

SZKHOLION

A DE-BTK HÖK MŰVÉSZETI ÉS SZAKFOLYÓIRATA

FELELŐS SZERKESZTŐ: ■

Dr. Béneyi Péter

FOLYÓIRAT SZERKESZTŐK: ■

Áfra János, Balajthy Ágnes, Korpa Tamás

FELELŐS KIADÓ: ■

Szatai Attila (DE-BTK HÖK, elnök)

DESIGN, TÖRDELÉS: ■

Áfra János, Süli-Zakar Szabolcs

HONLAPSZERKESZTŐ: ■

Gáspár László

NYOMDAI KIVITELEZÉS: ■

Krúdy Könyvkiadó és Nyomda, Nyíregyháza

Elérhetőség:

szkholion@gmail.com

<http://www.szkholion.unideb.hu>

HU ISSN 1785 – 0479 (Nyomtatott)

HU ISSN 1787 – 0224 (Online)

TARTALOM – 2009/2

■ KÓRTEREM

Balajthy Ágnes: Előhang	5
Áfra János: A terepfelmérés módozatai Ferenczy Zsolt munkáiban	6

■ MŰ-TÉT

Krusovszky Dénes: Chris Burden-másolat (4.)	12
Szolcsányi Ákos: A győztes, A humorista	13
Kántás Balázs: Egy macska rohan, A tányéron, Gyertyavillanás, Kép	14
Ayhan Gökhan: Két anya, Lengyelek	16
Berényi Csaba: Beszélgetés	18
Szűcs Anikó műfordításai	
Mirko Bonné: Hidegből megy szívem a hidegen át egy hideg világba	20
Monika Rinck: elmúlt	21

■ NAGYVIZIT

Jován Katalin: Soha nincs itt és beszél	22
Barna Péter: Egymáshoz tartozó (?) <i>Egymáshoz tartozók</i>	26
Nagy Sára: A'SSZ(em)	32
Szalóki Zsuzsanna: Lélek, család, társadalom – A környezet mint az elfojtás szimbóluma Doris Lessing <i>A fű dalol</i> című regényében	37
Muszka Zsuzsanna: „Erős ember kellett neki, nála erősebb” – Az apa befolyása a főszereplő életére Doris Lessing <i>A fű dalol</i> című regényében	41

BONCASZTAL ■

- 46 Dabrowsky Ádám: Hősök köpeny nélkül – A képregény formai és tartalmi dekonstrukciója a *Watchmen* lapjain
- 57 Keczán E. Mariann: „*Én vagyok az Alfa és az Omega, a kezdet és a vég, az első és utolsó.*” – A *Modem Messiások* című kiállításáról
- 62 Szabó Melinda: Immanuel Kant Istenképe
- 70 Papp Sándor: „*Húsba karcolt költészet ez*” – Love metál útikalauz stopposoknak
- 76 Somogyi Ferenc: Wernher von Braun és a két világháború közötti német rakétafejlesztések

A külső borítón és a lapban Ferenczy Zsolt munkái láthatók.





ELŐHANG ■

A bevezetőnk után tovább lapozó olvasó hamar ráébredhet arra, hogy a *Szkholion* legújabb száma a kultúra számos, egymástól látszólag távol eső szegmenséhez illeszt egy-egy lábjegyzetet. Mottónkhoz híven valljuk, ezek mindegyike igényli, hogy „beszélni lehessen róla”. Sőt, a beszédből aztán párbeszéd is kialakulhat: az egymással látszólag nem érintkező területek is képesek megszólítani egymást. Hiszen – hogy olvastatja egymást a Kant által felvázolt istenkép és a *Watchmen* posztmodern szuperhőseinek Isten-mentes világa? Avagy: hogy kommentáljuk a szöveget, ha más médiumokkal is társul – miként működik a szó a képregényben, s miként a love metálban? Milyen hatalom-felfogás jelenik meg egy hadtörténész munkájában, s milyen módon gondolkodik a hatalomról egy Lessing-interpretáció? A párba állítások játéka – remélhetőleg – még tovább folytatható.

Folytatódnak azok a tradíciók is, melyet a *Szkholion* barátai már megszokhattak. Ebben a számban is figyelmet szentelünk a debreceni színházi életnek, illetve igyekszünk felvillantani valamit a kortárs magyar irodalomból, s nem csupán a nagyvizitben járó kritikusok éles szemén keresztül. Azoknak, akik szívesebben merülnek el az olvasásban a monitor előtt ülve, figyelmükbe ajánljuk megújult weboldalunkat: érdemes ellátogatniuk az új, izgalmasabb köntösbe öltözött www.szkholion.unideb.hu-ra.

„[E]lromlani milyen szép” – hangzik el (kérdésként? állításként?) lapunk szerzőjének, Krusovszky Dénesnek egyik versében. Szerkesztőként inkább a fejlődésben rejlő szépséget szeretnénk felfedezni – bízunk abban, hogy ennek a törekvésnek válik lenyomatává ez a szám is.

Balajthy Ágnes

Ferenczy Zsolt (1970) Berettyóújfalu, Nyíregyháza. Kortárs képzőművész, a Magyar Képzőművészeti Egyetemen szerzett DLA (Doctor of Liberal Arts) fokozatot. A Nyíregyházi Főiskola oktatója.

Áfra János (1987) Debrecen, Hajdúböszörmény. A Debreceni Egyetem BA képzésének magyar és filozófia minor szakos hallgatója, a *Szkholion* szerkesztője, a Hatvani István Szakkollégium tagja, a DETEP résztvevője.

Áfra János

A TEREPFELMÉRÉS MÓDOZATAI FERENCZY ZSOLT MUNKÁIBAN

A képzőművész munkája nem a vászon előtt kezdődik, és nem a kiállító térben ér véget. Ha Ferenczy alkot, először feltérképez, majd imaginárius terepet rendez – emlékekkel, kulturális giccsekkel, egyedi kolorittal gondolja tovább a vizuálisan érzékelt tájat. Máskor maga hoz létre sajátos terepet összehordott tárgyakból. Applikál, továbbgondol, átfest, majd installál. Vagy csak egyszerűen növényeket ültet és rögzíti a folyamatot. Szerepekben tűnik fel – környezetvédő, kertész, haditudósító, topográfus – mintha az „én” helyét és szerepét próbálná megtalálni a természetben a táj folytonos újraértése által. Közben dekonstruálja önmagát és átstrukturálja a tájat. Mindez azt sugallja, hogy számára a „tereprendezés és növényültetés is a küldetés része”. Ezt olvashatjuk *Csapatmozgás* (2007) című fotósorozatának ötödik darabján, és e gondolat nyomvonalán haladva válik érthetővé a művész egész eddigi munkássága is.

Ahogy Ferenczy Zsolt festményein a felhők – egy-egy sorozaton belül is – számtalan formában és minőségben tűnnek fel, úgy módosul a megfigyelői pozíció, a szemlélés mikéntje, és talán maga az alkotói én is képről-képre. Ahogy Kukla Krisztián fogalmazott a művész *Terepjáték* (2006) című kiállításának megnyitóján „a festészet, és jelesül a tájfestészet a tájékozódás távlatainak az ügye”, azonban azt is hozzá fűzte, hogy az „esztétikai táj” a varázstalanított természet fogalmát előfeltételezi. Meglátásom szerint a táj, mint az égi jelenségek és a földi objektumok kölcsönhatása teremtdik meg Ferenczy olajképein, a hagyományos értelmű természetfogalomba pedig néhol

olyan jelenségek szüremlenek be, amelyeket a mindennapokban természetfelettnak minősítenénk. A *Telekhatár* (2004–2007) című, hat képből álló sorozat azonban még csak a kompozícióban mutat szokatlanságot. A megfigyelői pozíciót az otthon adja, az alkotó pedig ezzel azonosulva fókuszál a statikus létesítményt övező tapasztalati tér sajátosságaira. A határon túli jelenségekhez mért lét kísérlete ez, a képek által mégsem tudhatunk meg semmit a megfigyelő alakjáról, legfeljebb csak az válik világossá, hogy tekintete mindig a magasba irányul. A fa / a kémény / a tető és az égi felhőrendszerek között fellépő esztétikai hatásmechanizmusra alapozó kompozíciók a minden esetben a szemmagasság felettit mutatják meg. Az azonban nem derül ki, hogy mi van ez alatt, a határt jelző szimbolikus kerítést/tűzfalat, mint olyat csak közvetetten asszociáljuk hozzá a képekhez a címek hatására. De vajon miért olyan fontos, hogy a határ ilyen áttételesen jelenjen meg a munkákon? Mi a jelentősége a magasba irányuló tekinteteknek, a szokatlan kép kivágásoknak? A statikus környező térben kizárólag a gomolygó felhők változtatják dinamikusan alakjukat, ez az egyetlen feltűnni és hirtelen eltűnni képes jelenség (bár kétségtelen, hogy a fák is változnak és lassan az épületek is pusztulnak, de az előbbiek nem semmisítik meg, utóbbiak pedig nem szervezik újra önmagukat). Az értelmező figyelmet pedig leginkább éppen ez a változás képes fenntartani.

A *vidámság parkja* (2004–2008) című, tizenkét részes sorozat darabjai látszólag laza szállal kapcsolódnak egymáshoz, hiába is keresnénk egy olyan virtuális megfigyelőpontot, mint amelyet az előző sorozatnál feltételeztünk. A munkákat egy gyermeki hangoltságú motívumrendszer tartja egybe, minden képen feltűnik valami oda nem illő tárgy, amely csak a teljes sorozat kontextusában képes asszimilálódni az általunk



természetesnek tartott tájba. Ilyen meglepő elemek például az itt-ott feltűnő smile, a pöttös labda házat hordozó csiga, de még inkább a pusztaság közepén megjelenő vasúti sorompó és a ház mögül előtűnő óriásgomba.

A szomszéd kertje mindig zöldebb (2007–2008) a *Telekhatár* után egy újabb hat képből álló sorozat, ahol azonban már a kerítésnek is fontos vizuális szerep jut. A tér fiktív tagoló elemévé válik, amely minden képen a felfújható medencét választja el egy idegen, kiismerhetetlen, nyílt tértől. A sorozat első darabjain ezt az idegenséget a tornyosuló felhők és a kerítés felé magasodó fák (valamint a 3. képen egy szögletes épület) jelzik, az 5. képen azonban már egy óriási majom les be a kerítésen, a 6. munka pedig madártávlatból mutatja meg a „kint”-et, ahol a különös égitestek fényétől lilás színű hegyek hullámzanak. A sorozat a fotorealisztikus ábrázolástól indul, és a szürrealitásig, vagy már-már a sci-fiig jut el. Bizarr folytonosság van a képek között, végül mégis az ironia vizeire kerülünk. A címet is figyelembe véve – *A szomszéd kertje mindig zöldebb* –, annak a képi narratíváját olvashatjuk le a munkákról, ahogy a szomszéd telkén megfigyelt szokatlan jelenségeket az ember akaratlanul misztifikálja. A kerítés túloldalán lévő kert végül már nem is annyira zöldnek, mint inkább lilának tűnik.

Az eddig tárgyalt képeken a művész és a táj közötti distancia a továbbgondolás mechanizmusának mozgatóerejeként tűnt fel, a nézőpontváltás pedig az érzékelési hézagok kitöltésének meghatározó eszközeként. Az alkotói tekintet manővereket végez a terepen, és közben próbál leválni a táj testéről, ám folytonosan le kell mondani az empirikus megismerés egyes aspektusairól. Az így kapott hézagos „képzetes térkép”-et alkotja tovább munkáin Ferenczy, és mi már csak a kétdimenziós felületen formát nyert imaginárius teret láthatjuk. Mivel különbözőképp oszcillálhatunk a világ tárgyai közt, ez a kép teljesen másképp képződik meg az egyes képeken. Ferenczy Zsolt festményei a kikerekedett, ám tereptárgyakkal telített világot ragadják meg, és gyakran paradox módon teremtenek vidámságot a habzó formákkal telített, mégis hiányérzetet keltő képzetes térben.

A Jelenségek (2008) három képe látszólag igen esetleges kapcsolódik össze. Az 1. és a 2. olajkép közötti kapcsolatot az égen feltűnő csillagkép azonossága adja, a 2. és a 3. képen a kompozíciók középmezéjében feltűnő fenyő tekinthető közös elemnek, az 1. és a 3. munka már csak a szabad asszociációk útján kapcsolható össze. A 3. képen a rózsaszín táj közepén lévő madáretető visszautal a gravitáció törvényével csúfot űző, szárnyait testéhez lapítva lebegő, kék madárkára. Ferenczy olajfestményei közül a *Land-Over* (2009) talán a legfantáziadúsabb és legutópisztikusabb. Mintha alternatív valóságba csöppennénk valamiféle dimenzióváltás révén – a földönkívüliek csészéaljai tűnnek fel a rózsaszín masszát levegőbe okádó kémények fölött, az ég előbb piros, aztán rózsaszín, végül pedig kék színű, de mindhárom képen ott lebegnek ezek a kéményekből kiáramló, fluidizált anyag tömbök. A 3. képen pedig két összekapcsolódó bolygót látunk az égen, és egy harmadik foszlányait is sejteti a művész, ráadásul mindez részben a vízfelszínen

is tükröződik. Feltűnnek a habzó felületek, az organizmusszerű felhők és a felhőszerű organizmusok.

Itt érdemes említést tenni egy tíz képből álló, korai kompozícióról, amely egy kertészetelméleti könyv címét kapta. Az *Egy szenvedelmes kertész rácsodálkozásai* (2003) a természetjárás és a kertészkedés közhelyeivel játszik el, az egyes képek többnyire mintákat rögzítenek, de az egyik képen feltűnik maga a növényfejú megfigyelő is. Itt indul útjára az alkotó életművének folytonosságában egy probléma állandó jelenléte: *Növényvédelem* (2005). Ezt a címet adta Ferenczy annak az installációjának, amelyen kiskatonákat rögzített habzó felületű, festett műnövényekre. Mintha csak egy másik bolygó felületén sétálnának ezek az idegen térbe applikált műanyagkatonák, amelyek a növényekkel azonos színt kaptak. A színek és formák sugallta optimizmus mögött érezhetően ott lapul a táj meghasadt tapasztalata. Nincsenek helyükön és mégis a helyükön vannak ezek az uniformizált játékmemberek. Hasonlóképp van jelen a térben az idő linearitását szubjektívan megélő „én” is. Ferenczy akaratlanul is reflektál erre a problémára, mikor tárgyi emlékeztetőket, magán szuveníreket alkalmaz, amelyek installációiban új kontextusba helyezve más jelentést nyernek. Személyes tárgyak és emlékek kerültek dialógusba a Stúdió Galéria *Boldogságsztereotípiák* (2005) című kiállításán is. Az azonos című installáció koncepciójának lényege az volt, hogy a debreceni



vidámpark jegyszedő bódé-makettjének árnyéka rávetült a családi ház részletét bemutató diára, ezáltal úgy tűnt, mintha annak teteje valóban a kép részét képezné.

A *Nyár utca 13-15-17* (2006) című sorozat fotóin egy-egy értelmező sort olvashatunk. A képregényszerűség által válik érthetővé a giccses narratívába ágyazott, növényvédelem problematikájához kapcsolódó performansz lényege. Az alkotó elhatározta, hogy növényeket fog ültetni, és mikor azon gondolkodott, hogy hol is valósíthatná meg tervét, sugallat érte – „Felhőket bámulva egy tündér fülembe súgta... NYÁR”, ezért esett a választása a Nyár utcára. A képek következő kockái magát a munkát ábrázolják az ültetés folyamatába bevont háziasszonyokkal együtt. A budapesti Kortárs Építészeti Központban megrendezett *Telekmódosítás* (2007) című kiállítás installációján szintén a változtatás problematikája vált fontossá. Ám ez a munka már nem a természeti környezet korrekciójának önirónikus kísérletéről szól, hanem a mesterséges tér üres helyének feltöltéséről. Itt ismét találhattunk egy videóinstallációt, amely az árnyékvetés adta lehetőségeket használta, de a festmények motívumai is visszatértek a térben: a sorompó, a kilátó, a kerti medence és a kerítés egy részlete is.

A *Csapatmozgás* (2007) című fotósorozaton újra műanyagkatonákat láthatunk, ráadásul a feladatok sikerességét leíró kísérőszövegekkel. A képek különböző megbízást teljesítő egységeket – parancsnokokat, tűzoltókat, csatornatisztítókat, munkásokat – ábrázolnak egy-egy adekvátnak látszó mikro térbe illesztve. A már többször említett diaárnyékolást alkalmazta Ferenczy Jaipurban és Rómában is bemutatott *Jelenség* (2008) című videóinstallációján is, de itt más tárgyi elemeket – fenyőt és kilátó makettet – alkalmazott. De nem csak a játék katonák és az árnyékolás foglalkoztatják, installációi szinte mindig valamilyen importált giccsre vagy szentimentális élményre játszanak rá ironikusan. Ilyen munka a Kerekes Gáborral közösen megvalósított *Oázis-homokozó* (2008) című public art project is, amely a Déri Múzeum mögötti Baltazár Dezső téren valósult meg környezettudatos anyaghasználattal. A munka lényegi mondanivalóját az alkotók így fogalmazták meg: „Az OÁZIS-homokozót egy találkozási pontnak tekinthetjük, ahol a városlakó emberek találkozhatnak, játszhatnak, pihenhetnek, szórakozhatnak, és utána elindulhatnak, ki-ki a maga választott útjára, tovább a városba. Az oázis, mint a sivatag tengerében rejtőző, utakat keresztező túlélő pont, a regenerálódás klasszikus helyszíne, itt is hasonló funkcióval bírna. A víz, mint szökőkút adott, az említett utak pedig természetesen futnak be ide. A homokozó egyszerre utalna a sivatagra, a tengerpartra és magára a pihenő-, és játéktérre.” A helyspecifikus installációt azzal is próbálták elevénné tenni, hogy projektorral hófödte hegycsúcsokat és hullámzó tengert vetítettek az érdeklődőknek a homokozó körül.

Végül pedig érdemes megemlítenünk a *Modem Zárt Kert* kiállítás sorozatában megvalósult *Farm Dekor* (2008) című installációt, amely a galéria orosz képzőművészetet bemutató kiállításainak apropóján készülhetett el. Ferenczy a Modem udvarán felállított monumentális hungarocell Sztálin-szobor köré kiskutyákat rendezett, amelyek a

rendszert kiszolgáló párthíveket szimbolizálták. Az uniformizált kiskutyák elülső lábukra támaszkodva ültek, testhelyzetük és mimikájuk azt sugallta, hogy ugrásra készek, mintha csak a pártvezér parancsára vártak volna. Rajtuk vörös mellényke, egyik szemük vérben izzott, szemgolyójuk helyén pedig ötágú csillag díszelgett. Azt hiszem, ez a szimbólumrendszer nem szorul különösebb magyarázatra.

Ferenczy Zsolt festményein és installációin egyaránt a gondolati és a vizuálisan érzékelt terep továbbalkotásának lehetőségeivel kísérletezik. Terepeket képez, ám ennél is érdekesebb, hogy munkáiban nem törekszik az illúzió fenntartására. Maguk a motívumok leplezik le a képeket sokadlagos valóságként! Ám hogy az irreális képelemeket, mint az érzékelés hézagait kitöltő dolgokat ismerjük fel, meg kell tanulnunk mozogni és tájékozódni ebben az olykor szentimentálisnak tűnő, ám önmagát néha giccsként, máskor gondolati kísérletként leleplező, habzó terepen/tájban.



csapatparancsnokok szervezték meg a feladatokat

Krusovszky Dénes (1982) Debrecen, Budapest. Junior Prima-díjas költő, kritikus, az ELTE magyar, esztétika, összehasonlító irodalomtudomány szakos hallgatója, a *Puskin utca* szerkesztője, a Telep Csoport tagja. Legutóbbi kötete 2009-ben *Elromlani milyen* címen jelent meg a Kalligram Kiadónál.

Krusovszky Dénes

CHRIS BURDEN-MÁSOLAT (4.)

és Holan

Vajon mit gondolnak majd
az elsőbálozó lányok, ha egy
utcasarkon váratlanul megtalálnak
egy autóra felszögezve?
Mert a hús lélegzete mégis csak
mélyebb bármelyik kimondható szónál.

Aztán, ahogy lassan rásimulok
a tetőre és addig feszítem magam,
míg olyan pontos nem leszek
mint egy fóliasátor,
vagy mint egy törékenyre fagyott kabát.

Átütött kézfejem gőzölgését
lesz-e elég bátorságuk kihasználni?

Szolcsányi Ákos (1984) Budapest. Költő, az ELTE spanyol és magyar szakos hallgatója. Első kötete 2008-ban jelent meg *Csehország szép, útjai jók* címmel az Orpheusz Kiadónál.

Szolcsányi Ákos

A GYŐZTES

Igazam volt. Ezen a nyelven
sok történet kezdődik így.
Aztán csak veszítenivalóm.
Meg ez-az a győzelemhez.
Mire megtudtam, hogy a kettő
ugyanaz, már győztem, már késő
volt. Vászonszínű olaj: arcom a
villamos ablakában. Rossz nem
voltam. Élek, tükör, amit még a
lomtalanítók is a falon felejtettek.

A HUMORISTA

Szavam most sincs arra, milyen volt
nagyapám holttestét felfedezni.
A nyári látogatásra jöttünk, ő
a korlátról lógott, a fej a belmagasság
arany metszésében, a hurok lecsúszott
glória. Vérfagyasztó, írta a sajtó,
szavam most sincs rá, hiszen az
ellentéte sem igazabb, a vér nem
pezsdült vagy forrt fel:
tette a dolgát, akkor is, amikor
levágták nagyapám kötelét, amikor
nyitva már csak az állt, koppan-e
lakkcipője vagy nem koppan, a vér
nyugalma nem változott meg, csak
előtérbe került, szavam most sincs rá,
hiába ismerem jobban, amióta
nem vagyok szűz.

Kántás Balázs (1987) Budapest. Költő, műfordító, az ELTE anglisztika-magyar szakos hallgatója. Három önálló verskötete, illetve öt fordításkötete (pl. Baudelaire, Celan) látott napvilágot.

KÁNTÁS BALÁZS

■ EGY MACSKA ROHAN

a testeken át.
Kilapítja egy
fémkerék.

Az új néző
új csatornára vált.
Most talán lila
vagy szürke az ég.

■ A TÁNYÉRON felejtett,
kékre festett rizsszemek.
A mitológia kezdete.
Ugyanonnan indulnak el
a magok, csak a
bevetendő föld színe más.

GYERTYAVILLANÁS,
hermetikus szoba.
A mutató visszamutat.
Keresd meg magadat
a valótlanságlevesben.
Nézz bele a
szemgödör-konnektorba.

KÉP,
önkép,
ellenkép.

Te is felfűzöd magad
a lila láncra, fordulsz,
és várod,

hogy feléd zuhanjanak
a rénszarvasszerű
szuvenír-kulcstartók.

Ayhan Gökhan (1986) Budapest. Költő, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem magyar szakos hallgatója.

Ayhan Gökhan

KÉT ANYA

ne feledkezz meg,
hogy két anya
szült, egyikük halmaza
a végnek, a térdek

tartanak, nem koccan
anyatérd az
anyatérddel. a halmaz
körgyűrűjén belül van,

a másik anya, akiről
alig beszélsz.
tudod, hogy a józan ész
nem segít. megdől

minden teória.
az egyikük
a vég. a végük
te vagy. anya, anya.

LENGYELEK

Zitának

fordítsunk Heinét, azokat
a verseket, amik, miután
lebénult a költő, nyerték el
végleges formájukat, ne a
szonetteket, szabályhoz
semmi kedvem, vagy inkább
fordítsunk O ' Harát, beteg
költők verseiből, a legvidámabb
írások közül válogassunk, kéjelegve,
angolból, franciából, a lengyelekre
is gondoljunk, akikkel megesett
nem volt hazájuk, földrészeket
jártak be örök-hazátlanok, igen,
gondoljunk a lengyelekre.

Berényi Csaba (1990) Szeged, Földeák. A School of Business Szeged üzleti szakközépiskola újságíró szakos hallgatója.

Berényi Csaba

BESZÉLGETÉS

- Te, kéne egy nő –
Magunk alá hajtott lábbal
A pad réseit áthidalva punnyadunk –
Hallgatlak, a szökőkút vízcseppjei
Pontokban hűtik arcunk
Vérnyomás pontosan izzadó
Külső felét –
(Főtéren) nőket bámulni –
Dög melegben szétszórt cuccaink –
Hevernek mellettünk –
Elgondolkozunk, szemünk
Egy kanos metronóm lesz
(Ritmusra vár) – Tervek jönnek,
- Nők sétálnak, árnyék remeg
Hátradőlve semlegesíti a Nap
UV – sugarait, időnk terjedőben
Míg a megállapítás végére jutunk –
Kéne egy nő – konklúzió hiányérzetbe
Lökve köhög, fuldoklik – végül merül –
- Valóban – válaszolja Pisti.



az útkarbantartóknak sengeteg tennivalójuk akadt

Szűcs Anikó (1990) Hajdúböszörmény. A Debreceni Egyetem BA képzésének germanisztika alap- és pedagógia minor szakos hallgatója.

Mirko Bonné (1965) Tegernsee, Hamburg. Német költő, műfordító, a Nemzetközi P.E.N. Club tagja.

Szűcs Anikó műfordításai

MIRKO BONNÉ

HIDEGBŐL MEGY SZÍVEM A HIDEGEN ÁT EGY HIDEG VILÁGBA

Hidegből megy szíved a hidegen át egy hideg világba.
Vállakon kúszik fel, akár egy kétéltű,
szokatlanul fáradt állat. Egyre nagyobb rejtély,
még mennyi idő, mire megtalálják
a megoldást. Utca, tető, egy vékony férfi az úton,
apró erdő, olyan sok hanggal. EMBERSÉG,
ITT, ez több mint egy hely, ez a cél?
Szórd ezt a homlokzatra. Aki hat hideg és nyirkos évet élt,
az alig maradt meleg, akár a gőte, akit a gombák tartottak fiatalon.
Füst, csőszerűen elnyelte az idegességet, a havazás
ideje elmúlt, sötét, ragyogó, ki talál maradást
az átjáróban és a kapott szemekben?

Monika Rinck (1969) Zweibrücken, Berlin. Arno-Reinfrank-díjas német költő, író, műfordító.

MONIKA RINCK

ELMŰLT

elmúlt – biztos ez volt a nyár
a nap még kettős –
hol távol volt, ott volt távol.
vasárnaptól egyértelműen hűvös, de
most még nem az – micsoda fény
adatott nekünk, na és a homlokzatok
a jobb sarokban, erős árnyékot vetnek
mértanilag – kis szorosan lezárt csomag
lett a nyár végeredménye – de várj,
Ben doktor még kint
a természetes rózsáknál sepreget –

Jován Katalin (1987) Debrecen. A Debreceni Egyetem MA képzésének magyar szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja.

Jován Katalin

■ SOHA NINCS ITT ÉS BESZÉL

Krusovszky Dénes második kötetét tartom kezemben, mely az idén jelent meg *Elromlani milyen* címmel. Az 1982-ben született költő, szerkesztő és kritikus a kortárs költészet egyik tehetsége, melyet többek között a számos elnyert díj és elismerés jelez (legutóbb a Móricz Zsigmond Ösztöndíj és Junior Prima Díj 2008-ban). Első kötetét *Összes nevem* címmel 2006-ban adták ki, ezen kívül alkotásai különböző antológiákban (*Telep-antológia*, Scolar Kiadó, 2009.), valamint irodalmi folyóiratokban (*Élet és Irodalom*, *Kalligram*, *Magyar Napló*, *Mozgó Világ*) egyaránt fellelhetők.

Krusovszky nyilvános irodalmi életben való intenzív jelenlétét szerkesztői, kritikusi szerepvállalása (a JAK világirodalmi sorozatának szerkesztője, a Puskin Utca és az Ex-Symposion folyóiratok szerkesztője), valamint kezdeményező hajlama bizonyítja. Utóbbi egy olyan közösségi szféra létrehozásában nyilvánult meg, mely a korunkat relevánsan átható fórumon, az interneten hozza össze és szólaltatja meg a kortárs alkotókat. Ez az irodalmi csoportosulás a 2005-ben életre hívott, elsősorban budapesti érdekeltségű Telep, melynek fiatal művészei a kultúra hordozóiként és alakítóiként tűnnek fel a modern utáni kor médiumában. Az alapvetően internetes blogra épülő művészi kör egy „új” területét képezi a kulturális életnek, melynek hatása produktív, átformáló erejű, hiszen az irodalmi tradíció hagyományos nyilvánosságától eltérő terepen mutatkozik meg. Az interakció mérhetetlen széles köre jellemzi, melyben a szövegek bárki számára nyitottak, szabadon olvashatók, értelmezhetők, bírálhatók. Borbély Szilárd a (fent említett) *Telep-antológiában* megfogalmazott elméleti szempontú megközelítése kiválóan mutat rá e kezdeményezés jelentőségére, vagyis arra, hogy általa egy praktikus, a populáris kultúrához hasonló világ nyílik meg, amely azonban még nem rendelkezik teoretikus, kidolgozott nyelvvel, kritikai, elméleti meghatározottsággal. A folyamatos jelenlét és visszacsatolás eme közegébe illeszthető Krusovszky Dénes munkássága is, aki tudatosan foglalkozik e nyelvhasználat megragadásával, elméleti leírásával, melynek kérdései saját költői munkásságában is benne foglaltatnak.

Az *Elromlani milyen* lényegében a nyelvi kifejezhetőség kérdésével foglalkozik. Ha a szerző előző kötete álmoskönyvként értelmezhető (Kemény István gondolatait

megidézve az *Összes nevem* borítójáról), akkor az *Elromlani milyen* az ébrenlét megszólaltatójaként tárul elénk. Mindez távról sem fedi le a gyűjtemény jelentéseit, értékeit, a benne megfogalmazott problémákat, mégis segítséget jelenthet abban, hogy folyamatában lássuk az alkotói munkát, s ne érzékeljük egymástól teljesen idegen világokként a szövegeket.

Krusovszky tudatosan, precízen építi fel a poémákat, állandóan figyel és reflektál, gondosan ügyel a szövegek nyelvi megalkotottságára. A kísérletezés, a leírás és kiírás vágya dominál, amely azonban minduntalan akadályba ütközik: „és amit igazából mondani akartam, / az most rúgkapálva süllyed / egy vastag zsákba varrva.” (*Belenézni egy szájba*). A megnyilatkozás esetlegessége az *Összes nevem* szövegvilágában is releváns tényező volt, mely így kapcsolatot teremt a két kötet között: „de nem lettem bolond, / csak szavaim, ha kimondom / őket, döglötten hullanak le, / mint a fagyott galambok”. Az *Elromlani milyen* nyelve viszont már nem az álom és ébrenlét között közvetít, hanem az eszmélkedő ént írja tovább a mindennapi lét közegében: „A tó vize le volt eresztve, / és emberek álltak a helyén, / a leveleket separték, az avart, / ami összegyűlt a mederben. / Betonnal volt kiöntve, / ameddig elláttam, / szürke beton volt mindenütt” (*Másolatok*). Az idézett részletből látható, hogy a test, az anyag tapasztalata válik hangsúlyossá, egyfelől, mint a látvány, a megfigyelés tárgya, mely a képzetest szüli; másfelől a szóé, a mondaté, mely éppen kimondottságával, megalkotottságával rekeszti ki a benyomást, a belső tartamot. Az *Összes nevem* esetében a „sértődött test” (*Akit nem szeret*) koloncként vonzolja maga után az álmából felrázott lelket, ennek tapasztalata erősödik tovább a második kötetben is: „A reggel, mint egy gégemetszés, / elveszi a szavakat, beszélni / nem is lehet róla, legfeljebb leírni” (*A reggel elveszi*). Az ébrenlét pusztá materialitása áll a középpontban, mely megfoszt minden misztikumtól, álomtól, a bensőségestől. Erről beszélni nincs mód: „Nyelvem helyén száraz kavicsok forognak” (*Nyelvem helyén*), csupán írni róla, ami viszont szükségszerűen közvetett és esetleges az élőszóhoz képest, ami már magában foglalja a kifejezhetőség lehetetlenségét, vagyis az ébrenlét, a tudatosság kudarcot vall.

A kibeszélés vágya az írás médiumán át alapvetően esetlegessé, fogyatékosná válik. Mindezt retorikailag kivételes érzéssel megkomponált költemények bizonyítják a leginkább. A költő tudatos konstitúciói világitanak rá a nyelvben való feloldottságunkra, a nyelvi alakítottságra, mely elkendőzi a képzetest, a tudatban létezőt. A misztikum, s mindaz, ami az álomban, lélekben létezik, pusztá anyaggá válik a kifejezésben. A fent és lent tapasztalata is csupán vertikális eltolódás a térben: sem a mélyben (*Talán kiderül valami*), sem a magasban (*A hegytetőn mégsem*) nem rejtezik mögöttes elv, nézet, csak a tárgy: „Ürülékkel teli legelő, de nyáj sehol. Nincs pásztor, és egyetlen elkóborolt bárány sincs. Nem maradt semmi befolyásolható” (*A hegytetőn mégsem*).

A szerző precíz versépítése és állandó önreflexiója közben egy rejtett értelem, mögöttes elv után kutat, mely az alkotásokban hiányként mutatkozik meg: „Soha nincs itt

és beszél” (*Elromlani milyen*). A hallgatásban rejlik az, ami a nyelvi megformálásban elvész, amit a nyelv elfed, vagyis a lírai ének az az előfeltevése, hogy mindenben megtalálható egyfajta rend és tartam. Ezt az elvárást már a kötet nyitánya is egyértelműen prezentálja: „bármiben észreveszem / a rendet, például bekopogok / egy idegen ajtón”. Mindemellet a némaságban, a hallgatásban megmutatkozó jelentés relevanciája szintén kifejeződik még ugyanebben a költeményben: „és amikor válaszolni kellene, / hogy egyáltalán ki vagyok / és mit akarok itt, akkor majd / a hallgatással győzők. / És tényleg kinyitják”.

Krusovszky az ellipszis eljárásaival teremti meg azt a többletjelentést, azt a felszín mögött megbúvó lényegest, melyet mozgásként, változásként értelmezhetünk. Erről árulkodik maga a cím és a borító (Hrapka Tibor tervezése) kölcsönhatása is. A borító körvonalakat mellőző, fluidizált képi világa és a cím tipográfiája a mozgást és folytonos alakulást (kezdet és vég nélkül) jelző dimenzióban kapcsolódik egybe, miközben impliciten a változásról, szüntelen formálódásról tanúskodik. A kötet nyitánya ennek az elvárásnak a megjelenítője, vagyis „beenged” egy olyan világba, melynek kérdéseire csak a kötet adhatja meg a választ, ha egyáltalán képes rá (gondoljunk a korábban jelzett nyelvi kifejezhetőség problematikájára). Az egyes verseknél mintegy ars poeticaszerűen fogalmazódik meg, ahogy ehhez a belső szférához nyúl: „Az ablakon kicsapó vonatfüggönyt, / ahogy ellebeget előtted, csak / annyit érdemes feljegyezni” (*Képeslapok vissza (7)*), kijelölve benne azt, ami igazán fontos a lírai ének: a cselekvés, a döntés, a „tévedés” tapasztalata az eredmény, a tárgy puszta anyagiságával szemben (*Ami kell*). A folytonos alakulásnak mindent átható lényegi mechanizmusát leginkább talán a *Képeslapok vissza* című ciklusban érhetjük nyomon. A ciklus darabjainál, mint képeslapoknál a feladó és címzett redundánssá válik, csak a mozgás élménye az érdekes. A leírtak esetlegessé válnak, a helyek elmosódnak és „csak távolságok” (*Képeslapok vissza (6)*) maradnak. Mintha a költői én ezáltal igyekezne kiemelni a tárgyakat térből és időből, a megformáltság lokalizáló és értelmet leépítő hatásától. A kötet cím hasonlóképp az időtlenséget kínálja fel, a kifejezhetetlen alakulást, az állandó köztességet kezdet és eredmény, feladó és címzett között, mintegy megfosztva őket relevanciájuktól.

A változás élménye a testtel is összekapcsolódik, a saját és idegen tapasztalatának kérdését sugallva. Az én tükör előtt állva szembesül saját idegenségével, mely az emlékeiben élő korábbi és a jelenben érzékelt én között jön létre. A másság felismerése történik meg, miközben a múlt énképe elhomályosul: „Még érzem a torzulásokat, / de már nem tudom, mihez képest” (*Kihajolni legalább*). Mintha a lírai én a tükörben látott alak és az emlékezetében létező, de elhomályosuló én között lebegne. A test és a nyelv kapcsolatára utalhat mindez, valamint a képzetnek, a belső alakulásnak az összefonódására, amely viszont kifejezhetetlen, megformálhatatlan. Minden relatív. Néhány alkotásban a másik idegensége is megmutatkozik, mégpedig az apáé. A lírai én felidézti az apa fiatalkori alakját a mai testben, mellyel az közelivé, ismerőssé válik

fejében, de mihelyt megnevezi: „Hogyan szólítsalak meg? Lelkiismeretfurdalás-apa” (*Erdősáv*), egyszer és mindenkorra el is távolítja magától. A nyelvileg megalkotott apa uralkodik a tudaton, fékezi az érzékeket, és nem engedi megnyilvánulni a képzetest.

Krusovszky Dénes folyamatosan kísérletezik a forma, a retorikai alakzatok szintjén, miközben újabb elvárásokat és kérdéseket görgeszt maga előtt (az elhallgatottakkal kapcsolatban), melyek a kötet végére sem juthatnak nyugvópontra. Az ajtó helyén (amelyen keresztül a költő bebocsátást nyert a könyv elején), végül az én csak egy szűk rést talál, ami azonban nem szolgálhat kijáratként (*Nem ajtó volt*). A kérdésekre nincs válasz vagy megoldás, csak a leírt kongó szavak, mondatok, és a beszédes hiány, ami további elvárásokat szül szerzőjének és az olvasónak. Az *Elromlani milyen* nem zárul le a mondatvégi ponttal, hanem fenntartja, nyitva hagyja a problémákat, mintegy irányt adva a jelenkori nyelvhasználatról, irodalomról és kultúráról való gondolkodásnak és remélhetőleg egy újabb Krusovszky-kötetnek.

(Krusovszky Dénes, *Elromlani milyen*, Kalligram, 2009, 94 oldal, 1600 Ft)



Barna Péter (1988) Debrecen, Sárospatak. A Debreceni Egyetem BA képzésének magyar szakos hallgatója, a DETEP résztvevője.

Barna Péter

■ EGYMÁSHOZ TARTOZÓ (?) EGYMÁSHOZ TARTOZÓK

Háy János. Ismerjük, szeretjük munkásságát, megbecsüljük, és elképesztően élvezzük írásait. Legyen hát a téma az ő új könyve, melynek borítója, amely a szerző festményét – *Aprómanók és Őrangyalok* – ábrázolja, mágnesként vonzott magához. Mi is a kötet címe? *Egyemáshoz Tartozók*. Miért is? A hátsó borítón található kommentár szerint „a szerző kiadói kérésre változtatta meg az *Én, a feleségem, a gyerekeim, meg én* címet”.

Ilyenkor az ember mindig találgat, hogy vajon miről is szólhat a könyv. Megérzésem beigazolódt, a kezemben tartott kötet fő témáját az emberi kapcsolatok adják. Sokat gondolkodtam, hogy az *Egyemáshoz tartozók* négy fejezete (*Család, Irodalom, Út, Idő*) közül melyiket mutassam be részletesebben. Mivel sokra nem jutottam, „kénytelen” vagyok mindet górcső alá venni.

Az említett könyv – bár 4 részből és ezeken belül 41 rövidebb novellából áll össze – egy jól megszerkesztett regényként is megállja a helyét. Pontosabban négy regényként, hiszen a fejezeteken belüli történetek dialogizálnak, felelnek egymás felvetéseire, kiegészítik egymást. Ezt a kohéziót erősíti a kötet nyitó és záró történetének rokonsága is. A *Miért akkor és miért akkorát*, valamint *Az asszimiláns* című novellák egyaránt a vidéki és nagyvárosi életforma előnyeit, hátrányait, lehetőségeit boncolgatják. Én most azonban – mint már említettem – a négy meghatározó szakasz irányvonalában szeretnék továbbhaladni.

Milyen valójában egy 21. századi család? Egyáltalán létezik még a 21. században teljes értékű család? Mennyire vált maskulinná a családanya és milyen mértékben lett feminin az eltartó apa? Milyen módszerek szerint érdemes nevelni egy gyereket? Az elkényeztetés és a túlzott szigor között hol található az egészséges egyensúly? Mit csináljunk, hogy gyermekeink ne nőjenek teljes mértékben a fejünkre és kezeljenek alattvalókként? Ilyen és ehhez hasonló problémákat boncolgat Háty János könyvének *Család* című fejezete. Az ide tartozó novellák többségének narrátora a családapa. Az ő élményein, elmélkedésein, véleményén keresztül a befogadó belsőleges betekintést nyerhet egy modern-kori család intim életébe. Az apa helyzete azonban legtöbbször kétségbeejtő. Gyerekei lenéznek, olykor számba sem veszik.

A szerepek megcserélődnek, tulajdonképpen az utódok veszik át a család

életének irányítását. A *Harangvölgy* című novellában (ami kísérteties módon kimaradt a tartalomjegyzékből) például az apa unalmas, kedvenc etimológiai meséjét egy Harangvölgy nevű hely elnevezéséről számtalanszor elmesélő papuccsá válik, miközben fia egy régebbi korba vágyna, oda, „ahol az apák kardforgatásra és bajvívásra nevelték gyermekeiket, nem pedig ilyen hülye helytörténeti ismeretekre” (17.).

A felnőttek és a felnőtt lét általában véve deszakralizálódik, elveszti varázsát. A gyerekek már nem azok az izgága lurkók, akik folyton azt mondogatják, hogy „de szeretnék felnőtt lenni, mert akkor mindent szabad”. Épp ellenkezőleg, pontosan tudják, hogy a felnőtt lét ugyanannyira korlátozott és kiszolgáltatott, mint a gyermekek élete. Erre a kulcskérdésre világít rá kitűnően *Az én vágyam* című írás. Az elbeszélő, aki ezúttal a szenvedő gyerek bőrébe bújik, nem bírja már tovább szüleinek bevádatlan ígéreteit hallgatni, ezért keserűen állapítja meg: „Mit is akarhatnék, ha lehetne akarnom? Talán azt, hogy ne legyek felnőtt... mert a felnőttek hiába kapnak bármit – mondjuk egy papagájt –, már nem örülnek semminek” (26.). A *Felnőttnek lenni* című történet narrátorának érvrendszere is kevésnek bizonyul, amikor kislányának kellene megindokolnia, tulajdonképpen miért is jó felnőttnek lenni.

Olyan élettér ez, ahol az apának (gyerekei elnyomása miatt) teljesen alávaló szerep jut: semmibe veszik szónoklatát, és még kedvenc fotelébe sem engedik leülni; megakadályozzák nyaralását; lekicsinylik színdarabjának értékét; megvetik vicceit; kicsúfolják úszógumija miatt és a párbeszédekben is többnyire alul marad.

Feltehetnénk a kérdést, hogy vajon hogyan érdemelték ki a szülők ezt a keserű sorsot? A történetek többségében úgy, hogy szebb gyermekkort akartak varázsolni utódaiknak, mint amilyen az övék volt. Többre, jobbra törekedtek, ám ez a jó szándék visszajára fordult, ahogy ezt a következő idézet maró iróniája is jól mutatja: „Na, mi nem ilyen szülők leszünk – határoztuk el. Hogy a mi gyerekeink a szemükkel kopogjanak a konyhaasztalon az éhségtől, hát ilyen nem lesz. Kérniük sem kell, mi arcról olvasunk, s perdülünk-fordulunk, rögvést a hűtőhöz kutyaagolunk. Nevelési módszerünk olyan eredményes lett, hogy még a legendás Makarenkót is túlszárnyaltuk. Egy röpke évtized alatt elértük, hogy tizenéves gyermekeink kenyeret vágni egyáltalán nem tudnak, és nem is akarnak, de egy poharat elővenni sem hajlandóak. Fogalmuk sincs, melyik szekrényben tartjuk a ruháikat. S ha nem pakolnánk elő, nyilván egész nap pizsamában lófrálnának” (*A világörökség része*, 46.).

A szimpla jóakarát tehát rosszul sülhet el, aminek eredményét a családi harmónia sínyli meg. A mindennapi, jól bevált szerepek teljesen kifordultak magukból. A szülőkből csicskások, megalázott szolgálók lesznek, a gyerekek pedig szívtelen, követelőző uralkodóvá változnak át. Az együttélési kényszer súlya hirtelen terhessé válik, melynek következtében kapcsolatuk megromlik, egymás terheivé válnak. A fejezet zárásakor feltehetjük tehát a kérdést: mennyire *Egymáshoz tartozók* ezek az elméletileg egymáshoz tartozó családtagok?

Vajon milyen, amikor egy alkotó magáról az irodalomról értekezik? Háy János esetében rendkívüli módon szórakoztató, humoros, ugyanakkor elméleti felvetésekben gazdag, elgondolkodtató. Az *Irodalom* című rész a könyv legkiemelkedőbb fejezete. Az ide tartozó 16 elbeszélés egytől egyig szépirodalmi remekmű.

Olyan irodalmi világ ez, ahol egy posztmodern Szindbád káromkodva, BMW-vel száguldozva akarja megmenteni Amáliát, hogy aztán könnyen lemondjon róla, miután kiderül, hogy a lány valójában az ukrán maffia szeretője. Olyan kor ez, ahol már Hümér (Homér?) sem ír közéleti verseket (*Utazás éjjel – Szindbád – trip*). Olyan kor, ahol Kölcsey Kazinczy „verőlegénye” (152.) azzal a Csokonaival szemben, aki fényévekkel meghaladja korának gondolkodásmódját (*Csokonaí*). És végül olyan kor, ahol Bajza, Toldy és Vörösmarty szövetséget köt azzal a céllal, hogy létrehozzanak egy költő-ikont, aki hosszú időre meghatározza a magyar irodalmi életet (*Hol volt, hol nem volt – Petőfi*).

Enyhe kritikai élel jegyezném csak meg, hogy az *Utazás az éjjel – Szindbád – trip* című novellában Szindbád nyelvhasználata nem mindig hiteles. A történet legelején a főhős egyfajta időutazóként áll előttünk, aki értetlenül áll a modern korral szemben. Szóhasználata ennek következtében archaizáló, pl.: „Óh – mondta Szindbád – , talán elfogyott a Tabán e híres korcsmájában a friss torma.” (144.) Éppen ezért kissé hiteltelennek tűnik, amikor a történet előrehaladtával megváltozik kifejezésmódja, pl.: „Hogy kinyír, bazmeg, ezt te csak így mondod, hogy kinyír!” (148.), majd újra az ódoni, visszafogott nyelvezeten szólal meg, váltogatva a két szélsőséges kifejezésmódot. Ezen ingadozás miatt tehát még a posztmodern környezetbe és nyelvhasználatba való asszimilációra sem gondolhatunk magyarázatként. Ez a fajta határozatlanság némi bizonytalanságot sugall. A novella érdemeit sem szeretném azonban elhallgatni, ugyanis a kötet legszórakoztatóbb darabjának tartom ezt a határtalan fantáziával, ugyanakkor rendkívüli könnyedséggel megírt történetet.

A szellemes, fantáziadús, ugyanakkor rendkívüli módon ironikus történetek mellett komoly irodalomelméleti kérdéseket is boncolgat a novellákat E/1-ben elbeszélő narrátor. Megtudjuk például, hogy a próza egy „Hosszú, türelmes aktus, amiben nem a befejezés a cél, hanem a közben eltöltött idő. Aki a gyors ki- és elsülésekre vár: nem tud prózát írni. A próza... belátása annak, hogy nem történik semmi, csak elmúlik az idő” (*Csak el*, 82.). Olyan fejtegetéseknek lehetünk szemtanúi, melyek a történelmi regény (*Történelem, regény*) vagy a történelmi dráma célját, ismérveit boncolgatják (*Hetedik Gergely és cimborái*). De nemcsak elméleti kérdéseket taglaló vagy ironikus novellák, hanem más, irodalmi műveket dicsőítő, hirdető elbeszélések is jelen vannak az ominózus fejezetben. Ilyenek például a *Három menet Emma Bovaryval*, „Az elkényeztetett kedvenc” Mikszáth Kálmán: *Jókai Mór és kora*, vagy a *Termékbeetető* címmel fémjelzett „könyvajánlók”.

Az *Út* című fejezet olvasásánál autobiografikus történetekkel van dolgunk. Többek között Nápolyban, Londonban járhat és Háy János regényes kalandjainak részese lehet az

olvasó, valamint megtudhatja, hogy milyen egy kelet-európai írónak egy nyugat-európai „elit” fesztiválon részt vennie Nápolyban, vagy Olmützben (*Nápoly – 01.31. – 02.14.; Olomutz – 10.06. – 10.10.*).

Kedvcsinálóként álljon itt egy részlet: „Annyira bíztam bennük, hogy szinte hinni sem akartam, hogy a tízszerplős *Gézagyekből* monodráma született... Persze csak olyan mondat szerepel benne, amit én írtam, s mikor azzal próbáltam érvelni, hogy sok mindent mond az ember, de nem mindegy, hogy mikor, stb, nem értették, a felháborodásomat hiúsági sérelemként kezelték. Különben is, mit ugrál ez a kis keleti a mi nyugatinkban. Mindezt nem durván tették... Hajtsa ide, fiam, a fejét a tőkére, lazítsa el a nyakereket, és kérem, ne izguljon, a legjobb tudásommal metszem le a fejét” (*Nápoly – 01.31. – 02.14. – 2. nap, 186.*).

Ezen írások olvasásánál a befogadónak tulajdonképpen olyan érzése van, mintha Háy János személyes naplójába kukkantana bele. Szókimondó, leplezetlen, könnyed, személyes, néhol intim stílusú szövegek engednek betekintést az író hétköznapijaiba. Természetesen az itteni novellák darabjai közt is van stiláris eltérés. Amíg például a nápolyi útleírások tényszerű, megtörtént események elmesélései, addig a Budapestről szóló novellák filozofikusak, és nemegyszer foglalkoznak mindennapjaink harcaival,



kérdéseivel, problémáival. A fejezet legkiemelkedőbb novellája *A hatodik nap*. Témája a teremtés, különlegessége pedig az, hogy teljesen más paradigmából világít rá a vallás nagy kérdéseire. A teremtés ugyanis itt egy cseppet sem tökéletes, sőt. Isten kifejezetten emberi attribútumokkal van felruházva. Miután befejezte a teremtést, nem azzal törődött, hogy „igen jó” (180.) művét tovább tökéletesítse, hanem „tök úgy volt, mint mikor a szittyia belefárad a családi ház építésébe, állnak a falak, van tető, lent van a padló, szarok én a fürdőszobacsempére, meg a vécéülőkére” (180.). A helyzet tehát fordított, az ember nem önnön – hibájából tért le a helyes útról, a szöveg tanulsága szerint ugyanis a teremtésben is voltak hiányosságok.

„A viselkedésem és a múltam, a nyelv, amit használok, olyannyira más, hogy elfedi a jellememet. Nem vagyok. Csak egy dolog mondható rólam: vidéki... Olyan akarok lenni, mint ők, mondja magában mindenki, aki asszimilálódni akar. Úgy akarok érezni, beszélni, viselkedni, mint ők, olyan múltat akarok, ami nem különbözik az övéktől. De ez a múlt alapvetően különbözött. El kell tagadni. Át kell írni” (*Az asszimiláns*, 255.).

Az utolsó fejezet (*Idő*) legjelentősebb novellájából ragadtam ki pár mondatot, hogy szemléltetni tudjam a könyv egyik kiemelt témáját. Mint már említettem, az első fejezet kezdő története is a vidéki-városi élet ellentéteinek problematikájával foglalkozik. Ez a tematika pedig az utolsó részben is visszatér. Háy János lenyűgöző tisztánlátással



közelíti meg egy vidéken született, de később Budapestre került „asszimiláns” életének nehézségeit, kihívásait.

Az író szerint asszimiláns mindenki lehet. „Jöhet a 13. kerületből vagy Kolozsvárról, érkezhetsz Miskolcra Budapestre, Budapestre New Yorkba, lehetnek a szülei értelmiségiek, vagy olyanok, akik elhagyták őt gyerekkorában és nevelőotthonban nőtt föl. Az asszimiláns egyetlen átfogó jellemzője, hogy kívülről jön” (*Az asszimiláns*, 260.).

A záró rész novellái filozófiai ihletésűek, tematikájuk középpontjában főként az idő, a házasság, vagy gyermekkori vágyaink beteljesülése áll. Tulajdonképpen a könyvben szereplő novellák kulcskérdéseinek szintéziséről van itt szó.

A kötet nyelvezetét tekintve azt kapjuk, amit Háy Jánostól vártunk. Könnyedséget, élőbeszédszerű előadásmódot és mondatszerkesztést, szellemes szófordulatokat, pl.: „Mennyire jó egy turistahelyen lenni akkor, amikor nincsenek turisták. Nézem a minimum vadregényes, maximum endékás indiánfilm sziklákat. Itt-ott elszórva villák, bebújva valami védett kis sziklaölbé, a fák rejtekébe. Laknak itt írók, persze pont olyanok, akiknek a nevét soha nem hallottam.

„Akiknek a nevét hallottam, azok tutira nem tudnak itt villát venni, legfeljebb kanalat (bocs)” (*Nápoly – 01.31. – 02.14. – 9. nap*, 196.). Számos visszatérő motívum erősíti a novellák közti kohéziót. Ilyen például a teremtésről való gondolkodás (*Harangvölgy, A hatodik nap*), a színházi szövegek adaptációjának a kérdése (*Színházba nem, Hetedik Gergely és cimborái*), vagy Isten létéről való elmélkedés, ami minden fejezetben megjelenik. Hangulati oldalról nézve a novellák rendkívül sokszínű skálán mozognak. A sziporkázó, derűs történetektől az ironikus hangvételű elbeszéléseken át a komor, borongós atmoszférájú művekig mindent megtalálunk. Végző következtetésként mit írhatnék írásom végére?

Aki szeretne betekintést nyerni egy családi környezet problémásabb falai közé; aki szeretne jól kacagni posztmodern környezetbe átültetett klasszikus irodalmi történeteken, vagy szeretne részese lenni egy alkotó utazásainak, esetleg filozófiai motivációjú, gondolati jellegű, ugyanakkor rendkívüli módon aktuális történeteket szeretne olvasni, vegye kezébe és lapozzon bele Háy János *Egymáshoz tartozók* című könyvébe.

(Háy János, *Egymáshoz tartozók*, Palatinus, 2009, 3400 Ft)

Nagy Sára (1988) Debrecen. A Debreceni Egyetem BA képzésének magyar szakos hallgatója, a Pálffy István Színháztudományi Szakkollégium tagja.

Nagy Sára

■ A'SSZ(EM)

2009 – SZÍNHÁZI FESZTIVÁLOK DEBRECENBEN

Azt hiszem, ismét otthonra talált Debrecenben egy kiváló program, amely tovább bővíti a város kulturális palettáját. Az *Alternatív Színházi Szemlét (ASZSZ)* idén XV. alkalommal rendezték meg, Debrecen pedig másodjára adott otthont e jeles eseménynek. A DESZKA és a *JEL* fesztiválok mellett tehát idén feltűnt egy újabb színházbarátokat vonzó alkalom. Örvendetes az a tény, hogy az utóbbi időszakban megélénkült a színházi élet Debrecenben, bizonyítja ezt nem csak a drámafesztiválok elszaporodása és népszerűsége, de az egyetemen immár harmadik tanévét elindító Pálffy István Szakkollégium működése is.

Egy-egy fesztivál programra tűzött darabjainak válogatásáról, a meghozott döntések helyességéről természetesen mindig lehet vitatkozni. Ez mindig függ a válogató egyéni ízlésétől és a lehetőségektől is. Kérdés például az, hogy mennyire lehet bevonni a határontúli magyar színházakat és társulatokat egy ilyen rendezvénysorozatba, illetve, hogy cél-e a program nemzetközivé tétele. A *DESZKA* fesztivál szervezőinek koncepciója ebből a szempontból egyértelmű, hiszen több határon túli társulat is képviselte magát idén, illetve egy román anyanyelven játszott előadás is megjelent. Az *ASZSZ*-on pedig egy erdélyi társulat (M Stúdió, Sepsiszentgyörgy) lépett fel idén.

EXTRÉM VAGY ALTERNATÍV(?)

A szemle átfogó képet adott a hazai „alternatív” társulatainak darabjaiból. De miért is használok idézőjelet? Egyrészt, mert több kőszínházi darab is megjelent a repertoárban és ezek közül több versenyzett is.¹ Másrészt egy konferenciát is tartottak a szemle

1 HORVÁTH, Ödön Von: *Kasimir és Caroline*, melyet a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház, illetve MOLIERÉ: *A mizantróp*, melyet az Örkény Színház vitt színpadra. Ezen kívül a Csokonai Színház előadásában BORBÉLY Szilárd *Halotti pompája* is látható volt, de nem versenyszerűként szerepelt.

záró napján, az alternativitás kérdéséről.² Úgy tűnt, e fogalomról – részben vagy egészben – mindenkinek más a véleménye. Ez természetesen nem probléma, hiszen így, ennek köszönhetően változik folyamatosan az alternativitás fogalmáról kialakult képünk. Gulyás Gábor, a MODEM igazgatója egyértelművé tette, hogy ez a fogalom kiüresedett és nem a legjobb ma Magyarországon használni, hiszen a '70-es '80-as évek fordulóján volt igazán helye, s akkor egy merőben más kontextusban más jelentéssel is bírt. Nánay István előadásában elmondta, hogy a színháztörténetében itthon mikor, mit jelentett az alternativitás fogalma, és ő maga is jelezte, hogy manapság problematikus így definiálni a független színházakat, illetve társulatokat. A legszellemesebben talán Hartyándi Jenő fogalmazott az alternativitással kapcsolatban, aki szerint az, amit mi itthon alternatívnak nevezünk, az Nyugaton már inkább extrémnek számít. Bessenyei Zoltánnal, a KonzervArtaudrium³ vezetőjével is készült egy interjú a szemle kapcsán, ahol ő a konferenciától függetlenül, de helytállóan megfogalmazta, hogy valójában ma Magyarországon nincs a klasszikus értelemben vett színházi alternativitás. Véleménye szerint van jó színház meg rossz, de az utóbbi években az egész magyar színházi világ elmozdulóban van a művész színház felé, hiszen a kőszínházakban is olyan rendezők vannak már többségében, akik nem a régi, hagyományosan megszokott gondolkodásmódot követik, hanem a kísérletiségre, a rendezésre vagy a társulat közös munkafolyamatára fektetik a hangsúlyt.⁴

A VERSENYPROGRAM TÜKRÉBEN

A fesztiválon a jelenleg talán legnevesebb független társulatok műsorait tekinthették meg az érdeklődők. Emellett természetesen, mint arra már utaltam, kísérleti darabokat is láthattunk, de hol máshol lenne ezeknek a helye, mint itt, ahol a kísérletiség, a függetlenség, a másság az, ami a játékot meghatározza. Mindez pedig minőséggel és nagyon komoly társulati kondícióval együtt jelenik meg. Hiszen ahhoz, hogy ezek a darabok létrejöjjenek, nagyon fontos és nélkülözhetetlen a közös munka. Szerző, dramaturg, rendező, színész, technikus közös munkája révén jön létre az, aminek a befogadóivá válunk az előadás alatt. Sőt, sok esetben a befogadáson túl be is kell kapcsolódnunk a játékba. Együtt élünk a színésszel, mert a tér, a szituáció megkívánja, s ha a részesévé válunk e játéknak, bizonyos, hogy nem megyünk úgy haza, hogy bármiféle hiányérzetünk lenne.

2 Hanganyaga megtalálható a következő link alatt: http://www.szaszsz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38544&Itemid=16 (letöltés ideje: 2009. 09. 20.)

3 A KonzervArtaudrium 1999-ben jött létre a Debreceni Egyetemen alternatív, egyetemi színházaként.

4 BESSENYEI Zoltánnal beszélgetett UNGVÁRI Judit: <http://www.deol.hu/main.php?c=18558> (letöltés ideje: 2009. 09. 20.)

E színházi létmód ugyanis megköveteli, hogy a néző is szerepet játsszon. Ezt be lehet vezetni úgy, hogy végigvisznek minket az antik hősök között, akik épp gyúrnak a fitness teremben, vagy mi magunk is meghívottak leszünk egy partira, s ne adj Isten, a XIII. század embereivé válunk. E szerep lehet a befogadó számára kényelmes, mert bele tud illeszkedni az előadás által felkínált pozícióba, de lehet sokkoló is, mert olyan problémát visz színre, amely nem egyszerűen csak szórakoztatást jelent a néző számára. Sőt, akár egyfajta elutasítást is kiválthat a felkínált szereplehetőség. Mi döntünk a különböző benyomások alapján, hogy melyikkel élünk. Hiszen alapvetően minden néző kritikus, s egy előadás akkor igazán sikeres, ha reakciókat vált ki a nézőből.

Már Tasnádi István *Fédra Fitnessse* is egy érdekes játékra kérte fel a szemlélődő közönséget, hiszen itt a megszokottaktól eltérően egy olyan térben találta magát a néző, ami cseppet sem hétköznapi, ugyanakkor mégis az. Egy fitness terem – konkrétan a Corpus Fitness – az átlagember szerint bizonyára nem arra hivatott, hogy ott dolgozzák fel egy antik hős (Phaidra) drámáját. Maga az előadás viszont bizonyította, hogy a mai élet drámái igenis ebben a térben játszódnak, ahol az a lényeg, hogy minél fiatalabb és csinosabb légy. Itt mindenkinek megvan a maga istensége, egyeseknek a saját teste, míg másoknak a szexualitás maga. Az előadásról számos kritika készült az utóbbi hónapokban, Csákányi Eszter kiváló játékát azonban én is szeretném kiemelni. Hatalmasat alakított, sikerült megtalálnia Phaidra figurájának a kulcsát. Tasnádi Istvánról – aki most vállalkozott először arra, hogy rendezzen – pedig kiderült, hogy nem csak kiváló drámaíró, de nagyon jó rendező is. A szerzőt hosszú évek óta kíséri e téma, és talán most ebben a szövegfeldolgozásában jutott el a csúcusra, hiszen az utóbbi hónapokban számos fesztiválon nyertek el díjakat.

A színházi büfé sem az a szokványos játéktér, bár elfogadottabb a fentinel. A varázs a *Szörprájzparty* (Hoppart) esetében abban állt, hogy helyszínben rejlő lehetőséget nagyon jól ki tudták használni az alkotók. Igaz nem láthattunk mindig mindent, mert a tér ezt nem engedte meg számunkra, de ettől még izgalmasabbá vált a játék. Az előadás második felében egyértelműen megpróbálták bevonni a közönséget a történésekbe Polgár Csaba segítségével, aki nagyon jó „partiszervezőnek” bizonyult. Egy szimbolikus történet jelent meg előttünk a férfiről, aki képtelen választani. Sőt, nem csak a választásra képtelen, de a szakításra is. Polgár Csaba olyannyira sikeresen vonta be a közönséget ebbe a kis partiba, hogy a társulat az előadás végén a vágyva vágyott némák nyelvezetére alkotott tapsot is megkapta, hogy a szemle szervezői meg ne tudják, a színházi büfében szülinapi buli készülődik.

A *Hú, de messze van Petuski!*-t (Stúdió K) leginkább az üvegek csörömpölése jellemezte. Azoké az üvegeké, melyekkel Venyicskának már volt dolga, vagy éppen most kerülnek sorra. De az is megeshet, hogy az utazás alatt kerülnek elő. Petuski tényleg messze van. Venyicska most is elindul, ki tudja hányadjára, sőt, kíséri két hú angyalkája is, hogy megoszthassa velük élete eddigi történéseit, s tudjon rájuk koccintani. Az egész előadás

egy részeg ember delíriumos álmaként interpretálható, melyben a két anygalka különböző szerepekbe bújva segít értelmezni Venyicska alkoholgőzben gazdag életét. Egy bukott ember tántorgó lépéseit láttuk, aki folyamatosan filozofált, és kutatta az élet nagy kérdéseire a választ, a maga nem is olyan együgyű észjárásával. Tamási Attila kiváló alakítása és rendezése mellett sem szabad szó nélkül elmennünk. Nagyon sokatmondó volt maga a díszlet is, hiszen több funkcióval bírt, ennek segítségével jelenítették meg a vonatot, a kocsmát és Venyicska munkahelyét.

A szemlének a Kölcsey központban otthonra talált előadásai mozgásszínházi darabok voltak. Gergye Krisztián Társulata *A szatír* című darabban színre vitte azokat a hagyományokat és sztereotípiákat, melyeket a szatírhoz, mint mitológiai figurához kötünk. Az előadás erősen sokkalta a közönséget, hiszen már az első pillanatokban fókuszba állította a színpadon a női nemiséget, amikor Ágens széttárta lábait, és csupa vér volt az alótteste... A jelmezek is kiválóan demonstrálták a mitológiai hagyományokat, miszerint a szatír egy félelmetes, csak félig emberi lény, akin túlnyomórészt az állati ösztönök uralkodnak. Gergye Krisztián koreográfiájával az Ágens Társulat *Ira – Düh* című darabja is helyet kapott a szemlén, amellyel a kritikusok véleménye szerint Ágens ismét visszatért régi-új témáihoz, a szerelem, a szexualitás, a zene és az írás témaköréhez.⁵

A sepsiszentgyörgyi M Stúdió *Törékeny* című darabján éreztem leginkább a kísérletiséget, merthogy ez a társulat valami újat próbál meghonosítani az erdélyi színháztársaságban, valami olyat, amelynek ott eddig nem volt hagyománya. A színpadon az előadáson első pillanattól kezdve uralkodik egyfajta feszültség, amely éppen azt erősíti a publikumban, hogy mennyire törékeny az emberek közötti kapcsolat. Erre a feszültségre az utolsó pillanatig rájátszott a társulat, olykor-olykor talán túlzottan is. Az ötletekben gazdag előadásnak akadtak zseniális pillanatai is: ilyen volt a kezdő jelenet, mely szimbolizálni próbálta a körben ülők kapcsolatát a kezükben tartott botokkal. A poharakon való tánc epizódja, s a záró kép is érzékletes volt, amely azt szolgálta, hogy beleíródjon a jelenlévőkbe a felismerés: minden egyetlen vékony fonáltól függ.

Szintén a Kölcsey Központ adott otthont a Közép- Európa Táncszínház *Szájbanforgójának*, de a Csokonai Színház nagyszínpadán is több előadás kapott helyet. Így a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház *Kasimir és Karoline* című előadása, amely a nagy gazdasági világválság mellett egyfajta morális válságot is a színre vitt, s melyet így még aktuálisabbnak érezhetett a befogadó. Ezen a színpadon volt látható az Élőkép Társulat *Psychotechnikuma* is, egy igen nehezen befogadható előadás. A színház, mint tér talán nem a legalkalmasabb arra, hogy benne egy a jövőben játszódó darabot adjanak elő, különösen akkor igaz ez, ha azzal is számolunk, hogy a dráma szövege eredetileg egy filmforgatókönyv adaptációja. A *Psychotechnikum* próbálkozásként figyelemre méltó, de

5 JÁZSAY Tamás, *Haragban a világgal*, <http://revizoronline.com/hu/cikk/1247/agens-ira-duhmu-szinhaz-thealter-2009-daszsz-2009/> (letöltés ideje: 2009. 09. 20.)

amint kijön a néző a színházból, igyekszik az előadás elején fejér csillagot mélyen elsüllyeszteni kabátjába. Az ugyan a játékba való bevonását szolgálta, ám a darab erős türelempróbának bizonyult.

A Stúdió K a *Rettentő görög vitézzel* is bekerült a szemlére. Ahogyan a honlapon fogalmaznak, a gyermekeknek készített bábelőadást „a frappáns verbális réteg és a különleges muzsika mellett az összetéveszthetetlen látványvilág varázsolja komplexszé”.⁶ Az Örkény Színház Molière *Mizantrópját* vitte színre a kamara színpadon. Ahogyan Nánay István fogalmaz kritikájában: a mű elvileg komédia, ugyanakkor már születésének korában is inkább tragédiaként volt értelmezhető, ha a főhős felől vizsgáljuk.⁷ A *BL* „az emberi létezés alapelemére, a ritmusra épül, a zene, az ütőhangszer és a táncos test összefeszüléséből keletkezik. Az élőzene komponált és improvizatív jelenléte, ereje, sodrása interferál a táncos mozgásával.”⁸ ahogy a szemle honlapján a szerzők fogalmaznak. Ez az előadás Ladányi Andrea és Borlai Gergő performanszának köszönhetően született meg, és lett az idei fesztivál talán legsikeresebb darabja.

GONDOLATTÖREDÉKEK KONKLÚZIÓ HELYETT

A szemle igen összetett és tanulságokban gazdag volt. Érezhető az asszimiláció a debreceni közönség programjába, hiszen telházal futottak a versenydarabok. A szervezőket mindvégig az alternativitás kérdésköre foglalkoztatta, a darabokat is így próbálták, szinte provokatívan összeválogatni. Azért provokatívan, mert a fesztivál nem csak a klasszikus értelemben vett alternatív színházi darabokat vonultatott fel. Szembetűnő tehát, hogy mind a kritikusok, mind a színházi szakemberek küzdenek az alternativitás fogalmával. Feltűnt ez akkor is, amikor napvilágot látott az idei Kritikusok Díja. A *Színházban* is utalnak erre: „...a független (alternatív) színház fogalma mást jelent ma, mint mondjuk, tíz évvel ezelőtt; ezekre a változásokra – épp úgy, mint más szerkezeti vagy tartalmi változásokra – hitem szerint előbb- utóbb a mi szavazásunknak is reagálnia kell valahogy.”⁹ A konferencia konklúziói talán segítséget nyújtanak ebben is, hiszen az alternativitás problémája egyértelműen érinti a szakmát, így nehézségeket okoz a különböző díjak odaítélésénél is.

6 SÁNDOR L. István, http://www.szaszsz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38519&catid=8 (letöltés ideje: 2009. 09. 20.)

7 NÁRAY István, <http://revizoronline.hu/hu/cikk/838/molire-a-mizantrop-orkeny-szinhaz-daszsz-2009/> (letöltés ideje: 2009. 09. 20.)

8 http://www.szaszsz.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=38524&catid=8&Itemid=2 (letöltés ideje: 2009. 09. 20.)

9 URBÁN Balázs, *A színikritikusok díja 2008/2009*, Színház, 2009/10, 13.

Szalóki Zsuzsanna (1988) Debrecen. A Debreceni Egyetem BA képzésének anglisztika alap- és német minor szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja, valamint a DETEP résztvevője.

Szalóki Zsuzsanna

LÉLEK, CSALÁD, TÁRSADALOM – A KÖRNYEZET MINT AZ ELFOJTÁS SZIMBÓLUMA DORIS LESSING *A FŰ DALOL* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Doris Lessing első regénye, *A fű dalol*, amely Rhodesia kietlen vidékein játszódik, az emberi lélek mélyén nyugvó rejtett tartalmakkal együtt feltárja a személyes kapcsolatok és az egész gyarmati világ titkait is, ahol az élet minden vonatkozását meghatározza a durva, száraz környezet, hiszen az ország és a rá jellemző táj fontos szerepet kap a regényben, illetve annak értelmezése során is. „Dél-Afrika beissza magát az emberbe”¹ – mondogatják a rhodesiai vidéken élő gazdálkodók. Csakugyan, szoros kapcsolat áll fenn a rhodesiai emberek és lakóhelyük között. Ez a kapcsolat nem csak a társadalmiság horizontjában lesz nyilvánvaló, hanem a családi viszonyok és az emberi lélek szintjén is. Ebből következően a természet, a fizikai környezet fontos szimbólummá válik a regényben, mely a főhősnő, Mary Turner belső elfojtásait, házasságából fakadó frusztrációit jelképezi, valamint – az előbbi szinteket kiterjesztve – a dél-afrikai társadalomban uralkodó lefojtott feszültségeket is színre viszi.

A fű dalol egy Dél-Afrikában élő fehér nő, Mary Turner történetét mondja el, akinek életét már fiatal kora óta nagyban meghatározta az őt körülvevő környezet, mely saját életére vonatkoztatva szimbolikus jelentést hordoz. A vidék, ahol felnőtt, a kis ház, „amelyik olyasféle volt, mint egy gólyalábakon álló kis fadoboz”,² az attól nem messze fekvő vegyeskereskedés és az ott uralkodó félreismerhetetlen szagok elméjében örökre öszszefonódtak gyermekkori frusztrációival és traumáival. Mindezek részeges apjára és reményvesztett, zsémbeskedő anyjára emlékeztették. A sok keserű gyermekkori élmény után Mary elmerül a felszínes, könnyelmű városi életben, amelyet azonban valódi identitásának és szexualitásának háttérbe szorítása határoz meg. Michele Wender Zak szerint Mary elfojtásainak valódi oka a férfiaktól való félelmében rejlik. Állítása szerint „Mary, dacára a férfiaktól való társadalmi függésnek, valahogy úgy tekint rájuk, mint az ő sze-

1 Doris LESSING, *A fű dalol*, Bp., Magvető, 1972, 52.

2 *Uo.*, 55.

mélyiségét fenyegető veszélyre”.³ Ebből kifolyólag Mary boldogan üdvözli a város által kínált személytelenséget. A város valóban szabadságot, biztonságot jelent számára, olyan helyet, ahol nem kell felfednie valódi lényét. A város az a hely, ahol nem érzi azt az elviselhetetlen, nyomasztó hőséget, mely egész eljövendő életében gyötörni fogja.

Mégis, társadalmi nyomástól hajtva, Mary hozzámegy egy sikertelen farmerhez, Dick Turnerhez. Mindezt szerelem nélkül teszi, mivel úgy véli, így „megmenti magát önmagától”.⁴ Mikor éjszaka megérkeznek Dick farmjára, Mary úgy érzi, hogy amiről ő azelőtt azt gondolta, hogy egyszerűen csak „közel kerül a Természethez”,⁵ az valami sokkal fenyegetőbb. Sheila Roberts erről így ír: „Az utalások [...], miszerint a regény magába foglalja a női paranoia képsymbolikáját, megerősítést nyer, amikor Mary menyasszonyként Dick farmjára kerül. Paranoíája ekkor a fenyegetettségérzet klasszikus tünetét mutatja”,⁶ Marynek most tényleg szembe kell néznie azzal, amit mindeddig elkeseredetten próbált leküzdeni: saját természetével. A Maryt körülvevő bokrok mintha életre kelnének: „számtalan vékony hang támadt fel a bokrok alján”⁷ és „aztán furcsa madárrikoltás hallatszott, hajmeresztő éjjeli hang”.⁸ A bokor lesz a megtestesítője Mary minden tudatalan félelmének, saját természetének, mely kísérti őt, melyet ideiglenesen elnyomhat, de soha nem szabadulhat meg tőle, csakúgy, ahogy a bozótot sem pusztíthatja el.

Egy másik, Mary számára szimbolikus jelentéssel bíró hely a kis farmház, ahol eljövendő házasságát tölti majd Dickkel. Sheila Roberts esszéjében hangsúlyozza, hogy „Dick háza egy közönséges, egyszerű építmény egy közönséges farmon, mégis a belőle és környékéről áradó nyugtalanító és titokzatos kisugárzások előre jelzik a Mary lelkének felszíne és mélye között húzódó fal leomlását, egy olyan állapotot, mely szintén a paranoia egyik tünete”.⁹ A ház, mely csupán egy ideiglenes építmény, valóban nem nyújt valódi biztonságot a körülvevő természettel szemben, mint ahogy végül Mary is képtelen megtagadni önmagának szexualitását. Ebben az értelemben a ház Mary lelkét jelképezi, mely meg-

3 „Mary somehow regards men, her social dependence on them notwithstanding, as the embodied threat to her identity.” (484.) ZAK, Michele Wender, *The Grass is Singing: A Little Novel about the Emotions*, Contemporary Literature, 1973, 481 – 490.

4 LESSING, *i.m.*, 270.

5 *U.o.*, 76.

6 „The suggestions [...] that the novel incorporates the iconology of female paranoia are reinforced when Mary is brought as a bride to Dick’s farm, her paranoia now exhibiting the classical symptom of an irrational fear of being menaced.” (75.) ROBERTS, Sheila, *Sites of Paranoia and Taboo: Lessing’s The Grass is Singing and Gordimer’s July’s People*, Research in African Literatures, 1993, 73 – 85.

7 LESSING, *i.m.*, 77.

8 *U.o.*, 78.

9 „Dick’s house is a very ordinary simple construction on an ordinary farm, yet these disquieting and uncanny emanations arising from it and its surroundings presage the breakdown of the barrier between the internal and external in Mary’s psyche, a state also symptomatic of the paranoid.” ROBERTS, *i.m.*, 75.

érkezése pillanatától ki van téve a behatolás veszélyének. A mennyezet nélküli ház nem tudja távol tartani a nyomasztó nyári forróságot, melyet a bádogtető még elviselhetetlenebbé tesz. Mary ráadásul erőfeszítései ellenére sem képes kiűzni a házából a háziszolgákat, akik egyre jobban frusztrálják. Szorongásának oka az, hogy a szolgák azt a tiszta, zabolátlan testiséget képviselik, melyet ő magában tagadni próbál. Így a ház, hasonlóan a falakhoz, melyeket Mary önmagában épített fel, nem tudja őt teljes egészében elhatárolni a természettől, ami már a nő végső összeomlását vetíti előre.

Mary minden elfojtott érzelme végül a fekete szolgálóban, Mosesben testesül meg, aki nem csupán Mary testiségének kivételését, hanem apjával szemben érzett frusztrációit is képviseli. Mosest az első pillanattól kezdve olyan embernek látjuk, aki szorosan kötődik a természethez, látványosan kihangsúlyozva szexualitását, a zabolátlan természetet, amellyel Mary azonosítja őt. Mielőtt Mary házába költözik, Moses olyan helyen él, ahol környezetüket még nem hajtották uralmuk alá az emberek: a csúf kunyhók között mindenütt növények burjánzanak, s Mary ezt a féktelen fizikalitást rendkívül utálatosnak találja. Továbbá, amikor végül megtagadja Mosest, Mary azt képzei, a fekete férfi a bokrok közt vár rá. Úgy gondol rá, mint aki azonos azzal a sok ismeretlen állattal, melyek a bozótban mozgolódnak. A bozótban, melynek fenyegető közelségéhez soha nem tudott hozzászokni, s melyet soha nem volt képes elpusztítani, ahogy önmagával, saját természetével sem tudott soha megbékülni. Kathrine Fishburn is felhívja a figyelmet a bozót és Moses személye közti analógiára: „mint a bozót, ő is áthatolhatatlan, megmagyarázhatatlan és veszélyes”.¹⁰ Ez a párhuzam még nyilvánvalóbbá válik annál a szövegrésznél, melyben Mary arról elmélkedik, mi fog történni, miután Moses megöli őt: „Ha ő már nem lesz többé – gondolta –, ez a ház is elpusztul. Megöli a bozót, amely mindig gyűlölte, ott állt körülötte lesben, várta a pillanatot, mikor rohanhatja meg, boríthatja el mindörökre, hogy nyoma se maradjon”.¹¹ Így tehát a regény végén Mary képzeletében Moses egygé válik a bozóttal: ahogy Moses elpusztítja Mary-t, úgy pusztítja el a bozót a házat, Mary lelkének jelképét, mely csakúgy, mint a ház, nem képes örökre kizárni magából a természetet.

A fenti jelentés kiterjesztéseként a regényben megjelenő természeti környezet vizsgálható a családi kapcsolatok, Mary és Dick házasságát meghatározó elfojtások reprezentációjaként is. A regényből nyilvánvalóan kiderül, hogy házasságuk mindkét fél részéről hazugságokon alapszik. Mary azért fogadja el Dick házassági ajánlatát, mert menekül saját személyisége elől, s reméli, hogy ebben a szerelem nélküli házasságban fenn tarthatja majd azt a személytelenséget, melyet azelőtt a város kínált számára. Dick szintén egy illúziót vesz feleségül, egy olyan nőt, aki nem is létezik. Ő alkotta meg ezt a nőt, amikor a mozi különös fényénél meglátta őt. És bár később ráébred, hogy Mary nem azo-

10 „like the bush, he is impenetrable, inexplicable and dangerous” (4.) FISHBURN, Katherine, *The Manichean Allegories of Doris Lessing's The Grass is Singing*, Research in African Literatures, 1994, 1–15.

11 LESSING, *i.m.*, 264.

nos az általa megalkotott képpel, elveszi őt, egyszerűen azért, mert egy társra vágyik. Az azonban hamar kiderül, hogy házasságuk kudarcba fullad, hiszen nincs kölcsönös megértés kettejük között. Kapcsolatuk üressége vetül ki a földre is, amelyen élnek. Ellentétben a bennszülöttek lakóhelyével, ahol a növények bőségesen burjánzanak, Mary és Dick földje terméketlen, azt sugallva, hogy földjükhöz hasonlóan a házasságuk sem lehet gyümölcsöző. Terméketlenségre van kárhozthatva, mert alapja az elfojtás, hazugság, a természet és a valódi érzelmek tagadása.

Végül, az értelmezés harmadik szintjeként a természeti környezet szimbóluma vonatkoztatható az egész dél-afrikai társadalomra is, melynek mélyén szintén elfojtások rejlenek. Ezek azonban nem tarthatók fenn örökké, hiszen, ahogy Katherine Fishburn fogalmaz, „a káosz mindig ott rejtőzik a (fehér) civilizáció határán”.¹² Miközben a regényben a Mary és Dick által képviselt gyarmatosítók azért küzdenek, hogy megfékezze ez a káoszt, elfojtják azt a gondolatot, hogy a fehérek és feketék között húzódo határok nem is olyan egyértelműek, ahogy azt ők látni akarják. Ez a hiábavaló küzdelem jelenik meg Dick sikertelen földművelési kísérleteiben. A föld nem engedelmeskedik neki, miközben a bennszülöttek lakhelyén a növényzet folyamatosan terjed szét, bármiféle emberi beavatkozás nélkül. A zabolátlan természet tehát ellenáll minden kísérletnek, hogy megműveljék. Mi több, a természet áttör minden akadályt, amelyet a fehér ember emelt, miközben kétségbeesetten próbált elhatárolódni a természettől és mindattól, amit „Afrika” jelképez a tudattalan szintjén. Ezért nem szolgálhat Mary és Dick háza menedékként az egész vidéken uralkodó, nyomasztó hőség elől, s nem jelent megfelelő védelmet a fenyegető bozóttal szemben sem. Mindez szimbolikusan azt sugallja, hogy a gyarmatosító nem határolhatja el magát teljesen a „gyarmati másiktól”, mely állandó veszélyt jelent saját hatalmára nézve. Végül, egy erőszakos tettel, melyben Moses meggyilkolja Maryt, az elnyomott győz az elnyomó fehér férfi felett, aki nem tudta megakadályozni, hogy egy fehér nő szégyent hozzon rá. Ez a tett szimbolikus formában meg is jelenik Mary gondolataiban. Halála előtt látja, ahogy a fehér ember által felépített házat elpusztítja a bozót, és teljesen beborítják a különféle növények, bizonyítékául annak, hogy bár a fehér ember megszállottan uralma alá akarja vonni a földet, az egész országot, mégsem arathat teljes győzelmet az elnyomottak felett, akik – csakúgy, mint a természet – utat törnek maguknak a falakon keresztül.

A természeti környezet tehát fontos szimbolikus jelentést kap a regényben, feltárja az emberi lélek, a családi kapcsolatok és az egész gyarmati társadalom szintjén munkálkodó elfojtásokat és azok hiábavalóságát. Ahogy semmit nem lehet örökre elnyomni, úgy a természet is utat tör magának minden akadályon keresztül, jelenjenek meg azok akár az emberi lélek mélyén, akár a családban, akár a társadalomban.

12 „chaos lies always on the margins of (white) civilization” FISHBURN, *i.m.*, 3.

Muszka Zsuzsanna (1986) Debrecen. A Debreceni Egyetem BA képzésének anglisztika szakos hallgatója, valamint a DETEP résztvevője.

Muszka Zsuzsanna

„ERŐS EMBER KELLETT NEKI, NÁLA ERŐSEBB” AZ APA BEFOLYÁSA A FŐSZEREPLŐ ÉLETÉRE DORIS LESSING *A FŰ DALOL* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Doris Lessing első regényét, *A fű dalolt* általában az afrikai gyarmati élet tanulmányaként értelmezik a kritikusok: azt vizsgálják, hogyan hatnak a gyarmati viszonyok fehérekre és feketékre – s különösen egy fiatal fehér nőre, a történet főhősére, Mary Turnerre. Ez a megközelítés a kegyetlen társadalmi környezetet és intézményrendszert tartja felelősnek azért, hogy Mary nőként és feleségként képtelen kiteljesedni, s közben teljesen figyelmen kívül hagy egy megkerülhetetlennek tetsző tényezőt, amely óriási hatással van a főhős életére és meghatározó szerepet játszik abban, miként viszonyul saját magához és szexualitásához. Ez a tényező pedig nem más, mint Mary kapcsolata az apjával. Ez a bizarr ödipális szituáció kihat arra, hogyan alakul később a nő kapcsolata azzal a másik két férfival, akik szintén döntő szerepet játszanak az életében: a férjével és a szolgálójával. Jelentős hasonlóság van ugyanis Moses és az apa között: mindketten valamiféle hatalommal, erővel bírnak. Ez teljesen hiányzik a férjből, Dickből, nem csoda tehát, hogy Mary képtelen megtalálni mellette a boldogságot, legyen az nőként, szexuális lényként vagy éppen házastársként megélt boldogság.

A Mary és apja közötti kapcsolat lényegét lassan, megfontoltan tárja elénk a szöveg. Az első, felületes olvasás csak annyit tudat az olvasóval, hogy az apa mindig részeg és magatehetetlen volt: úgy ismerjük meg, mint egy minden apai tekintélyt nélkülöző, gyenge figurát, aki képtelen családja számára kielégítő apa-, férj- és férfimodell lenni. A narrátor megfogalmazása azt sugallja, hogy Mary is ilyennek látja őt: „csak éppen pityókos állapotba itta le magát minden este”, de „ritkán rúgott be annyira, mint azok a férfiak, akiket Mary ott látott a kocsmá előtt – miattuk kezdett félni a vegyeskereskedéstől” (53.).¹ A regény alaposabb vizsgálata azonban felülírja az olvasó előzetes elképzeléseit, ugyanis a szöveg több olyan finom utalást tartalmaz, amelyek arra mutatnak rá, hogy Mary apjának mégis van valamiféle hatalma a kislány és később az érett nő fölött – még akkor is, ha ennek Mary nincs teljesen tudatában.

1 Az idézetek az alábbi kiadásból származnak: LESSING, Doris, *A fű dalol*, Bp., Ulpius-ház, 2007.

A leghangsúlyosabb ilyen utalás csak a regény vége felé tűnik föl, amikor egy nyugtalanító álmjelenetben a lelkileg már felkavart Mary az apját látja, amint az az öle felé húzza a lánya fejét. Ez a mozdulat nyilván azért jelenik meg ebben az álomban, mert a megálmódott élmény valóságosan megélt gyermekkori eseményen alapszik. Tagadhatatlan a szexuális felhang ebben a gesztusban: az apa nem a válla, feje, térde vagy bármely más testrésze irányába húzza a lány fejét – ez ugyanis nem sugallna semmilyen helytelen vágyat. Az ágyéka az, amely felé a fejét vonja, ráadásul meglehetősen nagy erővel: hiába fulladozott és küszködött, az apja csak „nevetett Mary rémületén” (299.).

Mary második álma is hasonló irányba mutat. Az apját és Mosest látja, amint, Whittaker szavaival, „fenyegető szexuális dominancia képeként”,² egybeolvadva, egy személyben közelítenek felé. A teljes lény is „undorítóan és hatalmasan” közeledik, de egy pillanatra kettéválik a két alak, és már csak az apa az, aki „fenyegetőn, borzalmasan” állt előtte és aki „férfivággal érintette meg” (303). Ennek a leírásnak a szándékosan érzékletes kifejezései éles ellentétben állnak azzal, milyen képünk volt korábban a férfiről és azzal is, ahogyan Mary tudatos emlékeiben él: „Sültalma-arcú, kócos, szeszínű hajú emberke volt” (54.).

A kulcsszó itt tehát a „hatalmas”. Az apa „képtelen”-ből nagyon is „képes”-sé válik, ahogyan kinyilvánítja akaratát. Még ha részeg is éppen, vagy csak spontán módon, nem erejét fitogtatva cselekszik, megmutatja, miben rejlik a hatalma, az ereje – és Mary ezt meg is érti, fel is fogja, sőt, személyiségébe beleivódva ez tartós hatást gyakorol rá. Egy kicsi, ártalmatlan, joviális „apuka” egész egyszerűn nem tett volna semmi olyasmit, ami itt ebben a félig álom-, félig hallucinációban megjelenik, nem térne vissza így a képe évtizedekkel később, hogy kínozza, kísértse a lányát.

Sőt, a szöveg tartalmaz egy alaposan elrejtett, alig észrevehető utalást is egy olyan szexuális tapasztalatra, amit Mary még a nászéjszaka előtt szerzett. A magyar fordításból teljesen kimarad, hogy az első együttlétet (ami nem kifejezetten együtt-lét, hiszen Mary jellemzően, „vele született tehetsége” segítségével immunizálja magát ellene) Mary hasonlítja valamihez, egy korábbi élményhez. A magyar szöveg szerint „nem is volt rossz, gondolta utána Mary. Nem is olyan szörnyű” (94). visnt az eredeti szerint „[i]t was not so bad ... not as bad as *that*” (57.), vagyis nem is volt olyan rossz, mint „az”. Bár az ezt a megállapítást megelőző vagy követő sorokban semmi nem árulja el, hogy mire gondol Mary, mi is pontosan az „az”, erre két lehetséges magyarázat van. Az egyik egy olyan trauma, amit Mary korábban szenvedett el: egy idősebb úr udvarolt neki, és amikor a férfi „ostromolni kezdte”, Maryt „heves undor fogta el és megszökött” (70.).

Ez a férfi azonban csak „csókolgatni akarta”, (az eredeti szöveg szerint csókolgatni kezdte), így másra nem is maradt idő, tehát Mary valószínűleg egy más jellegű emléket idéz fel, valami olyan traumát, amely mélyebb nyomot hagyott benne. Ez a lehetőség

2 WHITTAKER, Ruth, *Doris Lessing*, London, Macmillan, 1988, 26.

egyben a fentebb említett incidensre is magyarázattal szolgálhat, főleg azért, mert Mary már ekkor is idegenkedik a „testi dolgok”-tól, „a szerelem és a szenvedély megnyilvánulásai”-tól (71.). Viszont mivel Mary az egész nászéjszakai aktust „az”-nak nevezi, logikus, hogy az esemény, amellyel ezt összehasonlítja, szintén több, mint egy csók, legalábbis jobban hasonlít a szeretkezésre, mint csak a csókolózás. Itt tehát egy olyan szexuális természetű sérülést próbál artikulálni „az”-ként, amelyet korábban szenvedett el. Bármekkora legyen is ennek a sérülésnek a mértéke, Mary még mindig emlékszik rá egy mélyebb szinten, és így képtelen nyugodt, természetes módon viszonyulni a szexualitáshoz.

Ezek az emléktöredékek nem jelentik feltétlenül azt, hogy Maryt molesztálta az apja, de tagadhatatlanul azt bizonyítják, hogy már nagyon korán találkozott valamilyen minőségben a nemiséggel, méghozzá minden bizonnyal valamilyen fokú abúzzsal. Fel-nőttként valószínűleg nem emlékszik, mi történt vele pontosan, az olvasó sem tudja, mekkora mértékben volt ez jelen az életében, de ahogyan a fent említett álom/élmény/hallucináció textuális megjelenítése is bizonyítja, gyermekkorában legalább egyszer nem illően közeledett hozzá a saját apja. Már egy ilyen élmény is elég ahhoz, hogy egy nő vegyes érzelmeket tápláljon a saját szexualitásával kapcsolatban, és, ahogy Whittaker fogalmaz, ez azt is megmagyarázza, miért „ódzkodik Mary a felnőtt szexualitás elfogadásától” (24.). Ennek az „ódzkodásnak”, képtelenségnek vagy a hajlandóság hiányának jelei megfigyelhetők abban is, hogyan viselkedik Mary egy másik meghatározó férfival az életében: Mosesszel, a fekete munkással és szolgálval. Akárcsak az apa, elsőre ő is ártalmatlannak tűnik, megfosztva minden olyan erőttől, amellyel Marynek számolnia kellene: a nő érzékeli a jelenlétét, de nem tulajdonít neki különösebb jelentőséget. Az apát az alkoholizmusa és családapaként való impotenciája teszi láthatatlanná – Moses esetében az ok a bőrszíne. Amikor Mary már létező frusztrációja először oldódik fel agresszióban és megüti őt az ostorával, még csak azért riad meg és lesz dühös, mert eszébe jut, hogy a „fekete” akár el is menekülhet, megfelelő munkaerő nélkül hagyva Dicket, vagy akár a rendőrséghez is fordulhat, bajba keverve őt magát. Hamar felfedezi azonban azt is, hogy fehér bőrszíne által garantált kivételes helyzete arra már nem ad garanciát, hogy megőrizze a testi épségét egy ilyen helyzetben. Egy pillanat alatt megérti, hogy Mosesben mekkora erő lakozik, szó szerint: „Mary úgy érezte, mintha egy torony tövében állna remegve. ... [Moses] hirtelen felemelte a karját, és Mary rémülten visszahőkölt, mert azt hitte neki akar rontani. A munkás egy pillanatig úgy nézett rá, hogy Mary gyomra összeszorult félelmébe... Mary még mindig remegett a rémülettől tette miatt, meg attól, amit a bennszülött szemében látott” (212–213.). Ez a jelenet tehát azt mutatja meg, hogyan veszi először észre Mary egy olyan ember erejét, aki egészen addig jelentéktelennek tűnt számára – akár csak korábban az apja.

Különös folyamatot indít el az a felismerés Maryben: rögeszméjévé válik a férfi erejének forrása, vagyis a teste. Úgy tekint a feketékre, mint olyan lényekre, akiket csak a testükön keresztül lehet leírni, és elképzelhetetlen számára, csakúgy, mint a fehér közös-

ség többi tagja számára, hogy mi rejtőzik a felszín alatt, ha egyáltalán van ott valami. A narrátor ezt több ponton hangsúlyozza is: amikor Mary először kíséri el Dicket a földekre, „nem volt kedve kimenni” „az izzadságszagú bennszülött munkások” közé (119.), pontosabban, az angol szöveg szerint nem akar a munkások büzlő testének közelében lenni, illetve gyűlöli az üzletébe betérő bennszülött nők „födetlen, húsos, lágy, barna” testét (167.).

Ahogy kibontakozik a cselekmény, ez az undor és nyugtalanság a Mosesszel kialakuló egyre közelebbi viszony hatására éri el a tetőpontját, pontosabban paradox módon inkább csodálatba fordul át. Mary már nem kizárólag testként látja őt, egy olyan fekete tömegként, amely teljesen idegen mindentől, amit addig a saját kis világaként ismert: egyre inkább úgy tekint rá, mint egy lenyűgöző, csodával felérő látványra, látványosságra, egy

múzeumi szoborra. Miután felfogadja cselelédnek, sokszor csak üldögél és azt figyeli, hogyan dolgozik a férfi teste, hogyan hajlong, hogyan feszülnek meg és ernyednek el ismét az izmai. (257.). Miután véletlenül meglátja, amint Moses az udvaron mosakszik, nem úgy emlékszik rá, mint egy valódi emberre, teljes személyre, hanem mint testrészek gyűjteményére, mint egy vastag nyakra és egy izmos hátra (261.). Később úgy kezdi érezni, mintha a férfi a hatalmában tartaná (281.). Még nem ismeri be teljesen magának, de már „sötét vonzalmat” érez iránta (282.). Gindin szavaival élve, „tudattalanul is csodálja, mennyi mindenre képes, mennyire erős és méltóságteljes”.³ Ahogy kezdi megadni magát ennek a vonzalomnak, és ahogy Moses enyhe pszichológiai fölénybe kerül vele szemben,⁴ Mary elindul a teljes szétesés lejtőjén. Nem sokkal később az álmok is elkezdődnek és a kör teljessé válik: a fentebb említett két alak végérvényesen összefonódik az elméjében.



3 GINDIN, James, *Doris Lessing's Intense Commitment = Doris Lessing*, szerk. Harold BLOOM, New York, Chelsea House Publishers, 1986, 20.

4 WHITTAKER, *i.m.*, 21.

Ha mindezen szempontokat figyelembe vesszük, szinte adja magát az értelmezés, miért is lehet sikertelen Mary és Dick házassága. Dickből hiányzik minden olyan vonás, amely hasonlóná tenné őt a másik két férfihoz. Így van ez még akkor is, ha ezeket a vonásokat aligha nevezhetjük pozitívnak, ebben az esetben azonban birtoklásuk talán szerencsés lenne. Dick ugyanis nemcsak gyengének tűnik, ő valóban az: egyik kudarcot a másik után éli meg, képtelen arra, hogy eltartsa egy családot és betöltse a hagyományos férj- illetve férfiszerpet. A narrátor egyértelművé teszi, hogy „Dickkel őt a házasság viszszavonhatatlanul összekötötte, úgy kell tehát felnéznie rá, mint aki a maga erejéből, a tulajdon keze munkájával ért el sikert. Amikor gyengének, céltalannak és botladozóknak találta, gyűlölte Dicket... Erős ember kellett neki, nála erősebb“ (227 – 228.).

Mivel Mary nem érzi úgy, hogy Dick nála feljebbvaló lenne, képtelen arra, hogy tisztelje a férfit - ő eredményekre vágyik, olyan kézzelfogható eredményekre, amelyeket általában igazi sikerként ismer el a társadalom. Nyilvánvalóan több oka is van annak, hogy Dick sikertelen a földművelésben, nem lehet ezt egyértelműen neki felróni, Mary mégis csak szánja, lenézi őt, nem veszi figyelembe Dick reményeit, próbálkozásait, kísérleteit és egyáltalán, egyetlen pozitív tulajdonságát sem. Ezek nem segítenek Maryn, hiszen, Frederick R. Karl szerint, Lessing „azon az állásponton van, hogy a pokol egy belső, zsigerekben élő időzített bomba, amelyet a külső világ semmilyen eszközzel nem képes kiűzni“⁵ Egyértelmű tehát, hogy Mary szörnyű hibát követett el, amikor feleségül ment Dickhez, mert, függetlenül Dick erőfeszítéseitől, Mary képtelen őt igazi férjként és férfiként látni.

Összegezve, minden apró részlet ugyanabba az irányba mutat. Mary azért gyötörődik Mary Turnerként, mert elszenvedett egy olyan gyermekkori traumát, amely nem is igazán kerül felszínre a tudatában, de tudattalanul befolyásolja minden döntését. Az a férfi, aki szinte hipnotikus erővel hat rá, emlékezteti őt egy másik fontos személyre az életében – az apjára, így hát az sem véletlen, hogy az a férfi, aki ennek a kettőnek szöges ellentéte, nem képes benne nemi vágyat ébreszteni. Azok a jelek, amelyek mindezt feltárhatják, szinte teljesen el vannak rejtve a szövegben: a legerősebb utalások csak a regény végén kerülnek elő, míg az alig észrevehetőek az első néhány fejezetben rejtőznek. Akár legyinthetnénk is, és külön-külön jelentéktelennek nevezhetnénk őket, csakhogy közelebről megvizsgálva láthatjuk, hogy támogatják, erősítik fel egymás jelentését, és így legalább részleges magyarázattal szolgálnak a felfoghatatlan boldogtalanságra, amely Mary életét meghatározza.

5 KARL, R. Frederick, *Doris Lessing in the Sixties: The New Anatomy of Melancholy*, szerk. BLOOM, Harold New York, Chelsea House Publishers, 1986, 81.

Dabrowsky Ádám (1987) Debrecen. A Debreceni Egyetem MA képzésének angol szakos hallgatója.

Dabrowsky Ádám

■ HŐSÖK KÖPENY NÉLKÜL A KÉPREGÉNY FORMAI ÉS TARTALMI DEKONSTRUKCIÓJA A *WATCHMEN* LAPJAIN

A legendás képregényíró, Alan Moore és szerzőtársa, a rajzoló Dave Gibbons 1986-87-ben kiadott *Watchmen*¹ című képregényét méltán tartják az egyik legjelentősebb mérföldkőnek a kilencedik művészet történelmében. Az eredetileg 12 részes sorozat formájában² kiadott mű évtizedek alatt kialakult tematikai korlátokat és tabukat döntött meg, olyan szinten forgatva fel a műfaj hagyományait, hogy még ma is számos művész merít belőle történeteihez témákat és ötleteket. Emellett az alkotók több interjúban kifejtették, hogy a *Watchmen* kifejezetten a képregény formai kísérlete, amely tudatosan feszegeti a viszonylag új médium határait, kidomborítva annak egyedi jellemzőit, és egyik fő célja hangsúlyozni, hogy a képregény minden hasonlóság ellenére mennyire különbözik a hozzá leginkább hasonló vizuális művészettől, a filmtől. Ennek érdekében minden idők egyik legkomplexebb képregénye tökéletesen alkalmazza a műfaj eszközeit, invenciózus megoldásokat vonultat fel a képek és oldalak megkomponálásában, valamint a lehető legteljesebb mértékben kihasználja a képregény formai szerkezetéből adódó lehetőségeket a narratíva és az idő ábrázolásának területén egyaránt. Emellett a *Watchmen* a képi eszközök és a megszokott narratív elemek virtuóz használatán túl egyszerre tart görbe tükröt a szuperhős-képregény műfaja elé, és olvasható a műfaj vizuális és tematikai összegzéseként is.

EGY KOMÉDIÁS HALÁLA

A történet igen egyszerűen kezdődik: „Péntek este New Yorkban meghalt egy

1 Több mint 20 évvel eredeti megjelenése után hazánkba a Cartaphilus Könyvkiadó gondozásában jutott el *Watchmen – Az Őrzők* címmel.

2 *Watchmen: An Oral History*, <http://www.ew.com/ew/article/0,,1120854,00.html> (letöltés ideje: 2009. 10. 19.); *Alan Moore Interview*, 1988, <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/?p=53> (letöltés ideje: 2009. 10. 19.) [interjúk]

Komédiás”,³ írja naplójába Rorschach, a mű egyik „kemény krimikbe”⁴ illő főszereplője, ami egy átlagos detektívtörténetben egyáltalán nem meglepő, ám egy szuperhősökről szóló képregényben annál inkább – különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy eredetileg 1986-ban jelent meg. A cselekmény nem korlátozódik csupán a nyomozásra, hiszen a képregényes legendák torz tükörképei egy monumentális, a szuperhős-történetek műfajába már-már klasszikusan illeszkedő terv részleteit fedik fel, amely szintén kap egy jókora csavart a végkifejletben. Ám Moore nem elégedett meg a fiktív 80-as évekbe ágyazott remek történettel: a szereplőkön egyesével elidőzve, fejezetről fejezetre adagolja a különféle háttértörténeteket és bontja ki a motivációkat.⁵ A számok végén található cikkekkel, naplórészletekkel, levelekkel és egyéb érdekességekkel árnyalva gyakorlatilag teljes pszichológiai körképet fest figuráiról, akik szinte megtestesülései azoknak a képregények generálta devianciáknak, amelyeket Frederic Wertham amerikai pszichológus gyűjtött össze az 1954-ben kiadott hírhedt *Seduction of the Innocent* (Az ártatlanok elcsábítása) című munkájában.

KÉPLETES REALIZMUS

A *Watchmen* és az átlagos szuperhős-képregények közötti első és legszembetűnőbb különbség a rendkívül realizstikus, más művekben megszokott túlzásokat vagy anatómiai aránytalanságokat nélkülöző rajzstílus. Harsány színek helyett fakó és piszkos-szürkés, a történet vége felé haladva pedig egyre sötétebb árnyalatok dominálnak. Közvetlenül nem látunk be a szereplők fejébe, nincsenek hullámos szélű gondolatbuborékok, sem a műfajban megszokott „hangeffektusok”,⁶ és egyetlen jelenet kivételével nem találhatóak a paneleken „mozgásvonalak”⁷ sem, a szagok, illatok ábrázolásának elmaradásáról nem is beszélve. Mindez erősíti a történet követelte komolyabb atmoszférát, segít abban, hogy az olvasó ne „átlagos” képregényként tekintsen a műre. Manapság a spártai eszköztelenség nem feltétlenül hat meglepően, hiszen az új generációs alkotók (pontosan a *Watchmen*hez hasonló művek által elindított folyamat eredményeként) többnyire nem használják

3 MOORE, Alan; GIBBONS, Dave, *Watchmen – Az Őrzők I.*, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2008, 1:24.

4 Lásd részletesen: BENYOVSZKY Krisztián, *Bevezetés a krimi olvasásába*, Dunaszerdahely, Lilium Aurum, 2007.

5 A *Watchmen* szereplőit és a képregényes szuperhős alakjának filozófiai dekonstrukcióját Iain Thomas részletesen elemezte *Deconstructing the Hero* című tanulmányában. *Comics as Philosophy*, szerk. MCLAUGHLING, Jeff, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, 100-129.

6 A zajok, hangok ábrázolása grafikus formában, pl. „BANG”, „SPLASH”, „CSATT” stb. MCCLOUD, Scott, *A képregény mestersége*, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2008, 146-147.

7 A képregényekben a mozgás dinamikáját, sebességét és irányát gyakran ábrázolják „mozgásvonalakkal”. MCCLOUD, Scott, *A képregény felfedezése*, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2007, 118-122.

ezeket a tradicionális eszközöket, hacsak nem kifejezetten komikus témával dolgoznak. Érdekes, hogy a gyakorlott képregény-olvasó szemnek ezek az apró, ám hangulatilag nagyon fontos elemek más kiadványok esetében nem szűrnak szemet, viszont ebben a valóságú, mértéktartó stílusban rendkívül hangsúlyosan hat a hiányuk.

A hátterek kialakításának részletessége ma is egyedien hat a rengeteg falfirkában, szalagcímben, graffitiben és egyéb feliratban elrejtett utalással, fiktív történelmi háttérinformációval. Minden kép hemzseg a visszatérő szimbólumoktól, például a sorozat védjegyének számító vérrel piszkított „smiley”⁸ és a radioaktív veszély jele szinte minden oldalon megjelennek, sokszor valamilyen más formába rejtve.⁹ Bár a francia vagy japán piac számára nem ismeretlen a realiztikus hátterek használata, a kommersz amerikai képregényre egyáltalán nem jellemző ez az összetett ábrázolás. A részletgazdag,

utalásokban bővelkedő hátterek nem csupán mives díszletül szolgálnak, hanem tovább finomítják a *Watchmen* aprólékos gondossággal felépített világát, számos elemet tovább árnyalva.

Minden kép, még a legrealistább is, csupán ábrázolása a valóságnak, és minél ikonikusabb az ábrázolás módja, annál egyszerűbben azonosul vele az olvasó,¹⁰ ám a *Watchmen* erre egyáltalán nem törekszik. Dave Gibbons rendkívül kidolgozott stílusban, részletgazdag kompozíciókkal hoz létre egy fiktív világot tele gondosan árnyékolt és anatómiailag tökéletes, valóságosnak ható figurákkal a képregény-médium egyszerűbb formái és megszokott szimbólumai helyett. Emiatt már az első oldalakon elvész a szereplőkkel való teljes azonosulás lehetősége, még hozzá paradox módon épp a képregényes stilizációhoz képest élethű rajzok miatt, mivel egy aprólékosan kidolgozott arccal rendelkező szereplőbe nehezebben látja bele magát az olvasó, mint



8 A *Watchmen* mára elterjedt pop-kulturális ikonja, a tökéletesen leegyszerűsített, sárga alapon ábrázolt mosolygós arc, amely rengeteg formában felbukkan a műben.

9 Például a 8. fejezet borítóján a párás ablak a Komédiás kitűzőjét mintázza, vagy a 9. fejezet 15. oldalán, a 4. panelen radioaktív-jel fedezhető fel a magnótekercsben.

10 MCCLOUD, *i.m.*, 32-67.

egy teljesen lecsupasított, tökéletesen sematizált, szinte arcnélküli figurába. A szereplők és az olvasó között így kialakított távolság a történet folyamán tovább nő, köszönhetően a részletesen kibontott jellemábrázolásnak.

A *Watchmen* tehát a médium vizuális beidegződésein alapuló furcsa kettősséget kihasználva hoz létre egyfajta feszültséget. Nem célja érzelmileg bevonni az olvasót a képi világon keresztül, inkább egy minden apró részletre kiterjedő figyelmet igénylő külső nézőpontot ajánl. Azonban mivel akármennyire realiztikus is a rajz, „csupán” rajz marad, így a stilizált formák nem teszik lehetővé azt sem, hogy az olvasó teljes mértékben kívülállóként tekintsen a képekre, hiszen a fényképekkel ellentétben itt mégis szükség van az egyén fantáziájára a rajzban ábrázolhatatlan részletek, árnyalatok és egyéb „fehér foltok” kitöltésére.¹¹

SZERKESZTETT TÁVOLSÁG

Egy képregényt kinyitva a színek és a rajz stílusa után a képkockák mérete és elrendezése a következő képi elem, amely leginkább megragadja a figyelmet. A cselekmény dinamikáját a művészek többnyire nem pusztán rajzaikkal ábrázolják, hanem a panelek egy, esetleg két oldalon elrendezett kompozíciójával is. Bár a köztudat általában bizonyos figurákkal (Batman, Pókember, Garfield) és a már fentebb említett egyedülálló grafikai megoldásokkal (szövegbuborékok, hangeffektusok, mozgásvonalak) azonosítja a képregényeket, mégis a médium talán legérdekesebb aspektusa az idő és a tér egyedülálló kezelése a képkockákon keresztül.

A műfaj egyik legjelentősebb szerzője, Will Eisner szerint a modern képregény legalapvetőbb eszköze maga a képkocka (más néven panel), amely elválaszthatatlanul összekapcsolódik az idő szubjektív kezelésével, mivel az egymást követő események érthető és követhető művészi ábrázolásakor ez elkerülhetetlen.¹² Bármilyen történet képregényre vitelének alapja az, hogy az alkotó a cselekmény megfelelő mértékben kifejező pontjait örökítse meg egy-egy képkockában, hiszen az olvasói képzelet a folyamat hiányzó fázisait ezek alapján „pótolja ki”. Ezeket a nem ábrázolt jeleneteket, „kihagyott” képkockákat Scott McCloud „csatornának”¹³ nevezi, amit a való világban szerzett tapasztalatainkra támaszkodva hidalunk át, így alkotva képzeletünkben egymás melletti

11 Például a rajzolt égbolt vagy a járda repedései soha nem lesznek olyan részletesek, olyan „hitelesek”, mint egy fényképen, és ekkor még nem is említettem a papíron csak ikonikusan ábrázolható hangokat, zajokat, szagokat stb., amiket Dave Gibbons még jelentés szintjén sem ábrázol a *Watchmen* oldalain.

12 EISNER, *i. m.*, 28.

13 MCLOUD, *i. m.*, 74.

képekből egy összefüggő, „folytonos valóságot”.¹⁴ Ez az agyi munka a képregények működésének alapja, amit Will Eisner tanulmányai alapján¹⁵ keretezésnek („framing”) hívunk. Pontosan ezt használják fel az alkotók arra, hogy más médiumokban nehezen vagy egyáltalán nem ábrázolható helyi, időbeli és logikai váltásokat alkalmazzanak a cselekményben.¹⁶

A *Watchmen* alkotói ezen a téren is rendkívül mértéktartóan bántak a rendelkezésükre álló művészi eszközökkel. A rajzok stílusánál tapasztalt visszafogott, minden túlzást és extremitást nélkülöző megoldások jellemzők az oldalak és azon belül a panelek szerkezetére is. A kortárs főszórbeli (mainstream) képregényekhez hasonlítva már-már puritánnak tűnhetnek az egyszerű, vékony keretes, többnyire egyforma méretű panelek. A rajzok hangulatát nem fokozzák sem külső díszítések, sem a kereteken túlnyúló alakok, a monotonnak ható ismétlődést csupán az alkalmanként „összeolvasztott” panelek szakítják meg, de ezek sem lógnak ki az oldalak mértani pontossággal beosztott háromszor hármas szerkezetéből.

A rajzoló, Dave Gibbons egy kerekasztal-beszélgetés során elmondta,¹⁷ hogy bár eleinte pusztán az volt a céljuk Alan Moore-ral, hogy egy, a szokásos stílusjegyeket magán viselő remek képregényt hozzanak létre, az első szám tervezése közben felismerték a témában rejlő távlatokat. Attól kezdve már nem superhős-képregényként, hanem science-fictionként tekintett a történetre, amelyben átlagos emberek öltöznek be jelmezekbe különféle okok miatt. Ekkor ajánlotta az egyszerűségében formabontó oldalankénti kilenc panel alkalmazását, ami a látszólagos megkötések ellenére addig nem tapasztalt szabadságot adott Moore-nak arra, hogy tökéletesen kiaknázza a médium egyedi formai lehetőségeit.

Ennek a narratív megoldásnak több olyan következménye is van, ami egybevág a valósághű rajzstílus hatásmechanizmusával és az egyedi koncepcióval. Az oldalak egyszerű elrendezése megakadályozza azt, hogy az olvasó figyelmet öncélúan kaotikus montázsok vagy izgalmasnak szánt méretű vagy formájú képkockák tereljék el a történetről, a tekintet nem siklik át rosszul elhelyezett képkockákon, és nem akad meg különleges panel-kompozíciókon. Ez a letisztult szerkezet szinte filmszerűen folyamatos, gyors olvasást kínál, így érve el azt, hogy az olvasó ne a vizuális megoldásokban gyönyörködjön, hanem a történetre, az üzenetre koncentráljon.

A képkockák perspektívája szintén az egyszerűség elvét követi, ritkák az izgalmas beállítások, többnyire teljesen horizontális, félmagas látószögből követhetjük nyomon az eseményeket. A többi superhős-képregényhez képest meglepő módon szinte teljes mértékben hiányoznak a látványosan pózoló szereplőket poszterszerűen elrendező

14 *Uo.*, 75.

15 EISNER, *i. m.*, 38.

16 MCCLOUD, Scott, *i. m.*, 11-20, 78-89.

17 *Watchmen*, <http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2006/06/24/watchmen/> (letöltés ideje: 2009. 10. 19.) [kerekasztal-beszélgetés]

heroikus beállítások. Az oldalak és a panelek ismétlődő, egyszerű szerkezete biztosítja, hogy amint valamilyen eltérést észlel a szem a megszokott ritmustól, az rögtön különleges jelentőséget nyerjen, így érnek el igazán erőteljes hatást a nagyobb méretű, intenzívebb dinamikájú panelek, a különleges perspektívák és izgalmasabb beállítások.

A rajz hatásánál leírtak így érvényesek a mű szerkezetének működésére is. A szerkezet több szinten működve hoz létre paradox helyzetet: egyrészt rendkívül elidegenítő hatású, mivel sem a képkockák, sem az oldalak dinamikája nem próbálja bevonni az olvasót a történetbe, a könnyű olvashatóság és a visszafogottságukban kifejező műfaji eszközök alkalmankénti szimbolikája elemző, figyelmes olvasást igényel – másrészt a médium természetéből adódóan a történet követéséhez szükség van az olvasóra a „csatornák” áthidalásához.

MŰFAJI DEKONSTRUKCIÓ ÉS ÖNREFLEXIÓ

A *Watchmen* rendkívül tudatosan felépített látványvilága túllép az események ábrázolásán – önálló életre kel maga az ábrázolás mikéntje, a képregényes eszköztár mértékletes használata magukat a kellékeket helyezi szimbolikus szerepbe. A „negyedik falat”¹⁸ nem a szereplők vagy a narrátor „töri át”, ahogy ezt más, általában humoros képregényekben megszokhattuk (olyan szereplőknél, mint Deadpool She-Hulk és számos internetes sorozat hősei), hanem a képregény egésze, úgy, hogy nem hagyja a figyelmes olvasót elmerülni az egyébként rendkívül magával ragadó világban és történetben. Azáltal, hogy mű a képregényes eszközöket a műfaj normáin túlmutatva használja fel úgy, hogy folyamatosan reflektál a cselekményre és saját fikcionális természetére, a *Watchmen* tekinthető a képregény posztmodern fordulatát kezdeményező műnek is.

A képkockák ritmikájának, tudatos szerkesztését legérzékletesebben az 5., *Rettentő Szimmetria* című fejezettel példázhatjuk, amely címéhez hűen tökéletesen szimmetrikusan épül fel. A tükröződés tengelyeként a 14. és a 15. oldal szolgál, innen haladva a fejezet eleje és vége felé a panelek mérete, helyzete és témája is összecseng, ezzel is utalva a mű egyik visszatérő vizuális és tartalmi motívumára, a szimmetriára. Bár nem ilyen szembetűnő, de igen kifejező az a strukturális megfeleltetés is, amellyel Dan álmát ábrázolja Gibbons a 7. fejezetben.¹⁹ Soronként három helyett hat féle olyan széles képkocka érzékelteti az atomrobbanás fényében csókolózó Danról és Laurieról szóló álmom

18 A „negyedik fal” fogalma a színjátszásból ered, mivel a színészek három valós és egy „láthatatlan” negyedik, őket a közönségtől elválasztó fal között játszanak. Amikor egy fiktív történet (film, regény vagy képregény) szereplői tisztában vannak azzal, hogy ők csupán szereplők egy kitalált történetben, akkor „áttörik a negyedik falat.” *Negyedik fal*, http://hu.wikipedia.org/wiki/Negyedik_fal (letöltés ideje: 2009. 10. 19.)

19 MOORE, GIBBONS, *Watchmen – Az Őrzők II.*, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2008, 7:16.

hektikus ritmusát, egészen Dan ébredéséig, amikor visszatér az eredeti panelméret. Ez a több fázisra lebontott, lassított filmeket idéző forma visszaköszön a 11. fejezet végén,²⁰ amikor valóban bekövetkezik egy robbanás.

Már a koncepció egésze is jelentősen meghatározza a mű hangulatát. A zárt, oldalanként kilenc képkockát használó szerkezet amellet, hogy gyors és zavartalan haladást tesz lehetővé, klausztrófób predestináció érzetét kelti, hiszen az olvasási irány szigorú behatárolása semmilyen olvasói szabadságot nem enged meg. Ez a fojtogató bezártságérzet tökéletesen illeszkedik a képregényben ábrázolt hidegháborús hangulatú 1985-höz. Ezt a hatást tovább fokozza a panelek perspektívája, amely általában a szereplőket állítja középpontba, gyakran közelképet használva, és a körülöttük lévő világot csak a figurák és a szövegbuborékok között maradt kevés (bár annál részletesebben kidolgozott) területen jeleníti meg.

Mivel a realizmus láthatóan igen fontos szempont, tekintve, hogy sem hangeffektusok, sem mozgásvonalak nincsenek, logikusnak tűnne az a megoldás, hogy a rajzoló a képregények jól megszokott kelléke, a szövegbuborék használata helyett a paneleken kívül helyezi el a szöveges részt. Ennek ellenére Gibbons, kihasználva azt, hogy a médium eszközei túllépnek az irodalom mimetikus beszédábrázolásának lehetőségein, úgy alkalmazza ezt a jellegzetes eszközt, hogy annál érzékletesebben nem is lehetne megjeleníteni a szereplők mondatait: különféle hangokat, hangszíneket tesz „láthatóvá” a buborékokkal, irányt mutatva a fantáziának. Rorschach furcsa (talán reszelős) hangját szaggatott, kissé formátlan buborékok jelzik, míg Dr. Manhattan földöntúli orgánuma kék, vastag fehér keretben. A különféle írott anyagok betűtípusa, buborékja is igen különböző, mint *Rorschach naplója* vagy *A fekete hajó meséi*, így ezek a beágyazott narrátorok is saját hangot kapnak.

Az alkotópáros számos esetben kihasználja a műfaj azon adottságát, hogy egy-egy képsort kísérhet más időben és térben játszódó jelenetek szereplőinek narrációja. Ezzel a módszerrel rendkívül egyszerű több idősíkot összekapcsolni, hiszen a szereplők szöveges visszaemlékezéseit gyakran az adott emlékekkel egy kockába helyezik, így vezetve be egy jelenetet. Például Moloch vallatásakor²¹ az olvasó már az éppen elmesélt emlékképet látja, ráadásul az ő szemszögéből, ám közben a Rorschachnak szánt mondatok lebegnek a panel felső részén. Ezek a térbeli és időbeli ugrások gyakran adnak teret a *Watchmen* rendkívül fekete humorának is. Ezt láthatjuk például abban a maróan gúnyos jelenetben, ahol Dan szeretkezni próbál Laurieval, miközben a televízióban Veidt tart tornászbemutatót. A tökéletes fizikai állapotban lévő Veidt mutatványait közvetítő kommentátor narrációja kíséri végig a jelenetet, kockáról kockára utalva a pár aktuális pozíciójára („...nézzék, milyen magabiztosan ugrik fel és ragadja meg a rudat, amint

20 *Uo.*, 11:28.

21 MOORE, GIBBONS, *Watchmen – Az Őrzők I.*, i. m., 2:21, 9. kocka.

elkezdi gyakorlatát.” „Elragadóan kecses minden mozdulat, pedig egy negyvenes férfit látunk...”²²), és mondandója mindvégig tökéletes ellentétben áll Dreiberg ágyban nyújtott teljesítményével.²³

A médium egyik legkülönlegesebb aspektusa az idő egyedi kezelése, amelynek szemléltetésére az egyetlen valóban emberfeletti képességekkel rendelkező szereplő, Dr. Manhattan ad lehetőséget. Ez az atomkor által létrehozott lény máshogy érzékeli az időt, mint az átlagemberek, egyszerre éli meg a múlt, a jelen és a jövő minden pillanatát. Nem tud, és nem is akar változtatni az események menetén, csak szemlélője a történelemnek. Dr. Manhattan ekként tulajdonképpen úgy érzékeli a körülötte zajló eseményeket, ahogy az olvasó olvassa a képregényt. A történések kronológiai sorrendjét felborítva és minden pillanatot egyszerre átélve, úgy tekint az időre, ahogy az olvasó tekint a képregény egy oldalára: egyszerre látja az összes képkockát, tetszés szerint elidőzhet rajtuk, bármikor előre lapozhat, vagy visszatérhet egy korábbihoz. Sőt, ahogy Dr. Manhattan „teremt életet valahol”,²⁴ az olvasó is bármikor leteheti a képregényt azért, hogy másikba kezdjen, új szereplőket és történetet töltve meg élettel.²⁵

A formai eszközök ilyen határozott és következetes használatát figyelembe véve érdemes megvizsgálni a történeti elemeket is, hiszen a *Watchmen*, bár ez az egyik fő célja, nem csupán afféle metafikciós önreflexív tanulmány a médium kellékeinek lehetőségeiről. A virtuóz módon megtervezett és felépített külső váz remek történetet rejt, amely hemzseg az önreflexív részletektől. Nem csupán a vizuális eszköztár használata árulkodik a képregény médiumának és a szuperhős-műfajnak tudatos dekonstrukciójáról, hanem a történet minden egyes mozzanata és a szereplők gondosan felvázolt jellemrajza is.

A *Watchmen* magát a műfajt figurazza ki bizonyos sablon-elemek felnagyításával és új kontextusba helyezésével. A 12. fejezetben megjelenő polipszerű, régi B-kategóriás horrorfilmeket idéző szörnyeteg rendkívül nevetségesen hat az előzmények realiztikus stílusa után, pontosan ezért annyira sokkoló az általa okozott, fél New Yorkot elpusztító robbanásban meghalt emberek száma és az oldalakon keresztül patakokban folyó vér látványa. A hagyományos értelemben vett „leszámolás” a „jó” és a „rossz” között természetesen szintén elmarad, ám Moore a szuperhősök és ellenségeik állandó, cél nélkül ismétlődő, általában sérülést nem okozó küzdelmét is kifigurazza. Mint említettem, egyetlen jelenetben vannak dinamikát ábrázoló „sebességvonalak”, mégpedig a 11. fejezetben, Ozymandias, Éji Bagoly és Rorschach találkozásakor, ezzel is jelezve az esemény jelentőségét és parodizálva a más művekben megszokott küzdelmek képi

22 MOORE, GIBBONS, *Watchmen – Az Őrzők II.*, i. m., 7:14.

23 *Uo.*, 7:13-15.

24 MOORE, GIBBONS, *Watchmen – Az Őrzők III.*, Bp., Nyitott Könyvműhely, 2008., 12:27.

25 BERNARD, Mark, CARTER, James Bucky, *Alan Moore and the Graphic Novel: Confronting the Fourth Dimension*, ImageText: Interdisciplinary Comics Studies. 1.2 (2004), http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_2/group/ (letöltés ideje: 2009. 10. 19.)

hagyományait. Megtörténik ugyan a „leszámolás,” ám ennek eszközei mindössze egy tálca és egy villa, és a „rossz” megalázó könnyedséggel győzi le a „jókat” – ezúttal véglegesen.²⁶

A szerzők célja egy olyan világ megjelenítése volt, ahol hétköznapi emberek, mint Hollis Mason, éppen a képregények hatására²⁷ veszik fel a küzdelmet a bűn ellen rikító jelmezeket öltve, amelyek pont olyan nevetségesnek és házi készítésűnek tűnnek, mint amilyeneket a való világban tudna összeállítani egy átlagember (erről szintén ír Mason *Lepel alatt* című könyvének a második fejezet végén található kivonatában²⁸). Mindez felfogható az átlagos szuperhős-történetek kritikájaként is, hiszen a nagy kiadók hőroszai, mint Superman vagy Pókember, mind hősiesen festenek otthon összetákoltt öltözékükben, és csupán akkor tűnnek nevetségesnek, ha a szerzői szándék azt diktálja. A szereplők ruháinak és viselkedésének változásain keresztül Moore és Gibbons még az amerikai képregény meghatározó korszakait is felvázolja: a Percrekészek első generációja csupa idealista, a fényképeken bárgyún vigyorgó maskarás bohóc, akik nevetséges visszatérő ellenfeleikkel vívták örök harcukat, akárcsak az amerikai képregény aranykorának²⁹ szuperhősei, élükön Supermannel. A második generáció sötétebb, kevésbé színes jelmezeket viselő, valós szociális problémák (szervezett bűnözés és kábítószerpiac) ellen olykor megkérdőjelezhető eszközökkel harcoló tagjai pedig mintha az ezüst³⁰- és bronzkor³¹ szülöttei volnának, mint a Fenegyerek (Daredevil) vagy a Megtorló (Punisher).

A Percrekészek történetén keresztül Moore nem csupán a műfaj történelmét vázolja fel, hanem erőteljesen kritizálja a képregényipar több ágát is. Az egyik nemzeti bank által foglalkoztatott Dollárbankó, aki egy bankrablásban vesztette életét, mivel a főnökei által tervezett jelmez köpenye beakadt a forgóajtóba,³² nem más, mint az anyagi világ által korrumpált hősük és szerzőik megtestesülése, akik a pénz „áldozatává” váltak. Veidt (Ozymandias), a jelmezes igazságosztóból lett üzletember saját társainak legendáját áldozta fel az üzlet oltárán úgy, hogy terméket készített belőlük játékgúrák formájában.³³

Az író a 9. fejezet függelékében már huszonnégy évvel az adaptáció előtt megfogalmazta véleményét a képregényekből készült filmekről egy, a *Selyem Kísértet* filmjéről írt kritikában: „az igazi szadizmus az, hogy forgalmazták, az igazi mazochizmus

26 MOORE, GIBBONS, *Watchmen – Az Őrzők III.*, i. m., 11:16-19.

27 MOORE, GIBBONS, *Watchmen – Az Őrzők I.*, i. m., 1:32.

28 Uo., 2:29.

29 *Az amerikai képregény aranykora*, http://hu.wikipedia.org/wiki/Az_amerikai_k%C3%A9preg%C3%A9ny_aranykora (letöltés ideje: 2009. 10. 19.)

30 *Az amerikai képregény ezüstkora*, http://hu.wikipedia.org/wiki/Az_amerikai_k%C3%A9preg%C3%A9ny_ez%C3%BCstkora (letöltés ideje: 2009. 10. 19.)

31 *Az amerikai képregény bronzkora*, http://hu.wikipedia.org/wiki/Az_amerikai_k%C3%A9preg%C3%A9ny_bronzkora (letöltés ideje: 2009. 10. 19.)

32 MOORE, GIBBONS, *Watchmen – Az Őrzők I.*, i. m., 2:39.

33 MOORE, GIBBONS, *Watchmen – Az Őrzők III.*, i. m., 10:30.

az, ha valaki megnézi”.³⁴ A Moore műveiből készült filmek elemzése egy külön tanulmányt érdemelne, ám annyi elmondható, hogy áttekintve az eddig Hollywoodban készült alkotásokat (*A szövetség*, *A pokolból*, *V, mint vérbosszú*), teljesen érthető az író távolságtartó viselkedése. A *Watchmen*, bár lényegesen hűségesebben nyúlt az alapanyaghoz, mint fentebb említett elődjei, épp a műfaji korlátok miatt csupán vizuálisan tudta vászonra vinni ezt a tartalmilag rendkívül sűrű képregényt. A 2005-ös *Sin City* bizonyította, hogy a mai technikai háttérrel bármilyen látványvilág megjeleníthető, már kérdés, hogy a képről képre filmre vitt adaptáció milyen művészi tartalékokkal bír. A *Watchmen* filmváltozata azért tudja csupán töredékét visszaadni az eredetinek, mert az, ahogy a fentiekben leírtakból látszik, a képregény messze nem pusztán események képi ábrázolásáról szól. Az olyan, Birkás Péter által összegyűjtött releváns formai jegyek, mint a lassítások, a digitális látványelemek és a stilizált környezet mind megtalálhatók az adaptációban,³⁵ a konfliktus pedig pusztán az átlagosnál jóval bonyolultabb alapanyag miatt épül fel a szokásostól eltérő módon, ám egy ennyire formabontó képregény esetén nem kifejezetten ez az elvárás. A film műfaji határai nyilván gátat szabtak a lehetőségeknek, de ez még nem indok arra, hogy ne kísérletezzenek hasonlóan formabontó megoldásokkal a film médiumában is, hiszen a jelenlegi eredmény nem más, mint egy, az átlagosnál komplexebb történettel rendelkező iparmunka.

Valószínűleg nem véletlen az sem, hogy a cselekmény nagy része ugyanazon az utcasarkon játszódik, éppen egy újságosbódé körül, amely többek közt képregényeket is árul. A helyszín szimbolikáján kívül más érdekesség is szemet szúrhat az olvasónak. Az árus kínálatát átfutva meglepő módon nem látni egyetlen klasszikus értelemben vett szuperhős-képregényt sem, csak kalózos címeket (*X-Men* helyett például *X-Ships*)³⁶, ám erre is van teljesen logikus magyarázat: miért olvasnának az emberek jelmezes igazságosztók



34 Uo., 9:31.

35 BIRKÁS Péter, *Releváns jegyek a képregényfilmekben*, Médiakutató, 2007/tavaszi, http://www.mediakutato.hu/cikk/2007_01_tavaszi/03_relevans_jegyek_a_kepregenyfilmekben/06.html (letöltés ideje: 2009. 10. 19.)

36 MOORE, GIBBONS, *Watchmen – Az Őrzők I.*, i. m., 1:4.

kalandjairól, amikor a napilapok első oldalán is az ő hőstetteik köszönnek vissza?

Ebben a kereszteződésben szinte minden szereplő megfordul előbb-utóbb, újságokat vásárolnak, esznek az utca másik oldalán lévő Gunga Dinerben, megállnak beszélgetni, vagy egyszerűen csak átsétálnak a színen. Ugyanazok az emberek (az újságárus, az olvasó fiú, a pszichiáter, a leszbikus taxis) jelennek meg és lépnek kapcsolatba egymással újra és újra, megtestesítve minden nációt és társadalmi osztályt. Itt kezdődik a cselekmény, amikor a Blake halála ügyében nyomozó két rendőr átsétál az újságos előtt az első fejezetben, és itt is ér véget, miután a „földönkívüli” okozta robbanás nyomait eltüntető munkások között elhalad, a *New Frontiersman* munkatársa, így hozva létre keretes szerkezetet. Ez a kereszteződés a realiztikus, aprólékos kidolgozottság ellenére is díszlet marad, egyfajta „mikro-univerzum” a *Watchmen* világán belül, a valóság apró, stilizált másaként jelképezi az őt körülvevő, szintén stilizált világ esszenciáját, így hozva létre többszintű kapcsolatrendszert az olvasó valóságával, mivel a képregény médiuma, így maga a *Watchmen* is nem más, mint a valóság egyik lehetséges szubjektív leképezése.

Tovább fokozza a műfaji önreflexió érzetét a ma is egyedülálló képregényen belüli képregény, *A fekete hajó meséi*, amelyet az újságos mellett ülő fiú olvas a 3. fejezettől kezdve. A lakatlan szigeten ragadt kalóz történetébe bújtatott vérbeli horror főszereplőjének sorsa folyamatosan reflektál a cselekményre, monológja végig a főszereplők történetét visszhangozza, így teremtve egy újabb, allegorikus szintet a narratívában. Moore nem csupán a kalóz történetét dolgozta ki, hanem az 5. fejezet végén található fiktív dokumentációban Joe Orlando és Max Shea néven tulajdonképpen Gibbonst és önmagát írta bele a történetbe. Amellett, hogy Moore *Lost Girls* című képregényét valóban „túlzottan pornográfának”³⁷ ítélte több kiadó, és ő is kipróbálta magát a regényírás területén, a fényképpel is szereplő Joe Orlando létező személy volt, még hozzá évekig a *Watchment* is kiadó DC alelnöke.³⁸ Posztmodern öntudatú kettősséggel jelennek meg így maguk az alkotók is a *Watchmen* lapjain, egyrészt a mű világa és a valóság közti kapcsolatok miatt, másrészt mivel Moore írta és Gibbons rajzolta a *Watchment*, nyilvánvalóan ők alkották meg *A fekete hajó* történetét is.

A minduntalan felbukkanó utalások és hasonlóságok úgy távolítanak el a műfajtól, hogy közben mégis egyértelmű párhuzamot vonnak a *Watchmen* és a műfaj legjellemzőbb tulajdonságai között. A tudatos formai eszközhasználatban és a rendszeres tematikus önreflexív utalásokban érvényesülő műfaji dekonstrukció teszi igazán egyedivé és képregénytörténeti szempontból megkerülhetetlenné a művet. Minden újraolvasással a mű újabb rétegei tárulnak fel, számos értelmezést kínálva, köszönhetően annak a minden tekintetben egyedi kódrendszernek, amit Alan Moore és Dave Gibbons évtizedek sablonjainak újragondolásával alkotott meg.

37 MOORE, GIBBONS, *Watchmen – Az Őrzők II.*, i. m., 5:32.

38 *Joe Orlando*, http://en.wikipedia.org/wiki/Joe_Orlando (letöltés ideje: 2009. 10. 19.)

Keczán E. Mariann (1988) Debrecen, Hajdúsámson. A Debreceni Egyetem BA képzésének szabad bölcsészet és kommunikáció minor szakos hallgatója. A Pálffy István Színháztudományi Szakkollégium tagja.

Keczán E. Mariann

„ÉN VAGYOK AZ ALFA ÉS AZ OMEGA, A
KEZDET ÉS A VÉG, AZ ELSŐ ÉS UTOLSÓ.”¹
A MODERN MESSIÁSOK CÍMŰ KIÁLLÍTÁSÁRÓL

Ígéret. – Ez a szó sok emberéletet mentett meg, és ugyanakkor sok életnek is vetett véget. A megváltás lehetőségének problémája több kultúrában is felmerült a történelem folyamán. A Messiások című kiállításon annak blaszfémiáját is nyomon követhetjük, hogy ezt az ígéretet a politika és a keresztény egyház miképpen használta fel a századok során. A munkák alapján felismerhetjük, hogy Jézus eredeti tanításának ehhez vajmi kevés köze volt.

Miért érezzük saját életünket magunktól idegennek? A test miért taszított alantás szerepbe? Vajon szükségszerű félnünk a haláltól? A szó ígérete valóban feloldódik a történelem sodrásában? Mit mondanak az evangéliumi történetek 2000 év távlatából? – Ezekre az aktuális kérdésekre kínál a tárlat megoldási alternatívákat. A kiállítás négy részre épül, ezek a „Miféle test adatott nekünk?”; „A halott ember”; a „Történelem ígérete” és „A megváltás keresztje” szekciónevet kapták.

Ismerős alak köszönti a látogatót a kiállítás kiinduló pontján. Jézus élethű zöldgránit szobra áll örökdőn a bejárati ajtó mellett, mint az utunkat vigyázná. Pauer Gyula munkája egyfelől autentikus, hiszen a torinói lepel lenyomata alapján készült, ám pszeudó jellegű mű is egyben, egy „majdnem valóság”. A halandó életben elért halhatatlanná válást szimbolizálja. Más kérdés, hogy Jézus sohasem akart volna a bálványok közé kerülni... Az előszobából át-lépve a test naturalista ábrázolásától eljutunk Picasso amforát megidéző kubista alkotásáig. Beöthy István art deco stílusú *Közvetlen akció* című szobra a mozgás dinamikáját testesíti meg, és mint egy asztalon álló műalkotás jelenik meg újra André Kertész 1926-os *Szatirikus táncos* című fotóján. Ez a kettőség megvan Féner Tamás *Akt szoborral* című fotóján is. Melyik kiállítási tárgy látható újra ezen a képen? Schaár Erzsébet 1972-es *Nő* című alkotása. Egy modern múmiaportréval, jelenkori stílével állok szemben. Egy konvencióktól terhes „megkövült” alakot látok masszív

1 *Jelenések könyve*, 22, 13., ford.: KÁROLI Gáspár, Szent Biblia, Bp., 1992. (kiemelés tőlem)

gipszbörtönébe zárva. A hasábszerű szobor oszlophatása a testet, mint építészeti elemet értelmezi újra. A hagyományosabb művészi ábrázolásokat elhagyva Gorczyca röntgenfelvételei anatómai pontossággal mutatják be, milyen test adatott nekünk. Ez az analitikus megközelítés a test egymásra épülő részeinek összehangolt, bonyolult rendszerét mutatja be. Vajon az evolúció természetes szelektálódási folyamataképpen jött volna létre óraműpontossággal működő szervezetünk, vagy valamilyen magasabb transzcendens erő jelenléte bújlik meg minden porcikánk mögött?

Átlépek a következő terembe. Mühl, Brus, Nitsch felkavaró videódokumentációi és akciójelenetei hirdetik a test szennyes és mocskos mivoltát a bécsi neoavantgárd hős-korából. A képsorokon a test vallási misztériumok tárgyává válik, egy alantas textúrává, amit szellemi extázis reményében csonkítanak, reménykedve abban, hogy így közelebb kerülhetnek a bűntől való megváltáshoz. A másik oldalra tekintek. Véres állatmaradványok keverednek össze meztelen női testekkel. Féktelen élvezetet láthatunk, egy modernkori bacchanáliát, ahol a test többé nem a szent szellem temploma, ahogy azt a Korinthusbeliekhez írt első levélben olvassuk: „Avagy nem tudjátok-é, hogy *a ti testetek a bennetek lakozó Szent Léleknek temploma*, a melyet Istentől nyertetek; és nem a magatokéi vagytok?”² Günter Brus elmondása szerint „minden homlokzat. A művészet is.”³ Felszínkapargatás. Nitsch blaszfémikus alkotásai a kereszténység hagyományainak eredetét értelmezik újra. A vér állandó jelenlétét a következőképpen magyarázza: „A vér tabuvá vált, ugyanakkor a vér az emberrel az egyik legközvetlenebb kapcsolatban álló nedv. A vér állandó részünk, az élet jelképe és a halál jelképe, a sérülékenység jelképe és a veszély jelképe. És bár a vér csodálatosan vörös színe talán nem a legszebb szín, de a legintenzívebb szín. Bárhol bukkanjon fel a vér vöröse, ott mindig valamiféle izgalmi állapot lesz jelen. Ez az, ami engem nagyon foglalkoztat, ebből adódóan pedig az is, vajon miért használják szentségként a vallások a húst és a vért. (...) Én valóban a »vér« szó gyökereihez akarok visszatérni. Mert ott van a szétszaggatott Dionüszosz és ott van a Megfeszített – csupa ősi, barbár esemény, melyek igenis benne rejlenek kollektív tudatalattinkban. A mítoszok többsége rendkívül kegyetlen: mindig szükség van arra, hogy valakit megöljünk, hogy valakit szétszaggassunk, s hogy ez a valaki aztán újra feltámadjon.”⁴ Nitsch hitvallása, hogy az erőszak révén eljuthatunk a katarziszig, a megtisztulásig. 80. akciójában a keresztre feszítés szentségét törli meg, ahol egy kibelezett bárányt szegeznek egy meztelen test mögé. Húsból angyalszárny? Elnéztem ezt a sok szenvedést, ami a falakról sugárzott, mégsem éreztem magamat megváltva. Szinte felüdülést hoz Sigalit Landau 2000-es

2 *Pál apostolnak a korinthusbeliekhez írt első levele*, 6, 19., ford.: KÁROLI Gáspár, Szent Biblia, Bp., 1992.

3 ADAMIK Lajos, *Akcionizmus*. Balkon, 2004/11-12, 19.

4 „Azt mondják, tabukat sértek. Pedig nem sérteni kívánom a tabukat, hanem létezésük okait kutatom.” Hermann NITSCH-csel beszélget ADAMIK Lajos prinzenborfi kastélyának kertjében, 1999. augusztus 8-án, Balkon, 1999/9, 16, 18.

Tövis hulla-hopp című performansa. A videóinstalláció végtelenített képsorokból áll, ahol a tengerfodrozás nyugalmat árasztó érzése összekeveredik az előtérben szögesdróttal hullahoppozó test kínzásával. Premier plánban látjuk, ahogy felszakad a bőr. Hasonlóval az előbb már szembesültem, így továbblépek. Norbert Tadeusz 1971-es *Szokrális tér* című alkotásán ragad meg a szemem, ahol egy széken álló nő a születés birodalmát, a méhet szakítja fel. Egy új élet teremtése vajon természetfeletti képességnek bizonyul? Hiszen nem öntudatlan, hanem lélekkel bíró testek jönnek a világra. A méh a teremtés bölcsője, így hasonlóan szokrális tér, mint a kozmosz, amiben sorra születnek és múlnak ki bolygók. Abakanowicz *Ketrec II.* című alkotása az utolsó, amit látni lehet ebben a szekcióban. A tanulságok summájaként ül ez a szétesett, csonkolt, kontúrjaiban felismerhető alak, amiben sajnálkozóan ismerhetjük fel – íme, az ember.

A második részhez érkezem. A halál néz rám minden oldalról, hol szomorú, hol vidám arccal. Jelen van mindenhol és mindenben. Ellenpólusa a születésnek, mégis olyanira idegenné vált tőlünk, hogy beszélni sem merünk róla. Kizárjuk. Serrano *Hullaház* című fotósorozatáról dermesztően merednek a lélekvesztett testek. Közös motívum, hogy a képeken az áldozatok nem természetes, hanem erőszakos halált szenvedtek. Legmegrendítőbb az a kép, ahol egy csecsemőt hagytak magára, és ennek következtében vesztette életét. Talán ez volt minden tett közül a legyilkosabb, amit ember elkövethet a



saját fajtája ellen. Palsa képi világától egészen más élményt kapunk. *Temetés* és a *Halál a gyűlésen* című alkotása a halál kigúnyolásaként is értelmezhető. A temető egy vidám virágoskertté válik, másik képén a halál szokott fekete csuhája helyett kockás mellényben szalad a bürokraták után. A keresztény felfogásban az exitus az eredendő bűn büntetése. Ezzel a megállapítással hatalmas társadalmi kontrollt gyakorol az egyház az emberek felett, akik bűnösségük gondolatától frusztrálva élnek máig is. A test matéria, elenyészésre van ítélve, és csupán reménykedhetünk abban, hogy lelkünkre nem ez a sors vár. Itt csúcsosodik ki az ember metafizikai bizonytalansága. Ezzel a létbizonytalansággal operálnak a vallási, politikai vezetők hol jó, hol rossz célt szolgálva, ám annyiban megegyeznek, hogy masszív hitbéli meggyőződéseket, dogmákat hagynak maguk után, amit az idő vasfoga sem bír kikezdeni.

Mit ígér a történelem? Felszabadulást. Örökösen, újabb és újabb politikai/vallási kön-tösbe bújtatva. A diktátorok, politikai vezetők álmissziói küldetéstudattal, karizmatikus jelle-mükkel generációs agymosásra képesek. A társadalmak reményvesztettség okozta fékevesztett mechanizmusait mutatja be a harmadik rész. Vigyázz, hova lépsz! Sikora *Földlakó* című járólapos szitanyomata az embert, mint a kozmosznak alárendelt létezőt mutatja be. Betekintek egy ablakon. Boltanski *Árnyékok* című papírfigura installációja lengedez a szobában. Halotti maszkos kicsi figurák árnyékai változnak a falon. Az alkotó sablonként saját és mások gyermekkori fényképeit használta fel. Alkotásai az individuális mitológia részét képezik. Szervátiusz Tibor *Tüzes trónon* című vörösrézszobra tekintélyt parancsolóan néz le rám. Úgy ül trónusán, mint aki a halálból néz vissza, jelezve, hogy teste fájdalmas pusztulása ellenére személyisége elpusztíthatatlanul hirdeti tetteinek súlyát a magyar történelemben.

Ország Lili kaotikus, szétesett *Huszedik századi freskója* ironikus újraértelmezése a keresztény ikonok harmonikusságon, szimmetrián alapuló rendjének. Csak szigorú szabályok mellett készülhetett egykor vallási témájú ikon, s ha nem illett az egyházi kánonba, meg kellett semmisíteni az alkotást. Az ikonokon jele sincs káosznak, semmit sem tükrözött vissza a társadalom lelkületéből. A művészet ebben a korban a keresztény egyház alárendeltjeként működött. Ország Lili alkotása a huszedik század szavak nélküli „képes krónikája”. Ha kedvünk támad ezután egy kis céllövésre, Anna Margit készséggel kínálja célpontnak Hitler, Jézus és más vallások, ideológiák emblematisztikus figuráinak képét. Ki van abban a szobában? Grzegorz *Lech Walesa emlékszobra* című installációja a lengyel munkásmozgalom hőseit mutatja be, ahogyan egy kifosztott munkaasztal pillanatképe előtt térdepel. A hajógyári munkásból Lengyelország köztársasági elnökévé váló, Nobel-békedíjat kiérdemlő ember múltjába való visszatekintésének lehetünk szemtanúi. Egy szegény ács fia ő, aki népe vezető emberévé vált.

Szűk folyosóról fények szóródnak ki. Kicsiny Balázs *Ivócsarnok* című 12 elemes installációja világít a sötét teremből. A tizenkét térdeplő pizsamás figura arcát bűvársisak fedi. Beállításukból látható, hogy egyik sem néz a másikra, hiányzik köztük kapcsó-

lat. A kehelyre leszek figyelmes, amit mindegyik a kezében tart. A krisztusi evangélium jut eszembe. De ezek nem próféták, hanem kiszolgáltatott, magányosságba merült alakok, akik saját szenvedésükkel vannak elfoglalva. Ezek a figurák vajon egy képtelen álomkép részei csupán, vagy megtévelyult, összezavarodott emberek, akiket kivetett magából a társadalom? Ha versbe lehetne foglalni azt az érzést, amivel a néző távozik innen, akkor Kosztolányi *Esti Kornél éneke* című versrészlete lenne a legtökéletesebb: „Mit hoz neked a bűvár, / ha fölbukik a habból? /Kezében szomorú sár, /ezt hozza néked abból. //Semmit se lát, ha táncol /fényes vizek varázsa, /lenn nyög, botol a lánctól, /kesztyűje, mint a mázsa.”

Az utolsó részhez érkezve sorra sorakoznak a keresztre feszítés perceit bemutató képek. Kit értünk messiás alatt? Követői Jézust tekintették a Messiásnak. Olyan felkent személyt jelent ő, aki a tanai, és cselekedetei révén valamely közösség számára megváltást ígér, és ígéretét beteljesíti. Jézus az egyetlen megváltója az emberiségnek a kereszténység felfogásában. Szünetét, halálát felajánlja, mint engesztelő áldozatot az emberi bűnökért. Ezzel végbeviszi a megváltás döntő tettét, de a gonoszság hatalmának és a halálnak a végleges legyőzését csak a második eljövetelekor teljesíti majd be. A Bibliában több jóslat is szerepel Jézus első eljövételére, munkásságára és halálának körülményeire vonatkozóan.⁵

Serrano *Merülés* című képe megosztotta a vallásos közönséget – egyesek a mű betiltását követelték, mások dicsérték az alkotó bátorságát. Wendy Beckett apáca és műkritikus szerint a levizelt Jézus képmás maga a jelenkori valóság, és ama tény elismerése, hogy „ezt tettük Krisztussal”. Átnézek a másik oldalra, és azt olvasom: *Csináld magad!* Játékról szó sincs. Jézust lehet saját kezűleg kiszégezni, ha van merszünk. Egyszerre komikus és provokatív. Kilépve a teremből morajlásra leszek figyelmes. Koromsötét szűk átjáróba lépek, ahol pár másodpercre elsötétül előttem minden. Van itt egyáltalán valami? – kérdezem. A néhány pillanatnyi bizonytalanság után értelmet nyer a korábban hallott zaj – több méter magas kivetítőn egy férfitest emelkedik ki a vízből egyetlen hatalmas lélegzet erejéig. Bill Viola *Hírhozó* című alkotása egyfelől az érzékelés, az észlelés határait mutatja be – a vízbemerült test kontúrjának torzulása nem a testen, hanem a vízfelszínen tükröződő képében megy végbe; másfelől a megfeszített Fiú történetének parafrázisaként is értelmezhető.

1300 négyzetméteren 130 művész munkáját láthatjuk a kiállításon. 14 országból 200 alkotás érkezett a Modembe, többek között a párizsi Musée D’Orsay, az amerikai Andy Warhol Múzeum, a bécsi Belvedere és a moszkvai Tretyakov Képtárból. A kiállítás anyagát összesen 1000 Milliárd Forintra biztosították. – Ennyit az anyagiakról, a térbeli bonyodalmakról. Végül pedig feltehetjük a kérdést: Valóban elsétált mellettünk Isten? Akárhogy is, valamiképpen itt hagyta nekünk a névjegyét.

5 Lásd például: http://biblia.hu/muv_jkm/jkm_mess.htm (Letöltés ideje: 2009. október 05.).

Szabó Melinda (1988) Debrecen, Létavértes. A Debreceni Egyetem BA képzésének szabad bölcsészet (filozófia specializáció) és biológia minor szakos hallgatója.

Szabó Melinda

■ IMMANUEL KANT ISTENKÉPE

„...akarom, hogy legyen Isten, hogy legyen az e világi létezésem a természeti kapcsolódáson túl még egy tiszta értelmi világban való létezés is.”

Immanuel Kant: *A gyakorlati ész kritikája*

Isten az Abszolút Igazságos, a Tökéletes, a Teremtő, az Örök Létező. Örökkön, szükségszerűen létező? Ez az a kérdés, melyet mindig is a filozófia egyik legsarkalatosabb pontjának tartottak, a kérdés, melyet nem lehet megkerülni. Egyes vélemények szerint nincs a kérdésnek létjogosultsága, hiszen ott a *Biblia*, Isten szava, mely éppen elegendő bizonyítékul szolgál. „Ipse dixit”. Mondhatnánk szolgálain. Nincs meggyőzőbb bizonyíték annál, ha maga a *Biblia* állítja, az Úr létezik. De a filozófusok sajátja mindig is a rácsodálkozás, a kétely, a „döbbenet”, ahogy Kant mondja. S ha valaki bizonyítékot keres Isten létével kapcsolatban, még koránt sem jelenti azt, hogy hitetlen, hogy ne lenne az Úr szolgálója – vallja Kant. (S ha már a königsbergi filozófus istenképéről lesz szó, érdemes megjegyezni, hogy rá nem volt jellemző a keresztény egyházi dogmákból táplálkozó vallási túlbuzgóság, köszönhetően pietista neveltetésének. A pietizmus a szeretetközösséget, az erkölcsiséget, a jámborságot többre tartja, mint az egyházi formalitást.) „Sapere aude”, azaz ’merj a magad értelmére támaszkodni!’ Bár Kant ezt a mondatot a felvilágosodás jelmondataként jelöli meg, úgy vélem, az istenkérdés kapcsán is ez a vezérelve.

1755-ben egy természeti katasztrófa rázta meg a világot. Lisszabonban földrengés miatt egy fél város elpusztult. Az emberekben felvetődött a kérdés: miféle Gondviselés az, amelyik nemre, korra való tekintet nélkül elszólít ennyi embert? A katasztrófa a bibliai özönvízhez volt hasonlítható. Az Úr megbánva, hogy megteremtette az embert, hatalmas áradással elpusztította azt. Csak az igaz, istenfélő Noét és családját hagyta életben. Ám míg Noéban nem vetődik fel a kétely Isten igazságosságát illetően, addig a XVIII. század embere igencsak megingott, nem találva választ kérdéseire. Nyilvánvalóvá vált, hogy a leibnizi gondolat, miszerint ez a világ minden világ közül a legjobb, csak teológiai-

ai szempontból lehet helytálló. Kant a katasztrófát követően kezd behatóbban foglalkozni az Isten létkérdésével.

Rousseau hatására Kant tesz egy kísérletet, hogy megoldja a felmerülő, teljesen nyilvánvaló problémát. Premisszái: Isten létezik, útjai kifürkészhetetlenek, oka van a történéseknek. Konklúziója: az embernek be kell látnia megismerő képessége, gondolkodása határait, s elfogadni, hogy Isten dolgait nem érheti fel ésszel. Csak egy bizonyos „belső iránytű” segítségével juthatunk el a világ fundamentumához, Istenhez.

Hume volt az a XVIII. századi gondolkodó, aki felkeltette Kantot „dogmatikus szendergéséből”. Hume elgondolása szerint ugyanis csak tapasztalati úton győződhetünk meg valami létezéséről. Azzal, hogy fogalmakkal operálunk, még nem jutunk el a létezés bizonyításáig. Kant számára – követve a hume-i hagyományt – nyilvánvalóvá vált, hogy az ontológiai istenérv irreleváns. Így szól Canterbury Szent Anzelm XII. század óta hivatkozási alapként használt istenérve: 1. El tudjuk képzelni olyasvalami létezését, aminek nemléte elgondolhatatlan. 2. Ez a valami nagyobb, mint az, amiről elképzelhető, hogy nem létezik. 3. A legnagyobbbról állítani, hogy nem létező, elgondolhatatlan. 4. Isten (a legnagyobb) létezik.¹ Kant ennek cáfolatakor különböző realitássíkokról, dimenziókról beszél. Példája egy elméletben és egy reálisan létező háromszög. Ha a gondolati aktusban megvan a maga realitása, az még nem jelenti azt, hogy a gondolatban létezőt megilleti a reálisan létezés attribútuma.

Az Aquinói Szent Tamás nevéhez köthető istenérv, a kozmológiai istenérv így hangzik: 1. Mindennek oka van. 2. Létező okozatnak létező oka van. 3. A világ kétségkívül létezik. 4. A világnak létező oka kell, hogy legyen. 5. A világ oka Isten. 6. Belátható, hogy Isten létezik.² Kant ellenvetése itt abban áll, hogy mindennek az okát világunkon túlinak képzeljük el, egyszersmind egy általunk ismert, evilági láncolat tagjaként. Itt tehát egy antinómiába ütközünk. Kant azt is hozzáteszi, hogy maga az okság csak empirikusan képzelhető el. A harmadik ismert istenérv a fizikoteológiai, más néven az órásmester-elv vagy teleológiai istenérv. Eszerint: 1. A világ célszerűen összerendezett (akár egy óra). 2. A világnak kell egy teremtő, aki mindezt megalkotta. 3. Istennek léteznie kell. Kant szerint, bár feltételezhetünk egy legfelső lényt, de ha ez a lény is egy feltételláncolat tagja, akkor tovább kereshetnénk egy őt megelőző tagot, egészen a végtelenségig. Belátható, hogy az emberi értelemnek ez egy áthidalhatatlan problémát jelent. Az ész tehát falba ütközik, és ott próbál ismeretre szert tenni, ahol ez nem lehetséges.

Az 1760-as években írott Kant-tanulmány (*Az egyetlen lehetséges érv, amellyel Isten létezése bizonyítható*) alapjául a hume-i elgondolás szolgált, miszerint valami létezéséről tapasztalati úton győződhetünk meg. Ezt továbbgondolva Kant vallja, Isten közvet-

1 Részletesen lásd: SZENT ANZELM, Canterbury, *Monologion. Proslogion.*, Bp., 1991, II. fejezet.

2 Az érvek gondolati megalapozását és levezetését lásd részletesen: SZENT TAMÁS, Aquinói, *A teológia foglalatata I.*, Bp., 2003.

lenül nem, de empirikus úton tapasztalható. Ezek a tapasztalatok azonban anyaghoz kötöttek, következésképpen esetlegesek, korlátozottak. Ha azonban elvetjük a tapasztalati tényt, marad egy váz, melyet fel lehet tölteni ismeretekkel. Így juthatunk el az ún. „ideális összefüggésekhez”, melyek nem kontingensek, nem időhöz kötöttek, nem relatívak. Ezek lesznek alkalmasak Isten létét bizonyítani. Isten tehát jelen van, de nem kívül, hanem bennünk, az „ideális összefüggésekben”.

Az emberi történelem feltehető kezdete című tanulmány célja leírni az ember természetét, illetve választ adni a kérdésre: vajon változik-e az ember a történelem során, vagy eredendően az, ami? Ám ennél több is rejlik Kantnak e művében, még hozzá egy istenért. Első lépésben tisztázza az eredet és kezdet közötti különbséget. Előbbi a forrás, vagyis, hogy milyen módon adódik valami (de ezt csak a kezdetből tudjuk levezetni), utóbbi az, ami adva van, ami megjelenik. Kant az ember megjelenését Istenhez köti. Párban jelentek meg, hogy fajukat fenntartsák, de csak egyetlen párban, hogy ne háborúskodjanak. E pár köztudomásúlag a naiv tudatlanság állapotában élt, jólétükhöz minden biztosítva volt. Az első ember tudott állni és járni, tudott beszélni, sőt szólni, azaz összefüggő fogalmak alapján beszélni, következésképpen gondolkodni. A kezdetekben az ösztön vezérelte az első emberpárt, de az ész hamar teret követelt magának. Rájöttek, birtokában vannak ama képességnek, hogy életmódot válasszanak maguknak. E képesség a már említett ösztönökben nyilvánult meg: táplálkozási és nemi ösztön, kezdetleges illemtudó viselkedés (mely hozzájárult az erkölcsiség kialakulásához), a jövőre várása, illetve az ember célként való felfogása (utóbbi összekapcsolódik „a természet anyai öléből történő elbocsátásával”³). Nyilvánvaló, az ember már az eredendő bűnt megelőzően is szabad volt a tekintetben, hogy maga választott a különböző alternatívák közül. Az öntudatra ébredést követően azonban az ember egy olyan világban találta magát, mely tele volt küzdelemmel, fájdalommal, de az ész sajátossága, hogy az embert „arra sarkallja, hogy mégis türelmesen nyakába vegye a gyűlölt fáradságot”.⁴ A Paradicsom elhagyása egyetlen jelentett a „tökéletesség felé való haladással”.⁵ Ez azonban csak az emberi nem esetében volt igaz, az individuum számára ez volt a morális hanyatlás kezdete. „A természet története tehát a jóval kezdődik, mert Isten műve, a szabadság története a rosszal, mert emberi mű.”⁶ A természeti állapotból tehát áttér a polgári állapotba az emberiség.⁷ Kant

3 KANT, Immanuel, *Az emberi történelem feltehető kezdete = A vallás a pusztá és határain belül*, Bp., Gondolat, 1974, 97.

4 *Uo.*, 97.

5 *Uo.*, 98.

6 *Uo.*, 98.

7 Ezt követően kezdődött a munka és viszály korszaka. A pásztorok szembekerültek a földművelőkkel, majd kialakult a csere- és pénzkereskedelem. Megteremtődött ugyan a polgári biztonság, de az emberek közötti egyenlőtlenség is egyre nyilvánvalóbbá vált. Az egyes csoportok aszimilálódtak, ennek következtében megszűntek a háborúk, de ezzel egyidejűleg megjelent a despotizmus.

szót ejt a gondolkodó ember legnagyobb hibáiról. Ez a Gondviseléssel szembeni és az élet rövidege miatt érzett elégedetlenség, illetve az aranykor utáni vágyakozás. Elengedhetetlen azonban, hogy elégedettek legyünk a Gondviseléssel, hiszen ő az, akiből erőt méríthetünk, aki szembesít minket saját bűnösségünkkel. Az ember nem teheti meg, hogy minden világban jelenlévő fizikális és morális rosszat az első emberpár számlájára írjon, „mert akaratlagos cselekedetek nem eredményezhetnek semmi örökleteset”,⁸ tehát mindenkinek vállalnia kell tettei következményét, s ha e következmények rosszak, azok csak is helytelen, de szabad választásaink miatt vannak. Ez tehát a kanti teodícea. Így hát elégedettnek kell lennünk a Gondviseléssel, s a dolgok menetével, mert „fokozatosan a jobbhoz fejlődik, s mindenkinek természet adta hivatása, hogy ehhez a haladáshoz a maga területén, erejéhez képest járuljon”.⁹

Kant vallásfilozófiájának kifejtése *A gyakorlati ész kritikájának* II. könyvében található. A tiszta gyakorlati ész a legfőbb jóra kérdez rá. A tiszta gyakorlati ész – melyet Kant a tiszta akaratnak feleltet meg – tárgyát képezheti ugyan a legfőbb jó, de nem ez lesz a meghatározó alapja, hanem a morális törvény. Tudniillik ez szükséges ahhoz, hogy objektív realitássá tegyük magunk számára a legfőbb jót. Kant az erényt jelöli meg, mint a legmagasabb jót, de úgy véli, szükség van arra, hogy az erényt összekösse a boldogság fogalmával, hiszen így együttesen már képezhetik az emberek vágyainak tárgyát. Ezen a ponton megjegyzendő azonban, „hogy az erénynek és saját boldogságunknak a maximái legfőbb gyakorlati elvüket tekintve teljesen eltérőek. Távolról sem egyöntetűek abban, hogy egyaránt valamely legfőbb jóhoz tartoznak, amelyet lehetővé igyekeznek tenni. Ugyanabban a szubjektumban inkább igencsak korlátozzák és kikezdi egymást”.¹⁰ Kant szerint a tiszta gyakorlati ész prioritást élvez a tiszta spekulatív ésszel szemben. Utóbbi érdeke ugyanis abban áll, hogy képes legyen meghatározni magát az akaratot (míg az elméleti ész csak megismerni kívánja az objektumot). Ha ez a hierarchizálódás nem menne végbe, úgy az ész összeütközésbe kerülne önmagával. Szükségszerűen feltételeznünk kell a szabadságot ahhoz, hogy a moralitásról egyáltalán beszélni lehessen. A morális törvény a valláshoz vezet, mely által kötelességeinkre isteni parancsként tekintünk: nem szankcióként, azaz egy idegen akarat önkényes, kötelezővé tett rendelkezéseiként, hanem minden egyes ember szabad akaratának alapvető erkölcsi szabályaiként. Belátható, hogy az erkölcs szempontjából alapvető jelentősége van a szabadságnak.

A moralitás magyarázatakor fontos szerepet kap a lélek halhatatlansága, illetve Isten léte. „E posztulátumok nem elméleti dogmák, hanem szükségképpen, gyakorlati szempontú előfeltételek (...), ám általánosságban az elméleti ész eszméinek objektív valóságot kölcsönöznek”.¹¹ Előbbit azért kell posztulálnunk, mert a tökéletes erkölcsiség

8 Uo., 108.

9 Uo., 108.

10 KANT, Immanuel, *A gyakorlati ész kritikája*, Bp., Cserépfalvi, 1996, 150.

11 Uo., 174.

csakis úgy valósulhat meg, ha az ember, mint morális lény nem szűnik meg soha létezni. Utóbbi pedig azért szükségszerű feltétel, mert ahhoz, hogy világunk a legjobb legyen, kell lennie egy legfőbb ÖNÁLLÓ jónak, azaz Istennek. Ahhoz, hogy eszünk egy tárgyra tudjon reflektálni, tiszta értelmi fogalmakra, azaz kategóriákra van szükség. Ezek azonban csak úgy alkalmazhatók, ha valamiféle szemlélet áll mögöttük. Realitást azonban csak a tiszta gyakorlati ész ad számunkra, így a gondolati forma jelentéssel bíró lesz. Ez a „gyakorlati célzatú kibővülés” Isten megismerését szolgálja, hiszen a kategóriák tartalommal telítődnek. Ha Istenről akarunk ismereteket szerezni, ez csakis úgy valósulhat meg, ha predikátumként az értelmet és az akaratot állítjuk. Ezt követően már képesek leszünk elgondolni egy morális törvényt, mely Isten gyakorlati megismerését teszi lehetővé. Az elméleti megismerést Kant nem tartja lehetségesnek, mert akkor olyan tulajdonságokat szerez-nénk, amelyek nem járulnának hozzá az Istenről szerzett információink bővüléséhez. Miután Kant tisztázta a spekulatív és a gyakorlati ész ilyen jellegű különbözőségét, felteszi azt a rendkívül fontos kérdést: „vajon Isten fogalma a fizikához (...), vagy a morálhoz tartozik?”¹² Következtetése alapján nem lehetséges Isten megismerése sem fogalmi, sem fizikai úton (hiszen akkor feltétlenül szükség lenne minden világok ismeretére, azaz mindentudónak kellene lennünk), így Kant egy harmadik utat választ. „Az ész tehát csak egy dolgot tehet, hogy eljusson ehhez az ismerethez, nevezetesen azt, hogy mint tiszta ész tiszta gyakorlati használatának legfőbb elvéből kiindulva határozza meg tárgyát.”¹³

Kant kínál még egy megoldáskísérletet. Ha ez igaz, nemcsak az válik nyilvánvalóvá, hogy az ész a legfőbb jó felé irányítja az akaratot, de képesek leszünk meghatározni Isten fogalmát. Ismerve jelen világunkat, el tudjuk Istenről mondani, hogy jóságos, bölcs és hatalmas. De arra a következtetésre, hogy ő a mindentudó, mindennél jóságosabb, mindenható Isten, csak úgy juthatnánk el, ha feltételeznénk, hogy minden további, nemcsak általunk ismert része ilyen, amelyből szükségképpen következhetne, hogy ő a legtökéletesebb. Kant szerint azonban ezt sem tarthatjuk adekvátnak Isten fogalmával. Ha az istenség fogalmát nem lehet meghatározni spekulatív módon, akkor egy megoldás lehetséges: „az őseredeti lény”¹⁴ fogalmát a morálhoz tartozóként kell vizsgálnunk. Eszerint az erkölcs csak és kizárólag egy mindentudó, tökéletes lény posztulálásával képzelhető el. Egy morális parancsnak szabadon engedelmességek ember beláthatja, kell, hogy legyen Isten, egy ilyen ember akarja, hogy legyen Isten, s e követelésből nem lehet engedni.¹⁵

12 *Uo.*, 182.

13 *Uo.*, 182.

14 *Uo.*, 183.

15 Kant ezen a ponton említi meg Wizenmann XVIII. századi filozófus nevét, aki ezt a fajta akarást a szerelemmel állítja párhuzamba: ha egy szerelmes belebolondul egy szépségeszménybe, hajlamos elhinni, hogy az létezik is, holott ez nem szükségszerű. Kant erre azt a választ adja, hogy a felvetés bár jogos, de a filozófus a hajlam alapú szükségletéről beszél, mely szubjektív, de ő az objektív észszükséglet fogalmát vezeti le.

Látható, hogy az érvelésben az objektív észhit élvez prioritást. De mi a helyzet a szubjektív feltételekkel? Hiszen az ész objektivitása falba ütközik akkor, mikor arról van szó, hogy az egyes individuum miként képzei el a világot: egy természet felett álló alkotóval vagy a nélkül. Ezen a ponton lép be a szubjektivitás, mely azonban objektíve szükségszerű. Ha azonban a természetünk arra van kódolva, hogy a legfőbb jóra törekedjen, akkor megismerő-képességünknek ezzel arányosnak (azaz határtalannak) kellene lennie. Ez esetben a vágyaink kielégülését tartanánk szem előtt, ez után következne csak a morális törvény követése (mely magában foglalja a hajlamokkal való küzdelmet is). De mivel mindentudók lennénk, ezért szubjektív elvek nélkül követnénk a parancsot, s nem volnánk mások, mint (Kant hasonlatával élve) egy „marionett játék szereplői”. De ez közel sem jellemző a világra és a benne élőkre, amelynek egy oka lehet: Isten csak sejteti létezését. „Mintha itt újból helyesnek bizonyulna az, amire már a természet és az ember tanulmányozása is kellően megtanított bennünket: a létezésünk alapjául szolgáló kifürkészhetetlen bölcsességet ugyanannyira kell tisztelnünk azért, amit megtagad tőlünk, mint azért, amiben részesít bennünket.”¹⁶

Kant tehát Isten fogalmát a moralitás aspektusából vizsgálva bizonyítottnak veszi. *A vallás a puszta ész határain belül* című művében érezhető pietista neveltetése. A kérdések, melyek a műben felvetődnek: az ember eredendően rossz-e, meddig terjed az emberi szabadság, szükség van-e vallásra, papságra, egyházra? A kanti megfogalmazás szerint a morális rossz „a morális törvény maximáitól való eltérés lehetőségeinek szubjektív alapja”.¹⁷ A kérdésre, hogy ki a velejéig romlott ember, az általános közfelfogás azt a választ adja, ez megállapítható egy ember cselekedeteiből. De Kant szerint nem ennyire egyszerű a válasz. „(H)ogy az ember rossz, semmi mást nem jelenthet, minthogy tudatában van az erkölcsi törvénynek, mindazonáltal fölvette maximájába az attól való eltérést.”¹⁸ Arról, hogy az emberi nem természettől fogva rossz, úgy nyilatkozik, hogy tagadhatatlanul bennünk van a rosszra való hajlandóság, ennek mértéke azonban egyénenként változik. Ez a tény azonban nem hordozza magában a determinációt, hiszen az emberek azt már szabadon döntenek el, hogy elfogadják-e egy morális törvény maximájától való eltérő lehetőséget. „Az ember morális tekintetben szükségképpen az, s azzá lesz (jóvá vagy rosszá), amivé tette és teszi magát.”¹⁹

Kant azonban nem látja sötétben az emberi erkölcsiség helyzetét. Az egyes individuum képes jóvá tenni magát, de a morális törvényre ösztönzött csak akkor tudja magáévá tenni, ha méltóvá teszi magát ennek befogadására. Az eredeti jó pedig nem más, mint a kötelességteljesítés. Ha valaki ezt az utat választja, képes lesz arra, hogy a szentséget megközelítse. De „nem elégséges a fokozatos reform” – ettől többre és radikálisabbra van

16 *Uo.*, 193.

17 KANT, Immanuel, *A vallás a puszta ész határain belül*, Bp., Gondolat, 1974, 157.

18 *Uo.*, 161.

19 *Uo.*, 176.

szükség – „forradalomnak kell végbemennie az emberi érületben”.²⁰ A jó és a rossz princípiumának is megvan az emberre formált jogigénye, ezért e két princípium örökös harcban áll egymással. A jó princípium manifesztációja nem más, mint Jézus. Ő az egyedüli Istennek tetsző ember. A mi kötelességünk pedig az, hogy „felemelkedjünk a morális tökéletesség emez ideáljához”.²¹ A rossz princípiumot a Sátán képviseli. Ő az, aki megkísértette az ősszülőket, s eltérítette őket a helyes útról. Az emberiség körében mindkettőjüknek volt számos követője, mely követésben viszont szabadon dönthettek. A jó csak akkor győzedelmeskedhet a világban, ha az erény törvényein alapuló és azokat támogató közösségeket hozunk létre, és ezeket terjesztjük el. Ilyen szövetségek lehetnek etikai (ha nyilvánosak, akkor etikai-polgári) közösségek. Az etikai állam „az erény birodalma” nevet is kiérdemli.

Az etikai természeti állapotból, ahol permanens kísértéseknek vagyunk kitéve (Hobbes elgondolása szerint ember embernek farkasa), ki kell lépnünk, hogy etikai közösséggé váljunk. Ezekben a közösségekben az egyes egyéneknek le kell mondaniuk bizonyos jogairól, hogy a közösség szabadsága ne sérüljön, s ez individuumoknak ügyelniük kell arra, hogy cselekedeteik a leghasznosabbak legyenek a közösség számára. Ez a törvényhozás alapja. Kant eszménye az Isten által irányított etikai társulás. „Az isteni morális törvényadás alatt álló etikai közösség neve egyház, amelynek (...) láthatatlan egyház a neve”.²² Ez Isten országának reprezentánsa. Az egyháznak természetesen a Szentírásnak kell alapulnia, tehát a kinyilatkozást kell közvetítenie az emberek felé. Kant két részre osztja a külső közlésre alkalmas vallást: természetes és tudományos vallásra. Előbbihez bárki eljuthat pusztán észhasználattal, míg utóbbiról csak a tudomány eszközeivel győzhető meg az ember. A keresztény vallást tekinthetjük egyszersmind természetes és tudományos vallásnak. Kant a vallási bigottsághoz sorol minden elképzelést, amely szerint „az ember a jó életvitelen kívül még bármit tehet azért, hogy Istennek tetszővé váljék”.²³ Megvet minden látszatlógot, ünnepélyes ceremóniát, az egyszerű halandó számára értelmetlen nyelvezetet, tartalom nélküli fecsegést. A papságot is csak a „fétisszolgáló” embereknek tartja, „a jó elv hamis szolgálatának regimentje”²⁴ névvel illeti. Kant a mű zárásában (a pietista hagyományhoz híven) a jámborság, az őszinte hit, engedelmesség, erkölcs szavakat emeli ki. Ezek adhatják az emberiség számára a tartást, moralitást, de óva int mindentől, ami bálványimádáshoz, vallási vakbuzgósághoz vezet.

Az itt felsorolt művekből látható, Kant rendkívül izgalmas, kidolgozott, koncep-

20 *Uo.*, 180.

21 *Uo.*, 192. – Továbbá *A filozófia minden theodiceaei próbálkozásának kudarcáról* című írásában doktrínális értelmezésnek nevezi Kant azt a fajta vizsgálatot, mikor is az isteni kifejezésekből próbál visszakövetkeztetni a törvényhozó szándékára.

22 *Uo.*, 238.

23 *Uo.*, 322.

24 *Uo.*, 328.

ciózus vallásfilozófiát hagyományozott az utókorra. A fent említett írásokból kirajzolódik a kanti istenkép. Vallásfilozófiája azért állhat sokakhoz közel, mert büszke pietistaként soha nem félt kiállni az általa igaznak vélt elképzelésekért, jóllehet, ezért még a porosz cenzúrahatalommal is szembe kellett néznie. Miután belátta, hogy számára a metafizika útja járhatatlan, a hit kérdéseiben is a racionalizmus módszereit részesítette előnyben, s olykor – vállalva egyszerű földi halandó mivoltát – belátta gondolkodása határait, és másokat is szerénységre intett. *A filozófia minden theodiceaei próbálkozásának kudarcáról* című írásának záró megjegyzésében egy olyan tulajdonságról beszél, mely a legfontosabb a hitbeli kérdések vizsgálatakor. Ez a tulajdonság az őszinteség. Kiváltképp akkor játszik döntő szerepet, ha magunknak is be kell vallanunk észbeli korlátozottságainkat, ám ez a belátás ellentmond emberi természetünknek. Végezetül Jean de Luc gondolatai alapján arra a következtetésre jut, hogy az ember, szándékát tekintve elég jó volna, csak a csalárdságra való hajlandósága vezet tévutakra. Mivel Kant emberi feladatunkként a kötelességteljesítést (azaz a szentség felé közelítést) jelöli meg, végső soron azt sugallja, hogy saját erőnkől kell elérnünk, hogy a rossz ellenében a jó nyerjen teret belső természetünkben.



Papp Sándor (1986) Debrecen, Hajdúhadház. A Debreceni Egyetem kredites képzésének magyar szakos hallgatója, a Hatvani István Szakkollégium tagja. A 2009-es Társadalomtudományi OTDK Esztétika tagozatában első helyezést ért el.

Papp Sándor

„HÚSBA KARCOLT KÖLTÉSZET EZ”¹ LOVE METÁL ÚTIKALAUZ STOPPOSOKNAK

*„A zene számomra egy érzelmi dolog, ami igazán boldoggá tesz.
Nem egy eszköz, hogy hírnevet szerezzek, vagy
az újságokban lássam az arcom, vagy ilyesmi.
Ez a tényről szól: hogy ezt igazán élvezem.”²*

Ville Valo

Feltételezéseim szerint, most minden kedves olvasóban joggal merül fel az alábbi kérdés: mi az, hogy „love metál”? Minden bizonnyal számosan közülük nem is szándékoznak túlzott erőfeszítéseket tenni a kérdés megválaszolása érdekében. Ellenben abban is biztos vagyok, hogy talán többen döntenek amellett, hogy idegenvezetőjükké fogadnak egy merőben új műfaj létjogosultságát bizonyító zarándokúton. A love metál, vagy szerelem metál az ezredfordulón megjelenő új, önálló zenei irányzat. A kialakulásának történetiségét mindössze csak vázlatyszerűen mutatom meg, hiszen fejtegetéseim főként az új paradigma ontológiájára, műfaji kód- és szimbólumrendszerére koncentrálnak.

A love metál, mint műfaj kialakulása egyetlen zenekarhoz kötődik: a finn nemzetiségű *H.I.M.*-hez. A kontextus ismeretében, akár azt is gondolhatnánk, hogy az egész „love metál-őrület” pusztán a véletlen műve. Mivel a kritikusok és újságírók nem tudták egyöntetűen egyetlen korábbi stílushoz sem kötni a zenekart, annak énekesét, dalszerzőjét és szövegíróját, Ville Valot kérdezték több ízben is stílusukról, aki – saját állítása szerint – megelégedve az állandóan visszatérő kérdést egyszerűen love metálként definiálta az általuk létrehozott új műfajt.³ Ezt megelőzően a kritikusok már meglévő zenei stílu-

1 VALO, Ville, *Passion's killing floor (Szenvedélyünk gyilkos parkettje.)*. <http://artists.letsingit.com/him-lyrics-passions-killing-floor-pz9t2xw> (letöltés ideje: 2009. 10.11.) – A szövegben található interjú- valamint dalszövegrészletek kivétel nélkül mind a szerző saját fordításai.

2 <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/v/villevalo320914.html> (letöltés ideje: 2009. 10. 15.)

3 Ville Valo a *Love Metal Archieves Vol. I.* című DVD egyik interjújában számol be erről részletesen. (Megjelenés: 2005.)

sok jegyei alapján kívánták kategorizálni a *H.I.M.*-et, így emlegették velük kapcsolatban a gótikus rock és gótikus metál, alternatív rock és alternatív metál, a doom metál, de még hard rock kategóriát is. A legérdekesebb, hogy mindegyik elmélet kitűnően bizonyítható, s mégis mind tökéletesen megcáfolható. Erre azonban barangolásunk egy későbbi szakaszában még visszatérek.

Láthattuk tehát, hogy az új stílus egyetlen zenekar kezdeményezéséből nőtte ki magát, de nézetem szerint akkor vált relatíve új paradigmává, amikor túlnőtt ezen a kizárólagosságon. Napjainkban több zenekar is kísérletezik a szerelem metál műfajának el-sajátításával, vagy egyes kódjainak felhasználásával. A *Svenia* és az *Entwine* nevű két finn csapat az új műfaj jegyében kezdte meg pályáját több-kevesebb sikerrel. Bár a *Svenia* kevésbé ismert, mind zeneileg, mind szövegileg sokkal mélyrehatóbban merült bele a love metál paradigmába a *Black heart* című albumával, a banda eddigi egyetlen lemezével. Az *Entwine* karrierje viszont ezzel fordítottan arányos: ismertebbek, de inkább csak felszínesen tekinthetők love metál zenekarnak, mivel csak külsőségeiben és néhány ügyesen „áthallott és átvett” zenei témában jelenik meg náluk a love metál műfajisága. A hatás szempontjából érdekesebb a *To/Die/For* (finn) és a *Lacrimas Profundere* (német) esete. Mindkét zenekar ismert volt a metálzene kritikusai számára már a *H.I.M.* megjelenése előtt. Ám az történt, hogy az új stílus megragadta őket, és a már kialakult műfajiságukat dúsították fel a love metál adott elemeivel.

Mindezek után lássuk, hogyan is alakultak ki a műfaj sajátosságai, zenei és poétikai kódjai. A fejlődéstörténet bemutatásában – logikai szempontból – a *H.I.M.* albumai jelentik a mérföldköveket, amelyek megmutatják, hogyan tért le folyamatosan a szerelem metál a hagyományos metál paradigma által kitaposott ösvényről. A zenekar első albuma, a *Greatest Lovesongs Vol. 666*⁴ csak nyomokban hordozza a paradigmateremtés törekvéseit, lehetőségeit. Ez a lemez nagymértékben a gótikus metál műfaji jegyeit és hagyományait igyekszik követni zenei téren a kemény, sötét, gitárcentrikus hangzásvilágával. A szövegek terén viszont elmozdulás figyelhető meg, hiszen amint azt a korong címe is mutatja, a dalszövegek kivétel nélkül a szerelmi tematika mentén mozognak. A szerelem sötét, komor díszletek közt tűnik elénk, hozzákapcsolódva a halál átértelmezett fogalomköréhez. Tévedés ne essen, a tematika hasonló módú feldolgozása a gótikus metáltól sem idegen, de abban ennek nem jut kizárólagos dominancia, ugyanis a szerelem mellett tematizálódnak még természetfölötti lények (vámírok, farkasemberek, szellemek, stb.), a halál, valamint esetenként a deizmus, vagy a sátánizmus és azok eszközkészlete. Az elmozdulás azonban nem csak a téma, hanem a tartalom és forma szintjén is megjelenik. A dalszövegek mondhatni művészi igényességgel vannak megfogalmazva, s a szerelemfelfogás középpontjában a szerelem és halál elválaszthatatlannak tartott egymásba olvadá-

4 *Legnagyobb szerelmesdalok 666. kötet.* (Megjelenés: 1996.)

sának romantikus, ám mindemellett bizonyos fokú dekadens vonatkozása áll.⁵

A textusok terén tehát megjelenik valamiféle elmozdulás, ám ehhez nem társul semmiféle zenei kódváltás. Ezen a téren egyértelműen a hagyományos metál paradigmába való beilleszkedés igénye jelentkezik. Így összességében azt mondhatjuk, hogy a debütáló lemezhez kapcsolódó időszakban még sokkal inkább a gótikus metál/rock jegyei dominálnak. A love metál bizonyos műfaji sajátosságai a szövegek szintjén már jelentkezőnek, de a zenei áttörést majd csak az ezredforduló hozza el a *Razorblade romance*-szel. ⁶Ez az 1999-es album, s még inkább ennek első kislemeze, a Rómeó és Júlia történetét újraértelmező *Join me (in death)*⁷ magával hozza azt a bizonyos „robbanást”. Az album minden tekintetben sokkal merészebb, kísérletezőbb jellegű, mint elődje. A dalszövegek tekintetében néhány intermediális – főként irodalmi – utalásra lehet figyelmes a vajt fülű hallgató, melynek köszönhetően – az érzelmiség általánossága ellenére is – zártabbá válik a szövegvilág, szinte teljesen kiforrja magát egy úgynevezett „love metál textus”. Tévesnek bizonyulna azonban az a feltételezés, hogy a dalszövegek irodalmi műveknek tekinthetők. Ez csupán „húsba karcolt költészet”.⁸

A „gothic” mind vizuális, mind tematikus kódjai sajátos módon transzformálódnak, s bizonyos esetekben paródia tárgyát is képezik. Így láthatjuk például a hagyományos (gothic) metál paradigmában alapvető negatív vallásosságot, sátánizmust önmaga karikatúrájaként: a *H.I.M.* betűszó feloldása ugyanis a *His Infernal Majesty*, (vagyis *Ő Pokoli Fensége*), ám a szövegek transzcendens tartalmi jelentős mértékben Istenre vonatkoznak – sőt, a dalok többsége Istenhez való fohászként interpretálható. Így egy feloldhatatlan paradoxon születik, mely a frontember saját bevallása szerint ironizáló játékként, viccként értelmezendő. A paradoxon ironikus voltát csak fokozza, hogy a lemez borítójának színe rózsaszín, melynek háttérében halvány kontúrral – a keresztény képi világból kölcsönzött – gyermekangyal bájosan mosolyogva egy szíven könyököl. A textusok szintjén a transzformáció átszimbolizálásként jelenik meg, azaz a korábban már említett gótikus metál jegyeket, témákat a szerelem metál paradigmája felől újra- és átértelmezi, teljes mértékben alárendelve őket az érzelmiség kérdéskörének. Így például a „fenevad száma”, a sátánizmus egyik központi jelképe megfosztva korábbi transzcendens és negatív konnotációitól a szerelem negatív vonatkozásainak szimbólumává válik. Az átszimbolizálás megjelenik az ikonográfia szintjén is. A hagyományos metál paradigma

5 A romantika és dekadencia fogalma alatt itt irodalmi korstílust és stílusirányzatot értek, mivel a szövegekben ezek stílusjegyei egyértelműen megtalálhatók. Így romantikusnak tekinthető többek között abban az értelemben, hogy a felfokozott érzelmesség a reményvesztettség, csalódás hangján fejeződik ki. Emellett a dekadencia életből és társadalomból való kiábrándultsága, halálvágya és szépségkultusza is jelen van.

6 *Borotvapenge románc.*

7 *Csatlakozz hozzám (a halálban).*

8 VALO, Ville, *Passion's killing floor (Szenvedélyünk gyilkos parkettje).* <http://artists.letssingit.com/him-lyrics-passions-killing-floor-pz9t2xw> (letöltés ideje: 2009. 10. 11.)

alapvető vizuális jelvénye, a fordított pentagram mind megjelenésében, mind jelentésében elkerülhetetlenül áldozatává válik az új műfaj szimbolizációs törekvésének, hogy annak zász-lóhordozó jelképévé válhasson:



1. A fordított pentagram



2. A heartagram

A fordított pentagram általánosan a sátánizmus legelterjedtebb emblémája. Az okkultisták által – a rossz szellemek távoltartására – használt pentagrammát két tartópontjával felfelé nézően, azaz 180 fokkal elfordítva ábrázolja, kifejezve ezzel a gonosz szellemekkel, sőt magával a Sátánnal való spirituális kapcsolatot. Jelentésének tehát kizárólag negatív képzetkörei vannak, a lázadás és istenellenesség jelképe.⁹ Ezzel szemben a heartagram, amint azt fentebb láthatjuk a fordított pentagram és egy szív keresztezéséből áll, innen ered az elnevezése is. A jelképet Ville Valo készítette, megtisztítva az eredeti szimbólumot mindenféle negatív jelentéstartalomtól a formaiság újrateremtése és a filozófiai jelentés átértelmezése révén. A jelkép Valo állítása szerint a szerelem és halál, a jó és rossz egyensúlyának jelképe, mely meghatározza az emberek életét.¹⁰ A kép először a *Razorblade romance* borítóján jelent meg, s ettől kezdve a love metál legkarakterisztikusabb zászlóhordozójává vált.

Az album jelentős újítása a korábbihoz képest, hogy a szerelem metál lehetőségeinek itt már zenei szinten hatalmas mértékű teret engednek. A gótikus metál stílusjegyei egyre kevésbé kapnak helyet a zenei megoldásokban. A zenei ars poeticában a gitárközpontúság visszaszorul, s ez által a hangzásvilág jelentősen megszélesül. Eltűnik a komor, torzított gitárra épülő érdes metálhangzás, és a lágyabb, könnyedebb, a billentyűnek nagyobb szerepet juttató, (szinti)popzenei kódokra játszó kísérletezés jut érvényre. A metál paradigma durvaságát a kialakulóban lévő love metál melodikus, rádióbarát, populáris hangzásvilága váltja fel. Az új irányzat tehát elindult a műfajköziség útján, a zene – helyenként még őrizve a gótikus metál nyomait – kellemes és dallamos (szinti)poppal színesített soft-rockká szelődött.

9 <http://en.wikipedia.org/wiki/Pentagram> (letöltés ideje: 2009. 10. 28.)

10 <http://fr.wikipedia.org/wiki/Heartagram> (letöltés ideje: 2009. 11. 03.)

A következő korong 2001-ben látott napvilágot, s találón a *Deep shadows and brilliant highlights*¹¹ címet kapta. Folytatódott az útkeresés, itt már elsősorban csak zenei értelemben. A textus csak kisebb finomításokon esett át, hiszen amint azt korábban említettem, az új paradigma szövegisége már a *Razorblade* idején kiforrottá vált. Zenei téren tovább erősödött a popzenei indíttatás, főként az effekthasználat terén, de tovább épült a műfajköziség is. Az album záródalában, melynek címe *Love you like I do*,¹² ugyanis a rekviem zenei sajátosságait fedezhetjük fel. A dal hangzásvilága sötét, komor, már-már kísérteties, melyet zeneileg egyrészt a mély hangokat ismétlő, néhol monotonnak ható basszusgitár, másrészt a kántáló, monoton énekhang erősít fel. A halotti mise jelleget tovább erősíti, hogy a dal végén mennydörgés és eső zaját egy templomi harang egyhangú zengése töri szaggatja szét. A *Deep shadows* kevés változást hoz, a következő mérföldkő azonban kulcsfontossággal bír a love metál fejlődésében.

A *Love metal*¹³ már címével is sokat sejtet a kritikus hallgatóság számára. Itt teljesedik ki a zeneiség és a szövegiség tekintetében az új műfaj. A dalszövegekben az elégikus hangnem erősödik fel: eluralkodik a sötétség, a kilátástalanság, és a szerelem egyes szöveghelyekben már azonosítódik a halállal: „A szerelem a szívek temetése / és egy óda a kegyetlenséghez.”¹⁴ A textus művészi értelemben is egyedülálló teljesítmény Valótól. Összetett költői képeket, nehezen megfejtendő szimbólumokat vonultat fel, s még egy köznap szólást is képes játékosan-mesterien bevonni a zárt love metál univerzumába. Így lesz az „Ott az otthon, hol a szív” a *Buried alive by love*¹⁵ című nyitódalban először „Ott a sírod hol a szíved”, majd „Ott az otthonod, hol a sötét”.¹⁶ Zenei téren fontos, hogy a rekviem végérvényesen részévé válik az új paradigmának, mely a ráadás dal címében jelentkezik egyértelműen: *Love's requiem*.¹⁷ A vontatott, mély basszusgitár hangzás a komorság és gyász hordozója, mellyel az érzelmileg túlfűtött, magas és mély tónusok között ingadozó énekhang és a melodikus gitár- és orgonajáték gyönyörűen harmonizál a több mint nyolc perces dal egészén át. Az albumra a korábbi eredmények megtartása mellett az alapokhoz való visszatérés is jellemző. A love metál zeneileg is paradigmává női ki magát, megjelennek azok a kódok és műfaji sajátosságok, melyek a későbbi meghaladási kísérletek során is változatlanok maradnak, tehát akár a műfaj általános jellemzőinek is tekinthetők.

Ide tartozik egyrészt a nehezen megtalált műfajközi egyensúly. A különböző mű-

11 *Mély árnyékok és ragyogó fénypontok.*

12 *Szeretni téged, úgy ahogy én.*

13 *Szerelem metál.* (Megjelenés: 2003.)

14 VALO, Ville, *Funeral of hearts (A szívek temetése.)* <http://artists.letssingit.com/him-lyrics-the-funeral-of-hearts-n3wzfrz> (2009. 10. 15.)

15 *A szerelem élve eltemetett.*

16 A nyelvjáték eredeti nyelven: „Home is where the heart is.”, mely a dalszövegben „Your tomb is where your heart is.” és „Your home is where the dark is.”-ként jelenik meg. – <http://artists.letssingit.com/him-lyrics-buried-alive-by-love-vnjqqk9> (2009. 10. 15.)

17 *A szerelem rekvieme.*

fajokkal való kísérletezés eredményeképp sikerült egy egyedi stílus- és hangzásvilág kialakítása, amely ötvözi és harmonizálja a pop, a rock, a (gótikus) metál és a komolyzene egy-egy meghatározó jegyét. A szerelem metál lényegi élményvilága, amint azt az elnevezés is mutatja, a szerelem. Kialakul egy sajátos szerelemfelfogás, mely a szerelemhez úgy társítja a halál és a szenvedés képzetkörét, hogy egyben megváltó erőként is ábrázolja. A szerelemhez transzcendens értékek rendelődnek: a szerelemnek van isteni/jó, valamint egy ördögi/rossz oldala. Ezt fejezi ki szimbolikusan a fentiekben már bővebben tárgyalt heartagram is.

Fontos műfaji sajátossága a love metálnak továbbá az is, hogy a megkomponált hangszeres zenén belül, valamint ennek zenei összhangzata és a vokális zeneiség között folyamatos harmonizációs törekvés van. A love metál kapacitása azonban ezzel még korántsem merült ki, folyamatosan vannak továbblépési kísérletek. A zenekar újabb elemek beépítésével igyekszik még egyedibb zenei hangzás- és szövegvilágot kialakítani. A 2005-ös *Dark light*¹⁸ az amerikai rockzene lehetőségei felé nyitott, mely a rajongók és a zenekar saját bevallása szerint zsákutcába jutott. Ennél jóval jelentősebb a 2007-es évben megjelent *Venus doom*.¹⁹ Itt a doom metál keményebb és összetettebb zenei potenciáit igyekeznek felhasználni, s – véleményem szerint sikeresen – beépíteni a love metál műfaji sajátosságai közé, megtartva a korábban már említett úgynevezett általános jegyeket is. Az egyik kiemelkedő törekvés a vokális hangzást érinti, több dal esetén is kettős énekhangzással operálnak: a magas és mély ének egymásra keverésével a mély és magas vokális hangzás harmonikus egyensúlyát igyekeznek megteremteni, tovább egyedítve ezzel az újonnan megalkotott műfajt.

Utunk végéhez közeledve csak az van hátra, hogy a paradigma igen vegyes recepciótörténetére rámutassak. A hagyományos metál paradigma felől közelítő kritikusok, zenészek és hallgatók sem voltak hajlandók elismerni önálló műfajként. Kétségbe vonták művészet voltát és létjogosultságát. Fő problémájuk az volt, hogy nem tartották összeegyeztethetőnek a szerelmi érzelm- és élményvilágot, a popularitást a metálzene erős, kemény, zárt, misztikus világával. Azonban az érzelmes metál alig hét év alatt vitathatatlanul megmutatta létjogosultságát, és önálló műfajjá nőtte ki magát a metál paradigmán belül, amire egyöntetű bizonyíték, hogy önmaga is képessé vált hatni a zenei paletta újabb és régebbi generációinak stílusára, karakterére. Ez volt Valo célkitűzése is: „A zenekarral megpróbálunk valami szépet létrehozni, amit reményeink szerint egyszer, 20 év múlva egy kölyök elővehet, és talán ugyanazt a hatást váltjuk majd ki belőle, mint belőlem Neil Young, vagy a Led Zeppelin vagy a Black Sabbath.”²⁰

18 *Sötét fény.*

19 *Venus ítélete.*

20 <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/v/villevalo320945.html> (letöltés ideje: 2009. 10. 15.)

Somogyi Ferenc (1984) Debrecen. A Debreceni Egyetem kreditese képzésében végzett 2009-ben, történelem-germanisztika szakon. Jelenleg a Debreceni Egyetemen Történelmi és Néprajzi Doktori Iskolájának PhD-hallgatója.

Somogyi Ferenc

WERNHER VON BRAUN ÉS A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTTI NÉMET RAKÉTAFEJLESZTÉSEK

Wernher von Braunt, a németországi és az amerikai rakétafejlesztések egyik vezető alakjaként, sok esetben pedig az űrprogram hőseként tartja számon a közvélemény. Megítélésem szerint a fenti megállapítás kétségkívül helytálló, noha a Szovjetunió illetve a szovjet vezetés a hidegháború idején tagadta a von Braun és csapata által – az űrutazás megvalósításához – kifejlesztett rakéták jelentőségét. Pedig maga a Szovjetunió is ezeken az alapokon kezdett el építkezni, és később ezek segítették hozzá az űrutazás 1957. október 4-i megvalósításához.¹ Érdeemes tehát a két világháború közötti német rakétafejlesztéseket, valamint a rakétafejlesztésekben kulcsszerepet betöltő Wernher von Braun személyét közelebbről is megismernünk.

AZ ELŐZMÉNYEK

A félreértések elkerülése végett érdemes az elején tisztázni, hogy maga a rakétafegyver illetve a rakétaszerkezet² nem egy XX. századi német találmány, ugyanis a rakéták története egészen a középkorig, pontosabban a XIII. századig vezethető vissza. A megbízható

1 Az említett dátum – 1957. október 4. – a Szputnyik űreszköz világűrbe juttatásának dátuma, amelyet a témával foglalkozó szakirodalom egy része – megítélésem szerint hibásan – az űrutazás kezdetének titulál. Valójában a Szputnyikot mintegy 15 évvel megelőzve, a Wernher von Braun és rakétakutató csoportja által kifejlesztett A 4-es rakéta volt az első, amely – 1942. október 3-án – elhagyta a föld légkörét és a világűrbe emelkedett, új dimenziókat nyitva ezzel az emberiség számára.

2 Fontosnak tartom hangsúlyozni, hogy a *rakéta* kapcsán két ellentétes fogalmat kell szem előtt tartanunk. A rakétafegyverek kapcsán a korszerű hadviselés legnagyobb pusztító erejű fegyvereiről van szó, olyan fegyverekről melyek fejlesztései – legyen szó hadviselő országokról, vagy a mánapság legnagyobb katonai potenciállal rendelkező szuperhatalmakról – katonai fejlesztési projektek fő irányvonalát képezik. A fogalom másik értelmezése szerint a rakéták olyan tudományos kutatóeszközök – műholdak, űrállomások – hordozói, amelyek a világmindenség megismerésének kapuit mind szélesebbre tárják számunkra.

kínai írásos források elsőként 1232-ben számolnak be egy, a rakéta legkorábbi őséne tekinthető fegyverről.³ Az új harcászati titkot, vagyis a rakétát sokáig sikeresen rejtegették a kínaiak, azonban arab közvetítéssel – Indián, Perzsián és Arábián keresztül – hamarosan eljutott Európába is. Az európai útvonal feltehetőleg Bizánc, Itália és Spanyolország között húzódnak. A rakéták egészen a XVIII. századig óriási fejlődésen mentek keresztül, és a XIX. századi ún. *Congreve-rakéták*⁴ már új mérföldkőként jelentkeztek a rakéta-technika történetében. A korszerű rakétatechnika megjelenéséig – amelyet a XX. század első két évtizedére datálunk – azt mondhatjuk, hogy a távol-keleti gyökerekből kiindulva, angol, francia és magyar kutatók – elsősorban Mózer Sándor és Szkopál József kutatásaira és kísérleteire kell gondolnunk – törtek utat a rakétatechnikával később professzionálisan foglalkozó tudósok számára.

A korszerű rakétatechnika kezdeteit a XX. század elejére tehetjük. Miért is vélhetjük így? A XIX. század második felétől mintegy 40-50 év telt úgy el, hogy kézzelfogható radikális változásokat a rakétatechnika fejlődése terén nem tapasztalunk. Ennyi idő kellett ahhoz, hogy a különböző országok tudósai és haditechnikusai – hozzátehetjük, teljesen eltérő feltételek mellett – egymástól függetlenül újra elkezdjenek a rakétatechnika problémáival foglalkozni. Érdekes módon az új típusú rakéták – nevezzük őket korszerű rakétáknak – megalkotását nem a katonai igények, hanem az akkoriban még fantasztikusnak tűnő űrhajózási elképzelések serkentették. A korszerű rakétatechnika elméletének megalapozására elsőként Oroszországban került sor. Az első eredmények Konsztantyin Eduardovics Ciolkovszkij⁵ orosz tudós nevéhez köthetőek. Ciolkovszkij meghatározta a rakétamozgás alapegyenletét – amit ma Ciolkovszkij-képletnek nevezünk – és megalkototta a rakétának, mint változó tömegű testnek a mozgástörvényeit.⁶ Elsőként az orosz tudós volt az, aki azt hirdette, hogy az űrhajózás feladatai a folyékony hajtóanyagú rakéták létrehozását követelik meg. Az alábbi javaslatot később, a két világháború közötti időszak szinte összes rakétafejlesztéssel foglalkozó kutatója megfogadta. Nem utolsósorban Wernher von Braun.

Az 1910-es évek elejére így megszülető rakétaelméleti eredményekhez a későbbiekben olyan, az űrrepülés és modern rakétafejlesztés úttörőjeként maradandót alko-

3 ENGELMANN, Joachim, *Geheime Waffenschmiede Peenemünde*, Eggolsheim, Nebel, 2002, 7.

4 A rakéták elnevezése William Congreve, kiváló angol hadmérnök nevéhez köthető. Az ún. Congreve-rakéták már nem kézből, hanem indítóállványról indítható rakéták voltak, amelyet az angol haditengerészet 1807-ben Koppenhága bombázásakor próbálta ki először. Lásd: KEEGAN, John, *A hadviselés története*, Budapest, Corvina, 2002, 346.

5 Konsztantyin Eduardovics Ciolkovszkij, oroszul Константин Эдуардович Циолковский (1857-1935) orosz tudós, a modern rakétatechnika és űrkutatás elméleti megalapozója. Az űrhajózás atyjának tartják. Korszakalkotó megállapításait *A világűr felfedezése sugárhajtású eszközökkel* című munkájában – 1903 és 1914 között több részletben jelent meg – foglalta össze. Lásd: MIELKE, Heinz, *Raketentechnik – Raumfahrt*, Leipzig, VEB Bibliographisches Institut, 1968, 101.

6 Uo., 102.

tó neves tudósok is eljutottak, mint az amerikai Robert H. Goddard,⁷ a német Hermann Oberth vagy a francia Robert Esnault-Pelterie. Látható, hogy a század eleji rakétatechnikai kutatások eredményei olyan impulzusokat adtak a kutatóknak, amelyek új és új fejlesztésekre ösztönözték őket. A korábbiakhoz képest földrajzilag is eltolódtak a korszerű rakétatechnikai fejlesztési központok, áttevődtek Oroszország, az USA és Németország területére. E három legfontosabb központ közül Németországban indultak el olyan folyamatok, amelyek megalapozták a későbbi évek, évtizedek sikereit.

A NÉMET RAKÉTAFEJLESZTÉSEK BEINDULÁSA

A német rakétatechnikai fejlesztések kapcsán fontosnak tartok kiemelni egy dátumot és egy helyszínt. A dátum 1927. július 5-e,⁸ a helyszín Wroclaw⁹ városa. Mintegy húsz, rakétatechnikai fejlesztések irányába elkötelezett német szakember találkozott itt ekkor.¹⁰ Olyan szakemberek, akik a német rakétafejlesztéseket sürgették, és legfőbb célkitűzésük a világűrbe – rakéták segítségével – való eljutás volt. Kísérletezéseik és rakétatechnikai fejlesztéseik központját ekkor még saját kis laborjaik illetve műhelyeik jelentették. A munkálatok külön-külön folytak, hisz aligha létezett ekkor még bármilyen olyan német szervezet, ami összefogta volna őket. Ezért is fontos a fent említett dátum ismerete, ugyanis fiatal német mérnökök ezen az estén döntöttek úgy, hogy megalakítják az Űrhajózási Szövetséget,¹¹ mely mintegy fél éven belül már körülbelül 500 tagot számlált.¹²

7 R. H. Goddard – aki egyetemi professzorként elméleti vizsgálatait 1912-től kezdte – először szilárd hajtóanyagú, majd 1920-tól folyékony hajtóanyagú rakéták megépítésével kísérletezett. 1926-ban aztán a világon először ő lőtt ki a magasba ilyen típusú rakétát Új-Mexikóban. Az amerikai rakétakutatás kapcsán azonban érdemes annak egyik magyar vonatkozását megemlítenünk: a '30-as években Pasadenában (USA, California) a Kaliforniai Műszaki Egyetemen ugyanis az amerikai rakétafejlesztés újabb bázisa jött létre, amelynek egyik vezetője a magyar származású Kármán Tódor volt. Kármán Tódor és kutatócsoportja kezdetben magas légkört kutató rakétát akart építeni, aztán a kutatás eredményeinek hallatán az amerikai légierő hamar szárnya alá vette őket, és a repülőgépek startrakétáinak kidolgozására adott nekik megbízást. Az amerikai kutatócsoport később óriási sikereket ért el, többek között a rakéták hajtóanyagainak fejlesztésében. Lásd részletesebben: REISIG, Gerhard, *Raketenforschung in Deutschland*, Berlin, Wissenschaft und Technik, 1999, 36.

8 BODE Volkhard, KAISER Gerhard, *Raketenspuren: Peenemünde 1936-2004*, Berlin, Ch. Links, 2004, 9.

9 Lengyelország területén található város, német neve: Breslau. 1918 és 1945 között Szilézia történelmi fővárosa, lakosságát tekintve a negyedik legnagyobb és az egyik legrégebbi lengyel város.

10 *Uo.*, 10.

11 A szervezet eredeti neve: „Verein für Raumschiffahrt”.

12 NEBEL, Rudolf, *Die Narren von Tegel: ein Pionier der Raumfahrt erzählt*, Düsseldorf, Droste, 1972. 17.

A német tudósok és rakétatechnikai szakemberek a tehetséges, ekkor harmincéves mérnököt, Johannes Winklert választották a korábban említett német szervezet élére, aki rögtön kezdeményezte egy tudományos folyóirat, *A rakéta* kiadását.¹³ A német Űrhajózási Szövetség megalakítása azért is kiemelkedő fontosságú számunkra, mivel ettől kezdve beszélhetünk egy olyan tudatos, összehangolt kutatási tevékenységről, mely a német tudósok közös célkitűzéseit követve, szervezeti keretek között működött.

Természetesen ez nem jelenti azt, hogy a német rakétakutatások kezdőpontjának is az 1927-es évszámot kellene tekintenünk. Az első világháború után ugyanis már Németországban is megkezdődtek a rakétatechnikai kutatások, és olyan jelentős teóriák láttak napvilágot, amelyek nagyban befolyásolták a '30-as évek „második generációs” szakembereit. A korai német rakétatechnika egyik ilyen kiemelkedő egyénisége az erdélyi, szász származású Hermann Oberth professzor volt. Neve az 1923-ban megjelent *Rakétával a bolygóközi térbe* című könyvvel, valamint a hat évvel később, 1929-ben megjelent *Utak az űrhajózáshoz* című munkájával vált ismertté.¹⁴ Oberth utóbbi műve azért is bír óriási jelentőséggel, mert abban a rakétatechnikát és az űrutazást tudományos alapokra helyezi. Olyan elméleteket állított fel, amelyek korábban német tudós tollából nem kerültek papírra. Hamarosan a kézzel fogható eredmények is felszínre kerültek: 1930-ban olyan folyékony hajtóanyagú rakétát tervezett és épített meg, mellyel sikeres fékpadi vizsgálatokat végzett. A húszas évek németországi rakétafejlesztéseiben – Oberthez hasonlóan – kézzel fogható eredményeket ért el az osztrák Max Valier is. A kiváló szakember Oberth könyvének hatására kezdett el a rakétákkal foglalkozni, és hasonló elméleteket hozott létre, mint példaképe. A teóriák terén ugyanakkor ki kell emelnünk az ekkor gimnazista, tizenhét éves Wernher von Braun nevét, aki nagy vonalakban megfogalmazta a távolba ható rakéták, az ún. *Fernrakete* elméletét (*Theorie der Fernrakete*).¹⁵ Gyakorlati rakétatechnikai írásaival Rudolf Nebel, a német fizikus Eugen Sänger pedig a rakétatechnika fizikai alapjaival foglalkozó munkáival hívta fel magára a figyelmet. Látható tehát, hogy megvoltak német részről azok a mérnökök, fizikusok, rakétatechnikai elméletekkel foglalkozó szakemberek, akik életüket az űrutazás megvalósítására, a német rakéta-program kifejlesztésére tették fel.

A probléma vizsgálatakor érdemes szem előtt tartanunk azt a makro- illetve mikro-környezetet, amelyben az elméleti problémákkal és gyakorlati kísérletezéssel

13 Különböző okok miatt azonban J. Winkler iránt hamar megrendült a bizalom, így 1930-ig a szervezet irányítását a német rakétafejlesztés egyik atyjának tartott Hermann Oberth, majd 1930 és 1934 között Hans Wolf Von Dickhut vette át. Lásd: IRVING, David, *Die Geheimwaffen des Dritten Reiches*, Gütersloh, Sigbert Mohn, 1965, 9.

14 A két mű eredeti címe: *Die Rakete zu den Planetenräumen* (1923) ill. *Wege zur Raumschiffahrt* (1926)

15 MARCHIS, Vittorio, *Der lange Weg zum Mond: Wernher von Braun*, Spektrum der Wissenschaft, 2001/4, 24-30, 29.

foglalkozó szakemberek éltek. Az 1920-as évek végén, illetve a '30-as évek elején a rakétakutatások kizárólag civil környezetben és meglehetősen szűkös anyagi körülmények között, többnyire kis kutatócsoportokba szerveződve folytak. Egy dolgot azonban nem szabad elfelejtenünk: a kutatások egy világháború után – nevezetesen az első világháború után – kezdődtek meg. A rakétakutatással foglalkozók mindegyike – kivételt képez ez alól természetesen az ekkor még túl fiatal Wernher von Braun – részt vett ebben a háborúban, ami egy, technikai tapasztalatszerzésre alkalmas színteret biztosított számukra. Valamennyi mérnök, rakétaépítő, elméleteket gyártó tudós, aki Németországban a rakétafejlesztéssel foglalkozók listájára felírhatta magát, részt vett – valamilyen katonai funkciót betöltve – az első világháborúban. Többek között Rudolf Nebel és Max Valier is a légierő kötelékben teljesített szolgálatot, repülőtisztok voltak. A légierőnél több kezdetleges rakétatípust is kipróbáltak, és már itt elhatározták, hogy a '20-as években különböző rakétakísérleteket fognak végrehajtani.

Tény az, hogy az első világháborúban még meglehetősen csekély volt a rakéták iránti fogékonyság, és a német hadvezetés csak az 1920-as évek végén kezdett érdeklődést mutatni – az új technikának köszönhetően kifejlesztett – folyékony hajtóanyagú rakéták iránt. A német katonai vezetők között is voltak ugyanis olyan szakemberek, akik már ekkor belátták, hogy az új fegyver nem hasonlítható össze korábbi elődjével, többek között az elérhető távolságot és sebességét illetően. A folyékony hajtóanyag ugyanakkor a szilárd hajtóanyaggal szemben a rakétatest technikailag kedvezőbb irányítási módját is biztosította.¹⁶ Ez nem mást jelentett, minthogy az új rakétafegyver egy technikai értelemben vett korszak határ küszöbén állt, melyet átlépve már katonai célokra alkalmas pusztító eszközként lehetett bevetni.

WERNHER VON BRAUN BEKAPCSOLÓDÁSA A KUTATÁSBA

Az imént felvázolt szituációba csöppent bele hamarosan a fiatal kutató, Wernher von Braun (1912-1977) – teljes nevén Wernher Magnus Maximilian von Braun – aki hamarosan a legkiválóbb kutatókat¹⁷ felsorakoztató *"Verein für Raumschiffahrt"* tagja lett. A közös kutatásba és az új alapokra helyezett rakétafejlesztésekbe von Braun 1930-tól szállt be. De mit is értünk új alapokra helyezett rakétafejlesztéseken?

Az 1930-as évtől a németországi rakétafejlesztésre alapvetően az volt jellemző, hogy a feltalálók– egy-két esetet leszámítva – kizárólag folyékony hajtóanyagú rakétamotorokkal kísérleteztek. Az új szerkezet megtervezése később több neves német

16 WALDEMAR, Wolff, *Raketen und Raketenballistik*, Berlin, Deutscher Militärverlag, 1964. 37.

17 Ekkor a legelismertebb német rakétatechnikai kutatónak Willy Ley (1906-1969), Rudolf Nebel (1894-1978) és Johannes Winkler (1897-1947) számított. Az életrajzi adatokhoz lásd: KARL-HEINZ, Ludwig, *Technik und Ingenieure im Dritten Reich*, Düsseldorf, Athenäum, 1979, 539.

feltaláléhoz is köthető, az egyik előfutárnak azonban kétségkívül azt a Johannes Winklert tekinthetjük, aki már 1928-tól kezdve folyékony hajtóanyagú rakéták szerkesztésével foglalkozott. Az 1930-ban elkészített "HWR-1" jelű szerkezetének elindítása volt az első sikeres folyékony rakétás kísérlet Európában.¹⁸ Az is bizonyossá vált, hogy a rakétakísérletekhez – a meglévő anyagi támogatás és szakmai tudás mellett – megfelelő fizikai környezet szükséges. A korábbi kis laboratóriumok illetve kísérleti helyszínek ugyanis már nem tudták kielégíteni a kísérletekre alapozó munkálatok igényeit. Ennek következtében 1930 szeptemberében Rudolf Nebel egy rakétakísérleti állomást állított fel Berlin-Tegelben. A mintegy négyhektárnyi területen kutató laboratóriumok mellett egy rakétaindító állomás is helyet kapott, és a kísérleti telepen olyan neves tudósok dolgoztak, mint maga Rudolf Nebel, Hermann Oberth, Klaus Riedel és a kutatócsoporthoz újonnan csatlakozó Wernher von Braun. A fiatal tudós aktívan részt vett a rakéták tesztelésében és a hajtóművekkel végzett kísérletekben, és jelentős szerepet vállalt Nebel és Riedel mellett a "MIRAK 1" és "MIRAK 2" elnevezésű rakéták megalkotásában.¹⁹

1929-től a rakétafejlesztések iránt egyre inkább kezdett érdeklődni a német *Heereswaffenamt*, vagyis a Katonai Fegyverzeti Hivatal Ballisztikai Osztálya, és Karl Becker professzor vezetésével megkezdte a vizsgálatokat sugár- és rakétahajtóművek katonai hasznosítására. Oberst Karlwski, aki a hivatal vezetője volt, mintegy 5000 német márkát²⁰ biztosított a rakétafejlesztésekre. Ennek következtében épülhetett meg többek között a Berlin-Tegel-i rakétabázis is. Az anyagi támogatás nyilván egyfajta, a *Wehrmacht* irányába megnyilvánuló függőséget próbált biztosítani. Jól mutatja ezt az is, hogy az említett hivatal elöljárói, még ha kezdetben burkoltan is de beleszólhattak a kutatás irányába. Így került 1930 tavaszán előtérbe Walter Dornberger ezredes, aki fokozatosan felvette a kapcsolatot valamennyi rakétakutatással foglalkozó csoporttal, így a Wernher von Braunnal kiegészülő kutatócsoporttal is.²¹ A német rakétakutatás, a rakétakutató mérnökök tehát egyre inkább kezdtek a Wehrmacht kezébe kerülni. Jól bizonyítja az alábbi állítást az a tény is, hogy Wernher von Braun 1932. október elsejétől²² már a Katonai Fegyverzeti Hivatal Ballisztikai Osztályával dolgozott együtt. Walter Dornberger ugyanis hamar felfigyelt Braunra, akiben tehetséges technikust, a rakétafejlesztésekre képes projektkészítőt, egy széles látókörű, szimpatikus, akár a rakétafejlesztő csoport vezetésére is alkalmas, hatékony szervezőképességgel megáldott fiatalembert látott. Nem csoda tehát, hogy a fiatal tudósra rögtön első „civil” főmunkatársként tekintett. Így, noha

18 BODE, *i.m.*, 14.

19 KARL-HEINZ, *i.m.*, 55.

20 Az adatokhoz lásd: BODE, *i.m.*, 14-15.

21 Dornberger irányítása alatt a későbbiekben egyre nagyobb szerepet kap a folyékony hajtóanyagú rakéták kutatása. Részletesebben lásd: DORNBERGER, Walter, *Peenemünde: Die Geschichte der V-Waffen*, Ulm, Ullstein, 2005, 30-31.

22 BRAUN Wernher von, *Mein Leben für die Raumfahrt*. Offenburg, Burda, 1969, 59.

az 1932-es "MIRAK 3" elnevezésű rakétával folytatott kísérlet nem is hozott sikereket, ez nem járt a Braun iránti bizalomvesztéssel. Sőt! Az ekkor még egyetemista Braun olyannyira Dornberger bizalmába férkőzött, hogy utóbbi belement egy új kísérleti telep létrehozásába. Így rendezett be Wernher von Braun Kummersdorfbán (*Kummersdorf-West*) a folyékony hajtóanyagú rakétákkal való kísérletezésekhez egy újabb kísérleti telepet.²³

Megítélésem szerint Kummersdorf²⁴ azért is kulcsfontosságú állomás a német rakétafejlesztések történetében, mert itt formálódtak ki annak a német rakétafejlesztő csoportnak a gyökerei, amely később – többek között – a német megsemmisítő fegyvereket megépítette. Kummersdorfbán Wernher von Braun köré mintegy 77 tudományos munkatárs csoportosult.²⁵ Emellett itt fogalmazódtak meg nyíltan olyan rakétafejlesztéssel kapcsolatos célkitűzések, amelyek ezelőtt nem voltak tapasztalhatóak. A rakétaprojekt vezetését irányító kutatók nyíltan kimondták, hogy elsődleges szándékuk a távolsági célpontok ellen bevethető, katonai célokra alkalmazható rakéták kifejlesztése és tesztelése. Wernher von Braun és kutatócsapata Kummersdorfbán kezdett el részletesen a sugárhajtás termodinamikájával foglalkozni. A sugárhajtás elméletéről a '30-as évek elején Von Braun számtalan munkája, tanulmánya jelent meg. Az új elven működő hajtómű megtervezése és kifejlesztése lényegében két ember nevéhez köthető. A sugármeghajtás elméleti alapjainak kidolgozása von Braun, a komplex hajtóműszerkezet megépítése Walter Riedel feladata lett.²⁶ A kummersdorfi műhely legfőbb vezetőjeként ugyanakkor Arthur Rudolphot²⁷ nevezték ki. Kummersdorfbán nem kellett sokat várni a kísérletek eredményeire. A Wernher von Braun (aki egyébként éppen ekkor írta doktori disszertációját²⁸ a Berlieni Egyetemen) vezette kutatócsoport ugyanis – miután a rakétaszerkezetek hajtószerkezete helytel-közzel működni látszott – 1933 közepén megépítette az első "AGGREGAT 1"-es rakétát. Ez lett az első, új technikával és korábban

23 *Uo.*, 67-69.

24 Teljes nevén Kummersdorf bei Zossen, Berlintől mintegy 40 kilométerre déli irányba található település.

25 A fenti megállapítás hivatkozás Walter Dornberger feljegyzéseire. Lásd: DORNBERGER, *i.m.*, 38.

26 Arthur Rudolph (1906-1996), német rakétamérnök, az elsők között ő volt az, aki 1932-ben a német Katonai Fegyverzeti Hivatal Ballisztikai Osztályának "különleges fegyvereiről" ("*Sondergeräte*") tart előadást. A későbbiekben Wernher von Braun kutatócsoportjának oszlopos tagja.

27 DORNBERGER, *i.m.*, 40.

28 A disszertáció címe: *Szerkezeti, elméleti és kísérleti adalékok a folyékony hajtóanyagú rakéták problematikájához*. (Megjegyzés: a fordítás a szerző saját fordítása.) A munka eredeti címe: *Konstruktive, theoretische und experimentelle Beiträge zum Problem der Flüssigkeitsrakete*. Wernher von Braun a disszertációját a berlini Friedrich-Wilhelm Egyetemen írta, és 1934-ben kapta meg a doktori címet. A disszertáció teljes terjedelmében online formában is olvasható az alábbi internetes oldalon: http://www.aggregat-2.de/diss_wvb.html (letöltés ideje: 2009. 05. 03.)

elképzelhetetlennek tartott hajtóművel működő rakétaszerkezet, melynek elkészítésével a *Heereswaffenamt* Braunt 1932-ben megbízta.

A HARMADIK BIRODALOM TELJES SZOLGÁLATÁBAN

1933-tól, Adolf Hitler hatalomra jutásától új irányt vettek a német rakétafejlesztések. A korábban saját laboratóriumaikban dolgozó, az űrutazás bűvöltében élő, német rakétafejlesztéssel foglalkozó tudósok elszakíthatatlanul a nemzetiszocialista vezetés kezébe kerültek. Ha korábban beszélhettünk a rakétafejlesztésekért felelős vezető kutatók polarizációjáról, akkor az 1933 után fokozatosan kezdett megszűnni. Egyre inkább Wernher von Braun és az általa irányított kutatócsoport lett felelős a titkos német rakétakutató program megvalósításáért. A náci legfelsőbb vezetés legfontosabb célja immáron aligha az űrutazás megvalósítása, sokkal inkább az elkövetkező nagy háborúban bevethető nagyrakéták kifejlesztése volt. Ennek megalkotásához volt szüksége a német hadseregnek az elhivatottsággal, vezetői képességekkel, megfelelő szakmai tudással rendelkező, maga elé célokat kitűző és azok megvalósítására törekvő Wernher von Braunra. A német rakétafejlesztések következő állomása így nem is lehetett más, mint az A 2-es rakéta kifejlesztése. Az A 2-es rakéta első sikeres repülésére 1934 decemberében az északi-tengeri Borkum szigetén került sor. A két híres tesztrakétát a „Max” és „Moritz” névvel illették.²⁹

Fontos azonban megjegyezni, hogy 1933-tól, 1934-től egyre inkább kezdenek a kutatók és megbízóik elképzelései egymásnak ellent mondani. Nem másról van ez esetben szó, mint arról, hogy amíg Wernher von Braun és kutatócsoportja a tudományos munka, a rakétafejlesztések elszánt mérnökeként gondolkodott, addig Walter Dornberger fejében – természetesen a tudományos rakétafejlesztések mellett – más célok is megfogalmazódtak. Ezek a célok arra vonatkoztak, hogyan lehetne a rakétafejlesztést a német birodalmi hadsereg és a politika szolgálatába állítani – egy szóval, a német nagyrakéta-fejlesztést a későbbiekben katonai és politikai célokra egyaránt felhasználni. Ehhez azonban anyagi befektetésekre illetve egy nagy rakétakutató bázis felépítésére volt szükség. *Berlin-Tegel* és *Kummersdorf-West* ideje lejárt. A náci vezetés a rakétakutatást Usedom szigetre, Peenemündebe helyezte át.

Peenemünde minden kétséget kizárólag a két világháború közötti német rakétafejlesztések kulcsfontosságú helyszíne, Wernher von Braun „alkotóműhelye” volt. Lényegében egy rakétabázis, egy olyan titkos és közös kísérleti telep, ahol különböző, a későbbiekben a hadsereg és a légierő szolgálatába állítható rakéta-meghajtású vadászrepülő-

29 Az alábbi két rakéta esetében az A 2-esek első két prototípusáról van szó. Az első két prototípushoz részletesen lásd: BERGAUST, Erik, *Wernher von Braun*, Düsseldorf, Econ. 1976, 70.

ket, légvédelmi rakétákat és egyéb háborús célokra felhasználható rakétafegyvereket fejlesztettek ki. A rakétabázis kiépítésének első szakasza mintegy négy évet (1936-1940) vett igénybe. *Peenemünde-Ost*, vagyis a keleti rész volt a hadsereg kísérleti telepe³⁰ – itt végezte munkáját Wernher von Braun csapata – amit később 1938-ban a *Peenemünde-West* résszel, vagyis a nyugati résszel egészítették ki.³¹ Ez utóbbi lett a légielő kísérleti telepe. (*Erprobungstelle der Luftwaffe*) Megnyitására 1938. április elsején került sor.³² A munkálatok olyannyira jól haladtak, hogy 1939 végére az akkor ismert legmodernebb technikáknak köszönhetően szinte késznek volt mondható a peenemündei kísérleti telep, megszervezésében pedig kulcsfontosságú szerepet játszott Wernher von Braun. A Dornbergerrel történő szoros együttműködés eredménye hamarosan az lett, hogy Peenemünde a kor csúcstechnikájának tárházává vált, a birodalom legtehetségesebb egyetemi és főiskolai oktatói, kutatói dolgoztak egy és ugyanazon projekten, nem beszélve a legsikeresebb és világszerte ismert német cégek beszállítóiról. Hamarosan egy olyan óriási, korábban elképzelhetetlen vállalkozás körvonalai rajzolódtak ki, melynek célja a titkos német szuperrakéta kifejlesztése, majd annak szériagyártása lett.

A kezdetben segédmunkatársként, később már a titkos fegyverfejlesztések vezető kutatójaként megbízott Wernher von Braun a újabb és újabb ötletekkel állt elő. Ezek az ötletek aztán vagy meghallgatásra találtak vagy nem. Kétségtelen tény, hogy a fiatal kutató óriási népszerűségnek és tiszteletnek örvendett – a nemzetiszocialista vezetés azonban amint bármiféle, az eredeti elképzelésektől eltérő ötlettel találkozott, hamar lesöpörte azt az asztalról. Ez a tendencia különös igaz az 1940-es évekre, amikor nyílt érdekellentét tört ki a rakétakutatók és a náci felsőbb vezetés között. Mindenesre aligha lehetett köze érdekellentétnek ahhoz, hogy a *Heereswaffenamt* 1937 nyarán³³ titkos szerződésbe lépett két meghatározó rakétakutatóval, akiket úgy hívtak: Rudolf Nebel és Klaus Riedel.³⁴ A két, korábban „privát rakétakutatóként” működő mérnök azt a feladatot kapta, hogy a folyékony hajtóanyagú, sugárhajtású motorokkal végezzen kísérletet. Egyébként mindketten von Braun keze alatt dolgoztak, aki már 1937 májusától a peenemündei kísérleti telep keleti részének (*Peenemünde-Ost*) műszaki igazgatójaként funkcionált.³⁵ A magas beosztás azonban magával vonta a Nemzetiszocialista Német Munkáspártba (NSDAP) való belépés szükségességét.

A technikai fejlesztéseket illetően elmondható, hogy Wernher von Braun és ha-

30 Német elnevezése *„Heeresversuchanstalt”*.

31 MICHELS, Jürgen, *Peenemünde und seine Erben in Ost und West*, Bonn, Bernard & Graefe, 1997, 33.

32 *Uo.*, 34.

33 ENGELMANN, *i. m.*, 26.

34 Wernher von Braun írásaiban többször is olvashatunk Klaus Riedelről, akit személy szerint a rakétafejlesztések egyik kulcsfigurájaként tartott számon. Riedel később, 1944. augusztus 4-én Peenemündében veszíti életét, egyik találmánya bemutatása közben. Lásd: KARL-HEINZ, *i. m.*, 499.

35 BRAUN, *i. m.*, 101.

marosan több száz főre duzzadó mérnökcsapata 1939-ig a fő rakéta projekt mellett több kisebb projekten is dolgozott. A központi feladat azonban 1937-től továbbra is a rakéta magasba emelkedéséhez szükséges sugárhajtómű kifejlesztése maradt. Ezen egyébként ekkor már az *A 3*-as tökéletesítésén illetve az *A 4*-es kifejlesztésén dolgozó tudósok, konstruktőrök mellett a légierő kísérleti bázisán tevékenykedő számos mérnök is folyamatosan dolgozott. Tehát egy olyan együttes munkának vagyunk szemtanúi, amelybe hamarosan a német repülőgépgyártó ipar is bekapcsolódott. Különösen intenzív és műszaki szempontokat is figyelembe véve sikeres akkor lett ez a tevékenység, amikor a közös fejlesztésekbe olyan neves cégek kapcsolódtak be, mint a Henkel és a Messerschmitt. Ennek eredménye 1939-re előbb a *He 176*, majd a *He 178* típusú repülő szerkezetek megalkotása lett. Az utóbbi típust a világ első sugármeghajtású repülőgépének tekinthetjük. Látható, hogy 1939-ben egy fontos folyamat kezdődött el, amelynek kibontakozásához, lezárulásához azonban sok időre, évekre volt szükség.

Kutatásaim során arra a következtetésre jutottam, hogy akárcsak a rakétafegyverek a sugárhajtású repülőgépek is hozzájuk hasonló "gyermekbetegségekben" szenvedtek. Az *A 4*-es, a később a propagandában *V 2*-nek nevezett rakétához hasonlóan egészen a második világháború végéig folyamatos átalakításokon ment keresztül. A technikai problémák megoldásának keresésével kapcsolható össze tehát mind a *He 176*, mind a *He 178* története. Valójában azonban sokkal több időre lett volna szükség a német titkos fegyverek tökéletesítéséhez. Tökéletesen tisztában volt ezzel a ténnyel a fejlesztésekkel megbízott vezető rakétamérnök, Wernher von Braun is. 1939-ben, a háború kirobbanása előtt azonban még aligha törte a fejét hasonló dolgokon. Mindenesetre többször is olvashatunk von Braun és Dornberger emlékirataiban is olyan aggályokról, amelyek arra vonatkoztak, hogy a Harmadik Birodalom vezetője Adolf Hitler egyszer sem kereste fel őket „rakéta-ügyben” személyesen. A Harmadik Birodalomban a '30-as évek elejétől folytak titkos fegyverfejlesztések, Hitler azonban kezdetben nem tulajdonított ezeknek túl nagy szerepet. Túlságosan magabiztos volt a dolgában, és úgy gondolta villámháborúkkal sorozatával meghódíthatja – kis túlzással – az egész világot. Hamarosan rá kellett jönnie, elképzelései fokozatosan csődöt mondanak. De ez már egy másik történet.

Összességében megállapíthatjuk, hogy a két világháború közötti német rakétafejlesztők olyan teljesítményre voltak képesek, mint sehol máshol a világon. A rakétafejlesztések első szakasza volt az az időszak, amelynek nagyjai kitaposták az utat az utódok számára. Ám az a rögzös, és korábban járhatatlan út, amit a német rakétafejlesztés kulcsfigurái jártak be először, sok veszélyt hordozott magával. Többször utaltam a rakétafejlesztések jelentőségére, de ezért a sikerért a kutatóknak sokszor emberéletek árán kellett megdolgozni. Olyan neves német tudósok adták az életüket a német rakéta projektért, mint Max Valier, Reinhold Tilling vagy akár Klaus Riedel – hogy csak a legjelentősebb kutatókat említsük. A német rakéta projektért felelős kutatók közül kiemelkedik a Peenemünde-csoport vezéregyénisége: Wernher von Braun. A német rakétakutatás leg-

jelentősebb alakja – aki kezdetben az Űrhajózási Szövetség, majd a német hadsereg, és fokozatosan az NSDAP tagja lett – az életét tette fel egy új típusú ballisztikus, sugármeghajtású rakéta, az A 4-es kifejlesztésére. Kétségtelen tény, hogy – kutatótársaihoz hasonlóan – a nemzetiszocialista vezetés árnyékában volt kénytelen működni, és egyre inkább a náci vezetés játékszabályai szerint kellett tehetségét kamatoztatni. 1939-ben a fiatal kutató még aligha tudta mi vár rá a későbbiekben, az azonban biztos, hogy egy olyan rakétaprojekt megvalósításán dolgozott, amely mérföldkővé vált az emberiség történetében. Wernher von Braun lefektette az űrutazás alapjait. Az általa kifejlesztett rakéták azonban a 2. világháború alatt teljesen más célokat szolgáltak. Sok ezer ember életét oltották ki. Ezért is tartom a német rakétafejlesztésekkel kapcsolatban az 1939-es évet egy borzasztóan nehéz kezdet végének, ugyanakkor egy szörnyű vég kezdetének.



elazabadult tüzek megfékezéséről is gondoskodtak

SZERKESZTŐI ÜZENET ■

A Szkholion folyóirat célja a már ismert szerzők mellett lehetőséget biztosítani a korábban még nem publikáló, de kiemelkedően tehetséges egyetemistáknak és PhD hallgatóknak. A szerkesztőség ezért továbbra is várja a magyarországi, illetve határon túli bölcsészkarok hallgatóinak, doktoranduszainak alkotásait többek közt az alábbi műfajokban:

- ESSZÉ
- TANULMÁNY
- FILMKRITIKA
- KÖNYVKRITIKA
- TÁRLATKRITIKA
- SZÍNIKRITIKA
- SZAKFORDÍTÁS
- KÖNYVAJÁNLÓ
- MŰFORDÍTÁS
- SZÉPPRÓZA
- VERS

A lap szabályos ISSN-számmal ellátott sajtótermék, tehát a megjelenés hivatalos publikációnak számít. Az írásokat magyar nyelven (max. 35000 karakter), Microsoft Word Documentum formátumban kérjük eljuttatni elektronikus postacímünkre (szkholion@gmail.com). A közlésben előnyt jelenthet, ha a szerkesztőséggel levélben előre megbeszélt témában érkeznek a szövegek! Bármilyen kérdést, észrevételt, javaslatot is szívesen és köszönettel fogadunk!

A színvonalasabb szövegeknek publikációs lehetőséget biztosítunk a folyóirat következő számaiban.

BEKÜLDÉSI HATÁRIDŐ: 2010. MÁRCIUS 1.

Web: <http://www.szkholion.unideb.hu>

■ SZÁMUNK TÁMOGATÓI:

DE BTK HALLGATÓI ÖNKORMÁNYZAT

DE BTK IRODALOMTUDOMÁNYOK DOKTORI ISKOLA