

Tartalomjegyzék

Szerkesztői előszó (Deres Kornélia).....	2
Egy vers	
Lanczkor Gábor: <i>Folyamisten</i>	4
Tábor Ádám: <i>Egy kétezer éves folyamat olvasata</i>	5
Erdély Miklós	
Erdély Miklós versei.....	8
Szemelvények korábbi kritikákból.....	12
„ <i>Minek nézszem? Látom, hogy jó</i> ” (interjú Peternák Miklóssal).....	15
„ <i>Közegészségtelen töredékek</i> ” (levélinterjú St. Auby Tamással).....	18
„ <i>Egy szűk terem</i> ” (interjú György Péterrel).....	25
„ <i>Nehézkesen forduló tankhajó</i> ” (interjú Kukorelly Endrével).....	29
„ <i>Ennek az interjúnak sem örülne</i> ” (interjú Halász Andrással).....	33
Szépirodalom	
Varga Mátyás: <i>hallásgyakorlatok #12; hallásgyakorlatok #18</i> (versek).....	38
Garaczi László: <i>Arc és hátraarc</i> (regényrészlet).....	39
Eörtzen Nagy Gergely: <i>Air; Tisztító kúra</i> (versek).....	41
Ayhan Gökhán: <i>Esőnap</i> (vers).....	42
Szilágyi-Nagy Ildikó: <i>Kutyák; Kemény dió</i> (novellák).....	43
Bognár Péter: <i>Reggel</i> (vers).....	44
Műfordítás	
Paul Auster: <i>Belső; Krédó; Fehér terek</i> (Sirokai Mátyás fordításai).....	46
Párbeszéd	
„ <i>Bizonyos távolságból</i> ” (interjú Dragomán Györggyel).....	52
<i>Filológia a digitális térben</i> (interjú Nyomárkay Istvánnal és Pál Dániel Leventével).....	58
„ <i>Tizenöt perc anonimitás</i> ” (Joey Altruda interjúja BANKSY-vel) (Fordította: Lakatos Márk).....	60
Esszék, kritikák	
Vég András: <i>Az expresszív Bergman</i>	66
Fodor Kata: <i>A valóság finom szűrői</i>	69
Kele Fodor Ákos: <i>Egyszer használatos íz</i> (Varró Dániel: <i>Szívdesszert</i>).....	73
Panyi Szabolcs: <i>A pitbull harapása</i> (Tóth Krisztina: <i>Állatságok</i>).....	75
Borsik Miklós: <i>Higiéniai okokból betiltották</i> (Lanczkor Gábor: <i>Fehér Daloskönyv</i>).....	77
Lanczkor Gábor: <i>Jannis Kounellis kiállítása</i> <i>a berlini Neue Nationalgalerie-ben</i>	81
Molnár Zsófia: <i>8</i> (Sós Mária–Pollágh Péter: <i>Nyolclábú tükör</i>).....	83
Balogh Endre: <i>Tragikomikus viszonyok</i> (Szilágyi-Nagy Ildikó: <i>Valami jó testnyílás</i>).....	85
Dunajcsik Mátyás: <i>Pár hét az öreg Nádassal</i>	87
Tolvaj Zoltán: <i>Sáskazalban Tücsökzen-e?</i> (a <i>Marno-líra</i> lehetséges motívumtörténeti megközelítései).....	90
Marno János: <i>16 múltam</i>	hátsó borító

Szóranyák és provokátorok

(szerkesztői előszó)

Egy nem is olyan régi reggel arra riadtunk, hogy visszakézből pofon vág minket a neo-avantgárd. S alig ocsúdtunk, már mindenütt ott voltak, ellepték a Puskin utcát a '70-es évek barlangjaiból szabadult szórmók jelmezesek. Szóranyák, ha úgy tetszik. Sejtettük, tavaszodik. Ám nem pihenhattünk, követelték a figyelmet, hatalmas mancsukkal lekarmolták a mit sem sejtő szerkesztők hátáról a finom pamutot és újhold-tetoválást. Ők uralják most az utcát, a mindenkori kultúrpolitika lelencei. De mennyire és hogyan szólal(hat) meg (vissz)hangjuk 2008-ban? Most Erdély Miklós itt a fő szóranya. Őt járjuk, beszél(get)jük körbe képzőművészek, elméleti szakemberek és írók segítségével, így Halász Andrással, Peternák Miklóssal, György Péterrel, St. Auby Tamással és Kukorelly Endrével.

BANKSY, a híres street art művész interjúja (fordította Lakatos Márk) során a provokátorok higgadságával árulja el, mi is az, hogy graffiti. Nálunk most ő (is) fest a falra. A fehér színt ellenben a Drakula országból jött király, Dragomán György képviseli, némi teret engedve Paul Austernek Sirokai Mátyás fordításában. Eközben a legrégebben született fiatal író, Garaczi László készülő regényének részletét varázsolta elénk baseball sapkája alól.

Esszé és kritika rovatunk történetének egyik lélekölő pillanata volt, mikor Dunajcsik Mátyás bejelentette, úgy érzi, egy időre az összes vizet kimerte Velencéből. Nedves is lett minden. Na ez ám a rokkó. De a rábeszélésnek engedve, végül mégis elruccant Nádas Péter gondolájába elmélkedni. Talán ott futott össze Lanczkor Gáborral, akivel a lapszámban együtt ellensúlyozzák a neoavantgárd karcosságát, bár nem garantálhatjuk, mit suttog majd a finom fülekbe a Folyamisten. Kele Fodor Ákos a Szívdezzert relatív cukortartalmát, tápértékét méri meg. Vajon betegre ehetjük magunkat vele? Zenélő szív ez vagy csak egy doboz? Molnár Zsófia filmkritikájában pedig Pollágh Péter Nyolclábú tükrének törésállóságát vizsgálja, s azt, kin vág eret legközelebb ez a veszélyes tárgy.

De míg ezekre választ kapunk, *olvassunk Marnót*. Törjük fel végre. Nem fog fájni.

Deres Kornélia

Számunk Erdély Miklóssal kapcsolatos képanyagáért köszönet illeti az Erdély Miklós Alapítványt. Az Erdély-blokk összeállításában nyújtott segítségéért Birkás Ákosnak, Erdély Dánielnek, Szkárosi Endrének és Szőke Annamáriának lehetünk hálásak. A Bergmanról és Antonioniról szóló írásokat Gelencsér Gábor gondozta.

Számunk további illusztrációi BANKSY street art munkáinak felhasználásával készültek.



Egyvers

Lanczkor Gábor

(1981) költő, a SZTE
doktorandusza. Kö-
tetei: *A tiszta ész*
(JAK-L'Harmattan,
2005), *Fehér Dalos-*
könyv (L'Harmattan,
2007), *Vissza Londonba*
(Kalligram, 2008).

LANCZKOR GÁBOR

Folyamisten

Botrányos szellemét a kezdeteket követően
kitagadták magukból: porrá mégsem omolt.
Krisztus megkeresztelésénél az ariánus
mozaikon még teljesen egyenrangú félként
áll Keresztelő János mellett a Jordán jegyében:
ő a Folyó; kezében nádszál, rák koronája.

Mint elpártolt fiúörökös, mindenből kitagadták,
azóta körmönfontan rejtőzködve tenyészik –
mindez azóta, hogy feljöttek a katakombákból,
felelték a jelentőségét, hogy első bazilikáink
a városfalon kívül emeltük, –
hogyan lezajlott eszménk frigye a hatalommal.

Mind a vazallusai, festett énekesek, mind,
filmesek, bronzöntők, festő-manufaktúrák,
letarolni őket; vagy, zokogjanak, – a hosszú évszázadok
határozatlansága után minden egyéb hiábavaló már –
az irgalomnak vetni őket koncul: „Kemény akcióhoz
keresek aktív, lehetőleg kopasz fiút –
harmincnégy éves, átlagos testalkatú,
kopaszra nyírt srác vagyok: szeretném, ha megaláznál,
leköcsögöznél; élvezz a seggembe, miután
rojtosra kefélted, a számba, arcomra és a kopasz fejemre” –
koncul, hadd zokogjanak: „Kigyúrt felsőtestű srácot keresek,
aki totál meztelenül, akár álló fasszal pózolgatna,
súlyozna, edzene, fitogtatná az erejét,
közben az izmait markolászhatnám, gyúrhatnám,
ütögethetném” – az irgalomnak vetni őket oda, koncul.
Ő a Folyó. Kezében nádszál, rák koronája?
hordja a felkent városok mocskát több ezer éve,
katakombák, altemplomok vékony vízereiben
csörgeti magát, akár egy teli pénzeszacskó.

*Egy kétezer éves folyamat olvasata*Lanczkor Gábor *Folyamistenéről*

A *Folyamisten* két évezredes sorsán keresztül Lanczkor Gábor logosz és erősz, urbanitás és természet, kereszténység és misztériumvallás kezdeti egységét, majd azt követő drámai dichotómiáját kísérli meg bemutatni. A versben úgyszólván végig egyértelműen az ellentétpárok második tagjával azonosul. A szakadással kapcsolatban két pontot emel ki: az őskereszténység államegyházzá alakulását és a művészetnek az egyház alá rendelését. Ilyen komplex és súlyos téma feldolgozása egy viszonylag rövid műben egységes, kitarított hangot, ugyanakkor tagoltságot kíván. A költő egyenletesen erős lélegzetét követő biztos gondolat- és mondatritmusával valamint tudatos építkezéssel mindkét követelménynek eleget tesz.

A három részre tagolt mű *első tétéle* két ragyogó hatsoros versszakból áll. A nyitó két sor és a *harmadik tétel* képező záróstrófa a dichotomikus szakadás utóbbi másfél évezredének hibátlan gondolati és metaforikus tömörségű keresztmetszete. (A *folyam* "szellemének" porrá „mégsem omlása” akár képzavar is lehetne – ám egy bukását is túlélő isten masszív erejére utaló paradoxonként elfogadtatja magát.) Az első versszak további négy sora a két fél korakeresztény *aranykori egységét* egy ravennai baptisztérium mozaikjának egyik jelenetén demonstrálja. A „mozaik” szó a görög „muszaiosz”-, „muszeiosz”-ból származik; eredetileg ugyanis a *Múzsák*nak szentelt helyeket ilyen technikával díszítő műveket nevezték opus mosaicum-nak. *Múza* (Kalliopé) volt az anyja *Orpheusz*nak, akinek a fia is Muszaiosz, a „*Múzsák embere*” volt, apja viszont egy Oiagrosz nevű *folyamisten*. Orpheusz és Kalliopé ugyan éppen nem a képcsínálók, hanem a dalnokok, a költők őse, illetve múzsája – de a mozaik és a múza *nyelvi* összefüggésére ezúttal éppen egy *költemény* utal. A múza ihlette *művész* és a *folyamisten* eredeti szoros kapcsolata a második tételben kap majd jelentőséget.

De maradjunk még az első tételnél. A második versszak a *szakadást* írja le ugyancsak hibátlanul. Első két sora a nyitó strófa első két sorát nyomatékosítja. Bravúrosan, egyetlen kulcs-szót ismétel meg: „*kitagadták*”. Az első sor éppenhogy csak jelzi e kitagadás okát, a második az isten túlélésének módszerére utal, a további négy pedig a kereszténység bűnbeesését foglalja össze: feljövételét a föld alól, bevonulását a természetből a városba és államvallássá korrumpálódását.

A vers *második, középső tétéle* a fent felsorolt ellentétek egységének szakadásából a művészetre és az erotikára hármló kései, negatív következményeket kívánja ábrázolni. Ez a rész *ellenpontja* a szigorúan két hatsoros szakra tagolt első tételnek: mind megszakítás nélküli 15 sornyi folyamatosságával, mind az eddigi emelt stíllel szemben felelőre – bár belső monológban, fiktív idézetként elhangzó, de egy ismétlésvariánssal plusz hangsúlyt kapó – vulgáris, sőt, pornográf szöveggel, mind a vallás- és művészettörténeti utalások helyét elfoglaló nagyon is emberi szenvedés és kéjvágy jelzésével. A kitagadott, „rejtőzködve tenyésző” folyamistennek csupán a *művészek* maradtak „vazallusai”, de a költő láttelepe szerint az egyház és a művészet sok évszázados kompromisszumos viszonya végül immár csakis a *művészet megszüntetésébe* vagy a perverzióba hajló *puszta szexualitással történő azonosulásába* torkollhat. Az első két és fél sor után pedig már csak az utóbbi alternatíva kerül szóba. Abból a szempontból érthetően, hogy az *erotika* elfojtása a kereszténység által valóban történelemformáló negatívum. Költő erre különösen érzékeny kell hogy legyen, hiszen éppen az orfikus teremtményszó szerint Erósz az „elsőszülött” isten. Az idézőjeles szövegek annak illusztrációi, amit Nietzsche úgy fejezett ki, hogy „a kereszténység mérget itatott Erósszal; az ugyan nem halt bele, de bűnné korcsozott”. Erre a botránnyra reagál a versbeli „kemény akció” botránnya. Az erősz puszta szexualitássá és szadomazochista hatalmi viszonyná degradálása azonban ugyanúgy elkorcsosulás, mint a szexualitás elítélése, a szublimálás nélküli önmegtartóztatás vagy a képmutatás.

A dezerotizált vers korcs vers; ám a rendkívüli vitális energiával rendelkező szexusból néhány cseppnél több már nem pozitívan fermentálja, hanem *szétmarja* a szöveget. (Akárcsak a „vér”, amelyből a népi szürrealisták csepegtettek túl sokat a verseikbe.) Így a naturalista vulgáris betét, amely 2-3 sorban éppenhogy megerősíthetné a korszellem

Tábor Ádám (1947) költő, esszéíró, szerkesztő, kritikus. Legutóbbi kötetei: *A váratlan kultúra* (Balassi, 1997), *Hajóház* (Palatinus, 2001), *Szellem és költészet* (Kalligram, 2007).

patologikus metszetére vonatkozó költői láttelelet hitelességét, ilyen extenzivitással megzavarja a gondolatmenetet, *meztörve a vers ívét* torzítja a kompozíció arányosságát. Márpedig az *arány* éppen a *logosz*, a – latin verbumra és ratio-ra még szét nem szakadt – Ige alaptulajdonsága (a görög „logosz” szó egyszerre jelent szót, okot, értelmet és arányt). *Azé a Logoszé*, akinek testet öltött alakja megkeresztelésénél az aranykorban a folyamisten a ravennai ariánus mozaik tanúsága szerint jelen volt. Azé a Logoszé, aki János evangéliuma szerint „kezdetben volt”, „Istennél volt”, sőt „Isten volt”, és akit Krisztusként Keresztelő Szent János magánál előbbre valónak mondott, mert míg ő csupán *vízzel* keresztel, Krisztus *Szent Szellemmel* és – Máté szerint – *tűzzel*. (Ez természetesen mint a héraikleitoszi „örökké élő tűz” princípiuma értendő.)

A záró tétel első sora refrénszerűen, csupán interpunkciós jellegű módosításokkal megismétli a nyitó szakasz utolsó sorát, ám a beléfoglalt kijelentés második egységét – a versben ezen az egyetlen helyen – *kérdéssé* változtatja. A kérdőjel a „korona” szó után következik, a folyamisten hatalmának megtörésére utalva; a „Folyóéra”, aki immár rakpartok közé szorítva, csatorna- és talajvízként tengődik a „felkent városokban”. Száz éve az akkori világ már „teli pénzeszacskók” által felkent fővárosaiban, Londonban és Párizsban született meg a világkrízissel, az „új aiónfordulóval” szembenező modern és avantgárd irodalom és művészet. „Kátrány meg olaj / A folyó verítéke” – írja e modern irodalom egyik alapító költője, T. S. Eliot az *Átokföldjében*; a *Négy kvartett Dry Salvages* c. tételét pedig a folyó „majdhogynem elfeledett” „hatalmas, barna isten”-ként való újrafelfedezésével indítja, tudva, hogy „a folyó bennünk van, a tenger mind körülötünk”. Ezzel ezúttal arra figyelmeztet, hogy Héraikleitosz igazsága mellett Thalészét és Lanczkorét se feledjük: *a víz is őselem*, a termékenység és a megtisztulás egyszerre. Nem véletlen, hogy az istenek régebbi nemzedékéből Zeusz egyedül Okeanoszhoz, a legnagyobb folyamistenhez nem nyúlt. Mert Okeanosz a legfőbb Folyó és tenger, Homérosz szerint az „istenek eredete”, „mindenek eredete”, aki önmagába visszaáramolva körbefutja az egész Földet. Ennek analógiájára Joyce Finnegan’s Wake-ének első és utolsó (fél)mondata is körbefutja a művet, melyben egyébként a dublini Liffey folyó locsogja el Earwicker – HCE – históriáját; a könyv valójában az utolsó félmondattal kezdődik, és e félmondattal a mű legeslegelején olvasható folytatásával zárul. „Kezdetemben a vég” – kezdi Eliot is az *East Cokert*, és így zárja: „Végemben a kezdet”.

Lanczkor Gábornak a kétezer éves történelmi folyamat produktív thalészi-pogánykeresztény költői olvasatát az általam adekvátnak tartott héraikleitoszi-krisztológiai szemszögből kíséreltem meg értelmezni. Mert csak az egymással nyitott dialógusba lépő olvasatok és értelmezések vezethetnek el valóban a „kezdetekhez”, a Kezdethez.



Erdély Miklós portréja, 1980-as évek (Fotó: Erdély-hagyaték)

Erdély **Miklós**

Beethoven Esz-dúr zongoraverseny I. tétel melléktéma

Még fiatalon vásárold meg
fali időmérő eszközeidet

vízalatti vadonatúj legömbölyített élű
lakkozott fagerenda (kb. 8x6 cm)
alatta arcnélküli fűrtös átbukás

Visszautasított gyenge alattomoság
Visszalegyezett füst

Összeilleszthetetlen félfigurák közötti
résen látható színes szelet a strandból
a belső árnyékfelületek

a megfelelő simaságával

Cím alatt legelő

«ütteti magát a kövér»

A leghíresebb lámpa kékes fénye

Cigánygyári lakatos férfias látogatása.

1964.

(*Kollapszus orv.*)

Kollapszus

- 6000 A sebhelyet ne keresgélj. Először van a seb, aztán a helye.
5999 Először van a seb, aztán a sorrend.
5998 Megszólalna a seb, ha nem lett volna kezdetben az Ige.
5975 A seb teret üt és indul a fájdalom. (ritkulás és búcsú)
5974 Szólna az ige de sebet üt és a horizontokon fölfogja szavát a sorrend.
5960 A seb mindent visszavont. Ettől seb. (otthon)
5943 Ha az idő elindult, (ruganyos) és ha a terek vonzalmi torzulását lélekben
ismételni tudjuk, és még néhol az érző anyag magába roskad, és oly fekete,
mint a fehér luk, akkor betölti készséggel.
5942 Faggasd a zenét, hogy van az, mikor az elmaradt fokozódástól repül (a féktelen
habzsoló, azzá válik, amit habzsol). (Sebbé)
5940 Nem is idő, csak ruganyos, mivel a folytonos indulás – (íme az életöröm) – ily
terekbe, mint aki vonzalmak félszigetébe ágyazottan, szétzuhanva, bizonyos határokon
felrakódva, a visszafordulás készségét indulási időbe nyújtva, – (íme az életöröm) –
egymás számára észrevehetetlenné ritkulva, míg felmerül: valamelyikük nincs (itt).
5938 A fájdalommal egyszerre tűnik el egy megkezdett, de sohasem folytatódó csodálkozás-
csonk, tartós emlékké válva, míg kiirt mindent, amiben megszülethetne (a semmi),
várakozássá fúrva minden anyagit, míg az akarat pontja is (ugyanakkor elkésve)
tűrhetetlen (öntűrhetetlen) akaratlanságában tovább zeng a kivonulás.
5937 Mint valamely búcsúszó átvészeli a nincs-mit-áthidalni – (íme nincs életöröm) – amíg
(mielőtt) az elő nem készített találkozás kipattan, terek terítése, térpárnák gyűrése
új fejek alá, beágyazottan – vége! – kiáltozhat ez az egytagú zaklatott staféta.
5936 Ott (húzd át) nyugalom és itt (húzd alá) többen.
5937 Még mindig vége?!

(*Kollapszus orv.*)

Perforált vers

Az első sor minden betűje perforálva van.

A következő sor összes betűje, kivéve egy a és egy k betűt.

Itt sima perforáció mentes részlet következik, ami így hangzik:

Sógornómmal beszéltem telefonon.

Majd újra egyenletes rendben lukak.

A szóközők szintén át vannak lukasztva.

A sorhosszak tökéletesen egyformák.

1966.

(Kollapszus orv.)

Áhitat

Csipesszel nyúlhatott a tengervízbe
Aki ezt az ostyát kihalászta
Magasba tarthatta sokáig
Míg a jeges szél
Az ázott lapocskát
Zsiletté dermesztette.

1968.

(Kollapszus orv.)

Prózavers

Prózában, meleg szélben indul. Itt már új sor kívánczozna, e nyári szélben, ami szintúgy csak prózai. Mintha száraz tarhonyát döntenének sokszáz zsákból, úgy csörög a lomboszat – pont úgy. Még finomabban; mintha cérnametéltet (körülmetélt cérnát) lassan-gyorsabban dobozából, melyre csak vers figyelme terjedhet ki, de másra is.

Vegyük a fák és a bokrok hánykolódását, ezeket az örvénylő düh-kitöréseket: hagyja őket békében a szél!

Ne csiklandd, ne ingereld a helyhezkötöttet! – már fél költői igazság és ha még szabadságot veszek a sorvégi kényszert előbb végrehajtani, ésszerűtlenül elválasztani, vagy sort abbahagyni, verset

(Második kötet; illetve: *Magyar Műhely*, 1980/60–61.)

Ásványgyapot

Tegnap voltam először életemben a kerületi tanács épületében.
Régen volt, mikor utoljára valamit először csináltam életemben.
Pontosan húsz évvel ezelőtt láttam a tengert életemben először.

A párhuzamos házsorok közeit szemmagasságban falazta el a víz.
A partnak azon a részén egy hatalmas fehér szálloda állt.
Proust valaha ott, egyik lefüggönyözött szobában, pihentette szemeit.

Mikor a kerületi tanács lepecsételő szobájába benyitottam,
a lehető leghétköznapibb külsejű kövérkés fiatalasszony
azt a meglepő kijelentést tette... De erről majd később.

A dermesztően hideg vízben a fürdőzés örömeinek adóztam.
Olykor felsandítottam az épületre, ahová Proust visszavonult.
Papírfehéren világított a párnafestékszínű atlanti égben.

Azt mondom, nem is volt olyan rossz találmány az a Taigetosz!
mondta a legesleghétköznapibb külsejű szőke asszonyka,
az adóigazolás lepecsételésével kijelentésének is nyomatékot adott.

Észrevettem, nem bánja, ha a beszélgetésfoszlányt magamra veszem.

Én sem bántam, hogy a nevezetes szikla említésével összefüggést
teremtett olyan távoli események között, amelyek egyaránt késve
és először fordultak velem elő. Mert mostanáig sohasem adóztam.

Távozóban arra gondoltam, milyen műveltek nálunk az emberek.
Majd arra, hogy nem szabad általánosítani. Ezután nekiláttam,
hogy falszigeteléshez valahol ásványgyapotot szerezzek.

(*Második kötet; illetve: Jóvilág, 1984.*)

Idő-móbiusz

1. Ami lesz, és visszahatni képes, az van.
2. Ami önmagára visszahat, az önmagát okként határozza meg.
3. Csak az képes magát alakítani, aki visszafordul és magára okként hat.
4. Aki magára okként hat, az már olyan, amilyené magát alakítani kívánja.
5. Azonban mégsem lehetett volna olyan, amilyen, ha nem alakította volna olyanná, amilyen, jóllehet azzal a magával alakította magát olyanná, amilyen, amilyené alakult.
6. A fejlettebb visszanyúl, hogy fejlettebb legyen.
7. Így önmagát (oda-vissza) kölcsönösen meghatározza.
8. Ekként a szabadság kétszeres meghatározottság az időben.
9. Ha annak tudatában élsz, hogy minden pillanatodhoz vissza(meg)térhetsz, saját megváltásodtól vagy bekerített.
10. Az ember tehát alávetett valakinek, aki legjobban ismeri: önmagának.
11. Tarts önmagadtól.
12. Kész van, ami készül.

(*Második kötet; illetve: Sorozatművek. Székesfehérvár, Csók István Képtár 1976/77*)

Nem sikerült

A történehamisítás sem sikerül.
A még-nem- és a már elhunyt közé
beékelődnek a szervek.

A még-nem-elhunytak közé is, ha
az egyik hagyja. A másik
megutálja, hogy az egyik ezt túri.

Az öngyilkosság sem sikerül, ha
a szervek nem működnek rendesen.
200 altató... mi az egy elkínzott májnak?!

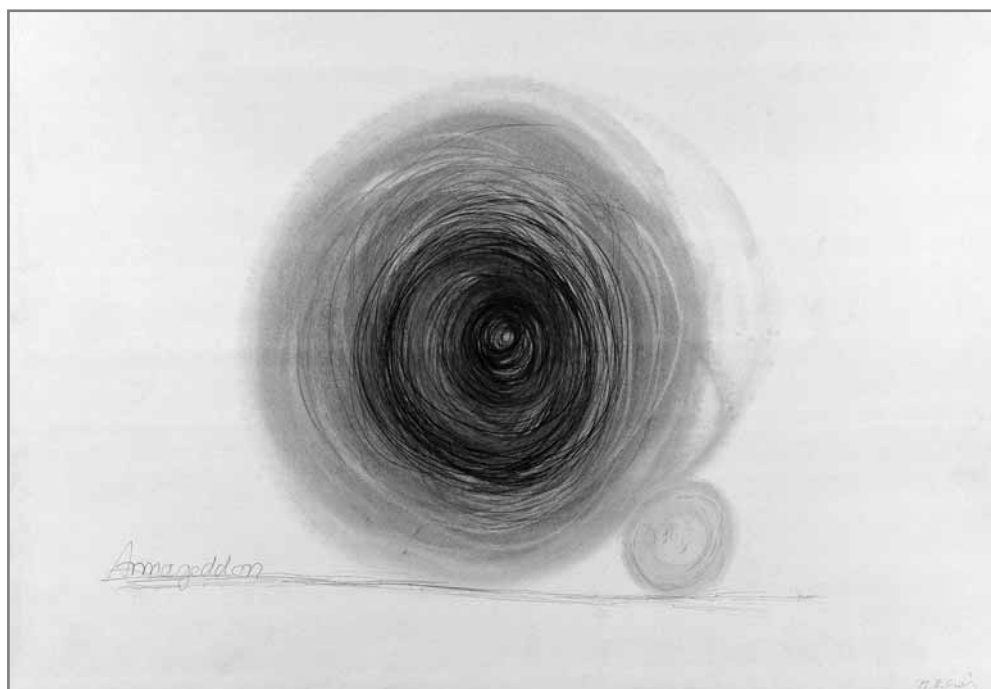
Ha a szervek nem túrik, hogy a másik
kamillával permetezze az evezőlapátokat
emlékül, akkor nincs emlék. Jelenlét van.

Hiába az együttműködési készség:
önfegyelem, öncenzúra, öngyilkosság.
Nincs halott. Fokozódó elevenség van.

A bezárt meleg kép, a letakart
integető elvágja a kötelet.
A rák ma már görögdinnye.

S mindez nincs utólag. Most van.

(Második kötet; illetve: *Aktuális Levél 7*, 1984.)



Erdély Miklós: *Armageddon*
1982, Erdély-hagyaték (Fotó: Lugosi Lugo László)

Szemelvények korábbi kritikákból

„Az a funkció, amelyet Erdély daimónjai betöltenek: a kettéhasadt – és ezért számtalan darabra szakadt – világ tagjainak összekötése: reanimáció: nyelvátömllesztés.”

Tábor Ádám: *Váratlan! Kérdés!* (A váratlan kultúra, Balassi Kiadó, 1997., illetve: Magyar Műhely, 1983/67.)

„Erdély Miklós a jelentéskioltással a szabadság megtapasztalásának nem kevésbé rafinált eszközét találta fel: éppen azt teszi, amit saját bevallása szerint tenni akar, gondolatot tesz állapotná. Ezen állapotban és határhelyen nem egyszerű kérdések születnek, »érdekes« kérdések vagy »új« kérdések, hanem kérdéskényszer születik, a szorongás egy vidám válfaja, melyből a kiutat aztán ki-ki maga kell hogy megjelje magának.”

Babarczy Eszter: *Határátlépő* (Új Művészet, 1992/4.)

„A műfajhatárok átlépése vagy máskor a művészetén kívüli világ szimbólumainak, tárgyainak művészeti szcénába való bevitelének a klasszikus avantgarde Duchamp-ra visszamenő tradíciója, amelynek Erdély Magyarországon talán legnagyobb mestere volt. Hosszú évek alatt szinte a tökélyre fejlesztette e módszert, s annak minden lehetőségét maximálisan kiaknáztta. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy Erdély a szelíd botrány és a provokáció mestereként művészete *eszközüvé tette a szocializmust*, annak művészeti intézményrendszerét.”

György Péter: *Erdély Miklós – a szelíd botrány művésze* (Holmi, 1992/8.)

„A hetvenes évek budapesti művészeti közegében annyi csapódott le a holisztikus gondolkodásból, hogy átkerült a hangsúly a szakmai teljesítményről a *személyiségre*. Ekkor ívelt Erdély Miklós pályája felfelé a »második nyilvánosság« terében. Egybeesett ezzel, hogy Kassák halálával már 1967-ben megüresedett egy kulcsfontosságú szerep a magyar kultúra avantgárdnak nevezhető szférájában, s az Erdély-legenda párája abból a közegeből szállt fel, amely lázasan kereste azt az apafigurát, etalont, amelyet Kassák személyében elveszített. Erre a szerepre a Csernus- és Kondor-mítoszok eleven letéteményese, Petri-Galla egykori körének egyik törzstagja, és ezáltal egy nagyon fontos, de tetszhalott budapesti kulturális tradíció egyetlen potenciális továbbvivője, Erdély Miklós volt alkalmas, aki alkatánál fogva is megfelelt a feladatnak, és történetesen éppen ezt a szerepkört kereste.”

Forgács Éva: *Egy mítosz természetrajza. Erdély Miklós és a neoavantgárd magánya* (2000, 1993/10.)

„A tanítványok, jó esetben legalábbis, igaz tanuk. Személyesen mindössze fél tucat-szor találkoztam Erdéllyel, csak interpretátor, közbeszóló értelmező, fordító lehetek, amikor Erdély Miklóst mint írást értelmezem, igen vázlatosan. Egyetlen állítást szeretnék töredékesen alátámasztani: véleményem szerint Erdély írása, szövegvilága a zsidó és keresztény bölcsességi irodalom igen késői, de autentikus hajtása. Írásról a szó bibliai és posztmodern kulturális értelmében beszélek.”

Balassa Péter: *Erdély Miklós mint írás* (Alföld, 1998/12.)

„Nincs szomorúbb, mint amikor az építész tevékenysége amputálódik. Amikor az alkotási folyamat egyik része eltűnik. Amikor a mű nem valósul meg. A terv terv marad. Ezt persze ki lehet állítani, el lehet fogadtatni, mint képet, festményt, szobrot, vagyis mint műalkotást. Ezzel is el lehet érni a világhírt, ezen az alapon is lehet valaki sztár. Sőt, lehet olyan építész, akinek ez a célja. Lehetséges-e a megvalósulási fázisnak a teljes kihagyása? [...] Lehet-e az építész csak guru? Megjeleníthető-e az építészlet kizárólag konceptuálisan? A válasz 1980-ból: »A konceptart levítézték.«”

Rajk László: *Kilóg-e a lóláb, avagy Erdély Miklós művészete* (Új Magyar Építőművészet, 1998. október)

„Erdély szövegeiről bizvást elmondható, hogy megértésükhöz nélkülözhetetlen valamiféle hermeneutikai támasz, melyre elvileg nem a műalkotások, hanem a tudományos-gondolati termékek esetében szokott inkább szükség lenni. És ez a hermeneutikai

támasz nagyrészt a szerző személyességéből eredeztethető, amely a maga idejében evidens volt, és semmiféle későbbi magyarázat nem rekonstruálhatja maradéktalanul.”

Ungváry Rudolf: *A személyes művész* (Kritika, 1999/2.)

„Erdély a képzőművészetet az irodalom felől, az irodalmat a képzőművészet felől közelítette meg, s mindkettőt a tudomány felől. (1985-ben például *megfestette* az imaginárius számot.) Az interdiszciplináris gondolkodás híve volt (gondoljunk az Indigo-csoport munkájára), művei a konceptualizmus, a minimalizmus és főként a Fluxus (Filliou, Beuys) műveivel rokonok. (Joseph Beuys-szal személyesen is találkozott, de nem tettek mély benyomást egymásra.)”

Nagy Pál: *Erdély Miklós: Tézisek az 1980-as Marly-i konferenciához* (Magyar Műhely, 1999, 110-111. szám)

„Ha akarom, Erdélyben könnyedén nyomára bukkanhatok az Ótestamentum prófétáinak: elég föllapoznom a *Mondolatot*, a *Fényismeretet*, a *Lehetőség-vizsgálatot* vagy az *Idő-Möbiuszt*, hogy olyan komolyságnak, a halál olyan szenvedélyes megidézésének a megnyilvánulásaival találkozom, amelyek a mai világban gyanúsán korszerűtlennek tetszenek. De éppígy ráismerhetek – mindenekelőtt a montázshasználatában – a szürrealizmus hagyományára, a franciáknak vagy József Attilának a hatására, s elegendő beleolvasnom verseibe, hogy a későbbi magyar posztmodern irodalmat is lássam előlegezve.”

Földényi F. László: „*saját lábába botlik*” (*Né/ma. Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció, 2004.)

„A formátlanság megformálása szükségszerűen vezet a paradoxont magukba építő filmnyelvi megoldásokhoz. Erdély a lélektani aspektusok, a szerkezeti összefüggések hiányáról beszél, s mint majd látni fogjuk, Jelest ugyanehhez a ponthoz eljutva minduntalan a filmi kifejezés határainak átlépése, illetve megsemmisítése kísérti. Erdélynél mint képzőművésznél és független filmesnél ez a határhelyzet eleve adott. Ezért utasította el a profi filmgyártást, a kereskedelmi szempontokat. Ahogy egy beszélgetésben elmondta: »nekem ez nem a szakmám, ezért azt csinálhatom, hogy kipróbálom, mit lehet csinálni a filmben. A kétséges dolgokat. Tehát én mindig a nem biztosra megyek.«.”

Gelencsér Gábor: *Önagyonfilmezők* (*Né/ma. Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció, 2004.)

„Lakner, Jovánovics és Erdély egy-egy munkája meghatározhatatlan műfajú koncept. Lakner kitalál egy olyan cselekménytípust, amelyet lehetetlen megakadályozni: »TUKTUKTUKTUK« ha ezt egy darabig hangosan ismétled, észreveszed, hogy a k és a t között is keletkezik egy hangzó, amely szándékunk ellenére jön létre. Jovánovics rekonstruál egy történelmi sakkjátszmát, természetesen sakkírás segítségével, mely jelrendszer annyira egzakt és csalhatatlan, hogy önmagában bizonyíték az illető (Tristan Tzara és Vlagyimir Iljics Lenin közti) játszma megtörténte (!). Végül Erdély Miklós műve: utánozhatatlan gesztussal egy kanál libazsírt csapott egy A4-es papírlapra, majd felszólított, hogy tegyem bele a dossziéba, a többiek művei közé. A papíron ez a felirat állt: »Ne különíts el! Ne izolálj!«.”

Beke László: *A magyar konceptuális művészet szubjektív története* (*Né/ma. Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*, Ráció, 2004.)

„(...) óriási jelentősége van annak, hogy Erdély a művészeti interdiszciplinaritást a tudományos megismerésre is kiterjeszti. Az előbbit ugyanis elvileg meg lehet úszni egy-két jól sikerült kiáltvánnyal, az utóbbihoz azonban már jóval több kell. Erdély Miklós különös tehetséggel fedezi fel a reáltudományos fejlemények művészi értékét, és képes azokat adekvát módon feldolgozni.”

Liszka Tamás: *Szabadságtechnikai gyakorlatok* (Metropolis, 2007/04)



„A sok csodálatra méltó esemény, amelynek szabadságharcunk napjaiban szüntelenül szemtanúi voltunk, óráról órára újabbakkal gyarapszik. A Tanács körút és a Kossuth Lajos utca sarkán, a gyógyszerár Kossuth Lajos utcai kirakatán a következő tábla függ: »Forradalmunk tisztasága megengedi, hogy így gyűjtsünk mártírjaink családtagjainak. A Magyar Írók Szövetsége«. A tábla aljában ezt olvassuk: »A ládát a Magyar Írók Szövetségének gépkocsija 5 és 6 óra között szállítja el.« A nyomtatott táblára egy százforintost ragasztottak át ragasztószalaggal. Alatta a kirakat mélyedésében, esőtől védve, nagy zöld vasláda, 20, 10, 100 forintosokkal és fémpénzzel. Másodpercenként újabb és újabb pénzdarabok repülnek a ládába. Az arra járók közül alig akad valaki, aki a maga kis adományát ne helyezné el benne. De olyan sem akad, aki bűnös kézzel hozzányúlna a sok ezer forintra tehető, összegyűlt pénzhez. A láda mellett egy kis önkéntes órszemet találtunk, Szép László 10 éves, Irányi utcai tanulót. Senki sem állította oda, de már két órája vigyáz a zuhogó esőben, nehogy valaki hozzányúljon a pénzhez. Ő mondja el, hogy ezt még nem is próbálta meg senki.”

(Forradalmunk nagyszerű erkölcsé, *Magyar Szabadság*, 1956. november 3.)

„Minek nézsem? Látom, hogy jó”

(interjú Peternák Miklóssal)

– *Induljunk ki abból, hogy Ön szerkesztette az Erdély Miklós elméleti szövegeit tartalmazó kötetet (Művészeti írások, Budapest, 1991). A szerkesztői jegyzetekben említést tesz róla, hogy rengeteg írás csak kéziratban maradt fenn. Milyen publikálatlan művek vannak még?*

– Erdély szövegeit nagyjából három részre lehet osztani. Az elsőbe tartoznak azok, amelyek még életében megjelentek, értelemszerűen ezzel van a legkevesebb gond. A második csoportba tartozó munkák kéziratként rendelkezésünkre állnak, de életében nem jelentek meg. A harmadik halmaz a legnehezebben átlátható. Ebbe körül-belül száznegyven, ceruzával teleírt füzet sorolható. Az összes füzetet még a nyolcvanas évek végén katalogizáltam, majd Szenes Zsuzsa legépelte, digitalizáltuk, Szőke Annamária rendszerezte. Vagyis annak, aki majd kritikai kiadást szeretne csinálni, nagyon könnyű dolga lesz. Nagyrészt olyan írástörédek ezek, amelyekről nehezen lehet eldönteni, Erdély publikálni akarta-e őket. Vannak korai versek, amiknél jóval sikerültebbek kerültek bele a kötetbe, de érdekeseek lehetnek.

– *Milyen állapotban van az Erdély-hagyaték?*

– Van egy Erdély Miklós Alapítvány, amelynek tagja Erdély Dániel a család részéről, valamint Beke László, Szőke Annamária, Forgács Péter, Török Tamás és én is. Azért jött létre, hogy a hagyaték lehetőség szerint egyben maradjon, feldolgozása és publikációja megtörténjen. Az első komoly teljesítménye az alapítványnak az 1998-as életműkiállítás volt, ahol mindazt, amit össze lehetett gyűjteni, bemutattunk a Múcsarnokban. Már akkor elég jó szinten álltak az Erdély-katalógus kéziratai. Sokak szemében jogos igény, hogy miért nincs még kész egy ilyen kiadvány, de azt lehet mondani, hogy ha bárki tenne egy ajánlatot, hogy a katalógust tisztességes formában kiadja, akkor két-három hónapos munkával elkészülhetne. Az összes műről digitális másolat készült, az összesnek megvan a leírása.

Az írásokkal kapcsolatban már a kezdet kezdetén kitaláltuk, hogy milyen jellegű kötetekben lenne szerencsés az életmű kiadása, hogyan volna a leglogikusabb. Véletlen szerencse volt, hogy amíg létezett a Képzőművészeti Kiadó, ki tudtuk adni a művészeti tárgyú írásokat, a filmeseket később a Balassi Kiadó vállalta. Most áprilisban fog megjelenni az Erdély pedagógiai munkásságát bemutató kötet, amely a kreativitási gyakorlatokra és az INDIGO-ra (Interdiszciplináris Gondolkozás – *a szerk.*) helyezi a hangsúlyt. Nagyjából két éve készül, vastag kötet lesz, nagyon sok képpel, a Gondolat Kiadónál jön ki.

– *Van írásos anyag ezekről az INDIGO-s gyakorlatokról?*

– Erdély Dánielnek a diplomamunkája volt az első kis INDIGO-katalógus. Az INDIGO-t megelőzte a FAFEJ (Fantáziafejlesztő gyakorlatok – *a szerk.*) és a Kreativitási Gyakorlatok, amiről film is készült, és amiről Erdély több írása is szól. Össze vannak gyűjtve és vannak olyan szövegek is, amelyekben pontosan le van írva, hogyan is zajlottak ezek a gyakorlatok.

– *Nincs abban valami ellentmondás, ha egy videóról átírt szöveget Erdély műveként olvasunk, miközben maga Erdély az akcióit jelenben történőnek, nem reprodukálhatónak képzelte el?*

– Erdély minden egyes előadására nagyon lelkiismeretesen készült, tehát nem egyszerűen csak felvételtől írtuk át, hanem kéziratok segítségével. Ezért is voltak az előadásai nagyon erősek, mert volt bennük munka, ez látszott akkor is. Továbbá *A kalocsai előadás* anyaga a leírt szövegtől függetlenül is hozzáférhető, meg lehet bármikor nézni. Természetes, hogy a *Demokratikus festmény* olvasva nem olyan izgalmas, de semmiképp sem érdektelen. Ugy gondolom egyébként, hogy ha megfelelő módon megmagyarázzák az olvasónak, akkor mindent ki lehet adni. Kétségkívül csak a legfontosabb írásokat kell mindenki számára, olcsón, minél többször hozzáférhetővé tenni, és a kritikai kiadás dolga, hogy mindent közöljön, de nem nagy példányszámban.

Peternák Miklós
(1956) művészettörténész, a Képzőművészeti Egyetem Intermédia Intézetének vezetője.

– *Visszatérve az INDIGO-ra és a FAFEJ-re, ezek hogyan zajlottak?*

– A *Kreativitási Gyakorlatok*ban én nem vettem részt bár tudtam róla, láttam is Erdélyt, például a Kossuth Klubban vagy a Balázs Béla Stúdióban. A *Kreativitási Gyakorlatokról* leírásokból lehet tudni és, ami fantasztikus az a film, amit Maurer Dóra készített. Nagyon pontosan érzékelhetővé teszi, hogy milyenek voltak ezek a gyakorlatok. Az egészet, mint szakkört kezdte Galántai György, Maurer Dóra is benne volt, majd egy ponton szóltak Erdélynek, hogy ő is kapcsolódjon be, amit ő nyilván úgy értelmzett, hogy nem volt elég ötletük. Ez a megbocsátható rosszindulat mindenképpen benne van. Egyfajta kollektív gondolkodás és cselekvés irányába vezette a résztvevőket, akik nem egy irányba készülők specialisták voltak, hanem a legkülönbözőbb háttérrel rendelkező érdeklődők. A kreatív alkotás inspirálhatta őket, hogy olyan dolgokkal találkozhatnak, amikkel máshol nem. Nem volt benne még az az erős képzőművészeti irányultság, amely később megjelent, nem volt konkrét cél.

Az INDIGO esetében azért valamelyest strukturálta az összejöveleket, hogy legyen valami, ami létrejön és amit mindenki elfogad. 1980 körül lettem és is tagja, s vettem részt kiállításokon, akciókban, jártam rendszeresen a találkozókra. Éreztem, hogy örült szabad légkör volt, ez hatott a legerősebben mindenkire. Se mellébeszélés, se tekintélytisztelet, se az akkor tiltott dolgoknak a körülírása kimondás helyett – mindez „hiányzott”. Mintha egy állandó provokáció jött volna valahonnan, mindenki cikizett mindenkit, amiből aztán öngerjesztő módon létrejött egy-egy projekt. Jól mutatja ezt például az Indigó csoport beszélgetése a *Mozgó Világ* számára.

– *Erdély Miklós háza találkozóhely volt, mondjuk ezekben az összejöveleekben?*

– *Hogyne. De az a ház egy külön történetet is megérne, tudniillik az Jászi Oszkár villája volt, amit Erdély István, Erdély Miklós édesapja, megvett. Rengeteg albérlőjük volt, Kormos Istvántól Csurka Istvánig. Érdemes elolvasni Erdély Dániel visszaemlékezését („Mi kis” életünk, Árgus, 1991/5), leírja az egész családtörténetet: a tragédiák sorát, Erdély Miklós anyját, aki egy ismert spiritiszta volt. Rendkívül sok mindent más fényben mutatnak meg ezek a történetek. Például rengeteg olyan Erdély-mű van, ahol valamilyen módon meg van érintve ez a spiritiszta világ. Az is a háttérinformációhoz tartozik, de nem elhanyagolható, amit Erdély állít, hogy az egész zsidó-keresztény világ neki más minőségű rálátást enged, mint bárkinek. Ahogy a *Kalcedóni zsinat határozataiból* című kiállításához kapcsolódó előadásában ő maga elmondja, az ő helyzete speciális volt. Zsidó családban nőtt fel, ahol a szülők hitték Jézus Krisztust, bár nem keresztelkedtek meg. Minden oldalról elég gazdag tapasztalatokkal rendelkezett ahhoz, hogy merjen hozzányúlni ezekhez a dolgokhoz. Ha ilyesmiket tudunk, máris közelebb kerültünk néhány részlethez, amiket ezek nélkül esetleg misztikusnak, érthetetlennek gondolunk.*

– *Számolt ezzel, rájátszott erre a misztikus szálra?*

– *Kapásból két példa is eszembe jut. Van Klaus Groh-nak egy 1971-ben megjelent könyve, amely a kelet-európai konceptuális művészetekkel foglalkozik. Ebbe a könyvbe Erdély egy négy lapos munkát adott, *Szeánsz és happening* címmel, ahol Stanislaw P. spiritiszta-médiúmról készült képeket és fluxus akciókat rakott egymás mellé. Részben formai hasonlóságokat, részben az eltérő attitűdöt hozva játékba. Ennél erőteljesebben *Az ember nem tökéletes* című négy kollázsra jön elő ez a téma. Lélekállapotok kerülnek elő és írnak körbe egy Jaspers-idézetet. Ott is van egy médiúmról készült fotó, ahogy egy ektoplazma árad ki a szájából. Ezt a Schrenck-Notzing által egy Eva C. nevű médiúmról 1911-ben készített fotót Erdély többször is felhasználta. Mondjuk úgy, hogy az ismeretlent, a nem feltárhatót, a közvetlenül nem a realitáshoz tartozó dimenziókat tapogatja körbe ezekben a műveiben.*

*De ez csak egy szál, legalább ennyire fontos, ha az életrajzát átgondoljuk, hogy 1945-ben tizenhét éves. Átéli az egész világháborút, családtagjai halnak meg és nagyon sokáig verseket ír, amiket nem mutat meg senkinek. Ugyanígy a forgatókönyveit sem. A legfontosabb témája pedig évekig a háború. Ilyen a *Lószerpocskolás a II. világháborúban* című novella, vagy a *Túlélni* című forgatókönyv.*

– *Erdély a Jó és rossz pásztorok című írásában azt fejtegeti, hogy a magyarországi mainstream művészek nagyon frusztráltak attól, hogy külföldön nem ismerik (el) őket. De milyen*

volt magának Erdélynek a viszonya a nemzetközi áramlatokhoz? És milyen az itthoni "hivatalos" művészethez?

– Valahogy máshonnan közelítsünk! Érdekes volt a hatvanas évek közepétől a hetvenes évek közepéig tartó időszak Közép-Európában. A látható lazulás a kultúrpolitikában egybeesik a 68-as nemzedék megjelenésével. Látványosan a hatvanas években következik be valami alapvetően új: minimalizmus, konceptualizmus, kísérleti film, fluxus, új zene – mind-mind egymást erősítették. Abszolút nemzetközi mind, és mintha egy időben jutott volna eszébe ugyanaz mindenkinek. Magyarországon hiába ismerte valaki azt, hogy mit csinálnak nyugaton, hiába volt esetleg fogalma arról is, hogy ő mit akar csinálni, el volt zárva, kívül volt a szcénán. És nem nagyon lehetett bekerülni az itthoni hivatalos művészet keretei közé. Voltak erre érdekes példák, például Altorjai Sándor rendszeresen festett a Képcsarnoknak, olyan képeket, amelyek illeszkedtek abba az ízlésvilágba, megvették, de mellette csinálta az újdadaista pontosabban gyagyaista-tasiszta munkáit. Volt, aki díszlettervezésből élt. Amit Erdély keresett és csinált, az ma sem része a köztudatnak. Ha megnéznék, hogy mi az, ami nemzetközi viszonylatban erős, hagyományként felmutatható magyar művészet, és jönne egy külföldi ismerősünk, kérdezné, hol látható mindez együtt Magyarországon, nem tudnánk neki mit mondani. Vannak töredékek, zárványok. A szomorú sorsú Kassák Múzeumba például el lehetne vinni. De kicsoda Kassák? Izolálva van, mint Vajda Lajos, Gyarmathy Tihamér, Erdély Miklós, Bódy Gábor. Lassan száz éves, erős, nemzetközileg is ismert gerince a magyar művészetnek Moholy-Nagytól az Európai Iskolán át a 60-as, 70-es évek konceptjéig, majd a médiaművészeti munkákig. Ez értéktengelyként állhatna, de nem lehet látni. Ami a zenében és az irodalomban nagyjából látszik, az a képzőművészetben nem.

Erdély munkásságával kapcsolatban azt lehet nehéz kezelni, hogy annyi mindennel foglalkozott. Ha egységként próbáljuk megérteni ezt a látszólag rettentően szerteágazó életművet, akkor elsöre egymástól nagyon távol levő dolgok között jöhet létre párbeszéd. A *Tavaszi kivégzés* című film és a kései festmények között például nagyon mély kapcsolat van. Jobban meg lehet érteni Erdély gondolkodását és munkásságát, ha nem választjuk szét anyag szerint, hanem megpróbáljuk a belső kapcsolatrendszer felfedezni.

– Ön a Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszékének vezetője. Erdély művészete mennyire van jelen a szakon? Egyáltalán mennyire tanítható?

– A lényegi újdonsága ennek a szaknak az volt, hogy minden, művészi kifejezésre alkalmas eszköz használata megengedett. Ezen túl bármi olyat ki lehet találni, ami még nincs, tehát ez a kognitív, megismerő attitűd ez nekünk lényeges. A tanszéken tanító tanárok közül többen nagyon fontosnak, kivételesen fontosnak tartjuk Erdélyt, de furcsamód még nem volt Erdély-kurzus. A filmjei kerülnek elő a legtöbbször, mint tananyag. Van egy-két írása, amit el kell olvasnia minden hallgatónak. Ha valaki nagyon ki akarná mutatni, hogy van valami közvetlen hatás, akkor talán abban a két-három napban, amit szemeszterenként arra szánunk, hogy az összes tanár és az összes diák összeül és megmutatja egymásnak, mit csináltak a félév alatt, ebben a folyamatos dialógusban található a fogódzó.

Egyébként, ahogy telik az idő Erdély műveit egyre erősebbnek érzem. Egyre több dolgot látok meg bennük. Volt valami különös képessége, ami a kvalitással függ össze. Pontosan meg tudta mondani, hogy miért jó valami, vagy miért nem, az első pillanatban. Ismert anekdota, hogy kiment egy filmről, és amikor utána szaladtak, azt mondta: „Minek nézzem? Látom, hogy jó”. Nagyon pontosan és világosan meg tudta mondani valamiről, hogy jó-e, és erre rengeteg embernek szüksége volt.

Ha az a kérdés, hogy itt Erdély programját visszük-e tovább, akkor arra határozottan tudom válaszolni, hogy: nem. Az lenne a legnagyobb tévedés. Az ő programja – ő maga volt. Amikor majd sikerül elérni azt, hogy a magyarországi (és nemzetközi) köztudatban méltó módon megjelenjen, az már egy új helyzet lesz. Ha mi ráerőszakolnánk a hallgatókra, mindenki elkezdené utálni. De ha kérdeznék róla, válaszolunk persze, ez az ideális állapot, amikor vannak megválaszolható kérdések. A kötelező tekintélytisztelen alapuló ismeretátadás hamis út.

Közegészségtelen töredékek

(levélinterjú St. Auby Tamással)

– Kezdeként próbáljuk meg rekonstruálni azt a művészeti, kulturális közeget, amelyben többek között az Ön és Erdély Miklós munkássága is kibontakozott!

– Kezdeként inkább megpróbálok elhatárolódni egyrészt annak a bizonyos „művészeti, kulturális közegnek a rekonstrukciójától”, mivel ez, szerencsénkre, lehetetlen, másrészt – in medias res – a „munka” és a „kibontakozás” szavaktól. Az, amit én művészetként, ill. nem-művészet-művészetként művelek, az időbe-ágyazottságom spon-tán-kényszerű-választott megtestesülése, nem „munkásság”, amely tehát nem is „bonta-kozott ki”, mert mindez inkább egy aleatorikusan pulzáló, centripetális „sűrűsödés” és centrifugális „ritkulás”, melynek során „melléktermékek” rakódnak le a „közegben”.

A 60-as évek elején „tisztán” esztétikainak véltem a műveletet, sőt a konkrét aktua-litás teljes kizárása látszott a megfelelő eljárásnak, olyannyira, hogy a *Tendencionizmus* című költészeti manifesztumom szerint az igék tendenciózus kifejeződésével párhuzamosan az alany és a tárgy figyelmen kívül hagyása, „elenyésztetése”, a „fosztóképzés” volt a program, a változatlan aktualitás, az örök jelen, az örökkévalóság, a Törvény, az Ige je-gyében – Weöres Sándor, Pilinszky János, Hamvas Béla és Angelus Silesius büvkörében.

E meghasadó és fuzionáló tendenciában a 60-as évek közepére érthetlenné, indo-kolatlan hangzavarrá váltak a szavak, „a *Szent Nyelv hallhatatlan, de felrobbant és ma-gábaroskadt a bábeli*”, tehát abba kellett hagynom a versírást. Az így keletkezett fullasz-tó vákuumban jelent meg a hétköznapi jelen, a „pop-közeg”. Ez már nem a Nyelvről szólt, hanem beszélt, pontosabban: beszélgetett – nem kellett már tudni, hogy miért „lángol” az „l”, az „á”, az „n”, a „g”, az „o”, az „l”, elég lett maga az „égés”, a „tűzvész”: VILÁNG! Le is vezettem egy akciót ezzel a recepttel a *Do You See, What I See?* című eseménysorozat alkalmával, az Iparterv termében 1968-ban, melybe partnerként – szo-kásomhoz híven – beszerveztem Erdély Miklóst. A kívülről ható bornírt nyomás – a kül-sőben való megnyilvánulás jogi (jogellenes), diktatórikus akadályoztatása –, az elnyomás nem csupán egy „kritikai realizmusra”, hanem a „merőben esztétikai”, póré arányok megnyilvánulására mint „burzsuj érdekek kiszolgálására” is vonatkozott, s ugyanakkor, tragikomikus önellentmondásosságában a szociális vonatkozások szerves elemként való alkalmazásának szükségességét is követelte, sőt, művészettörténetileg teleológikus elke-rülhetlenségét is tételezte a Szocialista Realizmussal. Nosza, itt volt alkalom! *Odébb-
rakni valamit, az már maga kritika!* E két világ – az ismert status quo és az újracsopor-tosításban keletkező ismeretlen világ – ütközését a szintén külső, a 60-as évek globális jogi-gazdasági-kulturális impulzusai is felgyorsították. Négyfrontos a művelet tehát: egyfelől megszüntetve megőrizni a „tisztán esztétikait”, másfelől eleget tenni a „tisztán esztétikai újítás”, a „»burzsuj« arányok megújítása” követelményének, harmadfelől meg-nyilvánulni a pop-aktualitásban, negyedfelől térdre kényszeríteni a status quót. A négy művelet egysége a Quintessencia!

Akkoriban modell-értékű hír volt számomra a Falmeditáció: „*Elhagyni a piacot – le-
ülni a fallal szemben – egy idő után a fal nem fal – egy idő után a fal újra fal – visszatérni a
piacra.*” A Pulzáló Fallal kettéválasztott piacra. Brahmahaha!

A művészet a hierarchikus művész–publikum kettősségében tengődik, a nem-mű-
vészet-művészet az anarchikus nem-művészet-művész–publikum egységében történik.
Mivel ezen utóbbi típusú műveletek előtt és során a koordináció nem kapcsolható ki, a
résztevők között heterarchikusan oszcilláló viszony jön létre.

A Happening – Environment az élet/történelem – a dolgok/környezet újracsopor-to-sítása. A Falat illető tudatosodás egyénenkénti fáziseltolódásban zajlik, ezen eltolódások kiegyensúlyozódása során hangolódik egymásra minden. Ekkor ér véget a Pre-história. És láthatóvá válik az eddig láthatatlan Üdvtörténet. *A közeg.* Brahmahaha!

– *A későbbi underground fontos egyéniségeinek korai munkáit mennyiben határozták meg politikai, társadalmi és mennyiben pusztán művészeti (művészetelméleti) célok?*

– Nem egyértelmű számomra a „későbbi”, az „underground”, a „fontos”, az „egyé-niség”, a „korai” szavak jelentése itt. De toleránsan félreértvén a kérdést, azt válaszo-

lom, hogy a korai műveket direkt politikai, társadalmi célok semennyire sem határozták meg. Az 1956-os forradalmat követő észbontóan brutális megtorlás még a „pusztán művészeti (művészetelméleti) célok” megközelítőit is fenyegette. Míg a 60-as években a varázsló Weöres Sándor és az anygali Pilinszky már ímmel-ámmal Támogatott, a szociáldemokrata szabaddkőműves Kassák még mindig ímmel-ámmal csak Türt és Hamvas Béla keményen Tiltott volt, addig az egy-két generációval fiatalabbakat nem csábította a társadalmi aktualitásban való megnyilvánulás, épp ellenkezőleg: taszította őket a megváltoztathatatlan látszó, idióta politika.

– *Emlékei szerint milyen volt a kapcsolat a korszak underground-neoavantgárd köre és a nem szorosan hozzájuk kapcsolódó alkotók között, a Halász-féle Lakásszínháztól Oraveczen és Tandorin át az olyan punk-művészekig, mint Molnár Gergely vagy Najmányi László?*

– Ez a témakör igen szerteágazó, így hát csak kiragadott példaként főleg azokat említem, akik a fenti kérdésben név szerint szerepelnek s akikkel nekem kapcsolatom volt. A 60-as évek végén kiállító Iparterv- és az ugyanekkor működő Szürenon- és No 1-csoport elhatárolódott egymástól; a Halász-féle Lakásszínházba a Szürenonból, No 1-ből senki, de az Ipartervből és környékéről is csak alig jöttek; Oravecz és Tandori ugyan küldött írásokat a 70-es évek legelején általam szervezett néhány felolvasóesthez – amelyekben Erdély és Balaskó is személyesen vett részt –, de ők maguk nem jelentek meg az esteken. Anekdotaént: azon a délutánon, amikor a Bem-rakparti kultúrházban a padlón guggolva szereltem a felolvasóesthez szükséges hangfalakat, észrevettem, hogy valaki a hátam mögött már hosszú ideje fölém hajolva áll – felköszöntem a sípülőveres férfinak, ő visszabiccentett, én folytattam a szerelést, az illető szótlánul, feszült figyelmet sugárzón, mereven állt mögöttem tovább, nagy sokára távozott – s az est után, amikor a gyönyörű Körner Éva szóvá tette, hogy Tandori el sem jött, én – mivel személyesen nem ismertem őt –, kérdeztem, hogy hogy néz ki, mire Körner azt mondta, hogy „Dezső egy fess, sportos férfi, olyan sípülőveres”. Egy másik anekdota: Tandori néhányszor felhívott telefonon, ilyenkor hosszú, egzaltált monológokat mondott – egy ízben a monológ végén ezt kiáltotta: *“Duchamp, Duchamp!”* – majd váratlanul letette a telefont –, egy alkalommal randevút kért tőlem, a Berlin Kávéházát javasolta – időre odamentem, s konstataáltam, hogy a kávéház tatarozás miatt zárva van, így hát az utcán vártam rá 10 percet, de nem jött – ekkor felhívtam, otthon volt, mondtam, hogy a kávéház zárva – mire mondta, hogy „tudom”. Brahmahaha! Molnár Gergely részt vett a Lakásszínházban, majd annak 1976-ban történt emigrációja után Najmányival közösen alapfontosságú műveletekbe kezdett.

Az emberek, tudva-tudatlanul, két csoportra oszlanak mindenkor mindenütt: a hierarchikus képimádókra és az anarchikus/heterarchikus képprombolókra. A művészek és a Tiltott művészek szükségképpen ugyanígy. A boszorkányüldöző represszió összepréslte mindent és mindenkit s így – bár döntő jogi/gazdasági/kulturális nézeteltérések voltak közöttük –, ebben a boszorkányüstben együtt fortyogtak a közös elnyomójukkal szemben. A szolidaritás valamelyest – persze csak emocionálisan – működött, de csak addig, amíg az 1989-es puccs után le nem emelték az üstről a fedőt, ekkor az összepréslte kígyók-békák mind szerteugráltak, s ma már annyira sem állnak szóba egymással, mint azelőtt.

– *Ön, miután 1966-ban megírta Pilinszkynek ajánlott, utolsó versét, elfordult a hagyományos értelemben vett lírától. Ezek után költészetében, ahogy Tábor Ádám fogalmaz: „a múlt-koncentrátum, a szó csupán a gesztus szolgálóleánya”. Ebben az időszakban és ezt követően hogyan alakult a viszonya a tradicionális költői szerepekhez?*

– El kellett fordulnom e pátosz-szerepektől, az émylítő giccs-szubjektumok felszínétől, amin pszichoszomatikusan generált ragyáikat vélik mélységnek a degenerált, énismetlő önkifejzők.

– *Mindezek fényében hogyan értékeli Erdély Miklós költői munkásságát?*

– Kezdeti kába, burzsuj, élveteg expresszionizmusa és szürrealizmusa miatt gyakran meg kellett feddennem őt. Ilyenkor szégyenlősen mosolyogva pironkodott, és alig kapott

levegőt, mert gyors felfogású, fejlődőképes ember volt. Miután Altorjayval megpróbáltuk kirángatni a Kondor-Bálint-Schaárból, hogy berángassuk az Akcionizmusba, majd a Konceptuális művészetbe, lassacskán észhez tért. Igaz, köldökzsinórját soha nem rágtta el teljesen. Rákjegyben született, s így vissza-visszatolatott szeretett Bermuda-háromszög-virágárok szülővizébe, és vitte a hírt – bár az nem magántulajdon – a sajátjaként. Miután megértette, hogy arrafelé hiába magyarázza az ikonoklaszta létszemléletet, s hogy ráadásul minket is, akik felszabadítottuk az emocionalista ikonolátrók béklyójából, hiába akar modernizálni, tehát, hogy vajakosan megkonstruált személyi kultuszával (örzöm néhány szakáll-szőrét) nem montírozhatja össze a depressziós, humanista moderneket az üde, vakmerő akcionistákkal, a csecsszopókat kezdte el ráncba szedni, szédíteni és okítani. Majd megírta a kor legaktuálisabb, legvilágosabb, legügyesebb, legkorszellemesebb tankölteményeit. Ezekben ugyanúgy, mint a minden egyéb médiumban készített műveiben immár három generációnak tett engedményeivel vált néhányunk, relatíve sokunk egyik kedvenc, igen fontos, élvezendő és tanulmányozandó szerzőjévé.

– *Egyetért-e a nézettel, miszerint a korszak neoavangárd lírája a posztmodern költészeti fordulat előfutára lenne?*

– Egyrészt: „neo-avangárd líra” – mivel e két szó kizárja egymást – nem létezhetett. Másrészt – ismét toleránsan értvén félre a kérdést –: míg a neo-avangárd már szélteben-hosszában alkalmazta az Inkoherensektől és a Dadaizmusból örökölt összes és az avangárból átvett némely módszert, amelyeket felhívítva, elgiccsesítve, piacképessevé téve a posztmodernizmus mint a sajátját adja most el a téli-tavaszi bevásárló-pályaudvar-könyvfesztiválokon és a white-cube bank-előszobákban, addig a posztmodernizmus éppen a legfontosabb tekintetben nem tarthatja a neo-avangárdot előfutárának – s ez a hierarchikus képimádat és az anarchikus képprombolás antagonizmusa. Ha a posztmodernizmus önvizsgálatot tart, akkor bulímiáját leküzdvé a nevével kell kezdenie azt, mint mindent, s abból kiderül számára, hogy ő maga nem tartja előfutárának a neo-avangárdot. Épp ellenkezőleg: minden az ő előfutára, de legalábbis a modernizmus – ami nem más, mint a dogmatikusok és a libertariánusok közötti langyos, opportunista dögunalom-középút. Az egyetlen, ami nem az előfutára, az épp az avangárd/neo-avangárd: annak döntő esztétikai-etikai alapállását és konzekvenciáit tudatosan hagyta ki – a képprombolást. Majd rokkó kristálytükrébe nézve lila reménye, miszerint a fentebb említett antagonizmus megszüntetésének célját épp ő érné el, elpárolog: e heterarchikus alapeszme működésének neve Post Neo-Avangárdizmus – nem Postmodernizmus. (A Telekommunikáció Nemzetközi Paralel Uniója esetében: Neo-Szocialista Realizmus.) Brahmahaha!

– *1966 júniusában Altorjay Gáborral és Jankovics Miklóssal közösen bemutatták Az ebéd című akciót, amelyet hagyományosan az első magyarországi happeningként tartanak számon. Miből táplálkozott ezen munkájuk? Hatott-e Önökre (ahogy azt Müllner András feltételezi) Erdély Miklós nem sokkal korábban megjelent, Montázs-éhség című írása, illetve az 1956-os Őrizetlen pénz az utcán című „őshappeningje”?*

– A kérdésben használt szó, a „bemutatás” – azaz a „reprezentáció”, az „imitáció” mint olyan – túltengéséből táplálkozott Az ebéd című happening. A cselekedet, a prezentáció, a valóságos tett hiánya, háttérbe szorítottsága, sőt veszélyesnek, eleve unesztétikusnak nyilvánítottasága, a minden „művészinek” ellentmondósága, azaz a realitásba való bevezetésének szükségessége miatt szerveztük meg a Happeninget 1966 nyarán.

Még 1965-ben – az említett nyelvi problémák fokozatos felmerülése közben –, „váratlanul” elkészítettem néhány intermedialis tárgy receptjét, amelyek gyökeresen mondtak ellent az addigi mániáimnak. Rögtön javasoltam Altorjaynak – akinek szintén kezdett kijönni a könyökén a „művészet” –, hogy csináljunk egy ilyen „neo-dada” receptek alapján készült műveket tartalmazó kiállítást Petri-Galla Pál “underground” lakásában. Erre gyakorlati okokból aztán nem került sor (pl. lehetetlennek látszott rávennem az angol követet arra, hogy ott üljön egy hétig egy nyugágyban szivarozva és teázva) – de ami komolyabban akadályozott: még nem jutottam a végére a múltnak, még nem hagytam fel a művészettel mint olyannal, még nem írtam meg a Pilinszkynek ajánlott „utolsó versem”, amely – bár nem látszik rajta, ám számomra épp ez a sorsfordító autentikusságának

bizonyítéka – klasszikus, automatikus írástechnikával jelentette volt majd be a fordulatot, a mutációt, a visszatérést a piacra. Ezen „melléktermék lerakódás” 1966 januárjában esett meg. Néhány hónap büszkén túrt légszomja után egy nap nyersen közöltem Altorjayval, hogy „most hazamegyek és radikális önmegerősítést hajtok végre: írok néhány, Pop art szellemű verset, vizslát”. S lőn. Eközben leesett a tantusz – vonalat kaptam – mexóltal egy automata: „Téves kapcsolat” – és beszélgetni kezdtünk.

Amikor néhány hét múlva Altorjay megmutatta a Film, Színház, Muzsika című szennylapban akkor megjelent *Happening és antihappening* című gúnyolódó, agyalágyult cikket, melynek még zagyvasága is inspiráló volt: pl.: „*irracionalizmus veszélyességét nem téveszthetjük szem elől*” – miként lehet irracionális a realitás? –, azonnal döntöttünk: csinálunk egy Happeninget – ha veszélyes, annál inkább! – és átvesszük a hatalmat.

Dorombly Károly, a Vigília című lap szerkesztője és a Vigília-társaság doyenje először beleegyezett abba, hogy az ő kertjében rendezzük meg a Happeninget, ami közben kivágunk egy fát, de másnap rájött, hogy a szomszédja egy ávós, ezért visszalépett, és azt javasolta, hogy kérdezzem meg Erdély Miklóst, neki is van kertje. Erdélyt csak úgy-ahogy ismertem látásból a Vigília-körből. Felhívtam és megkérdeztem, hogy kölcsönözném-e kertjét és pincéjét egy Happening erejéig, mire ő azt kérdezte, hogy „mi az a heppening?”. Mondtam, hogy „a művészet szép volt, de ez már nem az, sajnálom, ez már kapásból rendezi át az arányokat, a viszonyokat, az életet, a történelmet, az egész hóbelebancot”, erre hangja izgatott remegését nehezen leplezve azt mondta, hogy menjünk oda hozzá. Viszonylag hamar felfogta a dolgot, de nem vállalta a kockázatot. Inkább féltetvére kertjét és pincéjét javasolta, ahol aztán le is bonyolítottuk a műveletet. Erdély még sokáig sokaknak azt mondta, hogy nem volt jelen a Happeningen – nyilván azért, mert félt a rendőrségi zaklatástól, amiben nekünk jócskán részünk lett, s ugyanakkor tán úgy akart a Happeningről értekezni avitt udvartartásában, mint amin ő már túl van, hiszen voltaképpen az ő elméjében fogant meg az is – minek legyen ő azon jelen? –, s csak akkor hagyott fel ezzel a mesével, amikor megmutattuk neki a filmet, amin látható, hogy ő is ott volt, bizony.

„Beszélni, főképp hazudozás nélkül, nehéz, különösen olyan meghatározó-élményekről, mely[ek]ben a bennfentes elmerülést a jóízű tiltja. De van kiút!” – írja Erdély. Nos, Müllner *A magyarországi neoavantgárd akcionizmus vázlatos története* című írásában kiutat keresve valóban kitör a tények világából, odakünn bennfentesen elmerülve összemontíroz a „kronológiától terhelt” (Müllner) művészettörténetben egymáshoz nem tartozó időket, tereket és eseményeket, mindebbe még Goethét, Schillert, Schopenhauert, Benjaminget s másokat is bevon egy amolyan összeurópai, elitista, nekrofil gangrape-be, amit csak ökölrázó filológusok képesek lázálmodni. Ők, akik az ilyen egzaltált giccsbarkács-teóriák belterjesztésével keresik provinciális hírük és sanyarú kenyerük, ők a hivatásos művészettörténet-hamisítók, a hamisan tanúskodók, a rágalmozók, s a NETRAF (Neo-Szocialista Realista Nemzetközi Paralel Unió Globális Kontra-Művészettörténet-Hamisítók Frontja) ezekkel szemben lép fel.

Itt nincs helye és értelme idézni és cáfolni Müllner okfejtésének összes tárgyi és elvi aberrációját, de Erdélyt illetően két pontban itt mindenképpen korrigálni kell őt. A „*Dalí-happeningtől indítva megszervezték a magukét. Ez azonban az ebéd közvetlen, filológiailag azonosítható, szövegekben testet öltő genealógiájának csak az egyik alkotója; a másik nyom Erdély Miklós tanulmányához, a Valóság 1966. áprilisi számában megjelent Montázs-éhséghez vezet. Az a Szentjóbó Tamás, aki a Dalí-happeninget mint mintát megnevezte egy Beke László által vele készített interjúban, ugyanott olyan terminológiát használ, amely igazolja Erdély Miklós egy későbbi állítását, mely szerint a »fiatalok« olvasták a Montázs-éhséget. A Szentjóbó által használt terminológia legfontosabb összetevői a »tettmontázs« és a »konkrét valóságban való megnyilvánulás«.*” Annak a Müllnernek a genealógiája nem áll. Egyfelől a *Happening és antihappening* című cikk, amely ugyan tartalmazza Dalí említett akciójának leírását is, csupán megerősített minket a Pop art felé már korábban megtörtént orientálódottságunkban, személy szerint engem a piacra való visszatérésben, ami az „utolsó versem” ténymegállapítása volt, másfelől Erdély maga nem tévedett *később*, ugyanis *Montázs-éhség* című cikkét valóban olvastuk, de erre már csak a vele való első



Erdély Miklós égő cipőfűzője VJKK

Erdély Miklós
A kalcedoni zsinat emlékére című munkájának megnyitása közben a Bercsényi Kollégiumban, 1980. március 18. (Fotó: Vető János, Erdély-hagyaték.)
Vető János felirata a fényképen: „Erdély Miklós égő cipőfűzője. V. J. Kína”

Erdély Miklós

találkozásunk után került sor, hiszen *akkor* hívta fel rá a figyelmünk. Már csak azért sem kellett a „terminológia-használatomhoz” Erdélyt olvasnom, mert a „*montázs*” szót, ill. a „*konkrét valóságban való megnyilvánulás*” kifejezést nem Erdély találta ki, viszont a „*tett-montázs*” szót én. Brahmahaha!

A másik itt korrigálandó részlet és a körülötte összegyűlt tévinformációk: „*Szentjóbý és Erdély vették fel Ladikkal a kapcsolatot névtelenül, és invitálták őt Budapestre.*” (Müllner) Ezek terjesztéséért elsősorban nem az a Müllner, hanem Ladik a felelős, pontosabban én, mivel nem bennfenteskedtem, hanem bennhagytam Ladik „*meghatározó-émlékeiben*” mindezt a katyvaszt. Ladikkal egyedül én, s nem névtelenül, hanem Mail art révén vettem fel a kapcsolatot már hónapokkal korábban. Erdélyt csak néhány nappal az UFO happening, a „*találka*” megtörténte előtt avattam be és kértem fel a részvételre. Tájékoztattam Erdélyt az UFO happening kész tervéről, s ezt követően ő maga döntött az ő részvétele tőlünk viszonylagosan elszigetelt módjáról – tehát az UFO happening nem egy általa, s még csak nem is egy szervesen, közösen tervezett művelet volt, hanem voltaképpen két, nagyjából azonos környezetben zajló, egymással kapcsolatba nem kerülő, párhuzamos esemény. Az a Müllner azonban itt is az elvesztett fonállal próbálja meg az egészet megint Erdély nyakába varrni. Például hivatkozik az ufókkal kapcsolatos véleményeire is, mintha Erdély fedezte volna fel azok jelentőségét. Ezzel szemben tudni illő, hogy a 60-as években napi sajtóhír volt az UFO, s mindenki ezekről beszélt. Az a Müllner – bár másra hivatkozva – megint „*montázsszerű szerkezetet*” emleget, amivel csupán azt akarja elérni, hogy Erdélynek tulajdonítsa most már nem csak Az ebéd happeninget, hanem az UFO happeninget is, sőt az ő teremtésének tulajdonítsa a Fekete Erdőtől a Fekete-tengerig kanyargó folyammal és hányással megidézett Schiller szellemét és Erdély manikűröző-nője által a vízbedobált aranyhalakkal egyetemben az egész világegyetemet, lévén az is maga montázs, kiüresített hely és jelkioltás, nemdebar. Brahmahaha!

Ha az a Müllner konzekvens lenne diákos igyekvésében, akkor rádöbbenhetne, hogy Erdély Möbiusrákként visszahatolt-hajlott-hajolt-hajtott-hatott a téridőben, és a *Tavaszi kivégzés* című, 1985-ben készült filmjével inspirálta a *Happening és antihappening* című cikkben hosszan idézett, 1966 előtt bemutatott bécsi dráma, *A kivégzés* szöveggönyvét is. „*A darab egyik hőse, a Vállalkozó, (...) hatalmas összeget ígér egy nagycsaládos lumpenproletárnak, ha elevenen eladja neki a hulláját – vagyis beleegyezik abba, hogy a város főterén, rendkívüli társadalmi esemény közepette, lefejezzék. Emberünk egy idő után rááll az alkura. A Vállalkozónak a hatósági engedélyt is sikerül kijárnia: az illetékesek egymásra hártják a felelősséget, határozottan megtiltani egyik sem meri. A darab végén a kivégzés mégis elmarad, elmossa az eső, az az öt városházi tisztviselő jelenik meg csupán, akik szabadjegyet kaptak. (...)*”, a szerző „*darabja elé, rendezői utasításként, egyetlen mondatot írt csupán. Ezt: 'E darab bemutatásához guillotine szükségeltetik'*”

Nem csoda, hogy az utcán járva gyakran botlom kisebb-nagyobb csoportokba, akik azt kiabálják, hogy „Müllnera-kóklera-müllnera-kóklera”. Brahmahaha!

Erdély még a 60-as években elmondta nekem, később több alkalommal jelen voltam, amikor másoknak is elmondta az *Őrizetlen pénz az utcán* esetét. (Érdekes lenne megtudni, hogy ki és mikor adta ennek ezt a címet. Ugyanakkor hasznos lenne, ha a gondolkozás megtisztítása érdekében pontosan meghatároznánk, hogy mi is ez. Semmiképpen sem „ős”, ugyanis, ha ez happening volna, akkor ennek voltak már előzményei, s „*happening*” nem lehet, mert abban a résztvevők interaktivitásán van a hangsúly az environmenttel szemben. [„*Installációról*” természetesen szó sem lehet, hiszen az csupán a kontempláció médiuma.] Az „*environment*” hangsúlyozása látszik a legmegfelelőbbnek – az adott esetben az, hogy *ebben, benne* működik a tett, magát a tárgyi *környezetet* – utca, láda, pénz – helyezi előtérbe.) Erdély mindig többes szám első személyben beszélt az eset kapcsán, miként azok az írók is, akik tanúként publikálták az őrizetlen pénz gyűjtése körül történeteket. Az a Müllner szolgálja így számol be az ügyről: „*Erdély visszaemlékezése szerint ő volt az ötlet gazdája. Az Írószövetség autójával járta az utcákat, és időről időre elzavarta a láda mellé örül szegődő nemzetőröket.*” Bizarrr – időközben eltűnt a többes szám első személy, eltűntek az írók, Erdély már egyedül ül az autóban s egyedül művészkedik. Vannak, akik azt állítják, hogy Erdély, élete utolsó éveiben, amikor cezaromániájában már az ujsa köré tekerte a fél várost, azt mesélte úton-útfélen az ájult hallgatóságnak, hogy mindent ő talált ki és fel, mint a Szovjetunió. Ez azért látszik valószínűnek, mert publikálta azt is, hogy ő csinálta a világon az első performencet a *Do You See What*

I See? címmel rendezett est során, amit én szerveztem 1968 novemberében az Iparterv termében, holott jelen volt, sőt részt is vett egy verse Altorjai Sándorral való elszavalatásával azon az Írószövetség klubjában rendezett eseményen, amit Altorjay Gábor és én szerveztem 1967 áprilisában, ahol az ő szemlélete szerint performance-okra került sor (bár akciók voltak azok). Az ego-tripben szenvedők örök feltalálás-rangadó-jába akár be is szállhatnak számos 1956 előtti akciómmal – objektív tényekre (tanúkra) hivatkozva – pl. azzal, hogy amikor az általános iskolában a tanár felszólított arra, hogy nyissam ki az ablakot, én kiemeltém azt, vagy azzal, hogy azt kiabáltam a Vasas gyermekkórus-verseny közben, hogy „Tűz van!”. Ami viszont mindezen gyermeteg pletykákon túl valóban lényeges: Erdély az *Őrizetlen pénz az utcán* modelljének interpretálásával tudatosította, terjesztette és alkalmazta azt az élethelyzetet, realitás-szerkezetet, visszacsatolás-mintát, „public art”-viszonyt, amit a művészeti, illetve a nem-művészet-művészeti aspektusból kristálytisztán példásnak tartunk.

– *A Kádár-korszak kulturpolitikai viszonyai között számos művész, ahogy Ön is, az emigrációt választotta. A külföldre távozott alkotók kapcsolatban maradtak-e, és ha igen, milyen volt a viszonyuk az itthon maradókkal, például Erdéllyel, Hajassal, Balaskóval?*

– Én ugyan unalmamban és kíváncsiságomban az emigrációt választottam, de csak akkor engedélyezték elhagynom ezt az országot 1975-ben, amikor a hatalom pribékjei is megunták a kíváncsiságom és a saját kíváncsiságukat irántam. Az első happeningtől kezdve bölcsen „Schwitters” fedőnévvel szoros megfigyelés alatt tartottak, büntetésként megfosztottak utazási jogomtól, majd a szamizdatban való részvételem miatt letartóztattak, és – újfent törvényellenesen – kiutasítottak az országból. 1975-ben az anyaföldről kivándoroltam az apaföldre: Svájcba. Barátaim továbbra sem kaptak útlevelet. Ezt némiképp pótolni szándékozva, rengeteg levelet írtam nekik, s hogy mindenkit zavarba hozzak, pl. Hajasnak írt leveleim gyakran Bekének címeztem és fordítva, vagy a postai cím pontosságá dacára a levél megszólítottja ismeretlen maradt stb. (Zömüket Papp Tamás 1984-ben szamizdatként – kissé cenzúrázva, Brahmahaha! – publikálta.) Hajasnak és Bekének gyakran telefonáltam. Balaskóról semmi hírem nem volt. A Magyar Műhely nyugat-európai találkozóinak némelyikén – bár feszélyezett a magyaros virtus – résztvettem. Erdélyt, amikor súlyos betegsége kitört, svájci, antropozófus gyógyszerekkel próbáltuk megmenteni, amiért nagyon hálás volt, Altorjay meg Hamburgból szervezte a woo-doo tömegimádkozásokat Brazíliában. Ekkoriban többször felhívtam Erdélyt, hogy rávegyem az általam felszólító módból kijelentő módba újrafordított Miatyánk elmélyült, közös elemzésére, de vihogott és nem állt rá, így hát egy hosszabb levelet írtam a szolipszista megoldásról, de végül is nem küldtem el neki, mert nem akartam a halálos ágyán megbotránkozgatni. Csak Erdély halála után publikálta azt Beke. Nyugatra menekült barátaimmal, a Squat színház tagjaival, Altorjayval, Lángh Júliával, Molnár Gergellyel, Najmányival és másokkal rendszeres – személyes, telefonos és levelező – kapcsolatban álltam.

– *Hogyan tudtak bekapcsolódni az emigráns alkotók a nemzetközi áramlatokba, és ehhez képest milyen volt az itthoni művészek külföldi megítélése?*

– Semmi mást nem kell tenni, csak tudni kell az Időszellem létezéséről. Maga ez a tudat elegendő a bekapcsolódásra. Akik erre képesek, egynek érzik magukat a világtörténelem áradatával. A Magyarországon élő művészek szórványos jelentkezése külföldön az ásítást vagy az ellenérzést váltotta ki.

– *Amikor felkértük erre az interjúra, azzal az előfeltevéssel kerestük meg Önt, hogy Erdély Miklós recepciója (különös tekintettel irodalmi munkásságára) hiányos. Válaszában ezt megelégedéssel találta. Ezek szerint Erdély kanonikus helyzetét nem tartja problematikusnak?*

– Azt a véleményt, hogy a 60-as évek magyar művészetét még mindig nem dolgozták fel, többtucatszor hallottam és olvastam az elmúlt évtizedekben maguktól az illetékes művészettörténészekről. A kérdést, hogy „vajh, miért nem dolgozták fel?”, ma már nem lehet elütni a korábban helytálló kifogással, hogy „azért nem, mert nincs összegyűjtve a 60-as évek művészete, tehát nem kutatható”, ugyanis 2003-ban már be-

mutattam Budapesten, majd Bécsben, Genfben és Berlinben a Hordozható Intelligencia Fokozó Múzeumot, ami több, mint 1100, 1956 és 1976 között keletkezett művet tartalmaz a tiltott, letagadott és elfeledett, Magyarországon keletkezett Pop art, Akcionizmus és Konceptuális művészetből (a NETRAF által összegyűjtve és digitalizálva). Míg több külföldi művészettörténész már évek óta ezt a gyűjteményt kutatja, mindmáig egyetlen magyar illetékes sem jelentkezett.

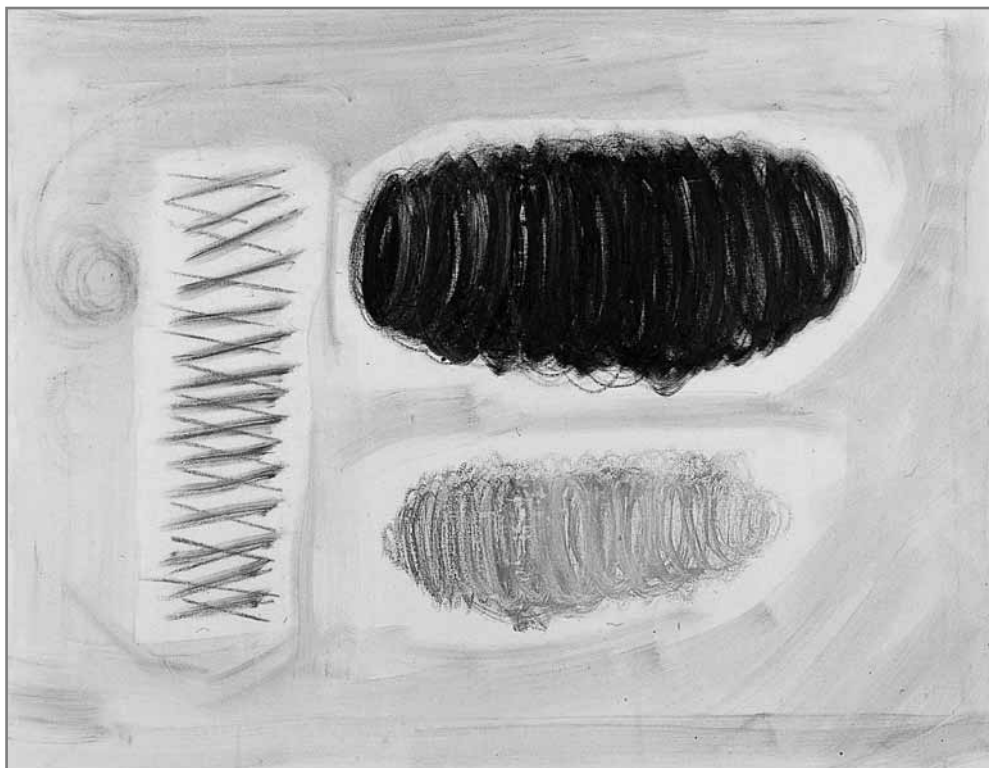
Meglepőnek tartom, hogy Erdély irodalmi munkásságának mélyreható vizsgálata is hiányosnak minősül, hiszen költeményei, prózája mind, esszéi jelentős része már jó néhány éve publikálva van, tehát a vizsgálandó kéznél van.

Hogy képzőművészeti tevékenysége nem kutatható, az köztudott: a Beke László, Peternák Miklós és Szőke Anikó által 1998-ban csupán egyetlen hónapocskára megrendezett mucsarnoki retrospektív kiállítás katalógusát a mai napig nem publikálták, s ez a hűtlen kezelés alapos vádját immár 10 éve hiába ordíttatja velünk!

Budapest, 2008. 03. 10.

St.Auby Tamás (a TNPU szuperintendánsa, NETRAF-ügynök)

A levélinterjút Krusovszky Dénes, Szabó Marcell és Urfi Péter készítette.



Erdély Miklós: (Cím nélkül), 1982–84, Spicchi dell'Est, S.R.L. Galleria d'arte, Róma (Fotó: Lugosi Lugo László)

„Egy szűk terem” (interjú György Péterrel)

– Erdély Miklós munkássága szervesen táplálkozott a korból, amelyben élt, autentikusan tudott megnyilvánulni egy hazugsággal átitatott közegben, vagy közeg ellenében. De épp ezért mintha a kortárs kontextus eltűnését a szokásosnál jobban megsínylené ez az életmű. Ön is arról beszél Erdélyről szóló írásában (A szelíd botrány művésze, Holmi, 1992/8.), hogy az életmű ennek hiányában milyen nehezen megközelíthető. Ez a tanulmány tizenhat éve jelent meg, azóta sok minden történt Erdély körül is. Volt életmű-kiállítás a Múcsarnokban, számos írás jelent meg róla. Ez azért segít, vagy nem?

– Egyrészt van egy igen zord filológiai tény. Az a bizonyos ouvre-katalógus, amely az életmű kutathatóságát lehetővé tenné, máig nincs kiadva. De nem csak erről van szó. A rendszerváltozás után az történt, hogy egy végletesen zárt kulturális kontextusban élő ember hagyatéka megérkezett egy felfoghatatlanul tágabb világba, ahol praktikusán lefordíthatatlan. Nem tudom, hogy másképp lenne-e, ha a szó legszolgáibb értelmében rendelkezésre állna az életmű egésze. De nincs így: ma Erdélyt még mindig *kutatni* kell, nem pedig *olvasni*. Ez egy olyan tárgyi tény, amely nem válasz a kérdésük spirituális részére, de számolni kell vele. Az Erdély-reneszánsz, amit most kibontakozni látok, szintén a kutatás, a recepció reneszánsza, nem a műveké, a műélvezeté.

Másrészt pedig teljesen igazuk van: minden professzionális avantgárd szubkultúrában készülő munkának az utóélete bonyolultabb – mert sokkal inkább kontextusfüggő, site-specific –, mint az olyan műveké, amelyek nem a terek (a stúdió, a műterem és a múzeum) és a műnemek egybemosásából indulnak ki.

Ezért is találja Erdély olyan nehezen a helyét a különböző kánonokban. Az irodalmi kánon a mai napig nem tud vele mit kezdeni. A képzőművészeti kánonban azért nincs jelen, mert ilyen egész egyszerűen nem létezik (egy másik interjú témája lehetne, hogy miért). Még leginkább a filmjeit tartják számon, de azt is – akármilyen furcsán hangzik – inkább Bódy Gábor filmjeinek kapcsán és erőterében, mint szuverén életműként.

– Professzionális avantgárd közeget említ. De mintha ennek az egész irányzatnak a központi kérdése, problémája lenne az anti-professzionalitás. Talán nem is volt olyan nemzedék, amely ilyen kevés információt kapott, mint az '50-es években indulók.

– Erdély annak a megdöbbentő példája, hogy – kivételes esetben – milyen produktív lehet az, ha valaki nem tud eleget a kortárs világról, miközben a nagybetűs Jelen érdekli. Erdély nem volt művelt ember, legalábbis a mai fogalmaink szerint nem. Magamon is látom, hogy milyen drámaian nő az az elemszám, amelynek alapján, mondjuk, Erdély Miklósról gondolkodni tudok. Ha pedig arra gondolok, hogy valaki ilyen kis elemszámból ilyen messzire jutott, akkor azt kell mondanom, hogy hozzá hasonlóan kreatív embert soha nem ismertem. Úgy kellett követnie egy Zeitgeistot, hogy a 90 százalékát ő találta ki. És nem nagyon tévedett. Erdély azt találta meg, ami ma már – mondjuk a reakcionista esztétika óta – természetes, de akkor korántsem volt az: a posztkarteziánus művészetet. Felismerte, hogy a művészet nem individuális teljesítmény, hanem social agency, társadalmi cselekedet, processzuális közösségi aktus, ahol a múzeum – laboratórium.

– Ezeknek az alkotói közösségeknek a működése különösen érdekes és ellentmondásos. Milyen szerepet játszott Erdély Miklós a korszak underground-avantgárd művészeti csoportjainak életében?

– Az alapítóatyák szerepe egy-egy avantgárd törzsben mindig hasonló. Erdély szerepe Kassákéhoz mérhető, de nála toleránsabban kezelte a körülötte lévőket, relatíve kevés embert is átkozott ki. Őrületesen sokat segített abban, hogy valaki magára találjon. Megtalálta az embereket, akik megtalálták őt, és ezután dominálta őket. Azok a képzőművészek, akik ma progresszívnek mondhatóak, egytől-egyig kapcsolatba hozhatóak Erdéllyel.

György Péter (1954) esztéta, egyetemi tanár, az ELTE BTK kommunikáció szakának vezetője. Legutóbbi kötetei: *Az eltörölt hely – a Múzeum* (Magvető, 2003), *Kádár köpönyege* (Magvető, 2005), *A hely szelleme* (Magvető, 2007).



Erdély Miklós

– Ez a termékenyen domináns pozíció is az egyik oka lehet annak, hogy Erdély, szemben sok társával, nem emigrált a '70-es években.

– Azt hiszem, jó helyen járnak. Miért állt meg Kassák Bécsben? Miért nem ment el Berlinbe? Azért, mert ha elmegy, be kellett volna állnia a Bauhausba. Ezzel szemben Bécsben ő volt az úr, volt saját lapja, követői.

Erdély esete hasonló, de itt nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy a 70-es évek közepén elmenni Magyarországról elmondhatatlan pszichológiai vakugrás volt. Egy olyan világba kellett elmenni, ahonnan nem volt visszaút. Nekem minden barátom elment, és számtalan oka volt, hogy én miért nem, meg tudnám ezt szépen indokolni, de ha igazán őszinte akarok lenni, azt kell mondanom, hogy gyáva voltam. Erdély nem gyáva volt, neki lehetetlen volt elmennie. Mégiscsak volt két gyereke. Volt mögötte egy asszony, Szenes Zsuzsa, aki nélkül Erdély lehet, hogy senki nem lett volna, mert megtartotta őt. A magyar avantgárd története egyébként tele van ilyen fantasztikus asszonyokkal, ezekkel a semmihez nem fogható zsenikkel, akik nélkül ez az egész nem így történt volna.

Erdélyt korlátozták, de a tiltást is a saját javára tudta fordítani. Szenvedett a bezártságtól, a Kádár-korszaktól, a nem-utazás kultúrájától, de tartott is az ismeretlentől. Nagyon pontos az a történet, mondhatni *urban legend*, miszerint amikor Erdély élete vége felé kijutott Amerikába, megállt New Yorkban, és azt mondta: „ez már erősebb, mint én.”

– És hogyan látja az Erdély-életmű exportálhatóságának esélyeit?

– Elmesélek egy történetet, mert idevág. Amikor először voltam Amerikában, és teljesen naiv voltam és hülye, volt a fejemben egy morális parancs, hogy Vajda Lajosnak életmű-kiállítást kell rendeznem New Yorkban. És amilyen tájékozatlan voltam, azt hittem, hogy majd pont a MOMA-ban. Akkor találkoztam egy bennfentessel, aki mutatott egy *short list*-et, amin 3000 név szerepelt, olyan művészeké, akik ki akarnak ott állítani. Mikor már értettem a csíziót, megkerestem a tekintélyes Zsidó Múzeumot, ott már megnézték a képeket, és a kurátor azt mondta, hogy: „rendben, és hány képe van kereskedelmi forgalomban?” Mondtam, hogy egy sem. És akkor visszaadta. „Nézd, én azt megértem, ha van egy kötelmed, hogy egy holokausztba belehalt zsidó művész munkáit kiállítsd, de tudod te, hány ilyen ember rohángál ebben a városban? Négyezer. Nekem pedig el kell adnom a jegyeket, ez kapitalizmus, ez egy társadalom, ami működik. Szóval hány kép van?” A józanság pillanata volt. Erdélyből akkor lehetne sztárt csinálni, ha lenne Magyarországon kultúrpolitika.

– Mert ha lenne, sztár lehetne?

– Akkor meg lehetne próbálni. Az *art world* egy szisztema, egy kapitalista rendszer, aminek megvannak a maga szabályai. Az a kérdés, hogy be tudjuk-e taposni Erdélyt ebbe a rendszerbe, azok szerint a szabályok szerint, amiket nekem

akkor New Yorkban olyan szépen és egyszerűen elmagyaráztak. Ide emberek kellene, akik két nyelven beszélnek, és akarják, és megvannak az anyagi eszközeik, és napi nyolc órában dolgoznak ezen.

– Ha már a pénzről beszélünk: Erdély két „pénzes” akciója közül az Őrizetlen pénz az ’56-os forradalom emlékezetes eseménye volt, mondhatni a kommunista rendszer ellen is irányult, míg mikor Párizsban névérték alatt kezdett el frankot árusítani, az a kapitalizmus és kritikájaként érthető. Ugyanakkor az életmű nagy része apolitikus.

– Ez nagyon releváns kérdés, vagyis: ez az a pont, azt hiszem, ahonnan el lehet kezdeni megérteni ezt az egészet. Működött egy rendszer, ahol a politikai identitást gyakorlatilag ki lehetett kerülni. Nagyon hamisnak tartom azt az újra meg újra elmondott hősi történetet, hogy az MSZMP így meg úgy elnyomta az avantgárd művészeket. Nem a közismert tényeket vitatom, csak arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a marginalizáltság nem azonos a politikai elnyomottsággal. Erdély marginalizált volt, és marginalizált *akart* lenni. Nem állt politikailag szemben a rendszerrel, mert ebben az értelemben nem volt társadalmi öntudata. Nem volt világos, egyértelmű társadalmi víziója. A demokratikus ellenzék feltűnése azért volt óriási probléma, egyébként az avantgárdnak is, mert megjelent egy olyan szubkultúra, amely kihívta ezt a társadalmat, amelynek volt politikai programja. Az avantgárdnak nem volt, nem is arra szerződött. Eszméi voltak és kulturális gyakorlata. Azt például, hogy a liberális kapitalizmus jó dolog, jobb, mint mondjuk az államszocializmus, azt a demokratikus ellenzék lehet, hogy gondolta, de az avantgárd biztosan nem. Ha a magyar neavantgárd genealógiáját nézzük, az Európai Iskolát, ami pedig Kassáig ment vissza – akkor világosan kirajzolódik egy szociáldemokrata, anti-kommunista és antikapitalista hagyomány.

Erdély pedig úgy tekintett a rendszerre, mint egy másik országra. Egy másik országban élt, és jelzem: elfért. Csehországban vagy Romániában nem fért volna el. Itt volt helye, még ha nagyon kicsi is. Erdélynek azért vannak filmjei. Nem lehetett terjeszteni őket, de le lehetett forgatni.

– *Forgács Éva elemzi részletesen (Egy mítosz természetrajza. Erdély Miklós és a neoavantgárd magánya., 2000, 1993/10) az Erdély Miklós-kép alakulását, és meghatározó szerepét az értelmezésben. Mit gondol, jót tesz a recepciónak az Erdély-kultusz? (Hozzáátéve, hogy e kultusz papjai és ismerői mind elférnének egy egyetemi előadásban.)*

– Nem hiszem, hogy szétválasztható lenne egy szerző és a mítosza. Forgács Évát zavarja Erdély személye, ezt, gondolom, lehet érezni. De nem csak őt. Minden szektavezér irritáló azoknak, akik nincsenek benne a szektában. Kassák is, Erdély is az volt. Abban a közegben, ahol működött, Erdély semmilyen udvariassági szabályt nem tartott be. Hiányzott belőle a szándék, hogy homogén érvelést alkalmazzon. Mi, itt az egyetemen, azt tanítjuk maguknak, maguk meg nekünk, hogy a legjobb argumentum győz, és ha valaki más rácsok mentén érvel, ott baj van. Erdély bármikor *frame*-et váltott. Számptalan emlékem van arról, hogyan vált álláspontot vita közben, hogyan veszi el a tiedet. Ez irritáló volt.

De erre nem a nárcizmus sarkallta, nem a győzni akarás, hanem a példátlan kíváncsiság. Tágra nyílt szemmel bámult a világra. Nem ismertem olyan embert, aki ennyire nyilvánvalóvá tette volna azt, hogy ki akarja belőled venni, ami a fejedben van. Teljesen gátlástalanul.

Nagyon sokat volt együtt nála fiatalabb emberekkel, de soha nem használta a tekintélyét. Bármikor meg lehetett piszkálni, rá lehetett mászni, és ő ezt nagyon jól tűrte.



Erdély Miklós:
Az Úthengertípiá
készítése I–II–III., 1980
(Fotó: Erdély György)



Erdély Miklós:
Úthengertípiá, 1980,
Erdély-hagyaték
(Fotó:
Lugosi Lugo László)

Erdély Miklós

– *Térjünk még vissza egy kicsit a már említett Erdély-írására. Itt beszél arról, a '91-es székesfehérvári kiállítás kapcsán, hogy Erdély művei olyan környezetben jelennek meg, ahová nem valóak – tudniillik egy múzeumban. Ez mindenképpen rossz? És ha oda nem, hová valóak?*

– Az avantgárd művek nagy része helyspecifikus, múzeumban való bemutatásuk nagyon speciális esetekben vezet jóra. Amikor az ember bemegy egy múzeumba, ott műtárgyakat keres, majd kontemplál, és katarzist él át. A *concept art*-tól felfele a kortárs művészet egy jelentős része erre alkalmatlan. Kooperációra épülnek, vagy csak egy akció dokumentumaiként maradtak hátra. Duchamp elmondhatatlan rafinériával játszott ezzel a múzeum-nem múzeum ellentéttel. Ennek volt a paradigmatis zsenije. Erdély naivabb volt. Egy szubkulturális mezőben csinált tárgyakat, amikre, ha ebből a közegből kikerülnek, nagyon könnyű azt mondani, hogy ügyetlen, amatőr hülyeségek. Túl könnyű – és unfair. Mert nem erre a szerepre készültek.

A Hamburger Bahnhof Beuys-kiállítása drámai élmény, pontosan ezért. Mert ott állsz, és látsz, mondjuk, egy filccel bevont zongorát. Ha nem tudod, hogy mit szokott ezzel Beuys csinálni, akkor az egy nagyon sérülékeny tárgy lesz. Tudom, hogy ez fájdalmas, de én nem látom Erdély munkáinak ezt a dekontextualizálást túlélő, immanens esztétikai értékét.

– *Tizenhat évvel ezelőtt azt írta, hogy Erdélyt majdan a „klasszikus magaskultúra” részeként lehet csak elismertetni. Erdély mint a klasszikus elitkultúra része – ezen ő maga lepődne meg a legjobban.*

– Számomra az ellenkultúra mindig is a magaskultúrához tartozik. De a magyar neoavantgárd azóta sem tagozódott be ennek a történetébe, és könnyen lehet, hogy most már nem is fog. '89 után volt egy tektonikus rengés, amikor újra lehetett írni történeteket. Ez a cunami elmúlt, és ízlésítéletek kontinenseit nem lehet megmozgatni. Erdély ma, ahogy mondták, egy szűk terem.

– *Nem lehetséges az, hogy bár a széles körű (el)ismertségre kevés az esélye, de Erdély hosszú távon is nagy eséllyel válhat a beavatottak, az ingyencék belső ügyévé, ami mégiscsak sokkal több a semminél.*

– Az nyilvánvaló, hogy Erdély egy nagyon vékony, finom kulturális réteg identitásában fontos szerepet játszik. Ez nemzedéktől független, sőt: ennek van egy markere, hogy *mi* tudjuk, ki volt ez az ember.

A neoavantgárd kimaradása a kánonokból nagyon mélyen gyökerező probléma. Nem tudok olyan közép-európai országról, amelynek kortárs művészetéből ilyen drámaian hiányozna az avantgárd. Tamás Gáspár Miklós nemrég publikált írásában (*Mi változott?*, ÉS, 2008/6.) – amelynek majdnem minden ízlésítélete téves, de szociológiai alapvetésében igaza van – azt állítja, hogy az a kulturális kontinens, ahol élünk, egy archaikus, a kortárs kultúráról tudomást nem vevő *múzeum*. Semmi radikalizmus nincs benne, semmi politikai öntudat. Az írás tele tévedéssel, de van benne egy mondat, ahol elállt a szívverésem. „A fiatalság mai ellenforradalmi mozgalmi nyíltan magasztalják a parancsuralmat, nyíltan lenézik a szabadságot.” A magyar avantgárd kanonizálásának hiánya annak az apolitikus, vagy politika feletti magaskultúra-képnek a következménye, amely azért is felelős, hogy ma a szélsőjobb mozgalmak az avantgárd, ők használják az eszközeit, és velük szemben a magyar értelmiség tehetetlen.

Tehát azért nem lehetett Erdélyből több, mint esztétikai ingyencség, mert a mai magyar kultúra, ahogy Lukács írta: esztétikai kultúra. Én ezt radikálisan másképp képzelem, azt gondolom ugyanis, hogy a kultúra és a művészet az igazságra van szerződve, és ha nem – akkor miről beszélünk?

Az interjút Krusovszky Dénes és Urfi Péter készítette.

„Nehézkesen forduló tankhajó”

(interjú Kukorelly Endrével)

– *El szoktad mondani, hogy pályakezdedésed egyik szimbolikus momentumuma volt, amikor Erdély Miklóssal találkoztál Franciaországban. Ezelőtt, mint külső szemlélő, ismertél-e bármit abból az „alternatív szcénából”, amiben Erdély is mozgott?*

– Kétségtől szoktam „édes Erdélyezni”. Erdélyt vissza, satöbbi. Egyik alapélményem volt a vele való találkozás 1982-ben, a Papp Tibor, Nagy Pál és Bujdosó Alpár által szervezett Magyar Műhely-találkozón, Marly-le-Roi-ban. Nem hívtak, „bekérkedtem”. Ott ismerkedtem össze András Sándorral is, Vitéz Györggyel, Sipos Gyulával, Czigány Lóránttal, Perneczky Gézával, Határ Győzővel. Derék Pállal. Az ő szerkesztésében jelent meg amúgy 2004-ben a *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből* című antológia, melynek ismerete nélkül ez az egész, amiről beszélünk, a levegőben lóg. A műhelyesek kollegiálisan fogadtak, ami megrázó volt, lévén teljes mértékben kívülálló. Föl lett ajánlva, vegyek részt az esti felolvasáson, aminek aztán, számomra legalábbis, meghökkentő sikere lett. Például, másnap reggelinél odafordult hozzám Erdély Miklós, akit addig csak látásból ismertem, és közölte velem, jó voltál, bár én nem hallottalak. Tipikus Erdély-féle gesztus, nincs ott, és nagyon ott van, téved vagy nem, attól függetlenül nem hibázik, nem azért mondja, mivel előtte már tudja, hanem azt és azért tudja, mert kimondta. Hívott, menjek el hozzá a Virágárokba, nem mentem. Virágárok, ja. Na persze! Na nem! Hallottam róla, milyen kíméletlenül éles, és én úgy tudtam magamról, hogy kurvára sebezhető vagyok. Most is ezt tudom magamról: így van vagy nem, így tudom. Tehát így van, nemde? Mindenki tart tőle, egyből zavarba hoz bárkit, kinek kell az, nekem, aki eleve zavarban vagyok, biztos nem. Pár hét múlva találkoztunk az Astoriában, megint hívott, és akkor az nem tűnt olyan veszélyesnek, el is mentem hozzá. Nem bántott. Később sem, soha, fogalmam sincs, miért, és arról sincs, hogy csupán velem kivételezett-e. Sokat voltunk együtt társaságban, tényleg elég veszélyes volt, olykor hihetetlen váratlanul odaszólt ennek-annak, engem, mit tudom én, sajnálatból vagy miért, megkímélt. Rejtély. Talán szeretett. Ezt néha éreztem. Egyszer azt mondta, csak úgy odavetette, hogy te úgy írsz, ahogy én, ettől annyira zavarba jöttem, hogy nem kérdeztem rá. Mégis, *hogy* úgy, meg ilyesmi. Már nagy beteg volt, engem kért, hogy mondjam egyik versét a Radnóti Színházban, az Örley Kör estjén. Ascher Tamás rendezett. Már mint engem. Ültünk a Miklós ágya mellett, ott rendezett az Ascher a Virágárokban, nem tudom, benne van-e a curriculumjában. Amikor meghalt, a család engem kért föl, hogy mondjak beszédet a sírnál, talán ez se véletlen. Az apám kalapjában voltam, de ebbe semmi metaforikusát ne olvass bele.

– *A személyes ismeretségen túl, olvasóként és értelmezőként is nagyon radikálisan viszonyulsz a neoavantgárd szövegtörzshöz. Nem kicsit provokatív az éle annak, hogy nyilatkozataidban, írásaiddban követkelesen a közelmúlt kvázi-klasszikusai mellé-fölé helyezed ennek a körnek az alkotóit. Például, egyszer csak mondasz egy olyat, hogy Balaskó Jenő a három legjobb ma élő költő egyike.*

– Nem tudom, a Jenő dolgozik-e vagy sem, ez nem lényeges kérdés ahhoz képest, hogy írt életében minimum tíz alapverset, a '60-as években. Lásd a *Mini ciklon*-kötetet. Él, költő, tehát élő költő. Erdély pedig alapfigurája a 20. századi irodalomnak. A magyar művészetnek – igazi gesamtkünstler volt –, de az irodalomnak biztos. Pár éve összeválogattam az erdélyi *Korunk* fölkerésére a *teremtények arca* című antológiába a 20. század tíz „legszebb” magyar versét, ebben szerepel a *Metán*. Én „visszafelé” olvastam őt, tehát előbb megismertem, volt kis idegenkedés, később beszélgettünk, csak utána kezdtem olvasni a *Kollapszus orv.*-ot. Ami komoly reveláció volt: egyszerűen megerősített abban, amit csináltam. Tehát nem komplikáltan erősített meg, hanem egyszerűen. Ezek nagyon egyszerű dolgok, vagy összejön két lélek, vagy nem. A kortárs magyar irodalom permanensen, kivétel nélkül arról beszélt nekem akkortájt, hogy legjobb, ha abbahagyom, amit igazán még el se kezdtem: hagyd abba az írást, misimókus, reménytelen eset vagy, nincs ízlésed. Abba is hagytam öt évre, mivel föl nem merült bennem, hogy én tudom a jó irányt, vagy hogy amit tudok, az jó irány. Teljesen normálisan frusztrált gyerekként azt

Kukorelly Endre
(1951) író, költő, szerkesztő. Legutóbbi kötetei: *Tündérvölgy avagy Az emberi szív rejtelmeiről* (Kalligram, 2003), *Samunadrág* (Kalligram, 2005), *Rom – A kommunizmus története* (Kalligram, 2006).

kellott gondolnom, ha senkinek sem tetszik, amit csinálok, még nekem se, akkor semmit nem ér. Erdélyt olvasva ez változott egy jó alaposat, láttam a szövegeit, ki volt nyomtatva, hogy *szabad*, ami radikális. Szabad, noha valójában nem lehet, Erdély is „hiába” csinálta úgy, ahogy, nem vették figyelembe. Végképp nem. A mai napig sem, nem számít írónak. És ne gondold, hogy ez nem számít: ha nem számítanak rád vagy veled, nem vagy számottevő, kezdesz magadra sem számítani, ez pedig brutálisan visszahat arra, ahogy dolgozol. Hogy dolgozol-e egyáltalán. Más művészeti diskurzusok sokkal jobban elfogadták őt, képzőművészként, amennyire látom, bekerült a tutiba. Filmesként is.

– *Miért pont az irodalomban nem tud ott lenni?*

– Hosszú történet, politikai és poétikai okai vannak. A népi-urbánus, illetve a hivatalosság-ellenzék szembenállásban, inkább leosztásban, nem volt helye. A népiek számára értelmezhetetlen, az „ügyekre” süket „belvár-zsidó”, a nyugatos-újholdasok, noha Pilinszkyvel baráti viszonyban volt, dilettánsnak tartották. Hasonló Balaskó helyzete, ő a népiekkel nagyon jóban volt, haverkodtak vele, de lehülyézték a háta mögött. Soha senki úgy, olyan elementáris hatással Nagy László-verseket nem mondott, mint a Jenő. Erdély is jóban volt Ágh Istvánnal stb., igazából azonban soha, senki nem vette komolyan a bevettek, befutottak közül. Így járt az egész magyar neoavantgarde, amatőrnek, idiótának tartották őket, a politika pedig rettegett tőlük, nem tudván mit kezdeni velük. A hatalom a népiekkel képes volt párbeszédre, ismerték, jól értették egymást, hasonlóképp strukturálódtak, hasonló hierarchia, ők számítottak a fennálló hivatalos ellenzékének. A neoavantgarde-dal egyik oldal se tudott mit kezdeni, azok ugyanis nem politikailag definiáltak magukat. Épp politikai szempontból ez lehetett a legbosszantóbb: nem értették, ezért nem engedték ki őket a szubkultúrából. Aczél Hajast zsidó fasisztának titulálta, ebbe nincs benne minden? Páran a '68 és '72 közti relatív liberális periódusban kötethez jutottak, Tandori, Petri, Oravecz, Dobai, de a – kultúrpolitika számára legalábbis – keményebbnek tűnő vonal, Erdély, Szentjóbó Tamás, Hajas Tibor, Balaskó, Najmányi László vagy Molnár Gergely végig undergroundban maradtak.

– *Erdély kötete nem is jelenhetett meg Magyarországon.*

– Föl se merült, ő maga sem gondolta, hogy megjelenhet. A *Kollapszus orv.* 1974-ben jött ki a párizsi *Magyar Műhely*nél. 1986-ban halt meg. Esélye nem volt. Semmi esélyt nem is látott, az fix. '82-84-től, akkor már elég jóban voltunk, állandóan mondogattam neki, hogy szerintem már megjelenhetnének a versei, állítsa össze, lett volna esély a JAK-sorozatban. Ebből az lett, hogy mikor összefutottunk valahol, mielőtt bármit is szólhattam volna, közölte, hogy na figyelj, egy dologról ne beszéljünk, és pedig a könyvemről. Erről az egyről ne. Szót se róla. Végül nem is tett semmit a dolog érdekében, le se gépelte, úgysem fogják kiadni, leuralta a reménytelenség-feeling. Kásahalmaz maradt utána. Később aztán ebből lett egy második könyv, olyan-amilyen, hagyjuk. Hozzáférhetetlen egyébként.

– *Térképen kívülsége akkor sem szűnt meg, mikor, a rendszerváltozás után, szépirodalmi és elméleti írásait nagyjából kiadták. Talán, mert a történet, aminek szereplője volt, már megíródott, és pedig nélküle.*

– Elégké kényes kérdés. Amit most mondok, hipotézis, nulla bizonyíték. Szerintem azzal kezdődött a karantén, mikor ama, azóta oly sokszor pertraktált magyar irodalmi paradigmaváltást a '70-es évek második felében, a '80-as években, néhány akkor fiatal kritikus, elsősorban Balassa Péter emlegetni és demonstrálni kezdte. Ők a paradigmaváltást a magyar prózafordulathoz, az úgynevezett új prózához, elsősorban Nádashoz és Esterházyhoz kötötték. Ez abból a szempontból korrekt, hogy ezek a szerzők ténylegesen részt vettek a változásban, és így, utólag látszik, életművük fényesen igazolja, milyen sikerrel. Hipotézisem szerint viszont az irodalmi beszédmódváltás már „előttük”, körülbelül 10-15 évvel korábban kezdődött, a magyar neoavantgarde-dal. És nem a prózában elsősorban, hanem költői szövegekkel, Erdéllyel, Balaskóval, Hajassal, Tandorival, ám a diskurzust meghatározó és az irodalmi paradigmaváltást demonstráló kritikusok erről a társaságról nem vettek tudomást. Mintha nem léteznének, az újpróza csak úgy előpattant

volna, mint Pallasz Athéné Zeus fejéből. Illetve az előtörténet Ottlik, Mészöly, Mándy, ami, ahogy mondani szokás, szükséges, de nem elégséges feltétel. A koncepciónak megfelelően a magyar irodalmi avantgárd sem „számít”, Kassák, Szentkuthy sincs emlegetve ilyenformán. Mindennek, ez hipotézisem lényege, (kultur)politikai okai voltak: a célt, hogy be legyen mutatva-vezetve a beszédmódváltás, a költészetben való demonstrálás gátolta volna, óhatatlanul nagyobb ellenállásba ütköztek volna, lévén a líra a magyar irodalom „szent”, vezető műfajának kinevezve. Petőfi-József Attila-Nagy László vonal, Illyés mint abszolút tekintély, ennek nekimenni meglehetősen meredek vállalkozás. A próza, nem lévén kitüntetett, békésebb terepnek tűnhetett, a népnemzetiek elsővonalbeli képviselői, például Németh László, Tamási Áron már nem éltek. Ezért dönthettek úgy Ballassáék, hogy az egész neoavantgarde-ot kihagyják. Azt kell lássam, hogy oly hatalmas erejű és hatású volt a demonstráció, annyira jól sikerült, annyira meghatározta és a mai napig meghatározza az irodalmi kánont, hogy senki nem lép fel „ellene” azóta, újabb irodalmár generációk sem próbálnak másfajta kánonjavaslattal előállni. Bevonni, kvázi rehabilitálni az akkor kihagyottakat.

– *Ez mind szép és jó, egyet is értenénk, de ha hatástörténetileg próbáljuk elgondolni az irodalomtörténetet, nem tekinthetünk el attól, hogy bár Erdély már az '50-es évek végétől ír kísérleti verseket, ezek csak 1974-ben jelenhettek meg, Tandori beszédmódváltónak tartott könyve után hat évvel.*

– Ez mind nem szép, és nem jó, hanem, mint minden a létezésben, okos és igazságtalan. Persze meg lehet írni egy korszak irodalmának történetét a publikációk sorrendjét követve, ám egy ilyen könyvben az '50-es évek magyar irodalmánál nem Weöres, Pilinszky vagy Németh László szerepelne, hanem Kuczka Péter, Benjámin László és Kónya Lajos. Még csak nem is Déry vagy Veres Péter. Ez történeti, irodalomszociológiai szempont, és mint ilyen, nagyon is rendben van, lásd például Ständeisky Éva vagy Rainer M. János hallatlan érdekes könyveit. Irodalmi, esztétikai, de szorosan véve hatástörténeti szempontból viszont nem stimmel, mivel éltek, alkottak – az asztalfióknak – és hatottak nagy írók akkor is, ha épp nem jelenhettek meg. Például Ottlik. Ami viszont az új prózát illeti, talán merész állításnak tűnik, szerintem kisebb hatása volt Ottliknak, mint a '60-as évek neoavantgarde-jainak. Nem az a lényeg, mikor publikálódik, mikor kerül a „nagy”közönség elé egy mű, hanem hogy a hatás működik-e, és nekik abszolút volt hatásuk. Tudtak egymásról, olvasódtak szövegek, működött a hajszalcsövesség. Nádas írt *később* Hajasról, hogy egyet mondjak. Kettőt már nehezen tudnék, ami, hogy finom legyen, szomorú. A helyzet viszont az, hogy Nádas mindenki ismeri, Hajast meg senki. Mert egyrészt, megjelenik egy szöveg vagy sem, működik-e vagy nem a hatás, másrészt léteznek kánonjavaslatok, melyek, irodalmi szempontokat sokszor félretéve, bizonyos alkotókat zárójelbe raknak, lefödnek vagy kizárnak. Így állhat fel az a helyzet, hogy már „hiába” jelenik meg Erdély, hiába kapható Hajas Tibor összes műve szép kiadásban, visszamenőleg magától, a publikus művektől függetlenül, nem történik meg a kánonba illeszkedés. Mivel a maguk idejében nem történhetett meg. A kánon nehézkesen fordulótankhajó, korán, vagyis hát idejében muszáj elkezdni kormányozni. Még nem látod, hogy fordul, holott fordul, mert kormányozzák. És ha nem, ha nincsenek kormányosok, akár „későn” sem akad merész, elfogulatlan, izgatott, ambiciózus, vállalkozó kedvű, aki korrigálni hajlandó az irodalom beállt-rögzített-leírt folyamatait, sosem fog bekövetkezni fordulat. Annyi történik mindig, hogy egyesek foglalkoznak egyesekkel, Erdély Miklósról is többen írtak. Külön, mintegy kiragadva, holott épp kontextusában kéne látni ahhoz, hogy mások is meglássák. Ne maradjon külön. Csodabogár. Ne maradjon „ja, tényleg”. Így marad, mi volt, elmesélik újra meg újra a szokásos irodalmi folyamatokat, aztán, jobb esetben külön hozzáfűgesztik, hogy volt még egy érdekes dolog, ezek a neoavantgarde-ok, vagy mi a csuda.

– *Ha megpróbálunk egy (nem létező) tisztán esztétikai tudattal nézni rá, eltekintve attól, hogy akkoriban milyen radikális és újító volt, szerinted Erdély szövegei erős szövegek? Neked ma is „élnek”?*

– Erre azt tudom mondani, hogy ha valaki nem látja értelmét annak, hogy rendszerint dolgozzon a szövegeken, megcsinálja, javítsa, akkor nem fog vele foglalkozni, nem dol-



Erdély Miklós és Pilinszky János portréja. Fotóautomata-kép, Párizs, 1963, Erdély-hagyaték

Erdély Miklós

gozik, nem tud rendszeresen működni, mert nincs miért, és ez óhatatlanul meglátszik majd az életművén. De hát ez nem is csoda, nem lehet csak az asztalfióknak írni, anélkül, hogy bármi reményed lenne, hogy egyszer majd elfogadnak. Ezek az emberek iszonyú gyorsan marginalizálódtak. Kicsit talán bele is őrültek a dologba, nagy részük a '70-es évek közepén elment az országból. Nem kanonizálódtak, és ez a mai napig se jön össze. Ez zárt rendszer, ha valaki fölnyomódik, mások le, ilyen durva. Minden más púder. Kétségen kívüli a Tandori-Petri-Oravecz hármas, de pont olyan nagy Erdély, Balaskó és Hajas. Ugyanaz a mély-magasság.

Az interjút Krusovszky Dénes és Urfi Péter készítette



Erdély Miklós: Természet I, 1985, Budapest Történeti Múzeum, Fővárosi Képtár-Kiscelli Múzeum, Budapest (Fotó: Lugosi Lugo László)

„Ennek az interjúnak sem örülne”

(interjú Halász Andrással)

Halász András (1946)
festő, a Képzőművészeti
Egyetem tanára.

– *Személyes kötődéseidet tekintve nagyon sajátos helyzetben voltál a '70-es évek magyar művészetében.*

– Igen, hiszen egyrészt Erdély Miklós volt a barátom, másrészt Halász Péter a bátyám. Annak, hogy később kimentem Amerikába, az egyik oka az volt, hogy úgy éreztem, nem tudok igazán megnyilvánulni ilyen széles árnyékokban. Nagyon furcsának tartom, hogy volt olyan konferencia, ahová a bátyámat hívták meg, hogy beszéljen Miklósról, mert ugyan ismerték egymást, de kölcsönös volt a gyűlöletük. Vagy ha nem is gyűlölték egymást, de nagyon rossz véleménnyel voltak a másikról. A bátyám nehezményezte, hogy Erdély Miklós hatása alatt állok, hogy nem vagyok elég önálló. Erdély szerint pedig Péter egyszerű muzsik volt, egy zsidó muzsik, aki szövetkezett a közép-szerűséggel, nevezetesen Bálint Istvánval. (Bálint Endrét egyébként nagyra tartotta.) Ilyeneket mondott: „Tudod, Pecás, ti bedőltek ennek a Bálint Istvánnak, ti muzsikok vagytok, de ha majd készítek egy filmet, úgymint szerepeltek benne.” Miklós volt az első, aki nagyon komolyan szétválasztott minket, vagyis nem tűrte, hogy valaki társaságban azt mondja: ő a Halász Péter öccse. Fantasztikus ember volt. Nagyon jól eligazodott a korabeli viszonyok között, nagyon fejlett rálátása volt a világra, és nagyon le volt szorítva a pályáról, minden értelemben.

– *Milyen viszonyban állt ez a két ember a hivatalos/hivatásos művészeti élettel?*

– A bátyám színháza nem volt illegális, ez fontos. Persze, abból a szempontból nagyon is illegalitásban létezett, hogy a színházi világ eleve elutasította. Az Egyetemi Színpadon kezdték és a hivatalos színházi közeg soha nem engedte volna közel magához. De ez nem politikai elutasítás volt. Erdély Miklós viszont Szenes Zsuzsán keresztül ismerte a képzőművészeti élet nagyságait, mégsem fogadták be. Szerették Miklóst, érdekesnek tartották, de nem fogadták be. Ezzel szemben viszont a munkáinak nagyon nagy hatása volt. Halász Péter például féltékenyen figyelte Miklós happeningjeit. Kulturálisan Miklós dolgai hatottak inkább, színháztörténetileg is. Ez a fajta happening viszont inkább a képzőművészet égisze alatt zajlott, miközben ők leginkább költőknek tartották magukat, azzal együtt, hogy akkoriban mindenki csinált mindent. Nem úgy kell elképzelni, hogy volt a szakma, és mellette voltak a tiltott művészek. Öncenzúrázó rendszerként működött. Aki bekerült ebbe a struktúrába, az élete végéig benne is maradt. Pilinszky például bekerült, rendesen kapta a pénzét, publikált; az más kérdés, hogy kiváló költő volt. Miklósnak ez nem sikerült, noha mindvégig erre vágyott. Szenes Zsuzsa a Képzőművészeti Szövetség egyik vezetőségi tagja volt, általa Miklósnak elég nagy társadalmi bázis állt rendelkezésére, otthonukban megfordult a magyar képzőművészet színe-java. Ezzel csak azt akarom mondani, hogy a kívülállása ellenére nagyon sok embert ismert.

– *Mivel – egy huszonöt évvel ezelőtti kivételt leszámítva – nem írtál és beszélteél (mert nem kérdeztek) Erdélyről, ezért talán nem érdektelen, ha kicsit részletesebben mesélsz kettőtök kapcsolatáról.*

– '74 körül ismerkedtünk meg, de igazán jóba '75-ben lettünk. Az ezt követő négy évben többen voltam vele, mint a feleségemmel, vagy mint ő a sajátjával. Akkoriban úgy szerveztük az életünket, hogy minden nap találkozunk. Ambivalens viszonyom volt vele mégis. Nem voltam már olyan fiatal, és Miklósban gyakran rivális művészt láttam. Úgy gondoltam, hogy kihasználja az ötleteimet, aztán persze rájöttem, hogy szó sincs erről. Nem ugyanabban a súlycsoportban mértéztünk. '75-től '79-ig minden kiállításán ott voltam, minden egyes alkotásának a születését láttam. A *Montázs* című előadását én szerveztem meg a Főiskolára mint hallgató. Nagyon megijedt, amikor felkértem rá. Ez volt az első alkalom az iskola történetében, hogy egy kívülálló, egy bizonytalan egzisztenciájú valaki tartott előadást. Kérdezte, hogy miről beszéljen, mondtam neki, hogy amiről akar. Alakult az előadás, megnéztük, átbeszéltük, aztán elkezdtem szervezni, hogy jöjjenek is el meghallgatni. Annnyira izgult, hogy végül csak olvasta a szöveget, néha



Erdély Miklós a Kreativitási gyakorlatokon a „Letakart emberi test testhelyzetének rekonstruálása” című gyakorlat kivitelezése közben, 1975. szeptember–október (Fotó: Papp Tamás)

felnézett, és kommentárokat fűzött hozzá, amik persze sokkal érdekesebbek voltak, de sajnos nem maradtak fenn. Kétszer kétórás előadás lett belőle. A diákok nagy része egy szót sem értett belőle, mintha nem történt volna semmi, ment az élet tovább. Egy kis csapat azonban, köztük én is, nagyon érdekelődni kezdett, lelkesek voltak. Találkozni kezdtek Miklóssal, aki ezt nagyon komolyan vette. Ebből lett aztán a Rózsa presszó-kör.

– *Sokát beszélt irodalomról? Kiket emlegetett?*

– Weöres Sándor volt akkoriban a legnagyobb élő költő és íté. Pilinszkyhez például nem ért el a keze, de nagy általánosságban Weöres mondta meg, hogy ki a fiatal magyar költő. Lehetett verseket írni, de ha a Weöres nem bólintott rá, nem került középpontba. Weöres Sándornak Erdély Miklóshoz semmi köze nem volt. Miklós Füst Milán tanítványának tartotta magát, nem tudom mennyire ismerték egymást személyesen, de találkoztak. Azokat az elveket szerette volna adaptálni, amiket Füst Milán is vallott. Semmiképp sem a kassági avantgarde-hoz akart kapcsolódni. Weörest anakronisztikusnak tartotta és ez a távolság határozta meg a helyzetét az irodalmi életben.

– *És a Biblia? A misztikus szerzők?*

– Volt egy rendkívül erős hatás az apja révén, aki krisztushívő zsidó volt. Miklós családjában a zsidó misztika irodalma nagyon erősen élt mint közös kulturális alap. Ezek a művek ténylegesen, a mindennapok szintjén is előkerültek. Miklósnak mint inspiráció voltak nagyon fontosak. Személyiségének a szenzációja, hogy beszédeiben, írásaiban ezeket valahogy meg tudta szólaltatni, de ritkán utalt rá konkrétan. Az írás zsidó-keresztény hagyománya, az egész kabbalisztika benne volt. Nem tudta persze elolvasni a régi szövegeket, csak másod- vagy harmadkézből, de valamire ráérezett, talán a belső működésükre.

Amit még fontos tudni, hogy Miklós személyiségében volt egyfajta sikervágy, egy nagyon komplikált sikervágy. Ha úgy képzeljük el a költőt, mint aki Isten áldása, nürnbergi mesterdalnok, aki kiáll, és teli tüdővel énekel, akkor Miklóshoz nem jutunk közelebb. Minden művészeti tevékenységét saját gondolkodásának az illusztrációjaként képzelte el. Nem volt műcentrikus. Nem azt álmodta meg, hogy lesz egy csodálatos verseskötete, hanem leült, és azt mondta, hogy most verset írok.

– *Személyiségéhez mennyire tartozott hozzá a tanító gesztus, az élőszo fontossága?*

– Hihetetlenül fontos volt. Szerintem a legnagyobb hatása ennek volt, a jelenlétnek, ami bárhol ugyanolyan erővel működött, Párizsban, New Yorkban is. Nagyon rosszul beszélt franciául, angolul semennyire, de ha leült egy társaságba, mindenki nézte, hogy ki ez az ember. Nagyon szuggesztív egyéniség volt. Tökéletesen átfogó, ugyanakkor hajlékony ismeretei voltak a világról, amiben élt. Vele eltölteni egy estét, ahhoz nem kellett elolvasni semmit. Nagyon pontosan hozta is magát, ha ránézett valakire, azonnal tudta, hogy ki az az ember, egyszerűen meg tudta mondani, hogy miért van rajta csíkos póló, miért tesz ilyen és ilyen mozdulatokat. A költői kommunikáció azonnal működött, függetlenül attól, hogy milyen iskolázottságú valaki ült vele szemben. Meg tudta csinálni a pincérnőtől kezdve az egyetemi előadóval, akik aztán be akarták neki bizonyítani, hogy ők is emberek. Pedig Miklós nem azt mondta, hogy nem emberek, hanem hogy benézett a személyiségen nyíló kis ajtón, és ezt meg ezt találta. Azóta sem láttam ilyen embert, aki erre képes lett volna. Nagyon érdekes, hogy Miklós mindig beszélt, mégsem tanított. Legalábbis nem úgy, hogy én tudok valamit Mozartról, és elmondom neked.

– *Hogyan viszonyult a róla szóló szövegekhez? Mit szólt az írásodhoz (Közvetítés pohárban, Magyar Műhely, 1983)?*

– '83-ban a párizsi Magyar Műhely csinált egy Erdély-különszámot, amiben csak róla szóló írások szerepeltek. Miklós kért meg rá, hogy írjak róla. Ebben az a szívszorító, hogy Erdély Miklósnak nem kellett volna megkérnie senkit, maguktól kellett volna tülekedniük a jelentkezőknek. 50 éves volt, komoly életművel, sok barátal – de nem. Megírtam az első cikket, meg is jelent, és amikor elolvasta, azt mondta, hogy „Pecás, te sokkal jobban írsz, mint amire képes vagy”. Általában kritizált, de a lényeg az volt, hogy nem örült neki, mert egyfajta visszaemlékezést írtam és nem mentem bele a művek elemzésébe. (Gondolom, akkor ennek az interjúnak sem örülne...) Úgy írtam róla, mint társági emberről. Én sem, mások sem tudtak nagyon mihez kezdeni Miklós művészetével. Nehéz volt, hiszen amit a verseiben, tézisverseiben csinált, az egy korstílus volt, finom kötődésekkel régebbi költőkhöz, ezeknek a mozgatórugóit szinte lehetetlen volt átlátni. Másrésztől hasonló, nyugati fluxusművészek szövegeihez képest ez gyenge volt. Nem minőségileg, de hát Beuys olyan lehetett, mint *a nyugati civilizáció atomerőműve*. Miklós is szeretett volna az lenni. A zsidó misztika hatása, ami a szülők és a saját félelmeivel keveredett és mellette egy „nagy művészet” megalkotásának a vágya, talán összművészet is. Miklós először operaénekes akart lenni, és valahogy így történt meg a nagy találkozása Mozarttal és Wagnerrel, de különösen Wagner volt a nagy szerelem. Wagner alapmisztikája nagyon is hasonlít a zsidóhoz, a haragvó Isten stb. Miklós sohasem történetileg gondolkozott ezekről, neki Wagner kortárs volt. Wagneri életművet akart. Ez vezette a mozihoz is, a *Partita* például teljes egészében zenei szerkesztésű film. Jellemző a személyiségére, hogy amikor megjelentek az első videoklipek, ő teljesen a hatásuk alá került, azt mondta, hogy ennél nincs jobb, hisz van benne zene is meg kép is. Wagner iránti rajongása élete végéig megmaradt, és a kínzó kérdés is, hogy akkor ő milyen költő: olyan, aki ismeri a szabályokat, mert még emlékszik a régi tűzre, vagy olyan, aki maga a tűz. Ezzel nagyjából minden művésznek szembe kell néznie, ez nem olyan meglepő. Ami különös, hogy Miklós szerette volna megalkotni egy misztikától, mitológiától átfűtött nagy közösség képét és ennek egyben művésze is lenni. Igazi fájdalom az volt, hogy ő zsidó. Zsidónak lenni először is azt jelenti, hogy vannak törvényeid, hogy a Magyar Népköztársaság tagja vagy, Kádár János az első titkár, nem te választottad, de ez a nép, amelynek a tagja vagy – Miklós így gondolkozott. Furcsamód e nép hangjának gondolta magát. Saját önmeghatározása, művészetéhez való viszonya kapcsolódott össze ilyen nemzeti érzésekkel, de egyidejűleg egy fantasztikus szégyenérzettel, hogy a magyarok a zsidókat nem tekintik magyaroknak. Apjával való meghasonlása is ide tartozik, hogy ti. a krisztushittől nem változik meg a dolog. Iszonyatos büntudattal küzdött, hogy egyrészt neki nincs joga művésznek lenni ebben az idült polgári közegben, másrészt, hogy be kell tartania szabályokat, nem jöhet el északázni, mert a felesége egyedül marad a gyerekekkel, nem viszi haza a pénzt stb. Az alap lelkiismeret-furdalás pedig, hogy zsidó, hogy áldozat. Olyasfajta szenvedés ez, amellyel Kafka is küzdött, hogy cionista, de nem akar az lenni. Egész a szélsőségekig bele tudta ebbe magát hajszolni, hogy ő zsidó, hogy őt ezért kivégzik, hogy nem akar zsidó lenni, de felismeri a gondolkodásán, hogy az, aztán meg, hogy nem tud festeni, a keresztények nem engedik festeni. A roppant paradoxon így nézett ki, és innen a szétzilált életmű is. Óriási képességekkel rendelkező ember olyan belső konfliktusokkal, amelyek megoldására sem ereje, sem elég ideje nem volt.

– *Beszélnél a New York-i időszakról? Hogyan reagált mindarra, amit odakint látott?*



Erdély Miklós:
Magánrendőrség
és büntetőakció,
Kunstzone, München,
1971. szeptember 11.
(Fotó: Maurer Dóra)
Felirat német nyelven:
„Itt nevetni tilos!”

Erdély Miklós

– Az történt, hogy a bátyám hívott a *Squat* színházba, hogy kezdjük újra az egészet, dolgozzunk együtt. Akkoriban már elég erősnek éreztem magam ahhoz, hogy ha úgy érzem jónak, lerázzam. Kimentem, a színházból persze nagyon gyorsan kirúgtak. Önálló életet éltem, bekerültem a *P. S. I*-ba, aminél akkor nem volt tovább, tehát rögtön a mélyvízbe. Magyarországon mindenki megkönnyebbült, hogy elmentem, beleértve Miklóst is. Amikor meghallotta, hogy bekerültem ebbe a közegbe, ismertem már akkor jól, biztos vagyok benne, hogy álmatlan éjszakákat okozott neki. Mondogatta, hogy én az első 20 ezer dolláromat már meg is kaptam. Ez persze hülyeség, volt egy állásom, de nem voltam sikeres. Nagyon bántotta, hogy nem szerepelhet külföldön. Aztán amikor kijött New Yorkba '82-ben, pont egy kiállításom megnyitójára érkezett. Méltatlankodott, hogy a taxis nem tudta, hol van a *P. S. I*. Lejött, és nem lehetett leállítani. Szívta magába New Yorkot, ami akkor az abszolút képzőművészeti központ volt. Nagyon el volt keseredve. Mondta, hogy látja, mennyi minden jó dolog történik itt, de azt is látja, hogy nincsenek nagy szellemi teljesítmények. Kért, hogy mutassak egy nála intelligensebb embert itt. Hazament és elkezdte tervezni, hogy jön New Yorkba és kiállít, aztán haláláig ezt tervezte. Az volt a baj, hogy nem voltak művek, amiket kézbe lehetett volna venni. Hozott ilyen kisméretű képeket a műveiről, hogy bemegy a Guggenheim Múzeumba velük. Tényleg be is vitte őket, de hát alig lehetett látni azokon valamit, tőlem is kérdezte, hogy mit gondolok róluk, mondtam, hogy szépek, de mást nem tudok egy ekkora fotó után. Azt hiszem, halálosan megsértődött.

Külföldön azóta se lett igazán elismert. Itthon sem tanítható, nem „nemzeti kincs”. Pedig lehetne. Nincs olyan helyzetben az életmű, hogy viszonyítani lehetne hozzá, hogy ez tőle jobbra van, ez meg balra.

Az interjút Szabó Marcell és Urfi Péter készítette.



Szép irodalom

Varga Mátyás (1963)

költő, bencés szerzetes, kötetei: *Barlangrajz* (Belvárosi Könyvkiadó, 1995), *Kint és bent* (Bencés Kiadó, 2005), *A leghosszabb út* (Jelenkor, 2006).

VARGA MÁTYÁS

hallásgyakorlatok #12

ki kell majd menni eléje | mit szól, ha itt lát meg először? || és azzal foglalkoztam, amíg nem jött. | sokáig kellett várni. jól elvoltam, mert pattanást mindig találok. || hasonlítasz valakire, de nem vagyok biztos. || mire hazaértem, ollóval levágta róluk az összes levelet. úgy lógtak a csupasz száruk. || lefényképezlek. menj hátrébb. || az új protézist csak akkor teszi be, ha jön valaki. | vett neki egy fehér bádogpoharat. abban tartja. időnként körömkefével megmossa. || ha szeretsz, betűröd az ingedet. || félek az ünnepektől. ha nem járnak az autók. és ha az üzletek sem. | mit lehet ilyenkor csinálni? dél körül felkelek. ha nem tudok aludni, már az ágyból elkezdem nézni a műsort. || az ajtóban megállt. nem jött beljebb, hiába hívtam. || a konzervdobozt egyszerűen bele kell tenni a forró vízbe. | ha túlmelegszik, óvatosan szabad csak kinyitni, mert fröccsen. || és annyira jól esik, amikor lazán a nyelvével birizgálja.

hallásgyakorlatok #18

a kutya már nyáron is vele alszik. | ha leoltja a villanyt, felmászik az ágyra. hasára teszi a fejét, és szuszognak. || jó kimondani, hogy *kroásszant*, de csak ritkán lehet. | van, aki *té* nélkül mondja. talán úgy a helyes. én mégis azt szeretem, hogy *kroásszant*. || mert a lámpabúra alá bemászni a legyek. szinte nincs is rész, mégis. | gondolom, este addig köröznék, míg valahogy. || egy hete elkezdtem fogyókúrázni. alig eszek, de csak a karomon meg a lábamon látszik. azok egyre vékonyabbak, a hasam meg maradt a régi. || kiabálta bele a fülembe, hogy lazítson, lazítson. | de hogyan tudtam volna, amikor majd kiszakadt belőlem. || mindig azt gondolom, hogy ez volt az utolsó. hogy lényegében semmi közöm hozzá. | de aztán másnap, ha nincs semmi, szinte magamtól megyek. | vágyom a testére. pedig már rég meguntam.

Garaczi László

Arc és hátraarc

(regényrészlet)

Az északról jött hideg beette magát a földbe. Nem látszik, hová néz az öreg a boglyas szemöldökétől. Homlokba húzott kucsma, viharkabát, gumicsizma. Kérdem, mi van a kutyával, nem válaszol. Csöppen a víz a nádtetőről. Lefagy a tököm, mondja Lehoczky, mire Kenéz: Legalább lesz a viszkibe jégkocka. A ház szürke fala alul felázott, kilátszik az agyag. Ugyanarra gondolunk mindannyian, hogy bent van-e a lány. Csonti úgy szív bele a cigibe, mintha a levegőbe harapna. Elképzelni a nyarat, hogy nyár is szokott itt lenni. Tücsökciripelés, békakuruttyolás, susogó lombok.

Bemegyünk, Tinka a lócán egy papucs talpát varrja szurkozott madzaggal. Pikó homlokán piros csík a kucsmától, száraz arcát a borosta fogja össze. Kitesz az asztalra egy gyűrött csomagot. „Mi köll a élethő”, pakli dohán, skatula gyufa.” Nem tudom levenni róla a szemem, megbabonáz. Haja zsíros, foszlós anyag, nincs foga. Valamikor ő volt a tanyabizalmi, minden tőle függött. Fahasábot tesz a kályhába, a rostély alatt forró salak, hamu. A tűz megvilágítja az arcát, nyakára fényes vonalat húz. Szakadt demizsonból lötyyinti a bögrékbe a bort. Tiszta ecet, inkább pálinkát iszom. Ő is pálinkázik, keze kemény barázdáiban elvész a pohárka. „Törköbű” van.” A körme, mint a törött üvegcserep, belenőve a bőrbe. A pálinkára petróleumot csöppent, csettint a nyelvével. Az asztalon légy vergődik, olyan szegények, csak legyet tudnak tartani. Apró lábait csúcsban összekulcsolja, imádkozik. Halina azt mondja, csinállok belőle bogarat, és kitepi a szárnyát. A légy rohanni kezd, hirtelen megáll, oldalra billen. Kenéz a döglött legyet Lehoczkyra pöcköli, Lehoczky nem veszi észre, röhög valamin, Kenéz rákiált: volt nevetni?!

Egyre jobban dobog a kályha, tetején kukoricát, kenyeret lehetne sütni, érzem az illatát. Tinka kihúzza a lámpabelet: egy fekete kukac fejét égeti. Az öreg újságcsepcibe sodorja a csípős szagú kapadohányt. Hogy van-e pénzünk, kérdi. Kell az öregistennek a kis varangy, mondja Kenéz Tinkára. Ő is sodor egyet, ügyesen göngyöli a dohányt a papírba. Szépen domborodó, ovális körmök. A papír nyálás, minden szívásnál zizegve visszakunyorodik, a konyhát keserű bűz árasztja el. „Az a mosótekenő ottan, az vót a böcsője.”

Lehoczky szájával csücsörítve jobbra-balra görgeti a cigarettát, hirtelen befördítja, mintha nem is cigizne, aztán a nyelvével és ajkával kihajlítja, és megszívja. Kenéz röhögése elfullad a feltörő slejmben. Feláll, odamegy Tinkához, ujjával felpöcköli az állát. Tinka eltolja Kenézt, feláll, megfogja a kezem, és behúz a szobába. Polt Karcsi rekedt hangja mögöttünk: Átkaroló hadművelet!

Itt bent sokkal hidegebb van. Fénykép az asztalon, a sarkai be vannak törve. Egy asszony, gúnyos, fáradt tekintet. Az élet mások ügye, nem az övé. Szája ívelt, de úgy szorítja össze, mintha éppen lenyelne valamit. Tinka az ágyra ül, inge lecsúszik a válláról. Megkér, hogy csípjek a karjába. Tele van pattanással. Közlebb lépek, meleg jön belőle. Belecsípek, a bőre kemény, le van tapadva, alig lehet megfogni. Ő is belém csíp, a fájdalom nem jut el az agyamig. Mutatja az övet a derekán, három tükörcserep van belevarrva, ezekben látja a múltat, a jelent, a jövőt. A céljait ráéhezéssel éri el. *Ráéhezés?* Nagyanyjától tanulta, ha valamit nagyon akar, ráéhezik. Beléd szeressen a legény, megszabadulj betegségtől, lidércnyomástól. Megszენvedsz érte. Az intézetben megpokrócozták, bezárták, verték, tömték belé az ételt. Negyedik héten kivette a nagyapja. Igen, rosszra is lehet használni: ellenséged megbetegedjen, meghaljon.

Visszamegyünk a konyhába, mindenki részeg. Egyformán hunyorognak és mutogatják az ínyüket. Csonti mellé ülök, úgy élsz, mondja, mint a gyom, rövid ideig, aztán örökké nem. Izzadságcsepp gördül le a homlokán, és ahogy előrehajol, bakancsa orrára esik. Elfogy a tüzelő, az öreg kimegy, nyitva hagyja az ajtót. Bekúszik a nyirkos hideg, ugrálni kezd a fény. Kenéz kimegy utána, az ablakban látom, pára csap ki a szájukon, fehér lángcsóva. Az öreg kirántja a fejszét a tönkből, csattogás, a csűr és a góré léceit hasogatják. Behozzák ölben, most a lány tesz a tűzre, guggol, fújja a parazsat, orrában takony csillan. Kenéz megint Lehoczkyt baszogatja. Lehoczky felnéz, folytatja a szájharmonikázást. Nyakát neki is kidörzsölte a zubbonygallér. Kenéz trágár nevetése mögött az iránytalan, részeg düh. Kitepi Lehoczky kezéből a szájharmonikát, mondtam, hogy kuss!, és a sarokba hajítja. Lehoczky a kezét bámulja, mintha azon akarná folytatni. Buzi

Garaczi László (1956)
költő, próza-, esz-
szé-, dráma-, forgató-
könyvíró, műfordító.
Legutóbbi kötetei:
*Nevetnek az angya-
lok* (Jelenkor, 2002),
Gyarmati nő (Jelenkor,
2005), *Metaxa* (Mag-
vető, 2007).

vagy, kiáltja Kenéz, kiheréllek! Előveszi a bicskát, kipattintja. Lemetélem a buzi pöcsödét! Mondd utánam, buzi vagyok, bárkit leszopok!

Lehoczky fölkap egy kést az asztalról, viccesen beáll párbajpózba. Kenéz fölemelkedik, elindulna felé, és akkor Lehoczky a saját tenyerébe döfi a kést. Kenéz megtorpan, mindannyian megdermedünk. Vér. Lehoczky remegő kézzel pálinkát önt a sebre, zseb-kendőjével átköti. Kenéz hurutosan felröhög, leköpi Lehoczkyt: ezt is kend rá, tetves buzi! Visszaül a székre, rá akar gyújtani. Lehoczky az ajtó felé indul, de útközben meg-gondolja magát, a vigyorgó Kenéz felé fordul, és teljes súlyát beleadva, akkorát üt ököllel az arcába, amekkorát csak tud. Kenéz karjai szétkalimpálnak, a szék felborul, hanyatt esik a fáskosár és a kanna közé. Még földet sem ér, kézzel-lábbal igyekszik talpra állni, mint a gumilabda, pattan föl, próbálja kiszabadítani a lábát. Közben tátott szájjal üvölt, és az arca véres Lehoczky kezétől. Lehoczky helyben fut, nagyokat fúj, az öklét rugóztatja, ahogy a bokszolóktól látta. Kenéz elindul felé: Megütöttél, rohadék! Lehoczky hátralep, az asztalról az üveget Kenéz felé hajtja. Kenéz szeme meg se rebben, száját se csukja be, elhajol, megy tovább. Az üveg szilánkokra törik, szétfröcsköl a pálinka. Lehoczky hirtelen kiugrik az ajtón, és rohanni kezd. Kenéz utána hajtja a kést, a fagyott földön koppan. Lehoczky fut a sötétben, ahogy bír, csak arra ügyel, hogy el ne essen. Beveri a homlokát egy faágba, kiszalad lába alól a talaj. Fekszik a hátán, bénult tüdővel kapkodja a levegőt. Hallja, hogy Kenéz káromkodva keresi. Rázni kezdi a röhögés. A fülébe muzsikál a szél, jólesik, lehűti az arcát. Az égen a csillagok, mint a kampók.

Vár negyedórát, és visszalopózik. Kenéz közben beráncigálta Tinkát a szobába. Lehoczky megkeresi a sarokban a szájharmonikát. Úgy nézünk rá, mint egy kísértetre. Ész-reveszi Kenéz bicskáját az asztalon, a mestergerenda repedésébe feszíti, eltöri a pengét. A nyelet visszadobja az asztalra. Elindul a falu felé, de alig hogy elhagyja a kerítést, megint hangokat, kiabálást hall. Leesik a földre a petróleumlámpa, végigfut a láng a szesz és a szétfolyó petróleum vonalát követve. Egymást tapossuk kifelé, Tinka sikoltozik, néhány bútort még kivonszolunk. Belekapnak a lángok a nádba, ropogva-durrogva égni kezd a tető. Pikó némán, nyitott szájjal áll az udvar közepén, Tinka a kezét tördelve fel-alá rohan, csak egy-egy pillanatra néz a lángoló házra. Megmozdul a levegő, robajos, forró lökések. Egyre hátrébb kell állni. Lehoczky is odajön, együtt bámuljuk, hogy a gerendák, a ház egyetlen izzó téglatestté változik, lobogó fáklyává. Sercegnek a jeges pocsolják az udvaron, meleg a bakancstalpam, mintha megolvadt volna a gumi. Beomlik a tetőszerkezet: először mintha megemelkedne, aztán iszonyatos reccsenéssel beszakad. Szikrák kavarnak a fejünk felett, sárgák, vörösek, kékek. Megérkeznek a szomszéd tanyáról, a faluból is, de már nincs mit tenni.

Mikor indulnánk, Bernát találja meg Lehoczkyt a ház mögött. Szemében homályos, besüppedt fény. Arcán csúnya zúzódás, a fél szeme alig látszik. Felváltva visszük a hátkon a falu felé. Fázom, ismétli üres és vak hangon. Összevissza beszél, kiabál. A végén már csak Kenéz bírja, ő cipeli be a körletbe. Mire megérkezünk, nincs eszméletnél. Reggel mentővel viszik be a megyei kórházba.

Aznap nem dolgozunk, délután kimegyünk a tanyához. Gyenge nap süt át a ködön. A támfalak üszkös maradványai. Az udvaron asztal, dunyhák, párnák. Füst legel szét a tarlón. Bernát azt mondja, hogy szerinte Kenéz volt. Nem látta, nincs rá bizonyítéka, de biztos benne. A kavarodásban hátrarángatta Lehoczkyt, leütötte, belökte a tűzbe. Nem mondok semmit, ha nem látta, minek pofázik. Közelebb megyek, az egyik félig elégett gerendában meglátom Lehoczkyt: akkora, mint egy kisgyerek, csak térdig van meg a lába, a keze is elégett, a karja állásából látszik, hogy utolsó pillanatban arca elé emelte kezét, de aztán a szeme is kidurrogott, két luk néz fel az égre. Orromat facsarja, gyomromat összerántja a keserű szag. Él a rom. Nyáron majd ellepik a rovarok. Lárvák kelnek ki belőle. Gyom és fű ver gyökeret. A kút az udvaron addigra be lesz temetve. Lehajolok, porhanyós csomóban markolom a langyos hamut.

Air

A belégzéssel egyre nő bennem
valami gát. Akaratlan ellenállás.
Ezt teszi velem a lusta atmoszféra.
A légkörben minden millióból
egy molekula egyszerű szennyeződés,
apró porszem a pince sűrű ablakán
vagy a felhők közt lakó szentség.
A statisztikák utolsó sora, mely
szépen lerakódik a légutamban. Érzetre
kis darab kékes smirgli a nyelv alatt,
felkőhöghetetlen vizkő a tüdőben.
Erölködök, zihálok és dadogok.
Szépen darbokra forgácsolom,
amit a felszínre hozok.
Olyan nehéz belátóan megadni magam:
Talán, majd ha nem leszek ilyen mohó,
kisebket szippantanék, és suttogva imádkoznék.

Tisztító kúra

Van egy kopasz nőm. Nála ez látszik,
ahogy megválnak a mankóitól.
Esténként összebújunk a takaró alatt,
de nem végzünk számadást.
Ő nem hozza szóba, én pedig igyekszem,
hogy ne legyek a göndör, vöröses-barna haja.
Azt mondja, holnaptól zöld teát iszik,
talán leborotválja a szemöldökét is,
és levágja az egyik mellbimbóját.
Precíz, drasztikus tisztító-kúra.
Azt reméli, így az éjjeleket
nyugodtabban aludhatja át.
Forgolódás nélkül;
nem nyomja majd a kiálló bordám.

Ayhan Gökhán (1986)

író, költő, kötete még
nincs.

AYHAN GÖKHÁN

Esőnap

A szememmel néz, bámul, egy száraz
Palackban élünk, érzem a bőrén,
Csontok ropognak, kikapcsolja
A lélegzetem, szavakat szedeget, *egy nyelvet*,
Amin ki kell mondanom. Rosszul
Mozgatom a kezem, egy bojler belseje,
Olyan, mint elbújni máshová. Előle.
Törülközőbe csavar, megforgat a
Nyelvben, átrepül köztünk egy nedves
Szivacs, a palack falára feltapad,
Színes ceruzákat csíptet a mellkasomra,
Néznem kell a tükrore, hogy ne lássam,
Úgy tenni, hogy ne legyek egyedül.



Kutyák

Kutyák,

és mindenféle állatok hangja behallatszott, meg a szovjet jelzőrakéták, karácsonykor, amiket feleregettek apám és a haverjai, mert nem bírták kivárni a szilvesztert.

Sötétedés előtti utolsó pillanatban álltam a lepusztított karácsonyfatelep közepette, és sajnáltam nagyon a fákat, de mégis kellett az a valamennyi pénz.

Saját kezemmel több fenyőt neveltem fel és vágtam ki, mint amennyi karácsonyfát állítani bírnék egész életemben, ha ünnepelném a karácsonyt.

Mindig kiég az izzó a tükör fölött, nagyon bosszantó, karácsonykor is. Lemegyek a non-stop CBA-ba, senki nincs az utcán, csak egy-két hajléktalan.

Otthon maradhattam volna, de hiába karácsony, meg kell nézni magam.

Kutyák,

és mindenféle állatok hangja behallatszott, meg a szovjet jelzőrakéták, karácsonykor, ma viszont meglepődtem, itt a városban. Nem csak a szokásos, parkolóőri kutya hallatszott a szellőzőn át, hanem a konyhába ugatott be a hang. Közben egymás után három-négy mentő is elhúzott, pont gyertyagyújtás időben szokott lenni a legtöbb öngyilkos. A hajléktalanok csak később fagynak meg, de nem tudom, hideg van-e ma, nem voltam az utcán. Lehet, hogy ma egészen kevesen fognak megfagyni.

Kutyák,

és mindenféle állatok, akik a petárdázást hallják, ha nem vigyáznak rájuk, elszöknek szilveszterkor, és soha többé nem kerülnek elő. De az okos ember tudja, hogy nem lőnek, csak szórakozásból, és fegyelmezetten szorong. Én például nem vagyok egy ilyen okos ember, ezért szilveszterkor sehova sem merek menni. Ráadásul mindig azt képzelem, visszajöttek az oroszok.

Kutyák,

és mindenféle szertehagyott konzervdobozok és ételmaradékok összevisszaságán küzdöttem át magam. Egy gombolyag kutya a csizmámba akadt, és sokáig vonszoltam magam után. Végül kivágtam állkapcsukat, csapdaként felhúztam mindet, és saját állkapcsukba estek csapdába a fogatlanított kutyák.

Ilyeneket álmodok, ha egy kicsit nem figyelek. Vagy vannak még a feleséges rémálmok, azok nem ilyen viccesek, de mindig viccesen mesélem el a szerelmemnek.

Kutyák,

macskák, egerek vagy tolvajok nem lopják-e el a kis vaníliás kifliket, amit a szomszédnő a kilincsemre akaszt? Ma azt játszom, hogy én vagyok saját pánikbeteg nagymamám. Nem akarok kimenni, és kíváncsi vagyok, pár nap önbezártság után le merek-e még menni az utcára.

Tökre le mertem menni, befizettem a postán a csekkeket, vettem a leárazáson egy ciklámen, angyalos franciabugyit, beugrottam hajsamponért a Napos Oldal Ökokaféba, majd Emma barátnőmmel kávéztam a Spinozában. Csodálkozom, hogy megint túléltem a karácsonyt.

Kemény dió

Jó sokat megtörtem, mert van egy jó módszerem. Egy nájlonzacskót megtöltök dióval. Befogom a zacskó száját, egy rétegben elrendezem. Kint, a gangon, mert belül feltörném a járólapot. Ami amúgy is rossz állapotban van. Valaki már feltörte.

Kalapáccsal egyenként végigmegyek mindegyiken. Nem szabad nagyot ütni, mert szétlapul. Aztán kiöntöm egy tálba, és már csak ki kell válogatni.

Szeretem ezt a válogatást. Jó Hamupüppőke lett volna belőlem. Az ember azt hiszi, ha elválasztotta a héjától a magot, majd történik valami. Például jó kedve lesz, hogy ennyit megpucolt, támad egy ötlete, és elszökik a bálba, ahol szemet vet rá a királyfi, aki a legjobb pasi az egész buliban. Az ember ottfelejt a ruhatári pulton a váltócipőjét. A királyfi másnap becsönget vele, mert kinyomozta a laccímet. Megkönnyebbülten ismerek rá a cipőmre, és a királyfimra.

De nem ez történik. Kitartóan pucolom a diót, de nem megyek sehova, mert engem már megtalált a királyfi, és viszont. Pucolás közben is rá gondolok. Sok dión még rajta az összeaszott köpenye. Másokat feltörtek a madarak. A szerelmem kertjében a madarak mindig ellopják a diót a kosárból. Vagy már előbb, a földről összeszedik. Felviszik a fára, egy repedésbe szorítják, és addig ütlegelik csőrükkel, amíg hozzájutnak a lényeghez. Az egyik dióhoz egy fűszál ragadt. Összeszáradt, szürkészöld fű, a barátom kertjéből. Lehet, hogy ő is rálépett erre a fűszálra, vagy a kisia ráült, miközben játszott, vagy a felesége napozott rajta. Vagy más, megannyi esemény, amiről mind nem tudok semmit.

Bognár Péter (1982)
költő, az ELTE BTK
Irodalomtudományi
doktoriskolájának hall-
gatója. Kötete: *Sajna-se-
baj* (Kláriss, 2005).

BOGNÁR PÉTER

Reggel

Iszonyatosan finom a levegő,
átmosatjuk vele a házat,
a teraszon nagy félkörben terül el
szerelmünk hordaléka.

A szobánk ablakán becsobog,
egymásban felejtett gondolatainkat
kiviszi és szétteríti a teraszon,
mi pedig megtisztulunk.

Egymásban felejtett gondolatainkat
kibogozza éjszakánk aljnövényzetét,
és a belénk fulladt bogarakat, disznókat
hangos csobogással viszi ki.

Én beleszagoltam a levegőbe,
és éreztem, hogy iszonyatosan finom,
és megint beleszagoltam a levegőbe,
és megint éreztem ugyanezt.

Éjszaka tó vagyunk, elöntött rét,
víz alatti sorompó, haldokló ártér,
reggel elvonulunk, fellélegzünk, mondhatni:
dolgozunk, és kering az erünkbe zárt vér.



Műfordítás



Paul Auster (1947) amerikai író, költő. Legutóbbi magyarul megjelent kötetei: *Brooklyni balgaságok* (Európa, 2006), *Utazások a szkriptóriumban* (Európa, 2007), *A szem önéletrajza* (válogatott versek Gyukics Gábor fordításában, Barrus, 2007).

PAUL AUSTER

Belső

A tökéletesen különböző
és egyetlen megkaparintott húsa.
És minden itt, mintha az utolsó
kimondható lenne: egy szó hangjai
jegyben a halállal, és az élet
erőlködése bennem,
az eltűnéssel.

Leeresztett redőnyök. Egy korábbi én
törmeléke fosztogatja a teret,
amit nem akarok megtölteni. Ez a növekvő
fény a szoba sarkában,
ahol az egész szoba
megmoccan.

Éjszakai visszhang. Egy hang, ami csupán
a legapróbb dolgokról beszél nekem.
Nem is dolgokról – a neveikről.
És ahol nincsenek nevek –
kövekről. Kecsekörömök kopogása,
ahogy falvak magaslatain
kapaszkodnak át délben. A szkarabeusz,
saját piszkának körében felfalva. És azon túl
lepkék lila rajzása.

A szavak lehetetlenségében,
a kimondatlan szó
fullasztó csendjében
találok magamra.

Krédó

A végtelen
apró dolgok. Csak egyetlen egyszer
betelni a végtelen apró dolgok
fényes tisztaságával,
ami körülvesz minket. Vagy semmi sem
tudja elkerülni
a sötétség vonzását, a szem
fogja felfedni, hogy épp az vagyunk,
ami kevesebbé tett bennünket
önmagunknál. Nem mondani semmit. Ezt mondani:
maga az életünk múlik ezen.

Fehér terek

Valami történik, és attól a pillanattól fogva semmi sem marad ugyanaz, mint ami a történés kezdetén volt.

Valami történik. Vagy nem történik. Egy test mozdul. Vagy nem mozdul. Ha megmoccan, egy történés veszi kezdetét. De még ha nem is mozdul, valami elkezdődik.

A hangomból indul. Bár ez nem jelenti azt, hogy ezek a szavak a történéssé válnak. Csak jön és megy. Épp csak azért beszélek ebben a pillanatban, mert remélem, hogy utat találok párhuzamosan haladni mindennel, ami mellettem halad, és így próbálok rátalálni egy útra, próbálok fokozatosan megtölteni a csendet, anélkül, hogy megtörném azt.

Ha megkérdézem, hogy bárki hallgatja-e ezt a hangot azért, hogy elfelejtse a szavakat, megkérdézeni már maga is beszéd. Fontos, hogy senki se hallgasson túl figyelmesen. Úgy akarok beszélni, hogy ezek a szavak belemosódjanak a csendbe, ahonnan jöttek, és ne maradjon utánuk más, csak a jelenlétük emléke, jele a ténynek, hogy itt voltak és többé nincsenek itt, és bár rövid életük alatt úgy tűnik semmi különöset nem mondtak arról, ami történik, mialatt egy bizonyos test megmozdult egy bizonyos térben, mégis, együtt haladtak mindennel, ami mozgott.

Valami elkezdődik, de ez már nem is a kezdet, hanem valami más, ami a történés szívébe vezet minket. Ha hirtelen megállnánk és megkérdéznénk magunkat, „Hová is tartunk?”, vagy „Hol vagyunk?”, elvesznénk a pillanatnak, amiben benne voltunk, de nem vagyunk benne többé, mégis, visszavonhatatlanul hátrahagynánk magunkból valamit a múltban, a múltban, aminek nincs emlékezete, és ami folyton elmosódik a mozgástól, ami a jelenbe vonszol minket.

Akkor majd nem akar kérdéseket feltenni. Mert ez a táj a rendszertelen impulzusok, az önmagáért való tudás vidéke – más szóval, egy fennálló tudásé, ami a létezés körébe lépve az elbeszélés bármilyen lehetőségén kívül marad. És ha ez egyszer, találjon ránk bárhol, át is kellene adnunk magunkat az öntudatlan létezés tökéletes közönyének, talán mégsem csapnánk be magunkat azzal, hogy legalább mi is ennek az egésznek a részévé válunk.

Mozgásra gondolni, nem csak testi funkcióként, de mint a tudat mozgására is. Ugyanúgy, a beszédre gondolni a test működéseként, nem csak mint a tudat kiterjesztésére. Foszlányok emelkednek ki a beszéd hangjai közül, hogy a levegőbe jussanak, amit kiszorít a test, hogy körülvegyék, hogy visszapattanjanak róla, hogy belépjenek a testbe, és bár nem láthatóak, ezek a foszlányok – a tudat taglejtései – nem kisebb gesztusként vannak jelen, mint a kéz, ami a levegőt átszelve egy másik kéz felé nyúlik – a vágy egész eszköztára kiolvasható belőlük. A testnek kívül kell kerülnie magán, még ha saját mozgásának szférájában időzik is.

A felszínen ez a mozgás véletlenszerűnek tűnik. De önmagában ez a véletlenszerűség nem zárja ki a jelentés lehetőségét. Vagy, ha a jelentés nem jó szó erre, beszéljünk tendenciáról, vagy a történés ellentmondásmentes értelméről, követve, ahogy az percről percre változik. Rögzíteni minden részletében talán nem lehetetlen. Annyi szóra lenne szükség, a szótagok, az alárendelő szerkezetek, a mondatok olyan folyamára, hogy a beszéd folyton lemaradna a történés mögött, és mikor a mozgás már rég megszűnt, és minden tanúja szétszóródott, mikor már senki sem hallja, a hang még mindig a mozgás leírásánál tartana, mélyen e négy fal sötét csendjébe suttogva. És mégis, valami történik, és önmagammal dacolva is meg akarom tölteni a pillanatot, ezeket a perceket, és még ha felejtésre van is ítélve, mondani valamit, ami formába kényszeríti az időt, míg ez az utazás tart.

A szabad szem birodalmában semmi sem történik, aminek ne lenne kezdete és vége. És mégis, sehol sem találjuk a helyet és az időt, amire a kétségek árnyain túl azt

mondhatnánk, itt kezdődik és itt ér véget. Van, akinek a kezdet előtt indul, és másnak folytatódik a végpont után is. Hol találhatóak ezek a pontok? Ne nézz. Talán itt van, talán még sincs. És ha bárki egyik vagy másik helyre, vagy pillanatba akar menekülni, sosem lesz ott, ahol gondolja. Más szavakkal, búcsúzz el ezektől. Sosem túl késő. Mindig túl késő.

Csak a legegyszerűbb dolgokról lehetséges beszélni. Nem menni tovább annál, amit épp magam előtt találok, bárhol is legyenek. Például ezzel a tájjal kezdeni. Sőt, megfigyelni a legközelebbi dolgokat, mintha a világ bennem élő képe megtalálható lenne a szemzőgemből látható, apró világban; mintha egy úton, amit nem értek teljesen, életem minden egyes dolga kapcsolódna az összes többihez és nagyjából ez kötne a világhoz; a végtelen világhoz, ami az elme szövedéke, s ami éppoly kiismerhetetlen és halálos, amennyire önmaga után vágyódik.

Máshogy kifejezve: néha szükséges elhallgatni a nevét annak, amiről beszélünk. A héberek láthatatlan istenének például létezik egy kiejthetetlen neve, és a hagyomány által használt kilencvenkilenc név nem más, mint tudomásulvétele a ki-nem-mondhatónak, a nem-láthatónak, a meg-nem-érthetőnek. De még a legkevésbé emelkedett eszmei síkon, a látható dolgok világában is gyakran visszatartjuk magunkat attól, hogy feleslegesen megnevezzük, amiről beszélünk. Gondoljunk csak a rejtőzködő szavakra. Mikor azt mondjuk az ablakon kinézve: Esik.; vagy ha azt kérdezzük: Hogy ment?; kimondatlan hagyunk dolgokat, amiket nem kell, vagy nem tudunk megnevezni. De ha a kimondott dolgok ilyen könnyen kitérnek előlünk, hogy ragaszkodhatunk ahhoz, hogy értjük, amiről beszélünk? És mégis ez történik, anélkül, hogy beismernénk magunknak.

De vegyük például a rejtőzködő tárgyat az előző mondatban: „anélkül, hogy beismernénk magunknak” – pontosan azt hagytuk kimondatlanul, ami a beszéd működésébe vezet minket. És ha kimondatlan hagyunk valamit, vagy ha azt mondjuk rá: „az” – ami folyton definiálni akarja magát –, el kell fogadnunk, mint a beszéd eleve adott részét. Szokás mondani, például, hogy a szavak eltorzítják a dolgokat, amiket jelenteni hivatottak, de a mögött, hogy „eltorzítják”, ott áll, hogy ez a szó kívül esik ezen a torzuláson, így eláruljuk a szavakba vetett fenntartás nélküli hitet. És mégis, gyakran beszélünk anélkül, hogy mondani akarnánk valamit, ahogy ebben az esetben én is csak figyelem a kiejtett szavakat, ahogy eltűnnek a csendben, ahonnan jöttek. Más szavakkal, önmagát beszéli „az”, és a szánk pusztán a hangszer, ami megszólaltatja. Hogyan lehetséges ez? Soha ne kérdezzük, mit takar, hogy „az”. Tudjuk, ha megfogalmazhatatlan is. És az érzésnek, ami végül bennünk marad; a tartózkodó tudásnak, ami ennyire tökéletes összhangban áll a világgal, nincs szüksége rá, bármi hagyja is el a szánkat. A szív tudja, mi marad hátra, ha a száj hallgat is. És a világ ismerni fogja azt, még ha nem is marad a szívben semmi.

Egy ember útnak indul egy helyre, ahol sosem járt azelőtt. Egy másik ember visszatér. Egy ember eljut egy helyre, aminek nincs neve, ahol nincs tájékozódási pont, amiből megtudná, hol van. Egy másik ember elhatározza, hogy visszajön. Egy ember leveleket küld sehonnan, a fejében megnyílt fehér térből. A levelek sosem érkeznek meg. A leveleket sosem adják fel. Egy másik ember útnak indul, hogy megkeresse az elsőt. Ez a másik egyre jobban hasonlítani kezd az elsőre, végül őt is magába szívja a fehérség. Egy harmadik ember útnak indul a remény nélkül, hogy bárhová is elérhet. Vándorol. Tovább vándorol. Amíg a szabad szem birodalmában marad, folytatja a vándorlást.

Itt maradok a szobában, ahol ezt írom. Egyik lábamat a másik elé helyezem. Egyik szót a másik elé helyezem, és minden egyes lépéshez hozzáadok egy szót, mintha minden egyes szóznak más tere lenne, amin át kell vágni, távolsága, amit meg kell töltenie a testemnek, ahogy ezen a téren keresztül halad. Utazás ez a téren keresztül akkor is, ha sehová sem jutok, ha ugyanott kötök ki, ahonnan elindultam. Utazás a téren keresztül, mintha városokba jutnék, és magam mögött hagynám őket, mintha sivatagokon vágnék át, mintha valami képzeletbeli óceán partjára jutnék, ahol minden gondolat a valóság hullámsírijában végzi.

Egyik lábamat a másik elé helyezem, aztán ezt a másikat az első elé, ami így a mássikká válik, és aztán újra elsővé. Eközött a négy fal között sétálok, és amíg itt vagyok, oda megyek, ahová kedvem tartja. A szoba egyik végéből elmehetek a másikba, és bármelyik falat megérinthetem, akár mind a négyet is, egyiket a másik után, pontosan úgy, ahogy szeretném. Ha a lélek mozgat, állhatok a szoba közepén is. Ha a lélek más irányba mozdit, állhatok bármelyik sarokban. Néha megérintem az egyik sarkot, így egyszerre két falfal kerülök kapcsolatba. Időről időre hagyom, hogy tekintetem a plafonon kalandozzon, és ha kimerülök ezekben az erőfeszítésekben, mindig ott a padló, hogy megpihenjen rajta a testem. Az ablakon beömlő fény nem csalja elő kétszer ugyanazt az árnyékot, minden egyes pillanatban úgy érzem magam, mintha valami borzalmas, elképzelhetetlen igazság felfedezésének küszöbén állnék. Nagyon boldog vagyok ezekben a pillanatokban.

Valahol, mintegy láthatatlanul, mégis közelebb, mint gondolnánk (lent az utcán, vagy például a közvetlen szomszédban) valaki épp megszületik. Máshol, az éjszaka közepén egy autó száguld végig az üres országúton. Ugyanezen az éjszakán egy férfi szeget ver egy deszkába. Egyikről sem tudunk semmit. Egy mag hajt láthatatlanul a földön és mi semmit sem tudunk róla. Virágok hervadnak, épületek emelkednek, gyerekek sírnak. És mégis, minderről semmit sem tudunk.

Történik és folytatódik, közben mi elfelejtjük, hol voltunk, mikor elkezdtük. Később, mire olyan távolra jutunk ettől a pillanattól, mint most vagyunk a kezdettől, el fogjuk felejteni, hol is vagyunk most. Végül is mindannyian haza fogunk térni, és ha vannak olyanok köztünk, akiknek nincs otthona, az mindenesetre biztos, hogy el fogják hagyni ezt a helyet, bárhová is kelljen menniük. Ha mást nem is, ezt az egyet mindannyian megtanultuk az idők folyamán: bárki jár is most itt, később nem lehet majd itt találni.

Azoknak a dolgoknak ajánlom ezeket a szavakat, amiket nem értettem, amik elvonultak a szemem előtt. A lehetetlennek ajánlom, annak, hogy nem találtam a belső csönddel egyenrangú szavakat.

Kezdetben kezekről és lábokról akartam beszélni, ugrásról, zuhanásról, forgásról, a teret átszelő végeláthatatlan utazásokról, városokról, sivatagokról, távolba vesző hegyvonulatokról. Mégis, ahogy apránként fölém kerekedtek ezek a szavak, a dolgok, amikről beszélni akartam, elvesztették jelentőségüket. Kénytelen voltam felhagyni nevetséges történeteimmel, távoli vidékeken játszódó kalandjaimmal, és fájdalmasan, lassan elkezdtem kiüríteni a fejemet. Már csak üresség maradt: a tér, ami mindegy, milyen kicsi, amiben megengedett, ami történik, bármi is legyen az.

És mindegy, milyen szűkösek, minden lehetőség adott maradt. Egy mozdulat, a mozgás nyilvánvaló hiányára csupaszítva. Minimális mozdulat, mint például a légzés, mozgás, amit a test végez, miközben beszívja és kiengedi a levegőt. Egyszer Peter Freuchen, a híres sarkkutató könyvében olvastam egy leírást, amiben hóviharba kerül Grönland északi részén. Egyedül, készleteiből kifutva úgy döntött, hogy jégkunyhót épít, és abban várja ki a vihar végét. Napok teltek el. Mivel mindenekelőtt a farkasok támadásától félt – hallotta, ahogy egyre vadabban köröznek a kunyhó körül –, időről időre kilépett a szabadba, és teli tüdőből énekelni kezdett, hogy elijessze őket. De énekelhetett bármilyen erővel, olyan ádáz erővel süvöltött a szél, hogy minden mást elnyomott. Ha ez komoly gond is volt, eltörpült a kunyhóval kapcsolatos bajok mellett. Freuchen észrevette, hogy szűkös menedékhelyének falai egyre szorosabban veszik körül. A mostoha időjárás körülmények miatt lehelete szó szerint a kunyhó falára fagyott, ami minden lélegzetvétellel vastagabb és vastagabb lett, a kunyhó belseje egyre kisebbedett, míg végül alig maradt hely a testének. Rémisztő elképzelni magadat egy zsugorodó koporsóban lélegezve, és számomra ez határozottan félelmetesebb, mint mondjuk *A kút és az inga*, Poe-tól. Mégpedig azért, mert ez esetben az ember önmaga idézi elő saját pusztulását, sőt, a pusztítás eszköze pont az, ami az életben maradáshoz szükséges. Mert az egyértelmű, hogy lélegzés nélkül elpusztulna. Ugyanakkor vége van, ha lélgzik. Érdekes, hogy nem emlékszem, Freuchen hogyan menekült meg ebből a kutyaszorítóból. De, mondanom se kell, sikerült neki. A könyv címe, ha jól emlékszem, *Sarkkőri kaland*. Régóta nem adták ki újra.

Semmi sem történik. És mégis, ez nem maga a semmi. Nemes vállalkozás megidézni dolgokat, amik sosem léteztek, de mennyivel élvezetesebb a szabad szem birodalmának határain belül maradni.

Ez a gyökere: kell, hogy minden számítson, kell, hogy minden a részévé váljon, még azoknak a dolgoknak is, amiket nem értek, vagy nem érthetek meg. Például a vágynak, hogy megsemmisítsek mindent, amit eddig írtam. Nem valamiféle, a szavak sikerületlensége felett érzett undorból (bár ez a lehetőség mindig fennáll), inkább a szükségből, hogy minden percben emlékeztessen magam rá, hogy a dolgoknak nem feltétlenül kell így történniük, mindig van más lehetőség is, nem jobb és nem is rosszabb lehetőség. A végén majd megértem, hogy valószínűleg képtelen vagyok a legkisebb esemény kimenetelét is befolyásolni, mégis, önmagam ellenében is, mintha vakon követném sorsomat, teljes felelősséget akarok vállalni. Ez okozza a vágyat, innen az ellenállhatatlan kísértés, hogy fogjam ezeket a papírokat, és szétszórjam őket a szobában. Vagy folytatni az írást. Vagy elkezdni előről. Vagy folytatni, mintha minden pillanat a kezdet lenne, mintha minden szó egy másik csend kezdete lenne, egyre csendesednének a szavak.

Néhány papírfecni. Egy utolsó cigarette lefekvés előtt. Végtelen hóesés egy téli éjjelen. A szabad szem birodalmában maradni, olyan boldogan, amilyen most vagyok. De ha ez túl nagy kérés, akkor ezek emlékét kérem, a visszavezető utat az éjszakába, ami újra magával fog sodorni. Sohasem lenni máshol, csak itt. Az utazás itt bent folytatódik. Mindenhol, mintha minden itt lenne. És a végeláthatatlan, éjszakai hóesés.

(Sirokai Mátyás fordításai)

Sirokai Mátyás (1982)
költő, 2007-ben végzett a Zeneakadémia dob tanszakán, a Telep Csoport tagja, első kötete megjelenés előtt áll.



Pár beszéd

„Bizonyos távolságból”

(interjú Dragomán Györggyel)



Dragomán György
(1973) író, műfordító.
Kötetei: *A pusztítás*
könyve (Balassi, 2002),
A fehér király (Magvető,
2005).

– Többször mesélted már, hogy első regényedet, *A pusztítás* könyvét teljes titokban írtad, nem jelentek meg belőle részletek, csak a feleséged olvasta, és öt évig, amíg készült, azt sem tudták rólad a barátaitok, hogy író vagy. Mégis, hogy lett ebből könyv?

– A feleségem, Szabó T. Anna költőné révén én már elég sok íróval, irodalmárral voltam jóban abban az időszakban, szóval volt körülöttem ilyen társaság, de azt nem szerettem volna, ha túl hamar kiadom a kezeim közül a szöveget. Türelmes és szigorú akartam lenni, ami azt hiszem sikerült is. Végül aztán, miután elkészült, megkerestem vele Várady Szabolcsot, aki rögtön Závada Pált ajánlotta, mint lehetséges szakmai-olvasót, szerkesztőt. Závadának aztán elküldtem az anyagot, aki válaszul egy nagyon kedves és bátorító levelet írt, aztán elküldtem a könyvet a Magvetőhöz, de nekik akkor nem kellett, aztán meg a Balassihoz, ahol végül meg is jelent.

– *A pusztítás* könyve rögtön elég nagy siker lett, ha jól emlékszem, Károlyi Csaba az ÉS-ben például azt írta, hogy *Krasznahorkai Sátántangója óta a legerősebb prózaírói bejelentkezés a tiéd.*

– Ez nagyon megtisztelő. Én különben azért sem mutattam meg a készülő anyagot senkinek, mert nagyon határozott elképzelésem volt arról, hogy mit is akarok létrehozni: egy hiperrealista, empirista akcióregényt a bűnről. Ez így tisztán, körülbelül az első év végén derült ki számomra. Különben olvasni sem szerettem igazán ekkoriban, mert zavart, ha úgy éreztem, kívülről hat rám valami. Még a legjobban a külföldieket tudtam befogadni. Én amúgy is nagyon szeretek idegen nyelven olvasni, ez a dolog még az egyetemről, pontosabban a Láthatatlan Kollégiumból ered, ahol Takács Ferencsel, tutorommal hétről hétre kellett olvasni elsősorban angol és amerikai irodalmat. Ez a hatás máig is erős, például Faulkner, Beckett vagy akár Kafka felől.

– *Korábban filozófiai disszertációt akartál írni, ez azért elég nagy váltás.*

– Igen, filozófusnak készültem, főként az etika meg a politika-filozófia izgatott hallgató koromban az ELTE-n. A skót és a német etikával különösen sokat foglalkoztam, ezekből akartam doktorálni. Aztán jött egy fordulat, amikor arra gondoltam, hogy a gyakorlat mégis jobban érdekel, mint az elmélet, a gondolkodás tisztasága pedig illúzió, legalábbis a valóságban ilyen nincsen. Tehát a létező helyzetek nem kínálják fel magukat a gondolkodásnak, mint ahogy a döntések sem etika, hanem érzelmi, érzéki alapon működnek a hétköznapokban. Ugyanakkor a nyelvi reflektáltságot is erősen megkérdőjeleztem magamban. Olyan regényt akartam írni mindezek után, amiben nincsen nyelvi megformáltság igazán, egy olyan ember fejébe próbáltam meg beköltözni, aki nem formálja meg nyelvileg a tapasztalatait, hanem érzelmi és indulati alapon él. Azt gondoltam ugyanis, hogy ez a valóság.

– *És mindezt egy kifejezetten erős, vagy akár erőszakosnak is mondható nyelven beszélted el.*

– Igen, de én nem is azt akartam mondani, hogy nem bíztam a nyelvben vagy, hogy alkalmatlannak tartottam valamire, nem. Nekem kétségeim nem a nyelvvel magával, hanem a gondolkodás nyelvviségével voltak. Az érzékekben és abban, hogy az érzékek a nyelv útján visszaadhatók, mindvégig hittem. A nyelvi reflektáltság hiánya tehát egyfajta érzéki modellt hoz létre, szerintem ebben a regényben a testi reflexiók felerősödése is ezt mutatja.

– Az pedig különösen érdekes, ha a két regényedet egymással összehasonlítjuk, mintha A pusztítás könyve hiperrealisztikus, részletező leírásainak a fordítottja lenne A fehér király gyorsasága, az egész beszédmód felfokozottsága. Nem véletlen, hogy a korábbi könyv felnőtt nézőpontját az új regény gyermeki szemléletmódja váltja fel.

– Én mélyen hiszek abban, hogy a prózának kísérletnek kell lennie, ez a két regény pedig két külön kísérlet. De az persze csak az írás közben tudatosodik, hogy magával a szöveggel mit is akarok megvalósítani, szóval nem dolgozom előre gyártott axiómákkal, viszont az axióma megtalálása mindig a regény kiindulópontja, ilyenkor, amit addig írtam, kidobom, és kezdem innen újra a munkát. Először azt kell tisztáznom, hogy a nézőponthoz, a nyelvhez és az időhöz milyen viszonyom van, ha ez sikerül, megvannak az axiómák.

– Az elbeszélési módok különbségének ellenére mégis van egy hangulati hasonlóság, amit a helyszínnek hasonlósága is fokoz. Valamiféle pusztulás utáni környezet veszi körbe a szereplőket, A pusztítás könyvében például valódi háborús nyomok kerülnek elő, hasonlóan a kötetben még meg nem jelent A lokátorállomás-ciklus novelláihoz, és A fehér király diktatúrájának a díszletei is megidézik ezt a hétköznapi apokaliptikus hangulatot. Ugyanakkor egyik esetben sem lehet egyértelműen megfeleltetni a könyvbelleket valós helyszínekkel.

– Valószínűleg érdekelnek a romok. Azért lesz olyan könyvem, ebben biztos vagyok, ami modern környezetben fog játszódni, de az tény, hogy vonzanak azok a helyek, amikben van valamiféle elrontottság. Ugyanakkor én azt is különösnek tartanám, ha ezek a helyek nem jelennének meg. A pusztítás könyve kapcsán kérdezték sokszor, hogy miért látom én ilyen sötéten a világot, miért írok tömegsírokról, miközben itt volt néhány száz kilométerre a délszláv háború a maga tömegsíraival. Erre hivatkozni szinte már közhely, de én azt gondolom, hogy a civilizáció nagyon törekeny és mindenfelé jelen van benne az erőszak. Ki gondolta volna Ratko Mladicsról és Radovan Karadzicsról, aki ráadásul állítólag költő volt, hogy azt teszi majd, amit tett? És ők még szabadlábban vannak, vagyis élő bizonyítékai annak, hogy ez a dolog még nem záródott le. De szinte mindenhol megvan egy ilyen erőszakhullám lehetősége. Erdélyben így nem fordult még elő, de azért Vásárhelyen is történtek érdekes dolgok kilencvenben, a forradalom után, amikor a románok meg a magyarok egymásnak estek. Baltával, kapával, de ha jobb fegyverek lettek volna, talán tovább is mennek, ki tudja?

– Amikor ezek a zavargások folytak, ti már áttelepültetek?

– Igen, mi '88-ban eljöttünk, akkor sikerült, de már 85 óta próbálkoztunk a kivándorlással, csak hogy ez egy kiszámíthatatlan folyamat volt, néha két-három évig is eltartott, bár olyanról is lehetett hallani, hogy valaki egy hét alatt megkapta az útlevelet: átláthatatlan mechanizmusok működtek a háttérben. Ahogyan mi átéltük, az meg teljesen abszurd dolog volt. Legendák keringtek arról, hogy előre össze kell pakolni, mert aztán nem hagynak rá időt. Mi is másfél évig éltünk kartondobozok között mire elindulhatunk.

– Ez most egy elég hirtelen váltás lesz: de régebben említetted, és ez szöveget ütött a fejünkbe, hogy fordítás közben gyakran sorozatokat nézel. Szóval egyszerre dolgozol és szórakozol a számítógéppel, ennyire meg tudod osztani a figyelmedet, vagy ez valami speciális munkamódszer?

– Ez úgy kezdődött, hogy egy időben nagyon sokat fordítottam nem túl jó szövegeket, filmkritikákat például, vagy mobiltelefon-katalógust, olyan dolgokat, amik nem igényelnek irodalmi igényű fordítást, elég, ha egyszerűen magyarul vannak. Na, én ezt egy idő után nagyon meguntam és akkor elkezdtem közben főzőműsorokat nézni, imádom főleg az amerikai meg a francia konyha-show-kat. Aztán találtam egy helyet a neten, ahol fanatikusok egymással megosztották a főzőműsoraikat, onnan elkezdtem letöltögetni, úgyhogy már nekem is elég nagy gyűjteményem van. Munka közben meg rászoktam, hogy egyszerre két ablakot nyitok meg, az egyikben dolgozok, a másikban meg a főzést nézem, illetve néztem, mert ahogy elfogytak az újabb főzős filmek, átszoktam a sorozatokra.



– *Még mindig így dolgozol?*

– Most már kevésbé, mert kevesebbet is fordítok, de azért néha előfordul. Éppen tegnap kezdtem el munka közben nézni a *The Wire* új részeit, most indult az ötödik évad. Különbösen tényleg nagy *Drót*-rajongó vagyok, ez az egyik legjobb megírt sorozat, amit eddig láttam.

– *A munka után, vagy az előtt is sorozat-addict vagy?*

– Nekem ez még Erdélyben kezdődött, ott nem volt tévé egy idő után, maximum videó. Igazi kalóz-korszak volt ott mondjuk '85-től '88-ig. Az első fordítói munkám is innen jött, otthon ugyanis én fordítottam szinkronban a filmeket, akkor már tudtam ehhez elég jól angolul meg németül. A vendégek jöttek, én meg szinkrontolmácsként fordítottam nekik, ez néha egész nap eltartott. Akkor volt olyan, hogy megkaptunk egy egész sorozatot hétfvégre. A legnagyobb szívás *A halál archívumai* című – magyarra szinkronizált, de azt hiszem egyébként keletnémet – filmsorozat volt, hiába nem kellett fordítani, a huszonnyolc részből valahogy csak huszonhatot kaptunk meg. Az utolsó kettőt soha nem láttuk.

– *Egyébként az hogyan alakult, hogy pont a nyolcvanas évek végére szűnt meg a tévé?*

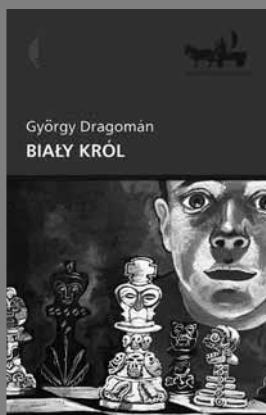
– Nem szűnt meg igazából, de egyre rosszabb lett és egyre kevesebb. Körülbelül '85-től, vagy lehet, hogy már előbb is, ezt nem tudom, a tévéműsor abból állt, hogy fél nyolckor elkezdődött mondjuk, akkor volt népzenei félóra, utána híradó, szintén fél óra, és utána műsorzárás, esetleg valamilyen kínai vagy észak-koreai film néha. Nagyjából ennyi volt a tévéműsor. A mozikban meg nem ment semmi új. Ekkor kezdődött ez a furcsa kalózkodás, ami még félig-meddig legális is volt. Körülbelül egy fél évig a mozikban, bábszínházakban vagy más közösségi helyeken beraktak a termekbe egy tévét meg egy videót, bár én olyat is láttam, ahol egyszerre három ment, és akkor ezeken lehetett nézni a becsempészett felvételeket. A Rambo például nagyon népszerű volt. Azt mondjuk nem értem, hogy ez hogy mehetett, de valahogy átment a cenzúrán egy ideig. Egyébként ez drága mulatság volt, a mozijegy akkor egy-két lejbe került, ezek a vetítések meg mondjuk nyolcra. Én *A jedi visszatért* is így láttam, román hangalámondással, döbbenetes volt. De ahogy említettem, ez is csak egy fél évig tartott nagyjából, aztán betiltották. Persze addigra az emberek megvették a videókat és otthon kezdték el ugyanazt csinálni.

– *Valaki azt is mesélte, hogy egész nagy tévé-turizmus alakult ki a magyar határ közelében, mert az emberek sokszor fogták magukat és betették a kocsiába a tévét, valami antennát meg akkumulátort és a határhoz utaztak, mert ott be lehetett fogni a magyar csatornát. Szóval összeszerelték a készülékeket és úgy piknikiztek, hogy közben magyar adást néztek.*

– Igen, a magyar határ mellett ez jó volt, ott lehetett tévézni, néha-néha azért még Kolozsváron is be lehetett fogni, de ahhoz már jó helyen kellett lakni. Ahol én laktam, Marosvásárhelyen már egyáltalán nem jött be a magyar. De voltak, akik nem adták fel és tovább próbálkoztak. Volt egy szobrász például, Dienes Attila, aki azóta már Magyarországon él, neki a hegyen volt háza és olyan volt a nappalija, mintha egy hatalmas szobor állt volna benne, ami egészen különös rézdarabokból épült fel. Erről kiderült aztán, hogy egy antennarendszer, ami arra jó, hogy ha minden jól megy, be tudja vele fogni a magyar tévét. Apámnak ő jó barátja volt, szóval sokat jártunk oda, de soha nem láttuk, hogy valamit is befogott volna vele. De ő azért is bizonygatta, hogy sikerülni szokott. Persze azt sokan mesélték rajta kívül is, hogy teljesen kiszámíthatatlanul néha bejött a magyar adás egy-egy pillanatra, ami, azt hiszem csak helyi legenda. A csúcspont '86-ban volt, mert akkor ment a világbajnokság, amit a román tévé annak ellenére sem adott le, hogy a román csapat is játszott azon a végén.

– *Miért nem adták le?*

– Nem vették meg a közvetítés jogát, mert erre akkor már nem volt pénz. Mellesleg a román válogatott a legjobb nyolc közé jutott, ha jól emlékszem, mégsem lehetett



őket nézni. Illetve a román meccseket két nappal később, de soha nem élőben, a többit meg egyáltalán nem. Az emberek ezt persze nehezen viselték, szóval ekkor tömegesen vonultak ki autókkal, akkumulátorokkal, kistévékkel felszerelve az erdők alá, meg olyan helyekre, amikről azt hallották, hogy ott be lehet fogni. Közben néha a rendőrség is kiszállt és elvitte a tévéket, sok probléma volt ezzel. Emlékszem mi távcsővel figyeltük azokat, akik az erdő mellett tévéztek. Én inkább rádión hallgattam a közvetítéseket, azt jobban lehetett fogni. Később meg már olyat is csináltunk, hogy a tévében néztük, a rádión meg hallgattuk a meccset, mintha magyar kommentár lett volna. Mondjuk az meg el volt csúszva egy kicsit.

– *Ha minden igaz, ebben a román csapatban játszott Helmut Ducadam is, a kapus, aki- nek? A fehér királyhoz is van némi köze.*

– Nem, ő már nem játszott a vébén, hamarabb eltűnt. Az ő nagy meccse a Barcelona elleni Bajnokok Ligája-döntő volt, amit a Steaua meg is nyert végül.

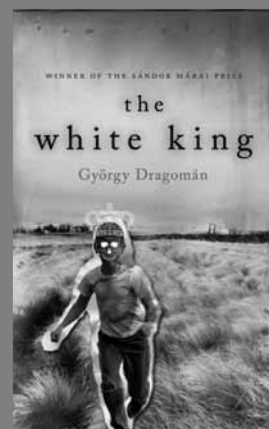
– *Vele pontosan mi is történt?*

– Ezt most sem lehet igazából tudni, egyszerűen eltűnt, majd sokkal később hirtelen előkerült. Én láttam nyilatkozni is, egyébként, paradox módon a magyar tévé román kisebbségi műsorában, meg azt a könyvet is olvastam, amit egy angol sportújságíró írt a kelet-európai fociról, aki meg is kereste őt. De még így sem lehet tudni, hogy valójában mi történt. Ducadam is mindig mást mond, meg mindig más hírek kapnak szárnyra vele kapcsolatban, akárhányszor feltűnik. Ma is Romániában él egyébként, ismert figura, mindenki nagyon szereti őt, mert ő az utolsó olyan focista ott, aki világhíressé vált, úgy, hogy nem ment külföldre. Közben nem is keresett szinte semmi pénzt. De arról senki nem tud, hogy hova tűnt el hat évre és miért. Egyszer csak előkerült egy harmadosztályú aradi klubban és össze-vissza beszélt arról, hogy mi történt vele. Egyszer azt nyilatkozta, hogy vérbajjal ápolták eddig, egy másik alkalommal meg azt, hogy bulizás közben eltörte a kezét, ezért nem védhetett, de olyat is mondott már, hogy vérrögök voltak a karjában és az orvosa eltiltotta, szóval mondott mindent. A legnépszerűbb legenda mégis az volt róla, hogy a Barca legyőzése után kapott egy nagy Mercedes-t egy Real-szurkolótól, aki nagyon hálás volt, amiért a rivális klubot legyőzték, néhányan még azt is felvetették, hogy ez a szurkoló maga a spanyol király volt. A lényeg az, hogy Ducadam megkapta ezt az autót, meg a hírnevet, népszerűséget is mellé, ami így nagyon iriggyé tette Ceausescu egyik fiát, Nicut. Ez azért is különösen veszélyes helyzet volt, mert a két nagy csapat úgy nézett ki, hogy a Steaua a hadsereghez tartozott és Ceausescu Valentin nevű fia vezette, míg a Dinamo a diktátor Nicu nevű fiához tartozott, ami a Securitate klubja volt. Szóval itt Ducadam egy testvéri rivalizálásba is belekeveredett, úgyhogy sokan azt terjesztették, hogy az irigy Nicu törette el a kapus kezét. Ducadam ezt soha nem ismerte el, de az angol riporter, aki végül rátalált, leírta, hogy amikor élőben is találkozott Ducadammal, és rákérdezett, hogy miért vonult vissza, az elsírta magát és nem mondott semmit. Ez már valószínűleg nem fog kiderülni soha. Mindenesetre el tudnám képzelni, hogy ha lenne mondjuk könyvbemutatóm Arad környékén, megkeresném, Nem azért, hogy megtudjam, mi az igazság, hanem egyszerűen csak azért, hogy lássam élőben is.

– *Mindaz, mármint a Ducadam-történet annyiban különösen érdekes nekünk, hogy ez inspirálta a regény egyik elsőként megírt fejezetét, a világvégét.*

– Igen, Ducadam elmesélte a tévében 2002-ben – ezt egyébként teljesen véletlenül láttam –, hogyan készültek a csernobili katasztrófa utáni első mérkőzésre. Még arra is kitért, hogy a kapusedzőjük milyen kemény volt, amit, főleg ha egy felnőtt mondja, elég könnyen el tudok képzelni. Itt hangzott el az is, hogy a kapusnak azt tanácsolta egy katonatiszt, hogy kerülje a kapcsolatot a labdával, amennyire lehet, hozzá se érjen, és ne vetődjön, mert a fűben, vagy a harmatban összegyűlik a sugárzó anyag. Alig akartam elhinni. A meccset persze le kellett játszaniuk.

– *És végül ez a jelenet lett a regény kiindulópontja.*



– Igen, de sokáig tartott mire megtaláltam a megszólaláshoz szükséges kereteket. Eleinte még a nézőpont sem volt meg, amiből ezt az egészet látom, aztán egyszer csak rájöttem, hogy itt én csak gyerekhangon tudok megszólalni.

– *Ráadásul az egyik leglényegesebb eleme a cselekménynek, ami katalizátor-szerepet tölt be A fehér király elmozdulásaiban, az a gyermekek közötti erőszak ábrázolása.*

– Azt gondolom, hogy az erőszak természete egységes, mindenhol ugyanúgy működik, és az is mindenhol hasonló jegyeket mutat, ahogy a gyerekek bánnak egymással, ahogy előtör belőlük esetenként az agresszió. Bizonyos körülmények között ugyanakkor könnyebben felszínre törhet ez a vadság. Én ezeket a helyzeteket kerestem, de ami ennél fontosabb, azt a nézőpontot próbáltam megtalálni, amiből ezek a helyzetek hitelesen bemutatathatók. Ez Dzsátának, regényem főszereplőjének a szemszöge.

– *Honnan jött egyébként ez a név?*

– Erről sokáig nem beszéltem, de a fordítóknak aztán el kellett magyarázni, hogy ez igazából az én egyik gyerekkori becenevem volt, ami onnan jött, hogy én gyerekkoromban nagyon szerettem a nyilakat, imádtam lövöldözni velük, egyszer ezért apám készített nekem egy igazán jót, ragasztott fából, rendes markolattal, igazi bőrtegezzel és tollas nyílveszőkkel. Ezt hat éves koromban kaptam meg karácsonyra. Akkoriban tombolt a nyilazós korszak a negyedünkben, mert a tévében épp Stevensontól *A fekete nyíl* filmváltozata ment. Az én nyílveszőimnek a tollai meg véletlenül pont feketék voltak, ezért a többiek elneveztek Fekete nyílnak, de mivel vegyes negyed volt a miénk, körülbelül ugyanannyi románval és magyarul – mindenki beszélt mindkét nyelvet –, a román fiúk Szödzsátára nevről (Segeata neagra) neveztek, aztán ez lerövidült előbb Szödzsátára, és végül Dzsátára. A magyar barátaim egy ideig Szönyilnak is hívtak, pedig igazából a románban nincsen ilyen prefix, de játékos viszonyban volt egymással a két nyelv, így lett a becenevem Geata, Dzsátá, ami mondjuk románul semmit se jelent, ahogy persze magyarul sem. Igazi nyelvek közötti szó.

– *Egyébként le fogják fordítani románra A fehér királyt?*

– Igen, már készül a fordítás.

– *Számos nyelven azonban már nem csak készül, hanem meg is jelent a regény és az eddigiék alapján egyöntetűen dicsérő kritikát kapott, mi volt ennek a jó sorozatnak a kezdete?*

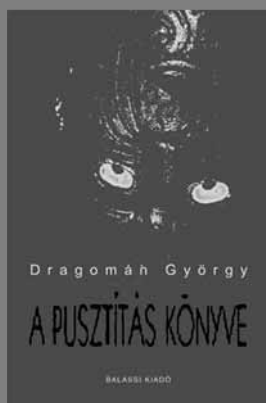
– Az angol fordítás. Olchváry Pali (Paul Olchváry) rátalált a könyvemre itt Budapesten, nagyon megtetszett neki, így aztán lefordított belőle néhány fejezetet, amiket együtt elküldtünk különféle lapoknak és legnagyobb meglepetésünkre az egyik részlet hamarosan megjelent a *The Paris Review*-ban.

– *Melyik volt ez?*

– Az *ugrás*. Ez a publikáció, mint akkor kiderült számomra, nagyon nagy lépésnek számít arrafelé, a *The Paris Review* körülbelül évi húszezer novellát kap, amiből nagyjából nyolcat közöl le. Ennek megfelelően az én írásom is felkeltette egy kiadó érdeklődését, ennek köszönhető, hogy az angol fordítások jelennek meg hamarabb, a német csak ezek után, ami magyar viszonylatban fordított sorrend. De azt el kell mondanom, hogy a Magvetőnek köszönhetően én is a hagyományos úton indultam el, a Shurkamp már azelőtt ki akarta adni *A fehér királyt* hogy az amerikaiak a képbe kerültek volna, csak elhúzódtott a kiadás, így aztán előbb jelent meg angolul.

– *Azt mondtad egyszer, hogy egy időben nagyon nem szeretted a magyar fordításokat olvasni, mert zavart a fordítói közreműködés érzetessége. Most mi a helyzet a saját könyved fordításaival, van bennük valamiféle tanulság?*

– Egy időben valóban csak eredetiben olvastam, amit tudtam, mert zavart a mondatok megváltoztatott ritmusa, ami az eredeti nyelven működött igazán, úgy volt tanul-





ságos. Ha most elolvasom a saját könyvemet idegen nyelven, éppen fordított a helyzet. Egészen érdekesek az apró hangsúlyeltolódások, sokat lehet az ilyenmiből tanulni.

– *Ez kevésbé nyelvi probléma, de szembeötlő, hogy sok külföldi kritikus mennyire a referenciálisan értelmezhető jelentéstartományára koncentrál a regényednek. Nemrég például Tibor Fischer a The Guardianban előbb jól körülírta Erdélyt (illetve az Erdély-mítosz szokásos szegmenseit), felsorolva Hunyaditól Draikulán, Ceausescun és Wass Alberten át rengeteg történelmi alakot egészen Tőkés Lászlóig, és csak ezután fogott hozzá a regény elemzéséhez. De kell-e, jól tesz-e a regénynek egy ilyen kontextus hangsúlyozása, nem szűkíti-e össze a lehetséges olvasatokat ez a konkrétizáló értelmezés?*

– Kell azért magyarázkodni kicsit, mert külföldön általában azt sem tudják, hogy Erdély merre van.

– *Jó, de tényleg annyira fontos, hogy ez Erdély, vagy sem? A szövegben erre nincs egyértelmű utalás.*

– Nekem nem fontos. De azt gondolom, hogy inkább arról van szó, hogy mindez *itt* nem annyira fontos, egy bizonyos távolságból azonban megnő a jelentősége, mert ezen múlik, hogy egyáltalán el tudják-e helyezni valahol az egészet.

– *Vagy az is lehet, hogy A fehér király helyszínei, eseményei könnyebben megragadhatóak, mint amik A pusztítás könyvében megjelentek?*

– Azt hiszem ez is benne van, a *Pusztítás*ban kevésbé nyilvánvalóak a tájékozási pontok, mint az újabb regényben. *A fehér király*ról egyszer azt mondta valaki, hogy az ő bulgáriai gyerekkora ugyanilyen volt, szóval bizonyos távolságból még könnyen bele lehet helyezkedni a cselekménybe, de azt szinte lehetetlen megmondani, hogy mekkora is ez a *bizonyos távolság*.

Az interjút Szabó Marcell, Krusovszky Dénes és Urfi Péter készítette.

Nyomárkay István

(1937) nyelvész, az ELTE BTK Szláv Filológiai Tanszékének egyetemi tanára, a Horvát Tudományos és Művészeti Akadémia és az MTA levelező tagja.

Pál Dániel Levente

(1982) költő, műfordító, szerkesztő, második kötete (*Mielőtt minden este sokat*) megjelenés előtt áll.

Filológia a digitális térben

(interjú Nyomárkay Istvánnal és Pál Dániel Leventével)

Rövidesen útjára indul a Modern Filológiai Szemle, a Magyar Tudományos Akadémia Modern Filológiai Társaságának lapja. Minden bizonnyal ez az én szegénységi bizonyítványom is, de be kell vallanom, hogy nem sokat tudok a testüeletről.

Nyomárkay István: A Társaság, amelynek jelenleg mintegy 300 tagja van, 1983-ban alakult. Első elnöke Dobossy László, alapító főtákará Frank Tibor volt. Dobossy László halála után vettem át én az elnökséget, amelyet azóta is gyakorlok.

Célunk, hogy a tágabb értelemben vett filológiai kutatásokat elősegítsük, amely az utóbbi időben elsősorban konferenciák szervezését jelenti. Igyekszünk fórumot nyújtani doktoranduszoknak és tehetséges egyetemi hallgatónak is. Ugyanakkor szembe kell néznünk azzal, hogy rendezvényeink, kiadványaink meglehetősen zárt körben ismertek, fiatalok kevesen és keveset szerepelnek.

Gondolom, a nyitás egyik lépése, eszköze lesz a Modern Filológiai Szemle. Mit tekinthetünk a folyóirat előzményének, és pontosan milyen megfontolások hívták életre a lapot?

Nyomárkay: 1955-től a Modern Filológiai Társaság adta ki a *Filológiai Közlemények* című periodikát, amely ma már a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Bizottságának folyóirata. De a lap közvetlen elődje a Társaság váltakozó időközönként kiadott *Értesítője*, amelyben az éppen aktuális rendezvények programja és a későbbi konferenciákra való felhívások mellett időnként megjelentek tudományos előadások szerkesztett szövegei is. Tehát informatív funkciója mellett azért publikációs felületet is biztosított.

Ezekhez képest mindenképpen komoly profilváltást jelent az új kezdeményezés, amely az interneten és – ha minden jól megy – nyomtatott formában is hamarosan a közönség elé kerül. Hogyan fog felépülni a lap, illetve milyen lesz az online és offline változatok viszonya?

Pál Dániel Levente: A www.mfsz.hu címen áprilistól elérhető oldal és a remélhetőleg a jövő hónaptól rendszeresen, negyedévente megjelenő nyomtatott változat szerkezete alapvetően megegyezik majd. Tanulmányok, konferenciaelőadások, külföldi írások fordításai, ill. a magyar és a külföldi szakirodalom recenziálása mellett helyet kap egy hírvonat, valamint az általunk igen fontosnak tartott külföldi sajtószemle. A természetesen sok aktualitást is tartalmazó webes tartalom válogatott, szerkesztett változata alkotja majd egy-egy nyomtatott szám anyagát.

Nyomárkay: Itt fontos megjegyezni, hogy azokat a szövegeket, amelyek akár az interneten, akár a lapban megjelennek, egy szakemberekből álló bizottság válogatja és bírálja. Erre a célra hoztuk létre a Szerkesztőbizottságot, amelynek tagjai az ország különböző egyetemén oktató kutatók: Bańczerowski Janus (ELTE BTK), Bárdosi Vilmos (ELTE BTK), Csuday Csaba (PPKE BTK), Czetter Ibolya (Savaria Egyetemi Központ), D. Molnár István (Debreceni Egyetem), Károly Krisztina (ELTE BTK), Papp Andrea (ELTE BTK) és Pál Ferenc (ELTE BTK).

Pál: Újdonság lesz, hogy a honlapon minden felkerülő cikket kommentelni és keresni lehet, ami sokkal nyitottabbá, és – remélem – vonzóbbá teszi a tudományos szövegeket is.

Mondjuk, a már emlegetett „fiatalság” számára... Hogyan próbáljátok majd meg elérni a hallgatókat, ill. a szélesebb olvasóközönséget?

Pál: Kiemelt figyelmet fogunk fordítani arra, hogy az egyetemisták között ne csak olvasókat, hanem szerzőket is toborozunk. Rengeteg színvonalas szakdolgozat, OTDK-pályázat stb. születik, amiket soha nem publikálnak. A hallgatók mozgósításában nagy segítségünkre lesz az ELTE BTK HÖK és más egyetemek hallgatói szervezetei (velük elsősorban Babics Anna szerkesztőségi munkatárs egyeztet majd), akik majd

plakátokat ragasztanak, ill. segítenek a tanárokkal való kapcsolattartásban és a programok szervezésében, meghirdetésében. Az ország minden egyetemén ott akarunk lenni.

A *Szemlé*ben publikáló szerző pedig automatikusan a Társaság tagjává válhat, és bízunk benne, hogy így sikerül megújítani, fiatalítani a tagságot, ami minden szempontból jót jelentene.

Nyomárkay: Mindenképpen változtatni szeretnénk azon a sajnálatos helyzeten, hogy a Társaság rendezvényei, mivel alig, vagy egyáltalán nincsenek promótálva, általában mérsékeltebb érdeklődés mellett zajlanak – miközben sokszor az értelmiség egészét érintő kérdésekkel foglalkoznak magas színvonalon. Március elején megrendezett konferenciánk, például, az *Információs technikák és nyelv összefüggéseit* vizsgálta. Június végére tervezett találkozóink viszont, első ránézésre inkább a szakmának – mert a *szakmáról* – szól, ugyanis a következő, kissé hangzatos címet adtuk neki: *Quo vadis philologia temporum nostrorum?* Nem is hiszem, hogy kielégítően tudnánk rá válaszolni.

Az interjút Urfi Péter készítette.



BANKSY (1974) az egyik legelismertebb street art alkotó, akiről hírneve ellenére igen keveset lehet tudni. Bristolban nőtt föl, jelenleg főleg Londonban él, de alkotásai számos nagyvárosban megtalálhatók. A graffiti art számos műfajában alkot, de világhírűvé ironikus, társadalmi kérdéseket (is) felvető stenciljeivel vált.

„Tizenöt perc anonimitás” (Joey Altruda interjúja BANKSY-vel¹)

Az utóbbi idők talán legidétlenebb gúnynevét Ronald Reagan kapta – ő volt a „Nagy Kommunikátor”². Azért ismerjük így, mert az elnök úr bizony keményen dolgozott azon, hogy a kormány morális kilengéseit megfelelő módon tálalja. Az efféle gúnynev egy sokkal tisztességesebb, becsületes tulajdonost illet – olyan embert, mint Banksy.

A művészetre – a nyelvvel ellentétben – a legtöbben úgy tekintünk, mint valamiféle érzelme közvetítő és -kifejező dologra. Ám bármily keskeny is a művészetet és a nyelvet elválasztó határvonal, Banksy fogja az ecsetet és eltünteti, majd lopva újrafesti, mindent a legvalószínűtlenebb helyeken. Munkái, legyenek akár az utcán, galériákban vagy titokban múzeumok falára aggatva, mind-mind hemzsegnek a metaforákba csavart elemektől, melyek önmagukban is képesek lennének áthágni a nyelvi határokat. Kiváló és mókás képek ezek, mégis olyannyira egyszerűek és hozzáférhetőek, hogy még a gyerekek is rálelnek rejtett értelmükre – egy hatéves is észreveszi, hogy valami nincs rendjén, ha Mona Lisa éppen rakétavetőt szorongatva jelenik meg. Manapság rengeteg művész neurotikus vagy elpuhult sznob; pusztán önmaguk lelki megtisztulása érdekében használják fel a művészetet, de Banksy más: elszigeteli magát a munkájától. Műveiben az elégedetlenség és a gyanakvás autoritása érvényesül, amit bárki megtapasztalhat, mikor a műalkotás a „nagy kérdés” feltevésére ösztönzi: „Ez miért rossz?” Ha a mű gondolkodóba ejti az embert, Banksy elérte a célját.

Banksy munkáiban megtestesül mindaz, amit értékelek a művészetben, de semmi olyasmi nem jelenik meg nála, amitől amúgy idegenkedem. Műhelye az utca, így művészete hozzáférhető, nem elitista; munkái jelentős politikai üzenetet hordoznak, ám az alkotói humorérzéken keresztül ezek többsége könnyűszerrel befogadható. A művek technikailag rendkívül erősek, de nem túlságosan bonyolultak, jólesik elidőzni rajtuk. Az alkotások léte önmaguk kontextusában nemcsak a művész saját üzenetét, hanem az üzenet által életre hívott változás hatását is megjeleníti, legyen szó akár az izraeli hegemonia elutasításáról, vagy arról, hogy miként játssza ki az elitista múzeumi szelekciót képeinek illegális kifüggesztésével. Rengeteg kritikusa akad – többnyire azzal érvelnek, hogy igen sok hidat éget fel maga mögött azzal, hogy számtalan, pénzzel és hírnévvel járó lehetőséget utasít vissza, de egyszerűen nem áll érdekében bárminemű olyan dolog, amely eltántorítaná a provokatív, erőteljes művészet létrehozásának céljától. Remek barát, kifogyhatatlan ötletforrás; napjaink „Nagy Kommunikátora”, a világ egyik legfontosabb ma élő művésze.

Altruda: Meddig szeretnél még névtelen maradni, a munkáidat szócökként használni?

Banksy: Nem áll szándékomban felfedni magam. Éppen elég fontoskodó seggfej akarja megmutatni magát. Ha megkérdezel egy mai srácot, mi szeretne lenni, többnyire azt a választ kapod, hogy „híres”. De azt, hogy miért, általában nem tudják, vagy egyáltalán nem érdekli őket. Szerintem Warhol itt félreértett valamit: a jövőben már annyian lesznek híresek, hogy mindenki „tizenöt perc anonimitásra” vágyik majd. Különbösen is, nem a külsőm számít, hanem az, hogy a képeim jól nézzenek ki. Nem érdekel a divat. A képek általában jobban néznek ki, mint én, mikor éppen együtt látni minket az utcán. Meg nyilván vannak gondjaim a rendőrökkel is; emellett a névtelenség hosszú távon biztos megoldás, mert a rólam alkotott kép bizonyára óriási csalódást okozna néhány kiskamasznak.

A: Miért éppen graffiti? Úgy tudom, volt olyan időszakod, mikor te is hagyományos graffitivel foglalkoztál.

B: Egy dél-angliai kisvárosban nőttem fel. Tíz éves lehettem, mikor megismertem 3D-t, aki eléggé durván nyomta a graffitit. Talán ő volt az, aki beindította a „spray painting-et” Bristolban. Az utcán láttam először graffitit, nem pedig újságban vagy számítógépen. Aztán 3D abbahagyta a festést – ami lehet, hogy számára jó döntés volt, de a vá-

1 Forrás: <http://swindlemagazine.com/issue08/banksy/>

2 The Great Communicator – a ford.

rosnak egyértelmű veszteség – majd megalapította a Massive Attack nevű bandát. Mind imádtuk a graffitit a suliban – rajta is voltunk mindannyian, a buszon hazafelé, meg amikor csak lehetett. Mindenki csinálta.

A: Mit jelent számodra a graffiti?

B: Imádom a graffitit. Magát a szót. Néhányan fennakadnak ezen, de nem foglalkozom velük. A graffiti lenyűgöz. A graffitihöz képest minden más típusú művészet alsóbbrendű, semmi kétség. Ha nem graffitit művelsz, alacsonyabb szinten működsz. A többi művészeti ág kevesebbet kínál az embernek, kevesebbet jelent számukra, gyengébb. Akkor festek normális képeket, mikor túlságosan összetett vagy megbotránkozató ötleteim vannak, amiket az utca nem képes befogadni. Ha felhagynék a graffiti-festéssel, kibelevé érezném magam. Vagy legalábbis kosárfonónak az igazi művészhez képest.

A: Kik a kedvenc graffiti-művészeid?

B: Na, róluk nem igazán olvas az ember. Ők tényleg amatőrök, csak úgy megjelennek a kihúzófilceikkel a semmiből, firkálnak valami vicceset a falra, aztán eltűnnek.

A: A street art manapság divatos frázis, és akik ezt magas szinten űzik, rögtön nagy hírnévre tesznek szert a pitiáner galériákna meg görkorcsolya-gyártóknak köszönhetően, mert mind új, street art-os cuccokat akarnak készíttetni. Ezek olyan művészeket alkalmaznak, akik ezt tényleg megérdemlik, sokuk már tíz-tizenöt éve alkot, de olyanok is megfordulnak náluk, akik alig fél éve űzik az ipart, és mondjuk, készíttetek magukról egy dizájnos weboldalt. Be tudnád ide sorolni magad? Ha az emberek az említett cégek termékeiben nem ismerik fel az alkotókat, hogyan különítenéd el magad tőlük?

B: A legtöbb graffitis végül olyan stílusnál köt ki, ahol gyorsan és csendben kell dolgozni. Lehet babrálni otthon a Photoshoppal, de mérföldekről látszik majd a különbség.

A: Hogyan döntöd el, milyen projektekbe vágysz bele?

B: Néhány dolgot utóbb a számlák miatt vállaltam, majd jött a Blur-album. Az jó meló volt, sokat kerestem vele. Itt viszont különbséget kell tenni. Hinned kell a munkádban. Attól, hogy eladásra szánod, még nem feltétlenül lesz szar. Máskülönbén meggyőződéses szocialistának kellene vallanod magad, vagy teljes egészében elutasítanod a kapitalizmust, mert az az elképzelés, hogy egy minőségi termék minőségi megjelenéssel is párosuljon, gyakran lehetetlen ellentmondásba torkollik. De néha tökéletes szimbiózis jön létre, mint például a Blur esetében.

A: Biztos vagyok benne, hogy elhalmoznak ajánlatokkal. Vannak olyan munkák, amiket szeretnél ugyan megcsinálni, de mégsem teszed, vagy olyanok, amiket utólag legszívesebben semmissé tennél?

B: Többet nem fogok másnak dolgozni, főleg nem a kereskedelem számára. Bizonyos értelemben szégyellem is, mer' tényleg jó móka lett volna plakátokat csinálni annak a hawaii joghurt-cégnek, meg most akkor lenne ott egy csomó haverom, akiket bármikor meglátogathatok a világ másik végén. De ehhez a munkához az is hozzátartozik, hogy kussolsz és nem találkozol senkivel. Például sosem megyek el a megnyitóimra, vagy nem lépek fel a MySpace-re. Az pedig, hogy az emberek mit gondolnak a dolgaimról, csak néhány közeli barátomon keresztül jut el hozzám; egyikük mondjuk mindig kölcsönkér, szóval nem igazán tudom, mennyire adhatok a szavára.

Sok múlik még azon, hogy mennyire veszed figyelembe a magaddal szemben támasztott elvárásokat és azoknak az embereknek a véleményét, akikben megbízol. Azoktól a legjobb visszajelzést kapni, akik szart sem értenek a művészethez, mert ők legalább





mindig őszinték. Rengeteg a művész, szinte mind az új művészeti-, dizájn- és street art-trendeken problémáznak, összeolvasnak minden szart, begubóznak, egyszerűen megkötik a saját kezüket.

A: Melyik a legtökéletesebb, nem hagyományos értelemben vett műalkotás, amit láttál, és ami nem múzeumban lóg?

B: Néhány éve voltam egy anarchista tüntetésen Londonban. Valaki kitépett egy gyepetglát a Big Ben előtt elterülő pázsitból és rányomta a Churchill-szobor fejére. Aztán a tüntetésből zavargás lett, másnap pedig minden brit napilap a címdalalon hozta Winstont a fűfejdísszel. Lenyűgözött a benne rejlő vandalizmus, a füves Winston végül az öko-punkok mozgalmának ikonja lett, akiknek ugye célja az utca visszaszerzése, meg véget vetni a globális kapitalizmusnak, meg hogy szabadon lerészegedhessenek egy parkban az olcsó sörtől.

A: A művészeted az utcán ingyen van, a galériákban viszont keményen megkérik az árát. Ezt mi határozza meg?

B: Úgy veszem észre, nincs nagyon beleszólásom abba, mi mennyibe kerül. Amikor keveset kérek valamiért, azt a legtöbb esetben viszontlátom az eBay-en, persze jóval nagyobb pénzért, mint amennyit én kaptam érte. Hamar megszokja az ember.

A: Nemrég arról beszéltél, hogy miként adhatnád a könyveidet olcsóbban, hiszen a munkáidat az utca kontextusában mutatják, csakúgy, mint a múzeumokban a különböző installációid, melyek tényleg hiteles reprezentációi az igaziaknak. De az emberek mégis műtárgyakat akarnak, vásznakat, keretet meg effélét, és te mintha elfogadnád ezt a hozzáállást, az egyszerű tárgyfetizmusukat. Tulajdonképpen azért fizetnek, hogy valamit kifüggeszthessenek a falra.

B: Egyszer Dél-Londonban lefújtam egy trafóház ajtaját, amit később valaki lefűrészelt és eladott egy híres aukciós háznak huszonnégyezer fontért. De ugyanazon a héten az islingtoni városi tanács eltüntetett nyolc újabb stencilt, amiket még akkortájt készítettem. Nem foglalkozom vele; a művészet, mint tevékenység számomra akkor is megéri, ha hajlandóak fizetni érte, és akkor is, ha azért fizetnek, hogy ne kelljen látniuk.

A: Így az értékek szétszétása lehetővé teszi számodra, hogy szabadon munkálkodj az utcán – tehát olcsó és hozzáférhető lesz a művészeted. Ez viszont azt jelenti, hogy a műtárgyak, a vásznak csak az elitista módon gondolkodó – és rengeteg pénzzel rendelkező – embereknek számítanak. Ez jelenti az egyensúlyt, ám ezzel a problémával rengeteg művész küszködik. Hisznek a hozzáférhetőség elvében, de a művészvilág éppen ellenkező módon működik.

B: A művészvilág az egy vicc. Valami üdülő vagy pihenőhely a sznoboknak és a sok gyökérnek. Amit ma modern művészetnek hívunk, az meg egyszerűen gyalázatos: az emberek sosem használtak még ennyi mindent és sosem tartott nekik ennyi ideig ilyen kevés baromságot összehordani valamiről. Van egy pozitív oldala is a dolognak, még mindig ez az egyik legjobb üzlet, mert nulla tehetséggel is lehet pénzt keresni.

A: Palesztinában, a falfestmények³ készítése közben bizonyára kockáztattad a személyes biztonságod. Sokakat felbosszanthattál volna, komoly veszélybe sodorva ezzel magad.

B: Oda minden graffitisnek el kellene mennie. A világ legnagyobb falát építik. Én a palesztin oldalra festettem, és a legtöbb embernek fogalma sem volt arról, hogy mit csinálok. Nem értették, miért nem csak azt írom fel, hogy „Le Izraellel” vagy valami ha-

sonlót, szép nagy betűkkel, vagy miért nem az izraeli miniszterelnököt festem le kötéllel a nyakában. De talán nekik volt igazuk. A srác, akinél megszálltam, öt napot kapott a „zsákkal” a fején azért, mert palesztin zászlót lengetett az ablakban. A „zsák” úgy néz ki, hogy az éppen szolgálatban lévő izraeli elhárítás emberei vesznek egy vászonzsákot, beleszarnak, majd a fejedbe húzzák, míg a kezed hátra van kötözve. Kifordult a számból a falafel, mikor mesélte, de hozzátette még azt is, hogy „ez semmiség, az unokatestvére-
met két hétig kínozták így, szünet nélkül.” Nehéz volt ezek után végighallgatnom, hogy az emberek itthon azért panaszkodnak, mert sok az ismétlés a tévében. Ott a helyieknek nem könnyű illegálisan festeni. Semmi esetre sem festettünk volna sötétben, éjjel, simán lelőttek volna. Kora délután mentünk ki, mintha turisták lennénk. Kétszer volt komolyabb problémánk a katonákkal, először a palesztin határőrség fékezett le mellettünk egy felfegyverzett terepjáróval. Az izraeli kormány sokat problémázik azon, hogy bizony ő birtokolja a falat, annak ellenére, hogy palesztin termőföldek kellős közepén emelték, olyanok földjein, akik már generációk óta ott élnek – szóval a palesztin határőrök le sem szarják, hogy lefested-e vagy sem. Leparkoltak, elállták az utat, adtak vizet, és csak figyelték, mit csinálunk. Valószínűleg ez volt az első és egyben az utolsó alkalom, hogy géppuskával a seggemben festek.

A: Rájöttek végül, hogy ez a palesztinoknak kedvez?

B: Ebben a konfliktusban mindkét oldallal szimpatizálok, sőt nem is kevés támogatást kaptam az izraeli oldalról, de ha az izraeli kormány megtudta volna, hogy szabályos festéktámadást intézünk ellenük, biztosan nem tolerálták volna. Totál paranoiásak. Nem akarják, hogy a fal központi téma legyen a Nyugat számára. A fal izraeli oldalán parkosítanak meg virágot ültetnek a fal tövébe, szóval nem is nagyon lát-szik, hogy ott van egyáltalán. A palesztin oldalon csak az a kibaszott nagy betontömeg látszik.

A: Még soha nem kerültél olyan helyzetbe, hogy ne lett volna lehetőség az utcán dolgozni, de ez bármikor megtörténhet. Lehet, hogy tévedek – lehet, hogy sosem kapnak el, de egyszer mindenkit elkápnak, te is tudod. Mit tennél, ha ilyen helyzetbe kerülnél? Bérelnél falakat? Keresnél olyanokat, amik legálisan összemázolhatók? Továbbra is próbálkoznál azzal, hogy az utcán dolgozz, megtartva ezzel az anonimitásod, persze csak addig, amíg ez jogilag lehetséges? Vagy elköltöznél más országba? Mit tennél ebben a helyzetben?

B: Egyszerűen odébb állnék. Nem feltétlenül leszel hülyébb, ahogy öregszel. Sőt nem is kell mindig ugyanazt csinálnod. Más módon kell folytatni és így menni tovább. Én eladom a szart, és amit kapok érte, újból az utcába forgatom. Nemrég építésvezetőnek adtam ki magam és fizettem azért, hogy állványozzanak fel néhány épületet, majd letakartam az állványzatot, beálltam mögé és telefestettem az egész falat a város közepén. Évekkel ezelőtt ezt még nem tehettem volna meg. Mindig is érdekesnek találtam az új helyeket – ma sokkal könnyebb bemászni az állatkertekbe és múzeumokba, mint a vasútállomásokra, mert ott kevesebb graffiti-probléma volt korábban. Végül is az a célom, hogy a megfelelő helyen és a megfelelő időben a legtöbbet hozzam ki magamból. Bárki, aki a munkámat akadályozza, ellenség számomra, legyen az a mamád, a zsaruk, vagy akárki, aki azt mondja, „maradjunk itthon és rendeljünk pizzát.”



(Fordította: Lakatos Márk)

Lakatos Márk (1985) műfordító, az ELTE BTK hallgatója, az Eötvös József Collegium tagja.

Párbeszéd

ÚJRATÖLTÉS - TECNKIAI RENESZÁNSZ

Antal Balázs, Asztalos Zsolt, Cseke Szilárd, Dénes Ágnes Dóra - Navrátil Judit, Garami Richárd, Halász Péter, Hatházi László, Horváth Tibor, Iski Kocsis Tibor, KissPál Szabolcs, Kokesch Ádám, Komlowszky-Szvet Tamás, Kotun Viktor Lajos, Orbán György, Rutkai Borí, Sarkadi Nagy Balázs

Kurátor: Kerekes Gábor

Megnyitó: 2008. március 18. kedd 18:00

REHAB

Beöthy Balázs, Amanda Dunsmore (IRL), Ivan Ladislav Galeta (HR), Denis Krašković (HR), Nemes Csaba és Pacsika Rudolf

Kurátorok: Maja és Reuben Fowkes

Megnyitó: 2008. február 29. péntek 19 óra

LABOR - 1053 Budapest, Képiró u. 6. www.labor.c3.hu

Fiatalképzőművészek Stúdiója - Stúdió Galéria
Budapest 1077 Rottenbiller u. 35.
(bejárat a Damjanich és a Rottenbiller u. sarkán)

+36 70 324 4748
+36 1 342 5380
studio@c3.hu
<http://studio.c3.hu>



Esszék, kritikák

Az itt közölt szövegek a *Mesterek hagyatéka* (In Memoriam Antonioni, Bergman) című műhelykonferencián (ELTE BTK MMI, Film-történet és filmelmélet szak, 2007. november 16–17.) elhangzott előadások szerkesztett változatai.

Vég András (1989) az ELTE BTK hallgatója, az Eötvös Collegium tagja.

Mesterek hagyatéka (In Memoriam Antonioni, Bergman)

Vég András

Az expresszív Bergman

Egy expresszív hagyomány formálódása
Bergman életművén belül az *Arctól* a *Rítusig*

Ingmar Bergman életművében a német expresszionizmus hatása nyilvánvaló. Indokolt-nak látszik tehát a kérdés, vajon milyen hatások révén, miként jelennek meg a filmtörté-net első korstílusá szilárdult ábrázolási formái egy földrajzilag részben eltérő, az iskola felbomlása után megközelítőleg húsz évvel később induló és csak napjainkban lezáruló életműben. Minthogy Bergmant az expresszionizmus legkövetkezetesebb továbbgon-dolói közt tartják számon,¹ felmerül továbbá a kérdés, milyen módon formálja át saját mondanivalójának megfelelően a hagyományosan a stílusirányzatnak tulajdonított ki-fejezőeszközöket a hangosfilm közegében.

Vizsgálódásaimat az adott szempontok alapján legrelevánsabbnak kínálkozó idő-szakra, az *Arctól* a *Rítusig* bezárólag, azaz megközelítőleg a rendező modernista kor-szakára korlátozom. Bergman szinte végig kötődik valamilyen formában egy expresszív hagyományhoz, amelynek alapját a német némafilm 1919-től megközelítőleg 1926-ig tartó korszaka, a svéd némafilm és az északi színház szolgáltatja. Ám a svéd rendezőnek ehhez az expresszív hagyományhoz való viszonya nem ölt egységes formát, modernista korszaka alatt folyamatosan változik. *A hetedik pecsét* és az *Arc* az expresszionista filmek romantikus válfajaiból merítenek, míg a *Rítus* *A csend* kamaradrámáján keresztül eljut egy sajátos formához, a „minimalista expresszionizmushoz”.

Mint az előbbieken utaltam rá, Bergman egész munkássága szoros kapcsolatban áll a svéd nemzeti kultúrával, a svéd némafilmkorszakkal és magával az északi kultúr-körrel, amelybe beleérthetjük a német némafilmeknek a skandináv filmgyártásra gyako-rolt hatását is. Párhuzamosan hatott rá a 19. századi későromantikus irodalom, a Stiller és Sjöström által megfilmesített Selma Lagerlöf regények, és a 19. századvégi skandináv dráma hagyománya, amelynek legfőbb képviselője a filmben éppen Bergman mestere, Alf Sjöberg volt. Itt jegyzendő meg, hogy Sjöberg és Bergman is a színházból érkeztek a filmművészetbe. Mindez röviden magyarázatot adhat egy romantikus alapokon nyug-vó, kifejezésmódjában expresszív hagyomány meglétére, amelyet tágabb értelemben a Kovács András Bálint által a *Metropolisz*, *Párizsban* feltárt absztrakt szubjektívizmus fog össze,² és amelyet az életműben Bergman saját, gyermekkori élményei tesznek még in-kább explicitté.

A hetedik pecsét a gótikus lovagregényeket felidéző apokalipszis története, amelyet Bergman modernista korszakának nyitányaként tartanak számon, témájából eredően is gazdag tárházát nyújtja az expresszionista képi jegyeknek, azonban a két évvel később (1958-ban) elkészülő *Arcban* még ennél is egyértelműbb a német expresszionizmus ha-tása. Ennek bizonyítására érdemes összevetnünk az *Arcot* Friedrich Wilhelm Murnau: *Nosferatu – A borzalom szimfóniái* című filmjével.

A Nosferatu kérdésfeltevése kétirányú: képesek-e megmenekülni a szerelmesek, illet-ve a világot *lakó* démonok megtestesülésének, Nosferatunak sikerül-e teljesen eluralnia létközegét, a világot? Az *Arcban* ez a kérdésfeltevés így módosul: képes-e menteni a bőrt a társulat, illetve a világot *lakni látszó* démonok valós külső fenyegetettséget jelentenek, vagy csak a csalóka belső félelem kivetülései? Ha ugyanis a démonok a külvilágból köl-töznek a lélekbe – ahogy Egerman konzul és az orvostanácsos fogalmaz –, akkor belépne a képbe Isten. Az expresszionizmus botrányosnak, de szükségszerűen létezőnek tekinti az individuumot fenyegető, normális tudattal nem befogható irracionális mechanizmu-

Esszék, kritikák

1 Kovács András Bálint: *Metropolisz, Párizs*. Budapest: Műszaki Kiadó, 1994. p. 113.

2 Gelencsér Gábor: *Másvilágok. Filmelmzések*. Budapest: Palatinusz, 2005. p. 54.

sokat, s ez a tudat generálja a szubjektum szorongását. Az *Arcban* azonban épp ennek az ismeretnek a hiánya okozza a szorongást. A *Nosferatu* esetében egyértelműen a vámpírban öltenek testet ezek az elvont erők. Az *Arcban* nem ennyire egyértelmű a démonok jelenléte, Dr. Vogler személyében mégis, a varázslat és szemfényvesztés határait kijelölő érzékeny rendezői játéknak köszönhetően, rátekinthetünk ezeknek a mágikus erőknek a hordozójára. Ezért akarja a városi orvostanácsos oly mohó vággyal kikutatni és felboncolni Dr. Vogler titkát.

Gyakorlatilag ugyanarra vágyik, mint a német expresszionizmus: meg akarja fogni a megfoghatatlant. Dr. Vogler számára azonban ez csak egy időlegesen vállalt szerep, ellentétben a színésszel, aki számára a halál romantikus képzete „életforma”. Vogler, miután a padlásszobában eljátszotta a misztikus erőkkel bíró lény szerepének fináléját, nyomorult koldusként jelenik meg, vagyis azt teszi, amire Elisabet a *Personában* képtelen: eldobja az álarcot.

Bergman az *Arcban* tehát érvényesíti, de korlátozottan, mintegy idézőjelbe teszi a szorongás eltárgyasításának expresszionista elvét, az absztrakt szubjektívizmust. Mindez elegendőnek kínálkozik ahhoz, hogy filmjében a német expresszionista művek és konkrétan a *Nosferatu* elbeszélő technikájából, illetve képi világából több apró részletet magáévá tegyen. Murnau filmje azoknak az expresszionista filmeknek a körébe tartozik, ahol az átstilizált képi hatások a történet előrehaladtával, a szörny cselekményben való aktivizálódása révén válik egyre hangsúlyosabbá: minél nagyobb Nosferatu fenyegetése, annál erőteljesebbek a fény-árnyék hatások is. Az *Arc* elején Nosferatuhoz hasonlóan Dr. Vogler sem aktív, számára épp ez a misztikus hallgatás teheti lehetővé, az orvostanácsos szavaival élve, „izgató jelenlétét”. Ez a némaság válhat előkészítőjévé annak a padlásszobai jelenetnek, amelyben a tükör, a rács, a lépcső, a fény-árny, a keret – szinte az összes expresszionista kellék – felsorakozik a borzalom szimfóniájának előadásához. S bár jól tudjuk, mindössze szemfényvesztésről van szó, a végeredmény mégis legalább olyan hatásos, mint a *Nosferatu* éjjeli jelenete, ahol a vámpír megkísérli a fiatal ingatlanközvetítőt. Lotte H. Eisner erről a jelenetről jegyzi meg *A démoni filmvásznonban*, hogy a *Dr. Caligari* általában törvonalú mozgásaival szemben Murnau felfedezi az egyenes vonalú mozgás hátborzongató expresszivitását.³ Bergman ugyanezt a kamera felé irányuló egyenes vonalú mozgást alkalmazza, ami egyáltalán nem véletlen, a két jelenet felépítése több egyezést is mutat: egy zárt térben valaki vagy valami megtámadja a magára hagyatott hőst, akit végül csak a szerelmes asszony ment meg. A film innentől feszültté váló atmoszféráját a rendező végül feloldja, hasonlóan ahhoz, ahogyan ezt a *Nosferatu* és általában az expresszionista filmek is teszik.

Az *Arcban* Bergman talán öntudatlanul is több ikonografikus értelemben vett *kerettémát* vesz át a leghíresebb expresszionista filmekből. Kerettémán itt valamilyen előképpel rendelkező, a cselekményt befolyásoló, ám nem alakító motívumot értek, amelyek ábrázolásukban hasonlóak, cselekvés szituációjában azonban eltérhetnek. Ilyenek az alvajáró Cézárt etető Dr. Caligari és az egyszer már meghalt színészt itató Dr. Vogler kompozíciós párhuzama (1. kép), a felismerés megrettenése a lépcsőn (2. kép), de ilyen az előbbieken említett egyenes vonalú mozgás, vagy akár a romantikus, misztikus erdőben haladó szekér képe is (3. kép).

Bergman filmjei a *Tükör által homályosantól* kezdve a *Rítusig* mind kamara- vagy – ahogy Kovács András Bálint a *Modern film irányzataiban* nevezi – zárt szituációs drámák, amely fogalmon a késő modern film egy – mind térben, mind időben intenzív – műfaját érti.⁴ A rendező zárt szituációs drámái közül kifejezőeszközeiben is a két legexpresszívebb darab *A csend* és a *Persona*. A kettő közül *A csend* áll közelebb az expresszív hagyomány kiinduló formáihoz, mert, mint látni fogjuk a *Personában*, Bergman egyidejűleg tesz kísérletet az expresszionista és minimalista formák használatára.

A csend esetében már Isten nyomasztó csendjében törnek elő a démoni erők, amelyekről Elisabet beszél haláltusájakor: „Az ember attitűdöket próbál, de min-



1a



1b



2a



2b

Esszék, kritikák

3 Lotte H. Eisner: *A démoni filmvásznon*, Budapest: Magyar Filmintézet, 1994. pp. 73-74.

4 Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980*. Budapest: Palatinus, 2005. p. 137.



3a



3b



4a



4b

det értelmetlennek találja. Nagyon erősek az erők. Azokra az erőkre gondolok... a gonosz erőkre. Az ember legyen óvatos a szellemek és emlékek között." Elisabet féélme tehát belső eredetű, belső eredőkre vezethető vissza, így a démoni erők minősége és helyzete is megváltozik. Megalapozói már nem valamiféle irracionális, transzcendens mozgatók, hanem az emberi motivációk és ezek társas interakciói lesznek. A külső fenyegetettség absztrahálódik, s a tankokban, az idegen országban, a forgalmas utcában ölt Dr. Vogler magnetikus színházához képest nehezen megfogható formát. Ennek megfelelően a még mindig látványos, de már csak a fény-árnyék hatásokra korlátozódó képi stilizáció fokozódása jobbra az érzelmek hullámzásától, s nem egy „tárgy” jelenlététől függ. Érdeemes kitérni rá, hogy Az *Arc*ban tapasztalható kerettémák gazdag párhuzamai *A csend*ben megszűnnek. Mindössze egyetlen képi hasonlóságot fedezhetünk fel: az ablakban a nő után vágyakozó Nosferatu és az utcát szemlélő kielégületlen Elisabet képét (4. kép).

Érdekes megfigyelni a terek minőségének változását is. Az *Arc* zsúfolt terei *A csend*ben valamelyest egyszerűsödnek. A mozgalmas konyha, a padlásszoba, a baldachin fátylával sejtelmessé tett barokkos szobabelső, mind-mind zugok, rejtek titokzatos sorát rejtik magukban, ehhez képest például a szálloda folyosói, az éjjeli utca kifejezetten sivarak. Számunkra a terek kialakítása azért lehet érdekes, mert – mint arra Kovács András Bálint a *Metropolisz, Párizsban* rámutat⁵ – az expresszionizmus heterogén térszervezésre törekszik, hogy annak töréseiből bármikor irracionalitás erők feltörését feltételezhesse, ezzel szemben a minimalizmus leegyszerűsítő térformái homogenitásra törekszenek. Bergman modernista korszakában pedig épp e két fő irányultságot fedezhetjük fel: az expresszív hagyományhoz való ragaszkodást és a minimalizálódás igényét. A minimalizmus teljes egészében ellentmond a német expresszionizmus által kidolgozott képi eszközöknek, amely esetünkben az expresszív hagyomány részleges elvesztését jelenteni. Ennek az ellentétnek a keresztmetszetében áll *A csend*.

Bergman úgy talál megoldást a formai problémára, hogy a minimalizmus számára is befogadható expresszionista képi eszközt keres. Ez az eszköz a kontrasztos világítás, amelynek megtartására két különböző módszert dolgoz ki. A *Personá*-ban az expresszív világítást a végletekig fokozva illeszti be a redukálás szabályába, mindössze kétféle képrészletre egyszerűsítve: feketére és kiegészítőre. A *Rítus*ban, ebben a szélsőségesen minimalizált filmben Bergman még ennél is radikálisabb eszközt alkalmaz, úgy tartja meg a stilizált expresszív világítást, hogy eltünteti a látható valóság szintjéről és verbalizálja. Az előadás folyamán végig csak szóbeli jelzések útján értesülünk a világítás egzaktágáról, amelyet Dr. Abransonak – és a nézőnek el kell képzelnie.

A *Rítus*ban a külső mint a külvilág fenyegetése *A csend* absztrakt formájához képest is teljesen megszűnik, a film egésze jelzésszerű belsőben játszódik (a civilizáció mindössze áramszüneteivel ad magáról jelt); *A csend*ben megjelenő belső démonok élezik ki igazán a rettegést, amely a lélek belső drámájában és a zárt szituációs dráma legszorosabban vett belső keretein belül a tiltott számban, a *Rítus*ban fogalmazódik meg. A jeleneteket elválasztó, önmagukban elidegenítő hatású inzertek alkalmazása is azért lehet olyan hatásos, mert a mű tér és időbeli zártságát fokozza. A film időjárása nyomasztó és fülledt, mert a zárt keretből nem lehet kilépni. A démoni erők korábban, például pestisként (F. W. Murnau: *Nosferatu*; I. Bergman: *A hetedik pecsét*) a külvilágban terjedtek szét, a *Rítus*ban azonban tumorszerűen csak befelé tudnak terjeszkedni. A szubjektivizmus itt kétszeresen is absztrakttá válik. Az individuummal szembehelyezkedő irracionalitás, például a Halál megszemélyesítésétől (F. Lang: *A fáradt halál*; I. Bergman: *A hetedik pecsét*) Bergman eljut az iroda négy fala között eljátszott vallási rítus absztrakt fogalmának tárgyiasításáig. A *Rítus*ban már csak a rítus imitálásának imitálását mutatják be a művészek. Bergman konzisztens gondolatmenetet visz végig, amikor a rítus leírásának leírását *leírt* képi kifejezőeszközökkel illusztrálja, így hozva létre egy expresszionista, stilizálatlan stilizáltságot.

⁵ Kovács András Bálint: *Metropolisz, Párizs*. pp. 51-78.

A valóság finom szűrői

Nőalakok Michelangelo Antonioni filmművészetében

Michelangelo Antonioni állítása szerint „a nő a valóság finomabb szűrője”, ezáltal mélyebb rétegekbe tud elvezetni, mint a férfi. A nő kapcsolatban áll a rejtéllyel, a titokzatos-sal, a születés misztériumának hordozója; rajta keresztül lehet meglátni az igazságot.

Antonioni vonzódása és érzékenysége a női hősökhöz egyértelműen kitapintható, mivel a munkásságát meghatározó filmek főszereplői legtöbbször nők, a férfi karaktereket pedig bizonyos fokú egységesség jellemzi. A számos felbukkanó nőalak között egy kifejezetten a mester műzsájává vált. Egy nő, aki lebilincselő képi jelenlétének köszönhetően ki tudott emelkedni Antonioni szinte tárgyá redukált szereplői közül; aki kiemelkedő színészi eszköztára segítségével képes volt bonyolult lelki folyamatokat ábrázolni a rendező végtelenségig korlátozó feltételei mellett is, s aki improvizációival esetenként teljesen új elemeket is hozzáadott a cselekményhez. Ő Monica Vitti. Tanulmányomban az általa megformált karakterekre fogok koncentrálni Antonioni trilógiájában (vagyis *A kaland*, *Az éjszaka* és *A napfogyatkozás* című filmekben), illetve néhány mondatban kitérek az ehhez szervesen kapcsolódó, mégis teljesen eltérő megformáltságú *Vörös sivatagra*. Megkísérlem feltárni a négy nőalakot összekötő elemeket, illetve felvázolni egy folyamatot, amelynek során a kezdeti életvidám, cselekvő hősből lépésről lépésre egy minden emberi kapcsolatra képtelen, környezetétől teljesen elidegenedett, passzív nőalak válik.

A Monica Vitti megformálta hősök lényege három közös jellemzőben ragadható meg: intelligencia (szellemi és érzelmi tekintetben egyaránt), identitáskeresés és elidegenedettség.

A rendező és a színésznő első közös munkája *A kaland* volt. A film a később eltűnő lány, Anna alakjával kezdődik, míg Claudia mintegy véletlenül „sétál be” a képkihágatba. Az utóbbit játszó Monica Vitti nem kapott nagy belépőt, pedig ezzel a mozdulattal jelképesen a filmtörténetbe is bevonult. Claudia kezdetben életvidám, mosolygós, együttérző. A kirándulás során játékosága is megnyilvánul, amikor kívülről kapaszkodva a korlátba végigmászik a hajó oldalán. A Vitti játszott figurák egyik jellegzetessége ez a játékoság, az improvizációs többlet, amelyet a színésznő tett hozzá a figurákhoz. Antonioni filmjeiben nincsenek vicces mellékszereplők, a humor minden esetben a Vitti által megformált karakterhez kapcsolódik. Claudia a gyermeki tisztaság, érzékenység és báj megtestesítője, fogékony az élet apró örömeinek élvezetére, elbűvöli egy neki nyújtott gyümölcs. A film során aztán a figura fokozatosan elveszíti hitét az emberi kapcsolatokban és a boldogság átélhetőségében.

A film kulcsjelenete a hajókabinban játszódik le, amikor a hazugság bevallása után Anna Claudiónak adja a blúzát. A cselekedet dramaturgiailag indokolt, mivel – mint később kiderül – Claudia szegényebb sorból származik, és Anna vezette be a magasabb körökbe. Ezzel a mozdulattal jelképesen „átruházza” rá a szerepét. „Neked úgy is jobban áll” – mondja a lány, vagyis Claudia alkalmasabb a feladatra, kérdés, hogy mit tud vele kezdeni. A film tulajdonképpen erre a szerepcsere-motívumra épül.

Anna eltűnését Claudia fedezi fel elsőként. Azonnal a lány keresésére indul, majd a szigeten marad éjszakára is. Ekkor még igazi cselekvő hősként viselkedik: megküzd a természet erőivel és a többiek közömbösségével, hiszen hamar kiderül, csak őt érdekli igazán a lány sorsa. Anna egyedül akart maradni, ahogy ezt az eltűnése előtt a vőlegényének is mondta, de ezt csak minden emberi kapcsolat megszakításával sikerült elérnie, amely csupán kétféleképpen valósulhatott meg. A lány vagy öngyilkos lett, vagy egy váratlan lehetőséget kihasználva megszökött. A kérdést a film megválaszolatlanul hagyja: nem derül ki, hogy mi lett a lány sorsa.

Claudia azzal, hogy reggel felveszi Anna ruháját, átveszi a szerepét is, a lány helyébe lép. A szerepváltással Claudia megkapja Sandrót, Anna vőlegényét, aki valóban a ruha-csere után közeledik hozzá először (a reggeli mosakodásnál megfogja a kezét). Claudia ekkor még ellenáll, ám később a szűk kabintérben – ahol az átadás gesztusa történt – enged a csábításnak. A szerepváltást Sandro tudat alatt éli át, mivel nem veszi észre a ruha-cserét, erre a fejleményre csak Anna édesapja lesz figyelmes a későbbiekben.

Claudia szabadulni akar az őt újonnan megrohanó érzelmektől, hiszen egy kapcsolat nem épülhet valakinek a hiányára, az esemény (a lány eltűnése), amely megteremtette a kapcsolat lehetőségét, egyben kibontakozásának gátlója is.

Claudia identitáskeresésének emblemikus jelenete, amikor a lány felpróbál egy fekete parókát. Ez egyrészt utalás Annára, hiszen neki is fekete haja volt, továbbá előrevetíti *Az éjszaka* parókás Valentináját, másrészt az ember szerepjátszó természetének kiemelése. Csak játéknak tűnik, de erről szól a világ, a végtelenségig kiüresedett, stabil értékítélettel megfosztott emberek csak szerepet játszanak. Ennek jellegzetes képi megjelenése Giulia jelenete, akinek egy tizenéves fiú meghódításakor is közönségre van szüksége, másként nem érdekes a helyzet.

Claudia ezt követően csatlakozik Sandróhoz, mivel a keresés az egyetlen dolog, amely összetartja őket. Ha megtalálják Annát vagy a holttestét, talán tovább tudnak lépni. Tudják, hogy nem helyes, amit tesznek, Antonioni mégsem ítéli el őket, hiszen a világban nincs többé stabil morális értékrend, csak elavult normákhoz ragaszkodunk.

A harangtoronyban játszódó jelenet lehetőséget nyújt arra, hogy felülemelkedjenek az eseményeken, így rálátásuk nyílik a dolgokra. Sandro itt számol be kudarcáról, művészi önfeladásáról, és házasságot ajánl a lánynak. Ám a helyzet tisztázatlansága miatt ez nem valósulhat meg, hiszen még az sem biztos, hogy Claudiát akarja elvenni. A film gerincét alkotó szerepátvétel motívuma itt is előkerül.

További fontos mozzanat, hogy Claudia nem bújik ágyba a férfival, képtelen átadni magát neki. A szeretkezés nem megoldás a kialakult feszültség oldására, a lelki sérüléseket nem lehet testi örömszerzéssel felszámolni, a gyógyulásnak más módon kell végbemennie.

A film végén Claudia bevallja, eddig attól félt, hogy Anna meghalt, most viszont attól tart, hogy visszatért. Ezt úgy is értelmezhetjük, hogy ő maga vált Annává, a csalódott, magányos nővé. Ez a változás pedig legalább olyan félelmetes, mint a barátnő esetleges elvesztése vagy visszatérése.

Végül kiderül, hogy Sandro már kapcsolatuk igazi kezdete előtt megcsalta őt, Claudia pedig kompromisszumot köt, és ugyanúgy feladja az ideáljait, mint korábban a férfi. A film végpontját az emberi sorsközösség vállalása és a kölcsönös részvétel jelenti.

Antonioni és Vitti együttműködésének következő állomása *Az éjszaka* volt. Monica Vitti szerepeltetése azonban csak részleges, olybá tűnhet, mintha a mester még nem mert volna egy egész filmet ráépíteni. Hiszen *A kalandban* egy másik ember helyébe lépteti, *Az éjszaka*ban pedig mellékszereplővé redukálja. Vitti figurája csak *A napfogyatkozásban* válik teljes értékű főhőssé, amikor a fent említett folyamat részeként Antonioni kioltja belőle a cselekvőképességet, és teljesen magába zárja. Ez a késlekedés azonban nem a színésznő kvalitásait kérdőjelezi meg, hanem a karakterépítés folyamatát feltételezi. Jeanne Moreau abban az időpontban valószínűleg alkalmasabbnak bizonyult a teljes kiábrándulás ábrázolásához, a Monica Vitti-personánál ehhez kellett még egy lépcsőfok. Ez pedig Valentina figurája.

Az éjszaka némi önkényességgel tekinthető *A kaland* folytatásának. Míg *A kaland* azt ábrázolja, hogyan kezdi ki a bontakozó szerelmet a helyzet bizonytalansága, addig *Az éjszaka* egy házasság kudarcáról mesél, amely kiegészül a férj (Giovanni) alkotói, illetve a feleség (Lidia) intellektuális válságával. További párhuzam, hogy – akárcsak *A kaland* elején – itt is eltűnik valaki: meghal a házaspár író barátja. Ezt az eseményt már a film eleje előrevetíti, de itt a rendező – az előző műtől eltérően – nem hagy bizonytalanságban minket, a történet vége felé értesülünk róla, hogy a barát valóban meghalt.

Valentina alakjának felvezetése meglepő és kissé bizarr. Ő az estélyt adó Gherardiniék lánya. A parti apropója némileg meghasonlott és groteszk, mivel egy futamgyőztes lónak tartanak estélyt, nem a lánynak. Amikor rákérdeznek a nevére, anyja a lóra gondol, így nem tudjuk meg, hogy hívják a lányt. Ezt követően Vittit a lépcső alján ülve pillantjuk meg, amint az *Alvajárók* című könyvet olvassa, így feltételezhetjük, hogy a figura intelligens és művelt, de még mindig nem tudjuk, azonos-e a házigazda lányával, s Valentinának hívják-e.

Valentina alakja kacér, élénk, csábító, de egyben nagyon magányos is. Ő már belezületett a jólétbe, nagypolgári környezetben nőtt fel, ám teljesen elidegenedett életformájától. Mégsem lázad fel ellene, hanem megadón tudomásul veszi, és mintegy kívül él rajta. Legközelebb akkor találkozunk vele, amikor a sakktábla-mintás kövön a púderes dobozával játszik (a Vittithez köthető motívum ismét felbukkan). Giovanni csatlakozik

a lányhoz, versenyezni kezdenek, s hamarosan tömeg gyűlik köréjük. Valentina élvezi, hogy ő áll a középpontban, viccesen szurkálódik, flörtöl Giovannival. Bár a lány is kedveli az egyedülletet, mégis – Lidiával ellentétben – ő ideig-óráig képes saját szórákoztatására felhasználni a közösséget, Lidia viszont nem tud, nem akar alkalmazkodni. Ennek ellenére Valentina legfőbb jellemzője az unalom és a gazdag, de sekélyes életformával együttjáró cinizmus. Egy elejtett mondatából kiderül, hogy a múltban megsebeztek, valószínűleg szerelmi csalódás érte. A játék végül a lány győzelmével ér véget, a fogadás értelmében kérhet valamit. A szabályokat áthágva Giovanni finoman megcsókolja, amelyet a lány bátortalanul viszonz. Mindezt végignézi Lidia. Ezt követően derül ki mindkét fél számára a másik kiléte. Valentina pedig a győzelem fejében azt kéri, hogy Giovanni menjen vissza a feleségéhez.

Ebben a filmben is meghatározó a kapcsolat a két nőalak között. Mindketten sötét hajúak – amely nyilván tudatos rendezői döntés, mivel Vitti parókát hord a filmben –, hasonló fekete ruhát viselnek, azonos körökből származnak és nagyon intelligensek, csupán a koruk különbözteti meg őket. Valentina akár Lidia fiatalkori énjeként is fel fogható, egy megsebzett, elidegenedett nőalak, de még a teljes kiábrándulás előtt. Valószínűleg rá is Lidiához hasonló sors vár, ezért is alakulhat ki olyan mély megértés a két nő között. Lidia már nem érez féltékenységet, elmúlt a szerelem, Valentina azonban – *A kaland* Claudiájától eltérően – már nem akar két ember közé állni, a figura a teljes magába zárkózás felé halad. A film végén Lidia és Giovanni magára hagyják a lányt, aki teljes sötétségben marad.

A napfogyatkozás a trilógia záró darabja, egyben a két korábban felvázolt történet folytatása. Arról a nőről szól, aki kilép egy a korábbiakban már bemutatott széteső kapcsolatból, és bár lehetősége volna egy újabbat felépíteni, ennek hiábavalóságát látva nem vág bele, hanem megpróbál szembenézni a film végpontját jelentő teljes elsötétüléssel – amelyet *Az éjszaka* már mellékszereplőjén keresztül előrevetített.

A film hajnalban, teljes csenddel kezdődik, ott és úgy, ahol *A kaland* és *Az éjszaka* véget ért. Már túl vagyunk a nagy beszélgetésen, Vittoriában (Monica Vitti) megfogalmazódott a döntés. Lepakcsolja a villanyt, és ott áll fekete ruhában a sötétben, ahogy az előző film végén elhagytuk. Nem tudja pontosan artikulálni az okokat, csak érzi, hogy ki kell lépnie ebből a kapcsolatból. Végül kimondja a szakítást, és elhagyja a férfit.

Az ezt követő tőzsdei jelenet hatásosan ellenpontozza a korábbi magányos képsorokat. Antonioni tömegjelenetei minden esetben valamilyen mesterségesen gerjesztett, szinte az örületbe átcsapó embercsoportot mutatnak be. Ilyen például a fiatal amerikai írónőre irányuló sajtóroham *A kaland*ban, vagy *Az éjszaka* fürdőzést bemutató jelenete. A tőzsdén egyperces gyászszünetet tartanak, amely szintén mesterséges csönd, ellentétes a pénzhajhász érdekekkel, hiszen közben óriási összegek vesznek el. Pierót (Alain Delon), a film által Vittoriának felkínált férfit is csak a pénz érdekli, ezért nem is lehet emberséges.

Vittoria anyja alulról küzdötte fel magát és retteg az elszegényedéstől, ezért próbálja tőzsdespekulánsként kényszeredetten növelni a vagyonát. A lány viszont már beleszületett a jólétbe, fordítóként dolgozik, saját lakása van, önálló életet él. Vittoria nem érez egzisztenciális fenyegetettséget, ezért értetlenül figyel anyja szinte örületbe hajló pénzhajhászását.

A film egyik emblematikus jelenetében Vittoria afrikai őslakosnak öltözik, és frivol táncot lejt barátnői előtt. A képsorban ismét nyilvánvalóvá válik a nőalak szerepjátszó természete, és az ezzel járó identitáskeresés. A szekvencia egyértelmű vágyat fejez ki valamiféle ősbibb, természetesebb élet illetve emberibb kapcsolat után.

A film tele van epizódokkal és kitérőkkel, így meglehetősen lassan bontakozik ki a cselekmény fővonalának tekinthető kapcsolat Vittoria és a tőzsdeügynök Piero között. A férfi maga a szép külsőbe csomagolt üresség, annyira nem érti a lányt, hogy még csak meg sem próbál neki megfelelni. Vittoria ugyan vonzódik Pieróhoz, de tudja, hogy csak felszínesen érintkezhetnek, ezért nem akar engedni neki. A többi nőalakhoz hasonlóan ő is vágyik az emberi melegségre és a szexualitásra, de végtelenségig elidegenedett környezetétől és embertársaitól, így ezt képtelen a férfi tudtára adni.

A befejező montázs, a címadó napfogyatkozás víziója a találkozóhelyként megismert utcasarok motívumaiból épül fel, ám egyik fél sem jön el a megbeszélrt időpontban, a képek pedig fokozatosan elsötétülnek.

*A napfogyatkozás*ban Antonioni végletekig feszítette a fekete-fehér tónusok alkalmazását. A teljes elsötétéssel elért egy végpontra, így pályáján szükségszerű változás kö-

vetkezett be. A *Vörös sivatag* színes nyersanyagra készült „lelki színezetű” film, amely a tárgyalt folyamat végpontján álló, neurotikus, a környezettel minden kapcsolatát elvesztő nőalak vízióit mutatja be. A változás nem csupán a fekete-fehér és színes ábrázolásmód különbségét jelenti, hanem eltérő megközelítésmódot is takar. A *Vörös sivatag*-ban Antonioni az eddigi objektív, a szereplők mozgását követő kameramozgások helyett szubjektív beállításokat alkalmaz. Nem csupán sejteti a szereplők lelki hullámmozgását, hanem érzelmeiket ki is vetíti az őket körülvevő világra, közszemlére teszi a főhős eddig mélyben zajló és csak töredékében felfogható belső vívódását. Giuliana már túl van az előző nőalakok minden tapasztalatán és fájdalmán, túl van az idegösszeroppanáson és az öngyilkossági kísérleten is. A film azt mutatja meg, mi áll a folyamat végpontján, mi történhet ezután.

Az elemzett négy nőalak nem csupán egy figura különböző variációja, hanem tudatos karakterépítés eredményeként jött létre, s egyetlen folyamatba illeszthető. A *kaland*-ban a kezdeti aktív, reményteli nő fokozatosan veszti el cselekvőképességét és bizonytalanodik el, megkérdőjeleződik az identitása, illetve az érzelmekbe és emberi kapcsolatokba vetett hite, s végül megkezdődik az intellektuális nőalak elidegenedése. A folyamat következő lépcsőfokán *Az éjszaka* unatkozó, hitevesztett és cinikus mellékszereplője áll, a keserűségbe és intellektuális válságba sodródott hősnő előképének is tekinthetünk. A trilógia befejezéseként *A napfogyatkozás*-ban Antonioni végleg önmagába zárja a nőalakot, a figura a teljes elidegenedés felé halad, amely végül a *Vörös sivatag*-ban következik be.



Egyszer használatos íz

A mesterlíra formai sajátosságaihoz igazodó, régieskedő, műnyelvi hangvételből és a hétköznapi, köznyelvi fordulatokból összekovácsolt (hang)regiszter Varró Dániel *Bögre aszúr* című kötetében rejtekezőbe bújtatta a beszélőt (gondoljunk itt a *Boci-boci-tarكا* átiratokra). Eme kettős játékoság a szerepjáték-lírák szövevényes egymásba fonódását eredményezve, a köznyelv slamposágától és a magasköltészet modorosságától is eloldotta a lírai beszélőt (és nyelvét), mintegy megemelve e nyelvkevercs értékét, kijelölve e két regiszterhez képest fölöttes pozícióját. A köznapi szavak, a szleng a (szerzőtől elvonatkoztatott) „fiatalos lendület” által göcsörtmentesen simultak a klasszikus versformákba. Ezért is dicsérték a szerző forma- és stílusérzékét.

Legújabb, *Szívdezzert* című verseskötetében azonban szerzetlenül, toldozva-foldozva épülnek egybe ezek a különmemű hangütések. Kezdvé ott, hogy Varró elemi hibákat véteve, tőle szokatlan módon halmozza a képzavarral határos, döcögő sorokat, mintha megfakult volna a mesterségbeli tudása („csupán ha gomb lesz 2 szemed / az én szemem pedig mit lát a luk / s magamra gombolhatlak általuk” – *sms #5*). Más helyeken minden paródiától mentesen kín- és avítt ragrímek éktelenkednek, végül az olvasó döcögve nyugtázza, hogy „Mind többször már a gond szívünkben ablakot nyit”. De ez csak a technikai oldala, mondhatni járulékos tünete annak a problémának, melytől ez a kötet gyengébb, mint elődje.

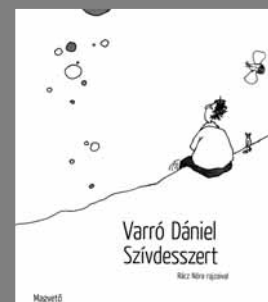
Ami pedig a speciális hangregisztert illeti, a *Szívdezzert*ben az élőbeszéd esetlensége már modorosság és póz – rájátszik korábbi önmagára. Ráadásul, kevésbé szemet gyönyörködtető módon, olykor-olykor kilógnak a fogaskerekek. A köznyelviséget imitáló kifejezések nem a hajdani természetességgel lélegeznek együtt a szigorú poétikai stíllel és manírral. A szövegek nagy része bizony izzadságszagú, tele van keresett kifejezésekkel. Az élőbeszéd töltelékszavai Varró verseiben néha valóban szótagpótló protézisek, amikor a metrummal küszködik („mennek már odabent, gyönyörűm, az előzetesek, nosza, jöszte!”; „gyere, szerelemnek örülni hajlójál össze te velem a sötétben.” – *Mozi*). A könyv

egészét szemlélve egyfajta arányeltolódásnak is tanúi lehetünk: az irodalmiaszkodás szerepjátéka, dikciója, mennyiségét tekintve, alul marad a szlenggel szemben. Éppen ezért, amikor a „Múzsával” és az „Ó, ...” kezdetű ódai sorokkal találkozunk, azok az elárasztó jelként működő köznyelvbe injektált, környezetidegen elemek benyomását keltik – a valódi modorosságát. Mindez iróniának is nagyon gyöngé, mivel a hiteltelenné lett poétikus pátoszt sem képes olyan fellengzős humorral kezelni, mint első könyvében.

Meg kell említenünk, hogy a sok elfuserált sor között számos ragyogót is találni. A *Nyelvművelés* című verspróza például teljes egészében remek; gyökeresen más-képp is épül fel, mint ahogy azt Varrótól megszokhattuk. Vonzalma az élőbeszédhez, talán itt találta meg legmegfelelőbb médiumát. Ebben az esetben ugyanis, nem kell kínrímekkel viaskodnia, a szabadon áramló „védbeszéd” számtalan belső rímet tartalmaz, amely valóban játékosá teszi, és amely játékoságtól igen sodróvá válik a szöveg. Nehézséget, keresetséget aligha érezhetünk ezen a darabon. Igen sajnálatos, hogy az ilyen felszabadított dikciójú szövegből, mely Varró számára új irányt jelenthetne, mindösszesen három található a kötetben. A szonett-koszorúban is megcsillan néhányszor valami abból, amit Varró tudhat, de még nem láttuk tőle: komoly (de nem komolykodó) hangot, visszafogott, sallangmentes, szigorú esztétizáltságot („...te húsevő növény, / kis kobraliliom, a szádban élek én, / itt valahol a gégeföd tövén, / itt lakom / itt nálad. / Kígyókarú tengeri csillagom. / Te virágállat. // A számban élsz, és én a szádban élek, / egymás torkában megtapadt szavak. // Halak vagyunk már, drága, néma lények, / gyászfarkú, kósza pillangóhalak.” – [*A szó gégeánkbe hátrál...*]).

Rácz Nóra illusztrációi, melyeket a kötethez készített, szépek ugyan, de azon túl, hogy egy-egy költői képet, motívumot, metaforát vizuálisan átültetnek és bosszantóan szájbarágós módon „értelmeznek”, nem adnak hozzá semmit a szöveghez. Hacsak nem egyfajta erőltetett gyermeteséget, hogy a kötetnek gyermekkönyv jellege legyen, ami ugyancsak érthetetlen. A szövegek és a rajzok lepattannak egymásról;

Kele Fodor Ákos
(1983) költő, kritikus,
az ELTE BTK filozó-
fia-esztétika szakos
hallgatója, az Eötvös
József Collegium tagja.



ugyanúgy szervesen illeszkednek, mint a textus nyelvrétegei. Az illusztrációk mégis kellenek egy megkerülhetetlen szempontból: ha nem volnának, a kötet terjedelme a felére apadna és nem lenne más, csak egy vékonyka füzet.

Az előemésztett, túlmagyarázott jelleget a szerző is alátámasztja: igen előzékenyen segíti az olvasót és belefoglalja a szövegekbe, hogy például ez egy kettős, amaz egy megfejtelt szonett, stb. A szerkesztés is finoman szólva alulbecsüli a befogadót: a szonett-koszorú darabjai eltérő színnel vannak szedve, ha valaki esetleg nem venné észre, hogy bizonyos sorok sajátos módon ismétlődnek. Egyes versek játékoságát Varró azzal fejelte meg, hogy néhány sort figuratívan tördelt, képverset hozva létre. Noha stílusához elvileg ezek remekül idomulnának, igen bugyuták és öncélúak. A „gomb” szó betűit kör alakba rendezni nemigen tekinthető invenciózusnak, de még a lelemény kategóriáját sem meríti ki; az olvasónak az az érzése támad, hogy ezek a maguktól értetődő megoldások is pusztán a képeskönyv-élményt hivatottak elmélyíteni.

Az érzelmesség és a (reflektált) giccs kérdése is („Hova tűnt el ez, én kicsi giccscsem?”) egész más megvilágításba helyeződik a korábbi munkáihoz képesti visszalépés következtében. Minthogy a negédes érzélgősködést (vagy annak pózát) nem uralja a *Bögre azúrban* még erőteljesen ható stílus-főlény, minden efféle stílusérték elvesztette hatvány-kitevőjét, így bizonyos szövegek – egyetlen dimenziójukból eredően – valóban giccsek, érzélgők stb. Így a giccsteremtés vállalkozása jelen

esetben nem lázadó határfeszegetés, sem nem filozófiai program, mivel túlságosan erőtlen ahhoz. A vonatkozó szövegek paródia-éle tompa, alig érzékelhető; ezért maradnak ezek a versek a pellengérré állítandó minőségek bűvkörében, és veszi át az uralmat mindaz, amit Varró a paródia tárgyául szánt, feltéve, ha annak szánta. A lényeg, hogy lehetetlen eldönteni. A legjobb példák erre az SMS-versek, melyek szellemesek, humorosak, de nem tudni mit céloznak meg. Az SMS-ek redukált, roncsolt nyelvviségén élcelődik, gondolhatnánk; ám az igazság az, hogy egyszerűen e szemétnyelv (egyébként elvitathatatlan) bájaiban gyönyörködik. És ehhez a szövegfajtaéhoz való, kéjelgéssel határos, bensőséges odafordulás az, amely mélységesen üres, és nem tart sehová.

A poszt-infantilizmus nyelvviségéből nem sikerült felnőni, így e legújabb kötet leleplezi a *Bögre azúr* „erényeit”. Varró költészetét maga alá gyűrte és magába csomagolta, bezárta ez a kettős, darabos nyelvviség, melyről bebizonyosodott, hogy alanyiség. Nem mutat túl önmagán: az, ami. Ez abból is adódik persze, hogy az új szövegek témái meghívják a személyesebb hangvételt, melyet a játékosztön sem képes átalakítani és megemelni.

Az ízt, mely sajátja volt, kiszolgáltatta a sokszorosítás erőziójának. Így lett a kötet magas cukortartalmú, gyorséttermi deszszeret. Gejl és vákuumcsomagolt.

(Varró Dániel: Szívdesszert – Rácz Nóra illusztrációival, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2007, 96 oldal, 2490 Ft.)

A pitbull harapása

Ahogy már a címéből is sejthető, Tóth Krisztina gyermekeknek szóló verseskötetete kevésbé kapcsolódik a kritikusok által a költőnő eddigi lírai életművében folyton megemléített nyugatos-újholdas poétikai örökséghez, inkább olyan parodisztikus, köznyelvi regisztereket szólaltat meg („kakája”, „orrba ne vágjon”, „egyől egyig punkok”, stb.), mely az eddigi „felnőtt” versek esetében – bár néhol felbukkant – nem volt jellemzőnek nevezhető. Ennek aláhúzása azért fontos, mert a weöresi gyermekversek hagyományához való kötődés (már csak Tóth eddigi költészetének hangsúlyos zeneisége miatt is) talán jóval kézenfekvőbbnek tűnhetne.

Ha viszont az eddigi életműhöz való kapcsolódási pontokat akarjuk hangsúlyozni, akkor elsősorban két dolgot említhetünk: a nyelv anyagszerűségének középpontba állítását, a hangalaki kapcsolódásoknak a vers legfőbb szervezőelvévé válását, valamint a gúnyos, ironikus hangnemet, ami az *Állatságok* több versében meghatározó. Előbbi leginkább a (többnyire kancsal) rímekben érhető tetten. Például az *Oposzum* c. kezdő vers esetében találhatjuk az oposzum-epesszen-epeszín rímeket (és még: puszin, bosszúm), ahol az állat nevével paronim szavak hangalakja elsődleges a jelentésükhöz képest. A nyelvi materialitás írja elő azt, hogy az adott állatról milyen információkat kaphatunk („kakája epeszín”), vagy hogy milyen szituációk válaszolhatnak föl vele kapcsolatban („Pici, de nem pisze: /abszolút ronda ő. /Ne tűnődj puszin /és vágy se epesszen”). Az ilyenfajta koherencia a humor állandó forrása. A szarkasztikus humor céltáblája pedig elsősorban egy-egy állat furcsa kinézete, neve, egyéb jellemzője, vagy egy olyan beszédhelyzet, melyben szó esik valamelyik állatról. Utóbbira remek példa a nagy maráról szóló vers:

Nagy Mara

*Áruld el nekem, nagymama,
milyen állat a nagy mara?
Van-e nagy feje, nagy hasa?
Egészben véve nagy maga?*

*Kisfiam, szólt a nagymama,
pici állat a nagy mara.*

*Mint egy nyúl, de a füle apró:
de most ezzel egy kicsit hagyj, jó?*

*Majd elmegyünk az állatkertbe,
ott legelészik, majd meglátod
a kis marát, a nagy marát meg
az összes ilyen maraságot.*

Ha eddig elfelejtettem volna leírni: az *Állatságok* versei egy-egy olyan egzotikus állatfajt mutatnak be, mint a sasikos kazuár, az okapi, a babirusza vagy a narvál. A címben (mindig) és a rímekben (túlnyomó többségében) is ezek az állatok szerepelnek. A kötetet Baranyai András illusztrálta, és egy világtérképet is találunk a könyvben szereplő fajok előfordulási helyeiről. Hogy hogyan lehet bemutatni gyermekeknek egy-egy olyan élőlényt, mellyel többnyire még állatkertben sem találkozhatnak, ez a kihívás működteti Tóth Krisztina nyelvi fantáziáját. Egy elemzés-paródiában kihagyhatatlan lenne itt most posztkoloniális diskurzusról szóló elméleti szövegeket citálni, és visszafogott felháborodással a dzseláda (majom) meg a takin (patás), mint harmadik világbeli élőlény sztereotipikus ábrázolásait leleplezni. Viszont azt mindenképpen indokolt körüljárni, hogy miféle gyermekkép bontakozik ki az egzotikus állatokról való beszédben – előrebocsátva, hogy az eredménynek örülök. Mégpedig azért, mert rettentően idegesít az a naiv, a gyermeket romlatlan, jóindulatú értelmi fogyatékosnak lát(tat)ó elképzelés, mely a gyermekversekben hagyományosan egy giccses, gügyögő gyermeknyelv elképzelésével, nyelvi archaizálással és a regiszterek sokféleségével szembeni elutasítással, a kortárs világ fejleményeire való reflexiók kiirtásával párosul, na meg a „természetközelség” kizárólagos tematizálásával.

Tóth Krisztinánál szerencsére nem találkozunk semmiféle erős ideológiai vezérrel. Hogy az adott állatfajról hogyan ír verset gyerekeknek, azt a nyelv vezérli, mégpedig a már bemutatott módon, az asszociációk pedig a gyermekversekhez képest furcsának tűnnek, mivel az említett ideológia nem korlátozza azokat. Így a vombat kapcsán a következő sorokat olvashatjuk: „Elég nyugodt állat / úgy hat ki-lót nyomhat. / Tilos a vadászat /és rádobni



bombat!”. A már említett gyermekképpel össze nem egyeztethető, ám esetleg aktualizálható, referencializálható sorokat még bőven lehetne idézni („kövér mackók a baribálok, / és mert tele a medvebendő, / nem építenek barrikádot.” – Baribál). Hogy hús-vér, 21. században élő gyereknek íródtak ezek a versek, és hogy a gyermekversek nyelvi bravúrai nem kötődnek tematikusan a romlatlan falu parasztromantikájához, azt jól példázza mondjuk a *Pitbull* c. vers, mely töredékben maradt (mert hogy a pitbull leharapta az utolsó szótagokat).

A szóhasználatban felbukkannak szlenges és gyermeknyelvi szavak és kifejezések (kaka, puszi, rókakoma, tuti, piszok jól, zabál, stb.) mellett latin eredetű szavak (abszolút, enervált, expedíció) és latin szavak („... meg a völgy, a mélyben futó. / Latin neve gulo gulo.” – *Rozsomák*) is. Érdekes megfigyelni, hogy elsősorban városi képek idéződnek fel (busz, bazilika, állatkert, szomszéd bácsi, stb.). Ehhez kapcsolódóan muszáj gonoszkodva megjegyezni, hogy a 35 oldalas, ám 1990 Ft-ba kerülő könyvet valószínűleg tényleg – az imént kirajzolódó milliónek megfelelően – elsősorban városi értelmiségi szülők veszik meg gyermekeiknek. A célközönség inkább minőségérzékes, mint árérzékes.

Végezetül érdemes azt is kiemelni, hogy a lexikonok, tudományos szövegek körülményeskedő stílusának és mondat-

szerkesztésének bravúros paródiája milyen remekül kapcsolódik össze Tóth Krisztina verseiben a gyermeknyelv jól ismert, logikai ellentmondásokkal, közbe- és hátravetésekkel jellemezhető mondat szerkesztésével. Azaz, a tudományos szöveg valójában talán nem is áll olyan messze a „komolytalan” gyermeki beszédétől... Lásd a *Tanrek* című verset:

Tanrek

*A tanrek nem sün, csak pont olyan,
ám összevetve őket komolyan,
szemünkbe tűnhet terjedelme,
már ha figyelmünk kiterjed erre*

*és nem vonja el a frizurája:
de ebben van a tanrek bája.
Ha a tanreknek semmi baja,
akkor is égnek áll a haja,*

*egyől egyig punkok a tanrekek,
a felnőttek is és a gyerekek.
s hogy tanrekéknél mi a kaja?
Hát a rovarok összes faja.*

*Távol élnék, ami nagy kár,
lakóhelyük Madagaszkár.*

(Tóth Krisztina: *Állatságok – Baranyai András illusztrációival, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 2007, 40 oldal, 1990 Ft.*)



Higiéniai okokból betiltották

Van-e annak hírértéke, ha egy verses-könyvről azt írják: „nem egyszeri olvasásra való”? Persze. Csak én egyre inkább újra-olvasni szeretek. És a *Fehér Daloskönyvet* forgatva ugyanazt éreztem, amit az első Lanczkor Gábor-kötet, *A tiszta ész* egyik recenzense, Borbély Szilárd¹ mond (tőle az idézet fönn), viszont így volnék egy kevésbé erős anyaggal és egy olyannal is, amihez elsöre közelebb jutok, mint Lanczkoréhoz. *Mint raklapokra hányt szakadt* című négysoros talán enigmatikusságával vett rá, hogy megtanuljam, és papír nélkül is vissza-visszatérjek hozzá, nem szükséges azonban mindig valami individuális, hogy a jelenlét ismétlésének a vágya meglegyen. „It is important that no one listen too carefully” (Paul Auster²) – valószínűleg innen a befogadói paranoia. Aztán, persze, a fáradtabb fülek, mert ha elkészült, ha újra-olvasatott, se gyengébb „a vers akarata”, lehetne folytatni Marno Jánossal³. De nézzük inkább az említett négysorost.

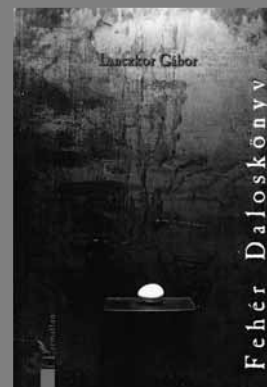
Ezt a darabot, ha a kontextusba helyezés módjára figyelünk, az ajánlás tünteti ki, mely annak a Jannis Kounellisnek szól, akinek a munkájából a címlap is készült (egy tojást látni rajta, tálcán egy tojást, színe, mint a friss hó, s ami tartja, nem embe-ri kéz). Ilyen terjedelmű versből még egy szerepel a *Daloskönyvben*, az *Önarckép a fenyőkkel*, aminek – azért is, mert ciklusnyitó (vele kezdődik a *Vénusz-fiú, Amor-lány*), és mivel a reprezentatív *Folyamistent* követi – hasonlóan fontos, ha nem fontosabb szerepet szánhatott a szerkesztés. Mégis az önjelölt memoritert idézem most:

*Mint raklapokra hányt szakadt
meszeszsákokba friss havat –
a raklapokra vetve rongy
szeneszsákok, ezekbe hordd.*

Jóllehet alattam áll (lásd az igeneveket: „hányt”, „vetve”), mégis paran-

csot oszt, ezt teszi nevével, látványával az anyag, ezt a jel teste és a sajátja, amire a jel irányzékát állítom. A negyedik sorban ott egy cserbenhagyásos baleset, azé, akit utasítanak és azé, aki utasít. A hiányzó tárgy és a szolga, számolok, az mennyi? Hordani kelljen a tiszteletem? Vagy mindjárt az ellipszis felszívta önmagam beléd, te zsák (raklapi, kitett endocitózis) – igen, „hiába volnánk ketten: / egy vagy, egy vagy; s vagyok” (*A vízesés*). A születésközelivel fölérő állapotból indulhat ez, és itt lép be – a hasonlat egyik oldalán – a hó. Ami Lanczkor kötetében alapmotívum, ahogy a láva, a tűz, a vér, a folyóvíz, a tisztát és nyerszet manifesztáló formák, az őselemekéi: „Viaszként olvadnak széjjel a józan / csúcsok” (*[Viaszként olvadnak széjjel...]*), „a friss ég villáma villog, / s ha egy-egy birkát eltüzel, / úgy izzik húsa, mint a billog” (*Vízfej*), „vérző orral találta ott magát / a földön” (*Barlang és bánya*), „teli torokból / bömböl a zuhatag” (*Távol a nyájaktól*), és így tovább. A nominális stílus elvéte jelenik csak meg a kötetben. Higiéniai okokból betiltották. (Mint a bermudát, ahogy a múltkor intett az uszodai alkalmazott – nálam csak az volt, néztük a kisbetűs vizet.)

Dünamisz diktál: kívül ezen nem kerülisz. Az *Ahol az agavék* párja a ritmust úgy veszi föl, hogy aktusuk három résztvevős: „ahol immár a hullámozás a hangosabb, / ide úsztunk be, és baszunk, így pontosabb, / baszunk, mindennél pontosabb ez innen, / hogy a test ne legyen, ne is lehessen; // akár a vízben mélyen a sötét füvek.”. Nem is az összhang szenvedélyes keresése, inkább a be- és összeolvadás ismét, amiről szó van, ez önlebontás az esszenciáig s egyúttal extenzív metamorfózis. „Ahogy a hullámokkal hullámozva / visszagörnyednek és megint ellengenek, / igéik ők; s nem leveleik szélte-hossza.” Ebben a térben a sötét fű se mint sötét fű érdekes, vagy úgy kéne mondanom, nem akként van, ahogy a másíknak sincsen arca. Velem úszik, de nem látni, ki. A hév, amit hozok, mint a Mag, akkorára gyúri. Nem csak őt (ezt az egészet), belőle coitusunkban – velem együtt – nem lesz több az igénél, mégis, ami történik, azt semmiképp sem hívhatom zsugorodásnak. A hév, amit hozok, nem csak én hozom, ezért nőhet annyit a koncentráció, hogy a másikat a margón



1 *Mire jó a tiszta ész?*, <http://www.litera.hu/object.e417cb83-0851-433c-abd7-1b7cf9f59b70.ivy>, 2005. 12. 04.

2 „White Spaces”, in: *Collected Poems*, Faber and Faber, United States, 2004, 155., ill. *Fehér terek*, in: *Puskín Utca*, 2008/4. „Fontos, hogy senki se hallgasson túl figyelmesen.” (Sirokai Máttyás ford.)

3 Vö.: *A vers akarata*, Tevan, Gyula, 1991.

túlra tolja, kiiktathassa. „A másikkal szemtől szemben állni annyi, mint nem tudni megölni” (Emmanuel Lévinas⁴), de az *Ahol az agavék*ban se a narrátor, se az olvasó előtt nincs ott az arc, a beúszó másiké.

Az ígéközi „így pontosabb”, ez az ismétlés alakzatába ékelt állítás az először kiemelt versszakban, amellet, hogy a megragadott cselekvésről fogalmazódik, metanyelvinek is vehető, s ekkor a szóválasztás adekvációjának konstatálása. Feltehetően a „baszunk” legtöbb szinonimája hamisan szólna az eufemisztikus megoldások esetén, versidegenül a komikusaknál, megint hamisan, ha az esztétizmus félreértéséből adódó szelekció menne végbe, vagyis annak a kirekesztése, ami a beszélt nyelvi konvenciók szerint trágár. A „dugunk” nem eléggé közönsélshez kötött, ha az etimológiáját tekintjük, a „kúrunk” metrikája nem hasonlata a hullámzás képének (nem jambus, miként a másik kettő), és valószínűleg szükségünk van a bilabiális zöngé intenzitására. Hasonló státuszú lexémákba fut *A kis rozsdafarkú*, amelybe újra a szexualitás és szakralitás unióját hozó eksztázis tapasztalata szövődik: „bujdosik az újhald, / és a borult égbolt / fényesen elnyílik, / egy villámnyi nyíl / függönyként lebben széjjel, // a Teremtőnk testén / megráng Szent Sebestyén, / akár egy színpadon, / s végső ráng a faszom, / pinád, dúlt szenvedélylyel”. A transzcendencia üldözése csak, a megfeszülés érte és a megkaparintása, semmi erotómánia: „rád kényszerítem a tekintetem, s kemény / ajkad, külön míg nézem minden szál hajad, / fogínyemből szívárogni kezd a vér” – olvassuk a kötet élén álló, cím nélküli versben. Más közélet, más dikció, de a fiatal kortársak közt Győrffy Ákosnál⁵ is megíródik a tér, hol a transzcendensből az, amihez a Természet vihet, a Szerellemmel közösségben van jelen. „Ezen a helyen vesztetted el a szüzességedet. A sátor helyén, a magas fűben most két térdig érő tölgypalánta.” – így nyílik kilátás az *Akutagava noteszéből* (22)-ese a babonaság egy archaikus rászterére, mely szemlélhető a termékenységkultusz pár négyzetméternyi felületeként. Harcos Bálintnál⁶ pedig – akinek a nevét

4 „Fundamentális-e az ontológia?”, in: Uő. (Tarnay László ford.), *Nyelv és közélet*, Jelenkor – Tanulmány, Pécs, 1997, 14.

5 *Akutagava noteszéből*, JAK – Ulpius-ház, Budapest, 2004, 29.

6 *Harcos Bálint Összes*, Palatinus, Szekszárd, 2002, 67.

Lanczkor olyan verscímbe építi, melynek első fele ciklusé is lesz (*Pálcikákat, sáskát*), tehát a rokonság több mint deklarált – a *Sziklás-folyó, Dél-Ausztrália* befejezésében ilyen a szétszakítatlanság képe: „A part alján fűmag inog; / Kövek fekszenek szorosan / És a zúgók alatt szurdok / Vetődik az óceánig. // Forog a két víz morajlón, / Balra barlang nézi fentről / És bent, ketten, egybeforrva – / És én boldog vagyok, igen.”. E párhuzamoknál hamarabb adódik, noha nem említettem, a Borbély Szilárdhoz⁷ kapcsolás lehetősége, amivel élt a *Fehér Daloskönyv*-kritikáját a *Magyar Narancs*ban jegyző Dunajcsik Mátyás⁸ is, de ő ugyanitt egy részben megkérdőjelezhető szembeállításnak is helyt ad. Úgy látja, „Lanczkor megszólalásai mégis földközeli, zabolátlanabbak, szubjektívebbek Borbély éteri szekvenciáinál: ha a *Halotti Pompa* modern imakönyvként működik, akkor a *Fehér Daloskönyv* inkább lelki gyakorlatok és vallomások személyes naplója”. Eleinte legitimnek gondoltam ezt a különbségtételt, amíg eszembe nem jutott a keret, amelybe a Borbély-kötet szekvenciái foglaltatnak, és amelynek ismerete meghatározza olvasásuk módját. A *Halotti Pompa* végén, a jegyzetek között a szerző szüleihez betörők bírósági jegyzőkönyvét találjuk, az elején pedig a Máriaát Jézussal ábrázoló kép alatt az „Ilonáért / 1940. 01. 15.–2000. 12. 24. / és Mihályért / 1933. 10. 03.–” feliratot.

Ha most *A kis rozsdafarkú*ból vett idézethez lépünk vissza, kérdés lehet, hogy „Szent Sebestyén”, illetve az, hogy számos olyan, a kultúrtörténet különböző pontjaira invitáló elemmel találkozunk, amelyek a befogadót műveltsége korlátaival szembesíthetik, jót tesz-e a Lanczkor-olvasásnak. A lenyilazott szent ejaikulál, azaz meghalt. Aktuálvértanúság nincsen viszont, ami történt, most történik meg, a vers narrátorának és az ismét arctalan másiknak az orgazmusa mozdul fölfelé, egy sebestyéni tengely vertikálisán. Az itteni toposzról ír *A bomlás kézikönyvében* Emile M. Cioran⁹ is, mikor Bernini római Teréz-szobra kapcsán jegyzi meg:

7 *Halotti Pompa*, Kalligram, Pozsony, 2004, 9, 120–122.

8 *Tiszta ész, fehér izzásban*, Magyar Narancs, XIX. évf. 22. szám, 2007. 05. 31., <http://www.mancs.hu/index.php?gcPage=public/hirek/hir.php&id=14798>.

9 „Az abszolútum grimaszai és a szentség”, in: *A bomlás kézikönyve*, Atlantisz, 1999, 169.

„e spanyol szent láttán az ember hosszasan gondolkodhat azon, mennyire kétértelmű is az ábrázolt női elgyöngülés”. De fontos-e a vershez a Sebestyén-legendát ismerni? Simon Márton¹⁰ számára, ahogy a *Kistangón* írja *A tiszta észről*, az allúziók felszaporítása nem áldásos rejtőzködés, és nehezen átélhetővé teszi ezt a költészetet. Én arra hajlok, hogy Dunajcsik Mátyásnak adjak igazat, aki szerint a versek „mögött egy olyan, magánmitológiával összeszótt kulturális háttér feszül, melyet nem biztos, hogy minden olvasója maradéktalanul fel tud fejteni; ez a háttér azonban mindig ott *sejthető* a versek mögött”. Inkorrekt volna mégis ezt ennyiben hagyni, hiszen Simon és Dunajcsik nem ugyanarról a korpuszról beszél. Nem tudható, igaz, nem is ez a kérdés, hogy ha Simon az új kötetről mondana véleményt, ugyanolyan mértékű hiányérzetről adna-e számot, amilyenről a 2005-ös könyv kapcsán, de főntartások megint lehetnének egy lefordítatlan Rilke- vagy Yeats-motó miatt. Az az álláspont, miszerint ne legyen „feltétele egy szépirodalmi mű élvezetének, hogy több idegen nyelvet ismerni kelljen hozzá”, védhető, bár fölvehetjük az alábbi Weöres¹¹-részletre gondolva, hogy mindenképp a megértés rovására megy-e, ha a szemantika – részben – feltöretlen marad: „Olvass verseket oly nyelveken is, amelyeket nem értesz. Ne sokat, mindig csak néhány sort, de többször egymás után. Jelentésükkel ne törődj, de lehetőleg ismerd az eredeti kiejtőmódjukat, hangzásukat.”. Weöres később „testtelen tánc”-ot említ, hogy annak a megérzéséig vezethet az általa mondott út, amiben nem kételkedem – tapasztalataimnak ellentmondanék –, ám nem hiszem, hogy a szóban forgó kötetek végén egy oldalszámokkal ellátott fordítássor az összhatást zavarta vagy lerontotta volna.

A *Horác* az egyik legerősebb vers a vele is nyitó *A tiszta ész*ben, rövidebb variánsa, az elsősorban a stórfák sorrendjének megfordításával létrejött *Föld koronája* nem véletlenül kap helyet a *Dalokkönyv* szimmetriatengelyének szomszédságában, a *Sehonnai ág* című rész elején. A következő ciklust, *A keresztet*, amelynek négy verse a szent fa történetét meséli el, saját eszközei nem teszik olyan

elevenné, amilyen sorban utána a *Farönk vagy egy kecske* című egységben például a *Távol a nyájaktól*, ahol a memória ki-bekapcsolja a mítosz fragmentumait: „Csak odabenn láttam, hogy mi húzott ide, / sötétben hánykódott a nagy kos teteme, / mint farönk, olyan volt, vagy hogy nem épp az-e, / döntsétek el ti majd, ha itt az ideje”. Szerettem Lanczkor hasonlatait, azt, hogy „mint egy utolsó istenérv, / vagy itt velem”, de jobban, amelyikhez az *Egy baleseti jegyzőkönyv margójára* első versszakának végére érkezünk: „Kiperdülvén még láttam, elcsúszott árnyékom, / megállt, s az elhevert / sziluett testet öltve lábra kelt, / akárha elgurult volna a féknyom”. A *Folyamistenben* a Folyóról olvassuk: „katakombák, altemplomok vékony vízereiben / csörgeti magát, akár egy teli pénzeszacskó”. S ha már harmadikként e vers záróhasonlatát emeltem ki, hadd utaljak Tábor Ádámnak az ugyanabban a lapszámban közölt kitűnő elemzésére (*Egy kétezer éves folyamot olvasata*), amivel egy kicsit vitatkozom, de nem abban, hogy „a naturalista-vulgáris betét” túlnő a *Folyamistenben*, hanem abban, hogy „a rendkívüli vitális energiával rendelkező szexusból néhány csepp”, azaz „2-3 sor” elég volna itt. Ha a feszültségét csak ennyi ideig tartaná fenn a harmadik szakasz, akkor kevésbé töltődne fel utána a minimális mondat a zárlatban. Az lassít is, lecsendesít: visszafogottan szuggesztív. Tehát a zenei szerkezet szempontjából látom indokoltnak, hogy ne szűkre szabott tombolás jusson ez elé: „Ő a Folyó.”.

Dunajcsik¹² úgy fogalmaz, Lanczkor „nem a múltba néz, hanem a múltat nézi”. Ez a múlt pedig közel se mindig a Hagyomány lapjára tartozik. Azaz *nem főként* oda. Miként Fried István¹³ írja a *Tiszatáj*ban, a „versbeszéd szüntelen figyelmet: nem tekinthetünk el a személyes történettől”. Akár a *Tűzre való akácokban*, melyből nem tudok a felénél kevesebbet idézni, nem idézni viszont megint nem, úgyhogy álljon itt harmadik és befejező szakasza. Ezek a *Dalokkönyv* legtöbb verséhez hasonlóan, a kényszeréről, a statikussal való konfrontáció vonzásáról beszélnek, hogy a tisztára bármi esély csak

12 *Tiszta ésszel*, Árgus, 2006/6, 129, http://www.argus.hu/2006_06/dunajcsik_m.htm.

13 *Könyvek között. Töredékek egy olvasmány-naplóból*, Tiszatáj, 2007. szeptember, 87, <http://www.lib.jgytf.u-szeged.hu/folyoiratok/tiszataj/07-09/fried.pdf>.

10 *Valaki néz a kép mögül*, http://www.kistango.hu/kritika/01_irodalom/05_simon_m.html.

11 „A teljesség felé”, in: *Egybegyűjtött írások I.*, Magvető, Budapest, 1975, 671.

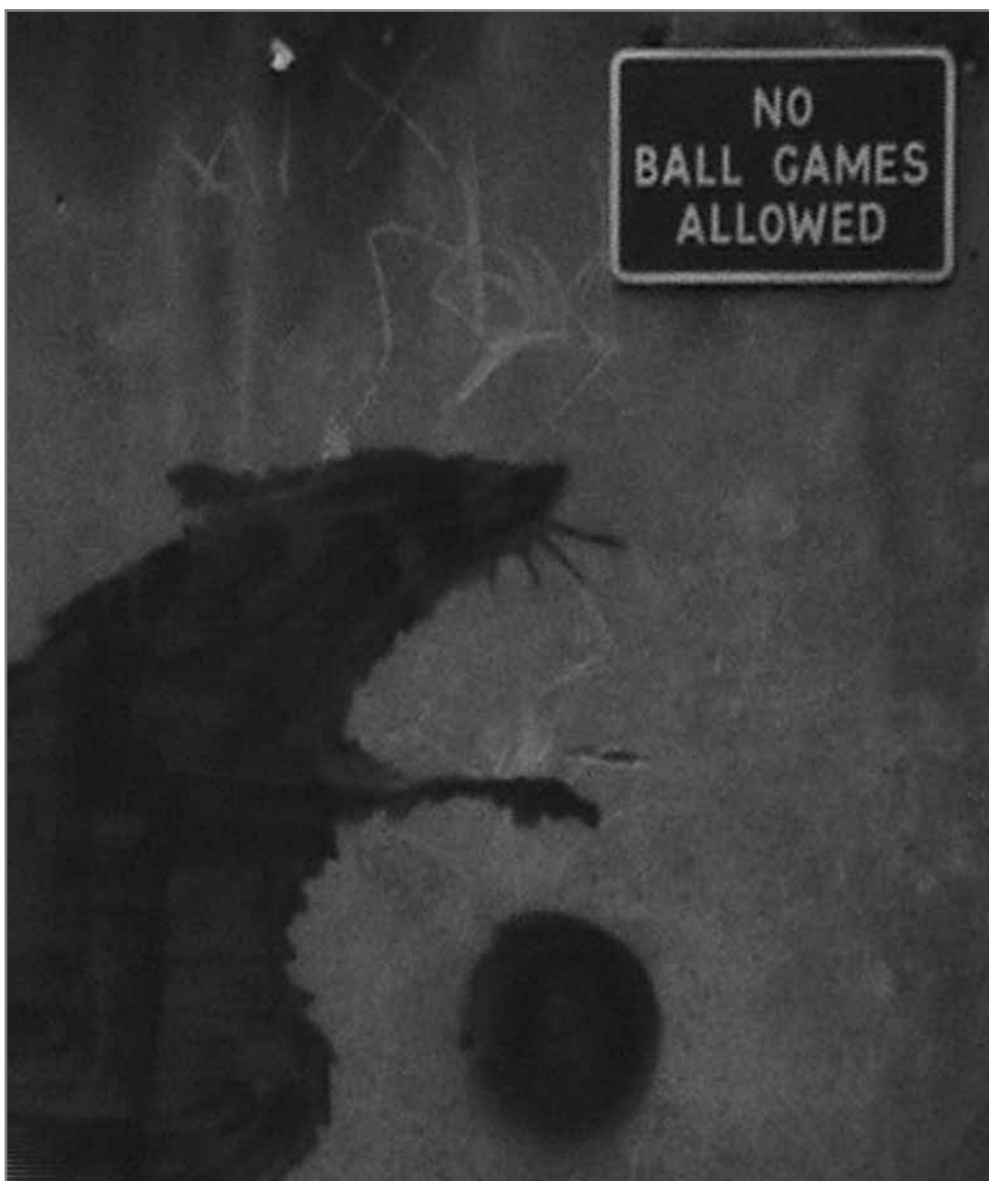
a mozgó matériában, illetve rajta túl van, hol – bár ő maga nem – a vitalitása, a hőfok marad:

*Rövid vágás a villogó szikével,
akárha csecsemő mellén –
ahol a Csikászó-patak (korcsolyázna keskeny
jégén)
szelíd kanyart ír,
ott van a föld alatt: a csirkeszívnyi szív a
mozdulatlan tájban.
Ő az: bal bokáján, melyet kevéssel halála
előtt
tört el egy részeg botladozás alkalmával,*

*melyről már lefoszlott a szövet és a hús: ott a
rögzítő fémdarab.*

*Feltámadásod álmodom, apa.
Feszés inak kerülnek csontjaidra,
és hús, s a súlyfelesleged;
újraformázza testedet tíz gyengéd, láthatatlan
ujjbegy.
Készre. Akkor lángba taszítalak,
tel zsírral
sötéten telített áldozati tűz.*

*(Lanczkor Gábor, Fehér Daloskönyv,
L'Harmattan, 2007, 92 oldal, 1200 Ft.)*



Lanczkor Gábor

Jannis Kounellis kiállítása a berlini Neue Nationalgalerie-ben

A Ludwig Mies van der Rohe tervezte Neue Nationalgalerie 1968-ban készült el az egykori Nyugat-Berlin keleti peremén a fal közvetlen közelében, az új Kulturforum részeként. Olyan épületek szomszéd-ságában áll, mint a Gemäldegalerie, termeiben a régi nagy mesterek képeivel, a Hans Scharoun- féle Kammermusiksaal és a az új berlini Philharmonie, a Wim Wenders filmjéből, a Berlin fölött az égből ismert városi könyvtár, vagy a képtár mellett álló téglatemplom, a Matthäuskirche, mely az egyetlen második világháború előtti épület a területen. Kicsit arrébb, az egykori fal által átvágott telkeken pedig a Mies van der Rohe- épület időbeli kontextusát az ezredfordulói tágítva ott tornyosulnak a Potsdamer Platz újraegyesítés utáni felhőkarcolói a csupa üveg Sony Centerrel.

A Neue Nationalgalerie fogadósíntje egyetlen nagy, osztatlan, egészében üvegfalú, teljesen transzparens tér. Itt rendezték meg a Jannis Kounellis egész életművéből válogató kiállítást 2007 és 2008 fordulóján. Jannis Kounellis 1936-ban született Pireuszban, Görögországban. Húszéves korában áttelepült Rómába, s ott végzett az Accademia di Belle Arti növendékeként. Azóta is az olasz fővárosban él. Pályája festőként indult, s noha négy évtizedes életművének elenyésző részét alkotják csak festmények, ő azóta is következetesen festőnek vallja magát. Kounellis Mario Merzcel a hatvanas évek második felében induló Arte Povera művészeti mozgalom legismertebb és legsikeresebb reprezentánsa lett. Az „arte povera”, „szegény művészet”, nyilvánvaló kötődésekkel a minimal- és a koncept-art-hoz nem annyira az egyes művészeinek – mint például Kounellisnek – a magas művészettől korábban meglehetősen idegen, értéktelen vagy inkább csak iparilag hasznosított anyagaira utal, hiszen a mozgalom más szereplőihöz hasonlóan olykor még maga Kounellis is használt aranyat és márványt is; sokkal inkább az anyagok hierarchiájának hangsúlyozott megszüntetésére. Kounellis művei gyakorta épülnek fel olyan materiákból, mint a szén, ólom, gáz, tűz, acéllapok, kávé, fahulladékok, gyapjú, állati szőr, vagy éppen élő állatok; a fiatal görögöt a nemzetközi művészet világában igazán híressé az tette, amikor 1967 janu-

árjában a római L'Attico galériában tizenkét élő lovat állított ki; ez is, mint csaknem minden munkája, Cím nélkül került bemutatásra. Kounellis lovait azóta több alkalommal láthatta a galériák közönsége; legutóbb 2006 április 22.-én a nápolyi Museo Madre-ban rendezett retrospektív megnyitóján, melyen e sorok írója is részt vett. A galériába került állatok egyszerre utalnak arra az éles váltásra, amely a nyugati társadalomban történt a motorizáció abszolutizálásával, valamint a ló ábrázolásának tradíciójára az európai művészetben; elég, ha a Partenon-fríz lovaivára, a Konstantinápolyból a velencei Szent Márk templom homlokzatára került bronzszobrokra, Marcus Aureliusnak a római Piazza Campidoglión álló lovasszobrára, Paolo Uccello és Piero della Francesca perspektivikus térbe helyezett paripáira, Leonardo da Vinci milánói szoborkísérletére, vagy épp a Pablo Picasso Guernicáján látható lovakra gondolunk. Kounellis a sor folytatása helyett a lovak direkt prezentációjára vállalkozott, a hatvanas évek művészeti kontextusában valóban nagy feltűnést keltve. Ahogy Claudio Cintoli fogalmazott: „Az Attico-beli kiállítás után Burri zsákjaihoz és Pollock festécsorgatásaihoz hasonlóan mondhatjuk: ha lovak, akkor Kounellis.” A kiváltott hatáshoz tapasztalatom szerint jelentős mértékben hozzájárult a white cube steril terébe belépőt fogadó istállószag is, mint a lehetetlen kategóriájának egyfajta nyers és bátor reprezentációja.

Berlinben a Neue Nationalgalerie fogadósíntjének hatalmas üvegtérébe be-



Esszék, kritikák



lépve a múzeumlátogatót két-két és fél méter magas és mintegy fél méter széles acéllapokból összeállított falak fogadják. Ezekből a térelemekből Kounellis nagy alapterületű labirintust épített, melybe a belépőjegy megváltása után rögtön be is léphetünk; a fal tetején széndarabokból kirakott csík vonul végig. A labirintus bejárata mellett rozoga faasztalokra erősített régi varrógépek, az asztalok között koszos szeneszsákok. Jannis Kounellis berlini labirintusa mindamellett, hogy Mínosz király krétai útvesztőjétől kezdve egészen a Simone Weil-féle szépség labirintusáig számos előképét eredetien idézi fel, épp a Mies van der Rohe- épület transzparenciájának köszönhetően magával Berlinnel, s így Berlin kitüntetett helyén állva a közelmúlt európai történelmével is élénk párbeszédbe lép, természetesen magára a két évtizede még a közelben húzódó *falra* is utalva. A huszonegyedik század elejére szemantikailag meglehetősen lehasznált *labirintus* azért is lehetett hiteles kiállítótere Berlinben a mester munkáinak, mert hiába, hogy hajszál választja csak el az egész konstrukciót a didaxis csapdájától, épp a páratlanul egységes kounellisi életmű következetes anyaghasználatának és a művek mitologikussal való állandó termékeny párbeszédének köszönhetően működik meggyőzően installációként és kiállítóhelyként egyaránt, amint belép terébe a múzeumlátogató.

Ahol sorra fogadják a cím nélküli Kounellis- művek. Mindjárt az első forduló után a 100 x 70 centis vaslemez vaspolcára ragasztott tyúktojás, mely épp hagyományos táblaképmi méreténél és jellegénél fogva talán egyik legszebb példája a Kounellis számos művében megjelenő sajátos *chiaroscuro*-nak. Három nyitott zsákban különféle magvak, egy széken egy zsák bekötött száján kilógó

hosszú emberi haj; tábori vaságy-keret rugózatára dobott nagy ólomtekercs; játékmozdony egy vasoszlop köré hegesztett vaszserpentin közepén fölfele haladva; sorban marhakampókra akasztott férfi télikabátok; egy nagy vastálcában kupac szén a földön, aztán szén a labirintus belső falán is egy kisebb polcon; a posztindusztriális *való anyag* manifesztumai.

Kounellistől meglehetősen szokatlan gesztusként a labirintusnak egy marhakampókra akasztott fekete függönnyel elzárt szobájában a földön egy valódi egérfogót találunk; a „csapda a csapdában” (ön) ironikus, és épp ezért a kiállítás komor, súlyos közegében különösen felszabadítóan ható metaforájaként. Kicsit beljebb egy nagyméretű korai festmény is akad mutatóba; fehér papírfelületen a jellegzetes, nagy fekete X-ekkel és nyilakkal. A labirintus egy távolabbi szegletében pedig pár méteres szakaszon a belső acélfalat sárgás mészkőtömbökből rakott kőfal helyettesíti, a kounellisi mediterránum mitológiájának szellemében magát a *locust* idézve: egy kötőanyag nélküli kőfal úgy válik ki az ipari forradalom utáni nagy nyers acélfelületből, mint a hely, mely semmi más, mint a nyers, önmagában álló szakralitás helye.

A labirintuson kívül a külső üvegfelületnek háttal a mester nagyobb méretű tablóból lett felállítva néhány darab. Hatalmas acélfelületre erősített antik szobortöredék-gipszmásolatok; egy másik acélfelületen vaslapokra sínekkel fölfeszített durva vászonzsákok a rájuk nyomtatott egykori célállomásokkal: Madagaszkár, Trieszt, és mások; az odüsszeuszi mítosz feneketlen, sötétlő mélyét a mű a roppant acéllap elé egy ívesre hajlított dróttal belógatott égő petróleumlámpával idézi meg. Ha fentebb arról beszéltem, hogy a labirintusba *belépve* az életmű következetes tematikai építkezése és anyaghasználat a didaxis adekvát csapdáját is kikerülve rendkívüli intenzitással kezdi működtetni a konstrukciót, nem csak kiállítóterként, de installációként is, akkor hatványozottan igaz ez a labirintusból *kilépve*. Amikor ezekkel a nagy tablókkal együtt illetve azok kereteként ismét feltűnik Berlin és benne a berlini Kulturforum a maga aktuális, huszonegyedik század eleji kontextusával a Kounellis- féle labirintus egészen szervesnek ható kiterjedéseként.

(Jannis Kounellis, *Neue Nationalgalerie, Berlin, 2007 november 8 – 2008 február 24.*)

„A tükör nem egyéb, mint a világgal szemben fölvetett álláshelyek szöge”
(Hamvas Béla)

Pollágh Péternél sosem lehet tudni. Pró-bálcogni lehet, de tudni soha. *Pollágh szövegeinek olvasásakor érteni vélem, hogy mit nem értek* (Szegő János), *Pollághnak megvannak a maga titkai* (Bodor Béla), Pollágh Péternél *hiány/elhallgatás* van. Kipontozott részek, s ezek a „pontozott kifejezések – ahogy egykor Karinthy írta – reprodukálhatatlanok: a t. közönség hívatik, hogy képzeljen a pontok helyébe olyan undorító szavakat, amilyenek csak jólesnek.”

Az eddigi pollághi „életműre” nem is oly jellemző novella-forma filmen még nagyobb kihívást jelent, mert kacag rajtam önfelédten, erőteljesen, olykor gonoszkodva, már kapaszkodni sem tudok (létezik-e tényleges kapaszkodó a közelben, ha nincs írott szöveg...). A jeleneteket látjuk, s minthogy a látvány oly sokat adó, félő már nem lesznek meg az oly szükséges pontocskák. A látványt nem lehet kipontozni, tartok tőle még a leg-white-fülűbb(-szeműbb) néző sem magyarázhat belé mindenféle tetszőleges figurákat. Felirat kellenne, a betyárját!

„De hát fontos ez?” – kérdezheténe valaki. „Nem mindegy nekem, hol kezdődik az értelmezés?” De, végül is igen, mindegy. Hiszen a lényeg, hogy végre képernyőre (majd a 39. Filmszemlére is) került egy valódi Pollágh-novella – bár a valódiságát kissé hitelteleníti, hogy sosem jelent meg sehol, de hát hinni kell az olyan mondatoknak, mint: „Sós Mária Pollágh Péter művéből, a *Nyolclábú tükör*ből forgatta a filmet.” A 2006-ban indult *Könyveskép* sorozat arra hivatott, hogy méltó módon (és néha talán kevésbé illendően) tévéfilmmé adaptálja a XX. századi és a kortárs írófejedelmek alkotásait. Olyan nevektartoznak ide, mint Esterházy Péter, Konrád György, Göncz Árpád, Békés Pál, Csíki László, Kemény István, Jónás Tamás, Vámos Miklós, Tar Sándor, Fejes Endre, Hajnóczy Péter, Örkény István. Beállni e sorba korántsem megalkuvás, hanem dicsőség, talán az a fajta, amiről a főhős, Simon így vélekedik: „*Kalapszar vagyok, de nélkülületek nem sikerült volna!*”

Szóval jöjjön a hitelesítő mondat: „Sós Mária Pollágh Péter művéből, a

*Nyolclábú tükör*ből forgatta 25 perces drámáját. A történet egyszerű, például elmesélhető így: Simon (Kovács Lajos), az író és Szilvia (Ferenczi Krisztina), a pszichiáter összeismerkedik egy fiatal párral, Rolanddal (Czukur Balázs) és Julival (Bordán Lili). A fiatal nő nem hajlandó kommunikálni a külvilággal. Azt hiszem, csak vár. Figyel.

A rendezőnő értő komolysággal, ügyesen uralja a filmjét, amit – természetesen – a vizuális megjelenítés ellenére a nyelv ural, amit aztán meg az író ural, ugye, ha ural. Adaptálni persze nem könnyű, de ha a művész tudatosítja magában a folyamat lehetetlenségét, és kellő alázatot mutat a lejegyzett szó iránt – már fél siker. Az itt megvan. Sós Mária filmnyelve illeszkedik a feltételezeten leírt szöveghez. A kitűnő színészválasztásnak köszönhetően a szereplőknek „szaguk van”, a rendezőnő mégis a tudatalattira építve fogadtatja el magát, ahogy tette (talán nem sértődik meg a párhuzam miatt, ha már a tükörnél tartok), Tarkovszkij, vagy Bergman is. A kisfilm nyitójelenetében miközben Szilvia cigarettafüstbe burkolózva a még mindig fiatal szerelem lelkesedésével („*legszívesebben a nyakába ugranék, hogy Simon-Simon!*”) beszél a telefonba megrekedt életéről, házasságáról, a tett/történés hiányáról, bal keze alatt pihenő könyvön aranybetűs felirat olvasható: KIERKEGAARD. Úgy érzem, a *név* lesz közös támaszunk.

A *Nyolclábú tükör* tükrei precíz pontossággal ékelődnek jelenet és jelenet, szereplő és szereplő, pár és pár, férfi és nő... a film és a befogadó közé. Vakító a folytonos tükröződés, kérlelhetetlenül követel figyelmet minden visszaverődése. Szilvia rutinos mozdulattal keni fel rózsaszín rúzsát, egy percre Simonnal közösen tükröződnek a falitükörben, majd a férfi összedörzsöli ajkait, mintha nem létező rúzsát igazítaná. Tükör. A korábban már elhangzott mondatokat kútként visszhangozza a fiatal pár („*Mañacs vagy, mint egy macska*”). Tükör. A feleség azon kapja magát, hogy ajkai férje szavait formálják. Tükör. A doktor-nő tükör-közösséget vállal a lánnyal: Sz(il) via-Ju(li). Tükör... satöbbi.



A tükör-sémák beszédesek, ámbar beszédük tagolatlan. Akárcsak a *Personában* hirtelen megnémult Elisabeth-é, mikor megpróbálja visszaszerezni az irányítást élete/a nyelv felett, megszólal, de szavai összefüggéstelenek, mondatszerkesztésre képtelen. Ez baj a *Nyolclábú tükör*ben is. Senki sem azt hallja, amit szeretne – Roland Juli hangjára, Szilvia Simon „stílus nélküli” szavaira, Simon a némaságra vágyik – a kiadott hangokban „fésű” van. A jólfésült szavakat pedig kiereszthetjük a világba, ám akusztikájuk hasonlatos ahhoz, mikor gyerekkoromban nagymamám zsírpapírba csomagolta régi foghíjas fésűjét, és azon keresztül szűrte a hangokat. „Muzsika” – mondta. Én pedig fülsüketítő zajt hallottam csupán.

Ki tudja, talán a látszólag teljesen egészséges, némaságot választó Julinak van igaza? S újra a tükörknél vagyok, nem értetlenkedem tovább. A lány nyilvánvalóan hasonlatos Simon figurájához, egymás képmásai ők. Ketten egyek egy tü-

körben. A próféta a beszéd szükségtelenségéről szónokol tanítványának. *A lány tátott szemmel ül. A tiszta dallamú beszéd (meg) hallgatásra talál.*

Simon saját tükre az önmagába tébolyult értelem allegóriája. (Ó, milyen könnyű lenne most párhuzamba hozni mindezt a film helyszínével, a Lipótmezei Elme- és Ideggyógyintézettel, az egykori Tébolydával, az összetört tükrök különbejáratú tárhelyével, de csak azért sem fogom, bolond beszéd lenne.) A férfi viharos, sokkoló, hosszas közellikk mutatott szét-esése, emlékezéssel teli önreflexív monológja hirtelen ér véget. Arca megtisztul a korábban viselt maszktól. Simon túl-, illetve kibeszéli magát.

„*Nekem maradjak csak én. A büntudatom, főleg az, hogy mit nem tettem.*” A tett által boldoggá lenni, a tett által magunkon túl jutni és nem a tükör identitásánál maradván, sőt, azt elfeledve magunknál lenni. Elérjük-e valaha is az ehhez a tethez szükséges komolyságot, “ami soha nem válhat megszokottá” (Kierkegaard). A Sós-Pollágh páros válasza *igen*, Juli megmenthető, mindannyian megmenthetőek vagyunk. Viszont bennünk maradnak a szavak, megmarad az *elhallgatás*. Fájó szív-tükörpontunk kiműthetetlen; látszólagos valóságot, csalóka végtelent teremt, mondjuk ilyet: ∞

(*Nyolclábú tükör, színes magyar tévéjáték, 25 perc, 2007. Rendezte: Sós Mária, forgatókönyv: Pollágh Péter, szereplők: Bordán Lili, Czukor Balázs, Ferenczi Krisztina, Kovács Lajos*)

Tragikomikus viszonyok

Megbocsátható talán, ha az ember egy ilyen című könyv kapcsán a matatóssal – bár némi fenntartással önmagával szemben is – kívülről befelé halad.

Messziről, sötétben semmit nem érzékelünk, ha csak rápillantunk. Nem foszforreszkál, nem világít, kétség nem fér hozzá, ez egy szolid könyv.

Szürkületben, ha nem fogjuk meg (ki próbáltam) semmi feltűnő: felül egy vízszintes csík: a cím, szinte középen, függőlegesen pedig egy világos folt, egy női felsőtest körvonalait láthatjuk, férfi sehol.

Világosan, közletről nézve egy Badár Sándor-szerű alak fülét szopja egy nő, amitől a hallószerv – amúgy számárfül-szerűen – megnyúlik.

Aztán ez utóbbi tézisre jön az antitézis: nem a fül hosszú, hanem a nyelv, mely a fülben *hotorász*. (A szerző ikes igékhez való viszonyára még visszatérünk.)

A szintézis viszont ebben az egész folyamatban érhető tetten: a szerelmi viszony testi valójában tulajdonképpen megkülönböztethetetlen az, hogy melyik húsdarab kihez tartozik. Spányik József borítón látható munkája ennyiben közelebb visz a könyvhöz, melyben, mint erre a fülszövegben utaltam, többnyire férfi-nő közti tragikomikus viszonyokról olvashatunk.

Szilágyi-Nagy Ildikó első, *Valami jó testnyílás* című novelláskötetének befogadása során egy ideig megpróbáltam számon tartani, hány férfival kerül kapcsolatba a sztorikat egyes szám egyes személyben elbeszélő női főszereplő. Megpróbáltam körvonalazni őket magamnak, hogy pontosan milyenek, van-e köztük különbség tulajdonságaik nyomán: szóval igyekeztem egy olyan rendszert képezni, melyben mindegyikőjük akár kartotéka-dat is lehetne. Aztán rájöttem, hogy ez lehetetlen. Képtelenség úgy azonosítani P-ket és A-kat, azaz név nélkül hagyott szereplőket, hogy a könyvben szétszórva található a velük kapcsolatos történetfoszlányok, melyekben nem is mindig tudjuk meg, éppen melyik betűvel jelölt illetőről van szó.

Aztán rájöttem, a lényeg épp az, hogy nem lehet rögzíteni a férfiakat, akik soknak hatnak, holott ha valóban kibogozzuk, talán nincsenek is ötnél többen a nagyjából három-négy évet átölelő könyvben.

Ennek a bizonytalanságban hagyásnak a tétje szememben az, hogy a tragikomikus viszonyok és a belőlük fakadó tragikomikus helyzetek listázása által az egész könyv úgy funkcionál, mint egy negatív szerelem-, vagy szeretettan. Azaz feladatának tekinti elmondani azt, amiről sokat tud: a megismerkedések körülményei, a viszonyok elemei, úgy, mint találkozássra készülés, szerető hozzátartozóival és ismerőseivel való együttlét adta bonyodalmak – de hallgat a könyv a feltételezett olvasókban kulturális háttérük miatt potenciálisan jelenlévő nagy szerelemről, a nagy „Ő”-ről. Arról az emberről, akivel a főszereplő elbeszélő az egész nyüzsgő világot teremtő egyensúlyba hozná. Nem véletlen, hogy az utolsó előtti fejezet címe ez: *A fiam meg én majdnem megismerkedünk egy jó pasival*. A gyerek tehát a könyv végére megvan, de társ nincs hozzá.

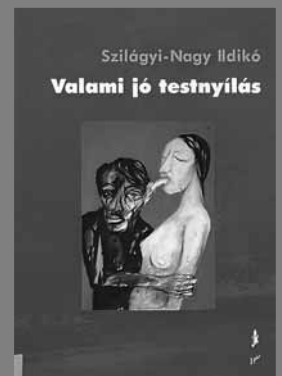
Magányos, külső fogódzókat kereső, és emiatt roppant sérülékeny személyt ismerhetünk meg így a főszereplőben. Ha ugyanis úgy tekintjük, hogy ennyire fontosak számára a külsőségek, jobban mondva az *evilág* elemei, és egyetlen szenvedélyes érdeklődési terület sem tereli egy irányba, akkor épp a személyes bizonyosságot adó belső iránytű hiányzik belőle, azaz rendkívül kiszolgáltatottá válik a külső behatásoknak. Mert hiába érdeklő az irodalom, az irodalomtörténet, az irodalomelmélet, az ilyesmire vonatkozó mondatok legfeljebb úgy színesítik személyiségét, mint azok, amelyek a hajszínre vagy az esti itálra vonatkoznak.

Ismeretelméletileg mégis izgalmas a könyv szerkezete, nem olyan egyszerű, mint talán tűnik, miszerint a rossz tapasztalatok miatt a családalapítástól ódzkodó fiatal lány itten nyavalyogna. Rögtön az első szöveg is érzékeltet két dolgot: az egyik a prózapoétikai megalkotottság magas foka, a másik az ebből következő megismerési mozzanat. Utóbbiban az elbeszélő mesterséges, ember által alkotott termékek ismertetése által jut el önmagához: egy festő, Szinyei-Merse stílusával és egy áruházlánc, a Baumax egy termékének leírásával érzékelteti önmaga állapotát. Azaz a művészet az önmegértésnek ugyanolyan terepe, mint az áruház – a mindkettővel kapcsolatos hasonlat megvilágító erejű lehet.

Így az áruházlánc egy síkra helyeződik ismeretelméleti szempontból egy festő

Elhangzott az Írók Boltjában, a kötet bemutatóján, 2008. január 16-án.

Balogh Endre (1971) író, kritikus, a *Prae* irodalmi folyóirat és a PRAE.HU általános művészeti portál alapító-főszerkesztője.



életművének értelmezésével, ami a kulturális termékek bizonyos helyzetből tekintett egyenjogúságát hirdeti. Tárgyi és művészeti kultúránk egyaránt megidézhető, mivel ezek, a főszereplő és az olvasó is egy nagyobb halmaz, a fogyasztói társadalom részeként tekinthetők. Így mindaddig érdekes lesz az elbeszélő számára a világ, amíg izgalmasat talál tárgyaiban és viszonyaiban, illetve az emberek tárgyakhoz, nyelvhez való viszonyában.

Előjön itt tehát a fogyasztói társadalom, a művészetértelmezés, a megismerés mikéntje. A valósággal kapcsolatos kérdések persze a szokásos, irodalomhoz kötődő módon is felvethetők, mégpedig így, idézek: „furcsa, hogy mindenki azt hiszi, minden megtörtént, amit írok. Nem vicc és nem fikció, tudományos fokozattal rendelkező elmészek vették már készpénznek a novelláimat. Majd írok kicsit

hiteltelenebbül, akkor minden rendben lesz.” (33. o.)

Ez az öntudatos, gúnyos ironia persze jól illeszkedik az elbeszélő személyiségéhez: egyszer egy csevegő, magas társadalmi rendű-rangú társasági nő hangja, mászszor viszont a „tisztos” szegénység (mi az egyáltalán, nem tudom! – BE) jellemezte doktori iskolás lány egetemi hangja.

A bulvárnyelv ironikus kiforgatására a legjobb idézetnek az alábbi tartom: „A gyereket, ha lehet, kihagyom. Nem szeretek fölösleges munkát végezni, úgyis mindjárt itt az apokalipszis.” (46. o.) És ez a nyelv nem az olcsó ironia terepe a könyvben. Vita tárgya, vagy a tragikomikus viszonyok része.

(*Szilágyi-Nagy Ildikó: Valami jó testnyílás, JAK- L'Harmattan, Budapest, 2008, 112 oldal, 1500 Ft.*)



Dunajcsik Máttyás

Pár hét az öreg Nádassal

„Az ördög műve az írott szöveg,
a tudás fájából vaskarika.”

Kemény István

Az ablakpárkányon túl, melyre a munkámhoz szükséges köteteket ideiglenesen áthelyeztem, egy tisztességesen rendbentartott előkertre és egy álmos, kertvárosi utcára látni, melyet néhány hete visszavonhatatlanul kikezdett az ősz. Ilyenkor általában nem is a levelek színe az, ami leköt, hanem az a különleges, csak tavasszal és ősszel tapasztalható súrlófény, ami ezekben a napokban megüli a tájat. Mintha szünet nélkül egy régi, fájdalmasan szép fényképben ülnék.

A közel harminc könyvből, melyeket lassan könyvtárrá alakuló szobám falairól a párkányra raktam, tizennyolc kötet Nádás Péteré. Büszkén mondhatnám, hogy részleteiben vagy egészében, de tulajdonképpen mindet olvastam, ha most nem az újraolvasás kéjét és kínját jelentő feladatokként tornyosulnának előttem. Nem mintha ne tudtam volna le belőlük jónéhányat az utóbbi hetekben. Tegnap, Mindenszentek éjszakáján, mikor a legendák szerint a világok kapui szélesre tárulnak, de legalábbis elvékonyodik az a finom, öncsalásból, képmutatásból, félelemből és tudományból szőtt érzékeny hártya, melyet a látható és a láthatatlan köz élesztettünk az évezredek során, éppen a *Saját halál* volt soron. A fényképeken szereplő, bőven termő körtefáról, melynek tövéből mintegy huszonhárom éve – vagyis nem sokkal azutánól kezdve, hogy megszülettem – kiáradnak hazám és Európa művelt dolgozószobáiba a méltán elhíresült Nádás-mondatok, időről időre a saját fáink lombozatára néztem fel.

Van aztán egy cseresznyefa is a hátsó kertben. Néhány napja, mikor álomtól kótyagosan kiálltam a ház átellenes feléről nyíló teraszra, meglepődve vettem észre, hogy a hirtelen jött éjszakai fagytól lehullott levelei szabályos körlapot rajzoltak a pázsit zöldjére. Mintegy tizenöt lépést kell tenni ettől a fától az utca irányába, és a kerítéshez közel elérünk ahhoz a nyárfához, melynek a tövébe, ahogyan egyszer a lelkünkre kötötte, anyám hamvait kellene temetnünk, ha majd meghal.

Azóta többször fölmerült már, hogy eladjuk a telket.

Nem ez a szülőházam, de már mintegy húsz éve itt lakom, a kőbányai panellakásról pedig, ahová születésem után először hazavitték, alig vannak emlékeim. Annál inkább az embernyi magas gazról és fűről, mely ideérkezésünkkor a kertet borította, és amelyben fáradhatatlanul kergettük egymást a bátyámmal, amíg apámék a falakat meszelték.

Amivel csak annyit akarnék mondani, hogy bár a vidéki életet sohasem ismertem, s minden ízemben városi ember vagyok, mégis, Nádás dendromániáját mélyen meg tudom érteni. Ha egyéb mániáival szemben néha szkeptikus is vagyok.

Ma *Az égi és a földi szerelemről* olvashattam a gombosszegi mester hamuszürke hangján előadást. Az olvasás egy pontján a következőket írtam kissé hisztérikus betűkkel a szüntelenül bal kezem ügyében tartott jegyzetfüzetembe:

„Szókratész büntette, amellyel megnyomorította az emberiséget, nem feltétlenül az, hogy a szerelmet felcserélte a tudásvágygal; sokkal inkább az, hogy mindezt úgy tette, hogy közben tagadta, hogy a testen keresztül elsajátítható lenne a tudás. Holott a szerelemnek valóban sok köze van a tudásvágyhoz – bár a tudásvágnak még annál is több köze van a szerelemhez –, csak hogy a szerelem egészen pontosan tudja, hogy a tudás, amelyre vágyik, csak és kizárólag a test által és a testben elsajátítható; és hogy még a megszerzése után sem foglalható szavakba. Csak hogy Szókratész, ez a csökönyös vadbarom, ez a végtelenül bigott és alattomos geciláda, ez a szottyadt nyomorék, ez a fasiszta köpedelem semmit nem ismert el létezőnek, amit nem tudott szavakkal megfogalmazni.”

Emlékszem, milyen gondot okozott a feljegyzés végén megfelelő szavakkal hangot adni az indulataimnak, hiszen a kifejezés szó szerinti értelmében *válogatott* szidalmakat kívántam a görög filozófus fejéhez vágni. Miközben éreztem, hogy sértéseim nagy része csupán retorikai piruettjáték, mely ráadásul igen szegényes is a magyar nyelv állítólagos káromkodási kapacitásához képest, színház, melynek jelentését még a legfékevesztettebb gyűlölet forrpontján sem gondolhatom egészen komolyan. A vadbarmokat inkább szá-

A következő jegyzetek az „Őszből a télbe – Balassa Péter: Mindnyájan benne vagyunk. Nádás Péter művei. (Balassi, 2007)” című tanulmány írása közben születtek a tavalyi év novemberében. A tanulmány a HOLMI folyóirat 2008. márciusi számában olvasható.

Dunajcsik Máttyás

(1983) költő, író, kritikus, műfordító, szerkesztő, az ELTE BTK hallgatója, első kötete, a *Repülési kézikönyv*, a 2007-es könyvhétre jelent meg, a JAK-L'Har mattan kiadásában.



Esszék, kritikák

nom, mintsem gyűlölöm, valódi értelmi fogyatékosokkal, ahogyan akkoriban nevezték őket, és ahogyan ma már egészen biztosan nem nevezik, anyám gyógypedagógiai munkájának köszönhetően sokat találkoztam. Gyerekként végeérhetetlen vándortáborokban róttam velük együtt Magyarország túraútjait, és valamelyest megtanultam tisztelni és szeretni is őket. Ceciládákról, ahogyan a szó alapján el lehet képzelni őket, időnként magam is fantáziálok, s e fantáziák során egyáltalán nincs ellenemre, amit e ceciládák a képzelet színházában velem művelnek. A *nyomorék* szó már csak azért sem hangozhat el a számból igazi, komolyan gondolt sértésként, mert bizonyos mértékben saját magamat is a természet kisiklásának, de legalábbis furcsa tréfájának kell tartanom, mely a testi-lelki vágyakozás huzalait ellentétesen kötötte belém, mint ahogyan azt az emberiség férfi-részének döntő hányadában tette.

A mondatot olvasva egyedül a *fasiszta* maradt meg igazi, hogy azt ne mondjam vállalható szitokszóként.

Ami voltaképpen nem lepett meg, bármennyire bonyolult is lenne elmagyaráznom, mi rokonságot látok az antik görög filozófus működése és a Harmadik Birodalmat is megalapozó politikai ideológia között.

A füzet, amelybe mindezt bejegyeztem, egyébként nagyjából száz oldalas, és még néhány mondat hiányzik belőle, hogy beteljen. Akkor kezdtem el jegyzetelni bele, amikor nekikezdttem Nádas életművének újraolvasásához, és most is itt fekszik az asztalomon. Különleges füzet, hiszen a Kedves a saját kezével vágta fel hozzá a szokásosnál vastagabb, kissé merev lapokat, melyek mélyén, ha fény felé tartja őket az ember, vízjel-szerű négyzetháló válik láthatóvá. Borítójának fóliája egy régebbi munkájából maradt főlőleg, egy látszólag absztrakt térkompozíció, mely a figyelmesebb szemlélő számára egy betonépület lábazatát mutatja. A jobb felső sarokból fekete forma nyúlik bele a képbe, ami némi fantáziával egy emberi arcot is felidézhet. A fehér lapokon könnyen esik az írás töltőtollal, mintha akvarellpapírra rajzolna tussal az ember.

Puritánabb meggyőződésű ismerőseim hangosan röhögnének egy ilyen füzet láttán, külön kiemelve a tény, hogy mindezekre a végtelenül szép papírokra nem általlok *zöld* tintával írni. Holott a saját szeszélyeink felismerése és a velük való együttélés legalább annyira fontos, mint adott körülmények között a róluk való lemondás. Van erre egy kiváló latin kifejezés, amit Giorgio Agamben egyik tanulmányából tanultam: *indulgere Genio*. A kiváló olasz filozófus a következő magyarázatot fűzi a kifejezéshez:

„Az ember egyet kell értsen Geniusával, át kell adja magát neki, jóváhagyni minden kérését, mert követelményei a mi követelményeink, boldogsága a mi boldogságunk. Akkor is, ha a szeszélyei – a mi szeszélyeink – olykor értelmetlennek és szeszélyesnek tűnnek is, jól tesszük, ha vita nélkül elfogadjuk ezt. Ha számodra – számára – az íráshoz elengedhetetlen ez a sárgás papiros, ez a különleges toll, ha pontosan ez a balról jövő, halvány fény szükséges hozzá, akkor főlőleges dolog azt mondani, hogy bármilyen toll megteszi, és minden toll és minden fény ugyanolyan jó az íráshoz.” Hozzá kell tenni, s ezt leginkább a magam tisztázásáért teszem hozzá, hogy *Genius* alatt itt nem a romantika zsenijét kell érteni (jóllehet van köze hozzá). *Geniusa* mindenkinek van, aki született és meg fog halni. A *Genius* nélkül egy tisztességes ürítést sem tudnánk végigcsinálni a vécén, mert a *Genius* minden olyan folyamat fölött uralkodik, ahová a tiszta tudatunk fénye már nem világít el. Agamben megfogalmazásában *Genius maga a saját életünk, amennyiben az nem a sajátunk*.

Ami valami nagyon hasonlót jelenthet, mint amit Nádas időnként alkatként ír körül, vagy amit a *Hazatérés* című esszéjében úgy ír le, hogy *amennyiben én, annyiban a bennem létező közös*.

De hogy ne menjek túlságosan messzire a geniológiában, legyen elég annyi, hogy a fentebb leírt füzetke kapcsán látom lelepleződni kettőnk alkatának különbségét. Az egyik beszélgetésében Nádas az életviteli formákhoz való viszonyáról – például arról, hogy miért teríti meg maga előtt az asztalt egy nagypolgári étterem körültekintésével, ha egyedül étkezik egy isten háta mögötti tanyán – a következőképpen nyilatkozik: *„Az ember bizonyos értelemben önmagának tartozik bizonyos gesztusokkal, s ha nem adja meg ezeket önmagának, akkor másoknak sem fogja megadni. Az önmagamnak megadott tiszteletben pedig tényleg van valami önkéntelenül humoros, vagy legalábbis jó adag önirónia kell hozzá, hogy az ember maga is elviselje. De ezek akkor is önálló rendszerek. A felelősség etikáját humorral nem lehet sem megkerülni, sem kíváltani.”*

Ha Nádas tiszteletet ad meg magának – vagyis *Geniusának* – a terítéssel, akkor én a bohémosan túlfinomult füzetemmel és a zöld tintámmal legfeljebb a magam teker-

vényes esztétikai ízlését és az érzéseimet kenegetem hájjal, és nem utolsósorban a sentimentalizmusra való olthatatlan vágyamnak juttatok egy jókora koncot. Amiknek az elviseléséhez egyébként nem kevesebb öniróniára van szükség, és a külső szemlélő számára nem kevésbé humorosak. A fontos különbség azonban abban áll, hogy ahol Nádas Geniusa tiszteletet követel magának, ott a magamé, nem kisebb erővel, a testi-lelki élvezetért liheg, s ahogy Nádas az önmagának megadott tiszteletet a másoknak megadott tisztelet garanciájának tekinti, úgy én is tudni vélem, hogy ha magamtól megtagadom az érzések és a lélek kéjes finomságait, akkor másoknak is csak fájdalmat tudok okozni.

Amivel valami olyan homályos dolgot szeretnék mondani, hogy a tisztelet etikája és az élvezet etikája megfelelő pillanatokban összeérhet, s ezt a közös területet nevezhetjük alkalmasint jóízlésnek.

Nádas tisztességes mondatai, melyeket elsősorban etikai igény mozgat, számomra elsősorban esztétikai élményt jelentenek, s ha mostani feljegyzéseimben valamelyest imitálom a stílusát, akkor ezeket a mondatokat nem az igazságra törekvő vallomástevő, hanem a körmondat szépségében kéjelgő sznob íratja velem, aki mondatai megformálása miatt azért törekszik mégis egyfajta őszinteségre, mert felismerte, hogy a Nádas-mondat etikai igényessége konstitutív mozzanata a Nádas-mondat esztétikumának, melyben tocsogni kíván.

Az irodalommal való foglalkozásomat, legyen szó olvasásról, szépírásról vagy kritikáról, valamely mértékben mindig az efféle tocsogás határozza meg, amit egy kicsivel több jóindulattal nevezhetünk ficáncolásnak, lubickolásnak is.

De talán mégis a kéjelgés a legpontosabb szó.

Ezzel pedig vissza is érkeztünk Szókratészhez, és a test által elsajátítható, de azt szavakkal bajosan megragadható tudáshoz, ami végül is Nádast is, engem is határtalanul izgat, túl az alkati különbségeken. Az erről szóló írás valóban nem más, mint *a tudás fájából vaskariká*.

S hogy halottaknap feljegyzésünket valami borzongatóan anekdotikussal zárjuk, álljon itt egy apró megjegyzés, mely távolról sem kíván iskolamesteres helyesbítés lenni, csupán egy ironikus részlet. Nádas *Az égi és a földi szerelemről* című könyvének nyolcvannyalcadik oldalán a következő szavakkal zárja a háborúról szóló elmélkedését: „*Marad a dilemma, ami nem más, mint a személyes és a kollektív tudat ellentétének dilemmája egy civilizáción belül. Ezt a dilemmát még a legteljesebb személytelenségre törekvő modern hadviselés se tudja megoldani. A Hirosimára bombát vető pilótának éppen a személytelenség léptékét nem sikerülhetett a saját személyével összefüggésbe hoznia, és ebbe tébolyodott bele.*”

Az utolsó mondatban említett pilóta, az 1915-ben született Paul Warfield Tibbets Jr. éppen a mai napon távozott az élők sorából. A Wikipedia szócikke szerint állítólagos megőrülése városi legenda, egy 1975-ben készült interjúban azt mondja, büszke arra, amit tett, és minden éjjel nyugodtan alszik, 2005-ben pedig kijelentette, hogy azonos körülmények között újra megtenné, amit Hirosima felett akkor; kilencvenkét éves volt, amikor meghalt, unokája, Paul jelenleg ugyanabban a bombázóegységben lát el tisztii feladatokat, amelyben annak idején a nagyapja szolgált.

A gomboszegi bőven termő körtefa alól, reméljük, továbbra is hallhatunk majd tisztességes mondatokat felhangzani. „*De ami Káin régi kertjeit illeti, rendben váltják a lombjukat.*”

2007. november 1.

Sáskazalban Tücsökzen-e?

– a Marno-líra lehetséges motívumtörténeti megközelítései –

A készülődő Nácisz mibenléte a nem-cselekvésen keresztül nyilvánul meg. „Adjon-e hangot / e veszett világnak, vagy megjárja / rozzant hídját előbb, előbbre tartva / a járást a nyelvnél, mely magában semmi, / ha mégoly sokatmondó” (*A felüljáró*). Hasonló cipőben jár Weöres, amikor kijelenti, *a legszebb alkotás a séta*. Nyilván sejtjük, arról van itt szó, ami a zen-gondolkodás egy részét képezi, vagyis hogy azzá lényegülünk, amiről elmélkedünk, és arról elmélkedünk, ami a lényegünk. Nácisz esetében a figyelem, ahelyett, hogy egyetlen fókuszpontra összpontosítana, a nyelvi aktusba bocsátkozva szétszóródik – a dolgok visszfényére adott reakcióval feloldja a figyelő jelenlétét. Maga a *figyelem* lesz mindenütt jelen, szinte válaszul – feltételes reflexként – az európai gondolkodás középpontjában trónoló vagy épp eltusolhatatlan lyukként tátongó isteni-mágó *omnividens* határtalanságára. Válasz egy absztrakció kísértésére, mely *túlzá*sában kifogyhatatlan, mert nem szemlélhetjük máshogy, beleértve magunkat, nem térhetünk el a *szemléletétől*.

Mi mást tehetne ezzel szemben az én legkülsőbb és legkeresettebb rétege, minthogy maga is feladja magát, elvész. El- s feltűnik, hol magára öltött, hol maszkesztett formában, miközben messze nem csupán a részletekbe borítékolja önmagát. Míg például Szabó T. Anna esetében a „rögzített mozgás” tetten érése a cél, addig Marno esetében a kamerának nincsen szilárd állványa, állapota. „Isten a legnagyobb *állat*”, hirdették minden blaszfém felhang nélkül a reformáció prédikátorai. Szemében semmi sem fix, legfeljebb idea, amely átlóg ideátra, az akarat és a kontúrталanság (!) mezejére. *Most ne gondoljatok egy vörös kockára* – alkalmazza a wittgensteini imperatívuszt Marno is számtalan helyen. Képlékeny aura derengi be az eshetőségeket. „Olyan nyelvet teremt folyamatosan (azaz nyelvi világának soha nincs megtalált, rögzült létezőmódja), amely nem olvasást enged, hanem a vers tükrében elmerülőtől saját kép (nyelv) összerakását követeli meg.” (Reményi József Tamás). *Angelosz*, a semleges hírhozó, bármire ráöltheti a nyelvét, felvehet megannyi hangzó, avagy még megrögzöttebb szóalakat, fogalmak leple alá bújjik, hiszen elvi síkon ez a legszilárdabb forma, amit találhat magának. Marno maga nem azonosul Próteusszal, hanem a világ egy-egy sajátos szeletét szemlélve ennek próteuszi-természetét hívja vendégségül a versbe, hogy a nárciszi tükröződésben néhány vonás megvilágosodjék. Afféle közbenjáró az ész-leletek és ez utóbbiaknak nyelvi visszfényei közt. *Medius currens*, mondhatnánk, kurrens médium.

Nácisz még nem tettleges és nem is tettes. Csupán készülődik. Pedig jóformán minden *mögötte van*, és mégis minden *előtte áll*; attól függően, hogy a felmerülő tér ideje vagy az idő térbelisége válik hangsúlyossá. És ha egyben van, merre és mire készül, mivé egészülni? Felvázolni tükröződéseit? Hiszen „illeszkedő formák adják ki a halálát végül”. Avagy teljesen kikészül – mármint kifelé, a fogható-fogékony tartományból. A narrátor több helyen jelzi, készen áll a lettrikus tartomány elhagyására, *itt sem jelentkezni*, de a szövegvonzás végül győzedelmeskedik, hogy átélhesse a szólalás vereségét, és Tandorihoz hasonlóan mártírja legyen a Hallgatást megtörő félreírás paradigmájának. Nyilván nem volna elegendő rámutatni Narkisszosz mítoszának szolipszista vonatkozásaira, hogy megértsük tragikus – jóformán önsemmisítő – színezetét. Hiszen ezzel szemben fokozott éberségről tanúskodik az a nyitó gesztus, amelyben kép és mása, vonzás és taszítás konfrontálódik, majd kioltja egymást: „Nácisz a tények tükrében / vizsgálja magát. Méretkezik. / Megmerítkezik, úgymond, a tulajdon / arcában, mely arc éppenséggel / nem mond neki semmit. Pedig / ő értelmet adna mondatának, / ez kétségbe nem vonható, a kétség ott / merül fel, ahol Nácisz a vonások / összekuszálják és elnyelik.” (*Nácisz készül*)

A címszereplő karaktert folytonos önlelés és elidegenedés, a rekogníció kettős játéka jellemzi. Nádas Péter jegyzi meg a görbefutású és kékvizű patakok nászából megfogant Narcissus születéséről, hogy „az öntudatlan történés vált el akkor az öntudat történetétől”. Vagyis az a képességünk, hogy emlékezzünk a saját tükörképünkkel való archetipusos találkozásra. Ám az élmények őseleteiért folytatott regresszióknak, az egész *visszaélésnek* már egy későbbi jelenlétünk az origója. Így aztán a produktum, maga az emlék,

vajon melyik síkkal lesz leginkább szinkroniában? Talán nincs az a történeti háttér, tárgyi előfeltétel, amelyhez egy emlékpont genezise csatolható volna. Nárcisz csobbanása hullámokat kelt a tóban. Ez utóbbiak tulajdonképpen mitikus tettének valóságos hatókörei; Ekhó hanghullámainak (az orális hagyomány) térbeliesítése. A nyelv tovagyűrűző áradására bízta ezt a saját keltezését túlhaladó aktust, hadd töltsse fel kollektív hordalékkal az egyéni emlék hiátusait: „...a nyelvet magát igyekszem ezáltal emlékezésre bírni, rávenni arra, hogy olyasmiket is tárjon fel nekem, amikhez éber tudattal, pusztán szándékkal nem férhetnék közel.” – vallja Marno az interjúban, melyben Bedecs Lászlóval beszélget. Más szóval csupasz nyelvi imágójában lel rá saját édes- és gyenge pontjaira a „képalkotás őselményén” keresztül. A folyamat egzisztenciális hozadéka közel sem megnyugtató: mindenütt antropomorf kódok és ködök, melyekben saját képtelen voltát szemlélheti. Ám a szubjektív nyomhíntések végül elnyerik kollektív tágulatukat, sorozatban csobbannak, interferenciát keltenek az olvasóban, meghaladva a narrátor működtetőjének elrugaszkodási pontjait. Nárcisz megkezdí működését; a vers tengelyesen tükrözi azt, aki a helyes szögből tekint bele.

Ennek az optimális szögnek a megtalálásához a könyv minden egyes darabját legalább azzal a „konspirációs” együtt-légző igénnyel kellene befogadni, mint ahogyan azt Acsai Roland tette az *Alma* c. *Daidal*-darab szisztematikus felszeletelésével. Vagyis bizonyos mértékig csak ismételhető az, amihez még hozzá se fogtak: a Marnót övező közhelyesített „kvázi-értetlenség” felszámolásához az *Együtt•járástól* a *Fénytervezőig*, a *Múzsza és a Bábútól* a *Daidalon* át a legújabb kötetig. Másutt tapasztalhatjuk, egy Marno-vers, avagy egyetlen sor szoros kommentárja sokszor eredeti terjedelmének hetvenhétyszeresével meghaladja a vizsgált darabot. Nem talmi számszerűsítés, hiszen a *www.dokk.hu* internetes portál vitafórumain az utóbbi években kialakult egyfajta olvasói diskurzus Marno János lírája körül, és éppen 77 interpretációs kísérlet született egyetlen fókuszhelyzetbe került verse kapcsán. A világhálón fellelhető hasonló kaliberű szerzők közül talán elsőként az ő műveit értelmezte ilyen közvetlenséggel és patológiai precizitással a fórumozó nagyközönség. Aki ezt a néhol detektívmunkához fogható rejtvényfejtő folyamatot nyomon követi, az egy igen sajátos ízelítőt kaphat a Marno-vers anatómiájáról és szerveződésének pszichodinamikájáról. Tanúi lehetünk, amiként egy-egy olvasó a szerző alkotótársául szegődve – folyamatos párbeszédhelyzetben – hozzáteszi a magáét az egyes művek sokrétű értelmi felgöngyölítéséhez. Jó néhány helytálló variáns kirajzolódik anélkül, hogy szó esne olyan általánosításokról, amelyeket egy ehhez hasonló tanulmányban oly sokszor alkalmazunk. Való igaz, a vizsgált kötet néhány pontján mintha a szokásosnál nagyobb súllyal jelentkezne Marnónál egy-két konkrét visszacsatolás, mely egyenesen a kritika korábbi magaslabdáit készül lecsapni. A dolog szépsége inkább az, hogy esetünkben épp egy kíméletlenül letisztult, József Attilát evokáló anyaszakasz keretein belül játszik rá cinikusan a lírája kapcsán oly sokat emlegetett álomszerűsége: „(...) kész-e az ember ki- / gyógyulni magából, vagy fül sem merül / a kérdés, annyira fullad a kigyó- / hájtól, anyja is megfulladt, miután / leadta fölöslegeit magáról, / hogy végül szabadon járta át a szél, / aztán a huzat a halálos ágyon, / a szoba mélyén, mert ki a szabadba / nem vitték már a csontjai. Ha gondol rá, / szinte mindig elmarasztalólag. Ál- / mában persze másként is, most mégsem áll / le aludni csupán azért, hogy képet / nyerjen róla. Haladj. Ha már költészet, / tedd legalább, hogy te sem adod olcsón.” (*Könnyű nyári*).

A *Nárcisz készül* kötetatmoszférája, mint Marno korábbi művei esetében, egységes, ám a szövegszervező eljárások esetenként nagyobb variabilitást mutatnak a korábbi kötetek homogén összetételű kompozícióihoz képest. A hangsúlyosabb témák és motívumok – a gyermekkor arányosan egymásra kasírozott rétegei, ahogy „átszédül egyik bunkerképből a másik bunkerképhe”, vagy a jelenhez közelebb álló MOM-parki kutyator, a sétáló meditációk szabad autizmusa és az időszedéssel perlekedő ráolvasások – kötetlenebb ritmusban folytatnak egymással párbeszédet. A fokozottan jelen lévő autobiografikus jelleg mellett maguk a szövegek egy állandó egzisztenciális hadszíntér vízióját keltik, Tandori romterepéhez hasonlóan. Olyan, akár egyetlen devalvált eseményhorizontról készült hosszúsítnetek egymásba úszó, fokozatos áttűnése, amelyeknek egyes részletei animisztikus lelkesültséggel telítődnek. „Egyszerre vélem látni a korai TD epigrammák csupaszításait és a későbbi nyugodt rafinériáit és az állandóan jelen lévő rémületben való (inkább)el gat-getést...” – írja Esterházy az *ÉS*-es laudációban. A Marno-szöveg mesterségbeli dimenzionáltságával kapcsolatban Bodor Béla



pedig így fogalmaz: „a létesülés-alkotás poétikai, lélektani útjához-módjához is természetű képzeteket kapcsol”. Vagyis a szóépítkezés és „tájrendezés” itt még struktúraalap, kifejezett megkérdőjelezettségében is, egy biztonságot nyújtó térképvetület vagy architektúra, annak ellenére, hogy *elvileg* szakít a logocentrikus védettséggel. A klasszikus poétikai eszköztárról körülbelül annyiban mond le, mint Gaudí az egyenesekről vagy a szabályos szögekről. És amikor itt-ott ennek az eszköztárnak a palimpszesztikus rétegeire rábukkanunk, milyen üdítő vízjelek a lappangó összecsengések; nem is belső-rímek jóformán, legfeljebb lágyan etimologizáló *scherzo*-szólamok, amelyek járulékos ritmusélményükkel valamiképpen klasszicizáló hajlandóságról tanúskodnak: „[...] délelőtt tizenegy, tizenegy tíz, / tizenegy húsz körül a napból már betűz / egy kevés a padló távoli zugába, / írásod feladva, vén tányérvirág, kő- /katag fővel ülsz ki az ablakpárkányra.” (*Tányérvirág*).

Másutt a jelentések pontos lokalizálása sürgető vágyat kelt, hogy az egyre differenciáltabb olvasat nyomán saját elvárásainkat legyünk kénytelenek destruálni. Krusovszky Dénes, igen találóan, *olvasói zuhanásélménynek* nevezi ezt a nullfokot. A szemantikailag sokfenekű szöveg turbulenciája, melyben a deiktikus külsőirányultsággal együtt egy metapoetikai örvény szívóhatása is fellép, olyan grammatikailag túlterhelt alakzatokat és memetikai rejtvényeket vet fel, amelyekből igen nehéz szárazon kikecmeregni: „[...] hogy a vers / dolga-e oda behatolni, ha versen még / azt is értjük, ami a testben, mely elménkre / füttyül, hatást fejt ki, és tárgyunktól folyvást el- / eltérít, elmarasztalva benne, miáltal / fájdalmas szakítást eszközöl bennünk / a tárgy és annak eszméje között...” (*Egy tűzfészék*). Mindamellet, hogy jobbára ismerős premisszák, tézisek és fogalmak tisztázásának intellektuális drámája zajlik előttünk, a vers folytatása talán önmagáért való bizonyíték arra a merész párhuzamra, hogy ez esetben is a szellem olyasféle csödeljárásával van dolgunk, mint Tandori *Hommage*-ának a „ki szedi össze váltott lovait” tézise, melyben a jelölők-hordozók elhasználódásán kívül ugyanúgy a szellem-anyag kettősségnek „kentauri-paradoxonát” látjuk megfogalmazódni (az egyhelyben nyargaló kentaur, amely ajzott újaival a platonikus szféra felé nyilall, ám amint elejtette *ideális* zsákmányát, földhözragadt patáival összetöri és bepiszkolja azt): „S ha a hang- / súly az eszmén. ámde a hangot magát / a fájdalom fakasztja ki testünkből, s tesz / minket ekképp a vers mint az ég vad / alanyává, ki lebukva, mintegy ön- / kívülletben, maga alá, ott állhat helyt, / állva továbbá útját is megannyi / szertelen indulatának.” Ez már nem csupán az olvasó, de magának az apollóni embernek a konkrét zuhanásélménye.

Marno János lírájában alig találni nyomát olyan redundanciának, amely ismétlődő alakzatok, elcsépelet trópusok variálásával szellemi energiát takarítana meg. Másfajta gazdaságosság és másfajta tékozlás jellemzi. Molnár Illés szerint: „[...] a belső monológok és a külső világ (utcák, terek) nyelvi párhuzamokra épülő egymásra írásával mintegy felbontja a szubjektum-objektum oppozíciót, és az írás aktusának ökonómiájára futtatja ki azt.” Másfelől abban bővelkedik leginkább, amiben a „konvencionálisabb” organikus poézis itt-ott csorbát szenved a merőben érzéki áttétek javára: az elme fogalmi működését direkte láttató egyenes beszédben, mely nem a köznyelvi regiszter felé nyitó élőbeszéd-paradigma sajátja, ám ahhoz hasonlóan egy „szikár”, mindenfajta direkt poétikai affektálástól mentes, vallomásszerű belső monológé. Spekulatív, abban az értelemben, amivel Valéry igazság-paradoxonja szembesíthet minket, amely szerint nem mindegy, hogy a gondolat igazságát keressük, vagy a gondolattal feltárható igazságot. Marno a gondolat „igazságát” keresi; a gondolkodás nemlineáris dinamikájának, külső-belső körülményeinek folyamatos explicitté tételével valamiképpen *tetten éri* saját önazonosságának pszichés lehetőségeit, vagy épp teljes tarthatatlanságát: „Mert mindene mégis a nyelv, / mely folyvást az egyensúly mérlegét / (k)ölti benne (a testében), s az ég / tudja tovább.” (*Térdig Aranyban*). Másutt a dezintegráció és/vagy fennmaradás téjé kézzelfoghatóbban körvonalazódik, érdekes módon a Marno-líra kapcsán igazságtalanul keveset emlegetett Pilinszkyt is beidézve: „Mélyebben belegondolva, [Narcisz] mindig / is idegenkedett magától, jární is ezért / tanult meg, keservesen későn, / jární mint kilépni magából, / megfélekedezni magáról, egy-egy / pillanat erejéig; s hogy ember, egyes- / egyedül, így érheti magát utol?” (*Búcsú*). Hatáskeltése pedig annyiban és akkor lehet instant, amennyiben a sokat emlegetett bon mot-szerű lelemények és koanszerű intarziák (pl. kővér, lakóma, exszcéna, fejhús, veseköd – csakhogy a *Daidal* legremekebbjeit említsem) előbb találnak célba, mintsem a végére járhatnánk tá-

gabb kontextusaiknak. Pedig, amint már szemléltettük, első találkozásra javarészt nem könnyű megszerezni a versértésért járó jutalékot. A kezdeti kihívást követően szerzett pozitív „sztrókok” a más területekhez kapcsolódó problémamegoldások során érzett neurális elégtétellel azonosak. Tulajdonképpen ez az izgalmi állapot az, amely folyvást revidéálásra, saját olvasási manővereink és alaptételeink újragondolására ösztönözhet, ám a saját felfogásunk szerint koherens okfejtéssel sem válik lezárhatóvá az értelmezés. A passzív költői hírközlés paradoxona egy ilyen disszeminált, szórt jelentésmezeyű szövegtípusra is jellemző: „az egyik fél tudtán kívül közöl valamit, és a másik fél ugyancsak tudtán kívül, felfogja a hírt” (Fónagy). Marno esetében, amint a szerződés létrejött a tálat mű és az olvasó között, a jelkomplexumok ősléveséből az ember kedvére meríthet. A paktum első blikkre vegytisztán intellektuálisnak tűnhet, ám a Marno-szövegben a szenzualitásnak egy áttételesebb, cizelláltabb fokával találkozunk. A mágia mint az emlékmunkához szükséges nyelvi apparátus esztétikai járuléka van jelen, olykor pedig a narrátor inkább tartja magát ahhoz a sebészi eleganciához, ami egy-egy algebrai operáció levezetését jellemezne: „Nyelve, akárha borotvapenge, megszabja, / akármit gondol. Költészetről, mely a halála, / és halálról, mely úgyszólván rásózza / a verset. Mint halra, könnyek közt szólva, a tengert.” (*Álmában*). Látható, hogy eme „zsigeri” eljárás képszerű ékítményei milyen természetes logikával, mily sokféle jelentést implikálva járulnak hozzá a lehetséges megfejtéshez: a determinizmus, az autopszikus szemlélet, a gondolat halhúsának sós (*humortalanná* tett, dehidratált) konzerválása (és egyben a képfinom „konzervatizmus-kritikája”), ill. a Hal (Ichthys) motívuma mint termékenység és áldozat, (az élet sója a vers, vagy a halálé? – „Só, orsó, *koporshow*”, vágná rá Weöres), majd végezetül feltárul egy kerek, Klee-szerűen szálkás és mesés szenvedéstabló: vizuális záróakkordként beúszik a könny és a tenger metonimikus rész-egésze, hogy a viszonyaikban rejlő közös sóoldat minden direkt emóció lehetőségét felszívja, majd ismét előntse (akad-e egy hálnak tengernél nagyobb végzete és unalma?), s így tovább egészen a teljes érzelmi szublimációig.

Talán nyilvánvaló, hogy adott terjedelmi kereteken belül nehéz klisék nélkül szólni a Marno-versek narrátoráról, arról a „szüntelenül beszélő, képzeletbeli alakról” (Bodor Béla kifejezése), aki mintha tudatosan hagyná, hogy olykor elveszítsük az Ariadné-fonalt a hipertextek közt, egy nemlineáris, sokközpontú szövegfolyam labirintusában. Valójában akár nyelvi anarchizmusnak is tűnhet, amely egy „arkhónok” nélküli poézishez vezet, ahol a strukturális megközelítések szempontjából nincsenek alárendeltek, sem felettesek. Párhuzamosan metszett idősíkok vannak és visszatérő szituációk, de a teljes *történet*nek csak töredékeit észleljük, abból is csak annyit, amennyit megbír a grafikus nyelv aktuális szakítószilárdsága. „A szív is ész után kiált, mielőtt (értelemszerűen) megszakadna” (*Koromszakadtáig*). Folyamatos önkontroll és kontemplatív nyelvszemlélet. A komplementer vonatkoztatásokban egyszerre leljük fel a ránk vonatkozó adalékokat, miközben mi is adalékok vagyunk vele kapcsolatban. A szupplementumok egymásba karoló sorozatát egy-egy, tovább már nem bontható gnóma, koan-sűrű retorikai nyugvópont szakítja meg. Maga a narrátor egy nyelvben-álmodó, aki önnön fogalmaiba ébred, és saját intencióin túl mindannyiunk „közös álmának” verbális utóregzéseit produkálja. Ám a jelek úgy csoportosulnak, hogy sok esetben kioltják a ránk hagyományozott korábbi jelentéseket. Vagyis esztétikai értelemben az üresség szépsége adódik; nem „szuprematista” szempontból, amelyre a minimál festészet vagy a minimál poézis törekszik, hanem a Nácisz-fordulat előtti korszak ingerekben gazdag österepének vibrálása szerint, ahol a csecsemőszem még differenciálatlanul, szinoptikusan és kíváncsian dézmálhatta mindenek különös egyöntetűségét. Eme elfogulatlan perspektíva hiányának a tragédiáját érzékelem a Marno-líra „okkult mélabújának”, melynek restaurációjára csak olyas antitézis felől törekedhet, amely sorról-sorra kivégzi a szóba jöhető nevesítéseket, a tengernagy anyanyelvi lexikon talált tárgyait, persze azzal a keserű bölcsességgel felvértezve, hogy éber fogalmak által már csak „eleve sárosan” kerülhet vissza a határtalanságba: „álmodod, hogy alszol mindössze, / s csakis addig állsz hadilábon a földdel, / amíg a szádat is végleg be nem tömték / vele.” (*Almaidó*). Fesztelen hiányaival írja körül feszülten önmagát, kiegészítésre váró halmazaival. Nincs lét, de egy passzív létige folyton ott lapul ebben a nincsből; önnön deficitjei által létesül. Ezt gondolhatná a készülő Nácisz is, látványát megelőlegezve. Ám a széttört verstükör minden szilánkjában ennek a nihilnek az inverzére figyelmeztet konkrét szituáltóságával: „Kopott kis tömlő a vers. Nácisz / súlyos, egyszeri kérdések gyötrik, / melyekre schonnan sem kapni választ, /

csak öli magát az ember velük. / Ám azok sem élnek túl őt. Sőt, nem együk / megsemmisül még előbb. (Irgalom nékik.) / Nácisz általuk aggódik, nem értük, / szívébe fogadva valamennyit.” (*Romvers*)

A nárciszi anamnézis eseménytere pusztá díszletnek tekinthető; elemei annyiban sajátosak, hogy a legkülső héjról valóak, a saját test, a saját sors kiterjedéseinek konszenzusos, az elme álma számára illuzórikus világából, ahol minden jelenség efemer tünemény. A történet valódi tétje, hogy mit visszhangoztatunk. Személyre szabott mozgásterünk részeseként a gyermekkor üzemidejétől egészen a tegnapok közeléig: „És Nár- / cisz ismét gyermeknek érzi magát, / akinek – egyszer volt, hol nem / volt mitől félnie” (*Föld a MOM-ba*). Egyéb szövegkörnyezetben a beszélő nem az idő mozzanatossága mentén határozódik meg, hanem a tér kiterjedéseire való feszítettség alapélményéből mozdul át egy absztrakt értelemkonstrukció irányába: „Volnál csak tiszta hasonlat, / mint a víz, a szél vagy a nap, előtte / felhőtakaró, könnyű pléd vagy súlyosabb / égkőboltozat, csak ebből ne volnál leginkább; / ebből, amit föld néven emleget a világ.” (*Térdig Aranyban*). Ám nem célja megtorpanni az inerciálisan tehetetlen őselem konkrétumainál („tér és idő keresztjén latrokként függünk [...]” Weil-Pilinszky), a ciklikus szemlélet számára sem a kezdet és a vég, sem az évülés drámája nem valódi; minden csupán helyet cserél és feloldódik a történet hangjában, a tények világa áttetszővé, mégis átláthatatlanná válik. A *Nő* c. vers egyik kadenciája kiváló példa erre a neptunikus lebegésre, amely egy komplex allegóriával közvetíti a szemlélő érzékszervi bomlásélményét, jóllehet azon ritka toposzok egyike, amelyben a narrátor a repetíciós eufónia eszközével ellenpontozza a másik síkon megjelenő nyelvkritikai objektivációt: „Mennél tovább a vízbe, / oltani szódat, pezsegjen, mint a méz, / s emésztve magát az ész is ott vigye / többre, ahol anyaga bomlásra kész / formáit tárja a szemnek.”

Ez másik jó példa arra, hogy megértsük, miért nem lehetséges egyetlen szerzői motiváltság köré felfejteni a jelentést; az írott szó nem adott, csak *kapott*; idéztük már, hogy a jelölők összjátéka arra sarkalja az olvasót, hogy képlékeny jelentéshálózatokat rendeljen hozzájuk. Példánk esetében mondjuk egy érzelmileg involváló (víz > oltott szó > hallgatás > elfojtás > bomlásra kész) indulatilag túlfűtött intenzitású (szó > pezsgő szóda > oltott méz > redukált izzás), ám racionálisan kontrollált (ész anyaga > szó > formáit tárja a szemnek) alaphelyzet paradoxonából kifejtendő eshetőségeket (tett v. blokk; belevonódás v. meghátrálás; oldás és kötés, etc.). Vagyis felesleges *tettetni*, hogy urai vagyunk annak a végtelen számú impulzusnak, amiből a látvány összeadódik. A Marno-versekben amúgy is gyakran fellelhető valamiféle felfüggesztett cselekvés, tücsökzene a kaotikus sáskazalban. Ha tettelességre akarják bírni, válaszként a tudatalanban rejtező hős áthatolhatatlan ködbe burkolja önmagát. Nem mutatkozik, nem objektiválható; eltussolja téridő-kezeléseit. A panoráma zsúfoltsága, a részletek közelsége is az eltávolítást szolgálja. „Nem tűnik el az enigmatikussága – ez neki sine qua nonja –, nincs is ez feloldva, de valamit old belőle, anélkül, hogy az alkata ellen menne. Talán a (nagyon jellemző) gondolatiság és az érzékiség közti kapcsolat lett egyszerűbb.” (Esterházy). És valóban izgalmas feladat volna – még mindig Esterházy nyomán maradva – Aczél Géza (*Vissza)galopp* c. kötetének narratíváját párhuzamba állítani a Nácisz-kötet apparátusával; az emlékmunka valóban hasonló, ám teljesen más síkon nyújt élvezetet, más a hatásmechanizmus. Aczél mondhatni nem kíván fennakadni a szólelés hálóján, nem kutatja ilyen elbizonytalanító szenvedéllyel a tettelességet elhárító gondolat szingularitását, s ezáltal az anamnézis nyelvi reflektáltsága megreked az emléknym külső körülményeinek archiválásánál. A széles palettájú, kényelmesen bebarangolható öndefiníálással szemben Marnónál ennek a sétaútvonalnak sok-sok ellipszise, elhajló alakzata, megannyi medre, startja és finise van; kizárt dolog, hogy ki legyünk rekesztve. Számptalan kultúr- és üdvtörténeti, ill. ontológiai axiómára akkor is rábukkanunk, ha a verseknek nincs konkrétan megragadható forgástengelyük a dolgok lezárhatatlanságán kívül, és nem indítványoz semmiféle *superjelet*, vagy közös fogódzkodót, amelynek alárendelhetnénk a vers olvasatát.

A címében tücsökzenei áthallást sejtető *Sáskazal* ciklusban található a kötet talán „legidillibbnek” nevezhető darabja. A *16 múltam* c. versben a narrátor már nem harmadik személyben eleveníti fel a mítoszt; Nácisz itt ön-azonos, nincs szüksége krónikásra. Egy idősebb hölgy társaságában üldögél, aki a nagymama („mintha a földből / bújna elő. Kövéren, mint egy bödön, / csordultig zsiradékaival.”) Az ölében pedig *Mimi* ül, aki szintén helikoni lakos, csábító nimfák alakmása. A nagymama fajlagos besorolása

szerint földies, idős, korlátozó entitás, a kontrakció elvének megtestesítője a fiatalok szemében. A hagyomány őre, és egyben az erkölcsi gátaké is. Ennek a felvigyázónak a „száraz és hűvös” jelenlétében történik meg Nárccisz megtérése, önmegértése; szembe-sül azzal a részével, akit eddig eltartott magától. Vagyis rájön, hogy létezik rajta kívül más teljes hatókörű, saját centrumú öntudat (*Héliosz, Solus ipse*): „Mimi arcában / pillantom meg a napot, egy mély ránccal / amint az imént alábukott. Combom / sajog, szinte lángra lobban. Ha holdon / járnék, ott sem lobbanhatnék el jobban”. Nárccisz ezen a ponton kilép a pubertási osztatlanságból, megpillantja a Napot, az érett férfikor szoláris princípiumát, amint az végre nem perzselő és öntudatlan önmagában, hanem a másik fél (*Luna*) hűsítő jelenlétének visszfényében sütkeznek. Mimi holdszerű képviselése egyben Pszükhé természetes megjelenése; combjának hidegével mérsékli a fénye teljében regnáló öntudat temperálatlan forróságát. A nagy pedig, a felvigyázó Kronosz szerepében, aki az idő, az aggályok és a régi rend ura, hamarosan kihátrál a színről a „dombok mögé”; a horizont alá bukik a Nappal együtt, s szabad utat enged az alternatív nárcciszi végkimenetelnek (uralmi csere a régi, a letűnő, és az új, a sarjadó között). Megtalált másik fele által Nárccisz ráébred a *syn patheia*, a 'közös szenvedés', a részvét és a rokonszenvezés képességére. Eme kimenetel szempontjából nem kell a Teiresziász által megjövendölt végzetnek óhatatlanul bekövetkeznie; Nárccisz a végére járhat saját mibenlétének akképpen is, hogy békés öregkorra számíthat, vagyis nem fojtja meg idejekorán saját daimonikus tükörképe.

A kötet súlyos záró darabja (*Fő a medúza*) az előbbi vers pozitív kicsengését ellenpontozza rengeteg tekintetben. Ez az a pont, ahol Nárccisz az előbb szemléltetett *unio mysticának* az árnyékos oldalára téved, jóval közelebb állva a vak görög jós által prognosztizált mitológiai végzethez. A címben megbúvó „medúzafő” nem más, mint a „gorgó feje”, az egyik legnagyobb fényerejű csillaghalmaz; már a 9-dik századi arab asztrológusok is az egyik legkártykonyabb vonatkozású égi jelölőnek tartották. Innen ered latin *Caput Algol* elnevezése is, amely az arab *al-ghul* ('rontáshozó szellem') szóalakból származtatható. A kínaiak a *cei-sí* névvel illették, amely az „egymáson heverő holttestek” obskurus vízióját idézte. Nárccisz regresszív hipnózisának zárlata ez a baljóslatú vers, amelyben a *co • itus* már nem 'jár együtt' semmivel, főleg nem a kiegészülés, az önfeladás és önfellelés kognitív gyönyörével. A rézsütosan alábukó Nap illuminációja helyett itt mesterséges a megvilágítás, alig deríti fel a sötétben heverő emberpárt, akiket a narrátor spektruma csak sejteni enged. A birtokszerzés, az élvezet és a győzelem tetőpontján ébred rá Nárccisz: a feldúlt termőföldet saját árnyékával inszeminálja. Vonásai és teljes perszónája elveszti addigi karakterét, s egy amorf, medúzaszerűen megfoghatatlan *képzetet* tud csak felmutatni az öndetermináció pusztá végtermékeként, mielőtt a tópartról saját tudattalanjába sédül. Ebben a verzióban a szaturnizált *daimón* győz, és az előbb még Mimi arcának teliholdján keresztül szemlélt ego elveszti isteni opacitását. Nárccisz sorsa ezen a ponton bevégeztetett. A szöveg néhány pontja nyelvkritikai síkra tereli a hérosz értékválságát („szádra mocskos szavak tolnak”) egyben ítéletet hirdetve a szó-lalás re-kreációs, *szóragoztatva* szóragoztató gesztusa fölött, allegóriaként felhozva a bibliai halszaporítás végeláthatatlanul meddő hiánypótló aktusát: „(...) Mi haszna baszni, mondjuk, ha / nincs akiért megvesznél közben. / Szaporodni, mint a szavak, kitöltve / századik keretét a kertnek, majd lámpát / gyújtani azért csak, hogy árnyékot vess / az összedült veteményesre.”

Talán nem szükséges ecsetelni, hogy a szuperpozícionált öntudatra való ébredés kudarcának ez az iménti apokrif-jellegű komplex képe milyen közeli rokonságban áll az európai gnoszticizmus szellemtörténeti örökségével. Ám az organikus versvilág referenciális instabilitásával, a gondolati síkon rehabilitálható „minden egész eltörött” múlt századi traumájával az ilyen centrifugális szöveg már nem akar mit kezdeni. A szegmentált teljesség, a töredékesség élménye informatikai szempontból ma már evidencia, így inkább holisztikus megközelítéseket alkalmaz; még akkor is, ha olykor még fel-felcsap a szándék, hogy valamiféle egyesített, antropomorf elv alá rendszerezze az önmagukban is teljes értékű szupplementumokat.

Nárccisz Marnója továbbra is felvállalja ezt a szétszóratást; az *állatok* – azaz a tág értelemben vett 'lelkes teremtmények' – viselt dolgait, végzetes fogalmaiknak halálosan játékos, szétírható természetét. Gutenberg helyett Neumann, gúlaszerű hierarchia helyett a párkák *random access* szövedéke. Ahogy ő maga mondja: „újra meg újra fennakadok a nyelv önépítő természetén, hogy abban a pillanatban, mihelyt érzékileg-gondolatilag

megesik valami a beszédben, a szöveg egész teste életre kap, még az is regenerálódik benne, aminek a benne-létéről, meglétéről sejtelmünk sem volt addig.” Bizton állíthatom, hogy Marno János *Nárciszának* tükreben nem csak saját sejtelmeinek szellemjárására lelhet a kedves olvasó, hanem fogalmait frissítve, hamismásaitól némileg megfosztva fog elmerülni ebben a szerteágazó tóparti kalandban.

(*Marno János: Nárcisz Készül, P'Art Könyvek, h. n., 2007, 152 oldal, 1470 Ft.*)

