

Gyengéd barbár

Kitano Takesi portréjához

Éppen húsz évvel ezelőtt a japán film élő legendája, Fukaszaku Kindzsi felállt soros munkájának rendezői székéből, mire a producerek tanácsalanságukban a főszereplőre, a semmiféle direktori tapasztalattal sem rendelkező Kitano Takesire bízta a projektet. Ekkor még senki sem tudta, hogy a korábban a mozi világában csupán szórványos színészi feladatokat ellátó, és hazájában jobbára tévés showmanként ismert Kitano rendezői debütálásával a kortárs filmművészet egyik legeredetibb karrierje vesz repülőrajtot. Egy kizárólag a végletek által irányított rendezői pálya, amelyben jól megfér egymás mellett a vérgőzös akciózás a heveny mulattatással, amelyben brutálisan lírai pillanatokat folyvást poézissal csurig töltött terrorjelenetek követnek. A tónusok és hangnemek sokfélesége nagyon karakán és kompakt, egyúttal a folytonos megújulás ígéretét hordozó életművet eredményezett.

Már az is meglepő, hogy Kitano személyében mennyi minden, hagyományosan egymást kizáró orientáció találkozik össze. Költő, showman és hadvezér – Kitano sokoldalú művész, igazi reneszánsz ember, a hazájában fanatikus rajongótáborral maga mögött, akiknek tagjai amolyan (poszt)modern-kori szamurájerkölcsötől vezetve vakon követik mesterük minden szavát. Kitano profi stand up-komikus és naiv festő, publicista és rádiósztár,

sportkommentátor és popzenész, továbbá szoftverfejlesztő, novellista és szépíró. És nem utolsósorban filmrendező, aki a munkáit a rendezésen túl íróként, színészként, sőt – a harmadik opustól – alkalmasint vágóként is jegyzi.¹

Jóllehet Japánban korántsem ritka, hogy valaki több ember számára elegendő feladatot lánson el egyszerre, az ilyen mérvű állás- és funkcióhalmozás még ott is különlegesnek számít. A rengeteg munkakör értő ellátása Kitano sokoldalúságát jelzi ékesen, egyúttal afféle posztmodern-kori határsértési kedvet tükröz. Kitano azért is lehet napjaink emblematis – nem csupán Japánban, de azon kívül is komoly respektussal bíró – művésze, mert laza mozdulatokkal szökken át elit-, illetve tömegkultúra közti szakadékon, pontosabban könnyed nemtörődömséggel veszi semmibe azt. Filmjei a hagyományos szemlélet szerint beazonosíthatatlanok, egyszerre mutatnak művészfilmes és tömegfilmes inspirációkat.

Jóllehet saját bevallása szerint rendezői debütálása előtt csak kevés filmet látott, munkáiban az európai és az ázsiai művészfilm legnagyobbjainak a hatása (mindenekelőtt Robert Bressoné és Ozu Jaszudzsiróé), valamint az európai és a japán tömegfilm jeleseinek az inspirációja is kitapintható (például Szuzuki Szeidszuné, Jean-Pierre Melville-é vagy Don Siegelé). Kitano nagy leleménye, hogy a zen-filmművészetet megteremtő Ozu szemlélődésre, elmélkedésre hívó munkáinak hangvételét és stílusát párosította az európai és amerikai

thrillerekből és noirokból (lásd Siegel *Pizskos Harry*jét vagy Melville *A szamuráját*) származó elemekkel. Amikor az *Erőszakos zsaru* és az azt követő *Forráspont* után Kitanót elkönyvelték Pizskos Harry ezredvégi japán reinkarnációjának, egy szőr-főlni tanuló süket kukásáról forgatott lírai opusával ejtette át és ejtette ámulatba kritikussait (*Nyár, csend, tenger*). Amikor ezután Ozu és Bresson örökségéről cikkeztek a kritikusok, Kitano egy zen-jakuzafilm-mel (azaz egy kontemplációra hívó gengszterfilmmel), a lírai betétekkel és ultraerőszakos jelenetekkel egyaránt bőségesen ellátott *Szonatinával* jelentkezett. Ezen formabontó művek mellett található az életműben kallódásnak indult nagykamaszok hétköznapijait bemutató, jobbára életképek-ből építkező mozi (*A kőlykök visszatérnek*), két exrendőr szeret-vesztettségét panorámázó mélydráma (*Tűzvirágok*), egy halk kisfiú és egy nagyszájú szélhámos közös utazásáról szóló, mulatságos-megható road-movie (*Kikudzsiro nyara*), festményszerű kompozíciókat elősoroló, a klasszikus bunraku bábszínház által inspirált epizódfilm (*Bábok*), elidegenítő effektusokkal teli csambara (*A szamuráj*) vagy hasonlóképpen rendhagyó jakuzamese (*Testvér*).

Az oeuvre nemcsak a sokszínűségével, hanem eszköztelenségével, minimalizmusával is tüntet. Közhelyszámba megy a Kitano munkásságát elemzők körében, hogy a rendező műveinek java olyan, mintha egy gyerek forgatta volna őket: többek között ez tükröződik a feszes – ismétlésekre és ellipszisekre alapozó – minimalista dramaturgiában, a filmnyelvi eszközök puritán használatában, illetve a szereplők viselkedésében.

A mindössze néhány hangra komponált kísérőzene, a töredékes, kurta dialógusok, illetve az abszurd, legtöbbször vizuális alapú, nonverbális humor mind a puritán egysze-

rúséget szolgálják. Nem beszélve a filmek képépítkezéséről: Kitano, ösztönösen és zsigeri indíttatásból, a lehető legegyszerűbb plánokkal dolgozik. Kivált a pályája elején volt ez a takarékos stílus jellemző a munkáira, a korai filmekben csak nagyritkán törte meg a jobbára statikus plánok és illeszkedő vágások monotóniáját egy-egy diszkrét kocsizás vagy átfedő vágás. Igaz, az elmúlt két évezed alatt profi filmessé érő Kitano újabb keletű műveiben – mintegy a maga szórakoztatására – formanyelvi kísérletezéseket is folytat (lásd például *A szamuráj* ritmikái és grafikai alapú montázssorozatait), még ma sem a vizuális sziporkázás híve.

A legkevésbé sem hivatkozott filmnyelv mellé a színészi játék eszköztelensége társul. A színész Kitano jellegzetes pókerarca egy konkrét esemény kapcsán született: 1994-ben csaknem végzetes motorbalesetet szenvedett, és a fél arca lebénult. A Kitano által alakított figurák blazírt arckifejezése tehát egy véletlennek köszönhető, mindazonáltal nem csupán ezekre a karakterekre jellemző a minimalizált mimika. A hosszan kitarított és rezzenetlen arcokat mutató közelik be a nézőt lát bele, amit akar, a Kulesov-effektus iskolai szemléltető ábráiként ezek az arcok az értelmezési lehetőségek tág horizontját nyitják meg. Mint Varró Attila írja: „[Kitano] visszafogott előadás módja, amely utánozhatatlan és irigylésre méltóan elegáns stílust kölcsönöz vászonalakjainak, színészi erő kifejtés helyett egyszerűen a nézői részvételen alapszik, a többletmunkán, amivel a kíváncsivá tett közönség megpróbál a karakterek fejébe/szívébe látni.”²

A filmek többértelműségét növeli továbbá a figurák kiszámíthatatlan viselkedése. Kiszámíthatatlanságuk gyakran gyermeki énjük artikulálásából következik: a Kitano-filmek szereplőinek viselke-

désében rendre a gyermeki (infantilis?) működés nyomaira bukkanunk. A *szamuráj* címszereplője gyakran mintha a második gyerekorát élné; a *Szonatina* rossziúi bevetésre várva morbid játékokkal ütik el az időt a plázson; a *Forráspont* főszereplője a hátrányos helyzetű kiskamaszokat idézően túlfűtött agresszivitás által mozgatott jakuza; A *kölykök visszatérnek* főszereplői vég nélkül bohóckodnak; a *Kikujiro nyarának* Kitano játszotta óriásbébije minden mókára kapható; a *Tűzvirágok* két rendőrkaraktere pedig a lelke legmélyén élő gyermekhez fordul segítségért, hogy valamivel pótolja az életére telepedő hiányt: Nishi exnyomozó játékokkal próbálja csillapítani a haldokló felesége szorongását, míg az egyik akciója során tolokocsiba lőtt Horibe a halálból az élet felé tapogatódzva festeni kezd.

A korai művek szereplői gyakran hosszan belenéznek a kamerába (*Szonatina*; *Tűzvirágok*), leplezetlenül, de sohasem kihívóan a már emlegetett titokfejtésre hívva a nézőt, a későbbi filmekben ehhez a megoldáshoz további játékos kikacsintástechnikák járulnak. A pálya változásait tekintve a legfeltűnőbb a már kezdetben sem gyenge reflexivitás erősödése az ezredfordulótól, legyen szó akár műfaji (*A szamuráj*), akár szerzői reflexivitásról (*Testvér*; *Takeshis'*). A *szamuráj* számos epizódja – mindenekelőtt a grafikai és a ritmikai alapú montázsszervezéssel élő jelenetek vagy a zárlat hosszú táncszekvenciája – elemelkedik a véres történettől, a részben amerikai pénzből forgatott *Testvér* a nyugati érvényesülést tematizálja és problematizálja, a *Takeshis'* posztmodern látványkavalkádja és műfajtmixja pedig direkt önéletrajzi utalásokkal van tele.

Az olyan filmek, mint a pointilista képalkotási technikákkal élő *Bábok*, a kortársi történetek sorát megszakító kosztümös *A sza-*

muráj vagy végletekig önreflexív *Takeshis'* úgy mutatják Kitano újabb arcait, hogy közben őrzik a legmarkánsabb szerzői kézjegyeket. Kevés alkotó akad a kortárs szintéren, aki Kitanóhoz hasonlóan megfellebbezhetetlenül cáfolná a közhelyet, miszerint minden rendező ugyanazt a filmet forgatja egész életében.

Pápai Zsolt

Jegyzetek

1 Kitano a kortárs keleti filmrendezők közül a legjelentősebb recepcióval bíró alkotók közé tartozik Nyugaton. Magyarországon is csaknem minden filmjét megjelentették DVD-n, vagy leadták a televízióban. Mindazonáltal egyéb irányú tevékenysége kevésbé ismert nálunk: egyik tévéshow-jának néhány részletét sugározta az egyik kereskedelmi televízió úgy tíz évvel ezelőtt, továbbá 2009-ben megjelent egy karcsú – három elbeszélést tartalmazó – kötet is Kitanótól, *Fiú* címmel. 2 Varró Attila: A háromarcú filmes. Takeshi Kitano, in Zalán Vince (szerk.): *Filmrendezőportrék*, Osiris, Budapest, 2003, 358.

Bashō haikui – közvetítőnyelvből

Macuo Basō: 333 haiku

2009-ben az Európa Kiadó gondozásában jelent meg Macuo Basō 333 *haikuja*. A verseket Gy. Horváth László és Tandori Dezső fordította, a jegyzeteket Gy. Horváth László és Nagy Anita írta. Úgy hiszem, Matsuo Bashō-t már be sem kell mutatnunk a magyar olvasóknak. Az elmúlt években olyan sokan foglalkoztak a híres haikuköltővel, hogy talán már az sem szorul magyarázatra, mi is az a haiku. Jómagam 2003-ban fordítottam magyarra leg-hosszabb útinaplóját, azóta pedig a többi öt napló fordítása is elkészült, ezért e rövid írásban elsősorban a

fordítások technikai részével, és nem elméleti kérdésekkel foglalkozom.

Amikor idegen nyelvből fordított művet vizsgálunk, az első szempont, hogy eredetiből dolgozott-e a fordító. Ha igen, fontos kérdés, hogy a fordító vajon milyen nyelvismereti háttérrel rendelkezik, ismeri-e az adott idegen nyelvet annyira, hogy a fordítása megbízható, hiteles legyen. A fordításokkal kapcsolatban erről igen kevés szó esik, pedig érdemes lenne feltennünk azt az egyszerű kérdést: fordíthat-e idegen nyelvről az, aki nem ismeri a mű eredeti nyelvét, azaz beszélhetünk-e úgy jól sikerült átültetésről, hogy az nem eredetiből, hanem közvetítő nyelv(ek) alapján készült. Műfordításról szóló tanulmányaim mind-egyikében foglalkozom azzal a kérdéssel, hogy vajon miért ragaszkodunk olyan nagyon a költők lírafordításaihoz és az írók prózafordításaihoz. Mintha garancia lenne, hogy ha egy elismert költő fordít verset, egy híres író pedig regényt, akkor azok feltétlenül jó magyarítások. Szinte természetes, hogy Kosztolányi halála után több mint 70 évvel még mindig ott tartunk, hogy a japán verset kizárólag angol, német, francia közvetítő nyelveken keresztül ismerheti meg a magyar nagyközönség. Pedig ez – hogy egy Kosztolányiéra emlékeztető hasonlattal éljek – olyan, mint ha egy neves festő híres képéről készült másolat másolatát akarná valaki aukción értékesíteni. Ha ma, 2009-ben készülne egy Shakespeare dráma-fordítás franciából, elsősorban az angol irodalomból fordítók, de talán még az olvasók is felháborodnának. És ha konszenzus születhet arról, hogy az angol drámát angoltól kell fordítani, talán azt is el tudjuk fogadni, hogy nem elég egy angol középfokú nyelvvizsga ahhoz, hogy valaki Shakespeare-t idegen nyelvre átültesse. De úgy tűnik, a japán nyelv más, hiszen japán nyelven sokkal

kevesebben tudnak, mint angolul. Ugyanez vonatkozik bármely más ún. kis nyelvre, legyen az arab, svéd, portugál vagy héber. Mert ha valaki japánul tud is – értem ez alatt a tolmácsszintű, azaz anyanyelvi nyelvvizsgát, amelyet Magyarországon is meg lehet szerezni –, rögtön szembesül azzal a problémával, hogy nem költő, avagy nem író, tehát nincs létjogosultsága a fordításainak. Vélhetően Nagy Anita is ezt gondolva vállalta el a kötet lektori munkáját, ahelyett, hogy ő maga ültette volna át magyarrá a verseket és a prózarészleteket japánból. Nagy Anita ugyanis kitűnően tud japánul, mégis közvetítő nyelvből, esetleg nyelvekből készültek az átültetések. Azt, hogy pontosan milyen műveket használtak a fordítók, nem tudhatjuk, mivel pusztán a szerzők nevét találjuk arra vonatkozóan, hogy a jegyzetekhez milyen anyagok adtak támpontot; sem a művek neve, sem a kiadó, sem pedig a kiadás éve nem került bele a kötetbe. Ezt a kötet egyik legsúlyosabb hiányosságának tartom.

Az útinaplók közül mind a hatból találunk idézeteket a kötetben. Érthetetlen azonban, hogy miért hiányos, ha úgy tetszik, be nem fejezett próza jelent meg a hat tökéletesen egész útinapló helyett. Minden Bashō-műnek van eleje és vége, az utazások alkalmával látottakat Bashō prózában írja, s haikukkal ékesíti, nem pedig fordítva, tehát nem haiku az anyag nagy része, hanem próza. Az első útinapló, a Nozarashikikō pl. a 3. mondattal kezdődik, és az 1. haiku után rögtön az 5. következik, miközben a prózából egyetlen mondat sincs. Vajon mi ennek az oka? Milyen szerkesztési elveket követnek a fordítók, amelyek be az olvasót nem avatják be? A prózarészletekben sokszor találkozunk az eredetiben nem szereplő részekkel. Apróság, de mégis magyarázatra szorul, vajon már az angol fordító tesz hozzá többet, mint

amit az eredetiben találunk, vagy csak a magyar fordítók. Sorrendben haladva, a következő prózai részben ezt olvashatjuk: „A fogyó hold sápadtan világolt az égen, a hegyek alja még sötét volt. Lovam imbolygott alattam, többször is majdnem leestem róla.” Ez utóbbi mondat nincs az eredetiben: *A fogyó Hold halványan világított az égen, de a hegyek lábánál még sötét volt. Én bízva lovamban, lelógattam az ostort, s anélkül tettünk meg jó pár mérföldet, hogy kukorékolást hallottunk volna.* Az, hogy kimaradt az ostorlógatás, értelmetlenné teszi, hogy miért idézi a szerző Tu Mu *Hajnali indulás* című versét:

*Ostorom lógatom
lovamban bízom
sok mérföldet megtettem,
s nincs kukorékolás
erdőben bóbiskolok,
levélzörgésre ébrednek.
(saját fordítás)*

(Saját fordításaim a Bashō kritikai kiadásból készültek.)

Tandori fordításai szinte mindig többek az eredetinél, sokkal színesebbek, költőibbek, fennköltebbek, tele olyan kifejezéssel, amelytől így inkább szélsőségesen romantikus költeménnyé válnak. Ezzel szemben Gy. Horváth László lecsupaszított, naturalista verseket ad, az ő megoldásaiban viszont sokszor olyan meghittien szép történetek vesznek el, mint például a következő haikuban az *ölel* szó használata.

*Hóvége, Hold nincs.
Egy ezer éves cédrust
vihar ölel át.
(saját fordítás)*

Kár volt kihagyni, mert az oda nem illő *keríti* furcsa használatával minden bizonnyal sokkal szerényebb művet kapunk:

*Hónap vége, hold sincs már –
Az ezeréves cédrust
vihar keríti.
(Gy. Horváth László fordítása)*

A következőtlen, nyelvtani szerkezetekkel mit sem törődő átültetésekre minden esetben az a magyarázat, hogy a fordítók nem ismerik Bashō nyelvét. Aprócska eltérésnek tűnnek ezek, mégis, úgy gondolom, ha valahol a szerző felszólító módot használ, akkor úgy is kell fordítani. A következő versben az „engedd, hogy halljam, hadd halljam” kifejezés szerepel, szó sincs csendről:

*Üsd csak a teknőt
Ó hadd halljam a hangját
Pap felesége!
(saját fordítás)*

*Sulykold a ruhát,
ne ezt a csendét halljam,
pap felesége!
(Tandori Dezső fordítása)*

A következő példában újabb pontatlanságot találunk:

*Hajnali háló.
Villognak a jégshalak,
Sok fehér hüvelyk.
(Tandori Dezső fordítása)*

*Ó a pirkadat!
A fehér hal fehéredik!
Egy hüvelykujjnyit.
(saját fordítás)*

Az eredeti haikuban nem szerepel háló. Ami a jégshalat illeti, nem valószínű, hogy a magyar olvasónak mond valamit ez a halfajta, az eredetiben pedig szó szerint „fehér hal” szerepel. Tandorinál sokszor találkozunk azzal, hogy a hétköznapi szó helyett valamilyen különleges szót használ. Például Tejút helyett *Menny folyója*, szentjánosbogár helyett *fénybogár*, lóhere helyett *virág-*

fürt szerepel. Kétségtelen, hogy a Tandori által használt kifejezések sokkal érdekesebbek, egzotikusabbak, mint az eredetiek, a haiku lényegétől viszont távol állnak.

Ennél sokkal súlyosabb azonban az, amikor tagadás helyett kijelentő mód szerepel a magyar változatban. Amikor Bashō hazaér első útjáról, és már otthon írja meg ezt a versét:

*Nyári köpenyem.
Még mindig maradt tetű
Összeszedetlen
(saját fordítás)*

*Nyáriköntösöm:
maradt benne tetű még –
hát fogdosom őket.
(Gy. Horváth László fordítása)*

A sor végén tagadás van, tehát: nem szedtem még össze. A toritsukusazu régies alak, ma úgy mondanánk, hogy toritsukusanai-de. E nélkül a vers lényege vész el, mert nem az van benne, hogy hazaér, és gyorsan elkezd összefogdosni a tetveket, hanem hogy elfáradt, semmihez sincs kedve, nem találja a helyét, ahogy az ember hosszú út után érzi magát, ezért még a tetveket sem szedte össze. A pontatlanság oka a közvetítő szöveg. Feltételezem, hogy már az angol anyanyelvű fordításnál megjelent az eltérés, nem Gy. Horváth hűtlenségéről van tehát szó. Mint azonban már korábban írtam, nincs hivatkozás, amely alapján ezt ellenőrizhetnénk. Pontosan azt kell mondanunk, mint amit Kosztolányi Dezső fordításai kapcsán szoktunk megállapítani, hogy azért nem jók az átültetései, mert nem eredetiből fordított, és mivel nem voltak ismeretei a japán nyelvről – erre jó példa a sok tévedés a *Nyugatban* megjelent haikuk utószavában –, nem tudhatta, mikor milyen kifejezéseket használt a japán szerző. Így megint csak ahhoz a kérdéshez térünk vissza, hogy va-

jon feltétele lehet-e a fordításnak, hogy a fordító megközelítőleg tökéletesen ismerje a nyelvet, amelyből dolgozik, és a nyelvtől elválaszthatatlan kultúrát.

2009-ben még mindig nem idejtmúlt a kérdés, pedig az 1930-as évekhez képest forradalmi változás, hogy Magyarországon két japán szak is van, ahol a jövő műfordítóit ki lehetne nevelni. Sajnos azonban a bolognai rendszer nemhogy pozitív változást nem hozott, hanem az új törvény értelmében a japán szakosoknak nem kell tudniuk japánul, méghozzá nemcsak akkor, amikor elkezdik a szakot, hanem akkor sem, amikor befejezik. A japán szak ma már azt jelenti: Ázsia szak, ebbe pedig minden beleömleszthető, a görög-római irodalomtól a mongol népviseletig, minden, kivéve a japán nyelvet és kultúrát. A japán nyelvszakosok egy része nem tudja, mi a különbség ige és főnév között, a nyelvészetről azt gondolja, hogy nyelvórát takar, és nemhogy a japán nyelvről nem tud általában semmit, hanem a saját anyanyelve nyelvtanáról sem. Az a hallgató pedig, aki valamilyen csoda folytán megtanulja a nyelvet, és mondjuk éveket tölt japán egyetemen ösztöndíjjal, még idejekorán lemond arról, hogy tudományos pályára lépjen. A magyar japanológia krémje ma Japánban él, ott tanult, ott helyezkedett el, mert itthon erre nincs lehetőség. Akik pedig inkább hazajönnek, gyárba mennek tolmácsnak, esetleg olyan pályát választanak, amely Japánnal semmilyen kapcsolatban sincs. Bizony ez az igazi oka annak, hogy örülnünk kell a 333 *haikunak*, hogy rendkívül érdekes és részletes jegyzeteket kapunk a versekhez és a prózarészletekhez, hogy az átírás végre nem a magyar helyesírást veszi alapul a jegyzetekben, hanem a nemzetközi Hepburn-rendszert, hogy a haikuknál kitér a jegyzet az évszakszóra, és hogy japán és magyar betűrendes mutatót találunk a

kötet végén. (Az átírásnál egyedüli problémának az olyan szavak átírását találom, amelyeknek van magyar megfelelője, például Kiotó nemzetközi átírásban Kyōto, de semmiféleképpen nem Kjóto.) Ezenkívül pontos és részletes ismeretést találunk az átírással, a műfajjal és a szerző életével kapcsolatban. És amíg a japanológusok nem fognak hozzá egy ilyen nagy horderejű munkához, addig marad az olvasóknak vigasztalásul az angolból, németből és franciából fordított japán vers.

Kolozsy-Kiss Eszter

A matematikáról és megismerésünk elvi hatáiról

Pierre Basieux: TOP 7. Az ezredforduló legkihívóbb matematikai problémái

*„Az igazság, bonyolultsága miatt, nem enged más, mint közelítést.”
(Neumann János)*

Pierre Basieux kortárs matematikus, fizikus és filozófus, vállalati tanácsadó 2004-ben német nyelven szellemes könyvet jelentett meg *Az ezredforduló legkihívóbb matematikai problémáiról*, amely immár, hála a Typotex Kiadónak, magyarul is olvasható.

A matematikai problémái

A matematikai problémákról való gondolkodás természetesen egyidős a matematikával, illetve alighanem magával az emberiséggel. 1900. augusztus 8-án egy párizsi nemzetközi konferencián David Hilbert (1862–1943) német matematikus – a francia Henri Poincaré (1854–1912) mellett a kor vezető matematikusa – *Matematikai problémák* címmel tartott előadást, amely-

ben 23 akkor megoldásra váró föladatot ismertetett. Ezek közül 8 a matematikai alapjaival állott kapcsolatban, a további 15-ből pedig 12-t azóta teljesen megoldottak. Ugyanakkor Hilbert meghirdette a matematikai teljes formalizálására felszólító programját, s jöllehet e vállalkozás elvi lehetetlensége később bebizonyosodott, előremutató kérdései a matematika alapjait érintették. Így például az általa is felsorolt Riemann-sejtés a 7 mai „millennium probléma” egyike!

Majd egy évszázaddal később, 2000. május 24-én egy másik párizsi matematikai kongresszuson két előadás hangzott el: a matematika jelentőségéről, illetve magukról a millennium problémákról. Ezen problémák közül kettő számelméleti: a már említett Riemann-sejtés, valamint Birch és Swinnerton-Dyer sejtése. Kettő topológiai: a Poincaré-sejtés, melynek megoldása 2003-ban került nyilvánosságra egy orosz matematikusnak, Grigorij Perelmannak köszönhetően, valamint a Hodge-sejtés. További két millennium probléma a matematikai fizika területéről való: a Navier-Stokes-egyenlet szabatos megoldása, illetve a Yang-Mills-elmélet megalapozása. Végül az utolsó probléma az elméleti informatika körébe tartozik és bizonyos érdekes matematikai problémák megoldhatóságával kapcsolatos. A 20. és 21. század fordulóján aztán Landon T. Clay amerikai multimilliomos megalapította a Clay Matematikai Intézetet és a hozzá kapcsolódó Millennium-díjat, amelyek a matematikai magas színvonalon való működését hivatottak elősegíteni: annak, aki elfogadható megoldást talál a felsorolt problémák bármelyikére, szép summa üti a markát.¹

Természetesen a millennium problémák nem merítik ki a mai matematika minden kérdését. A végtelen sok ikerprím létezése, a Goldbach-sejtés, a Collatz-féle

probléma, a fonatok és csomók topológiai problémái és a valós számok rendezésének halmazelméleti kérdései mind-mind eddig teljesen föl nem derített területeket jelentenek. Ezekről és már megoldott nagy matematikai kérdésekről (pl. a Fermat-sejtésről) is olvashatunk Basieux könyvében.

A matematika alapjai

Az egyik legizgalmasabb probléma, amiről Basieux ír, a matematika alapjaival kapcsolatos. Kurt Gödel (1906–1978) osztrák matematikus és logikus belátásáról van szó, amely szerint ha egy axiómarendszert úgy szerkesztünk meg, hogy csak az igazat tudja mondani, akkor nem mondja meg a teljes igazat (11, 89–90, 131).² Gödel tulajdonképpen azt bizonyította be 1931-ben, hogy Hilbert programja elvileg kivitelezhetetlen: a matematikát nem lehet teljesen formalizálni. E belátás nemcsak tudományfilozófiai jelentőségű, hanem az informatika számára is fontos következménnyel jár. 1936-ban Alan Turing (1912–1954) brit matematikus és logikus, a számítógép-tudomány atyja Gödel állítását továbbgondolta és tulajdonképpen általánosította, fölfedezve az ún. „nemkiszámíthatóságot”.³

A matematika megértése

Basierx mindezen témákon keresztül természetesen magát a matematikát kísérli meg közel hozni a (nem matematikus) olvasóhoz. Könyvét olvasva megérthetjük, hogy a matematikai egyik alapkérdése lényegében megegyezik minden tudomány alapvető kérdésével: az osztályozásról, a matematika tárgyainak csoportosításáról van szó. Az emberi gondolkodás alapvető működése és főladata ez, mindennapi nyelvünk fogalomalkotása is ezen alapszik.

A szerző azt is megérteti velünk, hogy jóllehet a matematika „kitalált” dolgokkal foglalkozik, a „kitalálás” és a valóság fölfedezése szorosan kapcsolódnak egymáshoz, hiszen minden kitalálás egy valós lehetőség fölfedezése is egyben.

Igaz-e, hogy világunk matematikai jellegű?

A könyv utolsó fejezete bölcséleti kirándulást ígér: benne Basieux a matematika és a valóság viszonyáról elmélkedik.

A szerző bizonyos matematikusi szerénységről tesz tanúságot: „Aki birtokolja a matematikát, az még távolról sem érti a világot.” (145) Sőt, nyíltan kijelenti, hogy a matematikai leírás csak felszínes megközelítése lehet a valóságnak (vö. 146, 153). Basieux a nagy természettudós és matematikus Galileo Galilei (1542–1642) 1623-ban meghirdetett matematizáló tudományos programját kiegészíti annak belátásával, hogy nem minden tartozik a matematikai módszerrel dolgozó természettudományok (fizika, csillagászat) hatáskörébe. Továbbá Albert Einsteinnel (1879–1955) együtt tagadja a matematika platonikus fölfogását, amely szerint a matematika tárgyai önálló létezők volnának (mint a platóni ideák). Az mindenestre Basieux művéből is kiderül, hogy nem mindenki gondolkodik így: a nagy német matematikus Gottlob Frege (1848–1925) platonikus volt, a 20. századi kortársak közül pedig Roger Penrose brit fizikus nevét is olvashatjuk a könyvben.⁴

Basierx bevallott személyes meggyőződése, hogy a platonizmus „intellektuális skizofrénia” (149). Azt képzelni, hogy világunk eleve matematikai elvek alapján van megszerkesztve, számára „óriási metafizikai sóvárgás”-nak tűnik (149). A szerző egyébként hasonlóképpen viszonyul az „antropocentrikus

elv"-hez (helyesen: antropikus elv), azaz egy olyan világ eszméjéhez, amelyet pontosan az ember számára teremtettek (vö. 17/7 j.).

Kritikai megjegyzések

Pierre Basieux nemcsak jó matematikus, hanem egyben jó tollú író – olyan tudós, aki képes saját tudományát népszerű formában előadni, s ugyanakkor szellemi erőfeszítésre készíteni olvasóját. Tudományos szerénysége vonzóvá teszi őt és írását, amelyben igyekszik a matematika nehéz elméleti kérdéseit az emberi gyakorlathoz közelíteni.

Bölcséleti szempontból könyve több olyan kérdést vet fel, amelyekre igazán mély válaszokkal adós marad. Így például úgy tűnik, mintha összekeverné a fogalmi és az időbeli elsőbbséget, továbbá azt állítja, hogy a teremtés abszurdá tenné az univerzum fogalmát (152). A matematika pragmatikus megközelítésével veszélyesen közel jut egy naturalista állásponthoz, amelyet nem problematizál. A tudományos naturalizmus valóban népszerű manapság, ugyanakkor a fenomenológiával, például Edmund Husserl (1859–1938) és Martin Heidegger (1889–1976) bölcséleti munkásságával való szembesülés megmutathatná, hogy nem lehet a naturalistáé az utolsó szó. Kár, hogy Basieux egyébként szellemes és olvasmányos könyve e kérdéssel nem szembesül igazán. Sajnos, ily módon azon népszerűsítő tudományos könyvek közé sorolható, amelyek olcsó válaszokat kínálnak nehéz bölcséleti kérdésekre. (*Typotex Kiadó, Budapest, 2008, fordította: Bognár János*)

Bakos Gergely

Jegyzetek

1 A részleteket lásd: www.claymath.org 2 Gödel belátásáról magyar nyelven lásd még: Dr. Urbán János: *Matematikai logika a speciális matematikai*

osztályok részére, Tankönyvkiadó, Budapest, 1987, 84–93; Raymond Smullyan: *Gödel nemteljességi tételei* (ford. Csaba Ferenc), Typotex, Budapest, 2006³; uő: *Mi a címe ennek a könyvnek? Drakula rejtélye és más logikai feladványok* (ford. Török Judit), Typotex, Budapest, 1996, 16. fejezet; Douglas R. Hofstadter: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma, Metaforikus fúga tudatra és gépekre Lewis Carroll szellemében* (ford. Lipovszki Gábor), Typotex, Budapest, 2005. 3 A kiszámíthatóság határaitól lásd még Ian Stewart: *A matematika problémái* (ford. Freud Róbert), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991, 19. fejezetét. 4 Vö. Roger Penrose: *A császár új elméje. Számítógépek, gondolkodás és a fizika törvényei* (ford. Gálfi László), Akadémiai Kiadó, Budapest, 1993.

Az üres fej boldogsága

Krasznahorkai László: *Seiobo járt odalent*

„Az isteni dolgokban olyan nagy az átlátszóság, hogy már a homályos szándékoktól kezdve a nevetés ki-világított mélyére csúszunk.”
(Georges Bataille)

1.

Az olvasás kínja, a hallás vagy a látás kínja, bizonyos értelemben a tárgy sűrűségét jelzi. A létezésé saját magára mutat. A műélvező ember tapasztalata Krasznahorkai László könyvében kétféle irányba fordul: egyfelől a megrendülés vagy a rettenet nyelvén szól, olyan elementáris beszédként, amely alól csak úgy vonhatjuk ki magunkat, hogy ezzel egyben saját életünkéből is kivonulunk, másrészt a végletekig elvitt nyugalom minimalizmusában van jelen, ahol a széppel – megfeszített munka árán, de együtt lehet élni. Mintha a *Seiobo járt odalent* egyes darabjai önkényes módon egy olyan különös mű létrehozására tennének kísérletet, amelynek maga az esztétika a tárgya; mintha a

csinálás, az alkotások hogyanja, a matéria körül forgó oldalas leírások egy szövegen kívüli deskriptív szépségeszmény körvonalait rajzolnak szüntelenül. Ez az ironikus olvasásmód nemcsak a kötet írásaiban meglepően koncepciózusan jelenlevő, nevezzük így, elszáritott, (szak)tudományos, esszészzerű passzusok, hivatkozások nagy számára támaszkodhatna, de arra a fikciós játékra is, amikor a beszélő a szöveg terén belülről, kívülré mutat, amikor szépnek, csúfnak, értelmetlennek talál valamit, ami nincs jelen, vagy amikor „ennek a pirosnak az örökkévaló fényéről beszél”. Krasznahorkai narrátora ugyanis omnipotens, sajátosan nem mindent tud, hanem ki-be jár a szövegben, ami csak annyit jelent, hogy dokumentumnak álcázott precíz leírásaival és totális, valamiféleképpen kegyetlen és mindent uralni akaró mondatóriásaival szemben nincsen csend, ami bárhogyan is, de tökéletlenség volna. Hogy egy szöveg világában megnyíló terek mellett, éppen mert nyelvek ezek a terek, nem képzelhetőek el és járhatóak be más, tetszőleges terek, az rendben van, de Krasznahorkainál, képletesen szólva, az olvasó képzelete is szorítás alatt van tartva.

2.

Amikor a könyv vége felé járva, a *Ze'ami elme*gy című novellában odáig jutunk, hogy „a noh nem színház, hanem a létezés magasabb, ha nem a legmagasabb módja”, akkor félretévé a definíció problémáját, de magát a noh-t is, nyilvánvalóvá lesz, hogy a *Seibo járt odalent* szövegeiben mindenütt ennek a magasabb létezésnek a története bujkál, amit hol kizsarolnak, hol egyszerűen csak megélnék a szereplők. A szemlélő és a szemlélt harmóniája, a realitással bizalmasan megférő, még szent (mú)tárgy léte és ennek a létnek az ismerete, az ismétlés nyugalma

ugyanúgy lehet *magasabb*, de csakis valamihez képest; előkelőbb helyen pedig folytonosan a mű, az isteniből részesülő emberi produktum közelében élt élet van. Ha valami azonban hangsúlyos itt, az pontosan a reflexivitás hiánya, illetve az, ami már túl van a reflexivitáson. A *Gyilkos születik* ikonfestője, Gyionysizij „értetlenül, kérdőn mered” vagy „teli torokból ráüvölt” az érdeklődőkre, a *Hajnalban kel* noh-maszk készítőjének egyenesen botrány, amikor a látogatók megkérdézik, hogy mi is a noh, „egy üres fej áll szemben a súlyosnak tetsző, váratlan és váratlan voltuk miatt túlságosan is nyersen rászegeződő kérdésekkel”. Nincs ugyanis mit értelmezni, legfőképpen nem az életen. Az élet értve van, minden esetben súlyosan és titokzatosan, a kérdések a türelmetlen megfigyelő sajátjai. (A türelem sajátja viszont egy *üres* fej.) A tanítás így lehet passzív valami, nem megmutat, megtanít, hanem egész egyszerűen engedi, hogy nézzék, mondjuk egy ácsot munka közben. Nehéz volna kitakarni azt a benyomásunkat, hogy Krasznahorkai ezeken a helyeken finoman és jó arányérzékkel egy különös zsenifelfogást dolgoz ki. A művész a *Seibo járt odalent* novelláiban megbűvölt, megszállott, (önmaga számára is) kifürkészhetetlen valaki, akit az iparosembertől csupán annyi választ el, hogy a munkát, az alkotó mozdulatokat, az anyaggal való érintkezést az istenivel való harmónia keresésének, a keresés fenntartásának alapjává teszi, illetve, és ez jóval izgalmasabb, hogy a reflexivitás hiánya, ami az önértelmezés is, nagyon háttározottan kizárja az öntudatlanul alkotás mítoszát. Másképp szólva: egy pillanatig sem kétséges, hogy minden ecsetvonás, faragás vagy vésés remekműveket szül majd. (Többek között azért is, mert, ahogy egy műalkotás születéséig vezető út, a létrehozás és a recepció mozzanatait montázsszerűen váltakozva egy-

más mellé rendelődnek, mint *A száműzött királynő*, a *Christo morto* vagy a *Gyilkos születik* fejezetekben, az már mindig egy, az időben hozánk közelebbi felől tesz valamit érthetővé. Vagyis, amikor a narrátor Filippino Lippiről úgy beszél, mint „a zseniális, a nyugtalan, a vibrálóan feszült, a robbanékonny”, akkor azt valamilyen értelemben Filippino Lippinek, *A száműzött királynő* ifjú festő szereplőjének is *hallania kell.*) A nem-gondolkodás tudatossága, a nemtudás nem tudása a Krasznahorkai alakok számára olyan végszavak, amelyekkel saját gondolkodásuk tökéletlenségére próbálnak rákérdezni. A fentebb említett magasabb léthez hasonlóan a nyelv síkján a paradoxon vagy a koan olyan alakzatok, amelyek egy autentikusabb viszony tudásával csábítanak ugyanebben a létben. Ez az erősen hierarchizált világ(kép) nemigen ad lehetőséget a minőség vagy az érték eszményének másfajta felfogására. Bizonyos esetekben nagy kár, hogy a könyv erre a folyamatosan ellentétező, eltartó és önmagát ellentétébe átforgató (ritkán reflektált) technikára támaszkodva vél megteremteni egy keleti gondolkodás-hagyományból felépülő univerzumot.

3.

Valamiképpen a műtárgy, a dolog, az *objet d'art*, a mulandó anyagból létrejövő, maga is mulandó mű lesz a *Seiobo járt odalent* történeteinek *hőse*, az, aminek fizikai formát kell adni, amit formázni és amin fogást keresni kell. (Milyen kifejező a nehezen besorolható, monológyszerű *Mágánszenvedély*ben a nadrágtartójába kapaszkodó építész alakja. Mintha csak magát szeretné nyugalomba hozni ezzel a kapaszkodással.) A tapintás érzék (iség) mintha visszavezetné ezeket a mű igézésében élő embereket ahhoz a ponthoz, ahol azzal, hogy megérintenek egy

hinokiciprust, kikevernek egy kéket vagy sarat lapátolnak, egyszerre értenék meg saját szándékaikat és az anyag lehetőségeit, vagyis képek volnának valamilyen totális mozgásra maguk és a tárgy között. Ahol nem volna botrány a mű szolgálatába állított világ. Így szent minden alkotás; arra emlékeztet, ami megszűnt, azért, hogy valami megszülethessen: ez olyan nehezen érthető az Európából érkező vendégnek az isei szentély újjáépítéséhez használt ciprusok szertartásszerű kivágásában. Az isteni nem belép a folyamatba, a szakralitás nem szakmai vagy vallási feltételek teljesítésén áll, az esetek többségében már eleve az elgondolás előtt, kezdetektől ott van. A nyugalom nem jó szó itt; a kiüresített élet terében a transzcendens jelenik meg, a létrehozás képessége önmagazonvonásának képességével egyenlő. Mint egy heves szívverés, olyasvalami a zavar ebben a rendszerben. A noh-maszkot készítő mester annyira zaklatott a nyugati látogatók kérdései után, hogy „összevissza kavarog a fejében minden”, kerekpáronni indul, és ott, a visszanyert csendben, a hegyoldalon gurulva lefelé minden megnyugszik újra: „annyira jó ez a zuhanás, mert ez megint visszavezeti ahhoz az ürességhez, ami benne van, s amit megzavartak, de visszaállt, mire hazaért”. Ez az üresség, ahogyan a fentebb említett üres fej is, a termékenység összetett metaforája a *Seiobo járt odalent*-ben. Tovább menve: maga Seiobo is egyedül azért járhat odalent, hagyhatja el időre-órára a világot, „ahol ragyog, ömlik, árad a forma s így mindent betölt a nincs”, mert Inoue Kazuyuki mester Seiobová válik valóban, saját ürességébe képes engedni valami teljest. A mindent betöltő nincs azért lehet értékfogalom, mert mindent betölt, különben a kiüresített étellel való együttmozgásban két hiány töltene meg egymást.

4.

Amikor François Cheng az ürességnek és a hiánynak a kínai festészetben nyert szerepéről beszél könyvében (*Vide et plein – Le langage pictural chinois*; Éditions du Seuil, 1991), dinamikus és mozgó elemként írja le a hiányt. Egy zárt és merev rendszerbe belépve az üres lehetővé teszi az ellentétek közti átjárást és egy teljességre törekvő világszemléletet. A hiány a festészetben (a festék hiánya, a festetlen részek) nem inaktív dolog. A kínai tájképfestészet két nagy pólusa, a hegy és a víz között a felhők által megjelenített üresség mozog. Ezzel a köztes üressel a festő azt sejteti, hogy a hegy képes felhővé alakulni, hogy aztán elkeveredjen a hullámokkal, és fordítva. „Még mindig a festészetnél maradva, hála a szabályos perspektívát felkavaró Üresnek, egyrészt ember és természet festményen belüli, másrészt teljes egészében a szemlélő és a kép között is megállapíthatjuk ezt a kölcsönös átalakuláson alapuló kapcsolatot.” Vagyis az üres – ami a befogadás tapasztalatát illeti – nem valamiféle senkiföldje, hanem nagyon is termékeny és tevékeny elem. A néző és a mű közötti hiány azonban másvalami, térbeli hiány, a műhöz való közelítés tökéletlenségének szép leképeződése. A kép terének határa, a keret és a saját test határa között megnyíló tér üressége olyasmi, ami a tekintet számára belakható közeg, hiszen azon hatol át. Végső soron a néző és a nézés tárgyának kölcsönös átalakulása a látás extázisát és kínját jelenti: a valóssá tett kép és a mozdulatlaná váló élő egymásba mosódása.

A kép előtt álló Krasznahorkai-hősök megrendülnek, és azért lesznek megszállottá, mert ezt a megrendülést akarják újra és újra átélni, vagy legalábbis megérteni. A *Christo morto* hőse tizenegy év múltán azért tér vissza Velencébe, hogy lássa, va-

jon ugyanaz a felfoghatatlan élmény lesz-e egy Krisztus-képet megnéznie, mint első alkalommal. A *Gyilkos születik*-ben a Szentháromság-ikon nem engedi el a nézőt: „bámult a ragyogásba, bámult az aranyba, és valami hevesen elkezdett neki fájni”. Ez a megszállottság akkor fed fel valódi arcát és teszi láthatóvá a valóban megdermedő szemlélőt, de a képpel történő valós találkozás hiányát is, amikor az Athénban, az Akropolisz lábánál így szól a beszélő, miután a rekkenő hőségben végre eljutott idáig: „meg még arra gondolt – hogy tulajdonképpen sírnia kellene”. Ha az elején a koanszerűen működő nyelv veszélyéről beszéltünk, itt a gyanakvással, ideologikusan szemlélt nyugati kultúra sematikus képe volna jellemző. Mint ha az üresség másik arca rajzolódna ki a kötet európai szereplőin keresztül, akik nem értik, de inkább félreértik és elvétik az igazságot. Egy homályosan felfedett hierarchia mozgat minden élő és élettelen. Ezt az értékrendet és a szervesen hozzákapszoló értékítéleteket oszthatja az olvasó, de különös zavart érez a szöveg és szerző logikájának ilyen látványos feltárulkozásakor: *a gazdag negyedik egyúttal a legcsendesebbek, a legnéptelenebbek, vagy más szóval a legembertelenebbek is*.

5.

A *Seiobo járt odalent* gyűjtemény valahogyan *Az urgai fogoly* és *az Északról...* régebbi Krasznahorkai-köttekkel való összefüggésében találja meg helyét. A között az esszéisztikus passzusokkal dolgozó, laza szövésű, valahol a kisregény, a novellafüzér és az útinapló között elhelyezkedő mű, ahol egyébiránt a később egyre inkább teret nyerő keleti tematika először megjelenik, és a között a 2003-as kötet, nevezzük így *objektív* prózája között, aminek a földrajzi tér, a geográfia, a tárgyak története nemcsak fontos szervező-

eleme, de strukturális váza is. A *Gyilkos születik* főhőse Barcelonába menekül az örület elől, Kienzl, a festő lényegében egy sorban reked a jegypénztár előtt, az egyik legszebb írásban pedig, az *Odakint valami ég*-ben a művésztelep titokzatos lakója minden reggel szobrokat ás a sárból. A *Seiobo járt odalent* legfőképpen valamiféle hipnotikus és monumentális beszéd a művészetről, a művészet szakralitásáról, ami kihívó arisztokratizmusa, néhol terjenegős elméleti öngazolásai vagy vissza-visszatérő ellentét-technikája dacára is többszörösen összetett mű. Kicsit úgy vagyunk vele mint a könyv önértelmezése szempontjából

fontos és ironikus darabban a hallgatóság, akiknek a falusi könyvtárba érkező építész tart tudományos-ismeretterjesztő előadást a barokk zenéről. Bach *Máté-passiój*ának elemzésekor megkéri őket, hogy mindannyian hunyják le szemüket és éljék bele magukat az első harminkét ütem „sötét gomolygásába”, aztán, ahogy hunyorogva kiles egy résen át, látja, hogy mindenki megfedkezett a kérésről, ekkor dühödött pillantást vet rájuk, amire mindenki, akárhogyan is, de lehunyja a szemét. (*Magvető, Budapest, 2008*)

Szabó Marcell

Néhány szerzőnkéről

CZIGÁNY ÁKOS – reklámszakember, fotóművész, esztéta. 1995-ben szerzett diplomát az ELTE latin szakán. A fotografikus kép poétikájával és tradícióival nem tisztán elméleti, hanem alkotói szempontból foglalkozik, és tematikus blogon szemléli a szépség újraértelmezéseit (exponto.spavia.com).

DR. SÜLI ÁGOTA – pszichiáter, pszichoterapeuta. 15 évet dolgozott az Országos Pszichiátriai és Neurológia Intézetben, jelenleg analitikusan orientált terápiát végez és pszichiáterként a női hormon változásokkal kapcsolatos problémákkal foglalkozik. Egy évet töltött Japánban, ekkor találkozott először a Zen buddhizmussal. 2008-ban és 2009-ben Zen és Pszichoterápia konferencián vett részt Ausztriában, valamint konferenciát és szemináriumot szervezett e témában Magyarországon.

VINCZE TERÉZ – egyetemi tanársegéd az ELTE BTK Filmtudomány Tanszékén. A *Metropolis* filmelméleti és filmtörténeti folyóirat szerkesztője. Filmes tárgyú írásai többek között a *Filmvilág*, a *Filmtett* és a *Metropolis* című folyóiratokban, illetve tanulmánykötetekben jelentek meg.

ZAMFIR KORINNA – Kolozsvár. OGYTE (Kv., 1992); Babeş-Bolyai Egyetem, Róm. Kat. Teol. (Kv., 1998); PhD: BBTE RKT (2005); Posztdok. Leuven (2006–2009); docens, BBTE RKT (exeg., ökm. teol.). Önálló művei: *A katolikus-protestáns egyháztani párbeszéd eredményei* (2007); *A katolikus-protestáns viszony Erdélyben a 20. században* (2008); *Ószövevényi exegézis* (2008); „Hálaadás, mint legitimáció: 1Tim 1,12-17”, in Benyik Gy.: *Zsoltárok, Himnuszok, Imádságok* (2009); „Text-Critical and Intertextual Remarks on 1Tim 2,8-10” (*NovT* 50.4/2008, K.Z., J.Verheyden); „Máté Jézus-képe a Jeremiás-idézetek fényében”, in Marton J. – Bodó M.: *Örökérvényű igazságaink* (Kv., 2008); „Is There a Future for the Catholic-Protestant Dialogue?”, in P. Collins, M. Fahey: *Receiving “The Nature and Mission of the Church”* (2008); „Who Are (the) Blessed? Reflections on the Relecture of the Beatitudes in the New Testament and the Apocrypha” (*SaSc* 1/2007).