlenség ellenére Ashbery mégsem szakadt el teljesen az angolszász kánon esztétikai konvencióitól. Másfelől pedig a költő a forma szintjén szellemesen mutatja meg szándékát, vagyis kiteríti a kártyáit: *az élet ellentmondásait a retorika ellentmondásaival fogja kifejezni*, hiszen a paradoxonnál a propozicionális lehetetlenségről, míg az elmés képtelenségnél avagy oximoronnál a hasonlat kifejezési lehetetlenségéről van szó.

A költészet, amelynek kompozíciós struktúrái függnék tehát a paradoxonoktól és az elmés képtelenségektől, így módon úgyszólván fanfárokkal hirdeti, hogy ezek után nem létezhet semmilyen elvi remény a megnyugvásra és annak az *et ego in Arcadiának* összeegyeztetésére, amelyben „én” végre megtalálhatnám saját identitásomat. Ashbery számára ez az esztétika tűnik egyedül lehetségesnek, hiszen posztmodern szemszögéből – amely úgy tűnik, egyre inkább illik korunk világának

szemszögéhez – nézve, a dolgok egyszerre vannak és nincsenek, a valóság egyszerre illúzió is, az „én” pedig egyszerre önmaga ellentettje is.

Ezt az ellentétet Ashbery jól foglalta össze a talán legnépszerűbb és legszélesebb körben ismert *Self-Portrait in a Convex Mirror* című (1975) verseskönyvében, amelyért megkapta az amerikai irodalomkritikusok szövetségének rangos díját, a *National Book Critics Circle Award*-ot, illetve a legjelentősebb országos díjat, a *National Book Award*-ot. Éppen egy évvel később a versrovat szerkesztője lett a neves *The Partisan Review* című kiadványnál, ezzel pedig nemcsak a New York-i értelmiségiek tradíciójához csatlakozott, amelyről ebben a könyvben az amerikai metafikcióról szóló esszében írok, hanem ezzel a szerkesztői hellyel biztosította is költői tekintélyének különleges intézményesített értékelését, amelyet a nagy presztizsú Pulitzer-díj meg is erősített. Ashbery számos visszhangot keltő díjának következményeként jött a meghívás, hogy az 1988-89-es tanévben a Harvardon költészetről tartson előadásokat, azon a tanszéken tehát, ahol minden évben a világ legjobb költői és írói tartottak előadásokat, mint például Octavio Paz, Czesław Miłosz, Italo Calvino stb. Egy szóval: John Ashbery nélkül ma az amerikai költészeti és irodalmi kánonnal nem lehet komolyan foglalkozni.

Mindamellett Ashbery komolyan foglalkozott valami mással is, mégpedig Rimbaud ismert esztétikai és filozófiai mottójával, amely így szól: *az én a nem-én*. Ez, mint ahogy minden nagy költőt, úgy Ashbert is sem hagyhatta közömbösen. Ashbery alkotói munkásságára ugyanis a szürrealistákon kívül nagy hatással voltak Rimbaud és Lautréamont szimbolikus világai és radikális irodalmi, mi több, életszerű víziói is. Erről a hatásról beszél egészen közvetlen módon Ashbery utolsó előtti, *Hotel Lautréamont* című verseskönyve is (1992), amelyről Harold Bloom (Ashbery népszerűségének és kanonizációjának buzgó szószólója), ritka nyíltsággal azt mondja: „Ashbery *Hotel Lautréamont* című könyve végtelenül megérintett. Ashbery hatvanöt évesen Wallace Stevenst és W. B. Yeats-et követi abban az elképesztő erőfeszítésben, hogy új magaslatokra törjön, anélkül, hogy meginogna és ismételné magát. Úgy tűnik, hogy Ashbery azt jelenti e század második felének, amit az elsőnek Stevens és Yeats.”

A romantikus költőmodell kifejezett és nyílt parodizálása ebből a szempontból szépen egyezik azon álomfigurák asszociatív logikájával, amelyeket bizonyára nemcsak az elátkozott költőktől örökölt, hanem különösen a francia szürrealistáktól és a kortárs kísérleti íróktól is, különösen Raymond Rousseltól és Raymond Quennautól, akiket – ahogy mondani szokás – hosszú párizsi éve alatt alaposan tanulmányozott.

Ashbery verse tudniillik sokkal kevésbé összpontosít valamiféle lekerekített tartalomra, illetve tematikus-motivikus szerkezetek referenciális keretére, ehelyett sokkal inkább a vers keletkezési mintáival foglalkozik. Ebben a jellemző dimenzióban jól látható az absztrakt expresszionizmus és a „New York-i iskola” költészete közti híd, amelyekben a közös kiindulási pont abban a filozófiai meggyőződésben

ölt testet, hogy a műalkotás létrejöttének folyamata egyben már annak előtűnő tartalma is, a valóság pedig csak a nyelvi működés és a tradíció szimbolikus erejének – vagyis azok önműködő konvencióinak – eredménye.

Egy füst alatt azt is hozzá kell tenni gyorsan, hogy Ashbery költői beszédmódja túllontúl komplex és változatos ahhoz, hogy elegánsan kizárólag a „New York-i iskola” üvegharangja alá lehessen tuszkolni, hiszen az iróniával, a paródiával, a giccsel való kacérkodás és az alkotói folyamatra való összpontosítás mellett egészen más folyamatokat is ismer, amelyek a „New York-i iskola” költőinek esze ágába sem jutnának.

Az egyén története a föld porának története

Így például Ashbery a legnagyobb figyelmet jóformán a hosszú, elmélyült és szórászhasonlatos intellektuális meditációkra fordítja, amelyek természetesen nem kerülhetik el, hogy az olvasót emlékeztessék: a költő Wallace Stevensnek adózik, az intellektus és a természet illetve a kultúra jelenetei közötti kapcsolatok nem várt finom eleganciája pedig felhívja arra a hatásra a figyelmet, amelyet a korai W. H. Auden fejtett ki a költőre.

A csendesen meghatározó *Haunted Landscape* című vers talán jó példája annak a lírának, amelyet „New York-i iskolához” tartozó szerző nehezen írt volna, hiszen mélyen beágyazódik a nagy angolszász költészet hagyományába, valamint a tradicionális biblikus mítoszba, amelyben archetipikus módon újul meg az emberi életre ható tehetetlenség erő.

Nézzük meg közelebbről. Jókor, ám szükséges, leegyszerűsítéssel azt mondhatnánk, hogy a vers jellegzetes mitológiai „történetet” beszél el nekünk arról, hogy az élet nem történik, hanem inkább csodaszerű; akarod, nem akarod: hogyan szorít bennünket folyton a létezés nagy láncolata, ahogy Arthur Lovejoy mondaná; hogyan lépünk már születésünkkor a tájba, amelyet halottak népesítenek be („Senki sem / Volt ott, csak közeli átkelésük hallható jelei mindenütt.”); saját naivitásunk pásztori egyszerűségű kezdeteiben tulajdonképpen hogyan ismétljük meg Ádám és Éva sorsát („... és a férfi / a földet túrta remélve, hogy egy nap boldogok lesznek / Az eredményt szemlélve: micsoda termékenység. Legenda.”), hogy később a megfosztottság, az elidegenedés és a szenvedés várjon ránk, amikor otthonunk romba dől a metafizikai erővonalak nyomása alatt, amelyek felülmúlnak minket, és szerény képességeinkkel nem tudjuk féken tartani azokat („... A farm, amelyet később a földdel egyenlővé kellett volna tenni. hogy helye legyen / új síkságoknak és hegyeknek, amelyek soron következnek, / miután az óceán pusztított saját kezébe véve a dolgokat...”), és a dolgok transzcendentális rendje, amelyben nem bízhatunk, hogy valahogy megértsük, hogyan „vezet orrunknál fogva” minket, ahogy Yeatsset idézve állítja Ashbery, noha úgyis a dolgok e rendje vezet minket „át”, amely elvégzi, hogy a halál után a földbe térünk vissza, és így mi magunk válunk azokká a lelkekké, akik benépesítik a tájat.

Az életerők e viszonylag tradicionális átalakulása, összhangban azzal, hogy az egyén története a földi por történetévé válik, talán tényleg jellemzően központjától megfosztott és fragmentált nyelven szólal meg a versben, noha ennek ellenére határozottan kapcsolódik a nyilvánvaló kulturális tradícióhoz, amely Ashbery számára mindenek ellenére eleve ihletforrás közvetlen, ugyanakkor nem kevésbé kötött módon. Amint Stevenstől átvette a személytelen elbeszélői perspektívát, amely a hideg távolságtartás segítségével jegyzeteli le a szörnyűség és a terror diagramjait (a tanya kiirtása, a gleccserek halála, a szerelem elvesztése), egyúttal pedig önállóan – radikális kételkedésen alapuló poétikájával összhangban – leplezte le a bölcsesség illúzióját, amely lehetővé tette volna a megtett életút okainak és örömeinek józan megfontolását.

Ashbery ugyanis nem képzei úgy a dolgokat, hogy a múltban ne lenne sok olyan, amire örömmel vagy esetleg jóindulattal tekinthetnénk. Mit leshetünk meg e tekintetben a költő segítségével? Nem túl sokat: mindenekelőtt szétdúlt bukolikus idillt, elpusztított álmokat, sérült életeket, apróságokat látunk röviden. („... ez vagy az a hang, eltűnik / És annyink van, hogy visszatekinthetünk, nem sok, de azért / Napjaink kicsiny rendszerének jele, amint azt megteremtették...”).

Kevesen vagyunk, akik egyértelműen ki mernénk jelenteni, hogy az efféle retrospekció „öregséget vagy bolondságot” jelent. A kódexek tradíciója megtanított bennünket arra, hogy a bölcsességet tiszteljük a felhalmozott tapasztalat és a leszűrt igazság függvényében, ami az öregségnek sajátos tekintélyt biztosít.

Ashbery ebben a kontextusban fűtyül a tekintélyre, ezért helyettünk nyugodtan kimondhatja azt, ami talán igaz lehet, ám a gondolkodó élőlény számára bizony elviselhetetlen. Egyedül a hősiesség – úgy tűnik, hogy a költő figyelmeztet minket erre – akad fenn a kritikus hálóján, egyáltalán nem jut át azon. Ugyanakkor a versben nem vakíthat el a részletek nyüzsgő tömege. Ashbery tekintete bizonyosan ilyen.

Ezért követjük őt mi zavarodottak, elvárásoltak és meglepettek oda, ahová mozgalmal esztétikája vezet minket, ezt a nem koherens, de szüntelenül újjászülető *örök iram költészetét*, amelyben Hérakleitosz folyóját névtelen járókelők hullámszó tömegei helyettesítik, melyek New York City Ötödik sugárútján sietnek el, és amelyekről az *A Sedentary Existence* című versben a költő lakonikusan állapítja meg, hogy „... helyükön vannak, és a napok előttünk / még mindig alaktalanok, láthatatlanok”.

A posztmodern városi neurózis, amely nem csak a magukba zárt és a szélesebb közösségektől elidegenedett egyének „patologikus nárcizmusában” nem fejeződik ki, hanem az egyforma „én”-ek gyorsan eltűnő érzésében sem, amely szétpárolgása során a gondolat romjait és a tradicionális metafizika temetőjét hagyja maga mögött, valamint az *állandó mostra* irányul, ez a neurózis mint korunk életének alapvető *forma mentise* Ashberyben bizonyosan elsőrangú költőjére talált.

ALEŠ DEBELJAK

(Itt az idő)

Itt az idő. Mondd el, hogy volt régen,
ahogy neked mesélték. A félreértések elkerülése végett.
Kezdd, ahol akarod. Jobban, mint most, úgysem
fogsz szenvedni. Ahogy a madár felszáll a vízről,
abban már benne van a zuhanás is. Semmit nem veszítesz.
Amennyit adtál, annyi marad neked. Tudom, hogy
az idegen nyelvbe menekülve, a csönd a legfőbb
szövetségesed. A tépett testeket te belülről ismered.
Mert csak az emberek halnak meg, a hallgatásuk itt
marad. Lármázó seregélyfelhő a hazafelé vezető
úton. Emeld fel a hangod. Beszélj! Mondd el!
Milyen halk vagy. Te leszel az emberiség lélegzete.

Az idegenlégióba, félúton

Francis Debeljaknak, Párizs

Helyetted, aki az aragóniai vár alatti fasorokat gondozod, patak csörgedez
a megközelíthetetlen Alpokban. Te oda már nem jutsz fel soha többé.
De az ámulatod megmaradt. És meg is fog. Mert sikerült lemérned
a szédülés mélységét és a feszület kiterjedését. Nyugaton a tűz

reményt ébresztett benned, keresztülvetted magad a szögesdróton,
és odaát, a kontinens szélén meglested a virradat ritmusát. Elsüllyedtél
a nagyvárosban, ahol csak a belső hallás számít és nem a dal, ami
nemzedékről nemzedékre száll. Az idegenek kedvessége volt

* Aleš Debeljak (1961-2016) szlovén költő, író, esszéista, szociológus, egyetemi tanár. Ljubljánában született, 1985-ben diplomázott a Ljubljánai Egyetem Bölcsészettudományi Karának összehasonlító irodalom szakán, majd miután szociológiából PhD-tanulmányokat folytatott az amerikai Syracuse-i egyetemen, a Ljubljánai Egyetem Társadalomtudományi Karán tevékenykedett. 2016. januárjában autóbalesetben hunyt el.

a hajnalcsillagod, moha a fatörzsön. Nem vagy látnok, csak az esőáztatta bőr illatából olvasol, amely más, mint otthon. A villámok elvakítottak, ahogy az angyal rád nézett. Utána indultál magányosan és nem tudtad,

hogy benned a csíra, amely felébreszti a szolgák és az urak puha mirigyeit. Akik belefáradtak a rendszerbe. Nekem csak egy levelet írtál. Épp elég volt ahhoz, hogy felborítsd a jövő terveit.

New Yorkba utazni

Erikának

Végtelen, éles sikollyal kiszakadt belőlem a szájhagyomány. Hozzáadtam apám kivándorlásához. A tökéletes női formák rabja vagyok. Végülis megengedtem, hogy megkereszteljen a fény, amely könnyedén feltámasztja azt is, akit elfelejtettünk.

Általa többek vagyunk a pimaszságnál, ami minket nemzett. Nincs mit kertelni: abban bízom, hogy megmozdul az út melletti motel ablakának függőnye. Valóban, a tető lehet, hogy ideiglenes. De alatta fekvé ajándékoztam oda az első növényt, amit az új világban

szedtem. Kifizetődtek a hosszú virrasztások. Hirtelen megértettem a navigációt: az ajándék visszatér, mint a gyermek neve, akit a vágyak szerzetesére bízta. Hogy ne vesszen el, ami bennem

végtelen holográfiaként megsokszorozódik. A messzeség almaként illatozik. Oda sodor szenvedélyem, hogy a kettősség nagyobb legyen bennem minden addigi formánál.

Az álom életrajza

4.

Bankok, zászlók, hajók, ünnepek, kakasviadal, váltómések,
rézkarcok angol telivérekről, katonai őrség és elit hadosztály.
Minden mulandó. Elillannak mind, ahogy a délutáni álom.

Nyugodj bele. Az érkezés és az elhagyott csatatér látványa ugyanaz. Az elültetett
fa és a végrendelet lapjai helyett csak egy név marad a szótárban feljegyezve.
És semmi több. Ó, lehet, hogy valakinek egy pillanatra eszébe jutnak majd

a fehér piros metamorfózisai: mint az egykori uralkodóknál. De igazából semmi más.
– Mellkasodról szakítsd le a szétmarcangolt szegfűt, hajolj le a gránit kockák
geometriájához, fújd ki a levegőt. Most. Úgy ahogy ők a stamheimi börtönből.

A sikertelenség szépsége

Tomaž Šalamunnak, otthon és idegenben

Az üstökös ragyogása kihuny az erdő, és a vizek felett. Nemes
kelyhekben terani óbor. Elkötelezted magad a költészet örömei
és gyötrelmei mellett. Vonz a dolgok néven nevezésének lehetősége.
És ez már a század fordulópontja: lennie kell valamiféle ösvénynek,

amit csak a szavak ereje ismer. Te, aki könnyedén felidézted a meg nem
születettek álmát, szállodai szobádban hiába várod a szarvasok
méltóságteljes érkezését, hogy mint régen, szabadon, meztelenül,
erőd teljében különböző királyságok lejtőin vadássz rájuk.

Csak azt a szörnyű fényt követed, amelytől még a részeg is
kijózanodik, amely varázslót csinál belőled. Mégis kételkedsz
e képességben. Képtelen voltál megérezni, hogyan árad szét

a nyugalom a csordákba verődött szarvasok bőrén. Engedelmesen
elkerülték a barlangok és az örvényék mélyét. Sokáig vártak, hogy
átváltozz vadászból pásztorrá, és hogy a Tejút ismét megjelenjen.

A nyelv határai

Edward Kocbeknek, bárhol is van

A szövőszékek leálltak. Gyilkos galóca illatozik, harangoznak
a barokk toronyban. Az izzadt bőr túloldaláról elragadtatott arcvonások
érkeznek. Halkan énekelsz. Kotta és szünet nélkül. A terem falán
megrepedt a vakolat, amit énekeddel a végtelenségig megnöveltél.

Mint viharos égbolt a katasztrófa előtt. Farkasösvényeken
és a befagyott tavakon keresztül jöttek, hogy meghallgassanak téged.
A lándzsákat odakint hagyták, az udvaron. Alattuk tócsában áll a vér.
Halkan énekelsz. Lavinák, áradások és a költő halotti maszkja,

te vagy a titkok közvetítője. Az üvegórában elakad a homok,
a messze távolból visszatérnek a galambok, ismeretlen irányból
hajó közelít. Miközben a tömeg téged hallgat, bágyadt napsugaraktól

dagad a keblük. Mert te énekelsz nekik. A mágnestű megremeg, mint
a kitartó migrén hullám. Várandósok és idősek, akiknek torkát
megnedvesítettél, veled énekelnek, és senki sem tudja megállítani őket.

FENYVESI OTTÓ fordításai

DELIMIR REŠICKI

Barátomnak, Aleš Debeljaknak

Ajándékozz nekem még egy kis pókhálót.
 Ajándékozz szótárat, újra és újra.
 Hogy lassan áthúzzam benne
 a kiüresedett, testetlen szavakat.
 Egy ideje már semmi okosabb dolgom.
 Hetente egyszer tolom magam előtt
 az ebéddel, vacsorával vagy reggelivel
 megpakolt bevásárlókocsit, néha felmarkolom
 a csikkeket a kórházi körben.
 Közte meg az olvasási órák, valami más emberek,
 akik már hajnali háromkor literszámra vedelik az instant kávé.
 Az, aki innen a teljes csendbe távozott,
 most az emlékezetben az ósdi vagon faülésein ücsörög.
 Füst a gőzmozdonyból, az őstörténelem viharlámpája és tüze
 lassan melegíti azt, aki a lelkét ingyen dobta oda
 a ködért, és állomástól állomásig most belátta,
 hogy a köddel lehetetlen üzletet kötni.
 Amit a nappali megígér, az éjjeli már elfelejti,
 amit az éjjeli állít, a nappali letagadja, mondván,
 „rendezve az adósságunk”.
 Így látod te magad is, elköltöttem
 szinte minden fölösleges mondatomat.
 Ifjúkor, menettérti jegy Zágráb
 Križanke, Struga, 1984.
 A Feketét Drimnek hívják ott, ahol Biljana
 kimossa a vásznat, hogy valaki feljegyezze rá a betűit.
 Mielőtt még sir-ré avatták, Mick Jagger
 Brian Jones halála után, 1969. 6. 5-én
 a hyde park-i emlékkoncerten
 P. Shelley „Adonais” versét olvassa,
 melyet a költő a halott Keatsnek ajánlott.

* Delimir Rešicki 1960-ban született Eszéken, ahol ma is él. Verset, prózát, esszét ír, a zágrábi Fraktura Kiadó egyik szerkesztője. Műveit több nyelvre fordították. Válogatott verseit bemutató könyve magyarul: *Meghalni a pandákkal* (Babel, Veszprém, 2008).

Ajándékozz nekem még egy útitársat
egy banda van a vagonban mely karboncérnával
varrja be a nyolc évnél idősebb rabok száját
azt hiszi nem tudjuk hol az odúja
azt hiszi a költői igazság
a hiú nyomorultak gyalázatos örülete
és döglött mint egy óvatlan állat a csapdában
melyet többé senki sem ellenőriz.
Olykor éjjel az autópálya mentén menetelek
„Mikor a zenének vége, oltsátok el a fényt,
Mikor a zenének vége, oltsátok el a fényt”,
írja száz méterenként a millió éves tripben.
A Tejúton nincs többé egyetlen egy stoppos sem.
Ám a zene meg nem szakad
akkor sem ha az utolsó bárány is csengő nélkül botorkál
mikor leszáll az est a hegyekből
százezernyi hóhérral
és kutyákkal, akiktől hasist dohányt
meg petróleumot vásároltunk s csempésztünk
akkor akkor akkor hej
a dupla zsebekbe varrt lóvéért.
Szeretnék egyszer egy saját szobát
benne csak ágyat szekrényt és ablakot
mely mindarra néz
aminek nincs neve.
Szarok a drótra és a határra
akármelyik pokolgépes merénylőre vagy merénylőnőre
sohasem léteztem
ha ma ti léteztek.
Ajándékozz nekem még egy kis pókhálót.
Karnyújtásnyira legyen ha kell
most minden bálványt féreg rág
bíborban és szürkületben
egymást követik Branko Žarko és Roland levelei
a csűrhe pedig cinkosággal és habzó szemmel és pofával
máris az első házak felé furakodik.

PONGRÁCZ KORNÉL fordítása

(a költeményben az „*Apologija Laibach*” és Jim Morrison „*When the music over*”
verssorai szerepelnek)

KONTRA FERENC

#parkchildrenshospital

Csak a porceláncsészék törtek el az első robbanáskor. Azóta sem tudom megérteni, az üvegek miért nem.

Remegett a kezében, de a kávéból azért nem folyt ki egy csöpp sem. A mostani porceláncsészék nagyon réginek tűntek, holott nagyon is újak voltak, betűkkel díszítették, vegyítve virágmotívumokkal, mint a tetoválásokat. Mindig átböngészte a hétvégi újságot a holtak miatt. Csak mi lehetünk ilyen kevesen, akik ismerjük egymást, mi, öregek. A férjét is ott akarta látni a többiek között minden évben, ahogyan az itt szokás.

A fiatal orvos a vizit utáni teendőit végezte az íróasztalánál, közben bólogatott néha, mintha követné, amit az idős asszony mond a kanapén ülve.

A tárgyak magánya olyan idegen. Mint amikor anyám meghalt, a tárgyai vele együtt haltak, mint egy közúti baleset után az elhagyott cipő, a mozdulatok egyedisége nyomot hagy: a tubuson a kéz nyoma mindig ugyanolyan, a filmtablettán az ezüsthólia tépései. Néha szétnézek magam körül, és látom, hogyan válok feleslegessé.

Bevette a gyógyszereit?

A félkör alakú terem alkotta az épület egyetlen kiszögellését, a stílus része volt, a vasbetonnak köszönhette különös alakját, a szecesszió alkalmazta először. Hozzá idomították az ablakokat, és ha szép időben mindet kitérték, nyitott terasszá változott a szoba. A bútorokat a főorvos válogatta össze, akit Ódiumpént emlegettek. Neki megvolt hozzá az ízlése, hogy minden korhű legyen, egészen pontosan egy sosem létezett korhoz idomította a berendezési tárgyakat, hogy ebben a tágas teremben minden olyan legyen, mintha a múltban élnének, egy olyan helyen, ami sosem létezett, mégis ilyennek képzeljük el. Idős betegek sokszor rá hagyták lakásuk berendezését, mert az új lakók nem is tartottak igényt rá. Jól megőrzött plüsskanapé és intarziás spanyol láda állt a sarokban, egy mahagóni tálalón pedig nipelék és vázák sorakoztak. Bárki bejöhett, levehetett egy könyvet a polcról, vagy olvasgathatta a napilapokat.

A borostyánnal borított falak úgy fedték kívülről az épületet, mint valami sötét titkot. Gyermekkorház a park szelén, így élt a köztudatban, hiszen a táblán ez állt. Pedig nemcsak gyerekeket ápoltak itt, hanem felnőtteket is, ők feküdtek a földszinti termekben. Az pedig végképp a feledés homályába veszett, hogy a négyszintes épület a város egykori fertőző osztálya volt, ezért különült el fizikailag is az útest

szemközti oldalán lévő városi kórháztól. Aztán amikor a túloldalon felépült az új, héteemeletes épület, abban már helyet kapott a fertőző osztály is.

A gyermekkórházat mégis meghagyták. Először hely híján, szükségmegoldásból kerültek ide azok a sérültek, akiket közvetlenül a háborús hadszínterekről szállítottak be, nem is mentőkkel, hanem kamionokkal és helikopterekkel. Már lassan kiürült volna a sürgősségi osztály, amikor a város nyakába szakadt egy addig nem látott légi háború, a hetvennyolc napig tartó bombázás. Ez sem okozott különösebb változást az épület életében, az ellátás hasonló volt, az esetek is. Amire akkor senki sem gondolt, a bombázás következményei viszont már hosszan tartó változást hoztak. Erre még az orvosok sem készültek fel, mi lesz akkor, amikor kiderül, hogy a hidakat nukleáris robbanófejekkel bombázták. Ezt az információt senki sem merte megerősíteni, később pedig szándékosan hallgatták el. Hol azért, hogy ne keltsenek pánikot a lakosság körében, hol pedig azért, mert erre még évek múlva is utasítást kaptak. A nukleáris anyagok genetikai elváltozásokat okoztak, ami leginkább az akkoriban született gyerekeket érintette. A rendellenességek előre megjósolhatatlannak voltak, igazából sosem készültek bizonyító erejű tudományos felmérések. Nem is számszerűsítették, pontosan hány gyerek született fogyatékkal, csupán az volt nyilvánvaló, hogy túl sok az egybeesés, mégsem azonos a kóresetek lefolyása. Eleinte el sem hagyták a kórházat az újszülöttek, legtöbbjük csak néhány napig élt, aztán egyre több végtaghiányos csecsemő jött a világra. Némelyikük hosszabb életkort is megért, mint amennyit elsőre prognosztizálni lehetett. A mikrocefáliásokat sosem engedték ki, mert félt tőlük kint a többi gyerek, és folyton megverték őket. Nem minden torzulás volt ilyen szembeötlő, ezért a várható életkor is megbecsülhetetlen lett. Növekedett a mentális fogyatékkal élők és a daganatos betegek száma. Egyre többen lettek, az orvosok pedig egyre kevesebben. Ekkorra maradt végleg gyermekkórház a neve, ahova mindig kerültek ugyan újszülöttek, de az ellátásra szoruló gyerekek is itt maradtak, és közülük sokan már kamaszkorba értek.

Az esetek annyira különböztek egymástól, annyira atipikusak voltak, hogy ránézésre meg nem mondta volna senki, miféle intézmény ez. Akadtak köztük, akiket akár otthon is ápolhattak volna, de a család nem vállalta. A kórház pedig azt nem vállalhatta, hogy más intézményekbe utalják őket, mert ismeretlenek voltak a következmények, rendhagyó a betegségek lefolyása, miközben előreláthatatlanul módosultak a diagnózisok.

A gyerekek mindennapjai a kórtermekben, az udvaron és a parkban teltek. Bár volt rendes utcai ruhájuk, legtöbben olyanok voltak, mint a többi gyerek, mégis különböztek a többiektől. A parkot nem hagyhatták el. Elég nagy területen feküdt, a sétautak délelőttönként tele voltak siető orvosokkal, délután pedig a szemközti kórház járóbetegeivel és látogatóikkal, sokan itt lábadoztak a padokon műtétek után. A környékbeliek inkább elkerülték a parkot, legfeljebb arra használták, hogy lerövidítsék hazavezető útjukat. Csak néhány különc jógázott egy-egy füves tisztáson.

Egyik reggel parkfelújítók érkeztek. A férfiak piszkos, festékfoltos kezeslábasban hordták a festékesdobozokat. Nagy pötty jelezte a dobozon, hogy melyik milyen színű: sárga, kék és magenta.

A fiatal orvos a műszereit rendezgette a porcelánedényekben, közben önkéntelenül is kitekintett az ablakon, már ez volt a második évszak, amit itt töltött. Amikor sütött a nap, az ég kékje visszatükröződött a park közepén elterülő mesterséges tóban. Ha nagyobb eső esett, egészen a járdáig szélesedett, és másnapra a semmiből még egy békakórus is idetalált. De nyárra olyan kicsire zsugorodott a vize, hogy át lehetett gázolni rajta. Az utak és bokrok mentén kertészek bókásztak délelőttönként, egynyári virágokat palántáltak, hogy mindig tarka képet mutasson a park. De jól megfért itt egymás mellett a zászlós csüdfű, a fekete nadálytő, a nadragulya, a bagolyszív és a vörös acsalapu is.

Elérkezett az ebéd utáni pihenő ideje. A fiatal orvos már jó ideje fontolgatta, hogyan kérdezhetne rá... Hiszen csak ketten maradtak. A széles teremben pedig valamikor fehérköpenyesek serege nyüzsgött, és igazi kórházi hétköznapiak telhettek itt, de mostanra csak ketten maradtak, két orvos és a személyzet, két ápolónő és két takarítónő váltotta egymást, összetartó közösséget alkottak.

Miért nevezték el Ódiumnak?

Szakállas, kopasz férfi volt, olyan típus, aki már harmincévesen magára ölti a saját maszkját, és ettől kezdve kortalanak tűnik. Annyira nem lepte meg a kérdés, hogy a válasza inkább szórakozottságra vallott.

Úgy ragadt rám a név: az ápolónő, aki először hallotta tőlem ezt a szót, azt gondolta, hogy egy orvosság neve, és keresni kezdte a vitrinben. Amúgy is illik egy orvosra. Ráhagytam. Sőt tetéztem a titokzatosságomat azzal, hogy azt mondtam, még annál is hatékonyabb vagyok: én előbb érek oda, mint a fájdalom. Mert orvos vagyok, nem gyógyszer. Tehát oda hatok, ahova kell. Mert az ódium mindennek az elmentése: valamilyen orvosolandó kellemetlenséget jelent.

És itt vette át az értelmezés fonálát a fiatal orvos, bizonyítva, hogy maga is végiggondolta mindezt, mielőtt feltette volna a kérdést.

Valójában pedig rosszabbat jelent.

Igen, pontosan azt, ami illik rám, amivel foglalkozom: gyalázatot jelent, ami velünk történt, és az átkot is kimondja, ami szintén velünk esett meg. Akár egy rém-mesében. Még mindig nem merne rá megesküdni senki, mennyi benne az igazság. Akár hisz benne, akár nem, aki egész életében négykézláb jár, mert torz végtagokkal született, abban nem a diagnózisa tudatosodik, hanem úgy fogja érezni magát, mint az elátkozottak. Egy idő után úgy is viselkedik. Aki egy kupacba gyűjti minden fogyatékoságát, maga fölé tornyozza a szörnyet, amely legyőzi.

Úgy rémlik, hogy itt valami másról is szó volt, hiszen főorvos lehetett volna a szemközti klinikán. Valóban azon múlt a kinevezése, hogy nyilvánosságra akarta hozni, mi történt itt valójában?

Dante írja: „Nessun maggior dolore, che ricordarsi del tempo felice nella miseria”, azaz „Nincs nagyobb fájdalom, mint a nyomorúságban boldog időkre emlékezni.”

De nem ez lehet az igazi ok, most kitért a válasz elől.

Néha azt a legnehezebb megtenni, amit szeretetből teszünk.

Hiszen megjelent valahol külföldön egy nagy feltűnést keltő publikációja.

Nem látja ezt a szellemi nyomort? Mióta tart? Az anyagi juttatások a párt kezén mennek keresztül, e nélkül az intézmények nem is tudnának fennmaradni. Itt minden a párté: a kórház, az iskola, a színház, a könyvtár, a média, a múzeum, a könyv is. Próbálja diagnosztizálni, hogy diktatúrában élünk, legyen kívülről, és máris kint találja magát egy pocsolóban, vagy marad itt, az elfekvőben, egy olyan részlegen, amiről a világ mit sem tud, és a csendességet választja. Eltakarták a világ szeme elől a következményeket.

Eltemették a titkokkal együtt, amire rájött. Pedig ez tudományos kutatás eredménye volt. És a kollégák? Azok miért hagyták ezt?

Mert a hallgatásért fizetnek. Úgy tenni, mintha senki sem tudná, mi történt. Amit elhallgatnak, az nincs is, sőt meg sem történt. A babonás néphit gondolkodik így: ha nem írom le és nem mondom ki a nevét, akkor ezzel megsemmisítem.

Megéri hallgatni?

Azoknak igen, akik ott tenyésznek a hatalom hónaljában, akár a gombásodás.

De hiszen itt járnak köztünk. Úgy viselkednek, mintha mi sem történt volna. Megbocsátott nekik?

A végén nem az ellenség szavára emlékezünk, hanem a barátok hallgatására.

A fiatal orvos már nem is akart semmi mást kérdezni, megértette, miért nevezik bölcs remetének: gnómákból állt, bármit mondott. Csak nézte az ablakból, hogy a gyerekek bokáig járnak a mesterséges tóban, mellette egy kis nádas alakítottak ki, és itt állt a kanadai fenyő is, óriásra nőtt, oldalára szögezve a tábla, mint valami botanikus kertben.

Csukódott az ajtó, de a visszhangos folyosóról minden behallatszott. Ódium a nővérrel tárgyalta meg, hogy mire lenne szükség. De nem adnak! Tudom. Nekünk kell előteremteni. Persze, ahogyan eddig is. Tisztességesen. Mégsem küldhetem őket a főtérre kéregetni. Pedig a testi fogyatékkal élők kalapjába szoktak dobni némi aprót. Rájuk babonás viszolygással tekintenek. Ennek sosem tenném ki a gyerekeket, annyira megalázó. Akkor mi legyen? Az egyik fiú majd ablakot mos itt az útkereszteződésben a piros lámpánál. Rajta nem is látszik, hogy fogyatékos. Egy másik pedig kimehet a sétálóutcába, ügyesen zsonglőrködik, az nem jár zajjal. Állítólag az utcai zenészeket azért tiltották ki, mert nagy ricsajt csaptak. De ez a fiú zsonglőrködik labdákkal meg három narancssal, legalább csinál valamit a pénzért, látják rajta az igyekezetet.

A fiatal orvos a takarítónőtől hallotta, hogy egy ápolónői fizetést megtakarítanak maguknak. Az idősebbik nyugdíjba ment, és felvettek a helyére egy másikat, de csak

papíron. Ugyan már, nem merészkedik ide ellenőr, hiszen tudják, hogy járványosztály volt, most meg pedig ketyós kölykök lakják, szóval finnyásak, meg nem is számítunk. Egyik betegünket alkalmaztuk, vagyis őt jelentettük be alkalmazottként, akinek a fizetéséből őt gyereket tudunk itt tartani, kezelés, étkeztetés, tudja már, és minden gyerek elvégez apróbb munkákat. Nem dolgoztatjuk őket, inkább csak úgy, mintha egy családban lennének, hiszen úgyse mennek innen sehova, legfeljebb ha megéri a felnőttkort. De azt még nem tudhatjuk, megéri-e bármelyikük is. Az idősebbek tudnak a kisebbekről gondoskodni, sőt az idősebb betegeknek is tudnak segíteni. Két erősebb gyerek még vigyázni is tud egy idős betegre, ezt még én is megengedhetem.

A gyerekek idebent mégiscsak búra alatt élnek, és hogyan szembesülnek azzal, hogy a külvilág odakint önmagát normálisnak tartja velük szemben?

Mindig az a kérdés, hogy én vagyok tébolyult vagy az összes többi.

Egymásra vigyáznak, ezt látom, de ha őket éri valamilyen inzultus kint, a parkban, akkor mi történik, ha rájuk senki sem vigyáz?

Néha kigúnyolja őket a többi gyerek, de verekedni nem szoktak. Az örült nőtől meg félnek, és a közelébe se mennek, tudja, a parkba jár, és nem csinál mást, mint azt a nagy zománcos kék vázát simogatja.

Minél többet feledtetünk ebből, annál jobb, valóban nem az orvosságokon múlik, jutott magában csendes következtetésre a fiatal orvos. A takarítónő levetette a munkaköpenyét, a fogásra akasztotta, és elkészönt.

Kopogtak az ajtón.

Be lehet jönni.

Aztán még hangosabban. Ezek csak idegenek lehetnek. Felállt a képernyő mögül, és ajtót nyitott. Két kertész meredt rá, és megrovóan fogtak bele egy hosszú monológba, amely arról szólt, hogy a mesterek meghozták a festéket, újragyalulták volna a padokat, aztán kikeverték volna a színeket, de az ebédszünetben eltűntek a kannák, ellopták, azaz kibontották a kannákat, felnyitották a dobozokat, megtalálták az ecseteket, és mind sorban befestették a fák kérgét az épület fala mentén, mert itt takarásban dolgozhattak, a bokrok és az épület között állnak ezek az ostorfák, sima a kérgük, könnyű őket mázolni, sejteni lehet, hogy kik voltak, mert ezeket a színeket nem így használják, hanem kikeverik belőlük a padok hagyományos színét, most pedig látható, hogy ezekkel az alapszínekkel festették be sorban a fákat magentára, kékre, sárgára, és ami a legárulkodóbb, hogy elég alacsonyan vannak festve, mintha mindegyiket gyerekek mázolták volna be, és utána eltűntették a nyomokat: az üres dobozokat, ecseteket a konténerbe hajították, az oldószeres üvegek is üresek voltak, tehát valószínűleg a kezüket lemosták vele, miután a festéssel végeztek, no ezt adja össze dokikám, elfelejtette nekik beadni a dilibogyót?

A fiatal orvos legszívesebben azt mondta volna, hogy az a festék nem árt a fának, de ezzel a gyerekeket védte volna, és az suhant át az agyán, hogy ebben a pillá-

natban szabad-e a gyerekek mellé állnia, mert hiszen hozzájuk áll közelebb, vagy adjon inkább kitérő választ.

De a kertészek nem választ vártak, hanem felszólították, hogy a kórház minél előtt tisztítsa le a fákról a festéket, mert a rikító színek elcsúfítják a parkot, és különben sem kell mindenkinek felhívni arra a figyelmét, hogy az ütdöttek kijárnak a szabadba.

Csak kreatívak, mondta volna ki hangosan a fiatal orvos, amit gondolt, de inkább elszámolt magában háromig. Jól van, megbeszélem a betegekkel. Majd találunk valamilyen innovatív megoldást!

Aztán megvárta, amíg elindul a lift lefelé. Ezt a liftet mindig a gyomrában érezte ilyen helyzetekben, ahogy fel-alá járt, mint egy régi beidegződést, azt a kényszerképzetet, ami hozzá kapcsolódott, hogy a lifttel csak egy rossz hírt hozó jöhet, holott tudatában volt annak, hogy neki ezt illene tudatosítania magában, illene kezelnie. Legalább tegye azt, amit ebben a helyzetben meg kell tennie, végigmegy a folyosón, és tisztázza az ügyet a legjobb belátása szerint. Az egyik kórterem ajtaja nyitva állt, az ápolónő a szokásos lázgörbét rajzolta, aztán köszönt, és elment.

A fiatal orvos becsukta az ajtót, ezt nem kell mindenkinek hallania.

Nagyfiú vagy már, ne vakard a tököd az ápolónő előtt.

Ez a legnagyobb baj?

Eltaláltad, nem ezért jöttem, szerintem sejtetted is, hogy miért. A fák miatt, amiket befestettetek.

Nem vagyok épeszű, papírom van róla.

Amit csináltatok, az nem bűn. Nekem tetszik. Jó ötlet, csak éppen ránk fognak szállni. Újabb alibi lesz a kilakoltatáshoz, hiába próbálok mozgósítani minden jó érzésű embert, támogatókat keresek, petíciókat íratok alá, mások mégis próbálnak fogást találni rajtunk, hogyan csapják a földhöz a kórházat, mert ez a hely egy szállodának kellene, már írom egy ideje a kórház történetét a világhálón, hogy miért nélkülözhetetlen, sokan olvassák, visszajeleznek, de ez sem lesz elég, érted már, meghúzzuk itt magunkat még egy darabig, de nem tudom, meddig, aztán szétszórunk bennünket, a legtöbbünket az utcára, és nem mindenki lesz elég életképes hozzá, hogy felkapaszkodjon, a legtöbben meg sem értenék, ha ezt elmondanám nekik, csak lézengenek itt egyik napról a másikra, a legidősebbek nem is betegek, csak nincs hova menniük.

A kamasz csak bólogatott, és megértette, hogy most nem az ő büntudatáról van szó, hanem valami többről, amiért tehetne valamit. Végiggondolta, hogy ez az ő családja, ettől foszthatják meg. Másik ágya sosem volt, mint ez az ütdött-kopott fémváz. A lábai lógtak róla, hátradőlt, és így aludt el, holtfáradtan.

A fiatal orvos Olaszországban szerezte meg a szakvizsgáját, szívesen maradt volna, de csak egy év múlva lesz üresedés, addig, úgy gondolta, hazaköltözik a szüleihöz. Egyébként már ők is orvosi ellátásra szorultak, ez az egy év erre is jó volt, és talán gondolkodási időnek is. Valóban ott folytassa, ahol abbahagyta, vagy inkább

másfelé tájékozódjon – nem tudta eldönteni. Ezért próbálta felkeresni a hálón azokat a szakoldalakat, melyeket korábban Olaszországban rendszeresen látogatott, de a hálózat következetesen megtagadta a hozzáférést: Your IP address indicates that you are in Serbien. We do not currently ship to this country. Vagy az ismétlődött a képernyőn, hogy: The page you are looking for is not available in your region. Udvariasabban: Sorry, this library is unavaible from your location.

Aztán más utat talált a szakirodalomhoz, barátságosabb lett ez a környezet: #park-childrenshospital, és ezzel a kulcsszóval megtalálta a közlésnek azt a nemzetközi módját, hogy a történeteit mindenki számára elérhetővé tegye az egyik közösségi oldalon. Már voltak ötletei, merre vihetné tovább a tanulmányait, és talán még vannak, akik segíteni is tudnak a gyermekkórház fenntartásában, támogatásokkal és pályázati ötletekkel. Naponta tett fel képeket, apró videókat a mindennapi életükből, a színesre festett fákat is. Megosztott naplószerűen apró történeteket, érdekes eseteket, amibe sokan beleélték magukat, és a világ legtávolabbi pontjáról is ugyanúgy visszajeleztek, mintha csak az ő városukban történne valami hasonló. Megmutatta a gyerekeknek is, hogy mennyien megnézték.

Hajnalodott. Még égtek a járdákat megvilágító lámpák, de fent az égen már lilásan nyújtóztak a felhők. Az ablakban kirajzolódtak a sétányok ívei. Három sötét alak közeledett az épülethez. Az orvosban még nem is tudatosodott igazán, hogy pontosan kiket lát, de máris rohant le a lépcsőn. A hátsó bejárat ajtajánál már valaki meg is nyomta a csengőt. A fiatal orvos most zárta ki először a maroknyi, öntöttvas kulccsal a zárat, mióta itt van. Igazi rácsos börtönajtó volt.

Az egyenruhás, akivel szembe találta magát, úgy viselkedett, mint aki nehezményezi is azt, ami történt, de nincs is különösebben meglepve. Ez rögtön kiderült abból a néhány pattogó mondatból, amit úgy hadart el, mintha a feje fölé célozná a hivatalos szöveget.

Jobban vigyázhatnának a betegeknek. Ezek elkóboroltak. Nem először fordul elő. Magával még nem találkoztam. Új itt?

Igen, viszonylag új vagyok, és köszönöm, hogy hazavezette őket.

A kamasz fiú farmerben, NYC pólóban, kapucnis dzsekiben álldogált, az idős asszony pedig ballonkabátban, alatta mintha csak egy hálóing lett volna. Aztán amikor már bent voltak az ügyelőben, hosszan vizsgálgatta őket. Nem kérdezett semmit.

Nyugodjon meg, ezt tegye a nyelve alá.

Komolyak maradtak és fegyelmeztettek. Hagyta őket üldögelni a vizsgálóágy szélén. Aztán a fiú szólalt meg végre. Eltévedt az idős asszonnyal, aki el akart menni még egyszer a férje sírjához. De azóta a temetőt felszámolták, és nagy nehezen találták meg a sírkövet valahol a szeméttelp szélén. Már csak néhány sír maradt épen. Közben rájuk borul az éjszaka.

Ott kell lennie mindig a zsebedben a telefonnak, megbeszéltük, hogy hívj fel, ha eltévedsz.

De én nem tévedtem el. Nálam volt, csak lemerült. Szépen, lassan hazaértünk volna. De a hídon feltűnt a járőrautó, mi meg ott poroszkálunk. Pedig sokszor megálltunk pihenni, de nem bírt már jönni, folyton meg kellett állnunk. Már úgy volt, hogy a hátamra veszem.

És ezt nem tudtad előre?

De tudtam.

Akkor miért vállaltad, hogy elvezeted? Más módja nem volt? Nem volt pénzed taxira?

Még buszra sem akart szállni. Idegenek közelségét nem tudja elviselni.

Nagyobb baj is történhetett volna.

Maga még új itt, nem értheti.

Megpróbálnám pedig.

Vannak olyanok, akik az ember mellett állnak, ha megsérül, és akik segítenek, hogy ne legyen olyan magányos. Talán értük mindig érdemes aggódni, reménykedni. Talán még meghalni is, ha úgy kell lennie. Úgysem élünk itt sokáig. A félelem ellen nincs orvosság. Hogyan próbálná megérteni? Nincsenek barátok, csak olyan emberek, akik házat próbálnak építeni a szívünkben.

Mióta ismered?

Amióta az eszemet tudom. Mindig hozott nekem cukorkát. Napközben szemmel tartott. Leült az ágyamhoz, és mindig mondott egy imádságot elalvás előtt. Csendes, hogy a többiek ne hallják, és ne kelljen szégyellnem magam.

Most egymás közt vagyunk. Nem hallja senki. Mindenki alszik. És elmentek ti is aludni. Szerintem megnyugodnál most is, ha elmondanád azt az imádságot.

Kinevetne.

Láttad már, hogy én bárkit is kinevettem?

A fiú hallgatott. Az idős asszony lassan magához tért.

Valóban kíváncsi rá?

Most szólalt meg először, halkán mondani kezdte, biztosan ez volt az az imádság, amit elmondott, mert a fiú közben olyan mélyen lehajtotta a fejét, hogy ne lehessen az arcába nézni.

Füles denevérek, ürge csótányok, veszett komondorok, nyálas csigák, vak patkányok és kockás siklók, maradjatok távol ettől a gyermektől! Éjszakai szörnyek, a halál zsoldosai, a sötétség vándorai, kik akkor alszotok, mikor a nap felkel, vigyázatok nagyon erre a kisfiúra!

Becsukódott az utolsó ajtó is a hajnali folyosón. A fiatal orvos bezárta a rozsdás kulccsal a hátsó bejáratot. Kinézett az ablakon, és elcsodálkozott, hogy mindent beborított a hó, aztán egy hang azt mondta, hogy ebben a hónapban képtelenség, csak érzéki csalódás. Rájött, hogy kicserélték a lámpákat, ezek inkább kékes fénylapok, és mintha még a növények állagát is megváltoztatnák, a fraktúráját is, mintha a fűszálak egy hatalmas takaró mintáját imitálnák.

ALEKSZANDAR PROKOPIEV

Fityó

Akkoriban még mindenkinek fityója volt, 750-es Zasztavája. Így a szülei társaságában is mindenkinek, mint ahogy fityója volt a hatvanas évek közepén, a földrengés után¹ Szkopjében autót vásárlók többségének is. Fehér, krémszínű, kék, ritkábban piros. Az övék világoskék volt.

Nem is olyan ritkán, amikor a volán mögött az apja ült, a fityó odakoppant egy-egy kőhöz, vagy magas járdához, vagy olykor egy másik fityóhoz. A koccanás helyén a szín lepattant, néha pedig, egy hevesebb „találkozás” után, behorpadt a karosszérialemeze is. A fityónak karosszérialakatos mesterhez kellett mennie ún. vasalásra, ami után a „sérülés” helyén sebhely maradt, egy fehér csík, mint egy ügyetlenül elvágott sebtapasz. Ebben az értelemben a fityójuk olyan volt, mint egy veterán bokszoló, felső horogütések, egyenesek és egyszerű kiütések látható következményeivel. Valójában a mester megpróbálta a sérülés helyét befesteni, de az új szín egy kicsit mindig vagy sötétebb, vagy világosabb lett, mint a régi, így a hatás is hasonló volt – az autó színének különböző nüansznyi eltérései mutatták, hogy szemmel láthatóan problémái akadtak a közlekedésben!

Ám a gyakori koccanások ellenére a fityó hűségeseen szolgálta őket, különösen a vasárnapi kirándulások és a nyári szabadság idején.

Emlékeiben a Szarajba² vezető kirándulások – szülei barátaival, néhány fehér, kék és egy piros fityó tulajdonosaival együtt, a kölcsönös előzések az apákkal mint autóversenyzőkkel, az anyákkal mint hisztérikus (de célt el nem érő) ellenőrökkel, és a gyerekekkel, mint hangos szurkolókkal, a kocsiba zsúfolódva, együtt a termoszokkal, szalvétába csomagolt szendvicsekkel és a főtt tojásokkal, majd aztán a réten való parkolás a Treszka folyó mellett, a „piknikkel”, mint az ebéd koronájával – elválaszthatatlanul összefonódtak a fityóval.

* Alekszandar Prokopiev 1953-ban született Szkopjében, felsőfokú tanulmányait Belgrádban végezte, ahol 1977-ben diplomázott általános- és összehasonlító irodalom szakon, majd 1982-ben Belgrádban, illetve Párizsban a Sorbonne-on volt posztgraduális hallgató. 1995-ben Szkopjében a filológia tanszéken doktorált. Jelenleg a szkopjei Szent Cirill és Metód Egyetem Makedón Irodalmi Intézetében dolgozik. Író, esszéista és irodalmár. Műveit angol, francia, olasz, japán, orosz, lengyel, cseh és magyar nyelvre is lefordították.

A novella megjelent: Александар Прокопиев: Хорацио Цвикало (Alekszandar Prokopiev: Félős Horatio). Скопје: Мароп 2013. 11–17.

¹ 1963-ban volt egy nagy földrengés Szkopjében.

² Szkopje külvárosa

Sorban, tíz-tizenöt méteres távolságban egymástól érkeztek a rétre a túlsúfolt fityók. Előtte, míg az úton száguldoztak, a verseny hevében akár fél kilométernyire is eltávolodtak egymástól, más járművek ékelődtek közéjük, de a Szarajba vezető leágazás előtt megvárták egymást, hogy szabályos rendben parkoljanak egymás mellé, közel a folyóhoz, a szomorúfüzek koronái alatt. Megkezdődött a kirakodás: az autók csomagtartójából egyikük savanyúságot, másikuk egy láda sört, s egy üveg rákiját³ vett elő, sőt egyszer még egy élő kakas is előkerült valamelyik kocsiból, de a legfontosabb – a grillezni való hús volt. Ahogy kiszálltak, a nők eleresztettek pár megjegyzést férjeik komolytalan és felelőtlen vezetés közbeni viselkedéséről, de hamarosan már teljesen más témákról beszélgettek, mint például, hogy mennyire megnőttek a gyerekek amióta nem látták őket (bár az legfeljebb egy hónapja volt) és hasonlókról; így spontán és folyamatosan beszélgetve félrevonultak, akár egy török házban, míg a férfiak, egymást vállon veregetve, mint alfahímek, hangoskodva aprították a fát a grillezéshez. A gyerekek, akik kezdetben a saját nemű szüleikkel voltak, hamar otthagyták őket, mivel felismerték, hogy jobb, ha együtt játszanak, mint ha szüleiket utánoznák.

Valahol délután kettő és három között mindannyian egy csoportba gyűltek a szofrához⁴, ki a leterített takaróra, ki egy felfordított sörös rekeszre ülve, majd hangoskodva enni kezdtek, a különleges hangulatért az elemes magnót is bekapcsolták (a legújabb San Remo-i kazettával), vagy a tranzisztoros rádiót (egy focimeccs közvetítésére állítva). Az ebéd és a termoszból szürcsölt kávé után a fő tevékenység a fityó köré helyeződött át: „mosás, vasalás és vegyszeres tisztítás”. Míg a nők összeszedték az ebéd maradványait, a férfiak vízzel töltött olajos kannákból locsolták a fityókat, majd hígított mosóporral besamponozták. A gyerekek pedig felváltva ültek a vezetőülésen, tü-tű-t kiabálva forgatták a kormányt jobbra-balra és azt képzeltek, így épp olyanok, mint apáik, amikor ezekkel a számukra nagy autószörnyekkel versenyeznek. Apáik pedig vizet öntöttek a hűtőtankba, és elengedhetetlen generál-ellenőrzés közben ingyenes mechanikai tanácsokkal látták el a többi apát, akik saját fityójukkal voltak elfoglalva.

A fityó a nők számára tabu volt. Csak nézhették, de meg nem érinthették. Néhanyan közülük álmodhattak arról, hogy a férjük a változatosság kedvéért fityóval fogja elvinni őket a Zajcsev⁵ hegyre vagy a Vodnóra⁶, hogy megmutassa nekik a város szépségeit. Megint másoknak ez flashback volt a házasság előtti izgalmas időkből az e helyeken folytatott valamikori sétákra. Akkor és még most is a fityó volt a fő csábító aduász. A korzón, amikor néhány lány elment mellettük, a menő srácok a levegőbe dobták a kulcscsomójukat és röptében kapták el, így tudatva velük, hogy

³ Pálinka

⁴ Alacsony, kerek étkezőasztal, amihez a földre ülnek étkezéskor.

⁵ Szkopjétől észak-nyugatra található hegycsúcs.

⁶ Szkopje hegye

nekik van fityójuk, habár a legtöbb ilyen kulcscsomón gardróbszekrények kulcsa lógott, vagy talán a spájzé, ahol a savanyúság volt elzárva.

Társaságukban, részrehajlás nélkül nézve a dolgot (ami elég nehéz volt, hiszen minden gyerek a saját apjának szurkolt), a leggyorsabb fityót Filip bácsi vezette. Vannak nyugodt emberek és olyanok is, akik nem azok. Filip bácsi valahol a kettő között volt, annak a „között”-nek a határa az autó első ajtajánál volt. Ez a hajlott hátú, kopasz ember, aki úgy görbítette a hosszú nyakát, mint egy teknős, miközben egyformán halk hangon fordult felnőttekhez és gyerekekhez, a nyugalom mintaképe volt. Ezt a benyomást tovább fokozta a szemüvege, ami felnagyította duzzadt szemhéjú könnyes szemeit. De amikor beszállt a kis piros autócskájába, és bezárta az ajtót, gyökeres változás zajlott le benne. Az az ember már nem hasonlított önmagára! Habár a fityó ülésén is valószínűleg ugyanúgy nézett ki, meggörbülve, lecsüngő szemhéjjal, de kezével a kormánykeréken egy teljesen más Filip bácsivá vált – a „Forma 1” rettenthetetlen, bátor, pimasz vezetőjévé! Valóságos szkopjei Fandzsóvá⁷ (aki akkoriban a világ a leghíresebb autóversenyzője volt). Filip – Fandzsó (mily találó és mindkettőjük neve ugyanazzal a betűvel kezdődik!).

Hallatlan könnyedséggel előzte meg az összes „Zasztava 1300”-ast és a többi nagy autót (a fityókról nem is szólva). Az autópályán úgy siklott, mint egy pisztráng, nem is, inkább mint egy delfin a vízben. A gyors, magabiztos vezetési technikája miatt Filip bácsi piros fityójában narancssárga hangulat uralkodott. Érthető tehát, hogy a felesége is, a nála kétszer alacsonyabb és kövérkés Marga néni, a többi fityóban ülő dühös és ideges nővel szemben, férje szövetségeseként viselkedett. Fiaik, Vlatko és Ratko pedig természetesen el voltak ragadtatva! Azzal, hogy vitathatatlanul az apjuk volt a leggyorsabb vezető a társaságban, volt mivel hencegni a többi gyerek előtt. Az autó hátsó ülésén ugrálva és visítozva alig várták, hogy a szaraji réten kipattanjanak az autóból, és büszkén mesélik el barátaiknak az összes útközben látott (és elképzelt) előzést, amit az apjuknak sikerült a legkisebb erőfeszítés nélkül véghezvinnie. Filip bácsi, a teknősember, nagymenő lett a gyerekek szemében.

Hűvös volt azon az október 11-ei reggelen, egy rövid időre még az eső is eleredt. „Na, tessék, itt is van az ősz”, mondta az apja, miközben az esőcseppeket törölgette a házuk előtt parkoló fityó ablakáról és karosszérijáról. De később kiderült az idő, s a társaság a fityókkal a megbeszéltek szerint a Kis állomásnál találkozott, hogy onnan induljon Szaraj felé. Filip bácsi fityója szándékosan a sor végéről indult, s már Karposnál⁸ elkezdte leelőzni a többieket. Az ő fityójukból, amelyik akkor „az élen járt”, az apja a visszapillantó tükörben láthatta, amint a vörös Fandzsó (Fangio) feltartóztathatatlanul közeledik. A tükörben felismerte apja pillantásában az ellenállásnak azt az árnyalatát, ami mindig megjelent, akárhányszor Filip bácsi megpróbálta lehagyni őket, de ezúttal talán erősebb volt az átlagosnál. Apja rátaposott a

⁷ Juan Manuel Fangio (1911–1995) a Forma 1 argentin autóversenyzője.

⁸ Szkopjében több kerület neve is Karpos (Karpos 1, Karpos 2, Karpos 3)

gázpedálra, annak ellenére, hogy anyja, rémülettel az arcán, emelt hangon azonnal veszekedni kezdett vele: „Ne csináld ezt! Hadd menjenek! Engedd el!” Apja motyogott valamit, a kormány felé hajolt és erősen megszorította azt. Elszántsága olyan örömmel töltötte el, amelyet csak egy érzékeny kisfiú tud érezni hét és fél évesen, aki számára az apja a leghitelesebb megtestesítője minden férfierénynek.

A piros fityó támadt. Egyszer, s még egyszer. A Gyorcsébe⁹ vezető úton Filip bácsi harmadszor is megpróbálta. Kihaszználva az egyenes utat levált a baloldalon, akár egy versenypályán. Egy ideig párhuzamosan vezettek – igazi verseny! – míg anyja ész nélkül kiabált: „Állj meg! Megölsz bennünket!! Észnél vagy, ember!” De ő, fél méterre a saját ablakától, meglátta Vlatkó és Ratkó arcát, rátapadva a fityójuk ablakára, ugyanolyan feszült arckifejezéssel, mint a sajátja. Még ma is, noha nem egészen biztos magában, szeretné azt hinni, hogy apjának a szembejövő kamion miatt kellett elengednie Filip bácsit. De a fal, amelyet az emlék köré emelt, vékony és áteresztő, áttör rajta a piros fityó képe, ahogy lassan, de biztosan, hangos motorbúgással megelőzi őket, míg apja tekintetében elhalványul a versenyszellem.

Filip bácsi tovább távolodott a fityójuktól. Ravaszul, gond nélkül besorolt az előttük lévő autó és a másik szembejövő közé, és hamarosan eltűnt a szemük elől. Apja lelassított és azt mondta, mintegy igazolásként fia és önmaga számára: „Nincs miért versenyeznünk... Még mindig csúszik az út az eső miatt...” Csend lett, még az anyja szava is elállt. Így, a csendben tették meg a következő kilométert, míg anyja lecsavarta a termosz mindkét csészéjét és megtöltötte teával, majd óvatosan átnyújtotta nekik: „Tessék, fogjátok. Hogy felfrissüljete.”

Amikor megálltak a Szarajba vezető hídnál, az előttük haladó kocsisor besűrűsödött, a járművek összeragadtak és sorban egymás után, lassan kúsztak előre az úton. „Valaki megint koccant. Így van ez, ha úgy vezetnek, mint az örültek!”, hallották az anyját.

Nem értek még a híd közepéig sem, amikor meglátták Filip bácsi fityóját. A hátán feküdt, mint egy felfordított teknős, esetenül kalimpált lábaival (belül pedig, az autóban, elképzelte a másodikat, egy kisebb felfordított teknőst – Filip bácsit), a piros fityó a céltalanul forgó kerekeivel teljesen tehetetlennek látszott. Az autó kipufogójából sötét füst szállt fel, akár egy legyőzött sárkány utolsó lehelete. A tátongó ajtónyíláson át Vlatkó és Ratkó gurultak ki, nem olyan büszkén és csicseregve, mint mindig, hanem hangosan sírva. Utánuk négykézláb, „segítségéég”-ért nyögve mászott ki a fityóból a kövér testű Marga néni. Filip bácsi nem szállt ki. Amíg apja és a társaság többi férfitagja, akik időközben odaértek a saját fityójukkal, rohantak a baleset helyszínére, ő anyjával az autóban maradt, mialatt az döbbenten ismételte: „Ajaj, te szerencsétlen, mit csináltál?”.

Arra, hogy mi történt ezután, nem emlékszik, leszámítva egyfajta kínzó érzést, mint amikor rosszabb dolog történik, mint amire számítottunk. Ködösen rémlik ne-

⁹ Szkopje külvárosa.

ki, ahogy Filip bácsit nagy nehezen kivonszolták és azonnal odavitték egy másik autóhoz, amely, úgy tűnt neki, sokkal szélesebb és nagyobb volt, mint a fityó. Úgy emlékezett, hogy akkor újra esni kezdett, habár ebben sem volt egészen biztos.

Ahogy az minden hét és fél éves gyereknél lenni szokott, a halállal való első találkozás nem volt érthető számára.

Filip bácsi halála után, fokozatosan leálltak a közös kiruccanások Szarajba. Marga néni Vlatkóval és Ratkóval észrevétlenül elmaradt a társaságból. Néha a néni eljött hozzájuk egy-egy napközbeni látogatásra, míg az apja munkában volt, és ő, amikor visszatért a ház más gyerekeivel való játszásból, ott találta a konyhában, amint az anyjával kávéit iszogatnak, valamit csendben motyogva, mintha nem egyedül lettek volna a szobában. „Mindannyian vendégek vagyunk itt. Csak hát, ki meddig bírja... Nem dobhatod ki csak úgy az egész életet... bármennyire szomorú is ez...”, hallgatta, ahogy az anyja próbálta vigasztalni Marga nénit, de ő szipogva azt válaszolta: „Bejszime, a cigánylány, néhány évvel ezelőtt megjósolta nekem kávézaccból, hogy az urammal valami rossz fog történni... de én akkor nem értettem... csak valami olyan... általános dologra gondoltam... de itt van, megtörtént... a sápadt marad, a pirospozsgás elmegy”. Nem értette, hogy a szerb közmondás szerint, amit Marga néni gyakran ismételgetett, Filip bácsi miért tartozott a „pirospozsgásak” közé, hiszen inkább éppen hogy szürkés sárga árnyalatú bőre volt, és hajlott háta, s legalább tizenöt évvel idősebbnek nézett ki valódi koránál. Logikusabbnak tűnt neki, hogy a bácsi a „sápadtak” közé tartozzon, ugyanakkor az a kínzó gondolata támadt, hogy ha nem történik meg a „karambol”, Filip bácsi sokáig, sokáig élt volna még.

Makedón nyelvből fordította: KUZDER RITA

KERESZTES BALÁZS – SMID RÓBERT

Egy, két és három kultúra helyett – mik is azok a kultúrtechnikák?

A Friedrich Kittler utáni német mediális kultúratudományt szokás két részre osztani. Az egyik a kifejezés első tagja mentén vizsgálódik inkább, ennél fogva a médiumok saját, inhere ns műveleteire, az általuk végrehajtott események időszerkezetének technomatematikai logikájára összpontosít. Ennek alapvetéseivel és legfontosabb kérdéseivel a honi olvasókö zönség a *Tiszatáj* 2015/4. számában, illetve az online felületen megjelent médiumarcheológiai blokkban már találkozhatott.¹ A másik trend azonban ezzel ellentétesen navigál, és a médium fogalmának kiterjesztésével mintegy arra tesz kísérletet, hogy visszacsempéssze a – Kittler által kiszorítani igyekezett – kultúrát (de nem a szellemet) a kultúratudományba. Geoffrey Winthrop-Youngot követve az előbbit jobboldali, az utóbbit pedig, amelybe jelen blokk nyújt betekintést, baloldali kittlerizmusnak nevezhetjük.² Egy ilyen kategorizálás persze elkerülhetetlenül sarkít, de egészen biztosan elkerüli a diszciplináris helyzet elé állított egyik legmarkánsabb buktatót: a médiatudomány ma kizárólag történetileg, és leginkább retrospektíve történhet-e meg?³ Erre egyrészt Balogh Gergő hosszú és minőségi értekezése reflektál, melyben a német médiatudománynak az utóbbi évtizedben végbement hazai recepciókonzunktúráját tekinti át (a Kulcsár Szabó Ernő és Szirák Péter által szerkesztett *Történelem, kultúra, medialisitás* kötettől a *Partitúra* és a *Prae* folyóirat Kelemen Pál nevéhez fűződő Kittler-blokkján, illetve -különszámán keresztül egészen az előbb említett *Tiszatáj*-blokkig). Balogh konklúziójában nem kerüli el azon dilemmák felsorolását, amelyek a honi humán tudományok előtt állnak a mediális fordulat komolyan vételének köszönhetően: „A médiatudomány elmúlt három évtizedében megszületett, a kultúra szövetének nem diszkurzív alkotóelemeit feltáró belátások nélkülözhetetlenek az irodalomtudomány számára. Az elkövetkezendő időszak egyik legfontosabb irodalomelméleti kérdése mégis az lesz, hogy hol és milyen típusú, milyen rugalmassági fokkal bíró határok meghúzása szükséges ahhoz, hogy

¹ Az online felületen megjelent tanulmányok: SMID Róbert, *Médiumok magánélete* (<http://tiszataj-online.hu/?p=76393>) – a szerkesztői bevezetés teljes változata; Claus PIAS, *A hekker* (<http://tiszataj-online.hu/?p=76637>), Wolfgang ERNST, *Kísérletezés a mediális időbeliséggel* (<http://tiszataj-online.hu/?p=76533>) (2016. november 16.). A szám megjelenése óta a nyomtatásban megjelent szövegek is felkerültek az online felületre.

² Geoffrey WINTHROP-YOUNG, *Cultural Techniques: Preliminary Remarks, Theory, Culture & Society*, 2013/6, 15.

³ Vö. „Ne feledjük, Kittler nem arról beszél, hogy médiumok nem léteznek többé. Inkább arról, hogy olyan lefokozáson estek át, hogy megkérdőjelezhetővé vált, vajon jelent-e még bármit is ez a fogalom. Mint az elszegényedett arisztokraták, akik kénytelenek idegenvezetőként dolgozni régi birtokaikon, a médiumok most már alárendeltként működnek, interfészként a gépek és köztünk.” Gépi tanulás: Geoffrey Winthrop-Young és Eva Horn Friedrich Kittlerről (1943–2011), *Prae*, 2014/4, 150.

a kultúra funkcióteljességének konstitúciójában – habár erről az értelmezés pályáit elhagyó teoretikusok hajlamosak elfeledkezni – *szintén* kulcsszerepet játszó diszkurzív teljesítmény, vagyis mindaz, amit az archívum rögzíteni képtelen, ne oldódjon zajként fel a technikai valóságában.”⁴ Wirágh András pedig a szintén rendkívül alapos, ugyanezen folyóiratszámokat vizsgáló recenziójában a következő apóriára világít rá Nemes Z. Márió tanulmányának kijelentését idézve: „erős megszorításokkal (már) Foucault életműve is rendelkezik azzal a redukciós potenciállal, amelyet Nemes Z. teljes joggal emleget a »poszt-kittleri perspektíva« (Prae, 214) emergenciájának fő akadályaként.”⁵ A foucault-i redukciót itt pontosan a „poszt” jelző testesíti meg, ezzel mintegy folytathatatlannak bélyegezve az életművet, vagy még inkább csak kittleri alapokon elgondolhatóként beállítva mindent, ami utána – de tőle nem függetlenül – jöhet.

A dolog azonban inkább úgy áll, mi legalábbis egy olyan nézőpont magáévá tételére invitálnánk a blokk olvasóit, hogy e két eltérő vizsgálódási mód, noha vitathatatlanul Kittlertől indult, már egy folyamat következő fázisáról ad számot. A „Nincs szoftver”,⁶ „Nincsenek tömegmédiumok”,⁷ „Nincsenek médiumok”⁸ és a „Mik voltak a médiatudományok?”⁹ lépéseknek köszönhetően a „Mi (a) médium?” kérdését lassan, de biztosan felváltotta a következő: „Hogyan (lesz) a médium?” Ugyanis az eredeti kérdésre a médiumarcheológia az operatív és a működésében az experimentális keretnek megfelelő eszköz,¹⁰ a kultúrtechnika-kutatás pedig a szubjektum passzivitását aktivitásba fordító, mediációjával annak technikáit számára plauzibilissé tevő hírnök figurája mentén dolgozott ki konszenzusos választ.¹¹ A mostani kérdésre – vagyis, hogy miként jönnek létre a mediális feltételek, illetve a mediális állapotok technológiai kondíciói milyen konstellációkba rendezhetők a médiumhoz képest – azonban jelenleg új nézésirányok adódtak számunkra. A médiumarcheológia a technológiai faktorokra és paraméterekre koncentrálna járul hozzá a kultúra, valamint a kapcsolódó tudományos és történeti dinamika megértéséhez,¹² míg a kultúrtechnika-kutatás az úgynevezett

⁴ BALOGH Gergő, *Áthuzalozni az embert: Az újabb német médiatudomány magyarországi recepciójáról 2003–2015, Műút online*: <http://www.muut.hu/?p=19637> (2016. november 16.)

⁵ WIRÁGH András, Kittlertől, Kittlerről – Kittler után: A Partitúra, a Prae és a Tiszatáj tematikus számairól, *Palócföld*, 2015/4, 51.

⁶ Friedrich KITTLER, Nincs szoftver, *Prae* 2014/4, 95–103.

⁷ Bernhard SIEGERT, *There Are No Mass Media* [1996] = *Mapping Benjamin: The Work of Art in the Digital Age*, szerk. Hans Ulrich GUMBRECHT – Michael MARRINAN, Stanford UP, Stanford (CA), 2003, 30–8.

⁸ Eva Horn, *Editor's Introduction: „There Are No Media”*, *Grey Room*, 29 (2007), 7–13.

⁹ Claus PIAS, *Was waren Medien-Wissenschaften? Stichworte zu einer Standortbestimmung = Was waren Medien?*, szerk. Uő., Diaphenes, Zürich, 2011, 7–30.

¹⁰ Sigfried ZIELINSKI, Médiumarcheológia, *Tiszatáj*, 2015/4, 67f., illetve ERNST, *Kísérletezés a mediális időbeliséggel*, n. p.

¹¹ Sybille KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung: Kleine Metaphysik der Medialität*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 2008, 10f., illetve *Gespräch mit Sybille Krämer = Forum zur Genealogie des MedienDenkens*, szerk. Daniel IRRGANG – Konstantin Daniel HAENSCH – Inger NEICK, Universität der Künste, Berlin, 2014, 236.

¹² Wolfgang ERNST, *Media Archaeography = Uő., Digital Memory and the Archive*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN), 2013, 61–3.

transzduktív konstituensekre fókuszál,¹³ vagyis olyan praxisokra, amelyek egyszerre képeznek a differencia mellett kötést is, például a cselekvő, az eszköz és a végrehajtott aktus között. Ezek nélkül ugyanis nem válna lehetségessé a folyamat egyik tagjának sem az elhatárolása a másiktól, de maga a cselekvés sem lehetne értelmezhető még annak ágense számára sem. A kultúraalkotás e gyakorlati folyamatjellegének hangsúlyozásával a kultúrtechnika-kutatás tehát a kultúrát statikus monumentumok (szövegek és reprezentációk) helyett gyakorlatok, implementációk, rituálék és rutinműveletek hálójában, performatív aktusként határozza meg.

*

A kultúrtechnika szó a német nyelvben etimológiailag három különböző jelentéssel bír, amelyek a fogalom jelenlegi, kifinomult elméleti továbbfejlesztésében és alkalmazásában mind szerepet kapnak. Legelső, a XIX. század végére tehető jelentésében olyan földművelői gyakorlatokra és folyamatokra utalt, mint a talajjavítás, a vízszabályozás, a termőföldek öntözése, a mocsarak lecsapolása, valamint víztározók létrehozása. (A magyar nyelvben a *kultúrmérnök* szó áll legközelebb ehhez a jelentéshez.) Második jelentése az 1970-es években nyert magának polgárjogot, amikor a modern technikai médiumok növekvő jelenlétéhez kapcsolódott. A kultúrtechnika ebben a kontextusban a modern analóg és digitális médiumokhoz szükséges technikai kompetenciákra vonatkozott, mint például a televízió távirányítójának szabályszerű használatára (*zapping*), a videomagnó programozására, valamint a képernyőn megjelenő technikai utasítások helyes dekódolása. Ehhez kapcsolódott az „elemi kultúrtechnikák” kategóriája is, amely olyan alapvető műveleteket jelölt, mint például az írás, olvasás, számolás és mérés. Az új, technikai aspektusukat nem elrejtő médiumok hívták elő az igényt arra, hogy a korábbi, „hagyományos” kulturális gyakorlatok technikai eredetét is feltárják.

Harmadik, legújabb jelentése a német mediális kultúratudomány kontextusához kötődik, amelyben viszont támaszkodik az ezt megelőző etimológiai jelentéseire is. Kifinomultabb megfogalmazása szerint a kultúrtechnikák azok az alapvető műveletek és megkülönböztetések, amelyek egy adott kultúrát alapító fogalmi és ontológiai jelenségek sorát hozzák létre. Az ez által szolgáltatott többlet leginkább akkor jelentkezik, amikor egyértelművé teszi a két eredeti jelentésének megőrzését a gyakorlatok terén. Tehát bár az eddigi kultúratudományos önreflexiók sem tagadták meg a *művelés* (*Pflege*) diszciplináris origóját, azt inkább a kultúra epifenomenonjának tekintették, és hajlamosak voltak feloldani a *művelődés* (*Bildung* [képzés]) szemiotikai horizontjában,¹⁴ paragon hagyva ezzel a lépéssel magát a *műveletet*. Így viszont a kultúratudomány anyjaként is szolgáló vicói „új tudománynak” a kultúra és a technika révén történő embertudományosítása kizárólag a textuális szemiózisra korlátozódott.

¹³ Bernard STIEGLER, Temps et individuations technique, psychique et collective dans l'œuvre de Simondon, *Intellectica*, 1998/1-2, 241–56. Megjegyzendő, hogy a német kutatók nem használják ezt a koncepciót, a német médiatudományi színtérrel (Weimar, Lüneburg) egyébként jó kapcsolatot ápoló Stiegler viszont nem zárkózik el egy ilyen típusú közelítéstől. (Személyes beszélgetés alapján 2014. október 17-én.)

¹⁴ L. Aleida ASSMANN, *Einführung in die Kulturwissenschaft: Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*, Erich Schmidt Verlag, Berlin, 2011, 13.

Sybille Krämer kijelentése, miszerint túl sokáig volt kizárólag szöveg a kultúra,¹⁵ ezzel a redukcióval szemben jelez fordulatot.

A kultúra és technika modernkori ellentétének ideológiáját a mediális kultúratudomány ugyanis éppen a kultúra szó etimológiai gyökereinek feltárásával osztja fel. A legkorábbi etimológiai jelentés rehabilitációja a kultúra eredendően technikai és nem magától értetődően szemantizálható aspektusát hangsúlyozza. A szó latin gyökerét hasznosítva a kultúrát a mezőgazdaság kontextusába helyezi: a latin *Colere* (megművel, termeszt, ápol, gondoz, megmunkál) a *kultúra* elsősorban mint *agrikultúra* utal, és olyan elsődleges kultúrtechnikákat jelöl, mint a növénytermesztés és az állattenyésztés. A kultúrtechnikák itt azok a műveletek, amelyek a talaj megművelésével, az állatok karámba zárásával és az első menedékek felépítésével a kultúrát elkülönítették a természetől. Ilyen műveletekként azonban sem a természet, sem a kultúra világához nem sorolhatók maradéktalanul, ahogyan ez már Vicónál is így szerepelt.¹⁶ A kultúrtechnika az a köztes művelet, az a(z első kettőt megelőző) harmadik fél, amely két entitás között létrehozza a különbséget: a karám teszi lehetővé az ember/állat megkülönböztetést, a városfal a civilizáció/természet megkülönböztetést, az ajtó a kívül/belül megkülönböztetést. A kultúrtechnika, mint a különbséget előállító, eleve meglévő harmadik félként nagy részben Michel Serres parazitakoncepcióját hasznosítja újra ebből a szempontból.¹⁷ A parazita nem eleve meglévő struktúrára telepszik rá: a struktúrák, valamint a dolgok, amelyeket ezek a struktúrák kötnek össze, mindig egy már létező harmadik fél kizárásával jönnek létre egyáltalán. Minden kommunikációs aktus a zaj kizárásával megy végbe, kizárt harmadik félként a zaj tehát részesévé is válik ennek az aktusnak. A kultúrtechnikai diskurzusban a parazita harmadik fél kizárása azokban az eljárásokban lel analógiájára, amelyekben a struktúrák és entitások láthatatlanná teszik azokat az alapító technikai műveleteket, amelyekből származnak.

A kultúrtechnika-kutatás itt hozható összefüggésbe az angolszász poszt- és transzhumán irányzatokkal, amennyiben mindkét félnél központi szerepbe kerül az antropológiai megkülönböztetés. A német médiatudományi diskurzus az etikai aspektus hangsúlyozása helyett a probléma eredendően technikai oldalát emeli ki. A pusztá ontológiai megkülönböztetés (ember vs. állat) helyett az emberi és nem emberi közötti különbségtétel elmozdítása foglalkoztatja azáltal, hogy e különbségtétel radikálisan technikai eredetét bizonygatja. A karámok, ketrecek és akolok – azaz az állattartásra és -tenyésztésre szánt, elzárt terek létrehozásának kultúrtechnikái – operative határokat állítanak fel, amelyek ténylegesen különböző fajokat hoznak létre, és azok e választvonalon keresztül szembesülnek egymással. Az emberi és állati lények közötti különbség nem gondolható el kultúrtechnikai közvetítés nélkül. Ez egyben azt is világossá teszi, hogy a kultúrtechnika-kutatásban a poszthumán nem az „ember utánit” vagy a „már nem embert” jelöli, hanem arra kíván rávilágítani e kifejezéssel, hogy amit embernek neveztek, az mindig is az emberi és nem emberi ontológiai összefonódásából származik. Arra utal, hogy sohasem voltunk „pusztán” emberek.

¹⁵ Sybille KRÄMER – Horst BREDEKAMP, *Kultur – Technik – Kulturtechnik: Wider die Diskursivierung der Kultur = Bild – Schrift – Zahl*, szerk. UÖK., Fink, München, 2009, 11.

¹⁶ L. Friedrich A. KITTLER, *Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, Fink, München, 2001, 33–6.

¹⁷ Vö. Bernhard SIEGERT, *Cacography or Communication? Cultural Techniques of Sign-Signal Distinction = UÖ.*, *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, Fordham UP, New York (NY), 2015, 20f., valamint Michel SERRES, *The Parasite*, The Johns Hopkins UP, Baltimore, 1982.

A kultúrtechnikák tehát mindig anthropotechnikák is, ahogyan ezt a blokkban szereplő Erhard Schüttpelz szövege tárgyalja. Ugyanis, ahogy az új médiumok technikai tényezői rávilágítottak a régebbi, „hagyományos” gyakorlatok technikai oldalára, úgy az antropológiai aspektus is szembehelyezkedik a kauzális történetiség bevett szemléletével. Ez viszont egyáltalán nem jelenti azt, hogy a diszciplína ne lelné kedvét foucault-i értelemben vett genealógiák írásában, vagy történeti érvelésmódját ne tárgya időbeli lehetőségeiből bontaná ki. Markus Krajewskinek sokat hivatkozott, és mostantól magyarul is olvasható tanulmánya például éppen olyan kettős közelítési technikát mutat be, amelynél a XVIII. századtól végigkísérhetővé válik a szolgáló figurája, ennek alapját mégis a kortárs technológiák biztosítják. Két periódus és két technikai háttér a differencián keresztül hat egymásra, méghozzá az általuk megvalósított műveleti formák ahistorikussága révén. A kultúrtechnikák egyik legelemibb tulajdonsága tudniillik az, hogy műveleti láncokként megelőzik azokat a történeti és mediális fogalmakat, amelyeket létrehoznak, így természetesen az ember fogalmával szemben is előzetességként viselkednek. Thomas Macho mára kanonikussá vált megfogalmazásában: „A kultúrtechnikák – mint az írás, olvasás, festés, számolás, zenélés – mindig régebbiek, mint azok a fogalmak, amelyeket belőlük alkottak. Az emberek már jóval azelőtt írtak, minthogy fogalmat alkottak volna az írásról és az ábécéről; évezredek teltek el, mielőtt a képek és szobrok előidézték a kép fogalmát; egyesek pedig mind a mai napig énekelnek és zenélnek anélkül, hogy bármit tudnának a hangnemekről vagy a zenei lejegyzés rendszereiről. A számolás szintén régebbi, mint a számok fogalma. Meg kell hagyni, a legtöbb kultúra számolt vagy végzett bizonyos matematikai műveleteket, mindebből azonban nem feltétlenül vezette le a szám fogalmát.”¹⁸ Ez a műveleti elsőbbség, avagy (kultúr)technikai *apriori*¹⁹ azt is maga után vonja, hogy a belőlük levezetett fogalmak (és kultúrák) ezzel arányosan változnak. A számolás különböző eszközökkel végzett műveletei (abakusz, kéz, római vagy arab számok) a szám eltérő koncepcióit teszik előállíthatóvá, gyakran teljesen kizárva az absztrakt számok képzetét. Az írás kultúrtechnikai megközelítése is hasonló: az írás a korai, érmékkel végzett számolási műveletekből származik. Mielőtt absztrakt jelekké alakulva a jelölés és reprezentáció paradigmájába léptek, ezek az érmék a *nem konceptualizált mindennapi gyakorlatok* részét képezték. Az írást megelőzte a számolás és a (ki)számítás gyakorlata.²⁰ Blokkunkban Kittlernek az implementációt tárgyaló szövege emlékeztet arra, hogy a hardverműveletek mindig is kiiktathatatlanok voltak bármifajta tudásprodukciós aktusból.

A kultúrtechnika lényeges aspektusa tehát az is, hogy vizsgálatában nem a jelek reprezentatív vagy szemiotikai oldala válik jelentőssé, hanem az ezeket megelőző operatív funkciójuk. Pusztá tartalomelemzés vagy a reprezentáció szemiotikája helyett arra helyeződik a hangsúly, hogy a jelek a maguk tárgyiségében (valós kiterjedésükben, *kívülségükben*) eleve befolyásolják a jelölés műveletét. Ezért például Roland Barthes-nál az írás nulla foka hiába lehet eseményszerű összefutási helye a diskurzusoknak és a kódoknak, úgy állítva elő szubjektumot, hogy azzal megelőzi bármifajta totális rendszer (ideológia, történelem vagy bármi-

¹⁸ Thomas MACHO, *Second-Order Animals: Cultural Techniques of Identity and Identification*, *Theory, Culture & Society*, 2013/6, 44f.

¹⁹ L. Matthias KOCH – Christian KÖHLER, *Das kulturtechnische Apriori Friedrich Kittlers*, *Archiv für Mediengeschichte*, 2013, 157–66.

²⁰ Vö. Sybille KRÄMER, *Was sind Kulturtechniken? Kleine Plädoyer für ein »Handwerk des Geistes«*, *Schulmagazin* 5-10, 2010/9, 8f.

fajta intézményesség) interferenciáját, a koncepciója nem kultúrtechnikailag közelíti meg a grafizmust, hiszen kizárólag a szemiozis terén végbemenő mozgásokra van tekintettel. A Rüdiger Campe-féle írásjelenet Martin Stingelin és Sandro Zanetti által továbbgondolt konkretizációja viszont már a szerző, a mű és az íráseszköz eseményszerű együttműködése révén generál olyan művelleti területet, amely egyszerre kínálja fel magát az elmének, a szemnek és a kéznek – Hans-Jörg Rheinberger esettanulmánya e nézőpontból koncentrálna a cetlik és firkák teljesítményére a tudományos kutatás mindennapjaiban. E művelleti területen belül ugyanakkor, ahogyan azt Bernhard Siegert e blokkban szerepeltetett mindkét szövege demonstrálja, egy kultúra szimbolikus és nem szimbolizálható, de szimbólumalkotó aktusai révén képződik az a pozíció, amelyből a műveltsorok közötti különbségek láthatóvá válnak, illetve a differenciaképződések vezérlődnek. A kultúrtechnikák elemzése így azokra az eljárásokra irányul, amelyek segítségével a Szimbolikus kiszűrődik a Valósból (pl. a terek tagolása az ajtók révén) és viszont: amikor a Valós magába foglalhatja a Szimbolikust (pl. az alaprajz operatívává válásakor egy dolog működését, érvénybe lépését). Joseph Vogl szövege már ehhez kapcsolódóan mutat fel egy másik lényeges eljárásmodot: a kultúrtechnikák kutatása a konkrét technikai eszközöket a hozzájuk kapcsolódó műveletekkel együtt vizsgálja.

A különböző kultúrák technikailag kondicionált különbségeit azonban már nem szokás (kultúrkritikai élel) hanyatlásként vagy fejlődésként aposztrofálni. Amennyiben egy adott kultúra mindig is az adott technikai feltételek tükrében nyerte el identitását, a technikai környezet megváltozása nem a kultúrából való kilépést vagy a kultúra elvesztését jelöli, hanem pusztán egy új kulturális környezet (ad absurdum, lejegyzőrendszer) kialakulását. Ebben a vonatkozásban a kultúrtechnikai vizsgálat szembehelyezkedik az „egy kultúra” klasszikus elképzelésével, de még a két és három kultúráéval is. A kultúrtechnikák olyan művelleti láncokként tűnnek fel, amelyek embereket, állatokat, tárgyakat és médiumokat kapcsolnak egymáshoz. Vizsgálatuk az analitikus tekintetet átváltja az ontológiai megkülönböztetésekről azokra az ontikus műveletekre, amelyek az előbbi egyáltalán létrehozták. A kultúrtechnikakutatás ezen a ponton kapcsolható az *object-oriented ontology*-hoz, valamint a Bruno Latour nevéhez köthető *science studies* és az abból kinövő cselekvő-hálózat elméletéhez (*actor-network theory*), ez utóbbit egyszersmind cselekvő-médium elméletté (Akteur-Medien-Theorie) alakítva.²¹ A kultúrtechnika mint feldolgozó (és a tárolást valamint a közvetítést lehetővé tevő) művellet koncepciójának bevezetése a médium fogalmának egységes, statikus elgondolását művelleti logikán alapuló modellre váltja. Ugyanis a kultúrtechnikák „írják le, mit tesznek a médiumok, mit állítanak elő és miféle műveletekre ösztönöznek.” A kultúrtechnikák így a médiumok cselekvőképességét (ágencia) határozzák meg, mint azt Cornelia Vismann szerepeltetett szövege érzékletesen megfogalmazza: „[h]a a médiaelméletnek lenne nyelvtana, akkor ez a cselekvőképesség úgy nyilvánulna meg, hogy a tárgyak a nyelvtani alany helyét foglalnák el, a kultúrtechnikák pedig az igéket képviselnék.”²²

Az, hogy később e műveletek cselekvőiként vagy forrásaként ezeket az entitásokat nevezik meg (tehát a tárgyakat, médiumokat vagy az azokat működtető humán cselekvőket), már annak következménye, hogy a kultúrtechnikai folyamatok egybeforrtak azokkal. Ahogy a művelleti láncok és az összekötő technikák olyan fogalmakat és tárgyakat idéznek elő, amelyek aztán lényegi identitással lesznek felruházva, úgy a kultúrtechnikai műveletek hálójában

²¹ L. *Akteur-Medien-Theorie*, szerk. Tristan THIELMANN – Erhard SCHÜTTPELZ, transcript, Bielefeld, 2013.

²² L. Vismann tanulmányát jelen lapszámban.

rajzolódhat ki egyáltalán egy médium működési köre. A kultúrtechnikai műveletek a médiumok egységes identitásán túl így az emberi cselekvőképesség hatókörét is kétségbe vonják. Az alany (a humán cselekvő) ugyanis nem képes maradéktalanul a műveletek kivitelezésére és a tárgyak feletti uralomra, hiszen szuverenitása éppen azoknak a műveleteknek a terméke, amelyek megszabják működési körét. A médiumok és a hozzájuk tartozó kultúrtechnikák eleve meglévő kapcsolata ugyanis még azelőtt megszabja a dolgokkal való bánásmódot, mielőtt azokat egy szubjektum alávetné az akaratának. Vismann jogi frazeológiájával szólva: „[k]ülönbséget kell tehát tenni a *de jure*, autonóm módon cselekvő személyek és a kultúrtechnikák között, mely utóbbiak *de facto* határozzák meg a cselekvés teljes folyamatát. [...] minden médium és dolog maga adja saját végrehajtási szabályait. A művelet ezen »anyagi« utasításai olyan helyről származnak, amely nincs a cselekvő irányítása alatt.”²³ Összefoglalva tehát: a kultúrtechnikák vizsgálatát a médiumok és dolgok önszerveződésének és autopraxisának (*Eigenpraxis*) vizsgálatát is jelenti.

*

Jelen kultúrtechnikai blokk www.tiszatajonline.hu oldalon megjelent melléklete az alábbi fordításokat tartalmazza:

BERNHARD SIEGERT: Ajtók: a szimbolikus materialitásáról (ford. *Urbán Bálint*) –

<http://tiszatajonline.hu/?p=102554>

MARKUS KRAJEWSKI: Kérdezd Jeevest! Az inasok mint keresőmotorok (ford. *Gorove Eszter*) –

<http://tiszatajonline.hu/?p=102556>

HANS-JÖRG RHEINBERGER: Cetlik és firkák (ford. *Vásári Melinda*) –

<http://tiszatajonline.hu/?p=102558>

FRIEDRICH A. KITTLER: A tudás implementálásáról (ford. *Keresztes Balázs*) –

<http://tiszatajonline.hu/?p=102560>

A Tiszatáj folyóirat 2017. februári számában, illetve az online oldalon megjelent kultúrtechnikai blokk az MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport *Kultúraalkotó médiumok, gyakorlatok, technikák* (TKI01241) projektje keretében valósult meg. A blokk vendégszerkesztői: Keresztes Balázs (ELTE-WWU Münster) és Smid Róbert (MTA-ELTE Általános Irodalomtudományi Kutatócsoport). A szövegek a szerzők tudtával és engedélyével kerültek közlésre. A fordítók nevében is hálás köszönetet mondunk Csécsai Dorottyanak, Kelemen Pálnak, Kerekes Amáliának és Vincze Ferencnek a kontrollfordításban nyújtott segítségükért. A szögletes zárójelben szereplő megjegyzések a fordítók jegyzetei.

²³ Ua.

CORNELIA VISMANN

Kultúrtechnikák és szuverenitás¹

Mediális cselekvés

A kultúrtechnikák írják le, mit tesznek a médiumok, mit állítanak elő és miféle műveletekre ösztönöznek. A kultúrtechnikák a médiumok és a dolgok cselekvőképességét [ágencia] határozzák meg. Ha a médiaelméletnek lenne nyelvtana, akkor ez a cselekvőképesség úgy nyilvánulna meg, hogy a tárgyak a nyelvtani alany helyét foglalnék el, a kultúrtechnikák pedig az igéket képviselnék. A nyelvtani személyek (így az emberek) tehát a tárgyaknak kijelölt helyet foglalnék el az adott mondatban. A médiumok szemszögéből nézve valószínűleg ez a helyzetváltozás a kultúrtechnikák elméletének legkiemelkedőbb jellemvonása. A helyzeteket mindazonáltal nem lehet önkényesen vegyíteni. Az egyes dolgok és médiumok minden esetben meghatározott technikákat vonnak maguk után. Az eszközök előírják saját használatukat, a tárgyaknak pedig megvannak a maguk kezelői. A földbe vájt barázdát például – hogy egy elemi és ősi kultúrtechnikát vegyünk – az ekevas hozza létre. A földművelő eszköz határozza meg a politikai tettet, és maga az eljárás állítja elő a szubjektumot, aki aztán egyszerre tart igényt az eszközre és az ahhoz társított cselekedetre. Az *Imperium Romanum* így egy vonalhúzás eredménye – egy olyan gesztusé, amelyet nem véletlenül tartottak szentségnek a római jogban. Hasonló módon, egy vonal meghúzásával, területének kijelölésével emelkedik valaki a jogos tulajdonos helyzetébe: ezt a tettet megelőzően nem létezik tulajdonjog.

A médiumok és dolgok alaphelyzete, amely aktiválja a kultúrtechnikákat, ellentmond a jogilag jóváhagyott és így fölöttébb elterjedt képzetnek, hogy kizárólag az alany vihet véghez tetteket, és uralkodhat dolgokon. A médiumok és kultúrtechnikák közötti, előzetesen létező viszony mindazonáltal eleve meghatározza annak módját, ahogy a dolgokkal bánni lehet, még az előtt, hogy utóbbiak alávetnék magukat az alany akaratának. Ezzel szemben könnyen állíthatnánk, hogy ez a minden médiumra és dologra vonatkozó „alaphelyzet” azoktól származik, akik kigondolták és megtervezték őket. Ezek szerint – így az érvelés – még ha az eszköz írja is elő saját használatának módját, ezt a használatot a megtervezése teszi lehetővé. Az előállított dologban eleve benne rejlik annak célja, következésképpen készítője nem csupán annyit tesz, hogy végrehajtja a „dolgok rendjét”. Mégis – és pontosan ez jellemzi a kultúrtechnikák kutatását – az eszköz egyetlen beépített célja sem lehet független az előállítás adott állapotától, anyagi tényezőitől vagy térbeli körülményeitől. Különbséget kell tehát tenni a *de jure*, autonóm módon cselekvő személyek és a kultúrtechnikák között, mely utóbbiak *de facto* határozzák meg a cselekvés teljes folyamatát. A kultúrtechnikák kutatása nem abban áll, hogy az alany fennhatósága alatt álló újítások és találmányok kivitelezhetőségére, sikerére, esélyeire és kockázataira kérdezzon rá, hanem abban, hogy a médiumok és dolgok önszerveződését és autopraxisát [Eigenpraxis] vizsgálja.

¹ Cornelia VISMANN, Kulturtechniken und Souveränität, ZMK, 2010/1, 171–81. A fordítást az eredetivel egybevetette: Vincze Ferenc.

Az autopraxis képzete tehát a kultúrtechnikák elméletének nyelvtani átfogalmazásán keresztül magyarázható. A megfelelője az a rendkívül sajátos igei szerkezet, amely a dolgok, médiumok és kultúrtechnikák viszonyát kölcsönös összefüggésben írja le: a görögből származó úgynevezett mediális ige [Medium]. A cselekvő és szenvedő szerkezetekkel szemben ez a sajátos igealak azt jelöli, ahogy a cselekvő alany – nyelvtani értelemben – egy harmadik félre van utalva. A mediális igében a cselekvés nem valakitől ered és valamire irányul – és nem is fordítva. Még ha a mediális ige nyelvtani fogalma látszólag „képtelen” helyzetet is foglal el a cselekvő és a szenvedő között,² azt jelzi, hogy a műveleteket személytelen cselekvők is végrehajthatják, amelyek nem szintaktikai-jogi értelemben cselekszenek. Bizonyos tettek nem tulajdoníthatók személyeknek – és mégis, valahogy végrehajtnak. A médium ezt a helyzetet tükrözi. Éppen a jogi felelősségre vonás képtelensége a mediális igealak meghatározó jellemvonása. A mediális ige felfüggeszti a jogi követelményeket kielégítő tiszta visszavezetés normáját. Az elkövetők és áldozatok, a tettek végrehajtói és elszenvetői többé nem esnek egybe a nyelvtani alanyokkal és tárgyakkal. A mediális ige egy köztes viszonyt hoz létre, amely nem egyszerűen a két fél közötti érintkezésben áll.

Wolfgang Schadewaldt a görög mediális igealakot a törvényhozás példáján keresztül magyarázza.³ A törvényalkotás népgyűlés által végrehajtott művelet, vagy másképpen: kultúrtechnika. Schadewaldt rámutat arra, hogy a gyűléseknek korlátozott a cselekvőképessége. Saját döntéseiket csak annyiban hozhatják meg, amennyiben azt az eleve meglévő törvény engedélyezi. A törvényalkotás tehát nem autokratikus, korlátozatlan cselekvés: feltételeit a törvény szabja meg. Azonban ezek a feltételek – bár ugyanabból a jogi tartományból erednek, mint az őket követő művelet – nem az egyetlenek, amelyek a törvényalkotást korlátozzák. A gyűlés helyszíne, a vita témája és a döntéshozatal szabályai mind szerepet játszanak az adott törvény előállításában. A *Ding* ['dolog'] vagy *thing* ['dolog'] szavak pontosan a hely és téma gyűlést jellemző összeolvadását jelzik. Ami a később kidolgozott jogban a szuverén alapvető önellentmondását, a törvénnyel szembeni egyidejű alá- és fölérendeltségét jelenti, azt a görög nyelvtan mediális igéje egészen egyszerűen feloldja. „A mediális ige biztosítja, hogy meghatározott műveletek továbbra is végrehajtójukhoz kapcsolódjanak”.⁴

Schadewaldt „meghatározott véghezvitelekről” beszél, és ezeket a fürdés példáján szemlélteti, amelyet a görög mediális igével annak kifejezésére használnak, hogy a fürdőzőt a víz hordozza. Szemben a dárddal, amelyet elhajítójának keze indít útjára, a fürdés folyamata továbbra is a víz médiumára vonatkozik. Ez a viszony a médium nyelvtani formájára, a mediális igére utal. Ezzel szemben a dárдахajítás a cselekvő ige képzésének klasszikus esetét képviseli. A különbség a dárda és a víz között, aközött, „ami csupán elindítja, és ami a továbbiakban is meghatározza a folyamatot”, az, ami megszabja az ige alakját. A „folyamatot csupán elindító” dárda, és a „folyamatot a továbbiakban is meghatározó” víz közötti különbség az, ami az ige alakját megszabja. Ez a különbségtétel következőképpen a dolgokra való rátekintés kétféle módját előfeltételezi. A figyelem vagy a célra (annak megvalósítására és sikertelenségére, valamint eszközeinek alkalmasságára vagy alkalmatlanságára) vagy a cselekvést elősegítő ágensre összpontosul. A ballisztikai perspektíva (aktív szerkezet / dárda) összhangban

² Vö. Wolfgang SCHADEWALDT, *Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1978, 145.

³ Ua.

⁴ Ua.

van a törvény logikájával, amely az eszközöket mindig a céljaikhoz társítja. Mi több, meg- egyezik azzal a jogilag hatályos fikcióval, amely szerint a művelet a konfliktus vagy jogi ügy a forrásaként értett cselekvőhöz társítható. A mediális perspektíva (mediális ige / víz) a kul- túrtechnikák kutatásának módszeréhez illeszkedik. Az okok vizsgálata helyett, amely az ügy- ben egy személyi elkövető után nyomoz, a tetteket itt a tett elkövetéséhez használt eszközök- ből vezetik le, és a cselekvőt magából a médiumból származtatják.

A kultúrtechnikák kutatását illetően tehát nincs különbség aközött, hogy a vizsgálat tár- gya a dárdahajtás vagy a fürdés. Az elhajított dárda nincs más helyzetben, mint a fürdőt hor- dozó víz. A törvényhozás nemkülönben. A dolgok és médiumok tehát mindig a műveletek hordozóiként szerepelnek (környezetekként, rendelkezésre álló eszközökként vagy hatályos szövegekként), függetlenül attól, hogy mi forog kockán végrehajtásukkor. Az ebből adódó kérdés a dolgok jogi-ballisztikai és mediális-kultúrtechnikai megközelítése közötti viszonyt érinti. Világos, hogy a kultúrtechnikai megfigyelés során a szuverén szubjektum elveszti ha- talmát, és helyette a dolgok válnak cselekvőképessé. Ez vajon egyet jelent a szuverenitás nyugati eszméjének végével? Elképzelhető-e, hogy a felelősség és a beszámíthatóság haszna- vehetetlen kategóriákká váltak? Egyesek amellet érvelnek, hogy a törvénynek a médiumokat és dolgokat azok médiaelméleti jelentőségének megfelelően kellene kezelnie. Javaslatuk sze- rint az automaták büntetőjogi felelősségre vonhatók, a számítógépek szerződéseket kötnek, és az internet szerzői szerepet ölt. Mások az efféle dologközpontú jogi képzetekben nem lát- nak többet az ártatlanság nagy színjátékának újrátjátszásánál, ahol a bűn a büntett során használt törre száll. Ez utóbbiak szívesebben maradnak annál a fikciónál, amely alapján min- den tettet a cselekvő szubjektumnak tulajdonítanak.

Mivel jár az a médiaelméleti nézőpont, amely a dolgokat és médiumokat „cselekvőknek” tekinti? Vajon részesíthetők-e ezek az emberi jogokkal egyenértékű alanyi jogokban? A jogi személyektől elvárható lenne-e annak tisztázása, hogy a médiumok és dolgok miként fosztják meg trónjától a szuverén szubjektumot, vagy, legalábbis, miként osztoznak vele a trónon? Ezek mind nyitott kérdések maradnak. Maga a tény, hogy feltesszük nekik a kérdést, jelzi, hogy az engedelmes tárgyak és szolgálatkész eszközök passzív létmódját a médiumok és dol- gok egyaránt maguk mögött hagyják, vagy egyenesen felszabadulnak alóla. A dolgok szigorú- an passzív pozicionálásától történő elfordulás részben ökológiai indítékból ered, amely meg- követeli, hogy a nem emberi [non-human] létezőket az emberekkel és meghatározott jogaik- kal egyenlően kezeljék. Bizonyos mértékben azonban maguk a dolgok is mindent megtettek annak érdekében, hogy a pusztá instrumentális tekintet ne lehessen elegendő esetük ki- elégítő leírására. Azzal, hogy ellenálltak bizonyos célok kiszolgálásának, másfajta észlelést követeltek meg, amely – nem véletlenül – egybeesik a médiumokra és dolgokra irányuló fo- kozott figyelem stádiumával. A kultúrtechnikák tanulmányozása éppen ennek a stádiumnak a vizsgálatára vállalkozott. Az elvégzendő feladat a tárgyak (vagyis médiumok és dolgok) olyan megkülönböztető jegyeinek megtalálása, amelyek megegyeznek azokkal, amelyeket a törvény korábban a szubjektum számára jelölt ki, azáltal, hogy a szándékosság különböző fo- kozataival dolgozik: ezek az előre meghatározott cselekedetektől a gondatlanság tetteiig ter- jednek. Amikor azonban a dolgokra kerül a sor, a cselekvés fokának szempontjából hasonló megkülönböztetésekre irányuló kérdés okafogyottá válik. Ami a cselekvő minőségét illeti, a törvény úgy tartja, hogy a dolgok és médiumok szigorúan passzívak. A tárgy tartománya kí- vül esik a jogi vizsgálódás hatáskörén. Nem úgy a kultúrtechnikákén, ahol a kutatás azt olyan

műveleti eljárásként helyezi előtérbe, amely nincs teljesen elválasztva a cselekvő szubjektumtól, és a „tárgyaktól” (dolgoktól és médiumoktól) sem független.

Végrehajtás és eljárási szabályok

Ha a korábban Schadewaldttól a mediális igékkel kapcsolatban idézett részlet azt állítja, hogy bizonyos, mediális igével végrehajtott műveletek továbbra is a cselekvőjükhöz kötődnek, akkor a hangsúly a végrehajtás képzetén van – a fogalomén, amely központi jelentőségű a kultúrtechnikai megközelítés számára. Amint a megfigyelés gócpontja az eszméről a technikákra, a főnevekről a művelet meghatározott lépéseire vált, a figyelem a konkrét tettek végrehajtására összpontosul. Végrehajtani rendszerint annyit tesz, mint szervezett módon kivitelezni. Valamit egy terv szerint hajtanak végre. Egy művelet előre meghatározott rendet követ, még akkor is, amikor eredeti tettnek tűnik, amely még nincs teljesen felvázolva. A látzólag egyszeri vagy először cselekvések sem tervezetlenül mennek végbe. A műveleteknek ez a szinte algoritmikus oldala akkor válik teljesen nyilvánvalóvá, amikor a tetteket ismételten végrehajtják – például a szertartások esetében. De még az ösztönösen elhajtott kő is meghatározott cselekvési láncot követ. Ez a műveleti összhangra való beállítottság, amely a gesztus önkéntelenségének a legkevésbé sem mond ellent, eleve beleíródott az adott műveletben részt vevő dolgokba és médiumokba. A műveleti láncot [Skript] levezetni az eredményezett művelethől, a végrehajtás szabályaira következtetni magából a végrehajtott tettből: ezek jellemzik a kultúrtechnikai megközelítést.

Legyen szó víztömegekről vagy dárdáról, számítógépről vagy ajtóhoz, illetve asztalhoz hasonló építészeti egységről, minden médium és dolog maga adja saját végrehajtási szabályait. A művelet ezen „anyag” utasításai olyan helyről származnak, amely nincs a cselekvő irányítása alatt. Azzal, hogy ezek az egyéni végrehajtóktól függetlenül cselekednek, és ezáltal lehetséges megismételhetőségüket biztosítják, más irányokba, más lehetőségek felé és más személyek felé terelik a folyamatokat. Ezeket a műveleteket a meghatározott, elsajátítható és továbbadható műveleti hozzáértés tartja fenn. A megismételhetőség és az elsajátíthatóság a kultúrtechnikák fő jellemzői közé tartoznak. Minden szakma átvihető gyakorlatokon alapszik, így mindnek van dolga a kultúrtechnikákkal. Nyilvánvalóan ez a helyzet azokban a klasszikus dogmatikus tudományágakban, mint a teológia, az orvostan és a jog, ahol a dogmák biztosítják a műveletek személyektől független kivitelezését. A dogmák tehát nem többek bizonyos végrehajtási tettek nyelvi kifejezéseinél. Meghatározott gyakorlati tudásról adnak számot, amely ezáltal elsajátíthatóvá és megismételhetővé válik. Nem véletlen, hogy a görög *tekhné* kifejezés rokon értelmű a dogmával.⁵ A dogmához hasonlóan a *tekhné* azon szabályok és előírások összességét jelöli, amelyek egy gyakorlat meghatározott eljárásait írják körül. Azokban az esetekben, amikor a kultúrtechnikák személyektől függetlenül kerülnek végrehajtásra és közvetítésre, meghatározott alakot öltenek, amely írásba foglalt használati és végrehajtási utasítások, jelölések, perrendtartások, magyarázó jegyzetek és más rendszerek formájában jut kifejezésre.

⁵ Ehhez lásd Maximilian HERBERGER, *Dogmatik: Zur Geschichte von Begriff und Methode in Medizin und Jurisprudenz*, Klostermann, Frankfurt/M, 1981, 11. A *tekhné*hez mint a valamilyen irányultságú tudás (*poiein*) létesítőjéhez vö. *Uo.*, 172.

Ezek a technikai utasítások létfontosságúak a kultúrtechnikák kutatásához. Különösen a történeti tudományok esetében, ahol a végrehajtás szabályai teszik lehetővé a kultúrtechnikák számára önmaguk első kinyilatkoztatását. Mit tudnánk a nyilvántartás nagyhatalmú kultúrtechnikájának létrejöttéről és diszkurzív mezőjéről a kancelláriai törvényszék rendeleteiben meghatározott utasítások nélkül? Az utasítások a laikusok implicit tudáshoz (Bruno Latour szavaival: *tacit knowledge*) való alapvető hozzáférési formáját fejezik ki. Az utasítások a törvényekkel rokoníthatók, de nem azonosak azokkal. Míg a törvényeket át lehet hágni és meg lehet erősíteni büntetés kiszabásával, a megfelelő használat szabályait nem lehet figyelmen kívül hagyni – anélkül, hogy az ember ne tenné kockára tisztségét vagy állását. Akik nem tartják be a normákat, vagy nem követik a szakma szabályait, azoktól megvonják a tevékenységük gyakorlására vonatkozó jogokat. A technikai előírások létfontosságúak a művészet számára. Az eljárási szabályok tükrözik annak aktuális állását. Amikor tehát valamit állítunk a kultúrtechnikákról, nem kell azon tűnődnünk, hogy az eljárásbeli utasításokat betartották-e vagy sem. Pusztán jelenlétük hívja fel a figyelmet az adott gyakorlatra.

Valahányszor a szabályok implicite tárolva vannak egy gépben vagy explicite írott utasítások alakjában, kapcsolatot hoznak létre bizonyos műveletek és végrehajtók között, vagyis a hagyományosan szubjektumokként és objektumokként ismert cselekvők között. A cselekvő mindkettőt helyettesíti, ahogy az a görög mediális igében is kifejezésre jut. A kultúrtechnikák kutatása erre az előfeltételre épül: olyan médiumalapú műveletek elméletére, amely a logika, nyelvtan és jog rendszerében cselekvő szubjektumokra és engedelmeskedő objektumokra van osztva. A jog szemszögéből a közvetítés viszonya hozzárendelés kérdése lesz. A műveletek szigorúan személyekhez vannak hozzárendelve. A kultúrtechnikák szemszögéből a személyes alanyiség a hozzárendelés tárgya, ez a művelet pedig maga is olyan technika, amely köztes helyet foglal el a jogilag meghatározott kultúránkban. A kultúrtechnikák kutatása kérdéseket fogalmaz meg a dolgok és médiumok működésével kapcsolatban, ezáltal a szuverén alanyiség fikcióját, a törvényhozó, felbujtó és elkövető szubjektum mítoszát visszavezeti azokra a technikákra, amelyek azt egyáltalán lehetővé tették.

Kultúrtechnikák – Kulturális örökség

A kultúrtechnikák fogalom azt sugallja, hogy léteznek másfajta technikák is. Lehetséges-e azonban bármit a kultúrán kívül létrehozni?⁶ A technikák elvégre mindig elragadnak valamit a természettől, legyen szó területelkerítésről, házépítésről vagy öntözőrendszerek kiépítéséről. A kultúrtechnikák ellentétét nem a kultúra nélküli technikákban találjuk. Barbár technikák nem léteznek. A kultúra mindig benne foglaltatik a *tekhné*ben, a *Colere* pedig az öntözés, termesztés és háziasítás ősi technikáira utal, amelyek a természetet kultúrává változtatják.⁷ A kultúrtechnikák ellenpárja tehát az a világ, ahol technikák egyáltalán nem léteznek, ami maga is olyan képzet, amelyet nem lehet felidézni egy másik kultúrtechnika, a névadás nélkül, amely egyáltalán lehetővé teszi, hogy a dolgokat használhassuk és tanulmányozhassuk.

⁶ Vö. Erhard SCHÜTTPELZ, Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken = *Archiv für Medien-geschichte*, 6 (2006), 90.

⁷ Vö. az alábbi kötet előszavával: *ex machina: Beiträge zur Geschichte der Kulturtechniken*, szerk. Tobias NANTZ – Bernhard SIEGERT, Datenbank für Geisteswissenschaften, Weimar, 2006, 8.

Ha a kultúra nem lenne több a Szimbolikus Rend rejtjelezésénél, amely rendbe a kultúrtechnikák beavatkoznak, vagy akár amelyet előállítanak, a kultúra meghatározására tett minden további kísérlet hiábavalóvá válik. Igen valószínű, hogy ez az oka annak: a kultúratudományok [Kulturwissenschaften] már kezdetben lemondtak tárgyuk meghatározásáról. A kultúra fogalma, túl a tudományos intézmények kontextusán, ahol a szellemet és a társadalmat jelöli, lehetőség szerint és szükségszerűen nyitott maradt. Egyedül a kultúrtechnika-kutatás vette szó szerint és származtatta a jelentését a *Colere* szóból, amely a (művelés [kultiválás] értelmében vett) kultúra ősi technikáit foglalja magába.

Ez azonban nem jelenti azt, hogy a kultúrtechnika-kutatás megmarad ezeknél az ősi technikáknál. Az új technikák is a *Colere* jelentéstartományába esnek, ahogy azt a Szövetségi Alkotmánybíróságnak a Lisszaboni Szerződés alapján hozott döntése mutatja. A kultúrának ebben az esetben sincs kielégítő meghatározása. A bíróság ehelyett a jelentését a *Colere* fogalomban foglalt technikákból származtatja. Annak a kérdésnek a tisztázása érdekében, hogy egy állam mennyit veszíthet a szuverenitásából anélkül, hogy elveszítené az identitását, a bíróság a demokratikus önrendelkezés képzetét hívta segítségül, amelynek az állam a biztosítéka. Majd e döntés igazolására a demokratikus fejlődés számára a kulturális sajátosságok jelentőségét nyomatékosította. A bíróság tehát magára vállalta a kulturális sajátosságok meghatározásának feltételeit, meglepő módon azonban ezt nem a német kulturális védjegyek konkrét listája követi. Ehelyett a bíróság olyan intézményeket nevezett meg, amelyeknek a kultúra védelme a feladata, külön hangsúlyt fektetve az iskola- és oktatási rendszerekre, a családra, a nyelvre, a média bizonyos szektoraira és az egyházra.⁸ Ez a leltár végső soron nem áll olyan távol az oktatás, alfabetizáció, olvasás, írás, ima, vallomás és játék kultúrtechnikáitól, valamint a számítógép és internet által megszabott technikáktól. A törvény által a kultúra őrzőiként felsorolt intézmények tehát határozott és meghatározó módon megfelelnek a kultúrtechnikáknak, amelyek a tudományos vizsgálódás tárgyai.

A kultúrtechnikák efféle jogi beavatkozására mindig számítani lehet, amikor a törvény eszközeit vetik be a küszöbön álló veszteségek megakadályozására. Ahogy a kulturális identitás is a fenyegető veszéllyel szemben határozza meg magát (ebben az esetben a szuverenitás elvesztésének veszélyével szemben), úgy a kultúrtechnikák is csak akkor lépnek be a diskurzusba, amikor eltűnésük fenyeget. Egy ENSZ által kezdeményezett nemzetközi egyezmény szerződésben rögzít olyan intézkedéseket, amelyeket az veszélyeztetett kultúrtechnikák elfelejtése ellen kell betartani. Az immateriális kulturális örökség oltalomra szorul – ez a megfogalmazás könnyen vonatkozhatna a kultúrtechnikákra is. Az immateriális kulturális örökségre vonatkozó UNESCO-egyezmény az alábbi módon határozza meg a tárgyat: „szóbeli hagyományok és kifejezési formák, társadalmi szokások, rítusok és ünnepi események, valamint a természetre és a világegyetemre vonatkozó ismeretek és gyakorlatok, illetve a hagyományos kézművesség”.⁹ A témakör további kifejtése során a szöveg „szokásokra ábrázolásokra, kifejezési formákra, tudásra, készségekre, valamint az ezekkel összefüggő eszközre,

⁸ A Szövetségi Alkotmánybíróság 240. és 260. cikkei: http://www.bverfg.de/entscheidungen/es20090630_2bveoo0208.html (2016. december 21.)

⁹ 2006. évi XXXVIII. törvény a szellemi kulturális örökség megőrzéséről szóló, Párizsban, 2003. év október hó 17. napján elfogadott UNESCO Egyezmény kihirdetéséről: <http://www.unesco.hu/ratifikalt-egyezmények> (2016. december 21.)

tárgyra, műalkotásra és kulturális színhelyre”¹⁰ összpontosít. A kultúrtechnikák tanulmányozása során létesített, a dolgok, médiumok és műveletek közötti kapcsolódási pontok így a nemzetközi közjog tartományára is kiterjednek. A terek, személyek és tárgyak, amelyek alapértelmezett műveleti beállításokat tartalmazó lépések sorát irányítják, jogi védelemben részesülnek.

Az immateriális kulturális örökséget védő kezdeményezést közel ugyanakkor indították, amikor az első kultúrtechnikákra irányuló kutatásokat, ezzel sugallva, hogy a jogi és ismeretelméleti ügyek valamiképpen összeköttetésben állnak. A kutatás és a törvény keresztezik egymást abban a történelmi pillanatban, amikor a dolgokról elmondható, hogy kiesnek a műveleti szerkezetükből. A konkrét dolgok, amelyek eddig némák és feltűnésmentesek voltak, összetett problémákká válnak. A gyakorlatokat, az ábrázolásokat, a kifejezőmódokat, az ismereteket és a jártasságokat többé nem adják tovább. Átvitelük megreked, megismételhetőségük kétségessé válik, és a hozzájuk társított eszközöket, tárgyakat, termékeket és kulturális tereket az eltűnés fenyegeti. Így kerülnek a szabályozható matéria szerepébe. De nem csupán a médiumok és dolgok oltalmazójaként fellépő törvényhozók figyelmét vonják magukra, a gyakorlattól való elválásukkal egyben a kutatás központi témájává is válnak.

Nyilvánvaló, hogy nincs közvetlen viszony a tudományos és jogi vizsgálódások hatáskörei között. A kultúrtechnikák akadémiai intézményesülése és a népmesék, nyelvjárások, népi ünnepek és mesterségek jogi védelem alá helyezése közötti egybeesés azonban nem teljesen véletlenszerű. Ez az egybeesés a központi tárgyak közös látenciájából fakad, legyen ez a tárgy akár kulturális örökségként, akár kultúrtechnikaként besorolva. A használati érték elvesztése teret ad mind a konzerváló intézkedések, mind pedig az elméleti konstrukciók alkalmazásának. Amennyiben az első azt óvja, amit a második megfigyel, akkor a kultúrtechnikák határozottan történeti indexet hordoznak. A tudás akadémiai körébe az ezredforduló tájékán vették be őket, a veszélyeztetett kulturális örökség védelmére bevezetett intézkedésekkel egyidejűleg. Ezáltal jelen szöveg írásának ideje azt a pillanatot jelzi, amikor a kultúrtechnikák alapvető műveletei kezdenek eltűnni.

Eltűnésük azonban nem az állam szuverenitásának önként vállalt elvesztése okozza, mint az az európaizálódás esetében történik. A kultúrtechnikák kutatásának és a kultúra oltalom alá helyezésének indítéka viszont nem a leszámolás – a Lisszaboni Szerződés szavaival – a „szuverén államról alkotott hiú ábránddal”,¹¹ hanem a cselekvő szubjektum hatalmának csökkenése. A törvény műveleteit alátámasztó néhány alapvető megkülönböztetés felbomlása, mint a szubjektum és objektum közötti különbség, új keretekért, új határvonalakért kiált. Jó példa erre a szerzői jog kérdését övező vita (a szabad hozzáférés [Open Access] ügye). Amennyiben az interneten történő és az internet segítségével végzett írás valóban általános gyakorlattá vált, akkor alkalmazhatatlanná válik az írás kétlépcsős folyamatának szerzői jogi képzete, amely az írást művészi alkotásként és gazdasági felhasználásként, szuverén alkotók és szolgáltatók médiumok termékeként látja. A kultúrtechnikák szemszögéből az alternatíva az írásnak átviteli aktusok folytonos sorozataként való elképzelése lenne. A feladat itt a nem szuverén szubjektum eszméjének összeegyeztetése a médiumok saját logikájával, vagyis elsősorban új, működési megkülönböztetéseket kell találni és elsősorban azokra az aspektusokra, amelyeket olyan sokáig nem foglaltak elméleti keretbe.

¹⁰ *Ua.*

¹¹ Szövetségi Alkotmánybíróság 223. és 260. cikkei [l.8. lábjegyzet].

A kultúrtechnikák rendje

A kultúrtechnikák elmélete tehát látszólag a hanyatlás jelét viseli magán, és sorozatos archiválási folyamatok, valamint archeológiai projektek vezérlik. Érdekeltsége azonban nem a valamiféle globalizációtól vagy elüzletiesedéstől való megmentésben rejlik. Ehelyett a helyettesítések azon láncolatát igyekeznek leírni, amelyet a médiumok és dolgok leváltása idézett elő. Ez a láncolat a hasonlóság és eltolódás, öröklődés és rokonság tengelyei mentén szerveződik. Jó példa erre a digitalizáció tengelye, amely az írás diakrón perspektíváját teszi lehetővé – mint a naplórírás, amely a blogírásban folytatódik, vagy az aláírás, amelynek megfelelője az elektronikus aláírás lett. A szekularizáció tengelye még korábbra megy vissza. Vallási gyökerei máig fellelhetők a jog kultúrtechnikáiban. Ilyen például a gyónás technikája, amelyet Michel Foucault hozott összefüggésbe a vallatás és a kihallgatás gyakorlataival. A pszichoanalízis és a rendőrség olyan közös kapcsolata sejlik fel így, amely hivatalosan nem szerepel egyik intézmény eredetmítoszában sem.

Az eltolódás ezen tengelyei rendszerbe helyezik a kultúrtechnikákat. Felmerül azonban a kérdés, hogy ez vajon más eszközökkel is elérhető-e. Hasonlóan fontos szerepet játszik az a megkülönböztetés, amely a tér és idő képzeteit szervező kultúrtechnikákat választja el. Ezek azok, amelyeket Harold Innis az államok és birodalmak létrehozásához társít. A térkategóriákat szervező kultúrtechnikák magukba foglalják a határok fölötti rendelkezést és a felmérési technikákat, röviden mindent, ami egy vonal meghúzásának tettét meghatározza. Rokonaik a genealógiai technikák, amelyek a tartam képzeteit uralják, eredetet jelölnek ki, és biztosítják a jövőt: a nyilvántartás, az örökbefogadás és az öröklés, valamint a nemzés és ültetés szabályozásai. Az előbbi egy jogi dokumentumot foglal magába, míg az utóbbi konkrét, késsel végzett műveleteket jelöl. Ez az osztályozás előrevetíti az alfabetikus és nem alfabetikus kultúrtechnikák közötti, további megkülönböztetésekre való igényt. Elvégre az öntözés technikája meglehetősen különbözik a papíralapú számolástól. Mégis, a készítés is magában foglal szövegalapú műveleteket. Anélkül, hogy papírra lenne vetve, a földre húzott vonal alapító tette nem más, mint kartografikus jelölés. A szimbolikus rendhez tartozik, legyen bármennyire is „megalapozott” a tett. Hasonlóképpen, az oltás kultúrtechnikája során használt oltóvessző meghatározott jellemvonások hordozója, így az oltás aktusát akár olyan textuális műveletnek is tekinthetnénk, amely nélkülöz mindennemű „papírmunkát”.¹²

Ekképpen minden kultúrtechnika valamiféle kapcsolatban áll vagy kapcsolatot létesít a Szimbolikus Renddel: az alfabetikus és nem alfabetikus technikák így csak egyféle osztályozási rendszerről adnak számot. A tér és az idő (azaz: genealógia) kultúrtechnikái ennél alapvetőbb megkülönböztetések létrehozásához járulnak hozzá. Minden más abba a felsorolásba tartozik, amelyben a kultúrtechnikákat különbségeik és hasonlóságai, elődeik és utódaik szerint csoportosítják. Ezeknek a listáknak pedig soha nem lehet a végére érni. Mi több, maga a felsorolás is kultúrtechnika, amely figyelmeztet arra, hogy a kultúrtechnikák kutatása mindig önreflexív, örökösen rekurzív és folytatható folyamat.

Fordította: KERESZTES BALÁZS

¹² Erről részletesebben l. Cornelia VISMANN: Kaiser Justinian, Kultivierer des Texts = *Pfropfen, Impfen, Transplantieren (Wege der Kulturforschung 2)*, szerk. Uwe WIRTH, Kadmos, Berlin, 2010.

JOSEPH VOGL

Médiummá-válás: Galilei távcsöve¹

Mikor Galileo Galilei 1610-es *Siderius Nuncius* (*A csillaghírnök*) című művében azon hallatlan üzenetekről beszél, amelyek a csillagokat a távcsőnek, a távcsőt a szemnek, a szemet a kéznek, majd ezeket újra, feketén-fehéren a papírnak, a könyvnek és az olvasóknak adják át, akkor ez nem csak a kopernikanizmus demonstrációjáról szól – egy új kozmológia láthatóságáról – vagy az égbolt szemléletének egy meglepően új, sietősen és néhány éjszakán lejegyzett születéséről. Benne sokkal inkább annak megváltozott meghatározását is fel lehet ismerni, ami a látás, a láthatóság, a szem, a tekintet és a (meg)látott dolog viszonyát jelenti. Sőt, még többet, egy megváltozott technológiáról van szó: ugyanis a műszernek, amely a legenda szerint holland lencsecsiszolóktól került Olaszországba, Galilei pedig egyszerűen plagizálta azt, Galilei kezében és szeme előtt alapvetően megváltozott a karaktere, tehát az adatokat² egészen sajátos módon bocsátotta ki, és – így hangzik a tézis – eszközből médiummá vált. Hogyan írható le ez a transzformáció, ez a médiummá-válás, és a médiatörténeti dátum?

Elsőként az érzékek denaturálásán keresztül. Figyelemre méltó, hogy Galileo Galilei a teleszkópot nemcsak a Földről az égre fordította, és ezzel – Blumenberg szerint – egy messzeható teoretikus fordulatot hajtott végre, amelyben talán a természetismeret technizálása jelentkezik: „nemcsak a Földön történő gyakorlati felhasználásáról gondoskodtam, hanem az égitestek vizsgálatára adtam magamat.”³ Galilei az égbolt bármiféle kutatása elé helyezett magának a műszernek a kutatását helyezte, egy olyan kutatást, amely mindegyik égbolt-megfigyelést a „műszer elméletére vezet vissza”,⁴ és a papír-, illetve a kétlencsés ólomcsőből egy éppolyan átláthatatlan összefüggésrendszert hozott létre. Ez olyan kísérleteket eredményezett, amelyek a teljesítményt, a nagyítást, a szögmérést a távcső segítségével teszik próbára. A teleszkóp általi tekintet ennek a tekintetnek a törvényszerűségeire irányuló pillantással egészül ki, és nem enged látni semmit, ami egy bizonyos módon ne engedne rálátást magára a látásra is. A távcső ekkor úgy jelenik meg, mint épített, konstruált, materializált teória vagy

¹ Joseph VOGL, *Medien-Werden: Galileis Fernrohr, Mediale Historiographien*, 1 (2001), 115–23. A fordítást az eredetivel egybevetette: Vincze Ferenc.

² [A német szövegben rendre a *Datum*, *Daten* kifejezések szerepelnek, amelyek egyaránt utalnak a 'naptári nap' és az 'adatok' jelentéseire is, ugyanis a szöveg a médiatörténeti eseményre és annak működésére is egyaránt vonatkozik.]

³ [A Magyar Csillagászati Egyesület ugyan a teljes fordításra hivatkozik, abban bizonyos, Vogl által idézett részek azonban nem találhatók meg. Kévs ilyen szöveghely van, ezért azokat a magyar fordítás egyéb előfordulási pontjai alapján fordítom, oldalszám feltüntetése nélkül.] Galileo GALILEI, *Siderius Nuncius* (*A csillaghírnök*), Meteor Csillagászati Évkönyv, 2009. A következő megfontolások többek közt Hans Blumenberg alapvető elemzéseire támaszkodnak: Hans BLUMENBERG, *Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit = Uő., Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 166.; Uő., *Die Genesis der kopernikanischen Welt*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1975.

⁴ GALILEI, *Siderius Nuncius*, n. p.

szemlélet: többé már nem a nagyításnak, a dolgok közelre hozásának vagy leképezésének apparátusa; nem egyszerűen az érzékek meghosszabbítása, nem segédeszköz, amely az érzékek hatótávját növeli meg vagy korrigálja, és végül nem csak előnyeinek „szárazföldi és hajóúton történő végrehajtásában”⁵ merül ki. Ehelyett az érzékeket alkotja újra, azt definiálja, ami az érzéki észlelést és a látást jelenti, és minden meglátott adatból egy konstruált és kiszámolt adatot hoz létre, végül olyan fenoméneket és „híreket” produkál, amelyek mindannyian az elmélet bélyegét hordják, és minden érzéki evidenciával ennek az evidenciának a kiszámításához szükséges eljárást közvetítik.

A látás efféle kísérletével az is összefügg, hogy a szem és a természetes pillantás esete semmi mást nem jelenít meg, mint egy esetet a többi optikai eset közül. Mert szigorúan véve, a távcső úgy nővel meg, ahogyan a szem kicsinyít le, vagyis a távcső-tekintet legalább annyira természetes, mint amennyire a szem látása mesterséges, és ez azt jelenti: Galilei távcsővével eltörlődnek a természetes látás, a természetes tekintet és a természeti-szem koordinátái. Johannes Kepler, aki lelkesen folytatta Galilei kísérleteit és megfigyeléseit, *Dioptrikájában* – *Schilderung der Folgen, die sich aus der unlängst gemachten Erfindung der Fernrohre für das Sehen und die sichtbaren Gegenstände ergeben* [A következmények leírása, amelyek a nemrégiben létrehozott, a látást és a látható tárgyakat szolgáló távcsövek találmányából adódnak] alcímmel – ezt azonnal megértette. A távcső eszerint „semmi esetre sem sorolható a szokásos eszközök közé”; az „eszköz elmélete” közvetlenül a szem elméletéhez kapcsolódik és fordítva: egyik sem tud „a másik nélkül” fejlődni; és amennyire ezek kölcsönösen meghatározzák egymást, olyannyira a távcső kérdései, optikája és törvényszerűségei azok, melyek a szem érzékelési teljesítményét definiálják. Ahogyan a távcső, úgy a szem is az alkalmazott geometria esete, amelynek törvényei szerint a retina „a látható dolgok színes sugaraival” van befestve.⁶ Kepler a szemet már 1604-ben – lencséből, sötétkamrából, retinából, illetve ernyőből álló – optikai apparátusként írta le, amely magát a látást mint optikai torzulást és ezzel minden érzéki észlelést mint konstitutív érzéksalódást határozott meg.⁷ Éppen a távcső példáján mutatkozott meg még élesebben ez a tényállás: a szem, ahogyan a teleszkóp is, optikai rendszer, amely minden természetes differenciát kiolt, és minden pillantással [és pillanattal] ennek a pillantásnak egy konstrukciós módját, minden meglátott dologgal pedig egy technikai műveletet implikál. A látás távcső általi megváltozását tehát Galilei óta már nem lehet egy (ön)azonosan adott és természetes látás eredetére visszavezetni. Az is felépített és konstruált, amit maga a szem lát, a szem ezért többé már nem az arisztotelészi világfeltárás megbízható szerve; az igazság, és az is, amit a szem lát, épp olyanok, mint a csalódás – a látás elvesztette természetadta evidenciáját: olyan mértékben, amennyire a távcső többé már nem fogható fel pusztá segédeszközként és instrumentumként, annyira, amennyire ez elméleti tárggyá vált, és annyira, amennyire maga mint épített elmélet mutatkozik meg, a természetes látás világába tör be, és egészen a tekintet denaturálásához vezet tovább.

⁵ [A vonatkozó rész a magyar fordításban: „Hogy ezek a műszerek milyen sok helyen hasznosak lehetnek, akár a Földön, akár a tengeren, azt teljességgel fölösleges lenne sorolnom.”] *Uo.*, 241.

⁶ Johannes KEPLER, *Dioptrik*, W. Engelmann, Leipzig, 1904, 3f. és 28.

⁷ *Uő.*, *Ad vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur* = *Uő.*, *Gesammelte Werke*, Bd. 2, C. H. Beck, München, 1937, 143 és 153. – idézi: Svetlana ALPERS, *Hű képet alkotni: holland művészet a XVII. században*, Budapest, Corvina, 57f. (14. jegyzet)

Másodsorban egy alapvető önreferencia előállításán keresztül. A távcsőre vonatkozás azt jelenti: a tekintet a távcsövön keresztül annak objektumát és megfigyelőjét egyszerre lokalizálja, avagy: Galilei megfigyeléseiben a távcsővel minden tárgyviszony mint a megfigyelés önviszonya definiálható; a mediális karakter annak önreferenciális struktúrájában is megmutatkozik. Már rámutattunk arra a meglepő fordulatra, amely Galilei tekintetét a távcsövön keresztül az égboltra emelte. Ha ugyanis Galilei a távcsövön keresztül lát, és idegen bolygókra, mindenekelőtt a Holdra tekint, elsősorban magát a Földet látja. Galilei a Hold felszínét vizsgálja, és megállapítja, hogy az nem Arisztotelész kvintesszenciájának⁸ kristályos simaságával és gömbölyűségével rendelkezik, hanem durva és szakadozott, mint egy földi táj. Galilei azt írja: „a Hold felszíne nem lapos, hanem kisimított, érdes és egyenetlen; és mint maga a Föld felszíne is, jelentékeny magaslatokkal, mély gödrökkel és törésekkel zsúfolva van mindenfelé.”⁹ Vagy sötét foltokat és világos zónákat fedez fel a Holdon, és konstatálja: „ehhez nagyon hasonló látványban van részünk itt a Földön napkelte körül, amikor a völgyeket még nem öntötte el a fény, de a hegyeket, melyek keretezik őket, a Nappal ellentétes oldalon már már ragyogóan fényleni látjuk: ahogy a földi mélyedések árnyai, a Nap emelkedését követve, összemennek, ugyanígy a holdbéli foltok is a fényes rész növekedtével elvesztik sötétségüket.”¹⁰ Ilyen módon azzal a megfontolással lehetne folytatni a példák sorát, hogy a Hold úgy világítja meg a Földet, ahogy a Föld a Holdat, hogy a Hold úgy kel fel és nyugszik le a Földön, ahogyan a Föld a Holdon. Mindenesetre úgy tűnik, lényegében a következő a helyzet: mikor Galilei a távcsövön keresztül nézi a Holdat, nemcsak egy másik Földet pillant meg, hanem egy világot. Ebben a pillanatban [és pillantásban] maga a világfogalom változik meg. A Föld és az égitest közti differencia eltűnik, a Föld úgy jelenik meg, mint csillag a csillagok között, a Föld többé már nem „váladék a világ sarából és üledékéből”, hanem a világok sokasága közti világgá vált.

A megfigyelés és önmegfigyelés egysége nem utolsósorban magához a megfigyelt kondicionálásához vezet, és mélyen a *Siderius Nuncius* szövegstruktúrájába nyúlik bele. Ezért szüntelenül olyan formulákra lehet bukkanni, mint: ez vagy az a tárgy az égen „vastagabb”, és bár nem magára a tárgyra, inkább a mi tekintetünkre vonatkozva; akárki a Holdról a Földre tekintene, ezt vagy azt látná; „ha azt úgy állítjuk [...], hogy ezek vagy azok a feltételek teljesültek, akkor megállapíthatjuk, hogy...”.¹¹ Eddig az egységig és megfogalmazásig, eddig a szintaktikai rendig tehát egy bizonyos távcsőeffektust lehet felismerni, egy olyan távcsőeffektust, amely a megfigyelési pozíció álláspontjának, azaz a kijelentés szubjektumának viszonylagosságában, hipotetikusságában vagy kondicionalizálásában rejlik. A helyes megfigyelés csak a megfigyelt feltételezettségében fejezhető ki; és ahogyan egy kopernikuszi rendszerben minden megfigyelőnek hozzá kell gondolnia a saját megfigyelési pozíciójának mozgalmasságát és azzal együtt relativitását is, úgy minden leírás, minden megfigyelés feltételezett és egy önreferenciális folyamatba zárt. Ebben a „tekintetben” a távcső, amely az égboltra irányul, valójában egy kopernikuszi eszköz, azaz egy közeg vagy médium egy kopernikuszi világ elő-

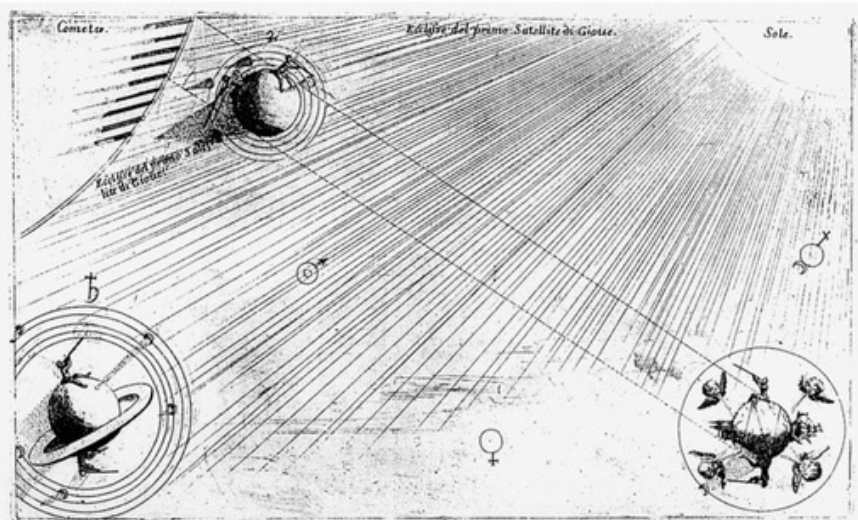
⁸ [Itt az „ötödik létező” latin fordításának értelmében Vogl inkább a görög τὸ ἄπειρον kifejezésre utal. A simaság (Glätte) és a gömbölyűség (Rundung) a teljes és befejezett állapotra és anyagra egyaránt vonatkozik az asztronómia szférikus elmélete szerint.]

⁹ GALILEI, *Siderius Nuncius*, 240.

¹⁰ *Uo.*, 243.

¹¹ *Uo.*, 246–51.

állításához – a megfigyelő relativizál és mint megfigyelő figyel meg. Az új égbolt nemcsak egy konstelláció, azaz bolygók és csillagok szerkezete, amelyek új univerzumban (illetve pluri-univerzumban) oszlanak meg, hanem mindenekelőtt tekintetek konstellációja, egy egymást keresztező megfigyelésekből álló rendszer.



Mindez azt jelenti: aki Galileivel a távcsövön keresztül az égboltra tekint, egyszerre magára néz vissza; a látás ön-maga-látás, a megfigyelés önmegfigyelés, az elhelyezés ön-maga-elhelyezés. Ez a távcső – és ez egy további aspektus lenne a médiummá-válásában – egy konstitutív önreferencia intézménye által hoz létre [Vollzug] egy világot.

Harmadjára pedig egy anesztetikus terület előállítása által. Az érzéki észlelés ezzel egy komplex folyamattá vált, és ez annak állapotát is érinti, amelyet a Galilei-féle távcső láthatóvá tesz. A látható dolgok területe ekkor egy konstitutív láthatatlansággal van összekapcsolva; e szerint egy további médium-transzformációhoz kapcsolódó tézisnek kell elhangoznia: egy történeti médiumanalízis kritikai pontja nem abban áll, ami a médiumokat láthatóvá, érezhetővé, hallhatóvá, észlelhetővé teszi, kevésbé a hírek és adatok esztétikájában, mint inkább ezeknek a folyamatoknak az anesztetikus oldalában. Így még egyszer fel lehet tenni a kérdést: mit lát Galileo Galilei, amikor távcsövét az égboltra irányítja? Mely láthatóságok azok, amelyeket Galilei megfigyel és aztán feljegyzésekben és szövegekben rögzít, a Hold felszíne, ismeretlen állócsillagok, a Tejút, a Jupiter holdjai? A *Siderius Nuncius* szövege nem hagy kétséget afelől, hogy amit Galilei lát, azt a távcső teszi észlelhetővé, és az nem egyszerűen a Nap, a Hold és a csillagok; sokkal inkább maga a látható és láthatatlan közti differencia megjelenése, vagyis a távcsövön keresztüli látás bizonyos módon egy másodrendbeli látássá vált.

Az Orion és Pleiádok csillagképeinek példáján, azok ábráját – a távcső szerint megjelölve – Galilei a következőképpen kommentálja: „Hogy ezeknek [a csillagoknak] elgondolhatatlan bőségről egy vagy más bizonyítékot láss, elhatároztam: leírok két aszterizmust, hogy azok példáján megtélhesd a többit. Először úgy határoztam, hogy az egész Orion csillagképet raj-

zoló le; ám a csillagok hatalmas tömegétől, idő hiányában, visszariasztva, más alkalomra halasztottam, hogy ehhez fogjak. Vannak ugyanis a rég ismertek közt, egyik és a másik fényrend határai közt elszórva, ötvennél többen [a *Siderius Nuncius* német fordításából Vogl hivatkozásában ez *ötszáznál többen*]; amiért is az Öv három és a Kard hat eddig ismert csillaga között nyolcvan más, ott lévő, most felfedeztetet tüntettünk föl; ezek távolságát, amennyire pontosan csak lehet, úgy adtuk vissza. Az ismerteket, vagyis a régieket a megkülönböztetés kedvéért nagyobbak festettük, és kettős vonallal húztuk körül. A többit, az eddig ismeretleneket, kisebbnek és egy vonallal jelöltük; fényességük különbségét is, amennyire lehetett, jelöltük.”¹² Galilei egészen explicite azt mondja: ami itt lejegyzésre kerül, az egyformán a látható és a láthatatlan, pontosabban: ez éppen a látható láthatatlanhoz való viszonyát dokumentálja. Itt tehát egy kettős képpel van dolgunk, egy képpel, amely Galilei tekintetét a távcső által adja vissza, és egyszerre egy másikkal, amely a látható és láthatatlan differenciáját sematikusán rögzíti.

Itt nyilvánvalóan az ér véget, ami – ahogyan Blumenberg megfigyelte – az antikvitástól egészen a középkorig a „láthatóság posztulátumának” számított: hogy ugyanis az ember szervi berendezése elegendő a természet és a kozmosz megismeréséhez. Ezzel szemben Galilei távcsőtekintetében egy variábilis láthatóság kerül felszínre, a láthatóság egy változó horizontja, feltűnik a láthatatlanságon egy sötét háttér is, amely mélyen beavatkozik a látható dolgok megjelenítésébe. Ez a változás (más tényezők, mintegy a perspektivikus konstrukció mellett) éppen a távcsővel és annak új használati módjával áll kapcsolatban. A tekintet ekkor éppen a tekintettől megvontra vonatkozik, olyan folyamatba kapcsolódik be, amely minden látható adattal csak a láthatatlan és az elrejtett felmérhetetlenségére szólít fel. Galilei a *kopernikuszi rendszerről írott levelében* így fogalmaz: „nem gondolhatják, hogy ez, azon mélyebb fogalmak megértése miatt, amelyek az égbolt térképeiben vannak megírva, elegendő a Nap és a csillagok fényének magába gyűjtéséhez és azok felkelésének és lenyugvásának szemléléséhez: mert ez mind a napnál világosabban van ott az állatok és képzetlen tömeg szeme előtt is. Mindezek mögött azonban olyan mély titkok és olyan fenséges gondolatok rejtőznek, hogy a legélesebb elmék százainak virrasztása és fáradozása még ezeréves kutatómunkával sem volt képes teljesen áthatolni rajtuk. Ezáltal az, amit a látás pusztá érzéke ad számunkra, csak a csodákhoz mérhető, amelyeket az értelem fedez fel az égbolton.”¹³ Amit tehát a távcső látni enged, az a látható és láthatatlan differenciája; amit pedig létrehoz, mindenekelőtt láthatatlanság, látható láthatatlanság. A szem és a pusztá látszat hatályon kívül kerülnek, és egy pillantástól megfosztott pótolhatatlan *még-nem* áll szemben a látszólagos optikai nyereséggel. Hans Blumenberg erre Galilei ismeretfogalmán belül mint antinómiára hivatkozott, ennél fogva ez a távcső médiummá-válásában az effektusok egyikeként vált megragadhatóvá. Egyrészt a távcső növeli a láthatóságot, az empirikus tapasztalatokban megmutakozó többletet produkál, és bizonyos evidenciákat szállít a kopernikuszi rendszer számára; másrészt éppen ezt az evidenciát kezdi ki, és kérdőjelezi meg a távcsőeffektus: ekkor minden láthatóság az ideiglenesség stigmáját kezdi hordozni, valamennyi láthatóságot a láthatatlanság óceánja övez, az összes látható még esetleges, még mindig és egyre inkább egy nem észlelhető és nem ismert keretezi azt. Ezért az antinómia: amíg egyrészt a távcsövön keresztül tekintet szolgáltat igazolást meghatározott hipotézisekhez (mintegy a kopernikuszi

¹² Uo., 253f.

¹³ Vö. BLUMENBERG, *Das Fernrohr und die Ohnmacht der Wahrheit*, 21. és 38.

rendszerhez) és amíg ezzel a bizonyítási eljárás voltaképpen a láthatóság empíriájának mint az igazság utolsó instanciájának szolgáltatja ki magát, addig éppen ez a láthatóság egy rendkívül problematikus, kérdéses, veszélyes és kockázatos opció marad, és bizonytalanságokkal keresztezett, véletlenektől függő, megtévesztésektől (és optikai csalódásoktól is) fenyegetett, valamint kitakarások által relativizált. Állandóan az ideiglenességnek egy nyoma: minden igazságot, amely a távcső által jelenik meg, a még fel nem fedezett igazságok képszegélye¹⁴ vesz körbe – a „számtalan igazság, amely még felfedezhető”, ahogyan Galilei írja. Ez egy olyan tudományos születéseként is érthető, amely az érzéki evidencia és az absztrakció közti dilemmába rendezkedik be. Ez egy médiatörténeti argumentummal ér fel: a Galilei-távcső médiummá-válása a láthatóval egyszerre létrehoz egy láthatatlant is, egy nem-észlelhetőt és anesztetikust, ez a szemléletesség minden egyes elmélyülésével egy nem szemléletes tényállás mélységét produkálja – mindenestre Galilei távcsőve óta az ég többé már nem csillogó szilánkokkal bevont boltozat, hanem mindenekelőtt egy felmérhetetlen, sötét mélység.

Ezekkel a tézisekkel egy behatárolt, lokális történeti szituációt kell körvonalazni, egy olyan szituációt, amelyben végbement a távcsőnek az egyszerű optikai műszerből a médiumba való transzformációja: tehát a távcső médiummá-válása. Ehhez a médiummá-váláshoz különböző és teljességgel heterogén feltételek voltak szükségesek: egy technológia, amely a holland csiszolt lencséből származik; egy (eleinte anonim) műszer feltalálása, amely két, egy csőben egymás mögé befoglalt lencsével egy bizonyos nagyítási hatást hoz létre; egy új tudás, mégpedig a kopernikuszi hipotézisek, amelyek a Galileinél lévő távcsőnek egy új alkalmazási területét határozták meg; meghatározott kísérleti gyakorlatok, amelyek Galileinél a távcső példáján történő látás kísérletére vonatkoznak; egy fizikai tudás, ami az optikai problémafelvetés megfogalmazásában fejeződik ki; végül egy meghatározott feljegyzési és ábrázolási mód, amely Galileinél a lejegyzések ábrázolásaiban, aztán a szövegek és a képek viszonyában jön létre. Valószínűleg még további momentumokat kellene igénybe venni, a perspektíva törvényeit, amelyek a látást és az ábrázolást is meghatározzák Galileinél; valamint talán még – egy szélesebb körben – a könyvnyomtatást, ami a távcsőeffektusokat azonnal a cirkuláló tudás egy faktumává teszi. Az összes efféle momentum Galilei távcsővében gyűlik össze, amely ezért többé már nem egy egyszerű dolog, hanem egy materiális és diszkurzív, gyakorlati és teoretikus tényállásokból álló komplex szerkezet.

Amennyiben tehát itt olyan transzformációkról van szó, amelyek meghatározott tényállásokból és intézményekből médiumot hoznak létre, az azt jelenti – és ez egy negyedik vagy ötödik tézis lenne –, *hogy nincsenek médiumok*, legalábbis egy szubsztanciális és történetileg tartós értelemben. A médium fogalmát tehát – mindazt, ami a médiumok mibenlétét, cselekvését, funkcióját, hatásait, a kulturális és társadalmi gyakorlatokon belül elfoglalt helyét, valamint kultúrtechnikaként betöltött szerepét kiteszi – nem lehet egy alapvető definícióra, egy egyszerű mintára vagy tárgyra redukálni. A médiumok nem egyszerűsíthetők le egy meghatározott technológiára (mint a könyvnyomtatás vagy az elektromosság), egy meghatározott műszerre vagy készülékre (mint a teleszkóp, telegráf vagy telefon), szimbolikus formákra (mint a perspektíva a festészetben), a legtágabb értelemben vett műfajokra (irodalom vagy film), egy intézményre (színház), egy szociális funkcióra (tömegmédiumok) vagy meghatározott szimbólumokra (alfanumerikus kód), és mégis mindegyikben ott burjánzanak. Az összes

¹⁴ [Az eredetiben a paszpartu [Passepartout] kifejezés szerepel, melynek 'áruha' jelentése sem mellőzhető, valamint a fotográfiában használatos 'maszk' jelentésével is érdemes számolni.]

ilyen momentum beletartozik a médium fogalmába, azonban nem elegendő mindig magának a médiumoknak a funkcióját és fogalmát definiálni. A diszpozitív fogalmát (ahogyan az különböző módon Lyotard-nál, Foucault-nál vagy Baudrynál előkerül) ebben az összefüggésben lehet tárgyalni, a kérdést pedig a következőképpen lehet átfordítani: a médiumfunkciót csak mint heterogén momentumok összeállítását lehet megragadni, azokhoz a technikai apparátusokhoz vagy készülékekhez éppúgy hozzátartoznak, mint a szimbólumokhoz, institutionális tényállásokhoz, gyakorlatokhoz vagy meghatározott tudásformákhoz. Ezeknek a faktoroknak az összeállása vagy egybeesése dönt a felbukkanásról, egy médiumfunkció emergenciájáról, amelyet inkább történeti esettanulmányokban, mintsem egy készleten lévő médiumfogalom előfeltétele alatt lehet rögzíteni és leírni.

Egészen alapvetően: egy általános médiatörténet válik ennél fogva a történetírás egyik ügységévé, amelynek eseményei a szubjektív és objektív birtokviszony körében kölcsönösen képviseltetve vannak, és állandóan egy bizonyos kétértelműségben prezentálódnak. A médiumok egy történetét azoknak a történeteknek az árnyéka kíséri, amelyek a médiumokat újra alkotják, újra lehetővé teszik, alkotják: legyen ez akár az írás története, amely egyszer a történelem és mítosz különbségét állította elő; vagy a könyvnyomtatásé, amelynek „tipográfiai perzisztenciája” maga szabadította fel a növekvő tudás történetének lehetőségét.¹⁵ A médiumok történetének esetében tehát a médiumesemények kettős értelemben vett történetéről van szó, olyan eseményekéről, amelyek az események produkciójáról, ábrázolásáról és megfogalmazásáról döntenek. Mindig más módon mondanak hasonlót azok a fordulatok is, amelyek azt állítják, hogy a médium az üzenet, hogy médiumok határozzák meg a helyzetünket, vagy azt, hogy mindent, amit tapasztalunk és tudunk, csak médiumok által tapasztaljuk és tudjuk. Ebben a tekintetben egy médiatörténetnek nem egyszerűen műszerekkel vagy kulturális gyakorlatokkal van dolga, hanem egyszerűen azokkal az eseményekkel, amelyek médiumok által kommunikálnak, azáltal, hogy ezek specifikus módon vannak összekötve. A médiumok olvashatóvá, hallhatóvá, láthatóvá, észlelhetővé tesznek, hogy mindezt azonban azzal a törekvéssel, hogy önmagukat és az összes ilyen érzékelhetőségben való konstitutív részesedésüket kioltásáért, és ezzel mintegy észlelhetetlenné, anesztetikussá – vagy inkább: a priorivá – váljanak. Talán ezért lehet kijelenteni, hogy ebben egy általános meghatározás rejlik a médiumok (történeti) megfigyelése számára, amely megfigyelés maga is ellenszegül a történelmen túli médiumok általános definíciójának és meghatározásának. Az apparátusok, szimbolikus rendek és intézmények éppen azon kétértelmű médiummá-válása, tehát az a vál(toz)ás, amelyik a betűrendből az írás médiumát, a mozgatható betűkből a könyvnyomtatás médiumát vagy csiszolt lencséből optikai médiumot hozott létre, nem ítélt meg eleve, hiszen csak esetről esetre, mindig különböző módon, különféle feltételek, tényezők és összetevők szerkezetén keresztül megy végbe. Itt ezekből a feltevésekből kiindulva kell tehát egy kettős javaslatot tenni, mégpedig egy általános médiumfogalmat háttérbe szorítani, és ahelyett mindenkor történetileg szinguláris konstellációkat szemlélni, amelyekben a dolgok metamorfózisát, szimbólumrendszereket vagy a médiumokhoz tartozó technológiákat lehet rögzíteni. Ezekkel a tézisekkel – amelyek szerint a médiumok tartós értelemben nem létez-

¹⁵ Jack GOODY – Ian WATT, Az írásbeliség következményei = *Szóbeliség és írásbeliség: A kommunikációs technológiák története Homérosztól Heideggerig*, szerk. NYÍRI Kristóf – SZÉCSI Gábor, Áron Kiadó, Bp., 1998, 114–22.; Elizabeth L. EISENSTEIN, *Die Druckerprese, Kulturrevolutionen im frühen modernen Europa*, Springer, Wien, 1997, 72–81.

nek, a médiumok az érzékek denaturálását és ezzel azoknak egy történetét teszik lehetővé, a médiumokat a világlétrehozás önreferenciális érzékeiként lehet érteni, valamint a médiumok mindenekelőtt az általuk produkált anesztetikus tér által is definiálhatók – bizonyára olyan keretnek kell kirajzolódnia, amelyben a médiumtörténet egy mindig diszkontinuus médiummá-válás eseményein keresztül épül fel.

Fordította: PATAKI VIKTOR



JELENET II. 2012. OLAJ.FA. 30×24 CM

BERNHARD SIEGERT

(Nincs) a helyén: a rácsozat, avagy a terek megvonala zásának kultúrtechnikái¹

A rác s mint kultúrtechnika

Oeconomicus című művében Xenophón a gazdasági szféra alapvető kultúrtechnikájaként vezeti be a *taxist*. A *taxis* [‘elrendezés, rendelkezés’] a dolgok azon rendjére vonatkozik, amelyben minden egyes tárgy olyan rögzített helyre van helyezve, ahol azt meg lehet találni. Az emberek azonban különböznek a dolgoktól: „[h]a viszont valakit keresel” int Xenophón „különösen, ha ő is keres téged, gyakran feladod, mielőtt megtalálnád”.² Az ember ellentmond a gazdaság alapvető szabályainak, mivel meg kell vele állapodni „előtte abban, hol várjátok egymást”.³

Az előhívható dolgok és a (le)követhetetlen emberek közötti különbség arra az alapvető törésre mutat, amely elválasztja a görögöket a modern szubjektumoktól. A modernitást ugyanis a *taxis* olyan új technikája jellemzi, amely arra is képes, hogy az embert előhívható tárggyá alakítsa. E modern *taxist* olyan kultúrtechnika implementálta, amely már figyelembe veszi, hogy valami nincs a helyén. Más szóval ismeri az üres hely fogalmát. A szóban forgó technika a rác s vagy a rostély. Kiemelkedő tulajdonsága, hogy képes egyesíteni az emberek és a dolgok reprezentációjának műveleteit a kormányzásával.⁴ Ahogy azt Deleuze Foucault-ról szóló kismonográfiájában megjegyzi, a XVI. és XVII. század között általános gyakorlattá válik a rácsszerű irányítás [a diagram], amely a modern fegyelmi társadalmak alapját adta.⁵

¹ Bernhard SIEGERT, *(Not) in Place: The Grid, or, Cultural Techniques of Ruling Spaces* = Uő., *Cultural Techniques: Grids, Filters, Doors, and Other Articulations of the Real*, Fordham UP, New York (NY), 2015, 97–120. A fordítást az eredetivel egybevetette: Keresztes Balázs. [Az alcím többszörös szó-játék; a „ruling” egyrészt a kormányzásra és (navigációs) kormányozásra, az uralkodásra és uralásra, valamint az effajta szabály- és rendelethozatalra vonatkozik, másrészt a vonalra (és a vonalzóra), ezen keresztül a szabályozásra és szabványosításra. Ráadásul az -inges alak ugyanúgy jelentheti azt, hogy a terek saját uralási technikáiról van szó, mint azt, hogy a terek uralásának technikáiról.]

² Xenophón *filozófiai és egyéb írásai*, szerk. Németh György, Osiris, Budapest, 2003, 73.

³ Ua. [A Siegert által idézett angol fordításban az szerepel, hogy az ember számára nincs megállapított hely.]

⁴ [E rövid mondat csimborasszója az alcímbe n egymásba játszott geometriai és társadalmi dimenzióknak: az egyesítés itt a cellaegyesítés (merge) értelemben értendő, míg a kormányzás (governance) szó politikai horizontja ezt hívja elő a reprezentációból is. A „geared toward” kifejezéssel pedig a szöveg szintén egy mechanikus-precíziós logikát érvényesít, valamifajta műszerre, felszerelésre alludálva: finomhangolása vagy átszerkesztése valaminek valamilyen cél érdekében.]

⁵ Gilles DELEUZE, *Foucault*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN), 1988, 34.

A rácsozat ontológiai hatása a hely és a saját-helyén-lét modern koncepciója, amely az adat és a címek médiaelméleti megkülönböztetésén alapul. Más szóval feltételezi azt a képességet, hogy jelöljük a hiányt, vagyis egyaránt hatékonyan bánjunk a foglalt és az üres terekkel. A hely e fogalma ezért elválaszthatatlanul kötődik a rendéhez. Ez annyit tesz, hogy lehetetlen elgondolni a rend e modern koncepcióját a hely újraértése nélkül.

E rendfelfogás egyetemessége abban nyilvánul meg, ahogyan egyszerre hatással van a képfeldolgozási technológiák és a matematikai, topográfiai, geográfiai, valamint kormányzati tudás közötti interakcióra. Ez az interakció az, ami a rácsozatot kultúrtechnikává avatja. De mit is jelent ez? Kultúrtechnikaként a rács hármas funkcióval bír. Először is, képfeldolgozási technika, amely egy adott algoritmus révén lehetővé teszi, hogy egy háromdimenziós világot kétdimenziós síkra vetítsünk. Vagyis olyan reprezentáció, amely egy előzetes geometriai helyet hoz létre, és az ebben elhelyezett tárgyak reprezentációját a szubjektív látás elméletének veti alá. Másodszor, a rácsozat egy általános diagrammatikus eljárás, amely meghatározott címeket használ arra, hogy adatot tároljon, ami aztán ugyanúgy implementálható a Valósba, mint a Szimbolikusba (a rácsok lehetnek két- vagy háromdimenziósak, esetleg ezek kereszteződésai). Harmadszor, a rácsozat arra szolgál, hogy létrehozza a dolgok szubjektum által elképzelt világát. Heideggerrel szólva ez egy *Gestell* vagy „állványzat”, amely arra törekszik, hogy az így elgondoltak rendelkezésre állását és irányíthatóságát biztosítsa, vagyis amely megcímezi és szimbolikusan manipulálja az adattá alakított dolgokat. Röviden: a rácsozat médium, amely működésbe hozza [operationalize] a deixist. Lehetővé teszi, hogy a deiktikus folyamatokat olyan szimbolikus műveletek láncához kapcsoljuk, amelyek kihatnak a Valósra. Ezért a rács nem csupán a reprezentáció vagy a hatékony adatkezelést megkönnyítő eljárások történetének része, „[i]nkább az emberi lény különféle szubjektívizációs módjainak történeté”-é.⁶

Bármennyire lényeges is a centrifugális és a centripetális rácsozat közötti különbség,⁷ ahhoz, hogy a rácsot kultúrtechnikaként vizsgáljuk, sokkal relevánsabb a megkülönböztetés a reprezentációs, a topográf, a kartográf, a spekulatív és a háromdimenziós (teljes) rácsok között. Ez a felosztás pedig egy jóval elemibb kérdést vet fel: leírható-e a nyugati kultúra XVI. és XX. század közötti terjeszkedése a rácsozat növekvő egyeduralmával?

Reprezentációs rácsok

Hogy a rácsozat hatékonyan egyesít reprezentációt és műveletet, már Leone Battista Alberti 1435-ös *De pictura* (*A festészetről*) című értekezésében is nyilvánvaló volt, amelyben a ráccsal a képfeldolgozási elmélet elemeként foglalkozik. Alberti híres hálója (velum) a *perspectiva naturalis* [‘természetes perspektíva’] technikája, amelyet a tárgyak körülírására (circumscripção) dolgozott ki. Az ablakhoz hasonlóan, amely a festmények matematikai konstrukciójának metaforájaként szolgál, a háló a technikai megalkotottságuk metaforája. Alberti úgy is hivatkozik rá mint metszetre vagy *intercisióra*, ezzel összeköti a képről adott meghatározásával, amely szerint a kép a látógúla bizonyos metszete. A háló „rendkívül vékony, ritka anyagból való [...], olyan színre festve, amilyen neked tetszik, beosztva fonalhálójával annyi

⁶ Michel FOUCAULT, *Miért tanulmányozzuk a hatalmat? I-II (?)*, Polisz, 1990/2, 7.

⁷ L. Rosalind KRAUSS, *Grids*, October, 9 (1979), 50–64.

párhuzamos négyzetre, amennyi neked a legjobban megfelel, amely hálót a szem és a látott dolog közé tesznek úgy, hogy a látógúla áthatoljon a háló ritka szövetén.”⁸

Alberti hálója a XX. századig minden olyan képfeldolgozási eljárás alapjául szolgált, amely reprográfias technikákat alkalmazott, mint például a lyukminta vagy az autotípia. A XIX. század végétől kezdve az ipari grafika kódolt perforációs mintákat használt, hogy megoldja és közvetíthetővé tegye egy sablon autotípiáját. A háló már csak ezért is továbbél korunk szita-nyomásos technikájában.

Az autotipikus technikák azonban már a XVII. században is a neuronális jelfeldolgozás médiaelméleti modellezéséhez kötődtek. Az 1642-ben feltalált borzolásos nyomtatási technika, amely egy barnára festett rézlemez törlését jelentette,⁹ egybevágott az érzékelt optikai adat feldolgozásának Descartes-féle fiziológiai elméletével: az érzéklet analitikus felbontása lyukmintákba történik, amelyek bevésoódnak az agyba. A technikai képeknek azonban nem kell megvárniuk a rézlemezre metszést vagy a neuronális jelfeldolgozás lyukmintás elméletét: ők megelőzték saját technikai sokszorosíthatóságuk korát. Más szóval a technikai képek nem kizárólagosan a modernitást fémjelzik. A textilkép eleve technikai kép volt, mert a lánc-és vetülfkfonalak mechanikus elosztása alkotta meg.¹⁰ Nem lehet meglepő, hogy Alberti a szövésre és a textilképekre hagyatkozik, amikor a központi perspektíva bonyolultságát tárgyalja. A XV. század elején valóban elég elterjedt volt Európában – például Duc de Berry udvarában – az a vélekedés, hogy a szőnyegek értékesebbek, mint a festmények. Alberti pedig annyira kötődött [rooted in] a textilparadigmához, hogy állítását, miszerint tudományos – vagyis matematikai – értekezést írt, szüntelenül keresztezik azok a magyarázatok, amelyek újra a szövés művészeténél lyukadnak ki. Csak egyetlen példa ezek közül, hogy a szövés szó-kincsével írja le [textile spin] az eukleidészi felszín meghatározását: „Több vonal, szinte úgy, mint a vászonban a sok összeszótt szál, felületet vagy síkot alkot.”¹¹

Alberti szerint a háló remekbeszabott előnye, hogy „ugyanazt a nem mozduló felületet mutatja”, mivel a látógúla csúcsát rögzíti. „A háló tehát, miként mondtam, nem kevés hasznodra lesz, minthogy a látott dolog mindig ugyanazt a képet mutatja majd (ut res semper eadem e conspectu persistat).”¹²

⁸ Leone Battista ALBERTI, *A festészetről*, Balassi, Bp., 1997, 103.

⁹ L. Karin LEONHARD – Robert FELFE, *Lochmuster und Linienspiel: Überlegungen zur Druckgrafik des 17. Jahrhunderts*, Rombach, Freiburg, 2006, 29–36.

¹⁰ L. Brigit SCHNEIDER, *Textiles Prozessieren: Eine Mediengeschichte der Lochkartenweberei*, Diaphenes, Zürich, 2007.

¹¹ ALBERTI, *A festészetről*, 51.

¹² *Uo.*, 103. Arról megoszlanak a vélemények, hogy ki találta fel a kalitkafátyolt [threaded veil]. Néhány művészettörténész Filippo Brunelleschi mellett teszi le a voksát, akinek Alberti az *A festészetéről* értekezés olasz nyelvű változatát dedikálta. Azt beszélik, hogy Brunelleschi a firenzei keresztelőkápolna burkolatának vázlatához egy *velót* használt, amellyel bizonyította a központi perspektíva „igazságát” (vö. Volker HOFFMANN, *Filippo Brunelleschi: Kuppelbau und Perspektive = Saggi in onore di Renato Bonelli: Quaderni dell'istituto di storia dell'architettura*, szerk. Corrado BOZZONI – Giovanni CARBONARA – Gabriela VILLETI, Multigrafica Editrice, Róma, 1992, 323.). Ismeretes, hogy Brunelleschi négyzetrácsos lapot használt ahhoz, hogy topografikus lajstromba vegye a régi római romokat. Életrajzírója, Antonio Manetti szerint Brunelleschi „mérési rajzokat készített a római épületekről, felhasználva ismereteit a szabványos földmérési technikákról. [...] Eredményeit pergamendarabokra rögzítette [...] a lap négyzetekre osztásának révén arab számjegyekkel és olyan karakterekkel, amelyeket egyedül Filippo értett (Martin KEMP, *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from*

Hogy megragad hassuk Alberti rácstechnikájának ontológiai implikációit, szükséges felhívni a figyelmet arra a kapcsolatra, amely az értekezésben azt a hely vagy *locus* kategóriájához fűzi: „Minthogy a festészet a látott dolgok bemutatására törekszik, vizsgáljuk meg, miként látszanak a dolgok. Először: amikor észreveszünk egy dolgot, akkor úgy látjuk mint olyasmit, ami elfoglal egy helyet.”¹³ Valami attól valóságos (*res*), hogy elfoglal egy olyan helyet [*space*], amely a helyén [*place*] van. Fontos szem előtt tartani a *locus* kifejezés (görögül *topos*) mind a retorikai, mind az *ars memoriae*-vel [‘emlékezés művészete’] kapcsolatos konnotációit. Alberti szerint csak a helyét elfoglaló tárgy ábrázolható tárgy. Ami nem rendelkezik azonosítható hellyel – mint a régi aranyhátterek vagy glóriák, amelyeket Alberti egyaránt megvet –, azt nem lehet és nem szabad megfesteni.¹⁴

Alberti rácsozata elrendezett terület: benne az esztétikai, ontológiai és diagrammatikus rendek uralkodnak a tárgyak léte és megjelenése felett. Olyan terület tehát, amely fejet hajt a kultúrtechnikák azon hatalma előtt, hogy azok képesek dolgokat és figurákat¹⁵ [*figures*] saját helyükhöz rendelni. Hubert Damisch ezt az „adatteret” a *costruzione legittima* [‘legitim szerkezet’] „paradigmatikus dimenziójaként” határozta meg: „[m]indegyik figurának saját helye: az alapul szolgáló sakktáblaminta minden egyes pontjánál – ha annak nem minden egyes négyzetében is – csak egyetlen adat helyezhető el a lehetséges adatok közül.”¹⁶ Damisch nyilvánvalóvá teszi, hogy mind a rács, mind a *perspectiva artificialis* [‘mesterséges perspektíva’] sakktáblamintázata saussure-i értelemben vett struktúrák. A tárgyaknak a festészeti síkon történő reprezentálása magában foglalja kicserélhetőségüket, ami pedig fényt derít az analógiára Alberti perspektivikus területe és az arab számjegyek helyiérték-rendszere között. Az, hogy a rács megelőzi a benne helyet foglaló tárgyat (ami feltételezi mind azt a lehetőséget, hogy címezhető legyen egy üres hely, mind pedig azt a kontingenciát, hogy ott egy tárgy elhelyezhető), megegyezik a nulla szemiotikájával.¹⁷ Brunelleschi Albertihez hasonlóan tagja volt annak a bizonyos társadalmi rétegnek, amely a *trecentó*ban [az 1300-as években] először fogadta be és terjesztette az arab számjegyek ismeretét. Minden egyes figurának saját teret, minden egyes számjegynek saját helyet: mellesleg Németországban még a XVII. században is *figurae*-ként ismerték e számjegyeket.

Brunelleschi to Seurat, Yale UP, New Haven [CT], 1990, 11f.). A csillagász Paolo dal Pozzo Toscanelli, Brunelleschi feltételezett barátja, a négyzetrácsos papírt, a vonalakat és az oszlopokat jelölő indiai számjegyeket használta megfigyelései feljegyzésére. Antonio di Pietro Averlino, aki Filareteként is ismert, részletesen ecseteli a *Trattato di architettura* (1461–1464 körül) a négyzetrácsos papír hasznosságát az építészetben, leginkább a méretezésre való tekintettel, hiszen így a méretarányos tervrajzok lehetővé teszik az olvasók számára, hogy érzékeljék az elképzelt épületek arányait. (vö. FILARETE, *Tractat über die Baukunst nebst seinen Büchern von der Zeichenkunst und den Bauten der Medici*, szerk. Wolfgang von Oettingen, k. n., Bécs, 1890, 86.)

¹³ ALBERTI, *A festészetről*, 101.

¹⁴ Jóval Alberti előtt az olyan festők, mint Giotto is szenvedtek attól a problémától, hova helyezték a nimbuszt a képen, hogy azzal a mélység illúzióját keltsék. Hova kerüljön például az angyali fényesség profilból? És hova hátulról? A páduai Scrovegni kápolna glóriái például perspektivikus skurcolással lettek megrajzolva. További részletekért l. Wolfgang BRAUNFELD, *Nimbus und Goldgrund: Wege zur Kunstgeschichte 1949–1975*, Mäander Kunstverlag, Mittenwald, 1979, 12–5.

¹⁵ [Az angolban a „figure” szó ugyanúgy jelent alak(zat)ot, mint adatot]

¹⁶ Hubert DAMISCH, *The Origin of Perspective*, MIT Press, Cambridge (MA), 2000, xxi.

¹⁷ L. Brian ROTMAN, *Signifying Nothing: The Semiotics of Zero*, Stanford UP, Stanford (CA), 1993.

E strukturális okból kifolyólag a digitalizáció képes leváltani a *velumot*. Amint van két mozgatható lemezünk és egy megfigyelési szerkenyűnk, mint a Jákob-pálca vagy a kvadráns, a háló feleslegessé válik.

A kartográf rács

A térképészek az antikvitás óta a teret rendező technikaként használták a rácsozatot. Klaudiosz Ptolemaiosz volt az első, aki megküzdött azzal a problémával, hogy a gömbfelületet síkfelületre vetítse, és szintén ő volt annak a módszernek az úttörője, amely alapján a síkot szélesség és hosszúság hálójára osztjuk. A második században jegyzett térképészeti értekezését, a *Geográfiáját* minden valószínűség szerint a bizánci tudósok bővítették, és amint az elérte Itália partjait, latin fordítása is napvilágot látott 1406-ban. Ptolemaiosz feltehetőleg csak az első könyvet, a második könyv bevezetőjét, valamint az utolsó, nyolcadik könyv 3–28. fejezeteit írta. Ez utóbbi nagyjából háromszáz város időmérés alapján készített koordinátáit tartalmazza. A hosszúságot az alexandriai délkörtől vett időbeli távolság alapján határozta meg úgy, hogy egy óra 15 hosszúsági foknak felelt meg. A szélességet a leghosszabb nap tartama alapján határozta meg. Minél messzebb van az egyenlítőtől, a leghosszabb nyári nap annál hosszabb az északi féltekén.¹⁸ Ptolemaioszra és a bizánci toldásaira építve az európai kiadók felvették profiljukba a térképeket is.

A pont, vonal és felület szigorú eukleidészi arányának jelentősége már Edward Wright 1599-es térképén nyilvánvaló, amely egy tökéletesített Mercator-féle vetületen a hosszúságokat párhuzamosakként ábrázolja.¹⁹ A szélességek és a hosszúságok rátelepszének a középkori vonásrendszerre, a rácsozat pedig ennek köszönhetően olyan diagrammá alakul,²⁰ amely lehetővé teszi az időbeli sorozatokat [sequences] a térbeli rendek mellett. Mihelyst diakronikusan olvassuk a szinkronikus szegmenseket, az idő a tér funkciójaként jelenik meg.

Amióta megjelentek a mátrix képernyők az 1970-es évek elején, a pontok sorok és oszlopok általi megcímzése általános képalkotó technikává vált. Míg a vektorgrafika képalkotó technikája megegyezik a loxodromán (egy pontot az origóhoz képest bezárt szöge és az origótól való távolsága alapján határoznak meg) alapuló középkori portolántérkép navigációs technikájával, a mátrix képernyő a hosszúsággal és szélességgel történő navigációnak felel meg. A vektorgrafikával ellentétben, amely egy egyenesnek csak a kezdő- és végpontját tárolja, a mátrix képernyő minden egyes pontot rögzít egy egyenesen. Az utóbbi előnye, hogy a képernyőn minden egyes pont címezhető, mert a képernyő memóriája pontosan egy egységni tárolóhelyet rendel minden ponthoz.

A topográf rács (Dél-Amerika)

A központi perspektívaként ismert ábrázolási technika hatásai közé tartozik, hogy a tárgyak önazonossága térbeli helyzetük függvényé válik. A szélesség és hosszúság alapú navigációs

¹⁸ L. Oswald Ashton WENTWORTH DILKE, *The Culmination of Greek Cartography in Ptolemy = Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean*, szerk. John B. HARLEY – David WOODWARD, University of Chicago Press, Chicago (IL), 1987, 177–200.

¹⁹ Vö. William BOELHOWER, *Inventing America: A Model of Cartographic Semiosis*, Word and Image, 4 (1988), 482f.

²⁰ Joachim KRAUSSE, *Information at a Glance: On the History of the Diagram*, OASE, 48 (1998), 3–30.

technika ugyanakkor lehetővé teszi, hogy bármely térbeli pont felé vehessük az irányt azon címek segítségével, amelyek megelőznek mindenfajta tárolt adatot. Ennek általános eredménye a képpalkotás és a művészet határain jóval túlmenő koramodern gyarmati kormányzati praxisok [governmentality]²¹ közös paradigmájának létrejötte. Azokat az eljárásmodokat, amelyekkel személyeket és dolgokat az őket megillető helyre helyeznek, hogy tárgyasítsák és alávéssék őket, a *repraesentare* ['megjelenít' és 'képvisel' értelemben is] kifejezésben már Heidegger is érzékelte.²² A latin-amerikai telepek gyarmati topográfiáját vizsgálva láthatjuk, hogy azok olyan rácsozathoz lettek igazítva, amelynek eredete ettől eltérő: ez a Milétoszi Hippodamoszhoz kapcsolt városrendezés sakktabladiájnya. A reneszánsz reprezentációs rácsozata dekódolja és újrakódolja a gyarmati topográfia korai rácsát, amelyet az antikvitás hagyományozott rá.

Mi következik a reprezentációs és a városi [urban] rácszatok egymásra helyezéséből? A gyarmatosítás szabadjára engedi és mozgásba hozza azt az utópikus társadalmi potenciált, amely Latin-Amerika rácsozott heterotópiájában rejlik. A három különösen fontos szempont a) a hiány regisztrálásának lehetősége, b) az adatok és címek megkülönböztetése, és c) az időbeli és térbeli kiterjedés potenciális végtelensége. Az utóbbi már döntő különbséget mutat a spanyol gyarmati topográfia rácsa és Alberti hálójá között: a tartalmazott *velum* figura, míg a gyarmattelepek centrifugális, derékszögű hálójá nem az.²³ A rácszat ezért különféle csomópontoknál helyezkedik el: közrefogja a határt az antikvitás és az újkor között, és a politikairól a gazdaságira (vagy a kormányzatra) történő átmenetet jelzi, úgy is mint a szimbolikusan rendezett térről a grafikai kódolt felszínre váltást.

A latin-amerikai sakktablavárosok régóta hosszú viták témájául szolgáltak. Minden valószínűség szerint azok a középkori, illetve koramodern kísérletek szolgálták eredetükül, amelyek a római katonai táborok építészetét kívánták honosítani. Egy középkori spanyol értekezés a várostervezésről, amely többek között tartalmazza a katalán ferences szerzetes Francisc Eiximenis (kb. 1340–1409) *Regiment de Princeps*-ét is, az ideális rácsos város leírását nyújtja.²⁴

A római *castrum* ['(légiós) tábor'] a centuriatio gyakorlatát idézi. A centuriatio a föld felosztása négyzetegységekre – amelyeket centuriáknak nevezünk – római földmérők (agrimensores) által. Róma minél inkább kiterjesztette hatalmát Itáliára, annál égetőbbé vált, hogy a közterületeket felosszák, és új gyarmatokat létesítsenek.²⁵ A hivatalos római földmérési térképek közül csak Arausio (Orange, Vaucluse) kataszterei maradtak fenn, továbbá lé-

²¹ [A « gouvernementalité » kifejezés Michel Foucault Collège de France-ban tartott, kései előadásain öltött koncepciót, és magában foglalja a kormány és a mentalitás szavakat, vagyis alapvetően azokra a gyakorlatokra vonatkozik, amelyek révén a kormány a politikai céljainak leginkább megfelelő polgárok kitermelését végrehajtja. A „governmental” szót a továbbiakban *kormányzat*-nak fordítom.]

²² Martin HEIDEGGER, *A világkép kora* = Uő., *Rejtektutak*, Osiris, Bp., 2006, 70–102.

²³ Hubert DAMISCH, *La grille comme volonté et comme représentation* = *Cartes et figures de la Terre*, kiállítás-katalógus, Centre de création industrielle – Centre Georges Pompidou, Párizs, 1980, 30.

²⁴ L. James M. HOUSTON, *The Foundation of Colonial Towns in Hispanic America* = *Urbanization and Its Problems: Essays in Honour of E. W. Gilbert*, szerk. Robert P. BECKINSALE – James M. HOUSTON, Blackwell, Oxford, 1968, 352–90.

²⁵ Az ezt követő értekezés Oswald Ashton WENTWORTH DILKE, *Roman Large-Scale Mapping in the Early Empire* = *Cartography in Prehistoric, Ancient and Medieval Europe and the Mediterranean*, 213f., 212–313., 216f. és 221–24. lapokat követi.

tezik egy kiterjedt gyűjteménye a római földmérési dokumentumoknak *Corpus Agrimen-sorum Romanorum* címmel, amely már a Kr. e. I. századból is tartalmaz értekezéseket. A legfőbb római mérőeszköz a *groma* volt, amellyel egyeneseket, derékszögeket és négyzeteket fektet-tek le. A bevett gyakorlat az volt, hogy a földmérő felosztotta a földet, parcellákat rajzolt ki a földbirtokosoknak, és a telepéseket a földjeikre vezette. Szintén ő volt megbízva azzal, hogy térképet (*forma*) készítsen, és összeállítsa a nyilvántartást. „Minden centuriapár között egy *limes* állt, szó szerint egy »mezsgye«, amelynek meg volt adva a megfelelő szélessége: egy irányba mindegyik egy *kardót* alkotott, és a derékszögeknél *decumanust*.”²⁶ A rácsozat elren-dezése, illetve az egyes egységeinek elnevezése két főút vagy tengely mentén történt meg, ezek a *decumanus maximus* és a *kardo maximus*. Hasonló rácsozat látható a *Corpus Agrimen-sorumban*.

Erwin Walter Palm mutatott rá, hogy a kataszterek, a gyarmatok és a *castra* kapcsán a spanyolok már 1492 előtt átvették a római rendszert. Ami ennek következtében az Újvilágba átkerült, a *Reconquista* [Spanyolország visszafoglalása a móroktól, és újraegyesítése Aragó-niai Ferdinánd és Kasztília Izabella alatt] által kitaposott úton haladt tovább.

Mindazonáltal a római castrum alakja és a gyarmati, megtervezett heterotópiák között szembetűnő a különbség: míg az előbbit egy olyan négyzet foglalja magában, ahol a négy ka-pu a *decumanus* és a *kardo maximus* végeinél helyezkedik el, az utóbbi megköveteli a végte-len terjeszkedést. A Lima, Santiago de León de Caracas vagy a San Juan de la Frontera város-tervein megjelenő rostélyozat azokat a görög városokat idézi, amelyeket Milétoszi Hippoda-mosz tervezett. Hippodamosz Hérodotosz kortársaként és a híres milétoszi iskola hallgatója-ként a Kr. e. V. században élt. Arisztotelész feljegyzése szerint Hippodamosz dolgozta ki a ki-kötőváros, Pireusz rostélyalaprajzát. Szintén neki tulajdonítják Rodosznak és magának Mi-létosznak a sakktáblaszerű elrendezését, amelyet a perzsák Kr. e. 494-ben elpusztítottak. A hippodamoszi rácsot szabályos négyzetek alkották, amelyeket egymást derékszögben metsző utcák alakítottak ki, ami nyilvánvalóan annak a sajátos logikának a konkrét megvaló-sulása, amely a milétoszi iskolát jellemezte: a városi rend megfeleltetése a politikai rend-nek.²⁷ Ugyanakkor a régészek régóta tisztában vannak azzal, hogy a hippodamoszi alaprajz-nak is megvoltak a maga elődei, legyenek azok a görög gyarmati telepések a Kr. e. VII–VIII. szá-zadból, vagy a hipotetikus etruszk városalaprajzok, amely utóbbiak talán egy italiánus ha-gyomány hagyatéka lehetnek, ami egészen az indoeurópai migrációt megelőző időkbe nyúlik vissza. Bárhogy legyen is, Arisztotelész szerint Hippodamosz volt „az, aki a város részekre osztását kitalálta, s Peiraieüsz szabályozta”.²⁸ Ugyanakkor Arisztotelész szemében Hippoda-mosz kevésbé egy újfajta urbanizmus úttörője volt, mint inkább feltalálója egy olyan új eljá-rásmódnak, amellyel a lakosságot három csoportba lehet osztani: „az egyikbe a kézművese-ket, a másikba a földműveseket, a harmadikba a harcosokat és a fegyvereseket sorolta.”²⁹ Damisch felfigyel arra, hogy a középpont nélküli rostélyrácsozat mögött húzódó elképzelés nem más, mint a „nemezis”. Amellett, hogy a sors bosszúját jelenti, a nemezis szintén utal a disztributivitás [átcsoportosíthatóság] törvényének eszméjére, és hogy mindenki megkapja,

²⁶ Uo., 215.

²⁷ DAMISCH, *La grille comme volonté et comme représentation*, 32.

²⁸ Arisztotelész 1267b23.

²⁹ Ua.

ami neki jár, vagyis a terjeszkedés határok között szükséges végbemenetelének vonatkozó képzetére.³⁰

Milétoszbán és Pireuszban a körülzáró falak megépítése, ideértve a kapukat is, sokkal inkább földrajzi jellemzők és hadászati megfontolások, semmint a várostervezés függvénye volt. Ez ugyanúgy érvényes a XVI. századi közép- és dél-amerikai városokra is. Limát a legjellegzetesebb latin-amerikai városnak tartották. A jezsuita misszionárius és történész Bernabé Cobo (1583–1657) az alapításáról így számol be 1535-ben:

„Hogy megalapíthassa a várost, a kormányzónak először el kellett készítenie az utcák és háztömbök rajzát, amelyekre lejegyezte, hogy ki melyik telekhez tartozik úgy, hogy ráírta annak a nevét. Mindezt úgy tette, hogy nem számolt a város alapításának idején a lakók (vecinos) számával (csak 69-en voltak), hanem arra a méretre figyelt, amelynek lehetősége benne rejtett, ezért egy 117 tömbnek elegendő területet jelölt ki. [...] Mindegyik tömb rendelkezett egy 450 lábnyi homlokszattal – a telepen, ami 13 tömbnyire terpeszkedett szélétében és 9 tömbnyire hosszában –, egymástól [a tömbök] utcákkal voltak elválasztva úgy, hogy kötelekkel biztosították az utcák 40 lábnyi szélességét.”³¹

Két pontot emelnék ki. Először is, a Cobo által leírt alaprajz egyidejűleg terv, nyilvántartás és kataszter is. Másodszor pedig, a várost nem a telepések valós számára alapozva, illetve a tulajdon szétosztásának a módjaként tervezték és építették meg, hanem egy képzeletbeli telep alapján. Ezt a képzelgést az tette lehetővé, és egyben tartotta fenn, hogy lehetséges volt az üres helyet jelölni, vagyis az a képesség, hogy szó szerint fenn tudták tartani a helyet az ismeretlennek. Ez pedig előfeltételezi adatok és címek szétválasztását. A személyek (legyenek azok közszereplők vagy magánszemélyek) adatokká váltak, és rögzültek a későbbi előhívás érdekében, ami olyan helyes címekkel történik meg, amelyek mind logikailag, mind időbelileg megelőzik őket. A latin-amerikai heterotópia ezért az első konkrét megvalósítása annak a tárolási modellnek, amelyet ma *munkamemóriaként* ismerünk. Az argentinai Cuyo régió San Juan de la Frontera városának 1562-es alapító okirata arról a jövőorientáltságról tanúskodik, amelyre Cobo is utalt. A rácsozat folytathatósága a potenciális határtalanságára vonatkozik, a négyzeteinek sokszorosítását pedig kiegészíti azok oszthatósága.

A mexikói Teutenango 1582-es planimetrikus teleptérképe látszólag eredményesen ötvözte a műszaki rajzot a *trazado a cordel* [‘zsinórral rajzolás’] technikával. A parcellák inskripciók felületekké alakulnak, műszaki rajzlappá. A *Landnahme* aktusa, vagyis a honfoglalás – gyarmatosító kontextusban a „földmarkolás” illőbb fordítás lenne – egybeesik a papír síkján végzett grafikus műveletekkel. A politikai és a diagrammatikus terek egybeesnek.

A latin-amerikai városoknál a *trazados* szó pontosan megfelel a spanyol *padrón* kettős jelentésének: diagram és nyilvántartás. Semmi sem mutatja ezt hatásosabban, mint Buenos Aires 1583-as városterve. Nyilvántartásnak tűnhet, de valójában városterv: egyszerre nyilvántartás és kataszter. A föld és a bürokrácia *nomosai* egybeesnek. Valamilyik újonnan alapított latin-amerikai városban élni annyit tesz, mint nyilvántartásban lenni egy rácsozatban, ahol – Albertit idézve – *omnia in locis suis disposita*: minden a saját helyéhez rendelt. Santo Domingo, Mexikóváros, Lima vagy Buenos Aires egyszersmind topografikus helyek [*loci*], ahol emberek élnek, és egyben memóriahelyek egy tárolómédiumban. A városok egyszerre fizikai terek és technológiai memóriák.

³⁰ DAMISCH, *La grille comme volonté et comme représentation*, 32.

³¹ *Libros de Cabildos de Lima*, szerk. Bertram LEE, Torres Aguirre, Lima, 1935, 2, 475.

A levelek és memorandumok, amelyeket Gerónimo de Mendieta ferences szerzetes vetett papírra a Consejo de Indias számára, rávilágítanak e városi adatterek ontológiai státuszára. Mendieta a gyarmatok gazdasági és társadalmi körülményeinek javítására tett javaslata két-fajta kormányzati technika körül forog: ezek a nyilvántartások bevezetése és új (természetesen rácsszerű) telepek megalapítása. Az általa felvázolt törvénytervezet, amely a spanyol gyarmatokon³² a lakosságnylvántartás érvényesítését érintette, egy merőben félreérthető, de annál megvilágítóbb megfogalmazást tartalmaz: a nyilvántartással megbízott hivatalnoknak „mindenkit a saját helyére kell helyeznie.”³³ Mit érthetett Mendieta ez alatt a kifejezés alatt, hogy „mindenkit a saját helyére”: a nyilvántartásra vagy a tényleges lakóhelyre gondolt? A nyilvántartásbeli hely és a lakóhely átfedésbe kerültek. Hogyan is kellene a szimbolikus helyet a valóstól elválasztani? Ezek az elmosódó határok nem véletlenek. Ez egész egyszerűen az a helyzet, amelyet a deixis kultúrtechnikai műveleti határoznak meg. Ez a márkáns elkülöníthetetlenség szintén részét képezi Mendieta telepprojektjének is: „para poner en asiento los muchos españoles que andan vagueando.”³⁴ A spanyolokat *pueblos formados*-ban kell összegyűjteni, vagyis rácsalapú városokban. A *poner en asiento* kifejezés telepítést és nyilvántartásba vételt is jelent. A spanyol gyarmatosítás képes volt érvényesíteni az Alberti építészettét vezérlő törvényeket – ami annyit tesz, hogy a létezők léte abban áll, hogy reprezentálhatók – egy fegyelmi és kormányzati dimenzióban azzal, hogy Alberti hálójának reprezentációs tulajdonságait a hippodamoszi sakktáblára alkalmazta. Ennek eredménye – Angel Rama emlékeztetés kifejezésével élve – a *felcímkezett város* [lettered city].³⁵ A valóság eleve feltételezi az írás formáját – ez ismételt, idézett valósággá válik. Az egyének saját helyeire helyezése a *padrón*-ban (tehát a Szimbolikusban) azzal jár, hogy meghatározott koordinátákat kapnak a Valósban. Akik egykor eltévedtek, mára a helyükre kerültek.

A spekulatív rács (Egyesült Államok)

Kétszáz évvel később az USA philadelphiai kongresszusa elfogadja az 1785-ös Földrendeleetet. Az Allegheny-hegységtől nyugatra eső területekre a „földet birtokló” [landed] államok (a déli Virginia és az északi Connecticut) által benyújtott igényeket követő, a „földet birtokló” és „földnélküli” államok közötti vita arra kötelezte a kongresszust, ragaszkodjon ahhoz, hogy az előbbieket lemondjanak a követelésükről, és hozzon létre egy közös területet (az Északnyugati területeket). A földnélküli államok szemében a földet birtokló társaik – amelyek igényt tartottak az Ohio folyó egész északi és nyugati részére, valamint a későbbi Kentucky területére is – azt a fenyegetést képviselték, hogy az egész konföderációt uralni fogják. Sokkal fontos-

³² Vö. Bernhard SIEGERT, *Passagiere und Papiere: Schreibakte auf der Schwelle zwischen Spanien und Amerika*, Fink, München, 2006, 130–41.

³³ *Carta del Padre Fray Jerónimo de Mendieta al Ilustre Señor Licenciado Joan de Ovando, del Consejo de S.M. en la Santa y General Inquisición y Visitador e su Real Consejo de Indias = Nueva Colección de documentos para la historia de México*, szerk. Joaquín GARCÍA ICAZBALCETA, Editorial Salvador Chávez Hayhoe, Mexikóváros, 1886–92, 123.

³⁴ Idézve: Norman F. MARTIN, *Los vagabundos en la Nueva España, siglo XVI*, Editorial Jus, Mexikóváros, 1957, 60.

³⁵ L. Angel RAMA, *The Lettered City*, Duke UP, Durham (NC), 1996. [Rama a *la ciudad letrada* kifejezésen inkább „írástudó város”-t értett arra való tekintettel, hogy az írástudók (letrados) voltak a várost irányító hivatalnokok.]

sabb volt azonban, hogy az Egyesült Államok nyomás alá került: le kellett dolgoznia a függetlenségi háború költségeit. Megfosztva az adóztatási jogától, a kongresszus az Északnyugati területek felmérésében és felosztásában látta a kínálkozó alkalmat arra, hogy a földeladásokból szerzett bevétellel kiegyenlítsa hiteleit.³⁶ A XVI. századi dél-amerikai rácstól eltérően a XVIII. század végi észak-amerikai megfelelője kevésbé kormányzati technika volt, mint inkább egy terv arra, miként lehet tőkét kovácsolni a szövetségi törvényekből. A földes államok által is átengedett területek rácsos felmérése révén az Egyesült Államok területet szerzett, olyan köztulajdont, amelyet elárverezhetett szabványosított parcelláknként és megszabott áron. Bár a téglalapalakú földmérés [rectangular survey], amelyet az 1785-ös földhatározat előírt, csak az Appalache-hegység és a Mississippi közötti területeket érintette, ez vált az egész földrészt további kisajátításának és gyarmatosításának modelljévé. A kongresszus olyan helyzetben találta magát, amely elméletileg még nem fordult elő a történelemben: arra kapott felhatalmazást, hogy „törvényt hozzon egy olyan hatalmas terület felméréséről és elosztásáról, amelyet még el se foglaltak.”³⁷

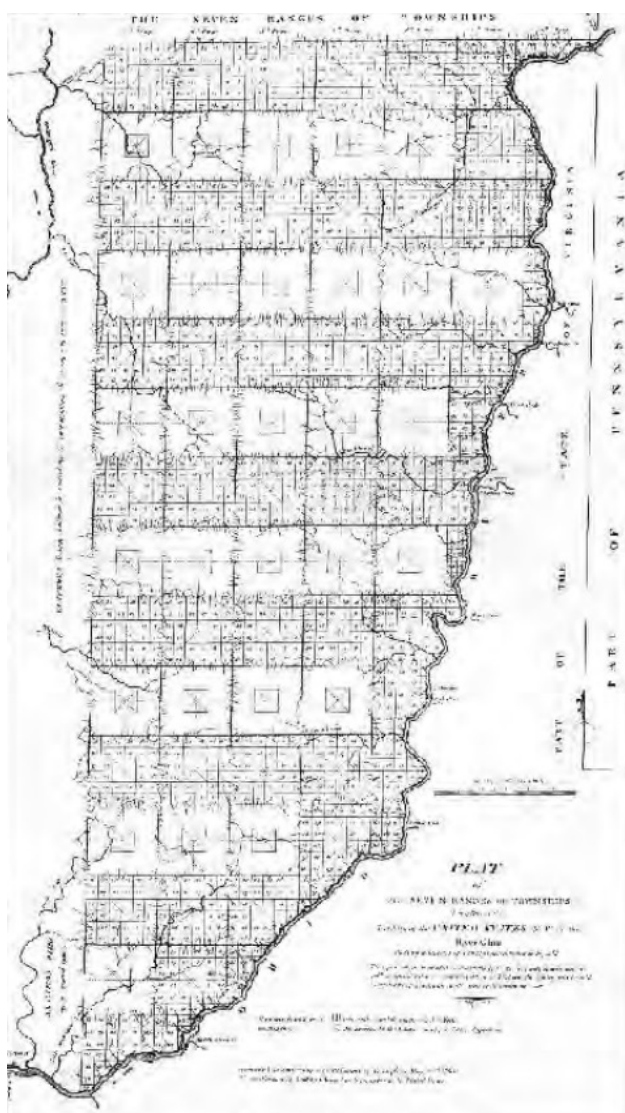
Egy, Thomas Jefferson által benyújtott javaslatot követően a kongresszus letette a voksát az egyenesekkel és derékszöggel dolgozó téglalapalakú földmérés mellett, minthogy ezt alkalmazták a New England-i államok is a gyarmatosítás korai szakaszában.³⁸ Ez alapvetően azt jelentette, hogy egy kerület [township] hosszúságok és szélességek alkotta rácsozatát rávetítették az Ohiótól nyugatra fekvő területekre. Kezdetben a mérés csak egy negyven mérföld széles, Pennsylvaniától nyugatra és Ohiótól északra elterülő földszakaszra korlátozódott, amely még az őslakos indiánok tulajdonát képezte. Thomas Hutchins vezetésével a földmérők a területet hat négyzetmérföldnyi kerületekre osztották „észak és dél felé futó egyenesekkel, illetve olyanokkal, amelyek ezeket derékszögben metszik amennyire pontosan csak lehet.”³⁹ Minden egyes terület Ohionál kezdődött az 1-es számmal, majd pedig délről északra lettek számozva a parcellái, míg maga a hét [felosztó]terület [seven ranges] keletről nyugatra kapta a számozását.

³⁶ L. George W. GEIB, *The Land of Ordinance of 1785: A Bicentennial Review*, Indiana Magazine of History, 81 (1985), 1–13.

³⁷ Vernon CARSTENSEN, *Patterns on the American Land*, Publius, 18 (1988), 33.

³⁸ A XVIII. század elején Connecticut, Massachusetts és Maine földrendezése intézményesítette a kerületet a terjedelem központi hordozójaként. Szigorú irányelveket fektettek le: a családok kerületbeli számától kezdve a telkek méretének a kiosztott földhöz képesti arányán keresztül egészen a helyi iskoláig, és hogy hány hektárnyi zöldterület legyen (vö. Catherine MAUMI, *Thomas Jefferson et le projet du Nouveau Monde*, Éditions de la Villette, Párizs, 2007, 84; GEIB, *The Land Ordinance of 1785*, 6.). Máshogy álltak hozzá a dologhoz délen: „a déli rendszerben a földvásárlás olyan tanúsítványok mellett történt, amelyek mindössze a hektárokat és általános elhelyezkedést igazoltak. Ha egyáltalán volt földmérés, az csak akkor történt meg, ha egy kedvező helyen egy megfelelő méretű telken történt.” (Ua.).

³⁹ *An Ordinance for Ascertaining the Mode of Disposing of Lands in the Western Territory* (1785. május 20-án az Egyesült Államok Kontinentális Kongresszusa által) = *Journals of the Continental Congress 1774–1789*, vol. 28, szerk. John C. FITZPATRICK, U. S. Governmental Printing Office, Washington D. C., 1933, 375.



A kerületek földdarabját [township plat] „egy négyzetméternyi vagy 640 hektárnyi parcellákra”⁴⁰ osztották, és 1-től 36-ig beszámozták. A földmérőket figyelmeztették a mágneses tű változásainak jelentőségére. Mintha csak Simon Stevin hajónavigációs technikáját vitték volna a nyugati senkiföldjére,⁴¹ „végig kellett járniuk és lejegyezniük valamennyi vonalat a

⁴⁰ Uo., 376.

⁴¹ L. SIMON STEVIN, *The Haven-Finding Art, or, The Way to Find any Haven or Place at Sea by the Latitude and Variation*, G.B.R.N. and R.B., London, 1599.

valódi délkör mentén, hitelesítve mindegyik földdarabnál azt a [domborzati] eltérést, amelyet a végigjárás során észleltek.”⁴² A XVIII. század végén ez – Mason és Dixon lenyűgöző teljesítménye ellenére is – elég meredek, ha nem lehetetlen rendszernek bizonyult. Hutchins földmérőinek nélkülözhetetlen eszköze nem a délkör volt, hanem az iránytű [circumferentor], „egy sima iránytű keresővel [sight vanes] felszerelve, és egy gömbre szerelve, illetve egy foglalattal megtámogatva, amely ráillett egy Jákob-pálcára vagy háromlábú állványra.”⁴³ A határozat továbbá azt is kikötötte, hogy a kerületek és a parcellák miként adhatók el. Északról délre, keletről nyugatra az egész kerületek és a parcellánként eladott kerületek váltották egymást, kiadva a jólismert sakktáblát.⁴⁴ A kormány szívesen fogadta az aranyat, az ezüstöt, a váltót és a hitelelengedést fizetségül.⁴⁵ A kormány mindegyik kerületen belül megtartott négy parcellát, a 8-ast, 11-est, 26-ost és 29-est egy jövőbeni üzlet reményében, a 16-os pedig az állami iskolának lett fenntartva.⁴⁶ Ideális esetben mindegyik parcellához tartozott egy jótállási jegy vagy kötelezvény. A rácsmintázatok, a gyarmatosítás és az ingatlanspekuláció egybeestek. „Az így kijelölt földet könnyen azonosította a telepes, a bankár, az uzsorás, és ha kellett, megtalálta a sheriff és az iskolafelügyelő.”⁴⁷ Mihelyst a kongresszus spekulánsokkal kezdett tárgyalni, az amerikai kontinens földje [soil] olyan átviteli rendszer tárgyává vált, amely előmozdította ugyan az ingatlankereskedelmet, de nem mindig biztosította a föld optimális parcellázását letelepedési célokra. Mert bár a földmérőket utasították arra is, hogy terpmunkájuk során vegyék számba a föld minőségét, a vizet és egyéb természeti erőforrásokat, a vásárlók könnyen egy mocsár, egy homokzátony vagy egy őslakosokhoz tartozó terület darabjának tulajdonosaivá válhattak. A pénzügyi és elméleti spekulációk szinonimákká váltak. „Ez a rendszer nem csupán egyszerűbbé tette a földadásvételt, ami közrejátszott a földfoglaló társaságok és – mellékesen – a spekulánsok sikereiben, de hozzájárult azon álláspont elterjedéséhez is, hogy a föld árucikk.”⁴⁸ Míg a spanyol *padrón* a rács és nyilvántartás kormányzati megkettőzésével reterritorizálta a gyökerüket veszített európaiakat, a kongresszus magát a földet deterritorizálta. 1785-ben a legkisebb eladásra szánt parcella 640 hektár kellett legyen – az adásvétel megkönnyítése érdekében a minimumot először 320-ra csökkentették, majd 160-ra, 80-ra, végül pedig 40 hektárra.

A Hét terület földmérése [Seven Ranges survey] eredményesen formálta meg az Egyesült Államok egész nyugati területét. A kerületrács az ismételhetőségre épült: fő jellemzője a projektivitás, vagyis magában foglalja a lehetőséget, hogy végül az egész észak-amerikai kontinenst lefedje. A tér uralására irányuló kultúrtechnikaként a rács nem az urbánus telepek potenciálisan végtelen terjeszkedéseként jelenik meg, hanem ténylegesen a teljes földterületre vetődik. Ez különbözteti meg az USA földmérését a római centuriációtól és a spanyol várostervezéstől. A telepek többé nem központok, amelyek centrifugális terjeszkedésbe kezdenek,

⁴² *An Ordinance for Ascertaining the Mode of Disposing of Lands in the Western Territory*, 367f.

⁴³ GEIB, *The Land Ordinance of 1785*, 12.

⁴⁴ Vö. Hildegard Binder JOHNSON, *Order upon the Land: The U. S. Rectangular Land Survey and the Upper Mississippi Country*, Oxford UP, New York (NY), 44 és 143.

⁴⁵ *An Ordinance for Ascertaining the Mode of Disposing of Lands in the Western Territory*, 367f.

⁴⁶ JOHNSON, *Order upon the Land*, 44.

⁴⁷ CARSTENSEN, *Patterns on the American Land*, 31. L. még Stefan KAUFMANN, *Soziologie der Landschaft*, VS Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2005, 172.

⁴⁸ JOHNSON, *Order upon the Land*, 219.

hanem parcellák egy homogén rácsozatban, amely az egész területet betéríti. Ha a spanyol gyarmatosítás mindent összevetve egy városi ügy volt, Jefferson víziója alapjaiban városellenes, hiszen az az ősi mítosz fűtötte, hogy a városok a bűn emésztőgödre, míg a vidéki élet elősegíti [nurtures] az erények természetes burjánzását. Amerika nemzetállamnyi kertváros-sá alakítása előreprogramozott volt. Míg a római centauratio és a spanyol gyarmatosítás által létrehozott rácscok a középpontjaiktól kifelé terjeszkedtek egymás felé meglehetősen véletlenszerűen, a szélességi körök és délkörök észak-amerikai rácsa az egész területet lefedi. Ezért az utóbbi modelljeül a római *castrum* és a hippodamoszi saktábla helyett a hosszúságok és szélességek ptolemaioszi rácsa szolgált.⁴⁹ A végtelen, „templomok, tornyok, házak és messziről látható hegycsúcsok”⁵⁰ nélküli erdővel szembesülve a teodolitokkal és mérőasztalokkal dolgozó hagyományos európai földmérési módszerek hatástalannak bizonyultak. Mivel a föld annyira tagolatlanok tűnt, mint az óceán, a korai gyarmatosítók a mérőlánchoz, valamint a hajózási navigáció eszközeihez folyamodtak, mint amilyenek az iránytű, a Jákob-pálca vagy a szélességekből és hosszúságokból álló háló, amely a bolygóköpenyt meghatározza.⁵¹ Az óceánról a szárazföldre történő átvitelben a rácsozat az egész területet magában foglalja, nem pusztán a városi teret: a 48 összefüggő [continental] állam területének 69%-ára megszakítás nélkül kiterjesztették a téglalapalakú földmérést.⁵² Amint jóváhagyták a föld téglalapalakú kerületekre és parcellákra történő rácsalapú felosztásának elvét, bürokratikus mechanizmusokat foganatosítottak [put in place] annak érdekében, hogy az egyenesek folytatódjanak az Ohio folyótól nyugatra. „Csaknem semmi nem állta ennek útját. Az egyenesek a prérin, dombokon, hegyeken, mocsarakon és sivatagokon, sőt még sekély tavakon keresztül is terjeszkedtek.”⁵³ Ahogy Catherine Maumi megjegyzi, az emberek soha ezelőtt nem rendelkeztek azzal a lehetőséggel, hogy ilyen bürokratikus és erőszakosan szembesüljenek „az entitással, amelyet térként ismerünk.”⁵⁴

1796 után a téglalapalakú földmérést kiterjesztették a régi, megmaradt északnyugati és délnyugati területekre, illetve más olyan területekre is, amelyeket az Egyesült Államok megszerzett magának. A kerület a kormányzati célok alapvető egysége lett: az adóztatásé, a népszámlálásé, az elektori kerületeké és az útépitésé. Nagyon jellemző tehát, hogy az USA kartográfia legalább annyira alapszik összefüggő mérési terveken, mint térképeken. Ezek a tervek olyan könnyörtelen szerkezetet hoztak létre, amely előrevetítette a vadon eljövendő ki-sajátítását. Semmi sem maradt érintetlenül: a téglalaprendszer biztosította, hogy egy talpa-

⁴⁹ KAUFMANN, *Soziologie der Landschaft*, 185.

⁵⁰ Idézve: *The Shape of the World*, szerk. Simon BERTON – Andrew ROBINSON, George Philip, London, 1991, 152.

⁵¹ MAUMI, *Thomas Jefferson et le projet du Nouveau Monde*, 43. A mérőlánc egy plusz eszköz volt a kelet-nyugat irányú távolságmérések során. A hajózási kartográfiának az észak-amerikai területre történő átvitelének, illetve az amerikai táj óceánként való elképzelésének részletes elemzéséhez l. KAUFMANN, *Soziologie der Landschaft*, 185–207, illetve 210–3.

⁵² JOHNSON, *Order upon the Land*, előszó, n. p.

⁵³ CARSTENSEN, *Patterns on the American Land*, 31.

⁵⁴ MAUMI, *Thomas Jefferson et le projet du Nouveau Monde*, 12. Az észak-amerikai téglalapalakú földméréshez még l. William D. PATTON, *Beginnings of the American Rectangular Land Survey Systems 1784–1800*, Arno Press, New York (NY), 1979., illetve Norman J. THROWER, *Original Survey and Land Subdivision: A Comparative Study of the Form and Effect of Contrasting Cadastral Surveys*, Rand McNally, Chicago (IL), 1966.

latnyi föld sem marad úr nélkül, ahogy ez gyakran megesett a Virginia által követelt déli területeken. Legyen szó vadonról, fennsíkról, erdőről vagy mocsárról, a téglalapalakú kerületek és körzetek egységes rendszere – tervezet és vetület egyaránt – mindenhez hozzárendelte a saját helyét. Nincs olyan, amire ne terjedne ki a rács.⁵⁵

A háromdimenziós rács

Ha egy harmadik derékszögű tengelyt is hozzáadunk a geodéziai rácsához, egy háromdimenziós szerkezet bomlik ki. Az építészet ennek megfelelően a képkalkotás, a kartográfia és a kormányzati rácsok további dimenziójaként is érthető. A Bauhaus építész és a Gropius-tanítvány Ernst Neufert – a nagy hatást magáénak tudó *Bauordnungslehre* könyv szerzője – legalábbis így látta. Az először 1943-ban megjelent kötet, amelyhez Albert Speer, a náci fegyverkezési miniszter, a haditermelés irányítója, valamint Hitler főépítésze írt előszót, lefektette a rácsokat minden szintű teljes szabványosításának és totalizálásának módszerét: a rostély nem pusztán épületeket köt össze egy adott telken, és határozza meg azok pozícióját és arányait, hanem a szélességgel és hosszúsággal dolgozó rácsokhoz hasonlóan kiterjed az egész glóbuszra is. Neufert rácsa a sima felületen történő navigációt a saját-helyen-lét mindenütt jelenlevő paradigmájává változtatta: „Akárcsak az óceánon, a négyzetrács (megengedi) nekünk [...], hogy azonnal és egyértelműen meghatározzuk az épületek, illetve bármely más építmény helyzetét. Amikor egy normához idomulva építünk, az épületek elkerülhetetlenül illeszkedni fognak ehhez a rácsokhoz.”⁵⁶ Neufert mérési tervei és lokalizáló rácsa ezért a Google Earth által megvalósított mátrix képernyő és a globális koordinátarendszer összekapcsolódását előlegezik meg. Globális mértékben teszik potenciálisan lehetővé az egyes épületek pontos helymeghatározását. Az épület szintjén pedig arra szolgálnak, hogy meghatározzák minden egyes tárgy méretét és pozícióját a házban, a falaktól az ajtókon és ablakokon keresztül a lépcsőkhöz és a bútorokig.⁵⁷

Ha Neufert normái határoznák meg a teljes ipari termelésünket, akkor az új épületek éppen olyan hibátlanul [seamlessly] illeszkednének bármilyen új telepbe, mint az ajtók bármilyen ajtókeretbe vagy a zongorák bármilyen társalgóba [drawing room]. Igaz, Neufert saját ötletei hasonlóan jól illeszkednek azon totalizáló, gyakran fantaszta szabványosítási vállalkozásokhoz, amelyek a XX. század elején ütötték fel a fejüket. Gondoljunk csak a Wilhelm Ostwald és Karl Bühner által megálmodott „világformátum”-ra,⁵⁸ amelynél a szabványosított irodaépületben található szabványosított kabinet szabványosított fiókját megtöltő szabványosított kartotéklapok mindössze arra szolgáltak, hogy a globális szabványosítási rendszer *n*-edik alosztályát adják ki.

⁵⁵ [Az eredetiben használt „fall off the grid” kifejezés a fegyelmezés kormányzati gyakorlataihoz is kapcsolódik: jelent rendszeren kívülséget, illetve hogy egy bűnöző meghúzza magát.]

⁵⁶ Ernst NEUFERT, *Bauordnungslehre: Handbuch für rationelles Bauen nach geregelter Mass*, Ullstein, Frankfurt/M, 1961, 95.

⁵⁷ L. Alexander KLOSE, *From Grid to Box: The Containerization of Modern Architecture*, előadás a prágai Goethe Intézetben 2005 október 7-én a *City-Media-Space* workshop keretében, elérhető az interneten: http://www.containerwelt.info/ordner_eigene_texte.html (2016. november 16.).

⁵⁸ Az 1911-ben Karl Bühner és Adolf Saager alapított Die Brücke: Internationales Institut zur Organisation der geistigen Arbeit célja az volt, hogy globális mércékkel próbálják megoldani azon problémákat, amelyek a tudományok nemzetköziesedése miatt merültek fel.

Kibomolva három dimenzióba, és vertikálisan, illetve horizontálisan ismételve a rácsozat többet tesz az építészet terének pusztá meghatározásánál, és maga válik építészetté. A XX. század kezdetén a betonhoz és fémvázhoz hasonló új technológiák és anyagok lehetővé tették egy épület belülről kifelé történő megépítését. Mies van der Rohe számára csak egy épülő felhőkarcoló lehetett valódi felhőkarcoló, a fémcsontváz csak addig tudta átláthatóvá tenni az építési tervet, amíg oldalait nem burkolták be.⁵⁹ Mies számára ezért az üvegburkolat nem volt más, mint kompromisszum az elkerülhetetlennel. Az egyik lehetséges építési eljárás az, ha az ember a legkisebb térbeli elemmel kezd, a cellával [cell].⁶⁰ Egy másik a fémszerkezetre és a szabad elrendezésre figyelés. (Le Corbusier programszerűen *plan libre*ként utalt erre a modelltípusra.) A burkolat már egyik esetben sem a tartószerkezet része, vagyis bármilyen dizájn megvalósítható vele. „Az 1920-as évek racionális építészeti utópiája abban állt,” írja Walter Prigge „hogy a legkisebb térbeli sejtől [a cellától] uniformizált világot építsenek.”⁶¹

Le Corbusier, a modern építészet hőse azon építészeti nézet úttörője volt, amelyben a cellák (*cellules*) az építkezés legkisebb és leggyakoribb elemeként funkcionáltak. Történetileg ez a beállítódás a fegyelmi társadalomban és a biológiában gyökerezik. Egyrészt a fegyelmi építészet azon kiterjedt hagyományából ered, amely magában foglalja mind a szerzetesi cellát, mind a börtöncellát. A cella hangsúlyozása a legkisebb lehetséges emberi létezőként rávilágít arra, hogy a modern építészet térbeli szabványosítással kapcsolatos rögeszméje a fegyelmi társadalom alapvető elemének általános érvényre juttatása. Másrészről Le Corbusier a sejtbológia diskurzusára támaszkodik, amely a cellát az élet legalapvetőbb építőkövének tartja. Ugyanakkor Le Corbusier celluláris építészetének valódi modellje nem a növény vagy a börtön, hanem a gép. Nem véletlen, hogy emberekre szabott cellákról és a cellaalapú „lakozógépről” [machine à habiter] alkotott elképzeléseit egy óceánjáró fedélzetén dolgozta ki. A hajó kabinjai Le Corbusier szemében a celluláris elv optimális megvalósulását jelentették, amelyet a tengeri közlekedés térbeli korlátozásai követeltek meg. Az emberre szabott, 15,75 négyzetméteres, cellaszerű kabinok pontosan igazodnak az 1929-ben Bordeaux-ból Buenos Airesbe tartó hajó luxuslakosztályainak méretéhez.

A cella már az 1920-as évek elején Le Corbusier építészetelméletének központi eleme volt. Az Argentínában és Brazíliában tartott 1929-es előadássorozata keretében pedig bővítette a celluláris koncepcióját: már nem a családokra szabott egységek megtervezéséről volt szó, hanem hárommillió városokéről. A gyarmati és potenciálisan végtelen rácsalapú telep-topográfia kontinensén Le Corbusier kihirdette építészeti vízióját, amely a moduláris dizájn szabványosított, iparilag előregyártott és könnyen szállítható lakócelláin alapult.

„Emberre szabott mérték: 15 négyzetméter. [...] A lakás, az iroda, a műhely, a gyár [...] a szabványosítás, az iparosítás és a hatékonyság új formáit fogják alkalmazni. [...] Elérjük azt,

⁵⁹ L. Ludwig MIES VAN DER ROHE, *Hochhausprojekt für Bahnhof Friedrichstrasse in Berlin (1922)* = *Frühlicht 1920–1922: Eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*, szerk. Bruno TAUT, Ulstein, Frankfurt/M, 1963, 213.

⁶⁰ [A szövegben végigvitt ambiguitás magyarul visszaadhatatlan: a cell 'sejt' és 'cella' jelentéseit szövi egymásba. A Corbusiernél feltűnő „lakozógép” ezért egyszerre cellaalapú és sejtalapú, vagyis emberre szabott helyen biológiailag működik. A reprodukció tekintetében allúzió fedezhető fel Siebert szövegében Neumann János celluláris (önprodukciós) automatáira is.]

⁶¹ Walter PRIGGE, *Typologie und Norm: Zum modernen Traum der industriellen Fertigung von Wohnungen* = *Constructing Utopia: Konstruktionen künstlicher Welten*, szerk. Annett ZINSMEISTER, Diaphenes, Zürich, 2005, 74f.

hogy házat szabványelemekből állítanak majd össze, amelyeket gyárakban készítenek, az iparosítás tökéletesíti – akár a gépkocsi testét –, és *szerezőmunkások* állítják fel őket. [...] A szabványosítás révén megvalósuló iparosítás eljárás módjai természetes úton vezetnek a jövő felhőkarcolóihoz, amelyek formáját az emberre szabott cellák egymásra illesztése határozza meg. [...] Sokszorosítsuk a lakás szabványelemeit. [...] A lakásokat nem méterekben, *hanem kilométerekben* kell megtervezni.”⁶²

Le Corbusier a pilótaíró Antoine de Saint Exupéryt kérte meg, hogy Argentína, Brazília és Uruguay lankái felett repítse őt. A gyarmati városok 1200 méterről feltároló sakktábla-topográfiaja meggyőzte Le Corbusiert, hogy „[e]z az amerikai ország síkra szabott.”⁶³ Földet érve vázlatokat kezdett készíteni egy új Montevideóról, Uruguayról és braziliai Sao Paulóról. A repülőgép tervezőeszközzé vált: madártávlatából a jövő dél-amerikai városa a kartográf rács részének tűnik. Az egész világra kiterjedő rács képét mutatva a jövő Sao Paulója két hatalmasra bővített fémcsontvázépítményből [viaduktokból] áll majd, amelyek egymást derékszögben metszik; rajtuk főút halad, kereszteződésüket pedig felhőkarcolók szegélyezik. A szélességek és hosszúságok alkotta rács a spanyol gyarmattelepek rácsozatos topográfiájához illesztve feltárja projektív természetét.

A szabványosítás általi racionalizálás nem csupán a laktanyákhoz vagy a konténerházakhoz hasonló időszakai építményekben jelenik meg,⁶⁴ hanem azon monumentális lakóépítmények látomásaiban is, amelyeket Neufert könyve tartalmaz. Akár egy futószalag, a kötött pályás, csúsztatásos építőgép egyik cellakockát a másik után helyezi. A háromdimenziós rácsozat továbbviszi a kétdimenziós topografikus rács korlátlanágát.

A rácsok ezen összekapcsolódásából alakította ki Le Corbusier és Neufert azt a jövőképet, amely sok tekintetben a jelenünk. A mátrixrácsozat és a GPS összeolvadása annak az operacionalizált deixisnek a globális jelenlétét biztosította, amelynek a gondolata először a rács-szerkezet és a nyilvántartás által formált dél-amerikai telepekkel kapcsolatban fogant meg. Van-e valami, amivel jobban lehetne jellemezni médiakultúránk alapvető elemeit, mint azzal, hogy felhívjuk a figyelmet a kartográf, a topográf, a tervezési és a képalkotási rácsok egymásba fordíthatóságára? E rácsok átfordíthatóságával és a vonatkozó mérési technikákkal összekapcsolva a rácsozat – e csodálatra méltó kultúrtechnika – a tér mediatizációjának alapjává vált, amely elől szinte semmi nem menekülhet.

Fordította: SMID RÓBERT

⁶² LE CORBUSIER, *A Dwelling at Human Scale* = Uő., *Precisions on the Present State of Architecture and City Planning*, MIT Press, Cambridge (MA), 1991, 90f., 95, 97f. és 100.

⁶³ Uő., *American Prologue* = Uő., 3.

⁶⁴ A laktanyákhoz l. Axel DOSSMANN – Jan WENZEL – Kai WENZEL, *Architektur auf Zeit: Baracken, Pavilions, Container*, B-Books, Berlin, 2006. A konténerházakhoz l. Alexander KLOSE, *Das Container-Prinzip: Wie eine Box unser Denken verändert*, Mare, Hamburg, 2009.

ERHARD SCHÜTTPELZ

Testtechnikák¹

1.

Jean Rouch ezt írja az etnográfiai film történetéről:

„1895-ben Regnault és Comte az Eiffel-torony alatt rendezett Nyugat-afrikai Etnográfiai Kiállítást arra használták, hogy a következő kronofotografikus szalagokat hozzák létre:

- testtartások: egy fulbe, egy wolof, egy dioula guggoló tartása
- járásmódok: egyszerű járás, járás fejre tett teherrel, járás háton vitt gyerekkel vagy hordszékkel [...]
- mászás: a fáramászás különböző módjai [...]
- technikák: cserépedények fazekaskorong nélküli elkészítése [...]. Ez a pár szalag képviselte az első etnográfiai filmeket.”²

Ebben a korai fejlesztésben részt vett a kronofotográfia francia mestere, Étienne-Jules Marey,³ de minden látszat szerint csupán a járásról készült felvételek elkészítésében. E médiális kísérlet eredményeit Felix Regnault fölhasználta a járásról szóló 1898-as könyvében, a *Comment on marche*-ban.⁴ „Eredményeik tudományos hitelt adtak annak a meggyőződésnek, amely szerint a katonai »meghajlított menetelés« – amely során a katona a térdeit mesterségesen meghajlítja, a talpát pedig közel tartja a talajhoz, hogy minimalizálja a test függőleges ingadozását – a legkevésbé kimerítő.”⁵ Ami antropometrikus és fajrendszerező vizsgálódásnak indult – a futás, mászás, guggolás magatartásfolyamatai a fehér európaiaknál és az európai gyarmatok fekete lakóinál –, az 1890-es években könnyűszerrel lépte át a küszöböt a kulturális kontingencia és feldolgozhatóság irányába. A francia katonáknak a bennszülöttektől kellett eltanulniuk a könnyebb, azaz a kímélőbb és gazdaságosabb menetelést. Gyaloglás, mászás, guggolás – az optimalizálási kérdés miatt ezek már nem biológiai magatartásfolyamatok, hanem kulturálisan elsajátított technikák, melyek a nevelés és a találmányok révén megváltoztathatók. Más szóval: ezek a testi folyamatok „testtechnikákon” alapulnak, amelyek Regnault és Marey filmjeiben egyformán mesterséges technikaként jelennek meg, és a filmeknek köszönhetően technikailag hozzáférhetővé váltak. Regnault és Marey ezen belátását csak ideiglenesen tudták cáfolni azáltal, hogy a görnyedt járás magatartásmódját az afrikaiak

¹ Erhard SCHÜTTPELZ, *Körpertechniken*, ZMK, 2010/1, 101–20. A fordítást az eredetivel egybevetette: Kerekes Amália.

² Jean ROUCH, *Le film ethnographique = Ethnologie générale (Encyclopédie de la Pléiade)*, szerk. Jean POIRIER, Gallimard, Paris, 1968, 435.

³ Marta BRAUN, *Picturing Time: The Work of Étienne-Jules Marey*, University of Chicago Press, Chicago (IL), 1992.

⁴ Felix REGNAULT – Albert-Charlemagne-Oscar DE RAUL, *Comment on marche*, H. Charles-Lavauzelle, Paris, 1898. [Marey előszavával]

⁵ BRAUN, *Picturing Time*, 323.

„természetességének” tulajdonították, melyet az európaiaknak „mesterségesen” kell újra el-sajátítaniuk⁶ – az összehasonlítás képei áthúzták ezt az elképzelést.

A specializált futás, a kronofotográfia és a katonai munkamegosztás materiális és fizikai változása, mediális tervezése és feltalálása, szociális ellenőrzése és kivitelezése egybeesnek ebben a fejlődésben. A fiziológiai tény objektíválása, a médiatörténet, a szocializáció és ennek szubjektíválása egységet alkotnak az 1895-től 1898-ig tartó időszakban – a francia krono-fotográfia mellékágából származó etnográfiai film feltalálásában, a járás fiziológiájának kutatásában és a francia hadsereg történetében. Ha meg akarjuk írni ennek az időszaknak a médiatörténetét, nem választhatjuk el egymástól a Szimbolikus, az Imaginárius és a Valós dimenzióit, hanem csupán azon dolgok, személyek és beíródások közötti fordítási láncokat kell követnünk, amelyek egy ilyen megkülönböztetés innesső oldalán csapódtak le.

Ettől a történettől és filmjeitől már csak ugrásnyira van a „testtechnikák” fogalma, amelyet Marcel Mauss 1934. május 17-én egy pszichológusok és antropológusok előtt tartott előadásban dolgozott ki. A fogalom néhány évtizede a „kulturtechnikák” fogalmának inspiráció-jaként szolgál a német kultúratudományokban.⁷ Előadásában Marcel Mauss is ismételten a járásmódokról és a katonai menetelésről értekezik, sőt a katonai menetelés reformálásának nehézségeiről. Okkal hihetünk tehát egy következetes francia elmélet- és médiatörténetben, ami által a járást, „a pillanatfotográfiához kapcsolódó modern kutatások rögzített pontját”⁸ rövidre zárhatjuk a járás testtechnikaként való általánosításával. Mauss szövege ugyanakkor egyetlen szóval sem említi Regnault-t és Marey-t, s helyettük egy saját, terjedős és kimondottan különös feltalálótörténetet kínál, valamint a testtechnikák fogalmának alternatív médiatörténetét.

A különbség szemléltetéséhez idézzük Marcel Mausstól a katonai menetelés és a média feltalálásának történetét. Mauss az első világháborúról mesél.

„A worcesteri regiment viszont, miután jelentős hőstetteket hajtott végre a franciák oldalán az aise-i csatában, engedélyt kért a királytól, hogy francia trombita- és dobosát használhasson, francia trombitásai és dobosai lehessenek. Az eredmény nem volt valami biztató. Közel hat hónapon át, jóval az aise-i ütközet után, gyakorta volt részem a következő látványban: a hadsereg megtartotta az angol lépést, de francia ütemre verte. Az ezredtrombitások élén ráadásul egy fürgé lábú kis francia vadász segédtsízt haladt, aki pörgetni is tudta a hangszerét, és még jobban fújta az indulókat, mint az emberei. A nagy Anglia szerencsétlen regimentje képtelen volt felvonulni. Ha megpróbáltak ütemre lépni, a zene nem volt velük összhangban. Olyannyira, hogy a worcesteri regiment végül kénytelen volt megválni francia zenészeitől.”⁹

A zenei medializálás, a fiziológiai folyamatok és a szociális imperatívuszok összekapcsolódása ebben az anekdotában egységnek bizonyul, azonban szakítópróbának is, mely a részt-

⁶ Azt, hogy Regnault és Marey a járás összehasonlító vizsgálatában a „természetesség” és „mesterségesség” rasszista megkülönböztetésének megfelelően jártak el, jogosan hangsúlyozza: Peter J. BLOOM, *French Colonial Documentary*, University of Minnesota Press, Minneapolis (MN), 2008.

⁷ Marcel MAUSS, *A test technikái* = Uő., *Szociológia és antropológia*, Osiris, Budapest, 2004, 425–46.

⁸ Michel FRIZOT, *Der menschliche Gang und der kinematographische Algorithmus* = *Diskurse der Fotografie*, szerk. Herta WOLF, Suhrkamp, Frankfurt/M, 2003, 456.

⁹ MAUSS, *A test technikái*, 427.

vevő személyek, médiumok és testek hátrányára válhat. A francia indulók, az angolok lába és az ezred katonai becsülete egységet alkotnak, ezáltal egyszersmind szét is esnek.

Úgyszintén tanulságos az a médiatörténet, melyet Mauss a fogalom kitalálásához alapul vett, és az 1926-os évre datált:

„Egyfajta megvilágosodás a kórházban ért. Beteg voltam New Yorkban. Azon töprengtem, hol láttam én már járni fiatal lányokat, mint ahogy az ápolónőim jártak. Volt időm töprengeni rajta. Végül rájöttem, hogy a moziban. Amikor visszajöttem Franciaországba, megfigyeltem, főként Párizsban, ennek a járásmódnak a gyakoriságát; a lányok franciák voltak, és ugyanúgy jártak. Az amerikai járásmód a mozi jóvoltából elkezdett nálunk is meghonosodni. Ezt a gondolatot általánosítani tudtam.”¹⁰

A médiatörténet ezért Maussnál is a globalizáció közepén kezdődik: miközben Regnault és Marey felkereshette a gyarmatok lakóit az Eiffel-toronytól, Mauss „megvilágosodása” Hollywood és Párizs között történik. Ez azonban nem egy antropometrikailag legitimált kutatás eredménye, hanem a kórházi ágyon a másik nem töprengve következik be, és nem a gyarmatok lakóinak szokásaiból és gyakorlataiból ered, hanem a nagyváros lakóinak hétköznapi szokásából és a hatalmas mozivilág múlandó befolyásából.

2.

Feltehetjük a kérdést, milyen elméleti nyereséggel járnak ezek az anekdoták, és milyen nyereséget jelentettek Marcel Mauss számára. Hiszen feltűnő: Marcel Mauss szövege egy sikeres feltaláló beszámolója, mivel az előadás ragyogó eredményeként sikerült bedobnia a testtechnikák fogalmát a köztudatba, és mi már csak a fogalom segítségével tudunk megszólalni. Pontosabban szólva, ez egy feltaláló beszámolójának travesztíája és paródiája, egy karkai értelembe vett *Jelentés az Akadémiának*, a kölcsönös szórakoztatási lehetőségek varietészámáinak sorozata. A szöveg e feltűnő jellegzetességének okai Marcel Mauss szociálanropológiájában találhatók.

Először is, amikor az ember a saját testén vizsgálja a testtechnikákat, Mauss szerint betanított állatokra akad, elsőként az emberre:

„A betanításnak, mint egy gép üzembe helyezésének, valamilyen teljesítmény elérése, megszerzése a célja. Itt ez egy emberi teljesítmény. Azokat az eljárásokat, amelyeket az állatoknál alkalmazunk, az ember önként alkalmazza önmagára és gyermekeire. Valószínűleg a gyerekek voltak az első lények, akiket így tanítottak, minden állatot megelőzve, hiszen azokat előbb meg kellett szelídíteni.”¹¹

Amit a betanított állatok tükrében látunk, mindig ennek a betanításnak az antropológiai alapja is: az emberi technicizáltság megelőzi az állatok betanítását. Minden domesztikálás előtt az ember saját domesztikálása áll, olyan sorrendről van tehát szó, amelyet az újabb őstörténet esetén a megtelepültség és a házépítés kérdésében is igazolva láthatunk; az állatok betanítása előtt az önbetanításra kerül sor. A cirkusz az a modern intézmény, ahol a betanítás és az önbetanítás egysége érvényre jut, és a varieté szintén színpadot kínál ezen egység számára, és e két intézményben egymásra talál Franz Kafka *Jelentése az Akadémiának* és Marcel Mauss beszámolója.

¹⁰ Uo., 428.

¹¹ Uo., 434.

Másodszor pedig Marcel Mauss így fogalmaz:

„Úgy vélem, hogy mindezen technikák alapvető oktatása abban áll, hogy a testet a használatukhoz idomítjuk. A sztoicizmus legnagyobb próbatételeinek stb., amelyek az emberiség legnagyobb részénél az avatást jelentik, az a céljuk, hogy elsajátíttassák a hidegvért, az ellenálló képességet, a komolyságot, a szellemi készenlétet, a méltóságot stb. Hajdani alpinistakodásom legnagyobb hasznát abban látom, hogy megtanultam a higgadtságot, ami lehetővé tette számomra, hogy állva aludjam a legkisebb kiszögellésen a mélység fölött.”¹²

Ebbe a szakadékokkal körülvett alpinista helyzetbe a durkheimi „homo duplex”¹³ képe sűrűsödik. Ezért a testtechnikák Mauss számára semmi esetre sem a tudattalan oldalán találhatók, hanem a tudatból fakadnak és olykor a tudatfölöttiből. A testet a használatához idomítják, és ez a használat egy szociálisan megszabott használat: a parancs és a tekintély által, egy szimbolikus rend vagy ennek befolyása és befolyásolhatósága szabja meg. Marey és Regnault szerint kézen fekvő lenne, hogy a testtechnikákban egy optikai tudattalant fedezzünk fel, mely kutatható, és a kultúrák összehasonlításában is az individuumok tudatán túl helyezkedik el – Mauss ezt máshogy látja. A testtechnikák a szocializáció tudatban rögzítendő változásaiból és megjelenési módjaiból állnak, amelyek éppen válsághelyzetben vehetők észre, amikor a tudat fájdalmasan és nevetségesen azt követeli, hogy a saját „test idomuljon a használatához” – ez így van a New York-i ápolónőknél és az angol katonáknál is. Ezért kétélűek a Mauss által példaként idevont válsághelyzetek: a szociális imperatívusz és a testi elégtelenség közötti szakítópróba oda vezethet, hogy egy személy felismeri a helyzetet, és idomul, vagy ahhoz, hogy két szociális imperatívusz közé szorul:

„Hajdanán akkor tanítottak meg minket alámerülni, amikor úszni már úsztunk. És amikor megtanítottak lemerülni, csukott szemmel kellett csinálnunk, azután kinyitni a vízben. Ma a technika épp a fordítottja. Az egész tanulás azzal kezdődik, hogy hozzászoktatja a gyereket nyitott szemmel a víz alatt lenni. [...] Ráadásul eltűnt az a szokás, hogy az ember nyelje-köpje a vizet. Az úszók az én időmben csavargőzösnek tekintették magukat. Ez ostobaság volt, de én végül is még ma is ezt csinálom: nem tudok megszabadulni a technikámtól.”¹⁴

A történelmi kiindulókérdés most pontosabban válaszolható meg. Kézenfekvő lenne, hogy a testtechnikák Marcel Mauss-féle feltalálását az etnográfiai és testtechnikai filmek történetére és előtörténetére vonatkoztassuk, Marey-ra és Regnault-ra Franciaországban. Ez az utalás se nem hamis, se nem találó, mert ha Maussból kiindulva olyan filmeket kezdünk keresni, amelyek megfelelhetnek és alapul szolgálhatnak Mauss szövegének, sokkal nagyobb figyelmet kapna a filmtörténet, különösen a betanítás és önbetanítása, varieté, Vaudeville, cirkus, show-k és slapstick egész skálája a korai filmben. Így egy csapásra fény derülne a testtechnikák és a médiatechnikák valamennyi modern kölcsönhatására, amit Mauss is figyelembe vett, amikor „megvilágosodásával” kapcsolatban nem a kronofotográfia és az etnográfia tudományos filmjére, hanem a New York-i és párizsi kacérkodás járásmódjaira hivatko-

¹² Uo., 445.

¹³ Émile DURKHEIM, *Az emberi természet kettőssége és ennek társadalmi feltételei* = *Olvasókönyv a szociológia történetéhez*, Új Mandátum, Bp., 2000, 352-62. Maussnál: Marcel MAUSS, *Az emberi szellem egy kategóriája: A személy, az „én” fogalma* = *Szociológia és antropológia*, 393-421.

¹⁴ Uő., *A test technikái*, 426f.

zott, ezáltal az 1920-as évekbeli nemi szerepek egyik nagy áttörésére, az úgynevezett „flapper-perek”-re.¹⁵

3.

Ezzel a perspektívaváltással azon elméleti kérdések közepén találjuk magunkat, melyeket Marcel Mauss testtechnikái továbbra is felvetnek számunkra. A testtechnikák a kultúrtechnikák meghatározott csoportja: olyan technikák, amelyek testi véghezvitelekből állnak, és a testet a technikai véghezvitel elsődleges tárgyaként és elsődleges eszközeként kezelik. Ez a meghatározás található Maussnál, és az egyértelműségét tekintve nem hagy kívánnivalót. Ugyanakkor ennek következtében egy rejtvény közepén találok magam, amelyet kevésszer fontolnak meg: a testtechnikák – az olyan találmányok mellett, mint az „ajándék”, az ajándékcseré vagy a »fait social total« – Marcel Mauss egyik legsikeresebb fogalmi találmánya volt. A koncepció az etnológiában és a társadalomtudományokban is érvényre jutott, és a testtechnikákat éppen a német nyelvű kultúratudományokban egyfajta alapító okiratként idézik, amikor arról van szó, hogy kijelöljék vagy megalapozzák a kultúrtechnikák körét. Ezenkívül Mauss nagy hatást gyakorolt a francia technikaelméletre és technikaantropológiára, és sok helyütt ezt a hatást már nem is vonatkoztatják rá. Ennek ellenére a testtechnikákról nem léteznek megfelelő tankönyvek, és egy meghatározott társadalom összes testtechnikáját sem foglalták össze monografikusan, ahogy léteznek értekezések a lándzsákról, csapdákról, evezésről, fazekasságról vagy az energiaforrások kihasználásáról egyes kultúrákban és kulturális összehasonlításban. Úgy tűnik, hogy valami megakadályozza a testtechnikák fogalmát, ha nem is hatásában, de a kibontakozásában – vajon túlságosan sok előfeltételhez kötődik a fogalom ahhoz, hogy monografikusan feldolgozzák? Vagy annyira egyszerű lenne, hogy a közelebbi szemügyre vétel ismét eltűnteti? Vagy egyáltalán nem olvasták Mausst, mert a fogalmat első csapásra megértik, ezáltal el is felejtik?

Ezen kérdések megválaszolásához érdemes visszanyúlni Mauss szövegéhez, egyszerűen azért, mert nem létezik jobb. Ezért a testtechnikák koncepcióját még egyszer kifejtem, egyfelől a Mauss-féle előfeltételek felől, másfelől azon a kérdésen keresztül, hogy pontosan mely jelenségekkel van dolgunk. Csak így válhat a fogalom aktualitása a maga teljes beválthatatlanságában beláthatóvá.

A testtechnikák koncepciója Maussnál két dologra nyúlik vissza: a technika régebbi koncepciójára és a legrégebbi létező technikákra. Az első visszanyúlás az antikvitásig megy vissza: a testtechnikák a görög *techné* értelmében vett technikák.¹⁶ Ennek jelentését Mauss a továbbiakban nem fejti ki, de röviden összefoglalható: a *techné* értelmében vett technikák azon lehetséges hasznos véghezviteleket jelentik, amelyek az előírások, a folyamatos gyakorlás és az elődök utánzása révén taníthatók és tanulhatók meg. Különösen a grammatika és a retorika nyelvi technikai alkották az ókortól egészen a XVIII. századig az európai nevelési formák

¹⁵ A húszas évek „flapper”-éhez: Sumiko HIGASHI, *Virgins, Vamps, and Flappers: The American Silent Movie Heroine*, Eden Press, Montreal, 1979.; Sara ROSS, „Good Little Bad Girls:” *Controversy and the Flapper Comedienne*, Film History 13. (2000), 409–23.; Lori LANDAY, *The Flapper Film: Comedy, Dance, and Jazz Age Kinaesthetics = A Feminist Reader in Early Cinema*, szerk. Jennifer M. BEAN – Diane NEGRA, Duke UP, Durham (NC), 2002, 221–48.

¹⁶ MAUSS, *A test technikái*, 431.

gerincét;¹⁷ egyúttal a technikát a filozófiai hagyomány és később az újkori tudományok mint a megismerés alacsonyabb – tisztán instrumentális – formáját leértékelték, mert a technikák esetében olyan hasznos véghezviteléről volt szó, amelyek esetén az ember teszi, amit tud, és tudja, amit tesz, anélkül, hogy ezt hasznosságán kívül indokolni tudná vagy kellene. A testtechnikák a *techné* értelmének megfelelően testi véghezvitelnek lennének, melyeket az ember előírások, folyamatos gyakorlás és utánzás által tanulhat meg és kell megtanulnia, és amelyek tudása valamilyen módon egybeesik véghezvitelükkel. Ezért a testtechnikák semmi esetre sem tudattalanok, ellenkezőleg: a nevelés során nagyon tudatosan kezelik és megnevezik őket, ám az lehetséges, hogy semmilyen tudatos és különlegesen érvelő indoklást nem fűznek hozzájuk.

Mauss egyúttal azt is mondja, hogy ezek a technikák, a testtechnikák, minden más technikát megelőznek: ezek voltak az első technikák. Ami ebből következik – ontogenetikusan, filogenetikusan, technikátörténetileg –, arra csak utal Mauss. Az egyik következmény feltehetőleg ez lenne: a technikafogalom nem alapozható meg a testi szervek exteriorizálása által, ha a technikai cselekvések első tárgya és eszköze a test volt és marad. Az a protéziselmélet, mely az Ernst Kapp-i¹⁸ német technikafilozófia nyomán a testi szervek elidegenítésének és újraelsajátításának dialektikája által bontakozik ki, Mauss szerint voltaképpen már nem elfogadható. Mindenesetre éppen Mauss egyik technikátörténész tanítványa, André Leroi-Gourhan írt egy pontosan ilyen és nagy sikert aratott emberiségtörténetet:¹⁹ a szervi cselekvések folyamatos exteriorizálásának történetét, egy történetet, melyben egyre inkább a testi cselekvések és különösen az alapvető fortélyok, illetve mozdulatok szerszámokba és gépekbe települnek, míg fel nem tevődik az ember fölöslegességének kérdése. Mauss szerint ezt a történetet másképp kellene szervezni: afelől, hogy miként lépnek interakcióba, és történetileg miként módosítják egymást (i) a testtechnikák és testi gyakorlatok, (ii) a kézműves cselekvések és jártasságok, valamint (iii) az ezekkel kapcsolatos és egyúttal kihelyezett tevékenységek, mint például a terepen elhelyezett csapdáké vagy a házasított állatoké vagy a gépeké és az algoritmusoké. És Mauss feltehetőleg osztozott volna másik jelentős technikátörténész diákja, André Haudricourt²⁰ kételyében, amely arra vonatkozott, vajon az emberiség története valóban leírható-e folyamatos exteriorizálás történeteként vagy akár, ahogy azt Leroi-Gourhan elképzelte, valódi evolúcióként, ha a legrégebbi technikák, azaz a testtechnikák nap mint nap végrehajtandók, megtanulandók és megtanítandók, és ezért továbbra is kölcsönhatásban állnak az összes többi technikával. (És az, amit „médiümoknak” nevezünk, feltehetőleg ezen interakciók szélein helyezkedik el, és ezen a széleken keletkezik.)

A Mauss-féle technikátörténetre vonatkozó kérdés ezért időszerűbb mint valaha, és a technikátörténet Haudricourt és Leroi-Gourhan utáni generációja legalább kétféleképp közelített a Mauss-féle felfogáshoz: Leroi-Gourhan a „műveleti lánc” fogalmát népszerűsítette,²¹ amely Maussra nyúlik vissza,²² és a figyelmet a cselekvések fokozatos összekapcsolódására

¹⁷ Henri-Irénée MARROU, *Geschichte der Erziehung*, dtv, München, 1977.

¹⁸ Ernst KAPP, *Grundlinien einer Philosophie der Technik (1877)*, Stern-Verlag Janssen, Düsseldorf, 1978.

¹⁹ André LEROI-GOURHAN, *Hand und Wort: Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1980.

²⁰ André HAUDRICOURT, *La technologie science humaine*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1987.

²¹ LEROI-GOURHAN, *Hand und Wort*, 273–95.

²² Marcel MAUSS, *Manuel d'ethnographie (1947)*, Éditions sociales, Paris, 1967.

és összehangolódására irányítja, amelyek megalapozzák a véghezvitelt. A műveleti lánc azt jelenti, hogy a résztvevők technikai figyelme a műveletek fokozatos összekapcsolódására irányul, és hogy a leírásnak – és a technikatörténetnek – először szintén a cselekvések kapcsolódásaira kell irányulnia, nem pedig a szerszámokra, az eredményre vagy egyetlen lépésre. És minél következetesebben átveszi ezt a perspektívát a technikaelmélet (és az etnográfia), a mostani technikai specializálódások – és tudományos tevékenységek – annál inkább a mindenkor *techné*, azaz a szakértelem vagy a gyakorlati jártasság formájaként fognak megjelenni, amelyet előírásokkal, gyakorlatokkal és példaképekkel edzenek, és amely csak a mindenkor műveleti láncok vagy műveleti ciklusok által határozható meg és ellenőrizhető.

4.

Marcel Mauss technikaelméleti intervenciója – aforisztikussága dacára, amelyennek 1932-ben tűnhetett – nemcsak beigazolódott, hanem egyáltalán nem sejtett módon ismét érvényesült. A testtechnika eközben kétségtelenül nem annyira program, mint inkább kulcsszó maradt, a kidolgozására nem került sor. Hogyan nézett ki a kutatási program magánál Marcel Maussnál? Az 1934-es előadáson az 1930-as évekbeli előadásokkal együtt jól látszik, hogy Maussnak egy szisztematikus és továbbra is kivitelezhető program volt a fejében. Mauss az összegyűjtött testtechnikákat lényegében két ciklusra osztotta: (először) a bábáskodástól kezdve a pubertás koron, felnőtté váláson és házasságon át egészen a temetésig tartó életciklusra. Az életciklust megelőzi a testtechnikák nemek szerinti beosztása, tehát az, amit az utóbbi évtizedek során gender-osztályozásként tárgyaltak. És az (első) életciklusba Mauss még egy (második) életciklust helyezett: a felnőttek mindennapi testtechnikáinak napi ciklusát. A témához tartozó fejtegetéseiben másutt heti és havi ciklusokra való utalások is találhatók, amelyek megszabják a testtechnikákat.²³ Marcel Mauss szisztematikus javaslata ennek megfelelően arra irányul, hogy a testtechnikákat ciklusok vagy szociális ritmusok szerint tárgyalja, amelyek szerint ezek kivitelezendők vagy kivitelezhetők. És ha a saját napi folyamatok és életciklus szempontjából végiggondoljuk a Mauss által említett testtechnikákat, arra jutunk, hogy az ilyen technikák véghezvitele nélkül a „saját személy” fogalma rendkívül gyorsan összeomlik: mindannyian meghatározott testtechnikákhoz kötődünk, hogy társadalmi személyként fölismerhetővé váljunk, és stabilizáljuk magunkat: és ha ezekről tartósan le kell vagy le akarunk mondani, akkor társadalmi személyként újra meg kell határoznunk magunkat.

Amit Mauss felkínál, az csak egy egészen önkényes részlet az etnográfiai irodalomból, olyan kincseskamra, amelyik különböző országokból gyűjt össze különféle bizonyítékokat. Ennek ellenére az önkényes válogatásnak megvan a sajátos bája, mert pontosan ezt a kérdést teszi fel: miként mérhető föl a testtechnikák önkényességének játéktere? Úgy gondolom, hogy Mauss gyűjteménye három általánosításra ad lehetőséget, melyek közül az első kettő egészen explicit módon is fellelhető írásaiban:

(1.) A testtechnikák önkényes karakterrel rendelkeznek, ezért minden társdalomban a szimbolikus megkülönböztetést szolgálják.

²³ *Uo.*, 31.

(2.) A testtechnikák ezen szimbolikus feltöltése a tanulás és a megismerés során még a saját társadalmon belül is interkulturális félreértésekhez és idegenségtapasztalatokhoz vezet.

(3.) A testtechnikák nem sorolhatók be egy haladástörténetbe vagy a technikák felhalmozódásának történetébe, *hideg* technikák maradnak, amelyek feltehetőleg tartósan kivonják magukat egy felhalmozódásra alapuló növekedésből.

Az önkényesség és a szimbolizáció Mauss szociológiai elméletében egybeesnek: amennyiben léteznek a variációk önkényes lehetőségei, például a járásé vagy az alvásé vagy a bábáskodásé, akkor ezek a variációk a társadalmi csoportok szimbolikus megkülönböztetésére is szolgálhatnak, kultúrák között vagy egy társadalmon belül, például osztályok, kasztok és rangok között. A testtechnikák medialitása – az, hogy szimbolikus megkülönböztetést közvetíthetnek, elhatárolásokat és öntörvényűségeket szimbolizálhatnak és stilizálhatnak – itt kezdődik. Ez egyúttal azt is előre meghatározza, hogy a testtechnikák idegenségtapasztalatokra és kulturális félreértésekre adnak majd okot, előrelátható és kevésbé előrelátható idegenségtapasztalatokra és félreértésekre. Mindez egészen nyilvánvalóan az a terület, amiről Hans Peter Duerr²⁴ Norbert Eliasszal²⁵ vitatkozott, mégpedig a „meztelenség és a szemérmesség” területe. Minden ember ugyanazt a szeméremérzetet és feltehetően ugyanazokat a szeméremhatárokat ismeri, de ahogyan ezeket a szeméremhatárokat az eltakarás és a felfedés, az oda tekintés és az eltekintés által szocializálják, és a megfelelő testtechnikákkal leküzdi, arra a félreértésre adnak okot, hogy a saját társadalom tudja legjobban, miként kell bánni a szemérmességgel – és az ennek kiegészítéseként elgondolt szabadossággal –, míg más szocializációk vagy szemérmetlenek, vagy túlzottan is szemérmesek, vagy egyszerre mindkettő. A szeméremhatárok Duerr által meggyőzően bizonyított egyetemlegessége ellenére ebben a félreértésben nem létezik lehetséges középút.

Valami hasonló érvényes a higiénia testtechnikáira vagy pontosabban a testi és lelki tisztálkodásra. A kultúránk például arra a nézetre épül, hogy legalább a testi tisztálkodás eszközei, tehát a szappanok, samponok, dezodorok stb. „tisztá tárgyak”. Ennek megfelelően kiindulhatunk abból, hogy tisztaságot szimbolizálnak, és ezekben az eszközökben „benne lakozik” a tisztaság és a szimbolikus tisztítóerő – minden vonatkozó reklám ezt a hitet erősíti. Ez azonban más kultúrák, például bizonyos európai szintók és romák számára nem volt és a mai napig nem elfogadható, mivel a szappan állandóan a szennyeződéssel kerül érintkezésbe, tárolja a tisztátlanságot, és ennek megfelelően „tisztátlan tárgyként” kell kezelni, amelyben a „tisztátlanság” per se benne lakik, és ezáltal a veszélyeztetés saját helyét jelöli ki a háztartásban.²⁶ Ez nagyon távolinak tűnik a tisztítási technikáinktól, azonban egyáltalán nincs annyira távol, mivel az utóbbi évtizedekben valami nagyon hasonló történt nálunk is: ez a mosdó-kesztyű száműzése volt, amely nagyszüleink generációja számára a tisztítást, illetve a szap-

²⁴ Hans Peter DUERR, *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*, Bd. 5, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1988–2002., és különösen Uő., *Nacktheit und Scham*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1988.

²⁵ Norbert ELIAS, *A civilizáció folyamata*, Gondolat, Bp., 1987.; Duerr–Elias vitájához lásd: Dominique LINHARDT, *Le procès fait au Procès de civilisation. A propos d'une récente controverse allemande autour de la théorie du processus de civilisation de Norbert Elias*, *Politix* 55 (2000), 151–81.

²⁶ Vessd össze a következő önéletrajzi beszámolóval: Jan YOORS, *Die Zigeuner*, Ullstein, Frankfurt/M, 1982.

pan és a test közötti megfelelő közvetítést ígérte, feltehetőleg azért is, mert segítségével mosakodás közben nem kellett közvetlenül megérinteni magukat. A mosdókesztyű a mai generáció egy része szerint a testi kosz visszataszító tárolója, és ezzel a kosszal csak a folyékony szappan kézzel felvitt friss adagjai tudnak kellőképpen elbánni.²⁷

Az ilyen megfigyelések száma gyarapítható, az általános pont a következő lenne: szemérmesség, tisztaság, egyúttal rendezettség, egészség, szépség, ezek a morális és esztétikai értékek számunkra bizonyos testtechnikákkal és azok mediális összesűritésével kapcsolódnak össze, a tisztítás, az ápolás, a szépítkezés és a sportos erőfeszítés vagy ügyesség technikáival és megtestesüléseivel, amelyek más kultúrák és korábbi európai korszakok, sőt esetenként az előző és a következő generáció és ezek divathullámai számára valószínűtlennek, értelmetlennek, szinte idegennek és undorítóknak tündek, és részben továbbra is annak tűnnek. A testtechnikák – az életciklus és az élet kihívásaira adott válaszok egyetemes alapjai dacára is – önkényesen alakulnak, és szimbolikus általánosításokhoz, szociális elhatárolásokhoz és elkerülhetetlen idegenségtapasztalatokhoz vezetnek. A testtechnikák médiumok. És nem szabadulhatunk meg már egy katalógusszerű elrendezés esetében sem, mint például Marcel Mauss tervénél, attól a benyomástól, hogy a testtechnikák nem sorolhatók be egy haladástörténetbe vagy a technikák felhalmozódásának történetébe, és különösen nem a testszervek és testfunkciók exteriorizálásának a történetébe. Más szóval a testtechnikák „hideg technikák” maradnak, amelyek feltehetően továbbra is a lehető legjobban kivonják magukat a felhalmozó növekedés alól, tehát azon növekedés alól, amely esetén a régi technikák beépülnek az újakba, és az új célokért módosulnak.

Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy nem lehetséges az a növekedés és felhalmozás, éppen ellenkezőleg. A modernségben és médiumaiban a testtechnikák egyes szisztematikus növekedései nagyon hatékonyak voltak, különösen a modern sporté annak együttes tudományos és sportorvosi kutatásával, de említhetjük néhány igen régi rendszer testtechnikai növekedését is: az indiai jógát és a kelet-ázsiai harc- és meditációs technikákat. A testtechnikákon belül tehát léteznek olyan csoportok, amelyeket évszázadok óta szisztematikusán kutattak, és amelyek esetében az egyes testi folyamatokból eredő technikák összeállítása és javítása középpontban állt, és továbbra is ott áll. Ugyanakkor ezek a technikák is egy előfeltétel alá rendelődnék: a testi és pszichoszomatikus ügyesség feltételei az emberiség történetét tekintve az Afrikából való kivonulás óta változatlanok. Ha rendszeresen kutatnak, edzenek, és mindenekelőtt koordinálnak bizonyos testi és pszichoszomatikus ügyességeket, ha tehát elérik a testtechnikai szabályozás bizonyos szigorúságát, ahogy ez a modern sportokat vagy a jógát jellemzi, akkor ebből virtuózok csoportjai és sajátos virtuozítások keletkeznek. Egészen kis társaságok esetében megkísérelhetjük azt is, hogy ezt a virtuozitást bizonyos kötelezettséggé tegyük, amelyeknek mindenki aláveti magát; nagyobb társadalmakban – nálunk például a sportoktatáson vagy a hadkötelelességen keresztül – bizonyos testi virtuozítások gyakorlását a közösség átmeneti szociális kötelezettségeként érvényesíthetjük, máshol pedig bizonyos szakmai csoportok előfeltételeként. Ezáltal azonban egy általános, az egész népesség számára kötelező testtechnikai növekedés nem érhető el. Nem létezik a testtechnikai ügyesség emberiségtörténeti növekedése; egyes szisztematikusán gyakorolt virtuozítások gyorsan létrejöhetnek, majd hamar feledésbe merülhetnek; a lehetséges testtechnikáknak mindig csak egy kis csoportja kötelező társadalmilag, amely egy életen át megakadályozza más cso-

²⁷ A szemináriumokon és az ismerősök között éveken át tartó felmérés eredménye.

portok megtanulását és virtuóz növekedését. Ebben az értelemben pedig sajnos igaz marad, hogy a testtechnikák „hideg”, azaz nem-akkumulálható technikai tartományt tesznek ki – ami senkit sem akadályoz meg abban, hogy növelje és átértékelje saját testi virtuóztatását és ennek szigorúságát. Már amennyire ez jogában áll.²⁸

5.

A testtechnikákat már érintőleg „médiumpoknak” neveztem, azonban ez is kifejtést igényel. Ez arra utal, hogy nem termékeny és nem is sikerülhet a testtechnikák felosztása egyrészt „természetük” szerint, tehát az organikus test szerinti kezelésükre, amely számunkra a biológiai „természet”, és a természet egy részét jelenti, másrészt szociális jelölésekre, jogokra, kötelezettségekre és szociális viszonyokra, jelekre vagy médiumokra. Ez ugyanaz, mint amit Marcel Mauss a testtechnikák szimbolikus és önkényes jellegének hangsúlyozásával feltételezett. A médiumok és a medializálások nem a testtechnikák járulékos részei, hanem más technikákkal és más szimbolizációkkal való folyamatos interakcióból keletkeznek.

„Tudjuk, hogy az ausztrál képes futva utolérni a kengurut, az emut, a vadkutyát, vagyis a dingót. El tudja kapni az oposzumot a fa tetején, bár az állat elképesztő erővel tiltakozik. Az egyik ilyen vadászmódus, amit idestova húsz éve figyeltek meg, az Adelaide környéki törzsek dingóvadászatainak rítusa. A vadász szünet nélkül az alábbi varázsigét énekli:

üsd le a (beavatási stb.) sastollcsokorral,

üsd le az övvel,

üsd le a fejszalaggal

üsd le a körülmetélési vérrel

üsd le a kar vérével

üsd le az asszony menstruárával

altasd el stb.

Egy másik szertartás, az oposzumvadászati során az egyén igen-igen varázslatos követ: egy hegyikristálydarabot (kawemukka) tart a szájában, és egy ugyanilyen fajta varázsigét énekel, ezáltal válik biztossá, hogy ki tudja ugrasztani odvából az oposzumot, föl tud mászni a fára, és ott a derékövén függeszkedni tud, üzőbe veheti, elfoghatja és megölheti [...]. Amit azonban ezután akarunk megragadni, az a bizalom, a lélektani momentum, mely egy olyan cselekvéshez kötődik, ami szavak és egy mágikus tárgy jóvoltából szerzett, elsősorban biológiai rezisztencia-jelenség.

Technikai cselekvés, testi cselekvés, mágikus-vallásos cselekvés a cselekvő szemében összekeveredik.”²⁹

Mauss ezt a cselekvést „futás rituálénak” és vadászatnak nevezi, de itt is egy testtechnikáról van szó, egy technikai lehetőségéről, hogy a saját test és a zsákmány fizikai ellenállását szóbeli szuggesztió és külön erre a célra készített eszközök révén megoldjuk. A vadász öve és hajítólövedéke talán majd az anyagi kultúra múzeumába kerül vagy az eszközök közé; a varázsigét szövegkönyvekben találjuk meg; a mágikus hegyi kristály pedig számunkra a talizmánok közé tartozik, vagy a szociális és vallási bizalom része. A személy medializálása, mate-

²⁸ Példás, példátlan: Harold GARFINKEL, *Passing an the managed achievement of sex status in an inter-sexed person* [5. fejezet] = Uő., *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1967.

²⁹ MAUSS, *A test technikái*, 430f.

riális technicizálása és rituális előkészítése azonban egybeesnek – még akkor is, ha tudományos szokásaink, illetve gyűjteményeink és múzeumaink rendszerezése egymástól elválasztva osztja be őket.

Amint ezen a példán világosan felismerhető, az általunk felfogott értelemben feltehetőleg más társadalmak számára nem léteznek testtechnikák. Mégis meg kellene tartanunk a fogalmat, mégpedig heurisztikus fogalomként, amely ideiglenesen lehetővé teszi, hogy a testi és technikai véghezvitelek esetében pontosan arra fókuszáljunk, ami eltűnik, ha ezeket a véghezviteleket rituális, nyelvi vagy szociális folyamatnak tekintjük. Az, hogy a testtechnikák második pillantásra mindig magukban foglalnak rituális technikákat és nyelvi technikákat is, nem szól az ellen, hogy így járunk el. Először jön a fókuszálás, aztán a ciklikus áthaladás a rituális, nyelvi és testi folyamatokon, amelyek során létrejönnek a testtechnikák. Hiszen a testtechnikákra való fókuszálás nélkül bizonyos tényállások és ezek összehasonlíthatósága egyáltalán nem ismerhető fel. Így hasonlított össze Claude Lévi-Strauss a fiatalok változatlanul aktuális vonzódását az extrém sportokhoz az észak-amerikai indiánok még extrémebb gyakorlataival, akiket a többnapos túlterhelés és megerőltetés elvileg olyan látomásban részesített, amely megváltoztatta az életüket.³⁰ Az egyiket a szakirodalom „rituálé”-nak hívja, a másikat nálunk „sport”-nak nevezik, és legtöbbször sportként legitimálják – és sérülések esetén a betegbiztosításnál ennek megfelelően kezelik. Az ember azonban hamar észreveszi, mennyire ideiglenesek ezek a megnevezések, illetve mennyire ideiglenessé válnak, ha közelebbről megvizsgáljuk őket a kultúratudomány szemszögéből. Az élsportolók szuggesztív technikai és mágikus segédeszközei nem kevésbé kidolgozottak, mint a fentebb említett ausztrál vadászoké.

Ezért a testtechnika fogalma megőrzött egy bizonyos kétélűséget: amennyiben túl szűken értjük, akkor a fogalom a testtechnikák egy „testre” való redukcióját implikálja, amely más társadalmaknak és korszakoknak a legtöbb esetben idegen lett volna. Azonban ha a testtechnikák „testre” való heurisztikus fókuszálásával foglalkozunk, és kiegészítjük ezt a testtechnikák rituális, nyelvi és mediális kivitelezésének megfigyelésével, akkor más összehasonlítási lehetőségekhez és tanulságokhoz jutunk, mint egy ilyen fókuszálás nélkül. Ugyanez áll azoknak a technikai megmunkálásoknak a megfigyelésére is, amelyeket társadalmunkban a „testre” vagy a „testgyakorlatokra” redukálnak. A maussi perspektíva sokkal világosabbá teszi, hogy miért vezettek éppen a testre való redukcióra irányuló modern törekvések, amit az orvostudományban „szomatizálásnak” neveznek, egy sor új rituálé feltalálásához, ami a 19. század óta óriási médiaintenzitást eredményezett. A testtechnikák nálunk is – mint ahogy a Mauss által idézett ausztrál vadászatban – ciklikusan összekapcsolódnak az új anyagi artefaktumok feltalálásával, a rituális és nyelvi technikákkal, az imaginációkkal és a mediális közleményekkel, a halk imákkal és a hangos szuggesztíókkal. És éppen a testtechnikák területén megjelenő modern találmányok, amelyek közül több is a testi folyamatok szomatizálására, tehát egy tudatos és módszeres redukcióra irányult, hozták létre a pszichoszomatikus megtestesülés, ritualizálás és mediatizálás egészen új ciklikusságát. A „testen” való modern redukciók és tisztítómunkák folyton új plazmát teremtettek, amelyben összeolvadtak egymással a médiumok, a testek és a személyek.

³⁰ Claude LÉVI-STRAUSS, *Le 'sentiment de la nature', un besoin fondamental*, Ethnies, 17 (2003), 88–94. Claude Lévi-Strauss egy sajnos csak nehezen hozzáférhető szövege a testtechnikák fogalmáról, mely megérdemelné a német fordítást.

Itt elegendő felsorolni a legismertebb kulcsszavakat, mivel a tények közismertek:

- a modern *sport* a sportágakkal, a szomatizálással és az izom hangsúlyozásával, a sportközvetítéssel és piacosítással, sportorvosi kutatással, valamint a kollektív és individuális ritualizációival

- a test leegyszerűsítése az *izmokra*, ami csak médiajelenséggént, azaz testépítésként működik, ezek preparátumai pedig hihetetlen testi állapotokat idéznek elő, amelyek csak a mediális kép és a bemutatás bizonyos szertartása miatt elviselhetők

- a modern *orvostudomány*

- *kiképzés és ergonómia*; a „motion capture” története a testi folyamatok állandóan hangoztatott idegenségtapasztalatának történeteként megírásra vár³¹

- a *kelet-ázsiai testtechnikák* a 19. század óta tartó nemzetközi elterjedése, leegyszerűsítése és hibridizációja

- a *testmodifikációk* története a modernségben

- és nem elfelejtendő: a modern *pornográfia* története: mert ott is – összevetve más kultúrákkal és imaginációs technikákkal – a test extrém szomatizálása, és bizonyos testtechnikákra redukálása ment végbe, ami egyúttal új rituálék, személyhez kapcsolódó tulajdonítások és mediális divatok kialakulásához vezetett

Ezen testtechnikák fejlődése és esetenkénti eskalációja kezdettől fogva hatottak a modern médiafejlődésre, itt nem létezik technikai apriori – például a pornográfia hatása a videoformátumok elterjedésére vagy az orvostudományi kutatás és drokkultúrájának uralkodó befolyása –, amelynek szerkezetét nem egy testtechnikai apriori szabta volna meg. Ez érvényes a modern infrastruktúra fejlődésére is. Ezért utalt arra Joachim Radkau, hogy az autómobilforgalom korai elterjedése – ellentétben a vasúti és villamoshálózatok voltaképpen túlerőben lévő tervezéseivel – a privát biciklisport ezt megelőző fejlődéséből magyarázandó, tehát egy modern sportból és a „technika és a test egységének a kerékpározás révén megalapozott tapasztalatából.”³² „A kerékpározás ragályos elterjedése és az autómobilos ostobaság”³³ összetartozott, és sorrendbe állítható volt, amelyet sokkal később a Rajna-vidéki testtechnocsoport, a *Kraftwerk* saját testével fordított meg, az autópályától visszafelé haladva a Tour de France-ig.³⁴

A modern társadalmak az utóbbi kétszáz évben ismételten arra törekedtek, hogy a testtechnikákat „testtechnikákra” redukálják, és ezáltal úgy szomatizálják őket, hogy ezek a cselekvési folyamatok kiszámíthatóvá, automatikusan följegyezhetővé vagy természettudományosan megfigyelhetővé váljanak. Ezek a redukciók azonban nem voltak egységesek, és nem is tudtak egy „testet” előállítani, amely különbözne azoktól a rituális és nyelvi technikáktól, médiumoktól és szuggesztióktól, amelyeknek köszönhetően létrejön ez a test. Marcel Mauss testtechnikafogalma első pillantásra éppen ilyen modern redukciónak tűnt, és ha Mauss tényleg Regnault és Marey révén jutott volna el saját fogalmához, összeállna az ilyen típusú redukció következetes története. Alaposabban utána olvasva azonban megállapíthatjuk, hogy

³¹ Köszönet Ute Hollnak, hogy ezt a kérdést 2008 decemberében az IKKM-ben tartott vita alkalmával felvetette.

³² Joachim RADKAU, *Technik in Deutschland*, Suhrkamp, Frankfurt/M, 2008, 157.

³³ *Ua.*

³⁴ Vö. Pascal BUSSY, *Neonlicht, Die Kraftwerk-Story*, Bosworth Music, Berlin, 2005.

Mauss fogalma a rituálé, testtel való bánásmód és a medializálás közötti összefüggés egészen amodern felfogásáért száll síkra, a szomatizálás és a pszichoszomatizálás hideg kontingenciájáért, amelyet a modernség historizálásában kellene nyomon követnünk. Sohasem voltunk modernek. Saját testtechnikáink amodern konstitúcióját illető belátásában Marcel Mauss fogalmának még kibontatlan aktualitása rejlik.

Fordította: VINCZE FERENC

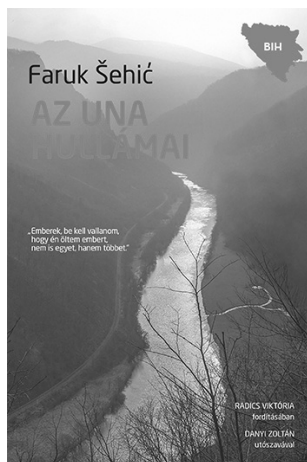


ELFELEJTETT PORTRÉ XXIII. 2015. 30×21 CM, GRAFIT, SZÉN PAPIRON

MÁRJÁNOVICS DIÁNA

A káosz algebraja

FARUK ŠEHIĆ: AZ UNA HULLÁMAI



**L'Harmattan Kiadó
Budapest, 2016
188 oldal, 2790 Ft**

”

Danyi Zoltán egy 2015-ben publikált interjújában a délszláv háború eseményeit feldolgozó *A dögeltakarító* kapcsán a következőképpen nyilatkozott: „húsz évig menekültem ezek elől a gondolatok elől, nem akartam tudni arról, hogy mi történt, és nem akartam magamra venni a súlyát annak, ami történt, úgyhogy minden lehetséges módon próbáltam elfordulni az úgynevezett valóság elől”. Faruk Šehić kötetének, az autobiografikus *Az Una hullámainak* elbeszélője hasonló kijelentést tesz: „Én megpróbáltam minden erőmmel blokkolni a háborús képek alakzatait és tartalmait, le szerettem volna őket szorítani minél mélyebbre, mint mikor valakit belöksz a vízbe, ráállsz a vállára, és még mélyebbre nyomod.” (66.) A L'Harmattan *Valahol Európában* sorozatának szerkesztői Danyi Zoltán utószavával közölték *Az Una hullámain* – rámutatva a közös tapasztalatra, melyet a szerzők más-más pozícióból, eltérő poétikai megoldásokkal beszélnek el.

Az öt éve induló világirodalmi sorozat (újra csak) hiányt pótol. Olyan – a külföldi recepciót és a fordításirodalmat tekintve jelentős – kortárs európai művet közölt, amely az elmúlt századot meghatározó történelmi fordulatról szól. A *Valahol Európában* rendkívül igényesen kivitelezett köteteinek fedőlapján minden esetben az adott ország, régió térképe szerepel. *Az Una hullámai* borítóján Bosznia-Hercegovina látható; ám az ex-jugoszláv szerző esetében épp az identitás, a nemzeti hovatartozás kérdése az egyik központi probléma. Faruk Šehić Jugoszlávia „eltiport, eltaposott nemzedékének” tagja. A szerző harcolt a fronton; három éven keresztül – tévékenyen – vett részt a háborúban; leszerelését követően kezdett el publikálni. A kezdetben verseket (*Pjesme u nastajanju; Hit depo; Transsarajevo; Ulične poslanice*), rövidprózai szövegeket (*Pod pritiskom*) közlő Šehić korábbi írásainak is fontos témája Jugoszlávia szétrobbanása. A szerző első regénye azonban nem a háborúról akar szólni.

Az Una hullámainak metareflexív elbeszélője egyértelműen meghatározza az írói programot: „nem áll szándékom-

ban fősorakoztatni a borzalom velőtrázó képeit, melyeknek szemtanúja voltam, mert az kétszer vastagabb könyvet követelne, mint ez itt, mégsem lenne hatásosabb.” (10–11.) A több alakmásban feltűnő, olykor Mustafa Husarként megnevezett narrátor egy cirkuszi fakír hipnózis alatt beszél emlékeiről, miközben megpróbálja „blokkolni a háborús képek [...] tartalmait.” (66.) Az elhallgatásra, elfojtásra irányuló törekvés rendre kudarcot vall. A víziókat, imaginatív jeleneteket rögzítő emlékleírások folyamán bizonyossá válik: a háború a traumatizált egyén múltját alapjaiban meghatározza.

Az emlékezés asszociatív mechanizmusát működtető regény rövidre szabott fejezetei laza kapcsolatban állnak egymással. A szövegegységek „kaotikus rendet” mutatnak. A kötet aleatorikus zenei kompozícióhoz hasonlít: bárhol felüthetjük; a szerző teret ad az improvizatív olvasásnak. A narráció a háború előtti és utáni évek diszkontinuitását tükrözi. A hirtelen ugrásokkal, síkváltásokkal operáló szövegrészekben olvashatunk a gyerekkorról, a háború alatt és után zajló eseményekről. A fejezetek összetartója egy motivikus elem, a címben szereplő, horvát–bosnyák határon húzóódó folyó. A talajvesztett elbeszélő az Unát olyan – mitizált, szakralizált – entitásként írja le, amely ellenáll a pusztításnak, az egyetemes romlásnak: „Ebben a városban mindenki a víz hívője. Hiszen tudják, hogy a problémák zöme elmúlik, ha nézik a víz folyását.” (127.) A víz, a földrajzi tér az elbeszélő lelkiállapotának meghatározója, az identitás fontos része.

A kötet eredeti címe *Knjiga o Uni, Az Una könyve*. Radics Viktória fordítása (az angolhoz hasonlóan: *Quiet Flows the Una*) hangsúlyozza azt az intertextuális kapcsolatot, amely a kötetet Solohov világháborús nagyregényéhez, a *Csendes Donhoz* fűzi. Šehić írása bővelkedik a kulturális allúziókban. *Az Una hullámaiban* (olykor öncélúnak tetsző módon) tűnnek fel Rimbaud-, Baudelaire-, Aronofsky- vagy Lynch-utalások, Bowie-, Rolling Stones- és Depeche Mode-sorok. Az egyik legfőbb referenciapont Borges, a formaeszmény pedig a borgeses, Danilo Kiš-i (pszeudo)enciklopédia. A gyermekkor idilli helyszínét felidéző elbeszélő akkurátus leírásokban veszi számba a természeti képződményeket: a felhők típusait, a különböző halfajokat. A lejegyzés, az írás aktusa felértékelődni látszik: „a szavak felülműlják a pusztulást. Ha kitörlöd őket, máris a nyelved hegyén teremnek. Ezért elkezdtem megszállottan leírni azokat a tárgyakat, amelyek csak nekem fontosak.” (174.) E gondolat igazsága ugyanakkor idővel – az önellentmondást nem kerülve – megkérdőjeleződik: „A könyvek hangtalanok, semmit sem bizonyítanak, nem képesek feleleveníteni a múltat. [...] Egy névtelen ember tanúságtétele értékesebb, mint az enciklopédiák hűvöse.” (133.)

Šehić kötete egyértelműen illeszkedik abba a szöveghagyományba, amelyet Shoshana Felman alapvető tanulmányában a *testimony* terminussal jelöl. A referenciális elemeket tartalmazó *tanúságtétel* az élet és a szöveg mezsgyéjén elhelyezkedő architextus, melynek – ahogyan Menyhért Anna fogalmaz – „határozott irányultsága van, hiszen a szöveget [...] konkrét céllal hozzák létre: a traumát akarják megközelíteni és feltárni”. A metafiktiiv megjegyzések szerint éppen ez *Az Una hullámainak* tétje. A szerzői hitvallás markáns: „Én azonban nem bocsátok meg, nem feledek, mindenre emlékszem. Írni annyi, mint beszélni, beszédek tartani egy láthatatlan közönségnek; ez az én kis tanszékem. Nem látom, hogy más-képp is lehetne harcolni az emlékezés jogáért.” (66–67.)

A krónikás narrátor hangsúlyozza a dokumentum-jelleget, miközben – a fenti tételt cáfolva – több fikciós szintet magába foglaló elbeszélést működtet. A dokumentarista betétek mellett számos szöveginzert a mítoszok, a legendák beszédmódját idézi. A kötetről általánosság-

ban elmondható: a prózapoétikai megoldásokat illetően kevésbé következetes, a gondolati tartalmat tekintve obskúrus. Bizonyos fejezetek reflektáltan szólnak az ellenség démonizálásának lélektanáról, felmutatják a háborús létállapot paradox jellegét, a frontvonal otthonosságát: „Tanuljuk a gyűlöletet, mert ez a túlélés egyedüli módja, gyűlölet segítségével lehet fölébreszteni azt a haragot és erőt, ami életben fog tartani, amitől kedved támad élni.” (96.); „Ez az utca első háborús évem őshazája. Itt találtam rá a rejtett békére.” (118.) Máshol azonban zavarba ejtő kijelentéseket olvashatunk a háború felszabadító erejéről: „Ó, a háború édes gyöngédsége, melytől majdnem felrobban a szívem! Megváltás ez a háborús ég, Van Gogh okker csillagaival, mely ráborul az ismeretlen utca iránti szerelmemre.” (119.); „A háborús káoszban megvan a maga mélyebb értelme, megszűnnek a határok, minden elszabadul, és ebből új valóság fakad: az emberi test és a gondolatok határtalan szabadsága.” (80.) A kötet nyugtalanító ellentmondásai újraolvasásra, a múlt megrázó eseményeinek újragondolására sarkallnak.



VÖRÖS ISZAP. 2013. OLAJ. FA. 30×24 CM

HAJNAL ZSOLT

„szívcementből monument”

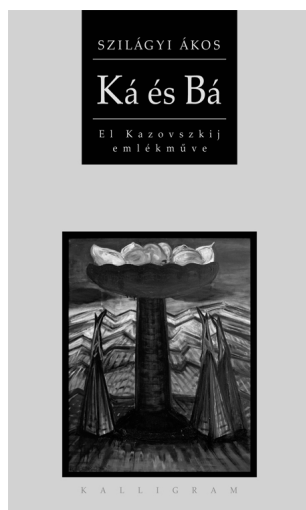
SZILÁGYI ÁKOS KÁ ÉS BÁ CÍMŰ KÖTETÉRŐL

„Meghalni nem könnyű. Nem élni nehezebb.”

Weöres Sándor

„Napjaink kultúrája a hallgatás falát emelte a halál és a gyász köré.”

Polcz Alaine



Kalligram Kiadó
Pozsony, 2015
152 oldal, 2700 Ft

Óvatos az olvasó, amikor Szilágyi Ákos kötetét letéve elharmadodott értékítéletet tenne, hiszen tisztában van vele, hogy a gyász kényszermunkájának százötven oldalon dokumentált fázisait volt lehetősége végigkövetni, ennek tudata pedig eredendően csorbít valamelyest a kritikai attitűdön. Szilágyi Ákos jelen kötetében végez számadást az El Kazovszkijjal és Borbély Szilárddal való meghatározó kapcsolatával, kettejük halálával, amely a lélek mélyrétegeiben játszódó lírai Odüsszeia végeztével egy, az önreflexiót sem mellőző tanatológiai bedekkerben kristályosodik ki.

Adódik a kérdés, mennyit képes profitálni egy mű azon tulajdonságából, hogy rajta keresztül az alkotó privát pokoljárásába is jegyet válthatunk. Annál is égetőbb ez a kérdés, mivel esetünkben az írott szavak által történik az intim szférában zajló történések tolmácsolása, ezek a tapasztalások pedig egyáltalán nem, vagy a legnagyobb szerencséjével is csak alig artikulálhatóak tisztán – az erre irányuló törekvések természetükből fakadóan a kimondhatatlannal dacolnak. Ilyen szintű lemeztelenedéssel a hazai szépirodalmi szintéren legutóbb talán Kiss Judit Ágnes *Koncentrikus korok* című kötete kapcsán találkozhattunk, amelyben az édesanya halála felett érzett gyász került feldolgozásra, ehhez viszont a költő csak többé-kevésbé találta meg a hiteles nyelvet és hangot, tehát azt a működő vehikulumot, amely képes lett volna a személyes terhet megfelelő módon az olvasók felé továbbítani. Szilágyi szövegtestének is itt az Achilles-sarka: az alanyiség és a közlésvágy nem párosul egy olyan plusz esztétikai értékkel, amely a kötetben szereplő versek egy hányadát megkülönböztetné a pusztán terápiás célzattal létre-

jött, önmagukért való kreációktól.

Annak megfelelően, hogy a veszteséggel és az abból következő gyásszal összefüggő pszichológiai megnyilatkozásokat rögzíti a kötet, a gyász folyamatában elkülöníthető, de egymástól markánsan el nem választható, gyakran összemosódó öt stáció hangulati-érzelmi skáláján oszcillál az író. Ezeknek az állapotoknak megfelelően a tematikai paletta is éppen ennyire leszűkül: *élet, halál, Isten* hármas kérdésköre képezi a versek centrumát, ebben a monomániás ismétlésben pedig a szeretett személy elvesztésétől alapjaiban megrendült világmép újraértelmezésére tett kísérlet aktusának lehetünk tanúi.

Ehhez a szertartáshoz Szilágyi eddigi teoretikusi munkásságának erudícióját is segítségül hívja. A paratextusok közt felbukkan többek közt Pascal-, Florenszkij-, Heidegger-idézet, máskor egy bizonyos bölcselő filozófiai rendszere szolgáltatja az adott vers fundamentumát. Ilyen a kiemelkedő (*Böhma és Nincs*) című darab is. A Philosophus Teutonicus a titkos tudást feltételező teozófia egyik legfontosabb képviselője volt, nehezen megérthető, az alkímia fátyolos képeivel is operáló fantasztikus világnézete sokban közös a gyakran ellentétes elveket ütköztető kazovszkiji univerzummal, vagyis Szilágyi tudatosan vetíti egymásra kettejük önkényes szisztémáját: *„hogy ami Van csak a Nincsen! / ezen áll lét – nem parancson! / nincsen semmi így sem úgy sem –/ ne hagyj hogy más eltérítsen!”*

Erre azért is fontos rámutatni, mert az elemzők rendre eltekintenek attól a tényről, hogy interjúiban Kazovszkij egyáltalán nem volt következetes, egyes kijelentéseivel fölülírt korábbiakat, ezzel magánmitológiáját olyan paradoxonokra építette, amelyek egyes kérdések vonatkozásában a konkrét állásfoglalás lehetőségét eleve szabotálják. Itt van például Kazovszkij vonzalma az androgünhöz, amit több interjúban is megemlíttet a megjegyzéssel, hogy a viszonya leginkább az ógörög pederasztia felől közelíthető meg, mivel ott a fiútestek tökéletessége abból is eredeztethető, hogy a nemi bináris oppozíció egyik pólusát sem képviselték. Homoerotikus esztétikájában a vágy titokzatos tárgyát azok az erotikusan szép fiús balerinalakok és kecses hattyúk testesítik meg, amik felé a vándorállat folyamatosan nyújtózkodik, de ezek csak személyiségüktől megfosztott „sablonok”, hiszen az érzékiség ezen fajtájában a hibátlan szépségű testen van a hangsúly, nem pedig magán a személyen. Mindennek ellenére az elérhetetlen boldogság iránti váagnak emléket állító Dzsán-panoptikumok ihletőjeként Can Togay János színész-filmrendezőt jelölte meg, akire még fiatalabb kori képei alapján sem illik a fentebbi leírás.

A Kazovszkij emlékére íródott versek aköré az óegyiptomi elgondolás köré szerveződnek, amely szerint a testhez több lélek is tartozik, nevezetesen a tekervényes jelentésű Ká és a Bá. Utóbbi voltaképpen az a lélek, amely ha elhagyja a testet, beáll a halál. A Ká ezzel ellentétben megfelleltethető a képzőművészeti művességgel elkészített kultikus ábrázolásoknak, mert a Ká az ember egzakt materiális másolata, csak éppen szoborjellegéből adódóan ez a kreatúra nincsen kitéve az idő múlásának. Így jobban megérthető El Kazovszkij sokszor idézett kijelentése, miszerint *„Az ember élete során mások és önmaga emlékművévé válik.”*, illetve az is, hogy számára, aki az utolsó percig rettegte a halált, miért is jelentett ez oly sokat. És talán itt érhető tetten Szilágyi kötetének egyik legnagyobb erőnye is: valószínűleg a már legtöbbet vizsgált, és az egész Kazovszkij-jelenségben olyannyira kardinálissá vált topikhoz, mint amilyen az emlékműépítés, képes volt valami abszolúte újat hozzatenni. Egészen ez idáig egyetlen elemzésben sem tettek utalást arra, hogy az emlékműépítés témájának egyiptomi gyöke-

rei lennének, még maga az alkotó sem, mivel a panoptikum „forgatókönyvében” a szkepticista Arkeszilaosz egyik mondását jelölte meg forrásul.

Átgondolt kötetkompozícióba rendezve követi egymást a két legfontosabb ciklus, a *Ká és Bá*, illetve a *Theatrum Mortis*, ezeket pedig tanulmányok egészítik ki, hogy az ókori hiedelemvilágban járatlan olvasó is képes legyen dekódolni a költemények szövevényes utalás-rendszerét. Ez a megoldás egyfelől eredményesnek tekinthető az olvasóközönség eltérő előismereteihez való humánus viszonyulás miatt, másfelől viszont erőltetett koncepcióként hathat, hiszen azt a benyomást keltheti, hogy az egyes verseknek mindössze lokális értékük van, önállóan nem képesek funkcionálni, csakis az adott kontextus és a hozzájuk fűzött magyarázat által nyerik el létjogosultságukat.

A háromstrófás *Prológus* eredményesen tömöríti össze a Kazovszkij művészetében és életében jelentős szerep-kérdést, amelytől teátrális létezésünk során képtelenek vagyunk szabadulni. Ezt követi a kötet talán legtorokszorítóbb része, a *Körülállva a sírt és El-lel beszélgetve a halálról* című búcsúztató, amit maga Szilágyi olvasott fel Kazovszkij temetésén. Kitűnő arányérzékkel megírt szövegről van szó, a körülmények ellenére meglepő módon képes volt egyszerre jelen lenni és távolságot tartani emocionálisan, ez a magatartás pedig egy olyannyira homogén struktúrát eredményezett, amelyet sok vers esetében viszont már hiányolunk. Búcsújában Szilágyi a halál fogalmát igyekszik megtisztítani mitikus-misztikus attribútumaitól, így próbálja világossá tenni számunkra, hogy a mindnyájunkban ott munkáló horror vacui csupán kulturális örökségeink egyike, hiszen a szocializáció folyamán hozzászokunk az élet és a halál folytonos szembeállításához, az egyiknek a másiktól való határozott elválasztásához. Ez a beidegződés akadályoz meg minket abban, hogy a halálra az élet permanens részeként tekintsünk, pedig annak állandóan jelen lévő bizalmas közelsége ezt megkívánná.

A *Ká és Bá* legsikerültebb darabjainak azok a versek bizonyulnak, amelyekben a nyelvi leleményesség, a játék a központoszással egy-egy szónak vagy kifejezésnek érdekes jelentésmódosulásaihoz vezet (*Intonációs gyakorlatok, Mondóka*), ugyanakkor akadnak olyan szöveghegyek is, ahol a költői sűrítettségű filozófiai mondanivaló, a halmozott trópusok és parabolák meghaladják a versek teherbírását, így csak Kazovszkij szerelmeseinek vagy az irodalomtudományban ínycsekként definiált olvasók számára bizonyulnak befogadhatónak (*Másképp, Ez ő ez ő*). Idetartoznak a kötet azon pillanatai is, amelyekben Szilágyi párbeszédbe lép Kazovszkij nyilatkozataival, vagy éppen nyíltan perlekedik velük. A (*Semmiképpen*) című versben olvasható „minden élet életlen” sor egyértelműen utal vissza arra a 2003-as beszélgetésre, amelyben Földényi F. László látásmódjának (geometriai) élességéről faggatta Kazovszkijt. A festő vallomása szerint a számára a szépség egyik komponensét is képező szilánkság általi fölsebző látvány révén volt csak képes beszélni „a halál felé tartó út geometriájáról. Ami tulajdonképpen az élet geometriája. Magának a halálnak a geometriája talán nagyon is tompa. Az életet viszont azért látom ilyen élesnek, mert mindenképpen a halál felé tart. És bármennyig élünk is, az élet mindenképpen maga is egy villanás.”

Udvarias gesztus, hogy Kazovszkij képi világa néhol ekfrázisként elevenedik meg. Akadnak közöttük olyannyira telitalálatos sorok, amelyeket maga Kazovszkij is írhatott volna – szintje látjuk őket a posztumusz megjelent *Homokszökőkút* lapjain: „de hiszen tudod: a vágy vagyok / mert itt csak az áll hegyekben” (*Vágyak hegye*), „vágótól nyúlik meg a nyak” (*El talál-*

kozik a Ká-jával), „halál! halál! – uगतok – / az emberek állatok / hát ez volt a nagy titok? / csak egy kutya ugatott // Itt a Föld de hol a Hold? / ha nincs magadat okold / ugattál épp eleget – / leugattad az eget” (Itt és ott). A képleírás használata azért is fontos, mert egyaránt feltételezi a verbális és a vizuális esztétika iránti elkötelezettséget, ez a kritérium pedig kedvelt Kazovszkij határokat feszegető és összemosó alkotójának, aki nem egyszer a közvetítő közegek vegyítésével materializálta ünnepélyes látomásait. Ebben az olvasatban Szilágyi az ekfrázis eszközével tiszteletét teszi a Kazovszkij életét meghatározó ambivalens paraméterek előtt is: a kétnyelvűség, kétneműség előtt. Kamaszként vesztette el anyanyelvét, a legfőbb és legszeretettebb kifejezőeszközét, később épp azért kezdett képzőművészettel foglalkozni, hogy saját nyelvre találhasson az idegen közegben, mindemellett azzal is meg kellett küzdenie, hogy nőnemű teste egy homoszexuális férfi lelkének adott otthont. Azt is mondhatnánk, Kazovszkij élete maga az ekfrázis beteljesítése volt: a határok átjárhatóságáról szólt.

Fontos és szép hommage a *Ká és Bá*, legjelentősebb érdemként azonban nem a kiemelkedő irodalmi teljesítmény tartható számon, hanem a halál, veszteség és gyász őszinte fel- és beismerése, az ezekről való diskurzus kezdeményezése az irodalom eszközeivel. Szilágyi Ákos kötetének köszönhetően egy újabb bizonyítékát láthatjuk a közhely beigazolódásának, miszerint a művészet élni segít. Segít, hogy felépülhessen egy újabb emlékmű, vagy ahogy maga Szilágyi írja, „szívcementből monument”.

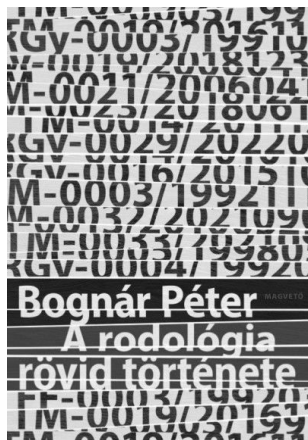


BÁRKÁK. 2011. 25 . 35CM. AKVARELL. PÁPÍR

FÖRKÖLI GÁBOR

Műszeres líra

BOGNÁR PÉTER: A RODOLÓGIA RÖVID TÖRTÉNETE



Magvető Könyvkiadó
Budapest, 2015
176 oldal, 2690 Ft



Bognár Péter költészetének fontos alapvetése, hogy érdemes komolyan venni azokat a jelenségeket, amelyek általában csak megmosolyogtatják az önmagát kritikus értelmiségiként meghatározó könyvolvasót. Előző kötetében a sablonos bűnügyi filmet és a bulvársajtó világát emelte be verseibe, most pedig *A rodológia rövid története*ben az ezotéria és az áltudományok bugyraiba ereszkedik le. A könyv címében olvasható neologizmus gyöke a rod szó. Olyan fényes foltokat, pöttyöket kell alatta érteni, amelyeket néha-néha fényképeken lehet látni. A megátalkodott kételkedők a vaku fényében felcsillanó porszemekkel, a lencse hibáival és szennyeződéseivel magyarázzák megjelenésüket. Nem így az ufológia és társudományai, amelyek pontosan tudják, hogy intelligens fénylényekről, ektoplazmákról vagy legalábbis eleven lélekfoszlányokról van szó!

Bognár versei őket szólaltatják meg a rodológia tudományának segítségével. A szerző abból a feltételezésből indul ki – nagyon helyesen, a legújabb kutatásokkal összhangban, tehetnénk hozzá komoly képpel –, hogy a rodok elsősorban továbbélő emléktöredékek, amelyeket a megfelelő módszerekkel rögzíthetünk, olvashatóvá tehetünk. A versek egy része ezeket a metódusokat részletezi, másik felük pedig a rodok dekódolt emlékanyagát közli. Sok tekintetben ez a koncepció Varga Mátyás *Hallásgyakorlatok* c. kötetére emlékeztet, amelyben mintha egy őrangyal járna diktafonnal a kezében embertársaink között, hogy ne múljanak el nyomtalanul banális vitáik, látszólag lényegtelen, de mégis sokat sejtető panaszaik. Vargához hasonlóan Bognár lírája sem azonos sok külön-külön, egymás mellé helyezett szubjektív lírai hanggal, hanem tárgyias tud maradni, és egyben stílust is teremt. Ám Bognár szövege sokkal darabosabb, az olvasó folyton a nyelv áthatolhatatlan anyagszerűségébe ütközik nála. Ráadásul a rodok titkos életébe csak bonyolult technikai médiumokon keresztül hallgathatunk bele, gyakran zajos jeleket fogva.

Ezek az emléktöredékek, amelyekben jól megfér egymás

mellett akár a pátosz és a szkatologikus humor is, olykor a folklór és a balladák világát idézik fel, olykor egy sosemvolt, képzelt magyar őstörténet darabkái tárják elénk; Bognár a régi magyar irodalom története iránti elköteleződését sem tagadja meg, néhány szövege ugyanis a kolostori kultúra vagy a históriás ének groteszk oldalát villantja fel. Néha kifejezetten a mostani idők frusztrációira reflektál, olykor pedig mintha egy családtörténet jeleneteit látnánk, amelyekben Don Quijote-szerű arisztokrata figurák képzelgéseit és identitásukhoz való kétségbeesett ragaszkodásukat ismerhetjük meg, miközben Nemes Z. Márió rokokó famíliának komposztált tagjai is eszünkbe juthatnak *A hercegprímás elsírja magát* c. kötetből. Egy ilyen család meglehetősen furcsa reggeli tornájának a verselés szempontjából is bravúros leírása különösen emlékezetes (RGY-0010/20030415). Rögeszmék, rituálék, mániákusan ismételt szavak – mindezek mögött ki nem mondott traumák, elhallgatott személyes tragédiák bújnak meg. Bognár Péter költészetében elemien fontos mindaz, amit nem ír le; ezt frappánsan és egyszerűen példázza ez a be nem fejezett, ám meglehetősen evidens rím: „Megérett a diófán a dió, / Ez a boltos végül is egy, / Végül is egy, / Végül is egy...” (TM-0024/201880318). Az elfojtást modellezi az is, ahogy Bognár megvonja a nyelvtől a transzparenciát; és itt nem csupán a költészet képies beszédmódja vagy szokatlan képzettársításai okozta megértési nehézségekre kell gondolnunk, hanem arra, hogy adott esetben többnyelvű – német, latin, szlovák – költeményeket is olvasunk, és lehetünk bármennyire műveltek, nem feltétlenül férünk maradéktalanul hozzá minden jelentéshez.

Már az előző példánkból is látszott, hogy Bognár elemi szintű eszközökkel dolgozik, és még a mondókák infantilisán pattogó ritmusát is képes a nagy költészet szolgálatába állítani. Egyik versében egy pusztá refrén varázsolja hátborzongatóvá a banális cselekvéseket, és vonja be őket a hatalom és az agresszió értelmezési keretébe: „Idelépek, odalépek, / Mert megtehetem, / De vonalra nem lépek, / Mert megtehetem. // Ez a csomag itt marad, / Mert megtehetem, / Szemüveg is itt marad, / Mert megtehetem.” (TM-0001/199110117) Az elhallgatások révén Bognár az erőszak nyelvét teremti meg, a hiányos vagy nehezen dekódolható grammatika pedig a szorongás, a félelem és a gyűlölet tárgytalanságát, gondolati sémáink öncélúságát, önjáró voltát emeli ki. Lekerekíttelenségük, töredékességük ellenére a versek egy része kifejezetten jól szavalható, mint azt a youtube-on is megtekinthető videóikban a k2 Színház művészei is bebizonyították. Ha a *Rodológia* Balzac-regény lenne, azt mondhatnánk, plasztikusan jeleníti meg a társadalmi típusokat. Azt viszont, hogy a szerző a többnyelvűség, sőt értelmetlen tipográfiai jelek segítségével teszi töredezetté és szinte már hozzáférhetlenné szövegei jelentését, nem érzékelem túlságosan eredeti ötletnek, noha az eddigi kritikák általában kiemelik, hogy Bognár előszeretettel feszegeti annak határait, hogy mi az, amit még költészetként elfogadunk. Persze ha egyetértünk Tamás Gáspár Miklós nemrégiben, egy elhíresült vitában megfogalmazott sommás ítéletével, aki szerint a kortárs magyar líra olvasója érzelmközpontú befogadó és reflektálatlan Nyugat-rajongó, akkor Bognár Péter kétségtelesen nagy újító. A dada, Tandori Dezső és az egyetemes költészet oly sok, fordulatokkal teli eseménye után azonban mindenképpen óvatosan nyilatkoznék ezzel kapcsolatban, és inkább azt mondanám, hogy nincs új a nap alatt, s Bognár a már feltalált eszközöket igyekszik kreatívan kombinálni, és azokból létrehozni valami egyedit. Tehát nem az a tét szerintem, hogy merészel-e a költő poliglott vagy olvashatatlan karakterekből álló verset írni, hanem az, hogy miként állítja költészetének szolgálatába ezeket az értelemromboló gesztusokat. Mivel Bognár verseinek egy jó része a nemzeti emlékezet problémájáról (is) szól, a többnyelvűséget

még indokolhatja az is, hogy Bognár történelmünk többszólamúságával, kultúránk pluralitásával akar szembesíteni minket. De nem biztos, hogy indokolt ezt olyan mennyiségben az olvasóra zúdítani, ahogy ezt ő teszi, és az az érzésem, hogy a kevesebb itt több lett volna. Így viszont ez a bábeli zűrzavar az olvasót is fárasztó, a szerző részéről pedig mechanikusan végrehajtható eljárássá válik.

Bognár sokat bíz szinte algoritmizálhatóan egyszerű szövegalakító eljárásokra, formai játékokra, és talán még többet a verseken átívelő koncepcióra. Amíg a magasabb rendű igazságok iránt érzéketlennek bizonyuló szerkesztők el nem távolították, még Wikipédia-szócikk is szólt a rodológiáról, és aki olyan szerencsés volt, hogy a szerző facebook-oldalát is követhette, az láthatta a kötet készülése közben, hogy milyen élvezettel veti bele magát Bognár az ezotéria kínálta szerepjátzásba. Ha nagyobb nyilvánosságot kaptak volna ezek az akciók, akár egy jól eltervezett gerillamarketingről is beszélhetnénk, de így inkább talán arról van szó, hogy a szerző rövid online happeningjei segítségével a köteten kívüli térbe is csápokokat akart növesztetni költészete számára. A nagy, átfogó kötetterv elsődlegességét jelzik a verscímek is, amelyek – akárcsak számos konceptuális vagy absztrakt műalkotás esetében – egy pusztán iktatószámából állnak, hiszen arra vannak hivatva, hogy a rodból kinyert információkat segítsenek katalogizálni. A *Bulvár* kifejezetten epikus kerettörténetéhez képest a rodok tudománya kifejezetten kényelmes, tágas költői játszótérnek tűnik. Mégis erősebben össze tudja a fogni a szövegeket, mint az előző kötet történetei. A rodológia mibenlétére reflektáló versek jól adagolják a tudományág működéséről szóló információkat, vagyis általuk tulajdonképpen a szövegek geneziséről, lehetséges olvasatukról tudunk meg többet. És ahogy olvasuk egymás után a különféle mérőeszközök műszaki leírásait, mintha csak érzelmeink objektív lírája sejlene fel mögöttük. Azok a műszerek, amelyek már-már didaktikusan az Együttérzés és a Megbocsátás nevekre hallgatnak – nevük csak típusuk sorszámával egészül ki –, technikátörténeti érdekességekké, kutatástörténeti adalékokká nemesedve mintegy felkeltik nosztalgiánkat a megértés mégoly gépies, elidegenedett, mégis sok energiát felemészítő, tragikomikus véget érő kísérletei iránt. Bognár szövegei olyan tudománytörténeti és tudományfilozófiai paródiák, amelyekben az önkifejezés és az emberi megértés kudarcai a természet-tudományos laborok információvesztéseire és mérési paradoxonjaira rímelnek.

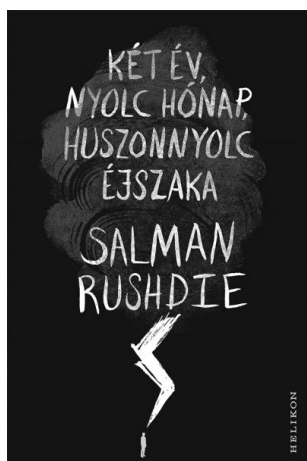
A *Bulvár* bűnügyi történetével ellentétben, amelyet a szerző meglátásom szerint különösen erőltetett a versekre, a *Rodológia* koncepciója nagyságrendekkel érettebb. Ám a számomra fontos, nagy Bognár-versek, mint a *Köszönöm a vendéglátást, élmény volt, az előző kötetben vannak*. A *Rodológia* utolsó sorozata ugyanakkor, amelynek címe: „*Az inkubátor-Mária csöndjében tapogatózó Jézus-magzat*”, nagyon erősre sikerült, pedig csupán egy-egy jól eltalált metaforára, egy szuszra kibontott ötletre épülnek versei. Nem tudom, nem tisztességtelen-e ezt a remeklést felhasználni érvként amellet, hogy a kötetben mégiscsak a hagyományos líra eljárásai bizonyulnak a legemlékezetesebbeknek, miközben a konceptuális keretet kitöltő, az ezzel a kerettel nagyon rafinált viszonyban lévő szövegek – amelyek közül sok a szándékosan rontott, nehezen olvasható, „zajos” jelekből kinyert vers – csupán előkészítik a katartikus bejezést, és posztmodern széttöredezettségükkel, avantgárd gesztusaikkal legitimálják a képies, monologikus líra jelenlétét. A kötet utolsó verse a könyv poétikai kísérletezéseit tekintve is szimbolikus: ahogy a rod, akár egy angyal, a beszélő vállára száll, és létrejön köztük valamifajta gépi közvetítés nélküli, kegyelemmentli megértés, úgy talán a verseskötet olvasásakor is azokat a passzusokat értékeljük a legjobban, amelyeken átsugároz a letisztultság.

KELEMEN ZOLTÁN

Számok Könyve

SALMAN RUSHDIE: KÉT ÉV, NYOLC HÓNAP,
HUSZONNYOLC ÉJSZAKA

„aki anekdotára éhezik, annak sosem marad üres a hasa.”
(Salman Rushdie)



Helikon Kiadó
Budapest, 2015
424 oldal, 3490 Ft

Tavaly jelent meg Salman Rushdie *Two Years Eight Months and Twenty-Eight Nights* című műve, mely még ugyanabban az évben *Két év, nyolc hónap, huszonnolc éjszaka* címmel Greskovits Endre fordításában magyarul is napvilágot látott a Helikon Kiadó gondozásában, az eredetivel azonos tipográfiaiával, rendkívül igényes, kézbeillő kiadásban. Az író nem A firenzei varázslónő-féle mágikus realista vonalat folytatja életművében, még akkor sem, ha egyik szereplője egy alkalommal valóban varázslónőként jelenik meg, inkább visszatérni látszik A Sátáni versek prózájához, mellyel kapcsolatban – bár többen említik például Mihail Bulgakov A Mester és Margaritáját – mégis inkább Daniel Defoe pikareszk elbeszélői módszere tűnik relevánsabbnak, akárcsak legutóbbi regényében, mely mindamellett nyíltan Az Ezeregyéjszaka meséinek narratív szerkezeteit is követi. Olyan mű jött létre ezúttal is, melyben minden szó, minden kifejezés számít, semminek sem ajánlott kizárólagos értelmezést tulajdonítani, mint ahogy az A Sátáni versek esetében sajnálatos módon megtörtént és nemcsak a vallási fundamentalizmus oldaláról.

A regény eseményei (melyek egy számunkra igen közeli jövőben játszódna) után ezer évvel beszél el a cselekményt egy narrátor, aki többnyire sikeresen rejtőzködik a személytelenség álarca mögött, mintha a távoli jövő emberiségének közös emlékezetét képviselné, mely különbözően igazolható valóság- és emlékdarabokból állítja össze a sorsfordító régmúltra vonatkozó ismereteit, s ezeket ismeri el normatívnak saját maga számára. A mű expozíciója tudományos-ismeretterjesztő hangvételben a dzsinnek természetrajzáról és történelméről szól röviden, de velősen. Később még kiegészül ez az egyszerre szakmai és humoros hangvételű leírás egyebek között a dzsinnek társadalmi szokásainak bemutatásával, kü-

lönös tekintettel a szerelmi életükre. A dzsinnek, mivel önmagukban nem képesek az árnyalt és artikulált, legfőképpen pedig értelmes, célelvű tevékenységre, de az ilyen értelemben vett létezésre sem, az embereken, azok sorsán keresztül fejezik ki magukat, adnak értelmet ön-nön létezésüknek. Ugyanakkor egy idő után könnyen ráunnak emberi „játékszereikre,” a regényben a pusztító sötét dzsinneknek rá kell ébredniük, hogy gyorsan unalmassá válik a velük egy súlycsoportba nem sorolható halandók pusztítása, kínzása és megfélemlítése, ráadásul élvezetük mennyiségi volta éles ellentétben áll minőségi (elsősorban szexuális jellegű) vágyaikkal. A formát nyert anyag csodája miatt is érdeklik még őket az emberek. Léven ők csupán tűzből és füstből, nemcsak szívesen öltenek formát, de örömeiket lelik mindenben, ami formát ölt vagy ölthet. A dzsinnek története összefonódik az emberek történetének az elbeszélés szempontjából kitüntetett időszakával, mely „a válság idejéé, a kizökkent időé, amelyet a furcsaságok idejének nevezünk, s amely két éven, nyolc hónapon és huszonnyolc éjen, azaz ezeregy éjszakán át tartott.” Rushdie egy újabb ezeregy éjszaka történetét mondja el, de az időintervallum ezúttal nem a narrációt szervezi, hanem csupán keretétül szolgál annak és úgy tesz, mintha szerkezetét adná. Természetesen több komoly utalás mutat az arab mesegyűjteményre a mű további részeiben, legfőképpen mégis a mese hiánya lesz az, ami meghatározza a regény teremtett világát. Egyrészt mivel a mesei szereplők drasztikus, közvetlen módon avatkoznak bele a profán hétköznapiakba, másrészt mert a józan mindennapok válasza minderre az lesz, hogy amikor felülkerekedhetnek a fantasztikumon, mely többször a szakralitással tévesztődik össze, akkor radikálisan elutasítják, megszüntetik előbbivel együtt utóbbit is. A történeteket, melyek érdemesek maradtak az elmesélésre az ezer évvel későbbi elbeszélő tapasztalatoknak nevezi. Nagyon fontos számára a személyes mozzanat: mindig „mi” mesélünk: a többes szám első személyben valamely közösség, közösségi tapasztalat, vagy csoportidentitás mutatkozik meg. Az elbeszélés legfontosabb célja az, hogy az elbeszélő megérthesse önmagát lényegét. Ennek megfelelően a múltidéző történetek a jelenről is sok mindent megállapítanak, s egy elbeszélés nem feltétlenül csupán saját magáról szól, legalább annyira bármi másról is, ami bekapcsolható a mese folyamába.

Ibn Rusd (aki Averroës néven vált ismertté a középkori keresztény Európában), a kegyvesztett ibériai arab filozófus sorsa sokban hasonlít a jelenkor közvetlen megtérülések követelménye által újraszabott bölcsészettudományainak sorsára, amennyiben „A filozófus, aki nem filozofálhatott, attól tartott, hogy gyermekei örökölni fogják tőle a szomorú adományokat, amelyek a kincsét és az átkát is jelentették egyben.” A szomorú adományok között ott van az autonóm személyiségnek a gondolkodás öröméért végzett gondolkodói tevékenysége is. Itt bukkan fel először al-Gazáli neve is, azé a szúfi tudósé, aki jóval Ibn Rusd előtt élt, de mind a valós, mind Rushdie fiktív filozófusa ellenfelének tekintette a filozófiáról írott művei miatt, melyekben sürgősségellennek és tudománytalannak véli a bölcséletet, s egyedül a vallás és a hit tételeinek vizsgálatát tartja célszerűnek. Rushdie filozófusa ismeri Az Ezeregyéjszaka meséit, s abból a halász és a dzsin meséje tetszik neki a legjobban, mégpedig azért, mert „a mese az élet igazi tükrévé válik.” Ez az elképzelés is hasznosságot feltételez bizonyos értelemben, a tudomány józan hasznosságát, mely a mindennapi életben gyökerezik, ahogy az ember az emberiség nagy családjában. Ezzel összefüggésben az arab mesék narratívái is úgy tartalmazzák egymást bizonyos kölcsönösség elve alapján, ahogy az emberiség családjai, nemzetségei, kulturális-vallási és etnikai csoportjai át- meg átjárják egymást transzkulturális egységeket hozva létre. Ibn Rusdnak Sehrezád története is tetszik, mégpedig azért, amiért oly

sok értelmezőjének: az élet megmentéséért, a halál elodázásáért megvalósuló elbeszélés miatt, melynek Ibn Rusd szerint tökéletes hallgatósága Dunjázád, a hűg, akitől szeretőjével közös gyermekei nevének ötletét is veszi a filozófus. Lényeges különbség Sehrezád és Ibn Rusd között, hogy míg a lány valóban fikciót ad elő, addig a férfi filozófiai-tudományos eszmefuttatással szórakoztatja ágyasát, akinek azonban ez, lévén dzsinnek, éppúgy fikció, mint Ibn Rusd-nak a szépirodalom. Szeretője azon kevés dzsinnek közé tartozik, akiket érdekel a fikció. Dunjá atyja Sáh-pál, a dzsinnek király is meglepődve veszi tudomásul, hogy népét nem érdekli az úgynevezett művészet semmilyen formája sem, s ez annál érdekesebb, mivel a mű végére Perisztán, a dzsinnek világa valamilyen értelemben a fikció kódéba vész az emberiség számára. Pontosabban a fikció bizonyos (szakrális vagy transzcendentális) típusairól való tudás tökéletes feledése lesz az embereknek az a minden eddiginél tökéletesebb és véglegesebb kék üvegcséje, melybe a dzsinneknek zárt szokták a közel-keleti mesékben. Ez szorosan összefügg azzal a tapasztalattal, mely szerint a dzsinnek ott érzik jól magukat, ahol a legjobban ismerik őket, pontosabban, ahol mesélik történeteiket. Bizonyos értelemben az emberi narráció a dzsinnek éltető eleme. Sáh-pál áldozatul esik a meséknek, ráadásul a mérgezett meséknek. A történet több változatot tart fenn a mérgezés módját illetően, ilyen például a mérgező zaj elképzelése, vagy az, hogy ezeknek a történeteknek nincs végük, csak valamely kezdetük, s az elbeszélésben – a mesélő kínai doboz rekeszeinek megfelelően – végtelen sorban rejtik egymást. A legelgondolkodtatóbb mégis a kommunikáció csődjével kapcsolatos változat lehet, mivel jellegzetes posztmodern problémából adódhat ez a csőd: az információ ellenőrizhetetlenül gazdag áramlásából, mely mennyiségével akadályozza az értelmi szelekciót, ezzel a megértést és az információ fölvetését, vagyis a kommunikáció megvalósulását.

Dunjá nem bölcsőbb, mint időse szeretője, csak másféle, mélyebb tudás birtokában van, mely egyúttal képessé teszi arra is, hogy hallgasson róla a filozófus előtt. Dunjá hallgatása bizonyos értelemben jellegzetesen női bölcsességgént is értelmezhető: nem akar fájdalomt okozni a férfinak, akit szeret, így inkább meghagyja neki a maga igazát. Ibn Rusd történetei éppen nem megmentenék kettejük életét, hanem elveszejtenék, ha kitudódnának. A veszélyes történetek mesélésének elbeszélésével a szerző önreflexív utalást is tesz, hiszen például A Sátáni versek elbeszéléséért ő is életveszélybe került. Ibn Rusd száműzetése Rushdie regényében pontosan ezeregy napig és éjszakáig tart, de lezárultával a filozófus nem viszi magával a kalifa udvarába sem Dunját, sem a vele nemzett igen számos gyermekét, s itt kezdődik el a Dunjazát világba való kiáramlásának története, mely posztmodern értelemben vett családtörténet lesz, abból a fajtából, mely egyúttal emberiség-történet is. Csakhogy nem a Garcíá Márquez-féle szimbolikus értelemben, bár családnevük a Dunjazát olyan többszörös alakváltozáson megy keresztül az évszázadok során (D’Niza, Duniza), mint a Buenos días a Buendíák esetében a Száz év magányban. Szinte fizikai emanációként terjed el a Dunjazát, a félig dzsinnek és félig emberi lények családja az emberek világában, nagy közös családjában. Lehetséges, hogy a posztmodern helyettesítés-pótlék-reinkarnáció fogalmát éli meg Mr. Geronimo és Dunjá is, mikor először találkoznak: Dunjá a kertész rég halott feleségének képében jelenik meg, míg őt szerelmére, Ibn Rusdra emlékezteti ezredfordulón élő leszármazottja.

Dunjának az emberek világából távoztával hosszú időre lassacskán szinte teljesen megszűnt a dzsinnek és az emberek világának kapcsolata, egészen addig a korig – valamikor az ezredfordulón –, amikor a mű tulajdonképpen cselekménye játszódik, melyhez Ibn Rusd és Dunjá szerelmének története csak előjáték volt. A Dunjazát ebben az időben saját maga szá-

mára is ismeretlenül egy pikareszk látomás diaszpórájában él szerte szóródva a világban, meghatározhatatlan közösségi identitással. Mindeközben nem ért véget, továbbra is tart az al-Gazáli-Ibn Rusd-féle vita, s a figyelmes olvasó már itt észreveheti, hogy a vallásbölcslő eleve kudarcra van ítélve, mert a filozófia nemcsak „hazai pályán” vív, a vita terepén, de „maga az érvelés az elme fejlesztésének eszköze, méghozzá minden eszközök legügyesebbike, amely a tudás szeretetéből, azaz a filozófiából születik.” Vagyis al-Gazálinak, ha be akar kapcsolódni a vitába óhatatlanul filozófiai eszközökhöz kellene nyúlnia, mint ahogy a történelmi szűfi bölcse minden bizonnyal ezt is tenné. Rushdie teológusa viszont az erőszak fegyveréhez nyúl, a káoszt, a félelmet és a bizonytalanságot alkalmazza a másik világ sötét dzsinneinek segítségével, akik azért érkeznek, hogy leigázzák, és rabszolgasorba taszítsák a föld népeit. Mindebben a jelenkori olvasó számára jól felismerhető korunk terrorizmusának teóriája, mely a regény további részeiben plasztikusan megformálódik. A terrorizmus instant háborúvá válik, ahogy Dunjá válaszul leszármazottjának és szeretőjének Mr. Geronimonak: „Sehová sem kell menned drágám (...) A háború jön el hozzád.” Az aljasság ösztönös, a bosszú individuális. Ez különbözteti meg Dunjá és Zumurrud sáh hadviselési technikáját a háború túlnyomó részében, csak a végső leszámolás párbajával válik Zumurrud számára is személyessé az ügy. Maga a háború alaktalan, akárcsak a dzsinnek többsége, így a világos dzsinnek, a Dunjazát és az emberek egy elvont lényeg ellen küzdenek, valójában az egzakt értelemben vett háború ellen. Az elbeszélés egy ponton nyíltan kimondja, hogy a dzsinnek tébolyult pusztításvágya azonos az emberekével, az emberi gyarlóság legalább olyan fontos szerepet játszott a kataklizmában, mint a dzsinnek vérszomja. A rég megholt al-Gazáli egy több száz évvel ezelőtti egyezség értelmében utasítja a dzsinneket (akiket nem nagyon kell kényszeríteni), hogy szabadítsák el a pokoli borzalmakat a Földön. A dzsinnek kaotikus tombolása pontosan ezer és egy napon és éjszakán át tart majd. Nem egyszerűen az emberi világ ellen harcolnak, inkább az emberi világban küzd világos dzsinn sötét dzsinn ellen, pontosabban világos is a világos és sötét is a sötét ellen, ahogy a természet korlátlan erői tombolnak a kozmoszban. Másrészt a nyugati civilizáció súlyos identitásválsága, mely különösen sebezhetővé teszi a terrorizmussal szemben, szintén megjelenik a művében: „Minden közösség, amely nem tud megegyezni az önmagáról festett képben, hogy miképp mennek a dolgok a közösségben, hogy mi a helyzet, bajban lévő közösség.” Az elbeszélő számára ez a probléma még az élénk színekkel festett korrupciós-erkölcsi válságnál is jelentősebb. Al-Gazáli Istene nem a szeretet, de nem is a harag Istene, hanem az emberi elme vívmányaira irigy félelemé. Természetesen nem ő féli az ész találmányait, azt akarja, hogy a magukban bízó emberek kétségbeesetten és káoszba fulladtnak, értelem nélkül féljenek tőle. Ilyen értelemben adja ki utasításait a rég halott vallásbölcslő Zumurrud sáhnak, minden dzsinnek leghatalmasabbikának. Az elbeszélést főként a számok szervezik. A két bölcslő „dialógusa” így olyan formát nyer, mint amilyen Isten és Sátán párharca-vetélkedése az emberért, mely az emberiség kultúrájából már régtől ismert. Az elbeszélő így fogalmaz: „A halott filozófusok dialógusát a furcsaságok korának összefüggésében kell felfognunk.” Az ezredfordulón játszódó történet eseményei túlnőnek a filozófusok vitáján. Jellemző, hogy mindkét harcban álló dzsinn-fél elbocsátja az elbeszélés egy-egy pontján „embergazdáját.” A regény cselekménye nem követi az akciódús elbeszélésekét, lassan, néha meg-megtorpanva, egyes motívumoknál, vagy emlékeknél elidőzve halad előre. A tulajdonképpeni aktív cselekmény szinte az utolsó száz-százhatvan oldalra marad. A populáris kultúrára, közelebről a hollywoodi filmek forgatókönyveire jellemző módon vi-

szont a nagy háború lezárása párharc, szinte pisztolypárbaj a két leghatalmasabb dzsinn között. A sötét dzsinn Zumurrud sáh a férfierőt, míg ellenfele a fehér dzsinn Dunjá, a Villámhercegnő a női hatalmat testesíti meg. Persze pisztoly helyett helyesebb lenne palack-párbajt írni, hiszen a dzsinnek Az Ezeregyéjszaka meséinek megfelelő módon palackbörtönbe gyömöszölve próbálják legyőzni egymást.

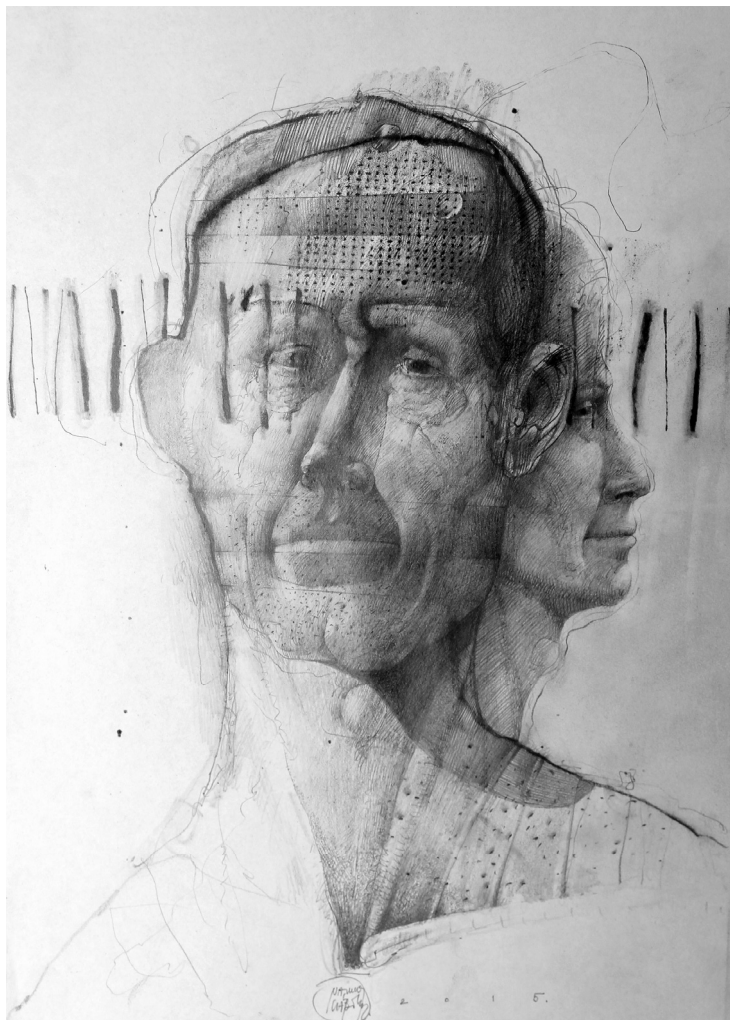
Metaelbeszélés gyakran szerepel Rushdie ezeregy éjszakájának történetében, akárcsak az eredetiben, s Geronimo apja egy ilyen mesébe ágyazott mesében osztja meg fiával a család fantasztikus-tündérmesei történetét, a Dunjazátét, melyet maga a mesélő sem hisz teljes mértékben. Jellemző módon, ezt a történetet először gyermekkorára újabb részének elvesztéseként éli meg a fiú. A genealógiai mítoszban a Dunjazát valamely deszakralizált, neokolonialista értelemben választott népként jelenik meg, minden büszkeség nélkül, nem megáldva, de megátkozva a korszerűtlenség stigmájával. Geronimo amerikai-angol neve Szent Jeromostól, a Vulgata megalkotójától származik, (lelkész apja adja törvénytelen fiának), s Geronimo ifjúkorában valóban újra értelmezi, saját ifjúkorának bombayi nyelvére fordítja át a Szentírás egyes részleteit. A gyermek Geronimo „téves” értelmezéséhez hozzájárul az is, hogy csak szó szerint képes érteni a képes beszédet, az idős Geronimonak is ilyen értelemben jut eszébe az atyai intelem: „Soha nem lesz belőled semmi, ha nem ragaszkodsz semmihez.” Éppen akkor emlékezik vissza erre a mondatra, amikor a csodák kezdetének jeleként talpai elválnak a földtől a következetlenségről elnevezett birtokon, az Incoerenzán, melynek neve szövegszervező fogalommal válik: az emberiség addigi történelmének, sőt sorsának következetlenségét, józan ésszel kiszámíthatatlan voltát jelképezi. A lehetetlen valósul meg Mr. Geronimo számára a földtől való fokozódó felemelkedéssel, s ebben a legvitathatóbb az lesz, hogy a szavak jelentése megváltozik, pontosabban elmosódik, értelmezhetetlen lesz, beilleszthetetlen abba a logikus világba, amely eddig az otthona volt, s amely szó szerint szürreálissá vált. Az elbeszélő is kedvére játszik a szavak elsődleges és átvitt értelmének ütköztetésével. Amikor például a „csodák idején” az elválások és elkülönülések megsokszorozódnak, nemcsak a földtől szakadtak el egyes emberek, avagy elváltak házastársuktól, de a tudományok és a művészetek területén is létrejön az elkülönböződés, valahogy úgy, ahogy Jacques Derrida írt róla Az elkülönböződés című művében, illetve szerző és műve elválása, a mű önállósulása, ahogy arról Roland Barthes értekezett A szerző halála című tanulmányában. Mr. Geronimonak rá kell jönnie, hogy a jelentést az emberek hozzák létre, bárminek a jelentéséről legyen is szó. A megszokott apró dolgok, melyek egyébként a káosz részei, darabkái, képezik a jelentést, mint egy keret, vagy koordináta rendszer melyet megpróbálunk a káoszra vetíteni. Csakhogy éppen Perisztánban ébred rá erre, abban a világban, mely sehogyan sem fér bele a formák vagy a megszokás kereteibe. Másrészt a jelentésnek esztétikai értelme-értéke megmarad: az elbeszélő szerint a műalkotásban egyesül revelatív módon jelentés és szépség. A jó és a rossz a racionalitással kerül közös nevezőre, a dzsinnek számára szükségtelenként, mivel a világ-mindenség alapvetően irracionális. A jó és a rossz egyaránt banális Zabardaszt dzsinn szerint. Az ok és az okozat kérdése méltatlan a dzsinnek figyelmére, emberi ostobaságnak tartják azokat. Őket csak az élvezetek és az akarat, a saját akaratuk érdekli. Ezen elveknek feleltethető meg a regényben szereplő kínai doboz mesetechnikája is: nemcsak, hogy egyetlen mese sem fejeződik be, de a mesék kontrollálhatatlanul áramlanak, folyamatossá válik az elkalandozás, s ebben lesz felismerhető majd a kozmosz működésének alapelve: az állandó változás, a kiismerhetetlenség. A haldokló Sáhpál utolsó szavaival azt a könyvet kéri, mely az el-

beszélés szerint soha nem íródott meg, az olvasó viszont tudhatja, hogy éppen most íródik, illetve olvasódik: „A két filozófus, Ghazálí és ibn Rusd posztumusz veszekedéséről szóló beszámoló volt.” Ezzel az aktuussal válik teljessé a fiktív elbeszélői világok egymásra vonatkoz-tathatóságának labirintusa.

Jellegzetes rushdie-i humor van abban, hogy az özvegy Mr. Geronimo a Bagdad nevű bérház legalsó két szintjén lakott. Egyrészt anteuszi ragaszkodása az anyaföldhöz válhat tréfa tárgyává, másrészt Balzac Goriot apójára is utalhat parodisztikus ellentétként ez a mozzanat, aki öregkorára, elszegényedve, elmagányosodva a bérház egyre magasabb szintjeire költözik, míg végül a padlástérben köt ki. A társadalom számára a populáris kultúra nem pusztán a szórakozás lehetőségét adja, segíti abban, hogy értelmezze az őt körülvevő gyorsan változó valóságot. Bizonyos kezdeti jelenségeket például a Star Wars jelképrendszerét segítségül hívva értelmez a közvélemény a műben, egy utalás erejéig Yoda is felbukkan, s a két leghatalmasabb sötét dzsinnt Zabardasztot és Zumurrud sáhot a népszerű rockzenekarról az emberek összefoglalóan ZZ Topnak hívják. Zabardaszt varázslót, az egyik legfélelmetesebb dzsinnt Mickey egér varázslójához, valamint a filmvászon Szürke Gandalfjához hasonlítja az elbeszélés, vagyis: Zabardaszt külseje minden tekintetben megfelelt a varázsló hollywoodi definíciójának. Míg azonban a varázsló dzsinn sikeresen illeszkedik a filmes narratívákba, minden dzsinnek ura, Zumurrud sáh még csak nevetségessé sem válik, teljesen észrevétlen marad, mivel az emberek különböző szuperprodukciók (King Kong vagy a Metropolitan operái) reklámjaival tévesztik össze „fellépését.” Teresa Saca, a Dunjazát leszármazottja, aki az erőszaknak áldozatul esett nők bosszúálló démona lesz a dzsinnek harcában, szintén filmsze-replőként határozza meg saját identitását, A fegyencjázat mintájára. Természetesen Az Eze-regyészaka meséinek metafikatív világa is megjelenik az elbeszélésben, a „csodák korszaká-ban.” Az avantgarde művészetek 20. századi nagy korszaka rettenetes, meghökkentő módon valósul meg a mű teremtett világában: Ionesco rinocéroszai, Magritte, Dalí és Buñuel látomá-sai öltönek testet, sőt: Gogol „orr”-a Szentpéterváron sétál. A hétköznapi életben megvalósuló szürrealizmus, groteszk abszurdítás az, ami Rushdie legjobb műveiben tetten érhető, nem pedig a mágikus realizmus, mely némely latin-amerikai vagy közép-európai szerző prózapoé-tikájára jellemző. A mítoszok világa is visszatér: a döbrent nézők a YouTube-on követhetik Philoméla vagy Acteaion mítosza újabb változatának testet öltését. Az elbeszélő néhol már összehasonlító mítosztörténetet ír, amikor például arról számol be, hogy a sötét dzsinnek egyik vezérét, VÉRIVÓ RÁ'IMOT, az alakváltót az ókori görögök Próteuszként ismerték. A művé-szet (például a mágikus realista próza) a jelenkorunkban megszokott módon keveredik a tu-dományokkal és a tömegmédiával, főként akkor, amikor a tragédiákkal sújtott emberiség megpróbál szembenézni a katasztrófákkal és magyarázatot találni rá. A próbálkozások a re-gény fiktív világában is nevetség tárgyává válnak, akárcsak az ezredvégi nyugati civilizáció közéletében, ugyanakkor Rushdie pontosan mutat rá a tényre, hogy valójában így működik a társadalmi nyilvánosság. Jellemzően a tudósokból, művészekből és közszereplőkből-média-személyiségekből álló csoport önjelölt vezetője, egy zeneszerző szintén a Dunjazát tagja. Sa-játos teremtéstörténetet álmodik papírra, melyben Ádám és Éva teremtik meg Istent, aki go-nosz és elhatalmasodik felettük, így az ateisták számára is elérhetővé válik a szakrálisnak va-lamely posztfreudi elképzelésre emlékeztető változata, persze éppen azért, hogy „az emberi-ség érdekében” elpusztíthatassák.

A szereplők a Rushdie művekből már ismert módon hadilábon állnak a vallással, illetve a szakralitással. A vallás Ibn Rusd szerint megakadályozza az embert abban, hogy Isten igazsága szerint éljen. A mű végén kiderül majd, hogy a vallás nélküli élet, Isten igazságában, tulajdonképpen az Istenről való nem tudás ösztönös állapotában lévő létezés lehet, esetleg az Istenről való tudás tudatos elutasítása az Isten dicsőséges tetteiben való ösztönös hit érdekében. Maguk a dzsinnek sem foglalkoznak Isten kérdésével, ahogy azt Zumurrud sáh egy töle szokatlanul hosszú eszmefuttatásban kifejti, azonban távolról sem azért, mintha a szakralitás létében kételkednének, pusztán egyáltalán nem érdekli őket, mivel életüket felsőbbrendűnek tartják annál, hogy ezzel a kérdéssel foglalkozzanak. Teológia és filozófia régi hierarchiáját pedig parodisztikusan megfordítja Zumurrud, így nyilatkozván róla: „a filozófia senki mászt nem érdekel, csak a fecsegőket, és a teológia a filozófia unalmasabb unokatestvére.” Különös módon éppen egy sötét dzsinn, Zabardaszt teszi a regényben az istenhittel kapcsolatos legfontosabb és talán legpontosabb kijelentést, midőn így szól egyik emberi áldozatához: „Istent nem tudsz elképzelni.” Ezzel úgy tűnik, megoldódik a vallásokkal és az istenhitekkel kapcsolatos összes probléma: lehetséges-e az ember számára az, amit elképzelni sem tud? Lehet, hogy nem az, viszont például ezekkel a sorokkal is bizonyítható, hogy beszélni róla lehetséges, és itt csődöt is mond az a józan ész, mely a regény hőseinek a gondolkodását vezérli, hiszen maga a gondolkodás vezet abszurdításba. Másrészt Isten elképzelhetetlensége szétzúzza a különböző ostoba istenelképzeléseket, így nevetségessé válnak a vallásnak azok a primitív, fanatikus és kevés invencióról árulkodó formái, melyek rettegésben tartják vagy szeretnék tartani az emberiséget. Ez utóbbiaknak a „világok háborúját” megelőző eszkalációja volt az az ezer évvel későbbi elbeszélő szerint, mely végképp kitörölte az emberiség lelkéből a szakralitás iránti érdeklődés utolsó morzsáit is. A hit eszméjének megszüntetését – ahogy a regényben szerepel – túlélő istentiszteleti helyek, szent terek deszakralizálódtak az emberiség boldog, új korában, szállodákként, lakóházakként, kaszinókként, végállomásokként, kiállítási termekként és üzletközpontokként(!) alkalmazzák őket ezer évvel később. Az elbeszélés világában az emberiség úgy gyógyult ki a szentből, mint a macskajajból. Pedig valójában nem a hit vagy a vallás kerül ebben a műben pellengérré. Korábban említődött Mr. Geronimo vonzódása William Blake művészetéhez. A Villámhercegnő és Zumurrud sáh végső párharcát szemlélő Mr. Geronimoban szinte szó szerint Blake Menny és Pokol házassága című költeményének híres idézete („the doors of perception”) indítja el a végső felismerés gondolatsorát. Volt már szó arról, hogy a Daniel Defoe vagy a Voltaire-féle tanító-nevelő célzatú, elméledő pikareszk regények hatással voltak és vannak Salman Rushdie írásművészetére, s ezúttal is hasonlóan allegorikus tanító jellegű rész következik a regényben. A dzsinnek bűnei Mr. Geronimo látomásában az emberi belső hitványságok külső kivetülései, irracionalitásuk az emberben lévő káoszt mintázza, a háború az emberi szívben dúló harc képe, s a dzsinnek alászállása a Földre pontosan az ellenkezőjét érte el annak, ami a regénybeli Al-Gazáli célja volt: az emberek nem hullottak rabszolgaként a vaksötétbe valamely kegyetlen és ésszerűtlen isten előtt, hanem megtanulták, hogyan számoljanak le a saját magukban meglévő vak ésszerűtlenséggel. A mű végén, a harc lezárultával a győztes Villámhercegnő, Dunjá saját magával együtt az egész dzsinn társadalmat örökre kitiltja az emberek világából, hogy hasonló tragédia sohase ismétlődheszen meg. A transzcendens, a varázs távoztával Sehrezádnak is tapintatosan el kell hallgatnia, ahogy ez a regény harmadik mottójában olvasható. Az érzékelés kapui valóban megtisztulnak, mind a blake-i művészi-látomásos értelemben, mind a felvilágo-

sult józan ész tudományos világosságának megfelelően. Ebben az értelemben veti meg Mr. Geronimonak Miss Alexandrával közösen írt műve, a Következétesen „az értelem, tolerancia, nagylelkűség, tudás és józanság” korának alapjait, azét a korét, melyben az emberek állítólag nem álmodnak többé, bár a regény utolsó mondata a boldog emberiség álmok iránti vágyának ad kifejezést, még azon az áron is, hogy azok esetleg rémálmok lennének.

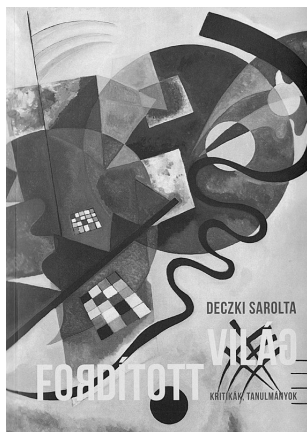


TISZAGÁTI PORTRÉK (PÁROS) I. 2015. GRAFIT. PAPIR. 30×21CM

KÁLMÁN C. GYÖRGY

Deczki Sarolta: Fordított világ

KRITIKÁK, TANULMÁNYOK



Műút könyvek 27
Miskolc, 2016
311 oldal, 2500 Ft

”

Nagyon sok okból kockázatos dolog kritikákat gyűjteménybe összeszedni – most csak egyet emelek ki. A szövegek óhatatlanul hasonló típusúak – mind egy-egy művel (esetleg egy-egy szerzővel, vagy – ritkábban – több művel) foglalkoznak, gyakran még a terjedelmük is nagyjából egyforma, a célközönségük és a közegük (a megjelenés helye) alig-alig különbözik: nagy a veszélye annak, hogy az olvasó hamar leleplezi a szerző rutinjait (rosszabb esetben: modorosságait), és gyorsan megszokja a szerzői hangot és érvelésmódot (rosszabb esetben: ráun).

Deczki Sarolta vállalta a kockázatot – és jól tette. Először is, csak a könyv kétharmadát teszi ki a szépirodalmi szövegekről szóló kritikai írások három blokkja – a fennmaradó egyharmadban irodalomtörténeti könyvekről olvashatunk, van négy esszé Közép-Európáról (ideértve Bécsset, sőt Weimart, Berlint, Bonnt is), végül négy írás filozófiai tárgyú művekről. Így tehát az egymásra túlságosan is hasonlító mechanizmusokat, argumentumokat, gesztusokat nehezebb volna nyakon csípní. De – másodszor – ilyen megszokások nem is igen vannak: lehet, hogy majd lesznek (végtére is, az sem volna baj), de egyelőre minden egyes szöveg erősen különbözik egymástól, és az éppen tárgyalt műhöz van szabva. Deczki annyit és azt ír róluk, amennyi és amilyen mondandója van, elhagyja a kötelező köröket és a saját mániákat.

A kötet: válogatás – és ez külön érdeme: nem tudom pontosan, mi és mennyi maradt ki az elmúlt évek terméséből, de látható, hogy a (kénytelenségből) nagyon rövidre szabott kritikák nincsenek benne. Mindegyik íráson meglátszik, hogy volt némi – terjedelmi – szabadsága a szerzőnek, nem gátolta a szerkesztői szigor („maximum 4 ezer leütés! legfeljebb 4500!”), volt tér az átgondolásra, a kitekintésre, a mélységi vizsgálatra.

Sokféle kritika van, a rövid is lehet hasznos, megvan a maga funkciója, még gyakran érdekes is; olyan is van – mindenféle terjedelmi változatban –, amelyik szükségesnek érzi, hogy

sok leírást adjon (regény esetében a cselekményről meg a fő alakokról, verseskötet esetében a legfontosabb motívumokról, és így tovább); olyan is, amelyik valamilyen álláspont, elméleti tétel vagy egyenesen irodalmi (kultúrpolitikai, irodalomtörténeti stb.) állásfoglalás illusztrációjául használja a tárgyalt szöveget. Mindegyik változat (és még számtalan másik) olvasmányos és informatív lehet – annyi bizonyos, hogy ahogyan Deczki gyakorolja a műfajt: elsőrangú.

Ha nincsenek is megrögzött, a modorossá válás veszélyeit hordozó vonásai Deczki írásainak, van néhány jellegzetességük. Először is a tárgyválasztás. Deczki irodalmi tárgyú kritikáiból kitűnik, hogy elsősorban a mai magyar irodalom érdekli, és azon belül is a próza kicsit jobban; de szívesen visszatekint a 20. század elejéig (az esszéikben pedig akár a Monarchiáig). A bírálendő művek kiválasztásában pedig a magas minőség vezérli. Csupa olyan könyvről ír, amelyek megjelenésükkor fontosnak, érdekesnek és feltétlenül kritikára méltónak látszottak – más kérdés (és ennek semmi köze a bírálatok jellegéhez vagy minőségéhez), hogy az irodalmi élet gyorsan felejt, hogy (szerencsére) oly sok kiváló mű jelenik meg manapság, hogy a régebbiek jelentősége néha kicsit elhalványul. Van egy blokk, amelyben klasszikus (vagy éppen a kánonban kétséges helyen álló, de lezárt, folytatás és fontosabb utóélet nélküli) műveket tárgyal a szerző: kérdés, hogy Nádasnak itt-e a helye (Tar, Rejtő, Körmendi Ferenc, Szabó Dezső, Wass Albert és Nyíró József körében). Ugyancsak kicsit kilóg a kötetből az Oksanen-kritika (mert ez az egyetlen nem magyar nyelvű könyv). Vagyis, röviden: Deczki a jelenkor irodalmából jelentős teljesítményeket választ. Ez nem evidens: tanulságos, érdekes, jó kritikák születhetnének kevésbé ismert vagy harmadrangú művekről is, és lehet a kritikus figyelme szórtabb, több, egymástól távol eső területre kiterjedő – Deczki határozottan egy irányba koncentrálni, és magasra is teszi a mércét.

A másik jellegzetesség az, hogy a kritikus bátran utal más szövegekre – akár távolinak tetsző irodalmi párhuzamokat villant fel, akár a filozófia vagy a társadalomtudományok köréből hivatkozik (néha nem is sokak által olvasott, de kézenfekvő) szövegekre. Minden tudálékosság és önmutogatás nélkül, gyakran előzékenyen el is magyarázva a felidézett művek lényegét. Vagyis, egyszerűbben: érzékelheti az olvasó azt a széles és megbízható tudást, ami a kritikák mögött áll, az irodalmi (és filozófiai, teoretikus) műveltséget – amellyel szerzője nem hivatkozik, csak teljes természetességgel használja.

Ugyanakkor a kritikus erősen a bírálat alá vett szövegre összpontosít (ez volna a harmadik sajátosság), olyannyira, hogy hajlamos egy-egy részletbe vagy részkérdésbe igen alaposan blemenni. Gyakran betartja azt a kritikaírói szabályt, hogy tájékoztassa az olvasót, de sokkal szívesebben elidőz egyes elemek értelmezésénél. Ez talán összefügg a terjedelmi szabadsággal is: van idő és tér arra, hogy különleges megoldásokat, érdekes vonásokat kiemeljen a szövegekből, hogy ráérősen és kellő alaposággal tárgyalhassa azt, amiről bővebb mondandója van.

„De hogy ne csak dicsérjem...” – kezdődik egy mondat az egyik recenzióban (284. o., Cseke Ákos könyvéről). Ez kevésbé jellemző Deczkire – ő igazából dicsérni szeret. (Ez lenne a negyedik jellegzetesség.) Vagy legyünk pontosabbak: elemezni, megérteni és elmagyarázni szeret, nem konfrontálódni, nem kifogásolni vagy háborogni. Persze, legtöbbször igazán jó műveket választ – de ha vannak is fenntartásai (mint például az *Estivel* vagy a *Semmi kis életekkel* kapcsolatban), nem arra törekszik, hogy azokat nagyon feltűnővé tegye, vagy élesen fogalmazza meg. Sőt a Szabó Dezső-Wass-Nyíró tanulmány végén – miután röviden, de éleslátóan rámutat a művek mögötti ideológiai háttérre – csak szelíden megjegyzi, hogy ezek ér-

dekes és a magyar irodalmat gazdagító szövegek. Nekem ez talán kicsit túlságosan is békülékeny, megértő hang – hogy ne csak dicsérjem...

Deczki egyes szám első személyben szólal meg; ez nem pusztán stiláris fogás, hanem egész hangnemét, a művekhez és az olvasókhoz fűződő viszonyát is jellemzi. Személyes véleménye van a szövegekről (még ha teoretikus, irodalomtörténeti vagy filozófiai műveket tárgyal is), és megbeszélni szeretné velünk, nem kinyilatkoztatni róluk valamit. Folytonosan (és eredményesen) törekszik az érthetőségre, az egyszerű (nem leegyszerűsítő), átlátható fogalmazásra, az oldott hang használatára. Hiába a lábjegyzetek meg az utalások – ezek végig inkább háttérül szolgálnak a saját, eredeti ötletekhez és az átgondolásra-megvitatásra felkínált élvezetes értelmezésekhez.

S ami a legfontosabb: olvasmányos és üdítő gyűjtemény Deczki Saroltáé. Annak is, aki a jelen irodalmába szeretne kicsit belelátni (meg a közelmúltéba), aki az irodalomtudomány vagy a filozófia újabb terméséről szeretne áttekintést kapni. Nem kell tájékozottnak vagy alaposan felkészültnek lennie – előzékeny és jó vezetőt kap maga mellé.

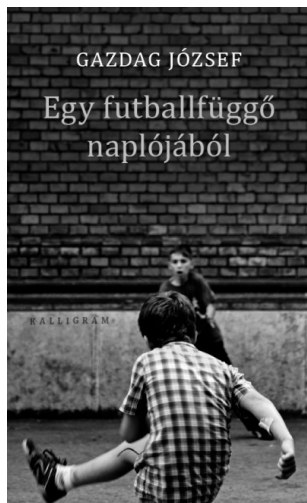


JÓPÁSZTOROK. 2011. OLAJ. FALEMEZ. 152×125CM

L. VARGA PÉTER

Olvasni a futballt

GAZDAG JÓZSEF: EGY FUTBALLFÜGGŐ NAPLÓJÁBÓL



Kalligram Kiadó
Pozsony, 2015
366 oldal, 3490 Ft

Aligha lehetett jobb marketingarca Gazdag József tárcagyűjteményének, mint a futballista és író Esterházy Péter, aki nemcsak a Digi Sport egyik tavaly április reggeli műsorában beszélgetett meglehetősen lelkesen a szerzővel szeretett sportjukról (és nem mellesleg a frissen megjelent kötetről), de a szóban forgó műsor riporterével, Szombathy Pállal kiegészülve együtt mutatták be a könyvet a Budapesti Nemzetközi Könyvfesztiválon aznap délután a Millenárison. Persze, nem különösebben indokolja semmi éppen ezt a médiaeseményt kiemelni, hiszen a *Futballfüggő*nek valóságos bemutató-turnéja volt Prágától Szlovákián át Magyarország számos településéig, gyakorlatilag majdnem mindenütt, ahol futball-drukkerekre és irodalombarát közönségre lehetett számítani. Ráadásul Esterházy is alaposan fellőtte a könyvet, amikor Friderikusz Sándor beszélgetős – és intelligens, finom, kulturált – műsorában arra a kérdésre, milyen művet kedvel éppen, mely művet emelné ki a mai irodalomból, hosszabb töprengés nélkül a még friss *Futballfüggőt* említette meg. A könyvfesztiválos bemutatón az írólegenda úgy fogalmazott, a kötet a focival indít, a végére azonban, mint minden értékes alkotás, eljut az élethez. (A *Fannival az ősz* című írás zárja a tárcák sorát, a következő passzussal: „Fanni elszontyolodva hajtogatja össze a zászlót. Csak azért nem szírog, mert névnapjára kapott egy bokarögzítő sáncsontvédőt. Abban nézte a meccset. Legközelebb pedig a temetőbe is elviszi megmutatni, hadd örüljön a papa is, odaát. / Mert a lélek él, ez egészen bizonyos.” 278–279.)

Esterházy egyébként az utóbbi műsorban nem mulasztotta el kiemelni, hogy Gazdag József nem csupán kiváló tárca- és sportújságíró, de elsőrangú prózaíró is. Az állításban természetesen nincs túlzás; a szerző első és eddig egyetlen rövidpróza-gyűjteménye, a *Kilátás az ezüstenyőkre* 2004-ben jelent meg, szintén a Kalligram gondozásában, s mint azt a második kiadás kapcsán Csehy Zoltán recenziója kiemelte, magyar nyelvű első kötet újabb kiadására nem gyakran kerül

sor (lásd Csehy Zoltán, *Újabb kilátás* = Új Szó, 2012. november 22.). Gazdag számos elismerésben és igen pozitív fogadtatásban részesült debütáló könyve valóban ritka erős, intelligens, ugyanakkor érzékeny megfigyelőről tanúskodó novellák, rövidprózaírók gyűjteménye, s noha szépirodalmi tekintetben a szerző azóta is hallgat, a tárcák kötetbe rendezésétől joggal várhatja az olvasó, hogy többet nyújt, mint az eredeti megjelenések egymástól elkülönülő darabjai. A szerző a pozsonyi *Új Szó* című napilap Focitipp rovatát szerkesztette az elmúlt bő évtizedben (2005 és 2014 között), ebben a kontextusban jelentek meg tárcái heti rendszerességgel. Az írók olvasók körében aratott sikere nyomán profi blog született a szövegek elhelyezése, archiválása és kiterjesztései számára (futballfuggo.blog.hu), melynek jelenleg 6523 követője van a Facebookon. Ez több, mint egyes kulturális oldalak követőinek száma a Facebookon.

Ennyit a sikerről, lássuk, miben áll az ív, amely a futballtól az életig feszül. Nézzünk néhány hívószót: meccs, liga, stadion, csel, csalás, pénz, játék – továbbá: utazás, rajongás, „körkép” (a szerző találó kifejezése mániájára vagy függőségére, melynek patológikus horizontja valójában roppan szimpatikus, de erről később még szót ejtünk), entuziazmus, sorsok, történetek. Az ív valójában nem feltételez valamiféle haladást, jóllehet Esterházy éles szemmel határozta meg azt a könyv nyitó és záró passzusai közt, hiszen a tárcák nem adnak ki egy olyan értelemben vett fejlődési mintázatot – akár a szövegek elbeszélőjének érésével, korosodásával párhuzamosan –, mint mondjuk Nick Hornby ugyancsak méltán népszerű, és Gazdag által is szeretettel fölemlegetett futballkönyve, a kiváló *Fociláz*, amely hasonló módon keletkezett, mint a *Futballfüggő*, viszont benne végigkísérhető az épp csak serdülő Hornby Arsenal iránti rajongásának alakulása a felnőtt drukker szellemes és bölcs(ebb) viszonyulásáig hön követett és imádott klubjához, valamint, természetesen, a focihoz. Más hasonlóságok is vannak a két könyv közt, elég csak a futball társadalmi szerepéről, a sportfogadásokról, a nagy klubok pénzköltési és igazolási szokásairól vagy a futballt körülvevő média- és reklámgépezetről szóló eszmefuttatásokra gondolni – a két szerző e tekintetben szintén igen közel áll egymáshoz. Gazdag József tárcakötete mégsem hasonlít a Hornbyéra. A *Fociláz*, ha akarom, olvasható regényként, a *Futballfüggő* nem. Ami viszont meghatározó módon közös bennük – az említetteken túl –, az az élethez (léthez) és az irodalomhoz való erőteljes és poétikai tekintetben is fontos, kiiktathatatlan kötődés.

Hornbyról a könyve megjelenésekor (1992-ben) még nemigen lehetett tudni, hogy író lesz-e belőle (három évvel később jelent meg a *Pop, csajok, satöbbi*; onnantól persze nem volt kérdés), Gazdag azonban szépiróként debütált, futballkönyve innen nézve amolyan grátisz. Ugyanakkor már a felütés, illetve a másodikként következő szöveg (*Bevezetés az irodalomba [magyar válogatott]*) nyomatékosan teszi, hogy miként az irodalom titokzatos és összehasonlíthatatlan tapasztalati erővel juttatja szóhoz a létet, úgy a futball(függés) mint létforma újra és újra érintkezésbe kerül az irodalommal. A mi magyar nemzeti tizenegyünk az irodalomban például – a szellemes tárcsa edzői, vagy ahogyan Angliában mondják, menedzseri taktikája alapján – nem kisebb klasszisokat vonultat föl, mint Sajó Lászlót (hálórőr), Szabó Lőrincet („nagy munkabírású hátvéd”, a védelem jobb oldala), Mészöly Miklóst („szilárd jellemű, megvesztegethetetlen” söprögető), Ottlik Gézárt („hajlíthatatlan jellemű, egyenes gerincű, megfontolt és higgadt” középhátvéd), József Attilát (aki „indulatos hátvéd, szikrázó szemekkel”), Kosztolányi Dezsőt („a cselkirályt, a finom trükkök mesterét” a középpálya jobb oldalán), Mátyás Ivánt (a 10-es mez birtokosát, aki a „körömpasszok” mestere), Grendel Lajost („Mán-

dyval remekül megértik egymást a középpálya tengelyén”), Karinthy Frigyes („ezt a több poszton is bevethető, univerzális spíler”), a Lázár Ervin helyett ezúttal a kezdőbe nevezett Talamon Alfonzot, és végül forwardként ki mást, mint az „úri modorú” Esterházy Pétert („mert játékát elegancia s ún. magas fokú technikai tudás jellemzi, ráadásul ő von Haus aus futballista”).

Nem csupán a létnek tehát, de az irodalomnak is egyfajta interpretánsa a futball, a fönt említett játékosok – kiegészülve a keretbe szintén bekerült olyan további klasszisokkal, mint Spiró, Kukorely, Darvasi vagy Egressy – csaknem valamennyien megnyilatkoztak a futballról (de legalábbis a sportról mint olyanról), és az mindegyikükönél szoros, értelmező viszonyba, olykor helyettesítő viszonyba került a léttel. Így tekintve arra a következtetésre juthatunk, hogy a szóban forgó labdajáték jelentősen túlmutat önmagán; úgy is fogalmazhatnók, a nyelv számára egyaránt komoly tétellel bír. E helyütt természetesen már messze nem arról van szó, vajon melyik sztárklub mennyit költött a nyári átigazolási időszakban valamelyik celebre, vagy hol hallgatták el bizonyos tranzakciók egyes részleteit, kik és mikor, melyik ligában bundáztak meg meccseket, s ennek következményeképp miért éri a tárcák szerzője mind kényelmesebben magát az alacsonyabb osztályok, olykor egészen alacsony szintű ligák mérkőzésein, ahol az imént taláломra kiragadott gyanús mozzanatok bizonyosan nincsenek jelen. Sokkal inkább beszélhetünk a nyelv, az irodalom ennél is nagyobb tétjéről, arról, hogy miben áll az a tapasztalat, amely alapján felcserélhetetlenül egyedi módon értjük meg magunkat a világban, melynek kiemelkedően fontos részét képezi – itt tulajdonképpen a helyébe lép – a futball. Az nyújtja Gazdag József könyvének egyik erényét, hogy ugyan nemhogy nem hagyja érintetlenül a labdarúgás mint biznisz vakfoltjait, hanem rendre emlékeztet e világ láthatatlannak tetsző, de időről időre látványosan megmutatkozó anomáliáira, esetlegeségeire, sőt bűnösségére, azonban a vidéki mérkőzések és az alacsony ligás, bekiabáló meccsek mellett szinte magától értetődő módon ott van a Barcelona, a Liverpool vagy a Manchester United. Nem mint pénztermelő, lélektelen gépezetek, hanem mint szimbólumok, legendák, életérzések.

A függéshez az is hozzátartozik, az is a létforma része, hogy elsenvedője legtöbbször úton van – úton a mérkőzés helyszíné felé. Mindig tart valahová, mindig érkezésben, majd távozásban van. A futball színtere ugyanis a stadion, az a szimbolikus tér, ahol a játékosok a bemelegítést követően visszavonulnak az öltözőkbe, majd rituálisan ismét kivonulnak a kezdő sípszóra. Nyilván kitalálta az olvasó, hogy mindebből az következik, a futball semmiképp sem televíziós közvetítésként vagy kivetítőn, esetleg streamként létezik. Gazdag futballfüggése az élő jelenlét tapasztalata, melynek része a talp alatti talaj, a fű illata, a stadion tere, a lelátó székei és a sokaság keltette zaj. A játék esztétikája ebben a szisztémában érvényesül, egyszeri és megismételhetetlen prezenciaként telepszik a nézőre, ily módon felerősíti azokat az effektusokat, élményszerű pillanatok, amelyek a testi közelség érzésében generálódnak. Kétségtelen, és erről az újabb irodalom- és kultúratudományos kutatások is tudósítanak, hogy az irodalom, a nyelv képes lehet hasonló benyomások és hatások keltésére, olyan „szubtextust” létrehozva, amelynek nem nyelvi, hanem érzéki dimenziója van. Ugyanakkor az a szellemes, számtalan értelmező pillanatot felvonultató gondolatszövés, mely a *Futballfüggő* írásait jellemzi – és amelyek végső soron mégiscsak egy szerény, tárgyat előtérbe engedő, azonban megfontoltan és a témában izgalmasan kalauzoló narrátorról tanúskodnak: innen a függés korábban említett „patológiájának”, „kórképének” rokonszenves jellege –, tehát az

egyedi megértés-teljesítményekben gazdag számos gondolatmenet arra enged következtetni, hogy az említett megismételhetetlen prezenciának és érzéki síknak keletkezik egy időbeli, tapasztalati vetülete. Mégpedig olyan tapasztalati vetület, amelynek révén az előbbi, vagyis a prezencia, az érzéki dimenzió létformáló és létértelmező eseményként interpretálható, s így módon meglelhető annak előzményei – a hagyomány útján –, sőt a következményei is a nyelvművészetben: ez maga a keletkező írásmű.

A folyamatos úton levésként is érthető történés, mely máskülönben, emlékezzünk, a futballfüggő mindennapjait a pályák, stadionok és célállomások közti mozgás gyanánt viszi színre, tágabb értelemben tehát az az ív volna, mely a futballtól a létig (és vissza) húzódik. Szinekdochikusan pedig maga is irodalom. (Talán ezért bírhat a *Bevezetés az irodalomba* címet viselő tárca nagyobb jelentőséggel, mint amit a válogatott író tizenegy humora rejt, s meglehet, ennek nyomatékaul szolgál az is, hogy a futballfüggő fentebb hivatkozott blogjának fejléceben ezüstoffenyők fotója szerepel, akárcsak a bemutatkozó prózakötet frontborítóján.) Ha úgy fogalmazunk, hogy ebből a szempontból a mediális áthelyeződések, a televíziós közvetítések és a streamek technikai-gépi átalakító mechanizmusai – ismétlés, lassítás, nagyítás, szuperlassú, elemző jelek és jelölések a képernyőn – létrehoznak egy olyan összetett képsort, mely mindenekelőtt megértendő mozzanatokot tartalmaz, akkor közelebb kerülünk ahhoz az eseményhez is, amit *olvasásnak* nevezünk. Gazdag József pedig – ahogyan a mostani futballkommentátorok szinte mantraszerűen ismétlik a játékosok megfelelő helyzetfelismeréseire vonatkozóan – átkozottul jól olvassa a futballt, ha maga is csupán, miként vallja, drukker.

Mi, olvasók viszont azért is drukkolunk, hogy a szerző ez után a remek tárcagyűjtemény után a fikciós elbeszélésekhez is visszataláljon. Szükség volna rá.

BARI FERENC

Tiszagáti jelenetek

NAGY GÁBOR CSONGRÁDI KIÁLLÍTÁSA ELÉ

Benedek Elek gyűjtéséből ismerjük a következő történetet:

Az Úristen megteremtette az egész világot, s mindennek megmutatta a helyét:

– Itt állnak a hegyek. Itt a rétek. Itt az erdők. Szép sorjában helyet mutatott a tengereknek, tavaknak, folyóknak, patakoknak is. Hogy, hogy nem, a Tisza maradt legutoljára.

A Tisza szomorúan tekintett fel az Úrra.

– Hát az én helyem hol, merre lesz, Uram?

– Lám, lám, rólad szinte megfeledkeztem – mondá az Úr mosolyogva. Egyszeriben megszólította Gábort, a magyar arkangyalt.

– Gábor, húzass barázdát a Tiszának is!

Gábor arkangyal elővette aranyos ekéjét, egy szamarat fogott elébe, s mondta a Tiszának, hogy csak menjen mindenütt az eke nyomán. Elindítja a szamarat az ekét, a Tisza meg csak mendegél utána, de egyszerre csak a szamarat hol erre, hol arra kap a bogáncskóró után, s az eke ki-kizökkent az egyenes járásából. Ha közel nem látott harapnivalót, messzire is kitért az egyenes útból, aztán megint más irányba, ide-oda, mindenfelé. Így azután ne csodálkozzunk azon, hogy mennyire kanyargós is a Tisza – jegyezte le a nagy mesemondó.

Különös adventi ajándék Nagy Gábor Munkácsy-díjas festőművész kiállítása a csongrádiaknak. A sokrétűen gazdag összeállítás bemutatja a városhoz ezer szálon kötődő művész több alkotói korszakának egy-egy emblemikus alkotását, ugyanakkor szép számban láthatunk képeket az elmúlt egy-két év terméséből is.

Különös ajándék ez, mert igaz, emlék-mozzanatokból építkező, meditatív arcképei benünket/önöket jelenítik meg. Az emlékezés szűrőjén számos részlet fennakadt ugyan, de még felismerhetők a szereplők, kiemelkednek a karakterjegyek, a lágy áttűnések puhán árnyalják a markáns vonásokat. Látjuk, ahogy születik a kép. Először csak egy-két tétova vonal, majd egy határozott szem, vagy éppen kettő, utána fordul a konok homlok, majd megtalálja helyét az orr és a száj is. A mozgás, a kibontás bemutatása nem öncélú, vele a genezis, a teremtés részesei leszünk. Beavatottakká válunk, és egy képen belül is eljutunk a kiteljesedéshez, amely azonban nem teljes kitárulkozás, hogy a néző számára is hozzáadandót, kiegészítendőt. Így a megismeréssel, egy réteg lebontásával vagy éppen hozzáadásával észrevétlenül magunk is alkotói leszünk a képi világnak. A művész a befogadóban társat keres, kérdéseket tesz fel és válaszokat vár. Valóban mi vagyunk ezek? És ha így, akkor miért?

* Nagy Gábor Munkácsy-díjas képzőművész *Tiszagáti jelenetek* című kiállítását 2016. december 9-én nyitotta meg Bari Ferenc egyetemi tanár a Csongrád Galériában. Az alábbiakban az ott elhangzott szöveg szerkesztett változatát olvashatják.

Az itt élők, az élet és a mai különös kor formálta emberi arcok lenyomatai ezek a képek. A papír fossziliákon számos magyarba olvadó nácio karakterjegyeit, itt felejtett, ide sodródott gének nyomait fedezhetjük fel. Tisza menti és csongrádi emberarcok úgy, ahogy a csongrádiak még nem látták magukat, csongrádiak úgy, ahogy Nagy Gáborban tükröződnek vissza.

Évek, évtizedek képei. Széttöredezett, majd ismét összerakott emberi arcok, az analízis és a szintézis, a részletkibontás és a lényegkiemelés mesterművei. Szomorú arcok, különös tekintetek. Maguk elé néző, a múltba révedező szempárok. Áttetszések, könnyed toll- és ecsetvonások mutatják a nehéz sorsokat. Ahogy az álomba csúszás során, úgy keverednek itt is a reális és képzelt képi elemek. Hol felemelkednek, szinte lebegnek, hol a mélybe süllyednek. Mintha már láttuk volna őket, hiszen Leonardo vagy Mednyánszky is hasonlóan..., igen, hasonlóan, de nem így: Nagy Gábor a hagyományokat megőrizve, klasszikus alapokon teremtet új, Tisza menti karaktereket

Tisza-parti angyalokat látunk, akik emberi külseje az esendőséget, a sebezhetőséget, a földhöz ragadtságot, míg szárnyaik az emberfeletti erőt és hatalmat szimbolizálják. Ez ma is dolgozós vidék, küzdeni kell a földdel, a szőlővel; birkózni az időjárással, a kevéssel és a kiszolgáltatottsággal – mindezt úgy, hogy akik itt élnek, tudják: jobb időkből akár szárnyalhatnának is. Akik, ha nem is Adyra gondolva, de gyakran felteszik a kérdést: A Tisza-parton mit keresek?

A kiállítás minden bizonnyal egyik legfontosabb képe egy rogyásig megpakolt biciklit toló, csizmás embert ábrázol. Feje a horizont felett, látja, tudja, hogy neki el kell juttatni oda nehéz terhét. Nem foghat ki rajta sem a sár sem a fáradtság. Kenyeret is visz. Hazavárják. Megkapó, őszinte, lírai kép. Borbély Szilárd és Grecsó Krisztián prózáját juttatja eszembe: a szegénységről, a kiszolgáltatottságról és a gondokon felülemelkedni tudó emberről írnak ép-poly hitelesen, ahogy azt Nagy Gábor ábrázolja.

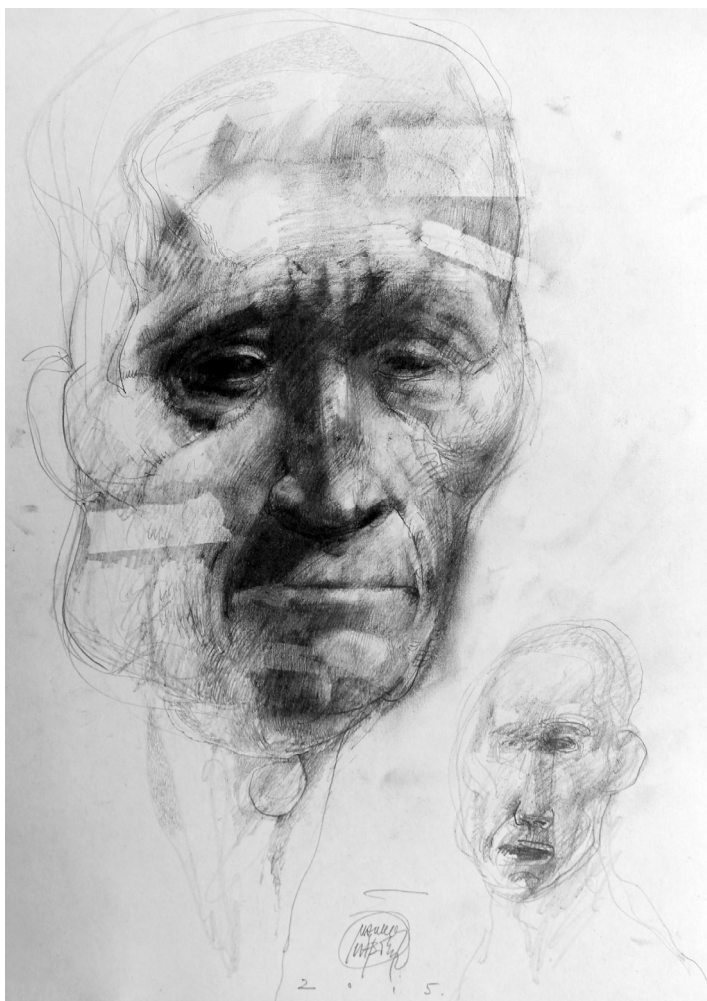
Súlytalan, könnyed és légies vonalai súlyos gondokat, letűnt időket idéznek. Meddig még így, és ha nem így, akkor hogyan tovább? Talán Nagy László megbocsát a parafrázisért: Erőm ha végleg kimerült, ki tolja át a biciklit a túlsó partra?

A tiszagáti jelenetek különös képi világában önálló entitásként jelenik a juh, a bárány. Ugyan nem tájidegen motívum, de szokatlan ebben a kontextusban. Míg a korábbi alföldi festészetben inkább a juhász képe dominál, a nyáját terelő, a csoportot összetartó ember emelkedik szimbólummá, addig Nagy Gábor bárányai, birkái önálló, szinte biblikus életre kelnek. Ártatlanságukkal, béketűrésükkel a jót, a tisztaságot ábrázolják, de ez magában hordozza tragikus sorsukat is: áldozatok lesznek, a jó termés ünnepének, a szüretnek, a termékenység esküvővel/lakodalommal jelzett ünneplésének áldozatai. A bárányáldozat átszővi a nomád népek mondavilágát, helyet kap az Őszövetségben, ahol vonatkozhat a tévelygő népre, míg az újszövetségi Krisztus maga az Isten báránya, ő veszi el a világ bűneit. Lám a jámbor jószág képe így köt össze korokat és korszakokat, hívőket és Istentagadókat a csongrádi Tiszagáton.

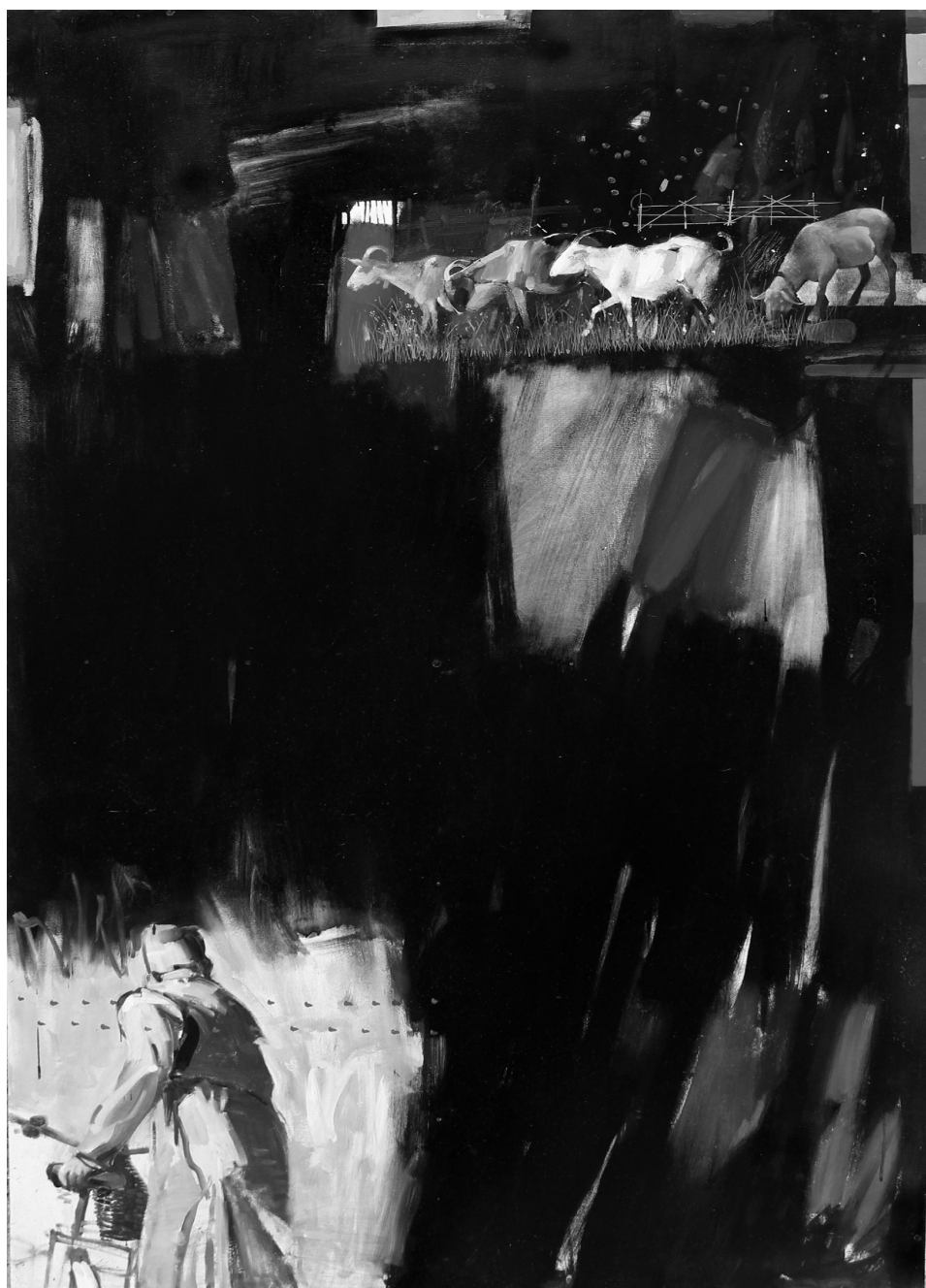
Tudjuk, a teremtés soha nincs befejezve, szorgos kezek gátakkal zabolázták meg a Tiszát, talicskát toló kubikosok nyögésétől, sóhajaitól és fohászaiktól volt hangos hajdan ez a vidék. A Tisza gátja találkahely, járót, az együtt- és szembehaladók beszélgetéseinek és köszöntéseinek színtere. Barátságok és szerelmek szövődtek itt. A gát elválaszt és véd, ugyanakkor összeköt embereket, városokat és falvakat. Korlátoz és felszabadít.

Talán egyszer valaki a gáton így fohászkozott az Úrhoz: bárcsak ezeket a pillanatokat meg tudnánk őrizni, bárcsak lenne valaki, aki segít elmondani, megmutatni, amit láttam!

És az Úr egyszeriben megszólította Gábort, a magyar arkangyalt! Gábor, te olyan ügyes vagy! Rajzold meg, fess meg őket. Gábor arkangyal szabadkozott előbb, majd elővette aranyos festőkészletét, kihegyezte arany ceruzáit, és elsimogatta a papírlapot. Munkához látott. Az első próbálkozásokat látva az Úr ránézett és biztatón szolt hozzá: jó úton jársz, menni fog ez! Rád bízom, rajzolj, fess csak tovább. Egy kérésem azonban van hozzád Gábor: azért angyal, mondom: angyal is legyen köztük.



ELFELEJTETT PORTRÉ XVIII. 2015. SZÉN, GRAFIT PÁPÍRON, 30×21CM



TISZAGÁTI TÖRTÉNETEK (HAZAFELÉ). 2015. OLAJ. FAROST. 160×100 CM

Ára: 600 Ft
Előfizetőknek: 500 Ft

