

2014 APR. 03

54612
82/89 FI 756

tiszatáj
68. ÉVFOLYAM

2014. ÁPRILIS

ELVIRTA

BEKÖZEL



tiszatáj

IRODALMI FOLYÓIRAT

Megjelenteti a Tiszatáj Alapítvány Kuratóriuma
a Csongrád Megyei Önkormányzat,
Szeged Megyei Jogú Város Önkormányzata,
a Magyar Nemzeti Bank,
a Szerencsejáték Zrt.
és a Nemzeti Kulturális Alap
támogatásával



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

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

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

Online változat: tiszatajonline.hu

Szerkesztőség: 6741 Szeged, Rákóczi tér 1. Tel. és fax: (62) 421-549.

Levélcím: 6701 Szeged, Pf. 149.

Terjeszti: Lapker (Magyar Lapterjesztő Rt.)

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

Előfizethető valamennyi postán, kézbesítőknél,

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

További információ: 06 80/444-444

Egyes szám ára: 600 forint.

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

ISSN 0133 1167

Tartalom

LXVIII. évfolyam, 4. szám / 2014. április

FENYVESI OTTÓ	Maximum Rock and Roll	3
SOPOTNIK ZOLTÁN	Nietzsche punk (Részlet egy készülő tárcaregényből)	6
NEMES Z. MÁRIÓ	Artaud bőrpofája	8
NÉMETH ZOLTÁN	Kunstkamera	9
BACSA GÁBOR	Kínos, alig ismert, kritikus: klasszikus (Peter Bürger: Az avantgárd elmélete)	11
TÓTH KINGA	ALL MACHINES TÍZ/EGY A MÁSOLÓ; ALL MACHINE TÍZ/HÁROM ÓRA	18
SZÉKELYHIDI ZSOLT	A Ligur-tenger; Ingajárom	20
NAGY ZOPÁN	Két kacsintás (Borges felől); Az Opál-sorozatból	23
DOBAI PÉTER	A lombok műve	25
LEGÉNDY JÁCINT	olasz hernyótalpasok (tóvers); tüntetés (instead of meeting)	26
MAGOLCSAY NAGY GÁBOR	Hommage 2; Hommage 3	28
KABAI LÓRÁNT	belátások újév napján; légyapír	29
BÉKÉS IZABELLA	Hogyan magyarázzunk képeket?	30
KŐHALMI PÉTER	A semmi felől	37
PEROVICS ZOLTÁN	Részlet a Haszontalan szövegek gyűjteményéből (Er- dély Miklós <i>Bújtatott zöld</i> című environmentjének és Szabó Lajos „Vezess, vagy kövess” című írásának fel- idéződése közben és után)	51
JELES ANDRÁS	Fb.-jegyzetek	59

KÉRCHY VERA	„A dokumentum: fikció... a fikció viszont: dokumentum” (Kísérteties vitalitás a magyar neoavantgárd filmekben)	61
NEMES Z. MÁRIÓ	„Az ember mint alkotás feltétlenül szörnyeteg kell, hogy legyen...” (A Gólemmé-válás praktikái Hajas Tibor művészetében)	71
BÍRÓ JÓZSEF	Visszhang; Visszhang; Visszhang	87
MACSOVSZKY PÉTER	Hirtelen elutasítás; Nem lehet megfejtteni	90
PETŐCZ ANDRÁS	Idegen elemek terjeszkedése 1.; Idegen elemek terjeszkedése 2.	92
G. KOMORÓCZY EMŐKE	Petőcz András „zárójelversei” (1–100.) (Behatárolt térben, 2010)	94
BALÁZS IMRE JÓZSEF	Három álomablak	112
TERÉK ANNA	Maja	113
Koponyatörésben	Húsz éves az Opál Színház (Sirbik Attila beszélget Tricepsszel)	115
Ha titokszerű marad	Havasréti József – Keresztesi József – Mekis D. János – Müllner András kerekasztala Benda Balázsról	122
BAKONYI VERONIKA	Férgekkel elárasztott én, drakulabőrű olvasó, túl sok látnivaló – a szubjektum nevetve kiborul (Benda Balázs: Kalandos történet)	131
ILLUSZTRÁCIÓK	<i>Legény Jácint</i> alkotásai a 10., 22., 24., 27., 121., 130. oldalon és a hátsó borítón. <i>kabai lóránt</i> alkotása a belső borítón.	

FENYVESI OTTÓ

Maximum Rock and Roll

&
Vadnak születtünk.
Acélnak, vasnak,
ólomnak, higanynak.
Dunáról fúj a szél.
Vadnak születtünk.
Pénteknek, keddeknek.
Szerdának, hétfőnek.
A múltból előbukkant
egy névtelen, néma töredék.
Dunáról Tiszára.

&
Jó reggelt Kreutzberg!
Indul az underground!
Dereng a hajnal a sugárutakon, a diadalíven.
Errefelé nem a gólya hozza az identitást,
a könnyek nem számítanak.

&
Időnként jön egy villamos.
A sarkon furcsán dülöngélnek
az emberek.
Tumbling Dice,
4 giga Blue.
Ölelj magadhoz, mert
kell a bizonyosság!

&
Kreutzberg, U-Bahn.
Nap süt, mint a régi versekben.
Tombol a fény a struktúrákon,
kamaszkorunk legszebb mellein.

&
Isten hozott testvér, a kómába!
Isten hozott a hetvenes évekbe!

Vakítón csillog a bakelit,
ezerkilencszáz-mittudoménhány.
A hengergyárban vadul dübörög
a Velvet Underground.

&
Ég a lábam alatt a talaj.
Mindjárt indulok érted,
vágatok szilaj paripán.
Heted-hét országon keresztül.
Ezerrel Manhattan,
New Jersey, Pennsylvania.
Megyek, máris indulok,
te, zöldszemű mohikán.

&
Alkalmi vacsora:
kéksajtos burgonyasaláta zöldsaláta fészekben,
fokhagymás sertésdió forrázott parajjal és
francia rakott burgonyával,
francia palacsintatorony
konyakos narancsszósszal.
Elfogyott.

&
Sorokat találtam benne aláhúzva:
Milánó, hajnal. Átzötyörög a Cincinnato téren az ódon narancs villa-
mos. A roppant kövek közt: zötyörög. Aztán az aszfaltba ágyazott sínen
már: suhan, tép, híz. A zötyörgés a jobb.
(Tandori Dezső)

&
Közben besötétedett,
a tenger felől érkező szél
elcsendesedett.
Nem tudom, mindez mire vonatkozik.
Egykor csodálatos szavak keringtek erre,
de már sehol sincsenek,
az égen halálba zuhannak a csillagok.
Florida, te, paradicsom.
El innen, el.
Repülni a mocsarak felett,
Crocodilus Fortuna Vulgaris.
Hot, hot, hot.

&
Gyere, érezd a zajt!
Honky Tonky.
Nézd, ahogy a férfiaknak táncol
a Blue Noise-ban.
Kebleit befedé kezével.
Jöjjön, hát minek jönnie kell:
Honky Tonk Woman.

&
Vadnak születünk.
Élni és meghalni Berlinben.
A sarokban Nina Hagen sikoltozik:
dzsánkik, kurvák és stricik.
Heroin. Halott virágok,
orchideák.
Túlادagolták az élet utolsó cseppjeit.
Iggy Pop egy náci lányba szerelmes.

&
Nincs mentség, nincs visszaút:
menni vissza-
vonhatatlanul.
Zene és Je t'aime
menni föld alá,
mindenestül menni pokolba.

SOPOTNIK ZOLTÁN

Nietzsche punk

(RÉSZLET EGY KÉSZÜLŐ TÁRCAREGÉNYBŐL)

Szappan Nietzschét olvasott a vonaton. Mert ő olyan intellektuális gyerek volt. A balkezü gitáros, a gyerekképi későbbi drogfutár – mármint lelkileg. A próbagarázs Kisterenyén volt, a dobosunk szüleinek garázsában. Nem Kisterenye volt a garázs, hanem. A dobos nevét már elfelejtettem, Dízelnek hívták egyébként, és valami baj volt vele. Először is túl kedves volt, egy kamasz ne legyen kedves, és ne túl. Főleg ne egy punkzenekar dobosa, vagy punk zenekaré, a helytelen alakot kell mindig választani, szóval punkzenekaré. Dízel tudta még azt is, hogy egyik orrlükán bedugott egy drótot, a másikon meg kihúzta, és elkezdte erősen húzigálni, fel-le. És röhögött, akár anyáméknál a garázsajtó éjszaka. Volt, hogy próba közben lógott az orrából a drót, ha jó ütemben verte a bőrt, vértzett neki. Gondolom, lelki kapcsolat volt köztük. Dízel jazz konziba járt, fogyatékos volt, és be kellett járnia ebédelni megszakítva ezzel a próbát. Nietzsche meg ott lapult a garázsban a próbán, mint póttag elvolt a sarokban. Nem értettem őt, próbáltam, de semmi. Olyan rejtelmes volt, meg izgalmas, meg bizsergető, hogy filozófia, de mindig rám jött a migrén, meg a szorongásos roham, ha próbáltam megérteni. A szorongásos rohammal jártam pszichológushoz, a részem volt, azt gondoltam, hogy a beteg testvérem van velem ilyenkor, és énekeltem a szöveget, amit előző nap írtam a gyakorlaton, a zsíros satupadon. Annyi is volt a mondanivalója, mint a zsíros satupadnak, de legalább, pont. Abban az időben verseket írtam, amiket elneveztem dalszövegeknek: zavaros népi-romantikus jambikus lejtés, lázadó affektálással. Mintha az összes József Attila- és Nagy László-epigon a hetvenes-nyolcvanas évekből elfelejtett volna verset írni – amit ugye sosem tudott – és azt elosztanánk tízzel. De legalább volt alatta zsizegő gitár, meg túl hangsúlyos basszus, mert Garfield mindig a középpontban szeretett volna lenni. Olyan basszus volt azért, hogy belelátott a lelkedbe. Mondtam a pszichológusnak is, hogy olyan, láttam, hogy érti. Azt a nénit, valószínűleg valamelyik angyal rángatta elém. Hatvanas nő, pókerarc, köpenye gyűrődéseiből elolvastad az életét, vagy le: alkoholista férj, két nyomasztó gyerek, szétcsúszott színészi ambíciók, kiskert valahol még Salgótarjánban is vidéken, vasárnap templom, még Salgótarjánhoz képest is vidéken, art-popos tapéta. Ő volt a lelki egyenlítő. Idegkiegyenlítő-tartály. Ismerte Nietzschét: személyesen, szerintem. Személyes Nietzsche, az már valami. Anyám vitt el hozzá, leültem, a szemébe néztem, és mondtam, hogy nem kell nekem pszichológus, senki ne egyen az agyamból, metaforikusan se. Odasétált az ajtóhoz, még a sétatálcát is láttam a kezében, kinyitotta, kifelé, mondta és rezgett a hangja, az arcomba fújta a füstöt. Két és fél méterről, rendesen könnyeztem, úgy. Beraktam a legkedvesebb U. K. Subs kazettám, fejben. Valahogy egyben volt a nő a hivatásával, egybenöttek, olyan megnyugtatóan perverz volt az egész, hogy sokat jártam hozzá. Sétáltunk a városban és beszélgettünk, zenéről, irodalomról, lelki frászokról, és a testvéremről sokat. Megható művészfilmben illő páros voltunk, elfelejtettem a nevét. Mondtam Garfield-nak, hogy kellene valami truváj ebbe a punkba,

nem értette, én sem tudtam megmagyarázni, mért nem elég, a truvájhoz, a többhöz nem volt tehetségem. Talán Nietzschét akartam belekevern. Meg Istent, de úgy hogy ne kelljen hinni benne. Meghalt az egyik srác, stoppolt ki franciába Jim Morisson sírjához, sikk volt ez akkoriban, az autópályán elaludt a sofőr, neki valaminek, a srác meg a hátsó szélvédőn az útra ki, állítólag még három-négy autó átment rajta. A haverja, akivel elindultak, hívta fel a szüleit, hogy jöjjenek ki, mert a fiuk meghalt. Akinek tizenévesen ilyet kell telefonálni, tud-e rendes ember maradni utána, kérdeztem magamtól a színpadon. Szóltak, hogy itt vannak a szülők a koncerten, kéne valamit a Petiről nyomni. Szappanék elkezdtek egy lassút, én meg beszéltem hozzá, nem a gyerekhez, a zenére. Kétszázan szuggeráltak, hogy sikerüljön valami méltót, persze, hogy nem sikerült, egy kamasznak nem sikerülhet, de úgy tettünk, mintha igen. Mindenki hálás volt, a szülők sírtak, a bátyja ölelgetett utána. Én meg hajnalban sírva aludtam el, hogy életemben először meggyaláztam valakit. Nagyapám Jávor Pál-bajuszos képe a falamon bólintott rá, mikor elaludtam. A srác anyjával később találkoztam, mikor tanácsi lakást szeretnünk volna igényelni, ő volt az ügyintéző, akkor is hálás volt, még jobban utáltam magam. Salétromos a fal. A testvére meg a munkaügyi központban volt ugyanaz, ő is megköszönte, én meg csak magamban mondogattam: nem értenek ezek semmit se. Salétromos az idegrendszer. Az, hogy mi is az a punk, soha nem tudtam meg igazán. Hogy nem csak taréjos arcok stand-upja a színpadon, meg snájdig verekedés lenn a színpad előtt, azt azért kapizsgáltam. Negatív irányból közelítve punk volt az egész gyerek-és kamaszkorom, a kétheti láthatások apámmal, és leginkább a családunk gondolatmentessége, paranoiája. Irodalom, zene, kilőve, nem beszélünk ilyenekről, politika kilőve, filozófia húha, ahhoz meg nem érünk fel soha, kilőve az is. Volt egy politikai trauma a családban: nagyapámat a kommunisták vitték a sírba, de még azt sem értették meg otthon, nem regisztrálták agyban, vagy annyira féltek, hogy nem akarták felfogni, és átörökíteni a jövő generációja számára, meg rendbe tenni. (Én majdnem megvertem annak az embernek az unokáját, aki elütötte motorral nagyapámat, a meghurcoltatása után, gondolom plusz büntetésként, de rájöttem, mennyire nevetséges vagyok ezzel az eszkábált indulattal.) Csak a konyafüstös szellemtelenségben táncoltunk egész nap. Egyszer anyám, nem tudom, milyen indíttatásból, bedobta a szobámba a 22-es csapdáját, elolvastam, hú mekkora punk, legalább olyan, mint Nietzsche. Igazi szétáztatott munkáscsalád voltunk, aki soha semminek nem fogalmazta meg magát, identitás is kilőve. Aztán meg meghallottam egy Tom Waits koncertet a Lemezbörze helyett c. műsorban, úgy letarolt a csávó, hogy csak na. Meg nagy punk volt a Hangulat presszó egzisztencia által szétcsókolt pohárszedője, a Nándi villanyszerelő, aki németül szavalta Goethét, azt hiszem elvonási tünetei voltak olyankor. El is határoztam, hogy megírom *A kortárs irodalom pohárszedői* c. tanulmányomat nem-sokára, ami bizony elég hardcore lesz, vagy trash. A Nándi emléke miatt gondoltam erre. Ha már punk, legyen kövér.

NEMES Z. MÁRIÓ

Artaud bőrpofája

Artaud múmiájában nem lehet aludni,
mert kicsi a tér és kevés az oxigén. Jobb híján
nekrotikus tini szemetet zabálunk a túlélésért.
De ez a feladat is önveszélyes, hiszen Artaud
annyira vékony volt halála pillanatában,
hogy bármelyik mozdulattal kiharaphatjuk magunkat
a száraz hüvelyből. Persze az is problémát okozhat,
ha visszahányjuk az éretlen masszát, ezzel is csökkentve
a rendelkezésre álló teret. Ilyenkor legfeljebb tapicskolhatunk,
mint szüretkor, hogy az így megdolgozott levet édesbús nedűként
válassza ki magából a tetem. Artaud sír,
mondják ilyenkor a látogatók, egy angyal repült el felette!
Pedig csak mi dolgozzuk fel rettegés és öröm
kába elegyével a pszichológiai apokalipszist.
És hát sokan is vagyunk, igazi patkánykirályság,
egyáltalán nem tisztelettudók, kivájjuk a szemeinket,
ha valaki előbb kacsint mint fejel. Ez meg a legjobb családban is
megtörténik, főként ha nincs elég béltágasság a rabszolga-pornóhoz.
Nem vagyunk csalódottak mégsem. Izgünk és mozgunk,
párhuzamosan és mellérendelten, néha úgy, mint egy cövekverő,
néha csak vagányan. Artaud táncol!
Igyekszünk is megmozgatni az öreg lóbőrt.
Polka és rovarkeringő, így mulat a pestis keleten!
Nem mintha lenne elég bőr a képünkön, de ez is
a korábbi problémára utal vissza, miszerint lehetőségeinket
korlátozzák a preparátum fizikai adottságai.
Ugyanakkor minden vidámabb Artaud-gúnyában!
A jó doktorok is kitérnek a hitükből és fejvesztve
rohannak az anatómiai múzeum folyosóin,
amikor felcsendül a bélzene, miszerint lyukat vágunk
a libidóba. Nem akarunk okoskodni, nem is lenne
egyszerű, hiszen a koponyaüregben
csak kevesen férünk el, és ott mindig hidegebb is van,
de szerintünk ez lesz az évszázad hipnózisa.

NÉMETH ZOLTÁN

Kunstkamera

Frederik Ruysch emlékére

6.2.2.9.

Csókolóztam apámmal
anyám hasfalán keresztül.
De egyszer
anyám nemi szervén
keresztül is.

4.1.2.1.

Eltorzult arcú, fuldokló
kutyaól hintázik az akasztófán.
Élet van benne,
de még nem lehet tudni,
énekes rigók
vagy egy elhízott agár.

1.6.7.1.

Egy mondatban két mondat van,
Két mondatban száz mondat van.
Egy mondat mögött tíz mondat van,
Tíz mondat mögött ezer mondat van.

6.3.7.1.

Befelé vérzett a szeme,
befelé a száj, az orr,
a fogak, befelé vérzett
a kar, a láb, az ujjak,
befelé véreztek
a mellbimbók és a köldök.
Volt hely.

6.3.7.3.

Fejre állította a nőt
és a meztelen talpáról vacsorázott.

7.4.2.4.
A mellbimbó
születésnapja.

6.3.7.2.
Kutyamaszkban
nyolcvanhatszszor
erőszakolta meg
a macskáját.

4.1.8.1.
Két kézre fogta fején a fészket,
golyákkal, madártollal,
és gondolkodás nélkül
elindult Afrikába.

4.1.8.2.
Egy pohár víz
pohár nélkül.



BACSA GÁBOR

Kínos, alig ismert, kritikus: klasszikus

PETER BÜRGER: AZ AVANTGÁRD ELMÉLETE

„Az elméletalkotás feladata ugyanis nem az, hogy problémákat oldjon meg, hogy a megoldás valahogy eltüntesse a problémát, hanem hogy olyan fogalmi artikulációkat dolgozzon ki, amelyek lehetővé teszik, hogy meghatározott kérdéseket egyszer végre pontosan feltehesünk.” (17.) Feltételezhető, hogy aki a rendszerváltás után több mint húsz évvel, sajátos, skizoid, büntudatos, hangulatilag túlfűtött időszakban egy marxista alapokon álló tudományos munkát kiad, az leginkább/csak az idézetben foglalt módszertani megfontolások hasznát és a tudománytörténeti dokumentumjellegét tartja szem előtt. Peter Bürger *Az avantgárd elmélete* című műve, módszerességével, körültekintésével, széles látókörével valóban rendkívüli módon kínálkozik a mindenkori tudományos gondolkodás mintájául. Irányzatosságából származó hibái és érdemei a gondolkodói önazonosság és identitászavar: az önismeret tartalmi-érdemi jelentőségére hívják fel a figyelmet. Az első ránézésre egy világnézet szócsövének tűnő Bürger saját haladását kritikusan szemléli, és a komolyan vehetőség reményében folyton meg-megakasztja. Ily módon dekonstruálja is a „szócső”-szerepet, s így – mint minden dekonstrukció – a retorika retorikája, s a módszertan módszertana lesz. Az 1975-ös mű születésekor ez fontos szempont volt, s látszik is a munkán: tartalmi és formai jegyei egyaránt azt hangsúlyozzák, hogy annyiban tud megfelelni a külső, a társadalom felől érkező kérdésekre, amennyiben sikeres a belső tisztázásában. Talán ugyanez határozza meg a fordítás és újrakiadás perspektíváit is: akkor kecsegtethet bármiféle haszonnal, ha ugyanannyira tud felelni belső sürgetésre, mint külsőre. Ez magyarázza, hogy az indításban diszciplináris keretül a „kritikai irodalomtudományt” jelöli ki, amely „önmagát a társadalmi gyakorlat részeként gondolva el”, folyton „reflektál saját tevékenységének társadalmi jelentőségére” (9.). Felmerül a kérdés, hogy még ha ez a tudatosság, társadalmi érzékenység csupán a marxizmus törekvéseivel magyarázható is, mindez kétségessé teszi-e érvényét, és válhat-e rovására a „fogalmi artikulációnak”. Vajon a külső és belső igények kapcsolata, a hasznosság kérdése a korábbihoz hasonló módon van elgondolva a fordítás és újrakiadás idején? Csak nyerhetnek-e a politikai meghatározottságokon, vagy, ha úgy tetszik, osztályviszonyokon „bölcse felül-emelkedő” kortárs tudósi magatartások és/vagy azok, amelyek kül- és belügyeket különítenek el? Nem lesz-e mindenki, aki ilyen diszkrécióval számol, szükségszerűen konzervatív? (Nem értékítéletéről van szó, csupán fel nem ismert identitásról.) S végül: nem éppen komolyan vett marxizmusának köszönheti-e *Az avantgárd elmélete* legrokonszenvesebb vonásait; nem az ilyen teljesítmények segítenek-e megérteni az „átkos” időszak sokféle szerepvállalási módját, elkötelezettség-típusát, hozzájárulva az emlékezet kusza anyagának distinktív kiértékeléséhez?

A társadalmi meghatározottságokkal való számvetésnek történetiekre is ki kell térnie: ez Bürger leggyakrabban hangoztatott maximája. Saját hipotéziseit és az adott témakörökkel

kapcsolatos súlyos megállapításokat is az ilyen értelemben vett körültekintés mérlegére teszi. Amikor a hermeneutikát mint a kritikai irodalomtudomány diszciplínáján belül végezni kívánt munkája módszerét kijelöli, a teoretikus tisztaság jegyében rögtön elhatárolódik egy hibalehetőségtől. Gadamer megállapítását, miszerint „a kutatási érdeklődést [...] sajátosan motiválják a mindenkori jelen és annak érdekei”, pozitív és negatív értékeléssel is ellátja: üdvözlendő ugyan a történeti szemléletmód irányába tett gesztus, de elítélendő az a leegyszerűsítés, amely képes a történelem menetében bármikor „jelen” mint általános szemléleti összhangot feltételezni (11.). Nincs ilyen „jelen”, mert nincs a társadalom igényeiben, törekvéseiben mutatkozó összhang, amely egységessé, ezáltal jól azonosíthatóvá tehetne egy időszakot. Az itt-ott megmutatkozó konvergencia nem egység, nem az abszolút redukcióra való felszólítás – nagyjából ez az a séma, amelyet a könyv módszertani jellegű, biztonsági elidőzése követnek. Ez a „piros pont – fekete pont”-struktúra jellemzi a művet, gyakran előkerül ugyanis egyes központi megnyilatkozások értékelésekor. Tulajdonképpen nem is annyira Bürger vívmánya ez az eljárás, amelyben a témáról szóló szakirodalom „hagyománytörténetének” reflexív módon válik részévé. Ő maga emeli ki az alapok lefektetésekor *A hegeli jogfilozófia kritikájához* írott előszóból azt a részt, ahol Marx „a hamis tudat vádjával illet egy olyan gondolati képződményt, amelyről azonban az igazságot mégsem vonja meg” (12.). A valóság illúzió ugyan, de megvan benne az igazság egy mozzanata, amennyiben rajta keresztül, elvágakozását megfogalmazva az ember a nyomorról beszél, és hiányérzetének ad hangot. Ehhez a mintához igazodva rostálja ki a gondolatmenetben előrehaladva a szakirodalmat. Illetve: nem rostálja ki. Nem igazságértékeket keres, hanem – még egyszer – használható fogalmi artikulációkat. Ezért tud visszatérni Adornóhoz és Lukácshoz is, miután kimutatta egy-egy rész-gondolatmenetük ideologikusságát.

Az már nehezebben tisztázható, hogy Bürger a *művészet autonómiájának* központi fogalmát miért és meddig tartja használhatónak az ideologikusság kimutatását követően. A terminus a művészetnek a polgári társadalomban betöltött szerepére utal. Arra, hogy, ha tematikus szinten nem voltak is mindig idegenek a műalkotások a gyakorlati élettől, de mindenképpen hatástalanok voltak rá nézve. Koronként azonban volt különbség a hatástalanság mértékét és megjelenését tekintve: ez az, ami miatt a szerző a művészet autonómiáját mint állandósult kifejezést csalókéának tartja. Hiszen a függetlenségnek más formájáról lehet beszélni a reneszánszban és másról a *l'art pour l'art* idején. „A műalkotás gyakorlati élettől való viszonylagos függetlenedése – a polgári társadalom keretein belül – ily módon (értsd: ha leegyszerűsítve gondoljuk el – B.G.) a műalkotás társadalommal szembeni teljes függetlenedésének (hamis) képzetébe fordul át. Az autonómia így egy a szó szigorú értelmében vett ideologikus kategória, mely az igaznak (a művészetnek a gyakorlati élettől való függetlenedése) és a hamisnak (e történetileg kialakuló tényállásnak a művészet »lényegeként« való hiposztázálása) egy-egy momentumát kapcsolja össze.” (58.) Ami miatt Bürger mégis megtartja a fogalmat, az az, hogy segítségével – kellő fegyelmezettség mellett – rekonstruálni lehet a folyamatot, melyben a művészet a polgári társadalom keretei között az *önkritika* stádiumához közeledik.

Ez a közeledés célba is ér Bürger szerint, amennyiben második tézise így szól: „A történeti avantgárd mozgalmakkal a művészet társadalmi részrendszere az önkritika stádiumába lépett.” (29.) Ezzel a korszakos méretű, célzott reflexióval válik lehetővé művészeti formák, történetük, motivációik felismerése és megértése. Ahhoz azonban, hogy a művészet intézmé-

nyén belül lezajlott szemléleti váltás egyszerre több társadalomtudományos diszciplína számára is megragadhatóvá váljon, az elméletírónak keresnie kell egy fordítást, egy nyelvi bázist. Walter Benjamin nagy hatású írása, mely a műalkotásstátus megváltozását technikai-materiális okokkal magyarázza, leginkább világnézeti, szemléleti: kvázi-materialista sajátosságai miatt lesz Bürger fejtegetésének egyik támpontja. Egyfelől a szerző szerint nem állja meg a helyét, hogy a századforduló körül megújult és megújulva elterjedő sokszorosítási eljárások hatása általános és/vagy kizárólagos érvényű lenne. Másfelől azonban a művészeti jelenségvilág vizsgálatát materiális alapokra helyező megközelítés érdemi, lényegbevágó megfigyelések ígérését hordozza (36-41.). Bürger számos érvt sorakoztat fel, hogy cáfolja a benjamini elmélet tárgyi tévedéseit, melyek szerinte annak köszönhetőek, hogy Benjamin az alkotási folyamatokban beállt változásokat a marxi elgondolás mintájára, a termelési viszonyokat szétrobbantató termelőerő-fejlődés megfelelőjeként gondolja el. Bürger ezt látja hosszú távon tarthatatlannak. Az aura fogalma ugyanakkor, értelmezése szerint, lehetőséget kínál, hogy segítségével az autonómia elve alapján működő intézmény interakciói érzékenyen, érdemben leírhatóvá váljanak. Ezért, noha a benjamini konstrukciót összességében történelmietlenül látja, érdemként hangsúlyozza, hogy felfedezte a művészet formai (intézményi) meghatározottságát. Így a két tanulság, mellyel a technikai sokszorosíthatóság jelenségének vizsgálata az avantgárd művészetszociológiai jellegű, osztársadalmi hasznú tárgyalásának szempontrendszeréhez járul hozzá: 1. a műalkotás hatását döntően a művészet intézménye határozza meg; 2. „a befogadásmódokat társadalomtörténetileg kell megalapozni”. E gondolatmenet eredménye a *tapasztalatsorvadás* terminusa, mely a fokozódó munkamegosztás következményeként az egymástól elszigetelődő, specializált tapasztaltformák közölhetetlenségére utal. A kifejezés az egyes művészeti ágak szakosodásán túl, általánosságban, az alkotás nyomán születő tudás gyakorlati életbe való visszafordíthatatlanságát jelzi. (44.)

A munka egyharmadát kitevő tapogatózó vizsgálódások eredményeképpen a fennmaradó fejezetek az ideologikusnak mondott autonómia-fogalom módszertani szempontból megalapozott újragondolása jegyében haladnak előre. Kiderül, hogy a kijelölt eljárásnak voltak már követői, ám a módszert („veszélyes történetfilozófiai spekulációk” nyomán) szűk látókörű kutatás szolgálatába állították, és az esztétikai önállósodás folyamatát egyetlen okra vezették vissza. Bürger törekvésének elméleti-metodológiai jellege ezúttal egy új kérdés javaslatában mutatkozik meg. „Az autonómia-problémára vonatkoztatva a kérdés az lenne, vajon összefügg-e és ha igen, milyen módon annak két összetevője (a művészet gyakorlati élettől való elszakadása és a folyamat történeti feltételeinek felismerhetetlenné válása).” (52.) Egy marxi alapokon álló, a csereérték tőkévé válásának történetét ismerő, a visszanyomozás szükségességéről ily módon győzködött gondolkodó számára a kérdés első fele természetesen költői. A kategóriák elmosódásáért ideologikusságuk felel, s ha ez a pénz kiindulási funkciójának bagatellizálásához és elszegényedéséhez hasonlóan működik, belátható, hogy a baloldali gondolkodó nem áll eszköztelenül feladata előtt. Akárhogy is, ez a kérdésselvetés probléma-érzékenységről tanúskodik, és alkalmi összefüggéseken túlmutató megközelítést sejtet a továbbiakra nézve.

Első nekifutásra talán nehéz megérteni, hogy *A művészet autonómiájának tagadása az avantgárd által* című fejezet miképpen kerülhet a magát a nyersanyagot vizsgáló, *Az avantgárd műalkotás* című szakasz elé. Vagyis hogy miért nem a felismert tendenciák tárgyalása követi a vizsgálati anyag bemutatását. Idővel kiderül, hogy az ezzel kapcsolatos ellenérzések

azért nem jogosak, mert nem arról van szó, hogy a korábbi fejezet megágyaz a soron lévő fejtegetés problémátlanságának, a körültekintő vizsgálódás során felszínre kerülő, talán divergáló és nehezen kezelhető meglátásokról az egyszerűen/egyszerűre tált vonatkozásrendszerre terelve a figyelmet. Az emberi tevékenységek, társadalmi szokások izolációját megszüntetni hivatott projektum elvi nehézségeit tárgyaló fejezet arra helyezi a hangsúlyt, hogy érzékeltesse: a művészetek autonómmá, intézményszerűvé válásának a szögletes történeti gondolkodás számára problémátlannal elkülöníthető fázisai valójában a funkció és/vagy az alkotási mód és/vagy a befogadás tekintetében többnyire hasonlóak voltak. Így például míg az udvari művészetet felváltó polgári művészet a befogadás tekintetében a kollektivitástól az individualitás felé való elmozdulásként ragadható meg, az alkotás individuális jellegében ekkor még nem állt be jóformán semmiféle változás. Az új életgyakorlat kialakítását célzó, de a rá irányuló figyelem jellege, befogadásának sajátosságai miatt kudarcosnak bizonyuló vállalkozás, az avantgárd azért volt kénytelen művészet, s emiatt „affirmatív” (Marcuse) lenni, mert a tényekben is alapot találó kritika nem lehetséges olyasféle távolságtartással, mely a kódolás-dekódolás metódusainak ellehetetlenítésében áll. Nemcsak arról van tehát szó, hogy a befogadókval való kapcsolattartás érdekében marad (még ha csekély mértékben is) konform az avantgárd műalkotás, hanem arról is, hogy az alkotási folyamat gyakran kollektív jellege, valamint célszerűsége okán is, azaz minden részterületen olyat produkál, amelyre volt már példa. Bürger e diagnózis felállítása, valamint az autonómia hamis felszámolásának minősített neoavantgárd és pop törekvések számbavétele után kételyként fogalmazza meg az eredeti célkitűzés módosítására vonatkozó javaslatát: „Az autonómia hamis felszámolásának észlelésével pedig el kell gondolkodnunk azon, kívánatos lenne-e egyáltalán az autonómia-státusz felszámolása, hogy vajon a művészet gyakorlati élettől való távolsága nem a szabadságnak azt a játékerét biztosítja-e inkább, amelyen belül a fennálló állapotok alternatívái elgondolhatóvá válnak”. (67.)

Mivel az avantgárd nem törölte el, csak átalakította a műalkotás fogalmát („[...] tény, hogy az avantgárd mozgalmak után is alkottak még műveket”), ezért továbbra is van a korábbiakhoz hasonló vizsgálati anyag. A változás lényege az idők során változatlan maradt: a műalkotás-fogalom általános értelme mindössze új „történeti kifejeződést” kapott – ez értelemszerűen adódik, ha a műalkotás lehetőségeit nagyban meghatározó klasszikus elgondolást tartjuk szem előtt: „általános értelemben a műalkotás úgy határozható meg, mint az általános és a különös egysége”. (68.) Bürger értelmezésében a szóban forgó történések a huszadik századfordulón az általános és a különös egységének közvetetté válásáról, a szervesen műalkotás új formájának dominanciájáról szóltak. *Az avantgárd műalkotás* című fejezet azt kutatja, hogy miféle elv vagy kategória képes megragadni azt a komplex helyzetet, melyben az „avantgárd műalkotás” fogalma – az eredeti célkitűzésekkel szemben – nem tekinthető oximoronnak, s melyben a visszafelé tekingetni kénytelen előrs kudarcra nem várt, korábban nem kívánatos, végül mégis üdvös eredményekkel, komoly lehetőségekkel járt. Két megoldási javaslatról számol be, melyek elégtelennek bizonyultak az avantgárd lényegi törekvéseinek és vívmányainak meghatározásához. Először az új adornói koncepcióját, majd a *véletlennel* foglalkozó konstrukciókat tárgyalja, lényegében mindkét témakörben azonos szempontokat alkalmazva. Adorno a polgári-kapitalista társadalmi gyakorlatok szükségszerű eredőjét látja a mindig is jelenlévő hagyományellenességet általános elvvé alakító modernségben. Modernnek lenni végső soron igazodást jelent, idomulást a mindig ugyanazt új formában eladni

igyekvő piaci logikához. Az, hogy „a stílusok és eljárásmodok történeti sorrendje a radikális különbségek egyidejűségébe transzformálódott” (77.), tehát hogy az új kategóriája nemcsak hogy értékét, de értelmét is veszítette a művészeti jelenségek értelmezésében, Bürger számára az új elégtelenségét tárja fel az avantgárd műalkotás szerveslenségének, és e jelleg forradalmi potenciáljának megragadásához. Ahogy pedig Warhol ironikus viszonyulása a fogyasztói társadalom (képi) gondolkodásához csak a kellőképpen „hangoltak” számára jelent ellenállást, s emiatt Bürger szemében végső soron affirmatív megközelítés, úgy szerinte a véletlent, az elgyengült szubjektum technikai kiszolgáltatottságát konstitúciós elvvé emelő művészi eljárások is az idomulás kétes értékű gesztusához folyamodnak. (81.)

Kérdés, hogy miért vette számba a két modellt, ha célja alapvetően a „szerveslenség műalkotás fogalmának kidolgozása” volt. Feltehető, hogy a már emlegetett módszertani rigorózság megnyilvánulását kell a dologban látnunk, de ennél fontosabb, hogy a kritikai irodalomtudomány egyik fítooretikusának ideologikusságától, történetietlen megközelítésmódjától való elhatárolódással az iskola hagyományainak tisztántartása, hitelének megújítása valósulhatott meg. Érdekes módon a szerveslenség műalkotás-fogalom megalapozásaként használt benjamini allegória-elmélet (Adorno új-elképzeléséhez hasonlóan) szintén nem az avantgárd jelenségeinek értelmezésére született. Nehéz figyelmen kívül hagyni, hogy Bürgernek az elméleti konstrukciókat elemeire bontó, azokat konkrét használati formáiktól elidegenítő, majd így újrahasonosító eljárása sokban hasonlít az allegorikusság, szerveslenség és a montázselv kategóriái segítségével megragadottnak gondolt avantgárd műalkotás konstitúciós elvéhez. Ahogyan a talált tárgyak élő gyakorlata Bürger szemében annak nyoma, hogy megszüntetni nem, átalakítani viszont határozottan sikerült a műalkotás viszonyrendszerét, úgy elméleti műve – ahelyett, hogy a kritikai hagyomány örököséként, a legitimációs, affirmációs aktusok, „vállveregetések” voltaképp kritikai hagyomány ellenes gesztusai révén hatástalanságra ítélné magát – az ellentmondásosnak ható építkező „kritika” helyett a kritika valódi szellemét az azt leginkább kifejező, szemezgető, „tárgytaláló”, selejteztető, artikulációs alapvetése segítségével, saját magán, ha úgy tetszik, allegorikusan szemlélteti.

A benjamini *allegória* fogalmát és a *montázst* tárgyaló negyedik és ötödik alfejezetek a koncepciózus kifejtés következményeképpen alig különülnek el egymástól, ha mégis, akkor leginkább a konkretizáció tekintetében. A szerveslenség műalkotás allegorikusságának elvi lehetőségei ugyanis Bürger szerint a montázs alkotás- és befogadásesztétikai következményeiben válnak valósággá. A klasszikus, szerves művel szembeállítva a szerveslenség műalkotás kapcsán azt hangsúlyozza, hogy az életégsz totalitásából kiszakított, izolált, majd újra összekapcsolt valóságselemek az alkotási folyamat nyomán üres jelekből jelentéssé egységekké válnak, de jelentésségüket, jelentőségüket nem a kompozícióból, az egészből nyerik, sokkal inkább a konstelláció szerveslenségéből. Ez a jelentés nem utalás vagy „üzenet”, hanem – Bürger meglehetősen elliptikus kifejtése szerint, talán – inkább gesztusérték. A festővászonra rögzített kosárfül formai-tartalmi tényezőjének de-, illetve rekontextualizáltsága fontos. Az eképp önállósult kompozíciós elemek tehát nem valamiféle valóság vagy valóságmodell reprezentánsai: „ők *maguk* a valóság”. A társadalmi hatás(talanság) tekintetében a fentieknek nyilvánvalóan a recepcióesztétikai vonzatai a leghangsúlyosabbak. A befogadó, az értetlenség okozta sokk nyomán, elégtelenség látván mind a formai, mind a tartalmi megközelítésmódot, kénytelen új stratégiát alkalmazni, hogy az (előbb az értelmezői, majd hétköznapi) helyzetekben visszaszerezze a kompetenciát, de legalább is annak érzetét. Az, hogy bajos a

klasszikus műalkotás alkotórészeinek lényegi jelentést tulajdonítani vagy szerves és szervetlen produktumokat a valóság és mű kapcsolatának mimetikussága alapján elkülöníteni, kiderül a tárgyalás végére beszúrt megjegyzésből, miszerint „még ahol a szintézis tagadásából alkotóelv lesz is, elgondolható kell legyen egy kényes egység”. (97.) Az ellentmondásos műegészről a formai és tartalmi jegyekre egyaránt ügyelő kritikai hermeneutika képes érdemben, az avantgárd utáni helyzetnek megfelelően nyilatkozni – állítja Bürger. A feladat nemcsak a kényes egységre ügyelő, megújított tartalomelemzés működtetése, hanem a *klasszikus helyett módosított* formai érzékenység alkalmazása is. Utóbbit a szövegben több alkalommal is szerepet kapó megállapítás indokolja, miszerint a történeti avantgárd mozgalmak után „semmilyen forma nem létezhet azzal az igénnyel, hogy kizárólagosságot követeljen önmaga számára”. (102.) Vagyis mivel „a stílusok és eljárásmodok történeti sorrendje a radikális különbségek egyidejűségébe transzformálódott”, a formai-technikai jellegzetességek nem vezetnek közelebb az immár sajátos jelentőségű műértelem megragadásához. Mivel az avantgárd mozgalmak jelentette cezúra elsőszámú következménye az esztétikai normák meghatározásának ellehetetlenülésében áll, ezért kontraproduktívnak tűnik a formák normaszempontú analízise. Marad tehát a „képződmény rejtélyessége” (95.), s a felfüggesztett, de sajátos módon felújított értelemkeresés. Érdekes párhuzamként szolgálhat Susan Sontag *Az értelmezés ellen* című esszéje, mely mintegy 10 évvel korábban, 1964-ben, hasonló megfontolásból kiindulva szintén az értelemnyomozó, valamint a formát ugyancsak maradian elemző interpretáció szükségtelenségét hangsúlyozta – az interpretációban éppen a művészet funkciótlanságából, elidegenedtségéből eredő befogadói tehetetlenséget látva. Fontos különbség azonban, hogy Sontag nem feltétlenül az avantgárdban látja a szemléletváltás szorgalmazóját. („Am a programszerű avantgardizmus - amely elsősorban annyit jelent, hogy a művész a formával kísérletezik a tartalom rovására – nem az egyetlen védekezés az ellen, hogy a művészetet megfertőzze az értelmezés.”¹) Mintha azt mondaná, hogy azért volt szükség az avantgárdra, hogy a művészet elidegenedése ellen téves stratégiaként kibontakozó több évszázados értelmezés (tkp. a művészet intézményének egyik pillére) ellehetetlenüljön. Sontag elgondolásában úgy vannak ott lehetőségként, implicite, az apró értelmes egységek időnkénti „kényes egyensúlyai”, hogy nincs az a szigorú konstrukció, amely számára ez a megengedő megjegyzés kockázatos lenne.

Fontosnak tűnik Bürgernek az intézmény elleni avantgárd támadás hangsúlyozása, amennyiben az ügynek (Sontaghoz hasonlóan) kis jelentőséget tulajdonító Lukácsot és Adornót ezen a ponton látja támadhatónak. Szerinte történetfilozófiai konstrukcióik iránti elköteleződésüket kérdőjelezi meg esztétikai nézeteik eme hiányossága. Az elődöknek a művészi eszközök és a szerves/szervetlen szembeállításán alapuló esztétikai fejtegetéseit azért tartja következetlennek, mert – ahogy saját módszertani alapossága is bizonyítja – e fogalmak kellő megalapozása, sőt: felismerése éppen az intézményi meghatározottságok előzetes felismerése után lehetséges. Bürger szerint a megfelelő sorrend betartásával kitűnt volna, hogy a formai újításokat devalváló avantgárd kapcsán a formai jegyek vizsgálata aligha szolgálhat revelatív eredményekkel. A kritikai impulzusok adekvát tolmácsolójaként beállított Brechtet azért tartja Bürger tanulságos ügynek, mert az író nem igyekezett lerombolni a művészet intézményrendszerét, és mivel így adott maradt a komolyan vehető kritikához szükséges érin-

¹ Susan Sontag: *Az értelmezés ellen*, ford. Rakovszky Zsuzsa. *Holmi* 1998/3., 423.

tettség és távolságminimum, kifejezésre tudta juttatni a művészettel kapcsolatos mondanivalóját – leginkább az önállósított alkotórészek révén (103–108.).²

Weiss Jánosnak a Bürger-mű kísérőjeként elhelyezett írása elsősorban történelmi meghatározottságai okán kiváló ellenpontját jelenti a munkának, mely az elméleti-gyakorlati totalitás kialakításáért küzd. A fentebb megfogalmazott módszertani momentum, melynek során Bürger az argumentációban szemlélteti a lényegi kritikusság célszerű és az avantgárd műalkotásokban is elvárt formáját, Weiss számára is fontosnak bizonyul. „Bürger koncepciója tulajdonképpen a módszertani elképzelések és az avantgárdról kialakított kép szintézisének tekinthető.” (127.) A kiinduláskor az Adornótól örökölt maxima adott helyzetre adódó következménye: „az irodalomtudomány kritikusságának feltétele az, hogy egy olyan irodalomra támaszkodjon, amely kritikai impulzusokat hordoz” (128.). Ez természetesen a kifejtés során, a fogalmi nyelv eszközeiben is alapot talál, amennyiben az az avantgárdot a művészet intézményének az immanens kritika fázisából az önkritika szakaszába történő átlépésként tárgyalja. A fontos adalék, mellyel Weiss gondolatmenete a bürgeri koncepció megítéléséhez járul, annak a ténynek megemlítése és értékelése, hogy Bürger e radikális kritikai totalitás-esszémenytől idővel elmozdulni kényszerült. A tárgy és a megragadására szolgáló kategóriák közti „diszkrepancia” beismerése végül is nem nagy tehertétel, hiszen (például?) a kritikai irodalomtudomány ambíciói kevésbé kiemelkedő, vagy – mondjuk így – kevésbé radikális korszak vizsgálatával is érvényesíthetőek (129.). Ez mintha a fenti Sontag-gondolatsort igazolná, amennyiben ott megfogalmazódott, hogy az elidegenedettséggel szembeni küzdelem relevanciája nem kizárólag az avantgárdhoz köthető.

Peter Bürger művét ismerni és ítéletet mondani róla annyi, mint feleleveníteni az individuális (egzisztenciális), befogadói, alkotói, tudományos stb. önismeret és önkritika gyakorlatát. Ha a tágabb értelemben vett kritikai szemlélet kellőképp hatásos, a felelevenítés nem marad pusztán együttgondolkodás (befogadás), hiszen új, immár talán más illetőségű vagy a reflexió más fokán álló és aktualizált fogalmi artikuláció is kialakulhat a nyomán. E lehetőség mindig adott, és a hozzá való viszonyulásnak többféle hagyománya van, melyek mindegyike tanulságos abban a világban, ahol az olyan „dolgozók”, mint a filozófia, a művészet vagy a kritika éppen általa maradtak mindig életben, hogy elszalasztották megvalósításuk pillanatát (vö.: 127.).

(Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete* [ford. Seregi Tamás]. UNIV Kiadó, Szeged, 2010.)

² Erre a már fentebb is előkerült szituációra jó példa lehet egy Jancsó Miklóssal és Török Ferencsel készített interjú, melyet Denys Arcand *Barbárok a kapuk előtt* című filmje után készítettek. A magyar filmrendezők nem győznek hangot adni csodálatuknak, melyet a filmnyelvi-formai kísérletezést nélkülöző, sokak szerint immár „affirmatív” manírnak esetleg egyenesen érdektelennek gondolt „technikákkal” kialakított kompozíció forradalmi, szubverzív potenciálja láttán érznek. Végső soron tehát a valódi „elkötelezettséggel” megformált, jól megírt, megválasztott-megvágott jelenetek (!) jelenthetik a talán az életgyakorlatban is előidézhető hatás, változás kulcsát. (magyar.film.hu)

TÓTH KINGA

**ALL MACHINES
TÍZ/EGY
A MÁSOLÓ**

belsejében a patron repesztésén
a tinta *a betűszedők kiválogatják*
a szent üzeneteket áttételes
hengereken műanyag karral
a beragadtakat kidobják
leválasztják a csillogó felületűekről
azokról akik fent vannak képmást
lent nem készíthetnek a scannerek
visszaadják a negatívot ellenőrzik
a hüvelyt ellenőrzik az alapot
az olvasófej a beolvasandót
letapogatja fényét tükrével
kicsinyítőlencsében adja át
az érzékelőnek *papírrá*
alakítja a vonásokat fénycsöve
és tükrei az üvegfelületre fektetett
anyagot fogadják és küldik
a darabokat a képmás
készítéséhez a dokumentum
mozgó pályára kerül

elhalad a szkennelő modulok között
a görgők csiszolják és szétvágják
a részeket a lapadagoló osztja ki
egysége 10 két oldal egyenként
húzza a gépbe a fejmozgató
lefordítja az emberit áthangolja
negatív síkot hoz létre

ALL MACHINE TÍZ/HÁROM ÓRA

vékony acélszalagjait feltekerceselik
rugója tárol az orsós rugóhajtással
hordozható emlékeztető
a billegőt visszatérítik a disznósörték

*1.felhúzás 2.kismutató 3.nagy
4. másodpercmérő 5.riasztó
6-7.mozgása leáll a tisztelet
programja módja az ünnep*

a cikkely közepébe forgó
hengeres vázán kis és nagy
fémpálca végüket nyílszerűre
nyomják pontosan
böknek a rovátkákra a középső
fúrt lyuktól kis távolságra
balra lejjebb a gátvédő
rugalmas disznósörtéi tartják
az egyensúlyt járásával egy-egy
hurok tekeredik le hat naponta
leesik újrահúzzák egyenletes
lefutása védi a gátlómű nyomatékát
súlyokkal egyenlítik a súlyok
mozgásával nyúlik a szórugó
pontosságát mérik a gátszerkezetek
felfeszítik a disznót

SZÉKELYHIDI ZSOLT

A Ligur-tenger

Franciában
szeretnék meghalni.
Hűtsenek le fodron pezsgő
tengerhabok, korzikai
meredekség alján érjen
a vég szépen, hulljak
alá klasszikus ívben
nyurga sziklakorcról.
Ez lenne kívánatos
lezárás, noha
meghalni bajos, a víz
konzervál, sodor.
Ha lekapaszodom,
talán idővel
megfelelkezel rólam.
Te sem öregedsz,
csak a divat változik.
Egy jeles napon tán
kiemelkedem
a habvonzásból,
látlak majd, modern
hajadon kalap,
csendes hajbókolással
készülök.
Csodálkozhatunk együtt
egymáson megint.

Ingajárom

Űrcsürhe les, tele az ég, műköröm
kéz, láb integet.
Műkörön működöm,
művészi menet,
hej, a hajóm büszkén orrol
az orbiton, tölti ki a pompa
égteret!

Csüggedni nincs érkezésem,
szorít a tájming, lengni, nem tengni kell
két bolygó közötti térben,
ingajárok le, meg fel.

Úgy döntöttünk, én és a Vállalat,
hogy téridőkapun hozzuk vissza
a rég halott filmsztárokat.

Meg az újakat is, néhányukat,
akik alkoholisták vagy bénák
vagy öregedők, mint Bruce Willis,
és a rajongók már nem szívesen látják
olyannak.

Jövünk le a sztárral
a csillagok közül,
az űrcsürhe les, tele a földi
fogadórész-egység.

Jean Gabin-en például
nem fognak a szupergyors részecskék,
a szeme fiatal, a jobb lába átalakul.
Szólok franciául, Gabin! Csökken
a kabinnyomás, vedd a maszkot a szádra:
mettre le masque sur la bouche!
De nem hallgat rám, néz megütközve,
hiába, ilyen a sztárhabitus.

Bruce Willis is néz,
neki három lába nő,
viszont olyan fiatal és szép lett,
mint egy svéd asztaliteniszező.

A nőcsürhe egyként kiáltja
meglátva Willist, hogy vissza,
vissza, nem kérjük a skandináv modellt,
nekünk csakis a régi Bruce kell!
A Die Hard trilógia előtti,
és barna hajjal,
és aggódva hazamennek,
nézik a Drága-akciófilmeket,
és ringatják magukat az álomvilágba.

Nem jön össze ez a sztár-téridőugrás,
vetünk mérleget félévkor,
fogyóban a pénz és nem stimmel
valami a fiatalítógéppel.

Az ingajaratot tartjuk fenn
azért, kérdezem,
szeretek két bolygó közötti térben
ellenni, a csajom is nagyon élvezi,
meg minden...





NAGY ZOPÁN

Két kacsintás

(BORGES FELŐL)

I.

A tükörben (kénesen lecsorogva) párolgott a férfi Neve (melynek állaga bakkecske vén vizelete)... – A Napórát s a Tölgyet látogatta a Kölcsönkért Idő őskertjének legmélyén...

Nehéz kérges a könyvlapnyi léptek: jegyezte meg minden érdes behatolásakor (évente kétszer): a Napfordulók (nem földi) agyagmintáit nézve s „axiómálta”: a Kör alakú Könyv: Fény-jel,

mondhatni: Isteni fémekre, kristályra elcserélt tudat-állapot, mely a Tölgy odvába benőtt (alvilági lény ivarmintáival is egybeért): immár olvashatatlan kód-tükör, „önarckép-befőtt” ...

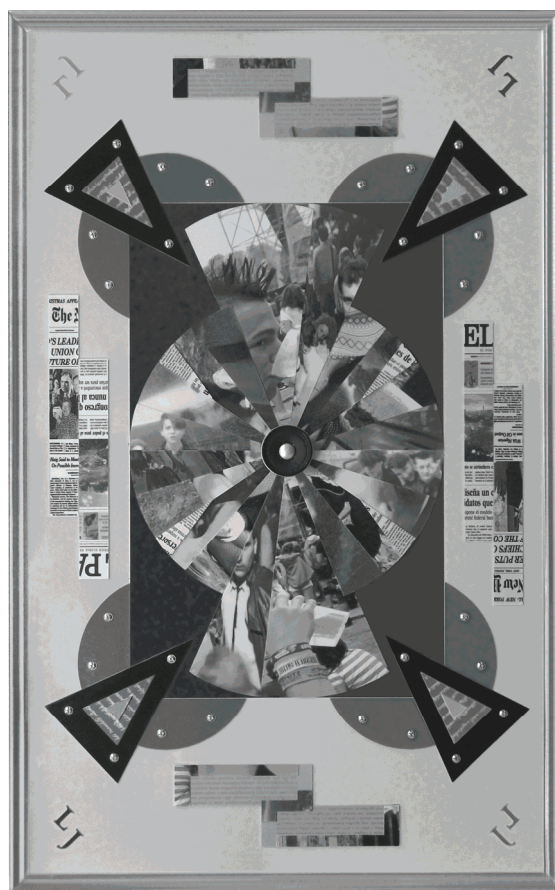
II.

Homályos üvegpohár – kenyérgalacsin...
Kéklő terasz – sárguló ösvény...
Revolver a kolostor kövezetén...
Vérző homokóra – hígtott karmazsin...

Az Opál-sorozatból

Majd reánk-botlott a csámcsogó vihar
– s jött a vak pornószínész, jött a botos pásztor-jellegű,
jött a mérget ivó fekete-koronás, jött a sántító üvegzongora,
jött a fölöttébb ragyás, jött a fanyar ivari látomás,
jött a zöldsáska-arcú, szőlőszem-mellű, parókás-vénlányos ürvezető,
jött egy érdes érem is, jött a felhőkabátos, púpos kisgyerek
(varangyot a táncoló asztalon pisilтетett),
jött a csípőcsont árnyéka, jöttek az izmok és rostok kifordítva,

jött a bolyongó telefonfülke, jött a visszahívható erdő-részlet
 (csak a tisztás volt koszos, mint maszatos jelenések),
 jött a négyes-ikrek négy mellű anyja,
 jött a bevarrott-szájú, pénisz-vaginájú ötödik elem,
 jött a „Tenger” föliratú ember
 -- s elárasztotta köszönésünket, elárasztotta a szemöldök-rímet,
 elárasztotta a matatást, elárasztotta a hatolást... -
 jött – és csak jöttek – és jöttek, és nemcsak, hogy ünnepélyes sebeikkel:
 de majdnem, hogy Teljesen!



DOBAI PÉTER

A lombok műve

„Isten múlik.”

Balaskó Jenő

Túl a városon.
Túl a súlyos kapukon.
Túl a kapualjakon.
Túl a házmestereken.
Túl a viceházmestereken.
Túl a tömbbizalmikon.
Túl a golyónyomoktól
szagatott tűzfalakon.
Egy mezőn vágok át
az éles, tiszta nyárban,
mely nincsen a naptárban.
A fák felé megyek, a fák közé,
a fádba. Egy eszméletlen eszme ez,
a lombok lelkes-beszédes műve.
Egy érzés szorít meg itt,
amelyről nincs emlékem.
Hiába hártánám:
én vagyok ez az érzés,
mely nem enged emlékezni
önmagamra...
*„Szövegtelen dal, s dús egysége csak
Azt zengi, hogy magadban senki vagy.”*
William Shakespeare

LEGÉNDY JÁCINT

olasz hernyótalpasok

TÓVERS

olasz hernyótalpasok
cipelték el medréből
néhány pengearc va-
rázslatát az éjjelenként
iszapnak nevezhető
gyanús elixírt ezerki-
lencszáznolcvanöt ok-
tóberében amíg zoé-
val a töltés gerincén
ülve mint angyalemb-
erek fókuszáltunk a
rozsa által összekor-
mozott ladikra hiszen
oldalánál egy ősi in-
nováció művei békák
nyüzsögtek és felettük
neonvörös színűvé ma-
gasztosult az égbolt
amely omladozni kez-
dett ünnepem dagá-
lyakor így vezeklésül a
háttérben csupán be-
tonkeverők forogtak
szürke szimfóniájuk
lebegte át ujjainknál
az önmagába roskadó
hely növénymezőit
én pedig visszakap-
tam szárnyamat hogy
jégmadárként repüljek
az elgyalult szemét-
dombok majd éjjel a
város üvegtornyai közt

tüntetés

INSTEAD OF MEETING

köldöködbe piercinget rakass
és a vágóhíd kapujából
meztelen tinédzserként figyeld
a halálra ítélt juhokat



MAGOLCSAY NAGY GÁBOR

Hommage 2

és leporelló minden vándorút törött **h**omok egyirányú lépés az alkonyat tűzlő lányzsin **e**g
 üresen ázó napkoron **g**pedig hozzánk igyeksz **e**m minden ébre **d**és után a sikátorszöveg-
 ben az üres kenyér szagában a **tű** nyomában és a szélben i **S** amely **m**agamba elindulni
 képtelen sebet cirógat r **á**nk egy félrefaragott eget a ve **r**s ölében éhes gyerek rumlis v **i**-
 szony egy zárlatos szoknyakorc ez a test leszedált im **a** lesz mire elhagysz

Hommage 3

és mégis enyém e **p**ofontól lángoló tenyér most gondolom felsor **a**kozik mögéd a megvető
 messzeség és a lo **p**ott erdőkbén tomboló violák is felriadnak minthogy a tem **p**lom összes
 szolgálja is a **t**e sorsod fölött szorong és miattad v **i**rraszt a nikotinarcú éj ami **b**en elindu-
 lok nyom **O**mban zivatar gyűlik nyomomból a nyelv **r**áncos bohóca iszik és belém köp

KABAI LÓRÁNT

belátások újév napján

ha egyértelmű, hogy **(1)** minden vonal felfeslik (és nem is feltétlenül azért, mert a csodajelet nem vesszük észre), és ha a kijelentés banalitása ellenére is leginkább **(2)** atomizált, magányos véglényeknek tűnünk föl, valamint ha **(3)** *most tél van, zengő érc és hólánc és halál*, akkor még **(4)** a szomorú karc is elmosódik, **(5)** rend csak kívül lehet, már ha — és **(6)** a kimetszett („megszüntetve megőrzött”) egyik vagy másik fél sem *út*. azaz **(7)** nem tudok én, nem szeretek semmit, holott csak **(8)** a tudatalattim meg a felettes énem szórakozik kedélyesen, miközben **(9)** tettem, amit nem tettem, és mondtam, amit nem mondtam, csak **(10)** ledermedek, ha mintha már mást dermesztettem volna kővé — s meglehet, **(11)** minden egész meggyötör, akkor is csak a szerepeket játsszuk túl —, **(12)** a démon úgyszemint hibázik, és **(13)** már az sincs, hogy ha nem változtatatsz meg semmit, akár ki is rúghatsz a hámból, mert nincs hám, és **(-1)** *nincs kígyó, nincs béka, szentelt víz van és búzakenyér*; kétezer-tizenkettő január egy, dél.

légypapír

tegnap este a tudatalattimmal ittam itthon. nem igazán vagyunk jóban, és ismét csak komoly összetűzésbe keveredtünk, féltem is, hogy esetleg durva verekedés lesz a vége. már épp arra gondoltam, hogy akkor most jön a szokásos, azt mondja megint, „intézzük el kulturáltan, szkanderrel, úgyszemint erősebb az argumentációs bázisom”, de aztán csak ültünk a sötétben, csöndben, ő ködszemüvegben, én nap-szemüvegben. később cseréltünk. aztán megint.

BÉKÉS IZABELLA

Hogyan magyarázzunk képeket?

„A műalkotás elvben mindig újratehermenthető volt.”

(Walter Benjamin)¹

„A születő, a teremtett, a változó ismétlésben jelenik meg és hal el.”

(Erdély Miklós)²

„Mivel az ember sem a teljes azonosság dermedtségét, sem a szüntelen változás és változatos-ság szédületét nem bírja el, a hasonlóságok, analógiák, a ritmizált változás, a dialektikus periódusok szféráját tekinti sajátjának. A különbözőben keresi az azonosat, az azonosban az eltérést. A szellemi ember azonban csak a totális változásban ismer magára.”³ Erdély Miklós *Ismétlés-elméleti téziseiben* az ismétlést mint eljárást és mint létezést meghatározó jelenséget vizsgálja. Konkrét megjelenési formáját egészen a tradicionális művészetig vezeti vissza, ahol a megörökítés ismétlési eljárásaként a kártékony elleni védekezést szolgálta, mint írja: korlátozott mértékben. Hiszen a megjelenítés soha nem járhat teljes sikerrel, mert az ábrázolás csak részleges, a valóságot képtelen egy az egyben prezentálni. Az ismétlés mint a létezés egy formája jelenik meg az ikrek esetében, melyet Erdély emberi duplikátumnak nevez. Ez a megkettőződött élet-forma az individuum számára botrányosnak tűnhet, hiszen létezésük a világ törvényszerűségeivel szemben a véletlenszerűség látszatát erősíti. Az ismétlés eljárásként az ipari szériában figyelhető meg, ahol a véletlenszerű vagy adott kritériumok azonosságá szűkülnek. Beke László az *Ismétlődés és ismétlés a képzőművészetben* című tanulmányában arra mutat rá, hogy „művészet csak ott van, ahol ismétlés, és szándékos, irányítható ismétlés van”. Az idézet Pierre Francasteltől származik, aki szerint a művészet eredendően az ismétlésben gyökerezik. Tandori Dezső, k. kabai lóránt, Marina Abramović és Thomas Kratz ezt a fajta szándékolt, irányított ismétlést gyakorolják, amikor az alább bemutatandó műalkotásaikkal egy Joseph Beuys-akciót idéznek meg.

Ezek a különféle médiumokon keresztül megnyilvánuló alkotások egy 1965 novemberében bemutatott performanszra vezethetők vissza. Joseph Beuys akcióját, mely a *Hogyan magyarázzunk el képeket egy halott nyúl*nak címet viseli, a düsseldorfi Schamela Galériában mutatta be. Ez az év meghatározó volt a magyarországi művészi élet alakulásában is, hiszen St. Auby Tamás és társai (Altorjay Gábor, Jankovics Miklós) ekkor rendezték meg Budapesten az első magyar happeninget *Az ebéd. In memoriam Batu Kán* címmel. A Beuys-akcióról készült felvételen, melyet az üvegfallal elzárt nézők egy kivetítőn tekinthettek meg, Beuys aranypor-

¹ Walter Benjamin: A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában, Ford.: Barlay László, In: *Kommentár és prófécia*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1969. 302.

² Erdély Miklós: Ismétléseleméleti tézisek, azonosításelméleti vizsgálatok, 1973. In: *Ismétlődés a művészetben. Tanulmányok*. Szerk.: Horváth Iván és Veres András. Opus. Irodalomelméleti tanulmányok 5. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980. 168-176.

³ uo.

ral és mézzel bevont fejfel látható, amint egy halott mezei nyulat tart a kezében. Az akció alatt szinte csend van, csupán Beuys járásának zaja hallatszik, melyet a lábára erősített nyúl-lábhhoz hasonlatos lemez és egy földön heverő csont – melyben egy erősítő berendezést helyeztek el – eredményez. A karjában fekvő nyulat olykor megpróbálja járásra ösztönözni, mancsait egymás után rakosgatva, majd ölébe véve mancsát a falon lévő festményekhez érinti, miközben hangtalanul magyaráz. A mímelt beszéd, melyet akkor is tovább folytat, mikor a teremben elhelyezett sámlira ül, a rítus központi eleme. Hiszen maga a cím is a megértésre, illetve annak lehetetlenségére kérdez rá. Ez a kérdés (*Hogyan magyarázzunk el képeket egy halott nyúlnak?*) két részre tagolható: a megértetés módjára, a megérteni kívánt tárgy (a képek, mint médiumok) magyarázat általi (újra)mediálására, valamint ezek befogadójára.

A nyúl Beuys művészetében gyakran visszatérő szereplő, több akciójában is feltűnik a hatvanas években. Alakja minden kultúrában más-más jelentéssel bír, legtöbb esetben a szaporodást, illetve az újjászületést⁴ társítják hozzá. Az eurázsiai mítoszokban testi mivoltának szellemivé cserélésével a teljes átalakulást szimbolizálja, Egyiptomban az isteni kontempláció kifejezője. Beuys performansza esetében, bár minden jelentés termékeny gondolatmenetet eredményezne, a nyúl megjelenését nem lehet pusztán egy értelemre redukálni. A mezei vadnyúl jelentősége a szereplővé, az események résztvevőjévé avatásában, s az itt megjelenő halott állapotában ragadható meg. Ugyanis a performansz során a halott nyúl nemcsak az élők helyét bitorolva jelenítődik meg, hanem átveszi az előadástól elzárt, kirekesztett nézők, értelmezők szerepét is, a kiállító tér kizárólagos látogatójává, beavatottá válva. A műalkotások és az állat közötti szoros kapcsolatot érzékelteti Beuys, amikor a nyúl mancsát a képekhez érinti, megszegve a galériák általános távolságtartó szabályait. Ezzel a gesztusával mintegy meg is magyarázza a címben feltett kérdés első részét. A magyarázat mikéntje nem lehet a beszéd, csak az azonosulás, a nyúlnak a kép részévé, tapasztalójává kell válnia a megértéshez. Ehhez azonban meg kell fosztódnia minden evilági jellemzőtől, minden racionális értelmezési lehetőségtől. Ahogy Beuys mondja⁵, egy nyúl többet ért meg a művészetből, mint egy erőszakos, akaratos, racionalizált ember. A nyúlnak csak arra van szüksége, hogy taktilis viszonyba lépjen a képpel. Beuys erre a *scan* kifejezést használja. A *szkenner* a magyar nyelvben jövevényszóként ismert. Olyan készüléket jelent, mely szövegek képként való beolvasására, illetve képek digitalizálására szolgál. Vagyis bizonyos értelemben transzformátorként működik, a szöveget képpé, a képet információvá alakítja. Mindezt az érintkezés, a beolvasandó lap felületre helyezésével hajtja végre. Beuys nyula hasonlóképpen a szkennerekhez, a képpel való érintkezés (letapogatás) során nem tesz mást, mint átalakítja az információt, megérti a kép lényegét. A közönség tehát nem véletlenül van elzárva a képektől, kiszorítva a galériából. Ők képviselik azt a réteget, akik már képtelenek – s emiatt tiltva vannak – a művészettel valódi, materiális kapcsolatot létesíteni (szkennelni), akik számára a művészet elvesztette kultikus jellegét. „Mert a kultusz az aktív viszony, amit az ember az istenivel ön-maga számára teremt. A kultuszban az isteni nemcsak közvetett ábrázolásra és bemutatásra lel, hanem az istenit közvetlen hatás is éri.”⁶ Cassirer tanulmányában a kultusz alapvetően a val-

⁴ *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és magyar kultúrából*, szerk.: Pál József és Újvári Edit, Balassi Kiadó, Budapest, 1997. 346.

⁵ Henry Garner: Beuys and the body http://www.codesign.co.uk/henry_garner/assets/essays/beuys_and_the_body.htm

⁶ Ernst Cassirer: Kultusz és áldozat, Ford.: Tandori Dezső, In: *A német esszé klasszikusai*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 1981, 599.

láshoz kapcsolódó fogalom, az Isten és ember közötti viszonyt meghatározó gyakorlat. Tevé-
leges, aktív magatartás, hiszen a vallásgyakorló tényleges, szó szerinti gyakorlatot végez,
mellyel közvetlenebb viszonyba kerül a vallás tárgyával. A kultusztól elválaszthatatlan fogalomként jelenik meg az áldozat, melyben a vallásos hit láthatóvá, érzékelhetővé, tapinthatóvá
válík. Az áldozat lehet hálaáldozat, engesztelő, megtisztulási áldozat, vagy egyszerű ado-
mány, a kultikus tevékenység mindig köré szerveződik. Bemutatása állandó szabályokhoz, rítusokhoz kötődik, ezek megtartásával válik biztosabbá az eredmény. Az áldozat jellegéből
adódóan magában foglal egy negatív mozzanatot, a lemondást, a valamitől való megfosztást.
Azért áldozat, mert az egyén számára hiányként jelenik meg. A kultusz lényegi eleme (a tevé-
leges magatartás) a vallásgyakorláshoz hasonlóan a művészet gyakorlásában is megjelenik.
A happening és performansz művészet éppen a rítusai miatt tekinthető gyakran a vallás helyettesítőjének. A happening amint az Erdély Miklós írja, a vallás funkcióját kívánja átvenni.
„Nem titkolt szándéka szerint nem csak a művészet, hanem a vallás társadalmi funkciójának
utódlását is vállalni kívánja. »Istentisztelet a valósághoz.« A művészetek a vallás szolgálatá-
ban alakultak, másodlagos, partiális szerepük, ha más keveredésben is, de meg kell maradjon
az új rituálékban is. Ha valóban nélkülözhetetlen a bejelentett új liturgia, úgy az előzőek sze-
rint annak a régiekkel ellentétben egy folytonosan változó, ismételtetetlen szertartás-soro-
zatnak kell lennie.”⁷ A happening esetében a szertartásos jelleg a folytonos változásban, az
ismételtetlenségben gyökerezik, a performansznál azonban ez az irányított ismételtet-
ségben ragadható meg, ami azért is érdemel külön figyelmet, mert az effajta ismétlés elveszí-
ti a vallásos rituáléknál megjelenő aurát. Beuys performanszában ez az aura még megfigyel-
hető, de a közönsége számára már hozzáférhetetlen. A figyelő már képtelen a fent említett
áldozatra, vagyis nem tud lemondani a felsőbb, racionális értelemről azért, hogy az esemény
részesevé váljon. Már csupán megfigyelő marad, csak mítoszt teremt, a kultusz, a rítus refle-
xióját. Beuys ezért fordul el tőlük, s magyaráz inkább egy halott nyúlra, aki még képes lehet
a kultikus megismerésre. A nyúl ezen állapota, vagyis a halál, olyan magasabb létszféraként is
értelmezhető – amint az a Caroline Tisdall⁸ által bemutatott telefonbeszélgetésből kiderül –,
melyben a gondolkodás „új létre ébred”⁹. Ezt a gondolatát Beuys az anyagság nyugati felfo-
gásához köti, melyben az anyag csak holtában válik megismerhetővé. Ennél fogva a gondol-
kodás, mely anyagi bázisának az üres, kemény, tükörszerű agyat tekinti, csak a halálban tel-
jesedhet ki, mert a halál egy magasabb létszférára nyit ajtót. Így a művészet megértése is
csak a halott nyúl számára, illetve a gondolkodástól megfosztott, ezáltal halál közelivé vált
ember számára válhat lehetségessé.

Beuys, hogy önmagát még jobban elkülönítse az ablakon túli közönségtől, fejét mézzel és
aranyporral kente be. Ezek az anyagok, valamint a performanszban megjelenő filc¹⁰ – mellyel
a sámli egyik lábát vonta be – gyakran feltűnnek művészetében. Az anyag számára már nem
puszta tárgyként, hanem változó, formálódó entitásként jelenítődik meg, mely csorog, olvad,

⁷ Erdély Miklós, A happeningről. Istentisztelet a valósághoz, *Filmvilág*, 1999/3. <http://www.c3.hu/scripta/filmvilag/9903/erdely.htm>

⁸ Caroline Tisdall: Joseph Beuysról. Egy telefonbeszélgetésből In: *Kapcsolatok*, szerk.: Bak Imre és Zelnik József (vitaanyag) kiadója a Népművelési Intézet, Budapest, 1980.

⁹ uo. 52.

¹⁰ „A filc sem statikus: anyagsűrűtmény (ti. nyúláször) lévén, nincs lánc- és vetülékfonala, s így lesz belőle mozgó szigetelő.” Caroline Tisdall: Zsírrol, mézről meg a többiről In: *Kapcsolatok*, szerk.: Bak Imre és Zelnik József (vitaanyag) kiadója a Népművelési Intézet, Budapest, 1980. 53-54.

romlik. Ez az a jelenség, mellyel szobrait képes akciókká alakítani. Az, hogy mézzel és arannyal kente be a fejét, nyilvánvalóan a gondolkodással áll kapcsolatban – mondja Beuys.¹¹ Ezzel a gesztussal a túlracionalizált gondolkodásmódját – mely gátolta a valódi megértést – tompította el. A kijelentést idéző tanulmány írója, Henry Garner hasonló jelenségre hívja fel a figyelmet. Nam June Paik 1962-es akciójában fejét egy nagy üveg tintába és paradicsomlébe mártotta, és ezt használta ahhoz, hogy egy vonalat fessen a papírra, ezzel magát mintegy megfosztva a racionális gondolkodástól, kompozíció teremtésétől, átváltozva élő ecsetté.

Garner külön kiemeli, hogy mivel nagyon kevés dokumentum létezik Beuys akcióiról, különösen fontosak az ezekről készült fényképek. A képek dokumentálják az eseményeket, s az utókor számára is hozzáférhetővé teszik ezeket a jelenségeket – mondja. Azonban nem csupán dokumentumokként, másodlagos entitásokként tekint rájuk, hanem a műtárgyak, akciók folytatásaként, vagyis a McLuhan nyomán sokat hangoztatott „*Medium is the message*”¹² jelenségnek megfelelően. Érdekes felfigyelni arra, hogy miközben Beuys a falon függő festményeket magyarázza a nyúlak, önmagát mint aktort egyben megfigyelés, szemle tárgyává is teszi, vagyis mintegy képet alkot magából. Az üveg mögé zárt nézők úgy tekinthetnek rá, mint egy galériában kiállított műtárgyra. Beuys elzárja, eltávolítja az embereket mint befogadókat a műtárgytól – nem enged taktilis viszonyt létesíteni – s így kizárja annak lehetőségét, hogy valóban megértsék azt. Mivel önmagához sem engedi közel őket – csupán annyira, hogy látni engedi – saját előadásban-létét is műtárgyként jeleníti meg. Ezt az elgondolást erősíti a performansz helyszínválasztása is, hiszen az esemény egy galériában zajlott le. Így válik Beuys mint magyarázó aktor magyarázandó tárggyá. S mivel önmaga csupán képként létezik a látó, de – a performansz szerint – meg nem értő közönség számára, felmerülhet bennünk a kérdés: Hogyan magyarázzuk Beuysot a megfigyelőknek? A valóság így csupán látványként realizálódik, s ezáltal a hozzáférés, a valódi megismerés elmarad.

Nem véletlen, hogy Tandori Dezső a *Joseph Beuys: Hogyan magyarázzunk el verseket...*¹³ című lírai alkotásában éppen ezt az állapotot vizsgálja a különbséggel, hogy azt mintegy meghatványozva (önmagát ismételve) egy az akcióról készült fénykép segítségével teszi. „*Joseph Beuys „Hogyan magyarázzunk el képeket egy halott nyúlak” című/ akciójának fényképén ott látható maga Joseph Beuys, maga a halott nyúl; és/ ez így maga egy kép. Mit magyaráz a kép, és kinek, Joseph Beuys és a nyúl/ jelenléte által?*”¹⁴ Tandori Beuys-hoz hasonlóan megértette(t)ni próbál, amint az új viszonyrendszerben párbeszédet teremt a két jelenség között. Olyan képet figyel, mely a Beuys-előadásnak egy kimerevített pillanatát ábrázolja: azt, amikor Beuys egy sámlin ülve néz el a nyúl fölött, s magyarázni próbál. Versében Beuys szemben áll velünk (képet nézőkkel), mégis megjelenik a kérdés, „*Hol vagyunk mi?*”, mely a néző valós helyzetére utal, vagyis arra, hogy ténylegesen nincs jelen. Nem vesz részt a pillanat eseményében, hiszen Beuys nem a nézőhöz szól, tekintete ezért nem rá irányul, hanem a semmibe mered. A versben csakúgy, mint az akcióban nem az ember, mint értelmező személy a lényeges, hanem az értelmezendő jelenség maga, tehát a médium. Tandori és Beuys költő és kép-

¹¹ Henry Garner: Beuys and the body http://www.codesign.co.uk/henry_garner/assets/essays/beuys_and_the_body.htm

¹² Marshall McLuhan: *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte*, Trezor Kiadó, Budapest, 2001.

¹³ Tandori Dezső: *Joseph Beuys: Hogyan magyarázzunk el verseket...* In: Tandori Dezső: *Becsomagolt vízpart*, Kozmosz Könyvek, Budapest, 1987. 86.

¹⁴ uo. 86.

zőművész lévén, a megjelenítendőt a számukra leginkább kínálkozó médiumként, vers és kép¹⁵ formájában mutatják be. Wittgenstein *Tractatus* című művében az ismeretszerzés alapvető eszköze, vagyis a valóság megismerésének módja, a leképezés, tehát a konkrét képként, szöveggként vagy egyéb jelekként való megjelenítés. Ebben a leképezésben az egymásnak való megfeleltetés a fontos, mivel a képek és az objektumok egymáshoz rendelve jelennek meg.¹⁶ Tandori szövegében ez az együttállás a megértésre váró képként tárul elénk. „*Miféle semmibe néz el a nyúl gyengéden tartott teteme fölött Beuys? Mi az, amit igazából csak a halott nyúl – történetesen egy nyúl – ért meg... miből? Ez a kérdés, miből is! Vagy talán az együttlét az, amit érteni kell ebből a jelenetből. Nemcsak Joseph Beuysét, a nyúlét és a képek képzetét; nemcsak a fizikai lehetetlent; és nemcsak a szellemi. Hanem, hogy a képek megértésre vágyanak.*”¹⁷ Ebben az együttállásban a halott nyúl olyan közelségbe kerül, hogy a megmagyarázhatatlanságot gátoló korlátok ledőlnek, s a magyarázandó kimondhatóvá válik. A közlés módja azonban ellentmondásos, ugyanis a szövegben határozatlan és mutató névmások segítségével történik, tehát a lényegi még mindig fedésben, távol marad. A versben szereplő *tudjuk* és *tudta* idézőjeles kifejezések is az elhallgatott, ki nem mondott közös ismeretre utalnak. „*De hogy azt a nyúl »tudta«, hogy van »valami« nyúltság fölötti, biztosra vehető. Ahogyan mi is »tudjuk«, hogy van valami fölöttünk, a képeink fölött, a vers fölött, túl ezen, meg ami mondható róla.*”¹⁸

Tandori írása második részében a keletkezés körülményeire mutat rá. A vers írásakor Szpéró, a már-már ikonikussá váló madara elérte a nyolcéves kort, s így gyakorlatilag megkezdődött a halálnak, mint jelen nem lévőknek az előkészítése. „*Míg ezt írtam, madarunk, Szpéró, nyolcéves múlt, veszélyeztetett/ állapotú lény immár, a gyóglámpa alól hangokat adott a gépzajra. Egyszer el kell majd magyaráznom neki, tudom, miről is volt szó ezzel./ Egyszer ezt fogom magyarázni neki, ezt a verset. Addig – most/ például – megyek, etetni próbálok, hogy ezzel is távolabbra tolódjon/ minden utólagos magyarázat.*”¹⁹ Ez a folyamat vezeti Tandorit Beuys akciójához, s annak jövőbeli megismétlésére alkalmat teremt. Ez a jövőidejűség az, ami az elkészült verset annak gyakorlati felhasználhatóságát tekintve szükségtelessé teszi. „*Az etetéssel azt/ akarom magyarázni – neki, vagy annak, aki ezt olvassa –, hogy erre az írásra/ itt most nincs is olyan nagy szükség.*”²⁰ A vers csupán helyet jelöl ki, készít elő a majdan megjelenő számára.

Tandori *Beuys és a képmagyarázás*²¹ című versében már egészen más képet rajzol az olvasónak, olyat, ahol az élő és halott szerepet cserél. Tandori Beuysot látja halottnak, ő az, aki mintha halála után térne vissza a nézőkhöz. Erre utal a fején lévő maszk, melyet Tandori a

¹⁵ A szó és kép egymáshoz való viszonya, mely a mai napig értő tekintetek sokaságát irányítja maga felé, túl nagy téma ahhoz, hogy dolgozatomban elemzés tárgyává tegye. Ezért itt utalnék Lénárt Tamás: *A szó-kép probléma és a technikai médiumok* (In: Alföld, 2010 május) című tanulmányára, mely a jelenséget Heidegger 1938-as *A világgép kora* című tanulmánya kapcsán kezdi boncolgatni, s vázlatosan áttekinti a témával kapcsolatos legfontosabb szerzők gondolatait.

¹⁶ Lehmann Miklós: Wittgenstein korai és kései képfelfogásáról, In: Transindex, 2000. 15-16-szám, <http://kellek.adatbank.transindex.ro/pdf/15-16/004Lehmann.pdf>

¹⁷ Tandori, uo. 86.

¹⁸ Tandori, uo. 86.

¹⁹ Tandori, uo. 86.

²⁰ uo.

²¹ Tandori Dezső: *Beuys és a képmagyarázás* In: Tandori Dezső: *Becsomagolt vízpart*, Kosmosz Könyvek, Budapest, 1987. 129.

lepusztulás maszkjának nevez. A halotti maszk minden kultúrában és korban arra volt hivatott, hogy megőrizze a halott arcának utolsó még ép vonásait. A maszk a halál állapotát rögzítette, de egyben az életre is utalt. A maga sajátosságában egyszerre jelenítette meg a halált, az utolsó gesztus rögzítésével, és őrizte az életet, az elhunyt arcának megjelenítésével, valamint azzal, hogy az élet utolsó jelét, a halálnak megadást örökéletűvé tette. Az elhunyt arca, a maszk, mely már tömegek számára is láthatóvá válik, hiszen múzeumok, temetkezési vállalatok „kínálatában” szerepel, a halált állítja ki, mikor a kiállító tér falára helyeződik. A nézők ezzel a halállal néznek szembe, úgy vizsgálják a halotti maszkot, mint a Beuys-akciót figyelők Beuysot. Tandori versében hasonló nézőként szerepel, olyan, mint a múzeum nézői, akik Beuys akcióját figyelték. Bár az az előadás élő volt, mégis Beuys elérhetetlenné téve magát az üvegfallal, képként jelenítődik meg, képként állítja ki magát. Tandori erről a képről készült képet nézve egy halotti maszkot lát, de még az ember fején lévő. Ez a maszk számára nem az életet, hanem a halál pusztításának örökkévalóságát jeleníti meg. Az általa látott képen a nyúl nem halottként, hanem alvóként jelenik meg, vagy úgy, mint Ophelia a Hamletből. „A nyúl, akinek a képeket magyarázzák, ő olyan, mintha élne./ csak aludna, vagy mintha Opheliát Hamlet még egyszer/ így”²². Ophelia párhuzamba állítása a nyúllal mindkettejük értelem nélkülségére, cselekvésképtelenségére utalhat. Ophelia örülete alkalmassá tenné rá, hogy Hamlet Beuys-hoz hasonlatosan titkokról meséljen neki, olyan dolgokról magyarázzon, melyet az értő fül képtelen lenne felfogni. Itt hívja fel a figyelmet Tandori arra, hogy a nyúlnak ezért semmi köze nincs hétköznapi megjelenéséhez: „a közkeletűhöz, hogy »nyuszi«”. Tandori ezután leírja Beuys öltözetét, helyzetét a képen, s arra a következtetésre jut, hogy a kép nem történetet mesél el, sem tragédiát, sem belenyugvást nem jelenít meg, csupán konstatál, a kép létezése a fontos.

k. kabai lóránt a fent említett első Tandori vershez, s ezen keresztül Beuys akciójához csatlakozik, ismételt *tandori dezső: joseph beuys: hogyan magyarázzunk el verseket...*²³ című versével. A mű szerkezete hasonlít Tandori verséhez, legtöbbször szó szerint átvesz sorokat abból, olykor azonban függőbeszéd-szerűen kommentálja a leírtakat. kabai Tandori írását magyarázza, úgy tekintve arra, mint egy képre. „*tandori dezső joseph beuys: hogyan magyarázzunk el verseket...(!)/ című versének elején a szerző egy képet »mutat«,/ beuys akciójának fényképét./ melyen ott látható maga joseph beuys egy halott nyúllal,/ és ez így maga egy kép «- mondja tandori;/ és ez így maga a »kép«, melyet a szerző mutat./ s melyben magától értetődően, benne áll maga tandori dezső is.”²⁴ Ezáltal Tandori vizsgálódása – melynek középpontjában szintén egy kép, a Beuys akciójáról készült fénykép áll – maga is képpé válik. A nézővé változtatott olvasó képet lát a képben. Kabai azonban feltesz egy kérdést, nemcsak azt, amit Tandori, vagyis, hogy hol van a néző/olvasó a képben, hanem azt is, hol van maga Tandori a vers írása közben? Hol áll ő? A megjelenítő, ahogy nevezi, láthatatlan az olvasó számára, tudja, hogy ott/benne van a képben, mégsem szembesül vele. Jelenléttelensége rokoníthatóvá teszi a Beuys-akcióban megmagyarázni szándékozott megmagyarázhatatlannal. Hiszen, ahogy kabai írja, Tandori soha nem jelenne meg előttünk Beuys zsír-maszkjában, illetve *semilyen fizikai mivoltában* sem. Csupán közvetetten jöhet létre a találkozás. A vers második fe-*

²² uo.

²³ k. kabai lóránt: *tandori dezső: joseph beuys: hogyan magyarázzunk el verseket...* In: k. kabai lóránt: *Klór: versek valakinek és bárkinek*: József Attila Kör : Prae.hu, Budapest, 2010. 41.

²⁴ uo.

leben a szöveg keletkezésének háttére kerül előtérbe: „*míg ezt írtam, macskáink, wittgenstein és kosztolányi, a bűdös és a radírpók egymást kergették körbe-körbe a lakásban*”²⁵. Míg Beuysnál és Tandorinál mindkettejük kiemelt jelentőséggel bíró állata, a nyúl és a veréb kerül be a művekbe, addig kabainál a macskák csak alibiként szolgálnak arra, hogy nevükkel a Tandori-versben megjelenő kép-elméletekre reflektáljon.

Marina Abramović és Thomas Kratz performansz-művészek egy év különbséggel megismételték az említett Beuys-performanszot. Abramović 2005 novemberében a new yorki Guggenheim Múzeumban adta elő *Seven Easy Pieces*²⁶ című (re)performanszát, melyben egy hét alatt hét művész korábbi munkáját elevenítette fel. Többek között Bruce Nauman: *Body Pressure*, Vito Acconci: *Seedbed* és Valie Export: *Action Pants: Genital Panic* című előadásai is helyet kaptak Beuys akciója mellett. Abramović Beuys kosztümjéhez hasonló ruhát és filc kalapot viselt, mézzel bekent teste aranyfüsttel volt bevonva, miközben egy halott nyúlhoz beszélt és fekete táblákat rendezgetett. A Berlinben élő Kratz 2006-ban mutatta be *How I Explain Pictures to a Dead Hare*²⁷ című előadását. A performansz Beuys '65-ös előadására úgy reflektál, hogy kicseréli a kérdés általánosságát (How to Explain), a megoldás személyességére: *How I Explain*. Kratz Beuys-hoz hasonlóan egy üveggel elzárt helyiségben jelenik meg, fejét mézzel és aranyporral bevonva egy nyúlhoz suttog. Hangját az elkülönített közönség hangosbemondó segítségével hallja. Az előadó tér szinte üres, csupán egy szobabicikli és egy robot található benne. Kratz az előadás közben olykor erre a szobabiciklire ülve suttog a nyúlnak meg-megállva tekerése közben; s a robot autó ide-oda járkal a 'Daisy, Daisy' kifejezést énekelve. Mindkét tárgy, a bicikli és az autó is újszerűen hat Beuys performanszához képest. A legfőbb különbség azonban az, hogy Kratz és Marina Abramović performanszából is hiányoznak a narratíva középpontját képező festmények. Kratznál csupán egy falon elhelyezett poszter tartalmazza a hivatkozott művek listáját, míg Abramovićnél csak fekete táblákkal találkozunk. Vagyis a magyarázat tárgya nincs is jelen, nem látható, nem érinthető. A magyarázat mikéntje ezáltal szükségszerűen megváltozik, hiszen a nyúl már nem lép, nem léphet taktilis viszonyba a képekkel. Így már nem is beszélhetünk a művészet kultikus jellegű, gyakorlati megismeréséről. Ezen performanszok célja tehát nem ugyanaz, mint Beuys esetében: mintha a két művész szkeptikusan nyilatkozna a megismerés lehetőségéről. Kratznál a sehová sem haladó szobabicikli, melyen a magyarázás folyik, mintha éppen a célba érés lehetetlenségét, a megértetés hiábavalóságát példázná. Mintha a magyarázat nem csupán a kérpározástól lenne izzadságszagú.

Thomas Kratz, Marina Abramovic, k. kabai lóránt és Tandori Dezső a művészetük számára leginkább kínálkozó formában (vers, performansz), Erdély Miklós szavaival²⁸ élve: a változó ismétlésben idézik, teremtik újjá Joseph Beuys 1965-ös akcióját, elgondolkodtatva, ki-zökkentve az olvasót/nézőt gyakran oly biztosnak hitt pozíciójából.

²⁵ uo.

²⁶ Najmányi László: *Marina Abramović: Hét könnyű darab*. http://artportal.sigmanet.hu/aktualis/hirek/marina_abramovic_het_koennyu_darab

²⁷ <http://www.ica.org.uk/17221/Artists/Thomas-Kratz.html>

²⁸ Erdély Miklós: Ismétléseleméleti tézisek, azonosításeleméleti vizsgálatok, 1973. In: *Ismétlődés a művészetben. Tanulmányok*. Szerk.: Horváth Iván és Veres András. Opus. Irodalomelméleti tanulmányok 5. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1980. 168-176.

KÓHALMI PÉTER

A semmi felől

„Ha lassan megérted, miképpen nincs, ami van, úgy nevében érted meg, és neve erősebb valósággá válik. Távolodva lásd egyre élesebben!”¹

Arra a kérdésre, hogy mi a művészet, Erdély Miklós legtömörebben a *Marly tézisekben* válaszol, melyet az 1980-as, Párizs közelében, Marly-le-Roi-ban rendezett Magyar Műhely-találkozón olvasott fel. Tézisekbe sűrített válasza a paradoxonok felforgatóerejét használó gondolkodás letisztult, kikristályosodott összegzése. Tézisei alapján annyit mondhatunk biztosan: a művészet, a műalkotás – és egyben a szabadság – úgy határozható meg, mint korlátlan, nem korrelatív, tiszta eldöntetlenség. Nem tudunk többet mondani róla, mert közelebből csakis a semmit tudjuk elmondani róla.²

Ahhoz azonban, hogy körbejárjuk, a művészet által felkínált üres helynek milyen vetületei vannak még Erdély életművében, néhány további gondolatát, a tézisektől eltérő, ám azokkal mégis egy irányba tartó megközelítését fogom egybegyűjteni. Ennek során pedig kiderül majd, hogy a „semmi” nagyon is „valami.” Erdély teóriája szerint a műalkotással való találkozás a megcsontosodott gondolati sémák szétfeszítésén és a fogalmiság feloldásán át tarthat

¹ Erdély Miklós: Mondolat. In: Erdély Miklós: *második kötet*. (A továbbiakban: *MK*.) Vál., szerk. Beke László, Peternák Miklós és a Magyar Műhely szerkesztősége. Magyar Műhely, Párizs, Bécs, Budapest, 1991. 6.

² A *Marly tézisek* befejező sorai:

„• A műalkotás üzenete az üresség, ami a sajátja.

•• A befogadó ezt az ürességet fogadja el.

••• A műalkotás helyet készít a befogadóban, amikor üzenetét a befogadó »megérti«.

•••• A befogadó ilyenkor azt mondja: »szép«, ami szintén üres kijelentés.

••••• Ilyenkor megjelenik a szabadság érzete, ami semmi más, mint üresség, lyuk a »felismert szükségszerűség« láncolatában: hely.

•••••• Hely: a még-meg-nem-valósult számára.”

[Erdély Miklós: *Marly tézisek*. In: Erdély Miklós: *Művészeti írások. (Válogatott művészetelméleti tanulmányok I.)*. (A továbbiakban: *MI*.) Szerk. Peternák Miklós. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991. 128.] Marly-le-Roi-ban a tézisek felkért vitapartnere, Horányi Özséb, nem tudott jelen lenni, pedig az ő „fogai számára” hagyott benne helyet Erdély. Kibédi Varga Áron és Petőfi S. János itt elhangzott hozzászólásának tanulmányformára bővített közlését lásd: Kibédi Varga Áron: *Megjegyzések Erdély Miklós Téziseihez*. In: *Magyar Műhely*. 1981. július, XIX. évf. 64. sz. 34-35.; Petőfi S. János: *Szöveg és jelentés*. In: *Magyar Műhely*. 1981. július, XIX. évf. 64. sz. 36-59. A tézisekhez lásd még főként a következőket: Hegyi Lóránd: *Az antiművészet pályái és Erdély Miklós helyzete*. In: *Magyar Műhely*. 1983. július, XXI. évf. 67. sz. 11-20.; Nagy Pál: *Erdély Miklós: Tézisek az 1980-as marly-i konferenciához*. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110-111. sz. 17-23.; Brendel János: *Signum temporis*. *Megjegyzések Erdély Miklós művészeti írásaihoz*. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110-111. sz. 24-28.; Bujdosó Alpár: *A semmi, az üres jel, a polivalencia és a nyílt tér*. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110-111. sz. 69-74.; Ungváry Rudolf: *A személyes művész. Erdély Miklós nem triviális helye a struktúrában, avagy A találékonyságba belekapaszkodó ember*. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110-111. sz. 176-188.

az üresség felé. Az üresség azonban – és ebben az írásban ezt szeretném bemutatni – csak ebből az irányból jelentésnélküli, meghatározhatatlan. A semmitől távolodva, ha visszapillantunk rá, láthatjuk úgy is, hogy ez volt minden jelentés legstabilabb kiindulópontja. A következők így meglehet, első látszatra a *Marly tézisek*nek némileg ellentmondanak, ám összességében nem ellenpontoszni, hanem kibontani szeretnék a „semmi dinamikáját”.

1980-ban, a Bercsényi Kollégiumban mutatta be Erdély Miklós *A kalcedoni zsinat emlékére* című environmentjét. Kátránypapírból a terem padlójának egészét lefedő keresztet formált, melynek a széleire üveglapokat fektetett. A kereszt közepére egy kötegni maceszlapot helyeztett, majd forró ólommal végigöntötte a kereszt szárait, a metszéspontot beleégetve a macesztömb mélyebb lapjaiba is. A kereszt végében egy lefordított tepsire állt, majd égő cipőfűzőkkel megtartotta beszédét, mely egyszerre volt a mű része és a mű széleskörű, legteljesebb interpretációja. Előadásában anyagok, jelentéstömegek és tradíciók keresztelték egymást, miközben a macesz és az olvasztott ólom találkozásából felszálló friss kenyérillat lengte be a teret. Itt hívta fel a figyelmet a terem falán fejmagasságban körbefutó telexpapír fontosságára, az átfogó, a munkát nem csupán fizikálisan keretező jelentőségére. A kék telexcsík egy-egy kátránypapírsávból indult, és oda érkezett meg, áthaladva a bejáraton is, fejhajtásra készítve a belépőket. A telexpapíron végtelenbe tűnő, halványodó tizedes tört futott végig: „Az univerzum 99.9999999...%-a fölösleges.” Erdély értelmezésében: „Elhalványodó végtelen tizedesek: a tudat ellenmozgása, s mint ilyen, realista emberábrázolás. [...] Szerepel itt még egy fölirat, hogy »az univerzum 99,99%-a fölösleges.« Ennek a kilencesei fokozatosan halványodnak, és – amint már fölolvastam – itt egy más dimenzió ellenmozgást végez és ezáltal halványodik el. Tehát föl-foghatjuk úgy, hogy az, ami a világegyetemben nem fölösleges, az halványítja ezt a százalékot.”³ A látogatók a teremben körbesétálva a semmibe vesző számsor mentén haladhattak, lépésenként közeledve a leghalványabb 9-eshez, mely talán már a „másik dimenzió” határán van. Közben pedig eltűnődhettek azon, hogy mi is az, ami mindent elhalványítva ellenmozgást végez. Azon, hogy mi az, ami a világegyetemben nem fölösleges. Azon, hogy mi lehet a halványodó számsor végén, ahonnan visszanézve már minden csupán fölösleges.⁴

³ Erdély Miklós: Előadás a kiállításról. (Magnófelvétel után). In: *MI*. 148–149. o.

⁴ 1980-ban az environment két változatban is elkészült: az egyik a Bercsényi Kollégiumban, a másik a genti Museem van Hegendaagse Kunstban rendezett *6 Hongaarse Kunstenaars* című tárlaton volt látható. Gentbe Erdély nem tudott kiutazni, mivel nem kapott útlevelet. Ide a telexpapírt még maga készítette el és küldte ki, az environment többi elemét pedig az instrukciói alapján a kiállítást rendező Jan Hoet és az ott szintén kiállító Károlyi Zsigmond, Hajas Tibor, valamint Halász András állította össze. [A munkáról lásd még: Tillmann J. A.: „Nem hiszem, hogy még egy ilyen ember van a világon.” Erdély Miklós és A kalcedoni zsinat emlékére. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 37–43. o.; Hajdu István: Kalcedon – a kétely, a kétség, a kettősség, a hármasság és a négyesség. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 156–161. o.; Beke László: Erdély Miklós munkássága. Krono-logikai vázlat képekkel 1985-ig. In: *Erdély Miklós*. Kiállítási katalógus, Óbuda Galéria, Zichy Kastély, 1986. április 11 – május 5. 22. o.; Szőke Annamária: Erdély Miklós műveinek restaurálása és rekonstrukciója. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 129–130. o.; Hornyik Sándor: Naiv realizmus és „természettudományos koncept”. A modern természettudomány helye Erdély Miklós művészetében. In: *Magyar Műhely*. 2004. XLIII. évf. 131. sz. 42–44. o.] Az 1981-ben elhangzott *Apokrif előadás*ban is visszatér Erdély néhány mondat erejéig *A kalcedoni zsinat emlékére* készített environmenthez: „[...] [A] bibliát gyógyvizekkel megjelenítem. Szimbolizálok. Tehát régen az esők, amik felülről jöttek, és a kinyilatkoztatásként is értelmezhetőek, beszivárogtak a föld alá és forrásvízként alulról törnek fel. [...] [Cs]ak tiszta gyógyforrásból meríttek. Különösen tetszett nekem az, hogy akik a Happenig címszó alatt nagy, durva eseményeket vártak, azok csak néhány gyógyvizes üveget és kis viráglocsolást tapasztaltak. Én enyhe kajánsággal figyeltem ezeket a csalódottságokat.

Erdély egy évvel korábban, 1979-ben az INDIGO csoporttal beszélgetve úgy fogalmaz, hogy a műalkotás utat készít elő a kilépésre. De honnan is? „Furcsa módon a mosoly mindig egy kilépés, nem tudom, miből... Ezen gondolkodom, hogy miből lépek ki. Nem tudom.”⁵ S Erdély mondatait, miszerint nem tudja, miből történik a kilépés, érthetjük úgy is, hogy csak a kilépés hová-ja igazán meghatározható: „[...] [M]ilyen őrült szüksége van az embernek az állandó megújulásra, a kilépésre. És az örök érvényes dolog irányába tud kilépni.”⁶ A jelentéskioltság az üresség felé kilépés lehetősége. Viszont oly paradox módon, hogy ez az üresség maga jelentésnélküliségében mégis az egyetlen meghatározható állandó. A semmi körvonalazása így pedig nem csupán a megtisztuló gondolkodás folyamatának a jellemzése – Erdély szavaival „realista emberábrázolás” –, hanem a semminek mint abszolútumnak az objektívítésre törekvő leírása is.⁷

A műalkotás ideális esetben a „semmi” felé vezet. Ahogy Deréky Pál írja: „Nem született általános érvényű megállapodás arról – legalábbis én nem tudok róla –, hogy mi legyen a jelentéskioltság után, mi legyen a »hely« sorsa. Alighanem szeretnék volna függőben tartani, amíg csak lehet [...]”⁸ A függőben tartáshoz finoman hozzátehetjük Erdély végtelenítő meg-

Körülbelül itt tartottam a gondolatmenetben és idáig is írtam le, mikor tegnap este hazamentem, hogy befejezzem ezt a kis írást, a mai előadást. Mikor bementem a szobámba, akkor a falamon volt a Bercsényi utcai kiállításon szereplő művem. Egy nagy kátránypapírkeresztet csináltam és a közepére macaszt, zsidó kenyeret raktam, aztán forró ólommal leöntöttem kereszt alakban. Ennek a közepét kivágtam, és mivel máshol nem tárolható és különben is elég lényeges jel, a falamra szögeztem ki az ágyam mellé. Elég súlyos rajta az ólom meg a macasz. Tegnap bemegyek, és azt tapasztalom, hogy az ágyamon fekszik az egész, leszakadt a falról. Ettől azonnal szorongást kaptam, különösen, mert magam sem voltam biztos abban, hogy ilyen kritikusan vagy ennyire közvetlenül joga van-e egy embernek egyáltalán foglalkozni a Bibliával. Szinte úgy tűnt, hogy na, megérkezett az égi jel, mert leszakadt a kép. [...] Ettől baromira megijedtem. Nem lesz előadás ma – mondtam –, a diákat elégetem és a negatívját is nyomtalanul ki kell irtani. [...] Aztán leültem, és elkezdtem gondolkodni azon, hogy vajon hol követtem el hibát, mi a bűnöm. [...] Azt kapizsgáltam, amikor elhatároztam, hogy milyen akciót csináljak, hogy a gyógyvizet azonosítottam a Bibliával. Ez már maga egy mágikus eljárás. [...] [A]mit a gyógyvízzel teszek, azt tulajdonképpen a Bibliával teszem. Most nézzük meg, hogy mit műveltem a Bibliával. Mindenekelőtt öntöttem ezt a kis virágot. Ezt jól tettem, ebből semmi bajom nem származik. Ittam, ezt is nagyon jól tettem. A következő, ami már nagyon gyanús, az, hogy kicsorgattam. [...] [T]ulajdonképpen a hibák hiábavalóságát csorgatom ki, és így a tagadás tagadásával mondjuk ellene dolgoztam a hiábavalóságnak. Ez volt a reményem.” [Erdély Miklós: Apokrif előadás. In: *MI*. 161–163. o. Elhangzott az *Új irányzatok napjaink művészetében* című, Körner Éva által szervezett TIT művészettörténeti előadássorozat keretében, 1981. december 2-án, az FMK-ban. (A fluxus és a happening téma kapcsán Erdély saját, 1981. november 25-én, a Műegyetenem megtartott akciójáról.)]

⁵ Téma: A költészet. Az Indigo csoport beszélgetése az Erdély Miklós *Költői avantgarde* című pécsi előadásához kapcsolódó kiállításról 1979. november 7-én. In: *KREATIVITÁSI GYAKORLATOK, FAFEJ, INDIGO – Erdély Miklós művészetpedagógiai tevékenysége 1975–1986*. (A továbbiakban: *KGYFI*.) Összeállította Hornyik Sándor, Szőke Annamária. MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Gondolat Kiadó – 2B Alapítvány – Erdély Miklós Alapítvány, Budapest, 2008. 256. o.

⁶ Uo. 275. o.

⁷ Erdély Miklós 1979 őszétől hétrészes előadás-sorozatot tartott a pécsi Városi Művelődési Központ Ifjúsági Házában *A 70-es évek művészete* címen. Az első két előadáshoz a Kísérleti Galériában kiállításokat is rendezett az INDIGO csoporttal, melynek az egyik kiállítást megbeszélő összejelentéséről készült a hangfelvétel, melyből idéztem. [Az INDIGO csoport 1979. november 7-ei beszélgetéséről és a pécsi előadások időpontjának az Erdély-hagyatékban lévő dokumentumok alapján elvégzett precíz pontosításáról lásd: Szőke Annamária: Erdély Miklós pécsi előadásaihoz kapcsolódó kiállítások: „költészet” és „film” (1979. november és december). In: *KGYFI*. 247–251. o.]

⁸ Deréky Pál: A magyar neoavantgárd irodalom. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Deréky Pál és Müllner András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 36. o.

jegyzését: „Kész van, ami készül.”⁹ Ám a „hely sorsát” fürkészve Erdély gondolatainak mélyebb rétegei felé tarthatunk. A semmibe átnyúló törekvéseit láthatjuk úgy, hogy nem csupán az értelmezési raszterek, a látens világképek fokozatos lebontásáról szólnak, hanem az üres hely, a semmi érintésén át a folyamatos megújulás lehetőségéről is. Semmiképp sem egy új konstrukció stabilizálásáról, avagy az üres hely feltöltéséről, hanem egy végtelenbe gyűrűző, mindig megújulni képes körforgásnak a lehetőségéről. S azt hiszem, igazán ehhez, halványodva a semmi felé tartó, a semmit érintő és az onnan távolodó, majd újra és újra visszakanyarodó körforgáshoz, a megszokások leülepedésének, a megismerés önmagába záródásának a mindig továbblendítéséhez hozzáolvasva lesz teljesebb Erdély mondata: „Kész van, ami készül.”¹⁰

A semmi abszolútumszerű meghatározását Erdély újabb és újabb adatokkal pontosítja. Az általa is több ízben (meg)idézett Heidegger a kiürítés és a megtöltés folyamatát helyezi egymásra, ezzel az üresség hiányként való leírását oldja fel. „A pohár kiürítése azt jelenti: azt mint magába fogadót szabaddá-váltjába gyűjteni. [...] Az üresség nem semmi. Nem is hiány.”¹¹ Erdélynél pedig:

A semmi csak úgy tud igazán semmi lenni, ha magát
folyamatosan újratermeli; akárcsak a valami. [...]
Hej, ezért van valami és ezért nincs inkább semmi,
degger.¹²

⁹ Erdély Miklós: Idő-möbiusz. In: *MK*. 95. o.

¹⁰ Uo.

¹¹ Martin Heidegger: A művészet és a tér. In: Martin Heidegger: „... költőien lakozik az ember...” – *Válogatott írások*. Vál., szerk. Pongrácz Tibor. Ford. Bacsó Béla, Hévízi Ottó, Kocziszky Éva, Pongrácz Tibor, Szijj Ferenc, Vajda Mihály. T-Twins Kiadó, Pompeji, Budapest, Szeged, 1994. 217. o.

¹² Erdély Miklós: Aranyfasisztáim. In: *MK*. 21. o. Ha a jelentéskioltság önmagán túlmutató szimbolikáját végigkövetjük, kiténik, hogy a kioltást Erdély többször társítja a fasizmus brutális pusztításával. S habár a jelentéskioltsást alapvetően nem ez a képzetársítás határozza meg, több munkáját láthatjuk ebben a fényben, ahogy több, kifejezetten a művészi jelentéskioltsást taglaló gondolatmenetében is, ha csak egy-egy, jelzés értékű szó erejéig, de megjelennek a „hullahegyek.” Csapó György 1982-ben készített interjút Erdély Miklóssal, akit az egy évvel korábbi *Marly tézisekről* kérdezett. Erdély magyarázata a kioltásra: „Mondjuk, ha ezt a cigarettáscsomagot, ami a kezemben van, kinevezem műalkotásnak, akkor ez azért nem lesz igazi mint műalkotás, mert bár üres, de nincsenek benne kioltott jelentések. Nagyon fontos az, hogy a jelentéseket magára vegye a műalkotás; felerősítse és szinte egymással oltassa ki. A műalkotást tehát egy kioltott jelentésekkel telített tartálynak tekintem, amely jelentés-hullákkal van tele.” [Csapó György: *Közelképek. Beszélgetések*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1983. 60–61.o.] Ahogy fentebb, az *Aranyfasisztáimból* idézett sorok sem éppen a művészi jelentéskioltsást taglalják, sőt. Ezt a verset 1945 negyvenedik évfordulóján írta Erdély. Egy másik részlete: „Most, hogy negyven év után első felháborodásomból | felocsúdtam, | most, hogy a természetes és mesterséges hullahegyek | mérete kiegyenlítődni látszik, | most, hogy a »fasiszta itt minden« gyanúja kezd | belém fészkelődni, | hogy az anyaméhbe egyenként bevagin bevaginóztam, | bewagonírozott lelkeket számlálok [...]” [Erdély Miklós: Aranyfasisztáim. In: *MK*. 20. o.] Erdély többek közt ezt a versét olvasta fel 1985. február 27-én a Magyar Írók Szövetsége székházában tartott felolvasóestjén: előadásában az egymás mellé válogatott versek és szövegek montázsszerűen kötötték össze a kioltást és a semmit a fasizmus pusztításával, miközben egyszersmind el is különítették attól. Az esten egy akció is zajlott: Györe Balázs egy időre átvette Erdélytől a felolvasást, míg ő leemelte a terem ablakait, majd néhány indigós havat hordott fel, amit a teremből visszadobtak az üres ablakokon át. [Az elhangzott verseket, szövegeket, az estről készült hangfelvétellel és fotókkal együtt lásd/hallgasd az Artpool Művészetkutató Központ honlapján: <http://artpool.hu/Erdely/aranyfasisztaim.html>; 2014. 02. 01. Lásd még Erdély ez idő tájt, feltehetően az *Aranyfasisztáim* című verse után született, azonos című festményét.]

Az értelmezés kibővülése, a fokozódó jelentésexpanzió egy idő után a visszájába fordul, a jelentéskioltas a semmit „tölti meg.” Az *Új adatok a semmiről* szerint: „Koncentráció által minden képes áthorpadni saját hiányába.”¹³ Avagy: „Bármennyire is ellene szól a közvetlen tapasztalat, lehetetlen csökkenés által kimúltni – csak fokozódás által lehet megszűnni. (a mennyiség saját hiányába csap át) [...]”¹⁴ Ám Erdély szerint a semmi felé tartó folyamat meg is fordítható. Ahogy írja: „Minden létező a semmi higított változata.”¹⁵ Másként fogalmazva a két irányról: „A fokozódó koncentráció végén a semmi áll.”¹⁶ Ugyanakkor: „[...] [A] fokozhatatlan semmi fokozódó valamivé csap át [...]”¹⁷ De milyen is a semmi, ami képes átcsapni valamivé?

A semmi végtelen és örök potencialitás. [*A semmiről*]-ben véglegesnek, öröknek írja le; a *Sejtések I.*-ben pedig talán ugyanerre vonatkozik a gömb metaforája:

24. A kocka gömb az élekre torlódott görbülettel.

25. A forgás által végtelenített folytonosság egyensúlyi pályáját egészen kényszerül betölteni, mert nincs akadály, hogy betöltse. Így gerjed a burok, burok által a rész.¹⁸

A semmit mindentől való függetlenségében jellemzi. Tovább finomítva, a semmi még csak nem is negatívumként megragadható, hanem inkább érintkezés nélküli véglegesség: „A semmi nem valamiben semmi, hanem a semmiben semmi. [...] A valami nem a semmiben valami, hanem a valamiben valami. [...] Valami és valaminek a hiánya keveredhet, de nem érintkezhet.”¹⁹ S akkor a semmiből hogyan lehet mégis valami? „A semmi hígulása nem úgy értendő, hogy a semmiben megjelenik valami, hanem a semmi válik valamivé (híg valamivé).”²⁰

¹³ Erdély Miklós: *Új adatok a semmiről*. In: *MK*. 98. o.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Uo.

¹⁷ Uo.

¹⁸ Erdély Miklós: *Sejtések I.* In: Erdély Miklós: *kollapszus orv.* (A továbbiakban: *KO.*) Magyar Műhely, Párizs, 1974. 91. o.

¹⁹ Erdély Miklós: *Új adatok a semmiről*. In: *MK*. 98. o.

²⁰ Uo. Ahogy pedig a *Miserere orv.*-ban szerepel. „Ami a semmiben születik, az valami, ami zűrzavarban születik, az semmi.” [Erdély Miklós: *Miserere orv.* In: *KO*. 11. o.] Ide, a valami semmi felé vezető kioltásához és a semmi valamibe való átcsapásához kíváncsok Erdély kettő, összetartozó fotósorozata, melyek egyben kettő akciójának a dokumentációi: az 1969-ben készült *Önvilágítás (A fény megeszi az embert)* és az egy évvel későbbi *Esti akció*. Az *Önvilágítás* kettő fotója azt a pillanatot kapja el, amint Erdély egy vakuval közvetlen közletről a saját arcába villant, kisütve az erős fényben eltorzuló vonásait. Az akció-fotók könyörtelenül szó szerint veszik az önvilágítás szimbolikus aktusát. Ennek a folyamatnak mintegy a megfordításaként értelmezhetjük az *Esti akció*t dokumentáló fotókat: Erdély létrán áll a kertben, hogy elérje az éjszakát bevilágító lámpát, s a lámpa búrját fehér festékekkel akkurátusan addig keni, mígnem sötét lesz. Azaz, ahogy Beke László fogalmaz, itt „az ember eszi meg a fényt.” Az *Önvilágításhoz* lásd még Erdély sorait Birkás Ákos 1981-es bemutatójához készült írásából: „Tönkrefotózni xeroxszal a látszatot a lényeg védelmében. Nincs önmegtagadóbb vállalkozás egy festő részéről, aki mindig is a látszathoz olvasta ki, bontotta ki a lényegét. A festő, mikor masinájával a látványra vaktában tüzel, Oedipusz király módjára égeti ki saját szemét. Birkás vakuval szeret fényképezni. Jőmagam 15 évvel ezelőtt a szemembe vakuztam. Rosszul látom Birkás műveit.” [Erdély Miklós: Birkás Ákos fotókiállításáról. In: *MI*. 112. o.]

De szintúgy ide kíváncsok az első, talán legkevésbé gondolati, inkább tisztán emocionális igényű environmentje, az 1977-ben készített *Bűjtött zöld* is. Erdély erős filmgyári reflektorral világította meg a bejáratot, teljesen elvakítva az álomszerű, sötét, zöld terembe belépőket. A látogatók szinte

szólutum teljesen affekciómentes, nincs benne semmiféle szembeállítottság.”²¹ A *Sejtések II.* tömör téziseiben Erdély a következőképpen összegez:

1. Semmi nem történik.
2. A semmi történik.
- [...]
24. Semmi nincs.
25. Semmivel történik minden.²²

Másként fogalmazva: „Most aztán tényleg minden érzékletességet félretéve: minden semmik nem valaminek a hiányaként nincsenek, hanem mindentől függetlenül, nem negatívumként, hanem érintkezés nélkül, semmilyen lehetőséggel nem érintkezve és véglegesen. Az egyetemes semmi örökre és véglegesen sérül bármitől, ami nem az.”²³ A nincs és a van végső tautológiája a *Nagy számokban*: „NINCS VAN, DE NINCS VAN.”²⁴

A NINCS és a VAN között pedig ott az átlépendő határ. Próbálhatjuk nem fixálni, hanem a különböző gondolatgörgetegeket kapcsán aktualizálni, hogy miféle határ sértéséről van, lehet szó Erdélynél. Ám ahogy itt már talán kiténik, a jelentéskioltság a megismerés legtágabban érthető, bármiféle behatárolását számolja fel. Az üresség, a semmi felé törekvő határsértés nem csupán a bináris logikai és nyelvi-logikai tér korlátainak a megrepesztése, hanem így látszik végre megoldódni a kanti világkép problémája is. A megismerés kantiánus korlátai feszülnek a *Dirac a mozipénztár előtt* című akcióban:

1. Hogy van tehát?
2. Idő és tér tehát?
3. Hagyjuk ezt!
4. Gondolkodásunk formái tehát.

kon. 1998/11. sz. 4–8. o. A zsűri döntésének dokumentumát lásd: http://www.artpool.hu/Erdely/mutargy/Bujtatottzold_dok.html; 2014. 01. 11. Az *Önvilágításhoz* és az *Esti akcióhoz* lásd: Beke László: Erdély Miklós munkássága. Krono-logikai vázlat képekkel 1985-ig. In: *Erdély Miklós*. Kiállítási katalógus, Óbuda Galéria, Zichy Kastély, 1986. április 11 – május 5. 9. o.; Beke László: Fotó/művészet. In: *Expozíció. Fotó/művészet*. Kiállítási katalógus, Hatvany Lajos Múzeum, Hatvan, 1976. október 24. – 1977. január 31. A Hatvany Lajos Múzeum Füzetei No 2., MÉM STAGEK sokszorosító 367/76. o.n.; Beke László: Fotó-látás, fotóhasználat az új magyar művészetben. In: Beke László: *MÉDIUM/ELMÉLET. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1997. 24. o.; Beke László: Elektromosság és művészet Magyarországon. In: Beke László: *MÉDIUM/ELMÉLET. Tanulmányok 1972–1992*. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám – Intermédia, Budapest, 1997. 236. o.; Perneczky Géza: Erdély Miklós, és műve, a dekonstruktív tautológia. In: *Erdély Miklós /1928–1986/*. Kiállítási katalógus, Csók István Képtár, István Király Múzeum, Székesfehérvár, 1991. október 26 – december 31. 14. o.; Szombathy Bálint: Erdély Miklós Fényismeret-költeménye. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 29–31. o.; Szegő György: Fotó/szeánsz: Erdély Miklós. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 139–140. o., 143–144. o.; Szilágyi Sándor: *Neoavantgárd tendenciák a magyar fotóművészetben 1965–1984*. Fotókultúra – Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2007. 332–333. o.; Madácsy István: *Transzparencia. A fény műve és a mű fénye*. DLA értekezés. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Doktori Iskola. 2009. 29. o.]

²¹ F. W. J. Schelling: *A művészet filozófiája (A kéziratot hagyatékából)*. Ford. Révai Gábor. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991. 84. o.

²² Erdély Miklós: *Sejtések II.* In: *KO*. 92–93. o.

²³ Erdély Miklós: Új adatok a semmiről. In: *MK*. 99. o.

²⁴ Erdély Miklós: *Nagy számok*. In: *KO*. 104. o.

- [...]
 3. Tér és idő a bele nem illeszkedés fájdmának formája tehát.
 [...]
 2. A gondolkodás belemagyarazza magát
 3. oda ahol nincs tehát.
 [...]
 2. A megértés megszabadulás tehát.²⁵

²⁵ Erdély Miklós: Dirac a mozipénztár előtt. (Négy férfigra). In: *KO*. 57–58. o. 1968. november 29-én az IPARTERV Vállalat székházában Erdély Miklós, Urbán Miklós, Cseh Tamás és Szentjóby Tamás három ismeretelméleti és természettudományos akciót mutatott be *Három kvarkot Marke királynak* címen, melyek közül a második a *Dirac a mozipénztár előtt* címet kapta. Az aktorok libasorban araszolva haladtak a kijárat irányába, miközben minden lépésük előtt elmondtak egy mondatot az előre megírt, párbeszédszerű szövegeükből. A háttérben kifüggesztett felirat és a hozzá tartozó nyíl pedig az „igazság áramlásának” a haladásukkal ellentétes irányát hirdette. A kijárat felé tartó sor a megismerés newtoni formáiról beszélt, a térről és az időről, melyekkel még Einstein elmélete is egzakt módon összeegyeztethető, s melyektől már határozott elrugaszkodást, más irányú megértést mutat Heisenberg, Schrödinger és Dirac világa, a kvantummechanika. A világ megragadásának newtoni formáit, a teret és az időt ugyanakkor láthatjuk a megismerés kantiánus korlátainak is. Ezt a párhuzamot Einsteinnel vitázva maga Bohr is felveti. Kettejük szemléletmódjának különbsége kapcsán megemlíti: „[...] [F]igyelemre méltó, hogy még a múlt század kritikai filozófiájának nagy korszakában is csak azt fessegették, hogy megadható-e a tapasztalatok tér- és időbeli rendezésének és oksági kapcsolatainak apriorisztikus megalapozása, s szóba sem került az emberi gondolkodás ilyen kategóriáinak [...] önmagukban rejlő korlátozottsága.” [Niels Bohr: *Vita Einsteinnel az atomfizika ismeretelméleti problémáiról*. In: Uő: *Atomfizika és emberi megismerés*. Ford. Nagy Tibor. Gondolat, Budapest, 1964. 97. o.] Heisenberg szavaival: „[...] [A] kvantummechanikában matematikailag formulázott természettörvények nem az elemi részecskékre mint olyanokra vonatkoznak, hanem az elemi részecskékre vonatkozó ismereteinkre. Az a kérdés tehát, hogy ezek az elemi részecskék »mint olyanok« térben és időben léteznek-e, ebben a formában fel sem vethető [...]” [Werner Heisenberg: *A mai fizika világképe*. In: Uő: *Válogatott tanulmányok*. Ford. Morlin Zoltán. Gondolat, Budapest, 1967. 25–26. o.] A „klasszikus” fizika és Kant kapcsolata, valamint a tér és az idő *a priori* felfogásától való elrugaszkodás a kvantumfizika kibontakozásának sűrű ’20-as éveitől kezdve visszatérő téma volt a fizikusok között. Heisenberg Wolfganggal beszélgetve úgy érvel: „[...] [H]a ezt a naiv időfogalmat meg kell változtatnunk, nem lehetünk biztosak többé, vajon ezután is hasznos szerszámunk marad-e a nyelv és a gondolkodás? És ezt nem azért mondom, hogy visszatérjek Kanthoz, aki szerint az idő és a tér az intuíció *a priori* formái. Más szavakkal Kant és a régi fizikusok számára az idő és a tér abszolút.” [Werner Heisenberg: *A rész és az egész. Beszélgetések az atomfizikáról*. Ford. Falvay Mihály. Gondolat, Budapest, 1975. 48. o. Ebből a kötetből lásd hosszabban *A kvantumfizika és Kant filozófiája (1931–1934)* című fejezetet: Uo. 157–166. o. De Kant filozófiája rendre felbukkan Heisenberg *Fizika és a filozófia* című munkájában is: Werner Heisenberg: *Fizika és a filozófia*. In: Uő: *Válogatott tanulmányok*. Ford. Kis István. Gondolat, Budapest, 1967. 117. o., 135. o., 138. o. A *Három kvarkot Marke királynak* akcióhoz lásd a következőket: Pályi András: *Happening és színház*. Gondolatok a „Három kvarkot Marke királynak!” kapcsán. In: *Színház*. 1969. április, II. évf. 4. sz. 46–49. o.; Dobó László: *Tudomány a költészetben*. Gondolatok Erdély Miklós Sejtések I. és Sejtések II. című költeményéről. In: *Új Symposion*. 1984/1–2. sz. 27–28. o.; Beke László: Erdély Miklós munkássága. Kronologikai vázlat képekkel 1985-ig. In: *Erdély Miklós*. Kiállítási katalógus, Óbuda Galéria, Zichy Kastély, 1986. április 11 – május 5. 5. o.; Körner Éva: *Az abszurd mint koncepció. Jelenetek a magyar koncept art történetéből*. II. rész. In: *Balkon*. 1993/2. sz. 13. o.; Szöke Annamária: „Titok a jövő jelenléte” Tudomány a művészet határain belül Erdély Miklós művészetében. In: *Né/ma? Tanulmányok a magyar neoavantgárd köréből*. Szerk. Deréky Pál és Müllner András. Ráció Kiadó, Budapest, 2004. 246–249. o.; Hornyik Sándor: *Naiv realizmus és „természettudományos koncept”*. A modern természettudomány helye Erdély Miklós művészetében. In: *Magyar Műhely*. 2004. XLIII. évf. 131. sz. 33–36. o.; Hornyik Sándor: *Avantgárd kvarkok*. Erdély Miklós: *Három kvarkot Marke királynak*. In: *Kép – írás –*

A semmi abszolútumszerű meghatározásával mintegy erre, a tér és az idő feszélyező problémájára is válaszol az *Új adatok*ban:

1. A fokozódó koncentráció végén a semmi áll.

[...]

1/a A semmi nem lehet valami mellett vagy között, mivel a semmi nem foglal helyet.

1/a A semmi a helyet (a teret) nem elfoglalja, hanem megszünteti.

1/a Nem lehetséges, hogy valami semmivé válik, aztán »egy idő múlva« újra valamivé, mert a semmi nem vesz időt igénybe.

1/a A semmi az időt nem igénybe veszi, hanem megszünteti.²⁶

S itt pedig Schelling *Bruno*-beli abszolútumát idézhetjük: „[...] [A]z abszolút igazság ugyanis magasabb rendű megismerést tételez fel, amelynek az a sajátja, hogy minden időtől függetlenül és minden időbeli vonatkozás nélkül, önmagában létezik, ennél fogva teljességgel örök.”²⁷

A semmi Erdély Miklósnál a végtelen potencialitás azon abszolút üres helye, amit megérintve a világ újrendeződdhet: „Abszolút koncentráció által a koncentráció tárgya megszünik, majd egy más hígtásra ébred.”²⁸ Bibliai reminiscenciával élve: a műalkotás által felkínált szabadság a semmiből való teremtés és teremtettség átélésének a lehetősége.

Mert a pillanat mérőléchéhez feszített gerinccel
Semmibe lövetünk s a semmi belénk
mint az irgalom szilánkjá.²⁹

Erdély Miklós teóriájában tisztán hallhatóan ószövetségi reminiscenciák is visszhangoznak: a semmi körülírása a világ semmiből való teremtettségét idézi. A teremtést idézi és mintegy a teológiai vitákat is feleleveníti arról, hogy mi (az) a semmi, amiből a világ teremtett, arról, hogy mi lehetett a világ előtt. Ám a semmiből való teremtés újra és újra átélésének lehetősége nem csak a genesis keresztény kontextusát eleveníti fel, hanem zsidó, pontosabban kabbalisztikus haszid zsidó dimenziókba is átvezet.

A világtérítés Jichak Luria Askenázi-féle kabbalista tanát továbbvivő haszidizmus mély gyökereket eresztett Erdély családjában. Erdély Dániel szerint Martin Buber *Száz chászid története* az édesapja, Erdély Miklós és a nagyapja, Erdély István számára is az egyik legfontosabb könyv volt a házi könyvtárakban. S ez a hagyomány Erdély életművének az egyik fon-

művészet. Tanulmányok a 19–20. századi magyar képzőművészet és irodalom kapcsolatáról. Szerk. Kékesi Zoltán és Peternák Miklós. Ráció Kiadó, Budapest, 2006. 7–25. o.]

²⁶ Erdély Miklós: *Új adatok a semmiről.* In: *MK.* 98. o.

²⁷ F. W. J. Schelling: *Bruno avagy a dolgok isteni és természetes elvéről.* Ford. Jaksa Margit. Magyar Helikon, 1974. 11. o. Valamint: „Az örökkévalóság negatív fogalma: nem csak függetlennek lenni az időtől, hanem ugyanakkor mentesnek lenni minden időre való vonatkozástól. Ha tehát az abszolútum nem volna minden tekintetben örök, akkor valamilyen viszony fűzné az időhöz.”; „A konkrét körforgás mint olyan csupán a megjelenő világhoz tartozik. A magábanvaló körforgás viszont sohasem időben, hanem csakis az idea alapján előzi meg. Éppígy az abszolútum is csak az idea alapján előz meg mindent, s nem másképpen.” [F. W. J. Schelling: *A művészet filozófiája (A kéziratok hagyatékából).* Ford. Révai Gábor. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991. 82. o., 84. o.]

²⁸ Erdély Miklós: *Új adatok a semmiről.* In: *MK.* 98. o.

²⁹ Erdély Miklós: *Fényismeret.* In: *KO.* 88. o.

tos, fel-felbukkanó kontextusa.³⁰ Az 1944-es kiadás előszavában a fordító, Pfeiffer Izsák a következőképpen fogalmaz a Luriánus teremtésről, a kezdeti En-Szóf önkorlátozásáról, a címumról, a visszahúzódásról, mely üres helyet hagyott a világnak: „[...] [A] végtelen Isten megsugorította magát, hogy helyet adjon a véges világnak [...], majd a belőle áradó teremtő sugárzás szférák során át létrehozta az érzékelhető mindenséget, melyet Isten szabad cselekvésre engedett. A mindjobban materializálódó teremtés és annak minden részecskéje, mint »héjak«, a tiszta, isteni sugarak börtönei lettek; a »szikrák« elszakadtak ősforrásuktól, száműzöttségbe kerültek, de forrásukhoz tartoznak. [...] Az embernek [...] feladata, hogy az anyagi világban rejlő, száműzött szikrákat kiváltsa, Istenhez váltsa, emelje, hazavigye, a Sechinát Istennel újra egyesítse [...]. Ily módon az ember felelős önmagáért, a világgért, Isten országáért.”³¹ A haszidizmus szerint a világ menete nem Isten játéka, hanem Isten sorsa, melyért az ember felelős. Buber összegzésében: „Isten világgá zsugorította össze önmagát, mert Ő, a kettősség és viszonyosság nélkül való egység, akarta, hogy viszonyosság legyen; mert akarta, hogy ismerjék, szeressék, akarják; mert ősegy Létéből, melyben gondolkodás és gondolat együgyű, a másságot akarta kibontakoztatni, amely ismét egységre törekszik. Így sugároztak ki belőle a szférák [...]. A térben-időben érzékelhető világ tehát csak külső leple Istennek, a legkülső, tömör »héj«, azért is a neve »a héjak világa.«³² És az ember feladata – melyet akár Erdély montázselméletének kabbalisztikus alapjaként is szemlélhetünk – a szétzóródott isteni szikrák összegyűjtése, az elszakadt sugarak újra egyesítése. Ahogy Buber fogalmaz: „Az ember *munkálja* Isten egységét, ami annyit jelent: az ő révén megy végbe a létesülés egysége, a teremtés istenegysége – ami természetesen lényege szerint csupán a szétválasztottak egyesítése lehet, mely egység a maradandó szétváltság fölé boltozódik, és kozmi-

³⁰ Erdély Dániel: „Mi kis” életünk. In: *Argus*. 1991. szeptember-október, II. évf. 5. sz. 97. o. Erdély egy 1966-ban, Hajdu Andrásához, Jeruzsálembé írott levélének a részlete: „[...] [M]ostanában folyton Martin Bubert olvasom [...]. [Á]ltalában »Buberem« úgy szárítja fel zsidó eredetiségemet, mint a nap a pocsolját, megnevelt nagyon, de még Apukámat is, képzeld, végre. Nála megtalálható minden gyönyörűen kidolgozva, ami úgy látszott, még nincs kitalálva.” [Erdély Miklós: *Levelek Jeruzsálembé*. Bevezette és kommentálja Hajdu András. In: *Múlt és jövő*. 2008. 2–3. sz. 123–124. o.] Amit Hajdu András úgy kommentál: „[...] Miki maga is kereste a katalizátorokat, például az általa sokat említett Bubert, aki a haszidizmussal ismertette meg. Ez a felfedezés csodálattal és lelkesedéssel töltötte el. A népiességnek és egy vakmerően gondolkozó elitnek olyan dosztojevskijes keverékét találta itt meg, amelyben felismerhette a saját avantgardizmusának egy korai változatát. Kétségtelenül hasonlított önmaga is valamilyen 150–200 év előtti haszid rabbira, még fizimiskájában is. Nagyon jól el tudom képzelni a ber dicevi Lévi-Jichák vagy a breclávi Rabbi Nachman szerepében.” [Uo. 126. o.] De lásd akár Erdély *Baal-Sém Tov homloka a számolyon* című írását is. [Erdély Miklós: *Baal-Sém Tov homloka a számolyon*. In: *KO*. 31–36. o. Izrael Baal-Sém Tov a XVIII. században élt, Podóliában, központi alakja volt a haszidizmus megalapításának. Erdély Miklós és a zsidó hagyományok kapcsolatáról Hajdu András dokumentum-összeállításán túl lásd még főként a következőket: Halász András: *Közvetítés pohárban*. In: *Magyar Műhely*. 1983. július, XXI. évf. 67. sz. 45–46. o.; Kozma György: *Kalandor lélek avagy Erdély Miklós ősisége*. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 49–56. o.; Hajdu István: *Kalcedon – a kétely, a kétség, a kettősség, a hármasság és a négyesség*. In: *Magyar Műhely*. 1999. XXXVII. évf. 110–111. sz. 156–161. o.; Havasréti József: *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*. Gondolat Kiadó – Artpool – PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest, 2009. 29–40. o., 215–217. o.]

³¹ Pfeiffer Izsák: *Martin Buber*. In: *Martin Buber: Száz chászid történet*. Ford. Pfeiffer Izsák. Magyar Zsidók Pro Palesztina Szövetsége, Budapest, 1944. 14. o.; 17. o.

³² Martin Buber: *A chászid-mozgalom teste és lelke*. In: *Martin Buber: Száz chászid történet*. Ford. Pfeiffer Izsák. Magyar Zsidók Pro Palesztina Szövetsége, Budapest, 1944. 32–33. o.

kus képe a még szét nem vált lét ősegységének: a sokaság nélkül való egységnek a sokaság egyesítésében.”³³

A jelentéskioltság lehetősége, az üresség megérintése a pozitív affirmáció egyedüli lehetősége. Ezért Erdély gondolatait, töredezettségüket egybefogva, törekvéseinek nyughatatlan, mindenre kiterjedő dinamikáját kimerevítve akár klasszikus transzcendentálfilozófiának is tekinthetjük. Hiszen ahogy Schelling írja: „Maga a művészet, egész felfogásom szerint nem más, mint az abszolútum kiáradása.”³⁴ S amint Schellingnél az egyes szép az abszolútummal összekötött, úgy Erdélynél az egyedi műalkotás az önmagát kioltó fragmentáltságán túl a semmire mint abszolút vonatkozási pontra mutat. Ekként lehet számunkra Erdély kivétel azon közkeletű megállapítás alól, miszerint „[...] ami a klasszikus paradigma műveit pontosan körülírja, az értelmezhetetlen az avantgárdban.”³⁵ Erdély Miklósnál ugyanis a 'műalko-

³³ Uo. 45. o. Ugyancsak Buber a „nincs állapotát” érintő megújódás mindennapjairól: „A szakadatlan megújódás a cáddik igazi életelve. [...] [A] teremtés megtérése a teremtőhöz. [...] Nem egyről beszél, hogy kemény téli fagyban feltörte a folyó jegét s alámerült az élő vízben [...]. Ami itt e cselekvésben jelentkezik, az a készség és felkészülés bemenni a »nincs állapotába«, mert csak azon keresztül teljesítheti ki magát az istenes megújódás. [...] Megifjúdott erővel övezetten lát egyre ismét feladatához – napi munkájához: »az egyesítés«, a »jichud« ezerrétű munkájához.” [Uo. 44. o.] A mindennapok megszentelése, a szakadatlan megújódás pedig közvetlen, mondhatni performatív aktusá teszi a teremtés művészi imitációját is: „[...] [A] kereszténységben (mint a buddhizmusban is) a döntő esemény már megtörtént és már csak »utánozható«, már csak a hozzákapcsolódásban megújítható, már csak megismételhető; a zsidóságban a döntő esemény mindenkor történik, azaz: most és itt történik.” [Uo. 42. o.]

De érdemes elolvasni a címcumról Hans Jonas összegzését is: „A címcum jelentése összehúzóadás, visszavonulás, önkorlátozás. A kezdeti *En-Szóf*, a Végtelen – így a kabbala – visszahúzódtott önmagába, hogy helyet adjon a világnak; ezzel lehetővé tette az üresség, a semmi létrejöttét, melyből és melyben megteremtette a világot.” [Hans Jonas: Az istenfogalom Auschwitz után. Zsidó gondolatok. In: 2000. MCMXCVI augusztus, 8. évf. 8. sz. 61. o.] Az *En-Szóf* és a *Semmi (Ayin)* kabbalista azonosításáról és 1530 után az azonosítás egyöntetű elutasításáról pedig lásd: Gershom Scholem: Tíz történetetlen tétel a kabbaláról. In: Gershom Scholem: *A kabbala helye az európai szellemtörténetben. Válogatott írások II.* Szerk. Adamik Lajos. Ford. Adamik Lajos, Bendl Júlia, Berényi Gábor, Turán Tamás. Atlantisz, Budapest, 1995. 174–175. o. Scholem ugyanitt felvázolja a kabbala egy érdekes hatástörténeti vonulatát is: „Schellingnél főként a címcum, vagyis a minden teremtést megelőző isteni önkorlátozás Jichak Luria által kidolgozott eszméje kapott filozófiai jelentőséget. Ez az eszme, amely hosszú és figyelemre méltó történettel bír a kabbalán belül, olyasvalami létezésének a lehetőségét állítja, ami már nem Isten, csak akkor gondolhatjuk el, ha ezt a létezést megelőzte Isten magára összpontosításának és magába húzóadásának az aktusa. Istennek vissza kell vonulnia önmagába ahhoz, hogy teremtést engedjen ki magából, s e teremtésből a saját szubsztanciája elillant ugyan, de az így keletkezett vákuum mégis megőrzött belőle valamit.” [Gershom Scholem: *A kabbala helye az európai szellemtörténetben.* In: I.m. 170. o. Lásd még: Gershom Scholem: *A kabbala helye az európai szellemtörténetben. Válogatott írások I.* Szerk. Adamik Lajos. Ford. Adamik Lajos, Bendl Júlia, Berényi Gábor, Turán Tamás. Atlantisz, Budapest, 1995.; Rachel Elior: *The Paradigms of Yesh and Ayin in Hasidic Thought.* In: *Hasidism Reappraised.* Ed. by Ada Rapoport-Albert. The Littman Library of Jewish Civilization, London – Portland, Oregon, 1997. 168–179. o.; Moshe Idel: *Martin Buber and Gershom Scholem on Hasidism: A Critical Appraisal.* In: Uo. 389–403. o.; Daniel Meijers: *Differences in Attitudes to Study and Work between Present-day Hasidim and Mitnaggedim: A Sociological View.* In: Uo. 427–438. o.; Tatár György: *Az edények széttörése.* In: Tatár György: *A nagyon távoli város. Vallásfilozófiai írások és viták.* Atlantisz, Budapest, 2003. 101–114. o.; Rugási Gyula: *A pillanat foglya.* Gondolt-Cura Alapítvány – Palatinus Kiadó, Budapest, 2002. 225–252. o.; Mezei Balázs: *Az önkorlátozó Isten. Bevezető sorok Hans Jonas írásához.* In: 2000. MCMXCVI augusztus, 8. évf. 8. sz. 51–55. o.]

³⁴ F. W. J. Schelling: *Bruno avagy a dolgok isteni és természetes elvéről.* Ford. Jaks Margit. Magyar Helikon, Budapest, 1974. 79. o.

³⁵ Almási Miklós: *Anti-esztétika – Séták a művészetfilozófiák labirintusában.* Helikon Kiadó, Budapest, 2003. 5. o. A művészet és a műalkotás fogalmának avantgárdbeli krízisééről Rüdinger Bubner azt írja:

tás' neoavantgárd, a mű egész-ségét felbontó, akár önmagát is kiüresítő polarizációja nem merül ki a szövegek és műalkotások közé szóródó töredezettségben. Épp ellenkezőleg: az egymást szétforgácsoló részek a neoavantgárd általános töredezettségén túllendülve organikus egésszé állnak össze, hogy együttesen a semmi mint abszolútum felé mutassanak.

Ugyanakkor, lezárásként nem mellőzhetünk néhány összegző megjegyzést arról sem, hogy az erőpróbáktól és a csavarodásoktól miként foszlik a szál, ami Erdély Miklóst a klaszszikus német idealizmushoz köti.

Hegel szerint a művészet az abszolútum szempontjából közös talajon áll a vallással és a filozófiával. Viszont, amennyire együvé tartozónak véli mindhármát, éppoly határozottan el is választja őket egymástól. A művészetet az eszme érzéki látszatával, az abszolút szellem közvetlen megjelenési formájával azonosítja, s ezzel éles határt von a művészet és a filozófia közé. A filozófiát ugyanis a szabad gondolkodással jellemzi, mely a művészet érzéki megjelenítését mindössze egy előzetes formaként kezeli, s így bátran kijelentheti róla akár azt is, hogy többé már nem lehet a legmagasabb módja az igazság megközelítésének.

Hegel esztétikájában a művészet, a vallás és a filozófia egyaránt az abszolútumra irányul, s „az abszolút szellem három birodalmát csak azok a *formák* különböztetik meg, amelyekben objektumukat, az abszolútát tudatosítják.”³⁶ A művészethez az első forma, az érzéki szemlélet tartozik, melynek a lehetőségei ugyan nagyszerűek, ám egyben ki is jelölik birodalmának határait: „[...] [H]a a művészetet egyfelől ilyen nagyra tartjuk, másfelől éppannyira emlékeztetnünk kell arra is, hogy a szellem igazi érdekei tudatosításának a művészet sem tartalma, sem formája szerint nem a legfelső s abszolút módja. [...] Az igazságnak csak egy bizonyos

„A mű kategóriája az esztétikának ama tradicionális meghatározottságai közé tartozik, melyeket a modern művészet emancipációs mozgalma gyökeresen kétségbevonott. A kubizmus és futurizmus konstrukciói, a mindenfajta ready-made-ek és anyag-képek óta a modern produkció egyik leglényegesebb áramlata a hagyományos műegység meghaladását vagy felbomlasztását szolgálja. [...] Végül a mű eszméje ellen elkövetett árulásban buzgólkodnak teljes nyíltsággal azok az akcionista praktikák, amelyek, mint a happening, a művészetet valamilyen lefolyássá akarják lefordítani [...]. Mindazok az esztétikai jelenségek, amelyek nem a mű mint második valóság és az adott világ közötti határvonalra építenek, hanem a határok elmosásával játszódnak, és az elhalványuló definíciók kétértelműségéből merítik effektusait, lényegükhöz tartozónak tekintik a mű zártságával kapcsolatban táplált szkepszist. Azok a törekvések, amelyek a »művészet« és »élet« között folyékony átmenetet próbálnak teremteni, már olyan területen kísérleteznek, ahol immár nem jut hely a mű kitüntettségének. [...] [A] mű-fogalom válsága a modern kor lényeges jegye. [...] A mű kategóriáját ugyanis értelmének elvesztése fenyegeti, ha tiltakozás nélkül azt is magába kell foglalnia, ami éppen megszüntetésére vagy felbomlasztására szolgál.” [Rüdinger Bubner: A jelenkori esztétika némely feltételéről. Ford. Mesterházi Miklós. In: *Athenaeum*. 1991. I. kötet 1. füzet, 172–173 o.] Peter Bürger azonban Bubner megállapításából kiindulva arra a következtetésre jut, hogy a neoavantgárd a történeti avantgárd tapasztalatait felhasználva mégiscsak a műalkotás autonómiáját állítja vissza, még ha ki is szélesíti a műalkotás fogalmát, s így szerinte a neoavantgárd végső soron restaurálja a műalkotás kategóriáját. [Lásd munkájából *Az avantgárd műalkotás* című fejezetet: Peter Bürger: *Az avantgárd elmélete*. Ford. Seregi Tamás. Universitas Szeged Kiadó, Szeged, 2010. 68–97. o.] Ugyanakkor a műalkotás kerek, szerves vagy fragmentált, töredezett, vagy éppen bővülő, kiszélesedő meghatározásain túllépve könyvét a következőkkel zárja: „Kérdés persze, hogy minden hagyomány szabadon felhasználhatóvá válásának állapotában lehetséges-e még egyáltalán egy esztétikaelmélet kidolgozása abban az értelemben, ahogy Kanttól Adornóig létezett, és pedig azért, mert csak egy tárgyterület strukturáltsága teszi lehetővé annak tudományos megragadhatóságát. Ahol a tárgyterület kialakításának lehetőségei végtelenné váltak, nemcsak az autentikus kialakítás létrehozása nehezedett meg radikális módon, hanem annak a tudományos elemzése is.” [Uo. 111. o.]

³⁶ G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások I*. Ford: Zoltai Dénes. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1952. 103. o.

köre s foka alkalmas arra, hogy a műalkotás elemében ábrázoljuk [...].³⁷ Hegel szerint a polgári társadalomban az ész már valóságossá, realitássá vált, így hát egyszerűen nincs többé szükség a művészet érzéki közvetítésére: „A művészet előttünk már nem számít a legmagasabbrendű módnak, amelyben az igazság egzisztenciává teremti magát.”³⁸ A harmadik, legteljesebb forma a szabad gondolkodás: „A tudásnak ezt a legtisztább formáját a szabad *gondolkodásban* kell felismernünk, amiben a tudomány hasonló tartalmat tudatosít maga előtt, s ezáltal a legszellemibb kultusszá válik, hogy a gondolkodás révén elsajátítsa és felfoghassa azt, ami egyébként szubjektív érzéklet vagy képzet tartalma csupán. Ilymódon a filozófiában egyesül a művészet és a vallás két oldala: a művészet *objektivitása*, amely ugyan elvesztette a külső érzékiséget, de ezt felcserélte az objektív legmagasabbrendű formájával, a *gondolkodás* formájával; – és a vallás *szubjektivitása*, amely a *gondolkodás* szubjektivitásáig tisztult.”³⁹

Erdély Miklós törekvéseinek a sajátossága pedig az, hogy munkáiban a befogadás folyamata többnyire a gondolkodás formája felé tart, hogy az ürességig tisztulva megtérhessen akár az érzéki szemlélethez is. Azaz, ha Hegel szerint „vallásunknak és észműveltségünknek szelleme túljutott azon a fokon, amelyen a művészet az abszolútum tudatosításának legfőbb módja”,⁴⁰ Erdély részéről az idő éppen arra érkezett el, hogy a művészet – a számára kijelölt érzéki szemlélet terrénumából az „észműveltség” és a vallás felé is átcsordulva – a legmagasabb igazságot tudatosítsa. Tudatosítsa, persze azzal együtt, hogy:

[...] a kézzel fogható tudás a kézben
hervadozni kezd mint letépett levél
csak hasonlatos.
A tudás független
attól amire vonatkozik, mert letépték.⁴¹

És ez az, ami végső soron Erdélyt leginkább megkülönbözteti a szisztematikusan építkező, precíz elkülönítésekkel rendszert összeállító elődöktől. Az, hogy Erdély mindent behálózó gondolatai, kivételesen érzékeny meglátásai nem egy tökéletesre csiszolt rendszer dermedtségében állnak, hanem a szabadság dinamikájának a rendezettség *felé* és az onnan mindig *el* tartó mozgásában. Richard Rorty a szisztematikus és az épületes gondolkodók között tesz különbséget, s összességében talán ez utóbbi jelzővel illethetjük Erdély Miklóst is: „A szisztematikus filozófusok a tudomány biztos ösvényére akarják terelni szaktárgyukat. Az épületes filozófusok szabad teret akarnak nyitni a rácsodálkozás képességének – amire néha a költők képesek –, annak az érzésnek, hogy van új a nap alatt, van valami, ami nem pusztán annak hű leképezése, ami mindig is megvolt [...]”⁴²

Erdély, miután Hamvas Béláról és Frazerről beszélget Peternák Miklóssal, meglehetősen pontosan foglalja össze mindazt, amit végül is a művészet céljának tekint: „A művészetnek

³⁷ Uo. 11. o.

³⁸ Uo. 105. o.

³⁹ Uo. 106. o.

⁴⁰ Uo. 11. o.

⁴¹ Erdély Miklós: Szóról szóra. In: *KO*. 49. o.

⁴² Richard Rorty: A filozófia és a természet tükre. Ford. Fehér Márta. In: *Filozófiai figyelő*. 1985/3. sz. 64. o.

nincs [...] más feladata. Amit én avantgardizmusnak nevezek, az szünet nélkül a mágikus, a régi mágikus, a régi, klasszikus tudományos gondolkodás összezavarásával foglalkozik. És a misztikus, új felismerésekre való preparálása, előkészítése a tudatnak, ez a művészet pillanatnyi feladata. Azt hiszem, az, amit én művelek, az kizárólag erre koncentrálnak.”⁴³

Erdély Miklós törekvéseinek kitartó és konok sajátja: úgy mélyed el a gondolkodás lehetetlenségében, hogy reméli, ez az egyetlen út, ahonnan végül mégis felfelé tekinthet. Amint a *Metán*ban írja: „A vitorlázógépével kifulladásig földön futó pilóta csak attól várhatja a levegőbe emelkedést, ha szakadékba zuhan.”⁴⁴

⁴³ Peternák Miklós: Beszélgetés Erdély Miklóssal 1983 tavaszán. In: *Árgus*. 1991. II. évf. 5. sz. szeptember-október, 88. o. A mágikusról, a tudományról és a misztikusról lásd ugyanebből a beszélgetésből: „Talán ismered ezt az általam javasolt felosztást, ami a Frazer továbbgondolásával alakult ki. Frazer az *Aranyágban* kifejti, hogy a mágia a tudománynak a megfelelője. [...] Szóval Frazer kifejti, hogy a mágiának a logikája az ugyanaz a logika, ami a tudományé. Csak egy primitívebb változatban. A mágiánál a hasonlóság, az érintkezés, stb., az egymásrahatás, a rész és egész közti összefüggés van jelen, ami egy magasabb rendű formát kap, így a két gondolkodás azonos gyökerű. Mint a spirálnak egy magasabb foka, de egy vonalba esik. A judeo-keresztény és a buddhista gondolkodás? Mind a kettő misztikus gondolkodás, s ez a mágia és a tudomány közé esik, de azoktól teljesen különböző. Az emberek hajlamosak, hogy a mágiát és a misztikát egy kalap alatt tárgyalják, holott a tudományt és a mágiát kellene egy kalap alatt tárgyalni, és a misztikát teljesen külön kezelni.” [Uo.]

⁴⁴ Erdély Miklós: *Metán*. In: *MK*. 12. o.

PEROVICS ZOLTÁN

Részlet a **Haszontalan szövegek gyűjteményé-ből**

ERDÉLY MIKLÓS *BÚJTATOTT ZÖLD* CÍMŰ ENVIRONMENTJÉNEK ÉS

SZABÓ LAJOS „VEZESS, VAGY KÖVESS” CÍMŰ ÍRÁSÁNAK FELIDÉZŐDÉSE KÖZBEN ÉS UTÁN

„...a művészet: templomszolgálat vagy templom-
rablás! És maga az Ige hirdetése bizonyítja a szépség
elsősültségi jogát, elsőségének jóságát!”

Szabó Lajos

Nem láttam Erdély Miklós: *Bújtatott zöld* című environmentjének eredeti és egyszeri kiállítását, amelyre 1977-ben a budaörsi művelődési házban került sor. '77-ben tizenegy éves voltam, éppen ezért így utólag eldönthetetlen számomra, hogy annak valódi értelméből és jelentőségéből mit is fogtam volna fel akkor. Ha mást nem is, annyit egészen biztosan, hogy jókor és jó helyen tartózkodom. Ezt a tényt önmagában is nagyra értékeltem volna.

A *Bújtatott zöld*-nek csupán szerény dokumentációja maradt hátra, ám számomra ebben az állapotában is teljes értékű, mert abban így is ott van az a rafinált és elementáris aktivitás, ami csak kivételes művek sajátja – sőt, mintha ezt a szerényen dokumentált utóéletét is már születésekor előre kalkulálta volna. A dokumentáció tanulmányozása közben fokról-fokra, szépen lassan hozza mozgásba a *Bújtatott zöld* terébe érkező képzeletét, és ajándékozta meg önmaga kimeríthetetlen, tágító örökidejűségével. Másképpen ugyan, mint az a természeténél fogva intelligens csacsi, akiről sűrűn esik majd szó, és aki vélhetően sokak számára a *Bújtatott zöld* nélkülözhetetlen kulcsa is lehet, hiszen éppen ő az, aki a kiállítás bezárásakor a transzcendens közeget megérezve, ott tanúsított viselkedésével – szó szerint és átvitt értelemben is –, valójában megnyitotta azt. Talán helyesebb így: megnyitja azt.

Ráadásul nem kell ahhoz, sem a kollektív emlékezet sötétebb bugyraiban, sem az aktuális hírek kosárkájában hosszasan kotorászgatni, hogy efféle, közhelyszerű kijelentésekre ragadtassuk magunkat, mint például hogy „az emberi lény önmaga legnagyobb ellensége”, vagy, hogy „éppen ezért számárabb számár a számárnál úgy, hogy még csak nem is igazi számár”. Meg is tudnám érteni, ha az emberi lényel való efféle összehasonlítást az igazi számár kikérné – de nem kér(het) ki – magának. Vagy csak nem annyira szembetűnően teszi azt. Ahogy a nem számár ember, sőt a számár ember sem – persze mindegyikük más okból nem, mint amiért az igazi számár.

És füleimet vakargatva könnyen azon is kaphatom magamat, hogy a félálomszerű zöldike párája lengedez elő-körül-belül, mint pl. ez az „úrtechnológiával gondosan előállított szempillaspirál”, amely megszólalásig hasonlít arra a húsvéti virgácsra – mondják a tévében –, amelyik egy olyan, az időszámításunk előtti második századi hulladékártalóból előkerült arany Pápaszempikkelyes Savárja/pötty-spirálra emlékeztet.

A *Bújtatott zöld* számomra ma már bármikor felidézhető. Ha akarnám, láthatnám is magam 11 évesen az environment terében, a fehér kör mellett, a féltető alatt felhalmozott szénában otthonosan hanyatt fekvé, ahogyan a kijózanító hatású „objektivizált zöld” posztócsíkot bámulom.

Ám, hogy ezt a látást nehogyléve – lassú felfogásomnál és hajlamomnál fogva –, ne-hogy rosszul szamarasodjam, és eltévedjek kényelmesen belealudva a kijózanító hatású „objektivizált zöld”-be, amelyet így csak a másik bennem legelésző, későn érkezett és úgy maradt látó láthatna, inkább az azt látó fölé emelkedek, aki most ezek fölé a sorok fölé hajol. Akit e sorok olvasója is láthat önmaga fölé emelkedve, amint képzelete ablakán át a ház fölé emelkedik, amelyben olvas. Rálátva a szomszédos épületekre, az utcákra, a járművekre és a tereken sétáló emberekre. Látva felülről a várost, az abban zajló történésekkel, a külváros szegélyező, azt határoló tájrajzolatokkal. Emelkedve újabb, még távolabbi horizontokat pillanthat meg, egészen addig, amíg már az ország egészére láthat, amelyben él.

Tovább emelkedésével – Hamvas fogalmával élve – a csendes és „Áldott történetre” ugyanúgy ráláthatna, mint a zakatoló, tülekedő és véresen pöffeszkedő „Átkozott történetre”. Európára, Ázsiára, e bolygó kontinenseire mind, közös múltunkra, háborúinkra, mindezek egyidejű történéseire és persze arra a nyomorúságra is, amely újra és újra hivatkozási alapjává válhatott a katasztrófákat előidéző mézárásoknak és az őket rendre kiszolgáló, személytelen apparátushadaknak.

Ez a személytelen szimbiózis az, amely rendre újratermeli és generálja a lidérces zöldikét, amelyről a kozmikussá táguló *Bújtatott zöld* nem csak tudósít.

Emelkedettségében a személytelenség zöld fényét lélegző érzékszervek és a hozzájuk tartozó elme elgondolhatja, hogy az itt örvénylő, zöldesen ragyogó, hideg csillagködökben rop-pant sziklatömbként álló és iszonyú növényként ziháló emberalak, akinek szemeiből a sistergő kráterek felzubognak, akinek pólusaiban az esőerdők, a jéghegyek menydörgéssel elegedő sóhaja fel- és kirobban, mennyire ő maga...

Mivel az olvasó a szóban-forgó environment dokumentációját talán nem ismeri, ezért ezt az elstetett repkedésemet visszafogva annak idézésébe kezdek, hiszen éppen annak köszönhetem, hogy olvasása óta egyre gyakrabban a *Bújtatott zöld* örökidejű terében tudhatom magamat. Az alábbiakban tehát kis megszakításokkal Bartholy Eszter: *Erdély Miklós: Bújtatott zöld* c. írását, és az environmenthez kapcsolódó Erdély-kommentárokat idézem részleteiben:

„A budaörsi művelődési ház 12×5 m-es kiállítóhelyiségének kb. 4/5 részét (Erdély) leterítette szénával. A bejárat előtti 1/5 részt szabadon hagyta. Az ajtót, melyre egy reflektor volt irányítva, feketére festette le, és az ajtó környékét is, hogy elkerülje a reflektorfény visszaverődését: a helyiségben egyöntetű zöld fény uralkodott.

Az ajtótól kb. két méterre, ahol a széna kezdődött, kis paravánnal eltakarva egy asztalka állt székekkel, ahová a látogató leülhetett és reflektálhatott a kiállításra, zöld ceruzával fehér papíron, egy kis asztali lámpa zöld fényénél. Tovább nézelődve felfedezhettünk egy söprűt és a szénában egy tisztán hagyott, fehér kört.

Mindez, legelsősorban a zöld fény, félálom-állapotba segítette a látogatót, amihez hozzájárult a tárgyak megnyújtott volta: a falnak támasztott ciroksöprű nyele meg volt toldva, és a közepén álló fésűs tárgy is embernél jóval magasabb volt: 2 m 20-as, 1×1 cm-es négyzetléccekből állt, kb. 50-ből, melyekre felül egy 1,5×1,5 m-es, pauszba csomagolt, papírokkal kitömött farostlemez volt szögelve, s ez így egy lécekkal alátámasztott, párnás, lebegő felhő benyomását keltette.

Hátul, a helyiségnek a bejárattal szemközi falára, annak teljes szélességében hullámpapír volt erősítve, mely a fallal, mint egy fél-tető, enyhe szöveget zárt be; nem ért le egészen a szénával borított padlóig. Ott a széna kicsit fel volt halmozva, egy erdei vadetető hangulatát keltve ezzel – leguggolva alá lehetett bújni. Ha valaki a fél-tető alá bújt és fölnézett, akkor felül, a hullámpapír és a fal csatlakozásánál, mint egy horizontot, fehér fényel megvilágított, tiszta zöld posztócsíkot látott. A keskeny zöld posztócsík fehér fényel kijózanító hatású volt: nyitást, ablakot jelentett ebből a félálomburokból. A csík zöldje objektivizált zöld volt, szemben a termet betöltő, közérzetszerű zölddel.

A szénában a 1 1/2 – 2 m átmérőjű, tisztán hagyott fehér kör zöld reflexeivel mágikusan – tükörként vagy kis tóként – hatott. Időről időre az odakészített, megtoldott nyelvű sóprával a kiállító kisöpörte a körből a behullott szénát.”

Szabó Lajos a Mammon természetrajzáról írva évtizedekkel ezelőtt egyebek mellett világosan levezette és diagnosztizálta, ahogy „a keresés, kutatás, alkotás humanista gazdaságtanából a politikai gazdaságtan inhumánus alvilágába” érkez(t)ünk, ahol az „egyetemes parazitizmus” uralkodik. Ez ma még előrehaladottabban érvényes, hiszen a keresés, kutatás, alkotás humanista gazdaságtana a politikai gazdaságtan inhumánus alvilágában felszívódni látszik. Ezzel a ténnyel kivétel nélkül mindenkinek számolnia kell, ha nem akarja, hogy azt rossz lelkiismerettel maga is szolgálja. Nincs ebben semmi meglepő, a jelenkor gyakorlata is éppen azt mutatja, hogy az „egyetemes parazitizmusnak” brutálisan kifinomult, mára már minden területen legalizálódott hazugságszövevénye, otthonosan/kényelmesen és háborítatlanul tenyészik. Nem ezért – de mégis – törvényszerű, hogy az ellenméreg rejtetten gyógyító, transzcendens dózisa, viszonyítási/tájékozódási pontként az egyetemes emberi alapállás bázisának hiányáról nem csupán tudósít, de azt éppen, hogy bevonzza és jelenvalóvá teszi – ahogyan az a *Bújtatott zöld* esetében történik – szerintem.

Szabó Lajos: *Vezess, vagy kövess!* – című írásának a Mammon természetrajzáról szóló fejezetét olvastam egy csendes délutánon –

„Mi a mammon uralkodó tanítása?

A semlegesség.

Mi van minden semlegesség mögött?

A hazugság, a kizsákmányolás és erőszak hármasszövevénye.

Ha a tudatlan tanítani s a beteg gyógyítani akar, akkor nincsen meg a gyógyuláshoz való akarat. A gyógyulás megrázkódtatásaitól való félelem erősebbnek bizonyul a betegség szenvedéseinél. Bizonyos betegségekhez hozzátartozik a betegséghez való ragaszkodás, a gyógyulással szemben a betegséghez, a betegség profitjához való akarat. Élni nem muszáj, hajózni muszáj. Úgy is fordíthatjuk: élni nem muszáj, gyógyítani muszáj. Tehát a betegséghez való akaratot kell mindenekelelt gyógyítani! – Ehhez tudnunk kell, hol vannak az akarat betegségének a gyökerei.”

– amikor is tisztán és élesen felidéződött bennem Erdély Miklós: *Bújtatott zöld* című environmentje. A *Bújtatott zöld* felidéződése közben ugyanakkor azonnal felidéződött az, amiért a Mammon természetrajza íródott.

„A mammon a gazdaságcentrikusan közvéleménnyé kocsonyásodott középszer.

Ha az alacsonyrendűség, a tehetetlenség és középszerűség önmagukat és egymást istenítve szövegszövevényre lépnek, így kiáltanak fel: Éljen az egyenlőség!

Ha Őt megszólítjuk: ez a legnagyobb öröm egy küszködő igaz ember életében. Ha a mammont szólítjuk meg, elemzéseink útjain nevére nevezve őt: gyökerében támadtuk meg életét.”

(Szabó Lajos: „Vezess vagy kövess!”, a Mammon – részletek)

Nem tudhattam, hogy a *Bújtatott zöld* felidéződését, mint valami kristályos evidenciát, majd éppen felidéződésének helyén említhetem meg ebben az írásban, hiszen erről az írásról sem tudtam még akkor.

„Az anticipáció, a megelőlegzés a tudat jövőre vonatkoztatott képessége, amelyben a szükség megszűntetésének lehetőségei sejlének fel. A még nincs, a még nem az, amelyre a várakozás és a remény irányul. A világ dialektikus folyamatát a még nem függvényében három kategória határozza meg. A front az időnek az a legközelebbi szakasza, amely a jövőt közvetlenül meghatározza. A novum a jövő tartalma, amely folyamatosan újul meg a reális lehetőségekből. A matéria a reális lehetőségek szubsztátuma, anyaga, amely nem statikus adott anyaghalmaz, hanem dinamikus változásban lévő teremtő anyag.”

(Pseudo Ernst Bloch a Wikipédián)

A *Bújtatott zöld* tágasabb, és egyetemesebb jelentőséggel bír, mint amit abból 11 évesen, így vagy úgy, lesűrhettem volna, ám nyiladozó értelmem és képzeletem abban az időben – „a jókor és jó helyen tartózkodástól” függetlenül – éppen rá várt. Hiszen ’77-ben a sarló és kalapács, pulzáló árnyék/horror dömpingjével még nem „úgy” konfrontálódtam, de arról azért már tudomásom volt, azt már nem csak ösztönösen utasítottam el. Később viszonylag gyorsan körvonalazódott az is, hogy az akkor már „puhuló” rendszer, amelyben élek, milyen azt megelőző – ám ugyancsak nem törvényszerű – katasztrófák következménye.

„A Bújtatott zöld arra törekedett, hogy a színt fölszabadítsa a politikai leterheltség alól. A színek elkerülhetetlenül kompromittálódnak, s nem lehet velük bánni anélkül, hogy ne súrolnák egymást a körjükk rakódott asszociációs udvarok.”

A *Bújtatott zöld* nem csak azért grandiózus, mert dokumentációjának olvasása az önmagától táguló/tágító environment terébe helyez és ebben az „ahol”-ban teljes értékű kommunikációt folytat velem, hanem mert az „akkor volt jelenség-időből”, születésének történelmi/politikai kontextusából is önmaga fölé emelkedve tudja/bírja újjászülető/szülő valóság-aktualitását. Mozgásban tart, tovább hangol, a jelent az örökben tingálja. Ma/holnap is számol(t) velem.

„A feltámasztott felhő azonos egy benne valamikor az új művészetről megfogalmazódott elvi elképzeléssel: a ballont, ami a művészet irracionális, a dolgok felett lebegő voltát hivatott kifejezni, a legújabb tudományos világkép téglát téglára rakva lassan aláfalazta. A Gödel-tételből következik – és erre is utal ez az alátámasztott tárgy –, hogy minden állítás végtelen számú előfeltevésen nyugszik, és mint ilyen, igazolhatatlan. Ezeket az előfeltevéseket, előítéleteket hivatott az ember föltárni.”¹

Ha tehát esetleg eleinte nem is vagyok teljesen tudatában annak, hogy ebben a „nyitottsággal arányos időben” az örökbe tágító kozmikus environment, a *Bújtatott zöld* zseniálisan gyógyító aknamunkája érvényesül – hiszen az mindig az éppen aktuális és ciklikus jelenség-időben zsugorító erőkkkel számol el/le könyörtelenül –, a tágulásban az végül világossá válhat. Mint ahogy világossá válhat az is, hogy a nyitottsággal arányos idő nem gazdaság-

¹ „[Alan] Sokal valószínűleg Erdély Gödel-értelmezését is a »hibás« olvasatok közé sorolta volna. Még a második nem-teljességi tételből sem következik az, hogy »minden kijelentés mögött végtelen számú előfeltevés van, melyek közül ha egy is hamis, úgy az eredeti kijelentés is hamis«. Sőt ez a »tézis«, nem is annyira »gödeli«, sokkal inkább a Duhem-Quine tézissel rokonítható.”
Hornyik Sándor: *Avantgárd tudomány? Naiv realizmus és „természettudományos koncept”. Episztemológiai paradoxonok.* 105. oldal. Akadémia Kiadó. Budapest. 2008

centrikusan-lineárisan térül meg, ráadásul pontosan ott, ahol ez a „bizonyos” „számomra” már érvényét is veszti.

„A Russell-féle halmazelméleti paradoxont jól ismerte (egyik előadása alkalmával fölszólította a hallgatóságot, hogy esti imaként minden nap mondja föl magának, mert azzal saját hétköznapi racionalizmusát olyan módon kezdi ki, ami majdnem egyenlő az áhitattal).”²

Hagyom, hogy a mondatokat alkotó szavak, de már az azokat alkotó zöld ceruzával írt betűk, belső felhőm támaszát adják a kiállítás örök-idejű terében, hogy ebben a keletkezés nyomában most szűnő zavarban a bennem objektivizálódó zöld (már rég átlényegült, nem post-ó-csík) vezessen.

„A Gödel-tétel tulajdonképpen ennek a paradoxonnak a feloldását jelenti azáltal, hogy bebizonyította, ezek a paradoxonok nemhogy nem oltják ki a logikát, hanem mindenféle logikából szükségszerűen következnek.”³

Erdély Miklós egyéb kísérleteivel, ill. lenyomataival/dokumentációival való együtt időzésében/elmélyedésében a minimális nyitottsággal tájékozódó, ha nem is azonnal, de a nyitottságával arányos idő elteltével bizonyosan láthatja/tapasztalhatja, hogy Erdély milyen kivételes érzékenységgel és miért vonzza be az egymástól legtávolabb eső, egymásnak teljesen ellentmondó, sokszor látszólag semmilyen lehetőséggel sem kecsegtető, gondolat/jel/mozzanat/helyzet, stb. spirális-mutatóit.

„Egyetlen olyan axiómarendszert sem lehet felállítani, amely ne tartalmazna ellentmondást, s az az ellentmondás, ami egy axiómarendszeren belül szükségképpen adódik, csakis egy másik rendszeren belül oldható fel.”

Tehát „ebben a ciklikusan visszatérő”, félálomszerű-homályosságban felragyogó érzékenység attól szerényen grandiózus, hogy a „nyitottságával arányos időben tájékozódó” számúra láthatóvá és átélhetővé teszi azt is, ahogy ezek a spirális-mutatók egymásba játszva, ütközve a felbontó/újraépitő/újraértelmező teremtő aktivitás és jelentéskioltság revelatív/gyógyító erőterébe emelkedve hogyan tágnak tovább szabadon.

„A művészetet Ernst Bloch szerint a benne elbújtatott remény teszi minden korban örök érvényűvé, az, hogy mindig a meg nem valósultra vonatkozik; tehát transzcendálja a valóságot. A Bújtatott zöld ebben az összefüggésben a művészetet magát szimbolizálhatja.”

Nem feltétlenül egy így vagy úgy fésült, romantikusan mosolygó csacsi szeme-tükrében pillanthatom meg (a) toldott nyelvű söprűt, amellyel a tiszta (pupilla) kör(é)be hullott szénaszálakat, a külső-belső karneváli-látogatók megannyi szerepét/köntösét – közülük utolsóként azt, aki bennem villanásszerű gyorsasággal éppen takarítóvá vedlik – magamból azt is kisépregetem.

„Ilyen értelmezésben a fehér kör és annak állandó tisztán tartása tisztelgés a tiszta racionalizmus előtt. Annak a meggyőződésnek a modellje, hogy a művészethez a racionalitás tudományos moráljával lehet eljutni.”

² Russel-paradoxon: Az összes olyan halmazoknak a halmaza, amelyek nem elemei önmaguknak, akkor, és csak akkor eleme önmagának, ha nem eleme önmagának.

³ Lásd 1. lábjegyzet.

Nem azért nem tapodom meg, és nem rugdalom tele szénával a fehér kört, mert a csacsi bennem elhatalmasodott, hanem mert sem ösztön, sem ész uralma, sem Gödel, sem Russel, sem Bloch, sem szereprákokódás, sem politikai terheltség, sem tudományos morál, sem új rafinéria, sem jelentéskioltság nem befolyásolhat és nem vehet rá arra. Azonban erről a nem befolyásoltságomról, mint lehetséges befolyásról, vagy önmanipulációról, a tudatalatti és tudatfölötti irányokat (ösztönösen-intelligensen) hordozó másik zöld csacsi – Palasovszky zöld szamarával rokonszenvezve, de attól függetlenül is – azért még tudhat bennem.

*„Mint mondja, akiben van a transzcendencia felé némi nyitottság, az nem fogadja el ezt a státust, ezt a többiek számára könnyen elfogadható viseletet. Nem lehet a végítéletkor megjelenni semmiféle jellemzőben; egy fölfelé mutató területet minden eshetőségre – akár léteznek az ember transzcendens vonatkozásai, akár nem –, tisztán, mintegy meztelenül kell tartani, erről **le kell söpörni a szereprákokódásokat.**”*

Ha Ő mégis beszunyókálna, vagy elvétené időben levonni a megfelelő következtetéseket, úgy gondoskodik róla(m) a jól időzített és tudatosan előrehozott végítélet.

*„Az új rafinéria egy művön belül is és egy életen belül is a jelentés kioltására törekszik. Hagyja fölnőni a különböző vonatkozásokat, de kijátssza őket egymás ellen, és új telítettségben szünteti meg az egyes vonatkozások egyedüli érvényét. Minthogy nem lehet megakadályozni, hogy a jelentések létrejöhessenek, mégis szabadulni akar ezektől, **nem marad más hátra, minthogy egymással oltsa ki őket.** Ha ez a szándék nem aktív, akkor az ember saját szerepe foglya lesz, mégha clochard vagy remete is.”*

Erdély Miklós a *Bújtatott zöld* bezárását/bontását a mű szerves részeként, azzal együtt értelmezendőként meséli el, írja le. Annak végső „értelme” éppen egy csacsi jelenlétével, viselkedésével válik teljessé. A csacsi részéről természetesen nincsen szó semmilyen az ész meghaladó tudásról, hiszen efféle „jelentős dologgal” – ellentétben az embert – ő nem foglalkozik, ebben is vétlen – azonban viselkedésével mégis azt tudja, ill. arról tudósít. A csacsi megérezte, érezte tudta azt, amit nagyon sok ember a kiállítás látogatói közül nem tudott és nem is vett észre.

*„Ha az, hogy az ember a saját szerepeit kioltja, még mindig szerep, akkor ez ellen – együtt az egész ellen – **is ki kell találni valamit:** a jelentéskioltság végtelen folyamat.”*

Vegyük figyelembe, hogy Erdélynek el kellett hozatnia ahhoz a történéshez a csacsit. Ő tehát azzal, hogy a csacsi esetleg a kiállítás bezárásakor, annak terében legelhetne – ha előbb nem, a fehér kör sepregetésének valamely kitüntetett pillanatában –, előrelátóan számolt. A csacsi záróeseményen tanúsított viselkedése, annak utólagos elmesélése valójában megnyitja és rámutat a *Bújtatott zöld* igazi jelentésére: annak „értelem fölötti”, „szerény értelmére”.

*„Amikor bezárták a kiállítást – mondta Erdély –, hozattam egy csacsit, hogy legeljen... A csacsi viselkedése különben félelmetes volt. (Nem) lehetett irányítani a szénaevésnél az állatot... **Az az érdekes, hogy az emberek nagyon sokan nem vették észre vagy nem vették komolyan ezt a fehér foltot a Bújtatott zöldnél.** Kb. 2 méter átmérőjű kör, azért volt ott a söprű, hogy ha valaki rámegegy, és berugdosza a szénát, ki lehessen söpörni, hogy mindig tiszta legyen. **A csacsit nem lehetett ránhúzni a fehér körre, nem volt hajlandó rálépni...** Érezte ennek a kitüntetett voltát, hogy az nem ugyanaz a közeg, az egy transzcendens közeg.”*

A *Bújtatott zöld* számomra ma már bármikor felidézhető. Ha akarnám, láthatnám is magam 11 évesen az environment terében, a fehér kör mellett, a féltető alatt felhalmozott szé-

nában otthonosan hanyatt fekvé, ahogyan a kijózanító hatású „objektívizált zöld” posztócsíkot bámulom.

Ám, hogy ezt a látást nehogyan elvétssem – lassú felfogásomnál és hajlamomnál fogva –, nehogyan rosszul szamarasodjam, és eltévedjek kényelmesen belealudva a kijózanító hatású „objektívizált zöld”-be, amelyet így csak a másik bennem legelésző, későn érkezett és úgy maradt látó láthatna, inkább az azt látó fölé emelkedek, aki most ezek fölé a sorok fölé hajol. Akit e sorok olvasója is láthat önmaga fölé emelkedve, amint képzelete ablakán át a ház fölé emelkedik, amelyben olvas. Rálátva a szomszédos épületekre, az utcákra, a járművekre és a tereken sétáló emberekre. Látva felülről a várost az abban zajló történésekkel, a külvárost szegélyező, azt határoló tájrajzolatokkal. Emelkedve újabb, még távolabbi horizontokat pillanthatna meg, egészen addig, amíg már az ország egészére láthat, amelyben él.

Megállhatna itt, és feltehetné a kérdést, mint az az intelligens európai utazó, aki idegen ország határára érkezik Hamvas Béla *Kísértetek* című esszéjében, hogy: „Kérem, mondja meg, mi is az, amit önök itt most hazudnak?”

Tovább emelkedésével, Hamvas fogalmával élve, a csendes és „Áldott történetre” ugyanúgy ráláthatna, mint a zakatoló, tülekedő és véresen pöffeszkedő „Átkozott történetre”. Európára, Ázsiára, minden kontinensre, múltunkra, háborúinkra, eddigi történelmünk egyidejűségére. És arra a nyomorúságra is, amely újra és újra hivatkozási alapjává válhatott a katasztrófákat előidéző mézárásoknak, az őket rendre kiszolgáló, személytelen apparátusadnak. Ugyanez a személytelen szimbiózis termeli/generálja és foszforeszkálja a „zöldikét”.

Ha itt ugyanazt a kérdést tenné fel, amit korábban is feltehetett volna, ugyanazt a választ kapná, azzal a különbséggel, hogy ugyanazt a kérdést most már az egészre vonatkoztatva tehetné fel és az egészre vonatkoztatva szűrhetné le a benne keletkező válasz értelmét is. Amit nem biztos, hogy megtehetett volna akkor, ha a kérdést korábban teszi fel. Ez persze így nem biztos. Annak ellenére, hogy a kérdésre a választ tulajdonképpen már a *Bújtatott zöldben* megkapta.

A válasz a csacsi vétlen viselkedéséből is olvasható.

A *Bújtatott zöld* látogatója mindig az, akiben a kérdés keletkezik, vagy nem keletkezik. Mert már ezzel tisztában lehet/van és azzal is, hogy éppen abban a pillanatban szűnik meg „látogató” lenni, amint benne a válasz megfogant. Lámpásával az objektívizált zöldet megvilágítja.

Emelkedettségében a személytelenség zöld fényét lélegző érzékszervek és a hozzájuk tartozó elme elgondolhatja, hogy az itt örvénylő, zöldesen ragyogó, hideg csillagködökben rop-pant sziklatömbként álló, és iszonyú növényként ziháló emberalak, akinek szemeiből a sisetergő kráterek felzubognak, akinek pólusaiban az esőerdők, a jéghegyek menydörgéssel elegyedő sóhaja fel és kirobban, mennyire ő maga...

Aztán, ha akar, még tovább is emelkedhet, átkelve a „holdparcellákon”, az űrhulladékon, a csillagűrön, megpillantva az univerzum terében önmagát, amint ezt a szöveget olvassa.

„Űrtechnológiával előállított szempilla spirál” –, vagy mi a rossebb.

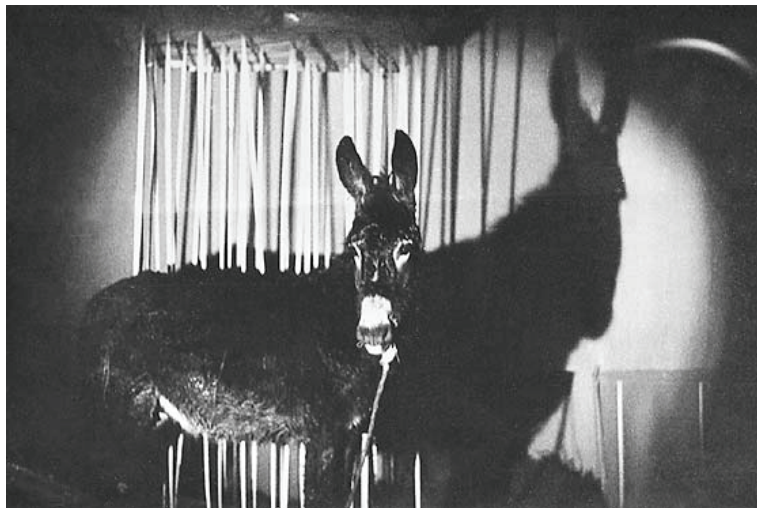
A rádió friss hírei be is hoztak erre egy szép és kedves konklúziót. Nem a leégett házban holtan talált hajléktalanokat gyászoló és elszenesedett magányos gerendák valamelyike kapcsán.

A hírek helyén a szpíker tulajdonképpen azt is mondhatta volna, hogy az „objektivizált zöld” nem tudhatja, hogy nem azonos a csacsival, aki mellesleg tud szellenteni, de nem azért nem tudhatja, mert nem tud szellenteni, és ha tudhatná is, azzal sem kezdhette semmit, mint ahogy azzal sem kezdhette semmit, ha tudna szellenteni, hiszen akkor sem lenne azonos a csacsival. Nem is kell azonosnak lennie a csacsival annak, aki tud szellenteni, sem az objektivizált zölddel, ami nem tud szellenteni. Aki erre rálát, az tudhatja, hogy ebből mi is következik. És itt most nem is arról lenne szó, hogy az „objektivizált zöldet” látó elvileg már nem lehetne semleges... foszforeszkáló zöld fényű hangon beszélt...

... az erre a célra idekölcsonzótt és megnyújtott nyelvű söprűvel söpröm ki magamból, mert elterveztem, hogy ennek a mondatnak legvégén, a harmadikként ideültetett ponttal végződik ez a mozdulat...

A *Bújtatott zöld* kicsiny templomában, nekem Te mindig megmaradsz. A „mágikus tisztás” pupillájában, a zárójelek által határolt nevető kicsiny pontban, ahol is, mint a szívben futnak össze az erek, Te most is figyelsz (.)

A külön nem jelölt idézeteket Bartholy Eszter: Erdély Miklós: Bújtatott zöld című írásából vettük át. In: Magyar Műhely, 21. évf., 67. sz., 1983. július 15. 64–66. A vastagon szedett kiemelések a később interneten is megjelent (www.artpol.hu/Erdely/mutargy/Bujtatottzold.html) már zölddel írt változatát követték. A fotót a jogtulajdonosok engedélyével ugyanonnan vettük át.



JELES ANDRÁS

Fb.-jegyzetek

*

Vigyázni, tükörjég! (Ma reggel úgy bebasztam a fejem az elegáns francia rezidencia közelében a Csaba utcán, hogy a csattanásra minden felől körbevettek a népek, és aggodalmas hangon a várható komplikációkat kezdték sorra venni, s csak attól maradt félbe a dolog, mert szép lassan a teljes kollekción - iskolás kispajtásokkal súlyosbítva - kezdett álomszerű tempóban, úgy, amint volt, csúszni lefele, a cukrászda irányába.)

*

álmodtam évekkkel ezelőtt egy Jancsó-filmet: apró gyöngy-szín csónakok, hagymahéjak képezték a vetítévásznat és a telehold adta a vetítéshez szolgáló fénynyalábot. maga a film valahogy elsikkadt, csak ez az effekt maradt meg. még az álom idején elképedtem a tömény szépség láttán (és ezt morogtam: „ez jellemző, a Miklós mindenkit beelőz”... és ez azt próbálta kifejezni, hogy nagyszerű gondolatnak tartom, hogy nem a felvett anyag, hanem a vetítési körülmények színházias manipulálása az új irány stb.)

*

A Csillagosok forgatásáról van a Maár Gyuszinak egy werkfilmje, azt én még egyetemista koromban láttam. Ott mutatkozik meg a Miklós egy kosztromai külső forgatáson fürdőnáciban, azon szórösen. És instruál, s közben táncos, hosszú léptekkel mutatja a színészeknek - és persze az operatőrnek - a tempót, a járásokat. Én ebből a néhány mozdulatból, a hangsúlyokból, ebből a kisugárzásból tanultam meg - majdhogynem azt mondhatom: a „szakmát”. De ha ez túlzásnak tűnik, akkor így mondom: azt, hogy nekem ott a helyszínen, majd ha rám kerül a sor, mi lesz a dolgom.

*

„SZERETNÉL TALÁLKOZNI VÁMOS MIKLÓSSAL?”

Nem.

*

Jó, tudom: szavaim a döntő pillanatban - a „végén” - visszahullanak majd szegény fejemre. (De hát ennek tudatában íródik itt minden)

*

„Moslák, egy halom moslák”- morogja a fegyverkereskedő - bizonyos A. Rimbaud -, ha előző élet-korszakának bizonyos irodalmi produktumait szóba hozzák előtte. („Én - az valaki más”)

*

Mizinova folyton ezt írja Csehovnak: „Én egyszerűen, csak szeretném látni Önt”. Nem is sejtette szegény, hogy nemzedékek öröklék majd ezt a csillapíthatatlan fájdalmat: sokan lesznek, akiket a mű személytelensége elvarázsol s érdeklődésük annál hevesebben fordul a titokzatos szerző személye felé.

*

Félve kérdezem (romans, countrymen, and lovers!), ténleg a legizgatóbb probléma momentán István, a király?

*

Semmi sem életképes itt, ami autonóm, ami organikus, semmi, ami szűzies-ártatlan, elfogulatlan, önmaga törvényein nyugvó. És minden, ami tekintettel van a rajta cikázó tekintetekre, minden mű, ami NEKIK szolgál, ami eleve összehangolódik velük és ekképp alábecsüli magát – a döntő pillanatban homályba borul, semmi lesz.

*

hallgatta valaki a klubrádiót tegnap este, 9 óra előtt valamivel? irodalmárok beszélgettek, sőt, költő volt az egyik (nem tom visszakeresni, nem értek hozzá) mer érdekeseket mondott pl. hogy adynak van kb. 30 jó verse, a többi szemét, mármint ezek után azt a hibát is elkövette az illető, hogy a saját verseiből is felolvasott mély együttérzéssel stb.

*

Felirat egy strandkabin falán Kardos G. könyvében:”Buzik figyelem. Mindenben benne vagyok. Sütőipari dolgozó.”

*

schubert kibírhatatlan, mozart kibírhatatlan – persze, hogy ők maguk is bírták, ameddig bírták, aztán behaltak.

*

Herbert (Balázs Béla) egy dán írónő társaságában arról sóhajtozik, hogy mennyire fáj neki az ártatlan állatok szenvedése. A sok heves érzés és együtt érző képzelődés végül heveny coitusban kulminál. („Herbert, Herbert...” – írja a Petri, de mi a folytatás, nem jut eszembe.)

*

I-s-t-e-n számára nyitott könyv vagyunk: belőlünk olvassa az Alvilágot.

*

Az emberiség is olyan, mint a krumpli: a java mindig a föld alatt van. (régesrég mondás)

KÉRCHY VERA

„A dokumentum: fikció... a fikció viszont: dokumentum”

KÍSÉRTETIES VITALITÁS A MAGYAR NEOAVANTGÁRD FILMEKBEN¹

Tanulmányomban a '70-es évek magyar neovantgárd filmtörténeti korszakának (különös-képp a Balázs Béla Filmstúdió filmjeinek) elméleti implikációival foglalkozom. Meglátásom szerint ezt a korszakot az teszi teoretikus szempontból különösen izgalmassá, hogy a filmek a brechti kiszólásos önreflexió szubverzióján keresztül a kései Lacan inspirálta filmelméleti nézeteket látszanak megvalósítani. A filmekben így színre vitt és a filmrendezők elméleti szövegeiben expliciten is kifejtett teóriák megelőlegezni látszanak a Kaja Silverman, Jonathan Crary vagy Slavoj Žižek neve által fémjelzett elméleti korszak dilemmáit. Kiemelten Jeles András művészetével foglalkozom, (anti)esztétikájának dekonstruktív jegyeit vizsgálom különös tekintettel a filmes perszonázs köztes, kísérteties ontológiájára.

I. A filmes „elvétt” önreflexió látáselméleti háttere

Kaja Silverman *A tekintet*² című tanulmányában Crary médiumtörténeti és Lacan ahistorikus látáselméletét veti egybe.³ Crary a különböző vizuális médiumokat aszerint különbözteti meg, hogy a látó számára episztemológiai bizonyosságot biztosítanak vagy sem. Az episztemológiai bizonyosságot nyújtó médiumok (mint a *camera obscura*) a néző és a kameraszem egybeesésének és a látó látottól való biztos elkülönülésének illúzióját keltik, míg az episztemológiai bizonytalanságba sodró médiumok (mint a sztereoszkóp) nem engedik meg a gépszemmel való azonosulás lehetőségét, és a látó-látott tér elkülönülését. Ez utóbbi esetben a szituáció a következő: a látó belép a látvány terébe, és ezzel elveszíti a látvány feletti omnipotens, azt (értelmes) látványként uraló szerepét.

Lacan ez utóbbi látáselméletet a pszichés szerveződésben fontos szerepet játszó Tekintet működéséhez, a természetes észlelés mindenkori bizonytalanságához köti. Ez a bizonytalanság abból fakad, hogy a szubjektum felől kiinduló tekintet mindig kiegészül egy olyan nézőponttal, ami nem azonos vele. A Tekintet egyrészt az énképpel való azonosulás tökéletlenségéért, másrészt a valóság közvetlen megtapasztalásának a lehetetlenségéért felelős, s ezáltal

¹ A kutatás a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése konvergencia program” című kiemelt projekt keretében zajlott. A projekt az Európai Unió támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósul meg.

² Kaja Silverman: *A tekintet*. Ford. Szemző Hanna. *Metropolis* 1999/2

³ A Silverman által hivatkozott szövegek: Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, MA.: MIT Press, 1990. és Lacan, Jacques: *Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Trans. Alan Sheridan. New York: Norton, 1978.

megfoszt a saját nézőpont kizárólagossága nyújtotta önazonosság élményétől. A ránk vetődő ideológiai Tekintet, illetve a megismerés szubjektivitása mindkét esetben egy-egy illúziót állít látó és látott közé. A Tekintet különbsége átjárja a látás szituációját, ami elbizonytalanítja a látvány uralhatóságának érzetét. Silverman e médiumelméleti és pszichológiai megközelítést úgy békíti ki, hogy historizálja a lacani megközelítést: mindig kulturálisan, történetileg meghatározott, hogy hogyan szerveződik ez a köztes, imaginárius kép.

Ezt a látáselméletet tágabb kontextusban a reprezentációs formák történetében is nyomon követhetjük, ahol a műalkotások hol egy episztemológiai bizonyosságot hordozó, hol egy episztemológiai bizonytalanságot hordozó korszak kifejezői. A valóság megismerhetősége vonatkozásában állító és kérdező korszakok váltogatják egymást (néha persze ez vertikálisan történik): amint megkérdőjeleződik egy megismerést garantáló ideológia, az új ideológiai kialakulásáig tartó átmeneti korszakot az episztemológiai bizonytalanság, a kérdéses állapot jellemzi.⁴

Az episztemológiai biztonságot nyújtó (a látványtól fix távolságban levő, kizárólagos nézőpont illúzióját keltő) reprezentációk esztétikája a transzparencia, a mimézis, a realizmus, a valóságghűség fogalmaival írható le. Kézenfekvőnek tűnik, hogy a megismerés bizonytalanságát felszínre hozó korszakok kifejezési formájaként a fikció megtörését, a közvetítő közeg láthatóvá tételét (az „ablak” behomályosítását), a médium önreflexióját értsük. Közlebről szemügyre véve a megtörés esztétikáját azonban azt látjuk, hogy az önreflexió ugyanúgy a néző-látott biztonságos távolságát állítja helyre, mint az episztemológiai biztonságot nyújtó transzparens modell, a különbség pusztán annyi, hogy a befogadót „bent” helyett (a látvány tere) „kint” pozicionálja (a látó tere).

Ennek az esztétikának a fő vonatkozási pontja a brechti színház, melyben a fikció megtörésével, a szerepből való kiszólással a tartalom helyett a formára irányul a figyelem. Christian Metz ezt a szerkezetet a következőképp írja le: a valóság szereplőjének két alakja, a színész és a néző közti – fikció feletti – összekacsintás azért történhet meg, mert a színpadi figura és a néző egy térben és időben vannak.⁵ Nem ékelődik közbe egy közvetítő gépszem, így a színházi szituáció résztvevője könnyebben megteheti, hogy elfeledkezzen az ahistorikus lacani Tekintet (jelen)létéről, és a látvány egyedüli birtoklójaként határozza meg magát, ez a helyzete (nézőpont és látvány távolsága) tudatosul a reflexióban. Ezért a színházi – és az e szituációt mímelő önreflexiók formák – az episztemológiai bizonyosságot sugalló látáselméleti modellbe írhatók be.

A lacani modell szerint a valódi episztemológiai bizonytalanságot az jelenti, ha a „reflexió” során a látó-látott viszonyt reflektálhatatlanként észleljük, vagyis ha az önreflexió kudarcát éljük meg. A Tekintet, a Valós harmadik dimenziója megzavarja az Imaginárius Szimbolikusbba varródásának tökéletes lezárulását. A Másik nézőpont jelenlétének gyanúja elbizonytalanítja a látó látványra vonatkozó kontroláló érzetét, hasonlóan ahhoz, ahogy a dekonstruktív ironia, a jelölő önkényes játéka, a performativitás uralhatatlan aktivitása teszi azt a beszélő intenció szerinti jelentésközvetítésével. Az episztemológiai bizonytalanság lacani modellje tehát az önreflexió lehetetlenségéről, s ezzel az önazonos, (akár verbális, akár

⁴ Ld. erről bővebben, színháztörténeti vonatkozásban: Kiss Attila: *Betűrés. Posztsemiotikai írások*. Ictus Kiadó – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1999.

⁵ Ld. Christian Metz: *Az észlelés szenvedélye*. In: Uő.: *A képzeletbeli jelentő*. Ford: Józsa Péter. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, 1981. 77-89. 80-81.

vizuális) jelentéseket uralhatónak vélő, intencióhoz kötő szubjektum áthatoltságáról, *différance*-száról beszél.

E két látásmélet fellelhető a filmművészet különböző korszakaiban, az egymással szembe állítható realista vagy modernista és a kísérletező filmes formanyelvek ideológiáiban. A vászon mint „ablak” a nézőt a kép teremtésének és uralásának illúziójával táplálja egyrészt biztos távolságot teremtve/fenntartva a látó és a látott között, másrészt egybecsúsztatva a kameraszem helyzetét a nézői pozícióval. Ezzel szemben a kísérleti film folyamatosan a film mibenlétére kérdez rá, magát a médiumot teszi tárgyává, helyezi fókuszba, „takarja ki” reflexió alá helyezve annak anyagi, formanyelvi, sajátos jelentésalkotó jellemzőit. A kérdés az, hogy e reflexióban milyen médiumfelfogás, médiumnarratíva rajzolódik ki? Azok a modernista példákban, melyekben az apparátus megjelenése, a kamerába nézés a fikció leleplezésének, megtörésének hatását célozza, még az episztemológiai bizonyosság modelljénél járunk: a néző öntudatára ébred saját látványtól elkülönülő helyzetének, kilöködik a fikcióból, a nézés itt-és-mostjába kerül. Ezek a példák a metafikciós regény és a kiszólásokra épülő színház nyelvezetét utánozzák előfeltételezve/megképezve „kint” és „bent” bináris opozícióját: a vásznon látottakat fikcióként, pusztá konstrukcióként, a mozi terem világát pedig valóságként határolják el egymástól. Ebben az esztétikai hatásban nem játszik szerepet a kamera és a nézői szem különbsége, a cél pontosan – a kettőt egymásra csúsztatva – ezek vázontól való távolságának hangsúlyozása.

Nemcsak a varratelmélet kritikai teoretikusai – mint Crary, Vernet vagy Žižek –, de már Metz és Baudry is felhívja arra a figyelmet, hogy a kamerával való azonosulás sohasem tökéletes, az imaginárius kép (beállítás) szimbolikusba való bevarrása (ellenbeállítás) sohasem történik meg maradéktalanul (mialatt a néző nem érzi tökéletesen elválasztva magát a látványtól). E mediális sajátosságnak a hatása, hogy a kamerába nézés sohasem éri el a nézőt, a filmszínész ugyanis nincs közös itt-és-mostban a mozinézővel. A színész „bentje” nem tud a néző „kintjével” olyan kényelmesen összekapcsolódni, mint a színházban, ahol ezek közös térben vannak. Amikor a filmes alak a kiszólással próbálkozik, éppen ennek lehetetlenségére, a néző és a filmszínész találkozásának mindenkori elvéttségére irányítja a figyelmet.⁶ (Ezért olyan nagy hiba Bazin szerint a tévériporter bakizása, ami egy olyan torz itt-és-most-effektusként tárgyal, ami felfedi a filmhíradós perverz magányosságát, itt-és-mostjának távollét általi áthatoltságát⁷). A „ki”-reflektálás eredménye a film esetében a kamerába néző alak köztes (elhalasztott) létének és az én itt-és-mostomnak a találkozásából létrejött torz interperszonális helyzet. A néző a filmes figurára mindig csak egy másolban tud tekinteni⁸, a másik oldalról pedig a kamerába nézés nem éri el a nézőt. A mindig-már nem-itt, mindig-már nem-most létező filmes alak sajátosan köztes ontológiai terében a kamerába nézés gesztusa egy kísérteties teret idéz meg, a kitekintés (a kiszólás vizuális változata) a nézőt egy kísértettel szembesíti, s ezáltal egy lehetetlen közegbe emeli. A filmes reflexió esetében nem áll helyre a „kint”-”bent” kétpólusossága, a néző-látvány biztos távolsága, amitől a kamerába nézés

⁶ Ld. Metz, 83.

⁷ Ld. André Bazin: Színház és film. Ford. Baróti Dezső. In: Uő.: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 2002. 101-145. 120.

⁸ Az anamorfikus tekintethez lásd Lacan elemzését Holbein *Követek* című festményéről: Jacques Lacan: Anamorphosis. In: Uő.: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*. Penguin Group, London, 1994. 79-90.

az episztemológiai bizonytalanságot modellező szemléletes példává válik. Ezáltal a filmes „elvésett” önreflexióra a dekonstruktív jelműködés allegóriájaként tekinthetünk.

Meglátásom szerint a '70-es évek magyar filmjeinek médiumfelfogása szerint – a lacani filmelmélettel összhangban – a filmes médium feltárulkozása nem eredményezhet olyan nézői öntudatra ébredést, itt-és-mostba kerülést, fikcióból kilöködést (ezzel egy újabb episztemológiailag bizonyos állapotot, a „kint” levés állapotát elérve), mint a kiszólás eredményezte színháznézői élmény. Különösen látványos a különbség az olyan színházi próbákat filmre vivő esetekben, mint az *Álombrigád* (Jeles, 1985) vagy *A harmadik* (Bódy, 1971). Ezek a színházi szituációt idéző filmek az episztemológiai biztonságot teremtő modell ironikus kezelésével juttatják érvényre a látáselméleti bizonytalanságot hordozó modell működését: megteremtik a biztonságot nyújtó modell szituációját, de csak azért, hogy aztán hagyják azt ellehetlenülni.

II. A „transzparens stílus” látáselméleti háttere

Gelencsér Gábor transzparens stílusnak nevezi a '70-es évek magyar filmjeinek fő jellegzetességét, azt a kísérleti jelleget, hogy nem a tartalom, hanem a forma válik átlátszóvá, láthatóvá.⁹ Bódy Gábor, Erdély Miklós és Jeles András a film alapvető jelentésadó funkcióit vizsgálva különböző műfaji és stílári kódok keverésével helyezik fókuszba a filmnyelv sajátos működését. A dokumentum és a fikció két formanyelvi kategóriája annyiban érdeklí őket, amennyiben mindkettő határozott előfeltevéseket hordoz a film médiumának mibenlétére vonatkozólag. Mindkét nyelvezet a film transzparenciájának ideológiáját generálja az ennek megfelelő episztemológiai biztonságot nyújtó modell előállításával. A dokumentum a filmet a valóság közvetlen feltárására, áterestésére képes médiumként tünteti fel, míg a narratív film a fikciót megtörés nélkül, lehetséges valóságként képes tálalni.

A három rendező felismerése, hogy a transzparencia ideológiája addig működik, amíg a két filmnyelv, a két fogalom – dokumentum és fikció – határozottan elkülönül egymástól. Amint a két stílus keveredésével kerülünk szembe, előtérbe kerül azok kódoltsága, az, hogy a film által nyújtott valóságtapasztalat mindkét esetben egy-egy sajátos szabályrendszer függvénye. A dokumentum formanyelvét ugyanúgy konvenciók alkotják, mint a narratív filmét. Az előbbit ugyanúgy sajátos beállítás, megvilágítás, dramaturgiai szerkesztés, forgatókönyv és utómunka jellemzi, mint a narratív film jól ismert lineáris, ok-okozati, jellemekkel dolgozó szerkezetét. Ezek a nyelvi jellegek jól láthatóvá válnak, ha a kódokat egymásba játszatjuk, ha sajátos szabályaival felkeltjük az egyikkel kapcsolatos elvárásokat, majd ezeket nem kielégítve hirtelen a másik „nyelv” rendszerére váltunk. A váltogatással eltűnik a transzparencia érzése, és a film mint formanyelv válik hozzáférhetővé.

A három rendező filmes reflexiója azonban itt nem áll meg. A formanyelvi kódok feltárásának a tétje nem a film valóságáteresztő képességének a negligálása. Mind Erdély montázs-elmélete, mind Bódy „kettős vetítés” gondolata, mind Jeles „filmszerűtlen” film ideája pontosan a valóság lenyomatszerű megőrzésének lehetőségeit kutatja. A filmes formanyelvi kódok leleplezésének célja pusztán annak megmutatása, hogy ez a valóságlenyomat, a film realizmusa nem ott van, ahová a „történet” (a rendező, a befogadó által megcélzott értelemegész) mutat, ahol a jel intenció szerinti jelentését találjuk (illetve véljük megtalálni).

⁹ Gelencsér Gábor: A transzparens stílus. In: *Uő.: A Titanic zenekara*. Osiris, Bp, 2002. 382-402.

„[A] kép mindig fog tartalmazni szándékunkon felüli mozzanatokot”¹⁰, írja Bódy a determináció-túldetermináció fogalompáros kapcsán. Filmes látáselméletében a determináció a látvány és a látó (a rendező, operatőr, stb.) közé iktatódó értelmezési művelettel előálló többletet, a túldetermináció a szándékon felüli mozzanatokot kifejező fogalmak. Másról az „imaginárius” és az „aktuális” jelentés kifejezéseket használja a film kontextusában kitermelődő képi jelentés és e kontextustól független, szándékon felüli, „eredeti” jelentés megnevezésére.¹¹ Ez utóbbi soha nem férhető hozzá tisztán, mert a film fiktív kontextusa, az „imaginárius jelentés” mindig eltorzítja, eltakarja. Példaként a jelenetben véletlenül benne maradt gyártásvezető esetét említi, aki mikor észrevette saját ott-maradottságát, igyekezett gyorsan kifutni a képből. Ezt a jelenetet mégsem kellett később kivágni, mert a film narratív kontextusába szépen beilleszkedett, tovább mélyítette, színezte az egyéb képekből is kibontakozó „rémület” metaforáját. „A felvétel tényleges helyére és idejére vonatkozó” „aktuális jelentés” „artikulálatlan és kimeríthetetlen” és „ritkán fogható át a tudatos készítés pillanatában. Ez az oka, hogy a fénykép vagy a film készítője rendszerint izgalommal, meglepetésre készen várja a kép előhívását. A legalaposabb előkészületek után is számolnia kell azzal, hogy valami »olyan« jelenik meg a képen, amely készítés közben elkerülte a figyelmét, vagy egyszerűen értelmileg realizálhatatlan volt.”¹² Úgy tűnik, az „eredeti” jelentésnek is mindig már van egy elkésztettsége, ami a megjelenést illeti, képtelenség szándék szerint direkt megragadni, lehetetlen a tudattal elébe menni, és intenció szerint beletölteni a reprezentációba. Amit a befogadásban, a képek kontextusában tudatosan észlelünk, az már az „imaginárius jelentés” ráto-lakodása az „aktuális jelentésre”. Vagyis az „aktuális jelentés” csak lemaradva, saját nyoma-ként tűnhet át az „imaginárius jelentésen”, amennyiben áttűnik. És amennyiben áttűnik, anynyiban elbizonytalanítja, eltéríti az „imaginárius jelentést”, vagyis a kép tudatosan észlelt jelentését. Ez a gyanú, az ironia, vagy más szóval a Tekintet működése a filmi jelentő perfor-matívumában.

Az „aktuális jelentéshez” hasonlóan nyomszerű, Valós természetű dolgot kell értenünk Jeles Dokumentum fogalmán is, melyet *Teória és akció* című szövegében határozottan elkülönít a filmtörténetnek nevezett fikció és dokumentum fogalompárosaitól.¹³ E két utóbbi konven-cionális kódok, sémák gyűjteménye, melyeknek – véleménye szerint – semmi köze a film valódi „természetéhez”¹⁴. Elemzése (és főként filmes gyakorlata) alapján viszont úgy tűnik, épp ebben az eltérésben, különbségben rejlik a valódi filmes „természet” feltárulkozási lehetősé-ge. Jeles Dokumentum-fogalma „az élet kinematográfiájának”¹⁵ lényegi aspektusaként írható le, és szubverzív jelentősége abban áll, hogy minden filmes reprezentációban ott kísértve le-dobja magáról az említett külső stílárius meghatározottságot. A fikció-dokumentum kettőség

¹⁰ Bódy Gábor: Filmiskola VI. A látvány tagolása 2. (Az értelmező tagolása). In: Uő.: *Egybegyűjtött film-művészeti íráások*. Szerk. Zalán Vince. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006. 336-342. 337.

¹¹ Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítás a kinematográfiában. In: Bódy, 2006. 140-156.

¹² Bódy, 144.

¹³ Bár Jeles nem tesz ilyen vizuális megkülönböztetést, én itt most a pszichoanalitikus Valós fogalmával összekapcsolható Dokumentum-elképzelést nagybetűvel, a filmtörténeti dokumentum stílusjelölő fogalmát pedig kisbetűvel jelölöm.

¹⁴ Jeles András: *Teória és akció*. In: *Töredékek Jeles András Naplójából*. Szerk. Fodor László, Hegedűs László. Fodor László – 8 és fél Bt. 1993. 39-44. 39.

¹⁵ Jeles, 43.

ebben az értelmében nem tartható, a Dokumentum stílus kategóriától függetlenül átjárja a filmet.

A két stílus kategória már a maga rendszerében is nehezen határolható el egymástól. „A dokumentum: fikció... a fikció viszont: dokumentum”¹⁶ – írja Jeles. A fikció dokumentum, amennyiben „a kortárs filmtudat számára többnyire rejtett és mély leleplezése a fikciót gyártó igényeknek”¹⁷. Vagyis minden önmaga kódjait elleplezni vágyó megnyilvánulási forma elleplező gesztusával el is árulja saját magát, minthogy az elleplezés mindig tökéletlen. És amennyiben a fikció tökéletlen elrejtési kísérlete folytán elárulja saját konvencióit, azokat mintegy tálalva dokumentálja a kor reprezentációs tradícióit. „A mozgókép [...] miközben fizikailag dokumentálja a hazugságot [ti. a fikciót], éppen e dokumentáció révén le is leplezi a hazugságot...”¹⁸

Az elleplezés tökéletlenségéért pedig a háttérben morajló „valódi” Dokumentum felelős. A kiüresített, betanított figurák világa mögött ott kísért „az élet véletlenszerű felhangja”¹⁹. Azáltal, hogy a játékfilm testeket használ, saját lelepleződésének lehetőségével packázik. Vagyis a játékfilm egyrészt élettelenít, „merev szervezési, gyártási, dramaturgiai (egyéb) konvenciói által kiszűri az »ábrázolás« közegében felébredő élet véletlenszerű felhangjait, egy kitüntetett dramaturgia (lásd: Fikció) diktatúrájával eliminálja a foto-kinematografikai leképezés révén megidézett élet követelményeit”, „kizárja az élet valóságos minőségét kifejező adramatikus komponenseket, az emberből szócsövet csinál”, másrészt viszont – sajátos, valóságlenyomatot őrző médiuma által – „a mozgókép a legképtelenebb irrealitásba is életet visz: emberi testeket”. „A mindennapi élet közvetlen teljessége valódi tendenciáival – megszüntetve és kitaszítva – ott kísért a hazugság-konstrukciók szolgálatába állított mozgóbeszélő-csókolódzó-vérző-síró-lepuffantott színész előre gyártott szituációiban, patent mozdulataiban, dokumentatív ürességében. Bárhogy is, de az előre gyártott sorsok, patentfordulatok mozija mögött ott kísért az élet kinematográfiája.”²⁰

A dokumentum = fikció képletet pedig úgy értelmezhetjük, hogy „a dokumentarizmus lehetőségeit egy anorganikusan fejlődött forma-készlet konvenciói korlátozzák”, „a dokumentumfilm még a játékfilmnél is kevesebbet mutat az életből”²¹. Vagyis a valódi Dokumentum és a stílári dokumentum között még nagyobb a feszültség, mint a fikció sémái és az elnyomott „élet” között. Így a dokumentum még határozottabban „löki le” magáról a fikciót, s leplezi le ezzel kódjait, mint a fikciós film.²² „A dokumentumfilm hősei a maguk független, fikción és

¹⁶ Jeles, 40.

¹⁷ Jeles, 40.

¹⁸ Jeles, 42.

¹⁹ Jeles, 42.

²⁰ Jeles, 42-43.

²¹ Jeles, 43.

²² Itt érdekes hasonlóság fedezhető fel Jeles elmélete és Žižek Kieslowski-elemzése között. Žižek arról ír, hogy Kieslowski inkább képes megmutatni a Valós arcát azokban az esetekben, amikor mesterséges szerepek szócsöveiként beszélgeti szereplőit, mint azokban, amikben a szereplőknek őszintén kell magukról vallaniuk a kamera előtt. Az előbbi esetben a tudatot lekötő egy lényegtelen fiktív dimenzió, és tér nyílik az *objet petit a*, az elvétések, a *jouissance* számára. Míg, ha a beszélő – legyen bármilyen őszinte is a szándéka – ezekről tudatosan akar vallani, képtelen feltárni saját *jouissance*-át. A kamera előtt magát adva is szükségképp szerepet kezd játszani, önmaga szerepét, ami leblokkolja saját őszinte nem-tudatos természetének előtörését. Ezért lát Žižek logikus fejlődési vonalat Kieslowski dokumentumtól fikció felé haladó filmes pályájában, aminek szükségszerűen a következő

sztorin kívüli saját világukkal, életük teljes komplexumával kibújnak és kilógnak a dokumentáris fikció sablonja alól.” „A játékfilmben kevés az élet [...], a dokumentumfilmben pedig túlságosan sok az élet ahhoz, hogy belesimuljon a konvencionális-tradicionális sablonokba.”²³ Bódy előbbi gondolatmenete, valamint Jeles filmes gyakorlata alapján viszont azt mondhatjuk, hogy a valódi életnek csakis így – ebben a különbségben feltárulkozva – van lehetősége megnyilvánulni.

A fikciót szubvertáló Dokumentum filmes példáiként azokat a Jeles-filmeket említhetnénk, melyekben a fikciós jelleg direkt fölnagyítva jelenik meg, ilyenek például a színházi szerepjátszás helyzetét kölcsönvevő szituációk. Az *Álombrigád* történetét egy próbahelyzetre építi, ahol civil színészek fiktív szerepekbe tanulják bele magukat. A jelenetek sajátos hangulatát az adja, hogy a film nézőjének soha nem a próbált fiktív szerep (a filmbeli színházi előadás intenció szerint megcélzott „jelentése”) fog a fókuszába kerülni, hanem a szerep mondanásának, eljátszásának a módja. Színházi kifejezésekkel leírva: az előadás performatív dimenziója rányomakodik a referenciális dimenzióra, és eltolja a jelentést. A színész sajátos közvetítésében a szerep (a „színház”: a fikció) lényegtelené, a színész valósága, sajátos hangképzése, gesztusai, jelenléte (a keretfilm: a „valóság”) viszont hangsúlyossá válik. A kettő – szerep és színész – eltolásához Jelesnek feszültséget kell lopnia fikció és civil jelenlét közé, melynek határozottan nem a brechti elidegenítő színjátszás lesz a módja. Jeles színészei legjobb tehetségük szerint beleélik magukat a szerepbe. A színész és a szerep közti hasadást egy különleges nézőpont érzetése fogja belopni, az a jelesi Tekintet, ami anélkül választja le a performativitást a szerepről, hogy ezzel a színházi (fikció - valóság, kint - bent kettőségére épülő) önreflexió helyzetét állítaná elő.

A dokumentumfilmes sémák felnagyításával, ironikus használatával keltett szubverzióra jó példa Jeles *Montázs* (1979), Erdély *Verzió* (1979), illetve Bódy *A harmadik* című filmje. A rendezői szemszög érzetése hasonlóan áll el a látványtól – magát Tekintetként érzetve –, mint a fikciós példa esetében. *A harmadik*ban Bódy az ismétlésekkel és a riporteri kérdések kivágásával tereli el az interjú nézőjének figyelmét az elhangzó szöveg jelentéséről, miáltal az interjút adó gesztusai, tikjei, *jouissance*-szai láthatóvá válnak. Jeles *Montázs* című filmjének történetzálaiban „mintha” egy-egy magánszférába tekintenénk bele, egyrésztől egy válófélben lévő pár durva, pszichoanalitikus tartalmakkal teli szituációját, másrésztől egy öregasszony és az albérlője közti vacsorajelenetet kísérhet felváltva figyelemmel. A párhuzamos montázs határsértései azonban – az át-áthangzó mondatok, tartalmi összehallások, és a harmadik térrel, a televízió rövid jeleneteivel való összecsengések – a dokumentumfilm megszerkesztettségét, fikcionalitását teszik hangsúlyossá. Hasonló módon „fertőzi” meg a fikcionalizálódás a *Verzió* werkfilmjét, az Erdély-rendezés záró képsorait. A fikciót ellenpontoszó, a színészek itt-és-mostját leleplező jelenetek alatt ugyanaz a komolyzenei aláfestő zene szól, mint a fikciós rész alatt, ráadásul a civil színészek vonulását, mozdulatait ugyanazok a tónusok kísérik, mint az általuk megformált karakterekét (a mély tónusok Scharf Mórihoz és az

állomása a filmezés abbahagyása, ami annak a felismerésnek a következménye, hogy a Valós szerzői szándék szerint nem érhető el, nyomszerű természete a megértés, a megmutatás intenciójával összeegyeztethetetlen. Ld. Slavoj Žižek: *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*. British Film Institute, London, 2001.

²³ Jeles, 43.

őt megformáló Vikár László „karakteréhez”, a magasabb, andalító dallamok Solymosi Eszterhez és Horváth Ágnes werk „jeleneteihez” kötődnek).

Ezekben a példákban is látható, hogy miután e rendező-filmteoretikusok felismerték a „filmtörténeti” stíluselemek, kódok, „mű-műfajok” konstruáltságát, konvencióhoz kötöttségét, egyikük sem hagyja el azokat filmjeiben, ami egy olyan médiumfelfogást tükröz, mely szerint a determináló látástól nem tudunk megszabadulni. A dekonstrukciós retorikaelmélet felől nézve ezek a konstruált kódok (a filmnél az értelmes látvány) a mindenkori elhagyhatatlan (félre)értelmezés metaforái. Ez azonban nem vezet a „reprezentáció börtönének” nihilista elméletéhez, hiszen a stílárius határsértésekben a Valós nyomszerűségében igenis képes megmutatkozni. Sőt, a megmutatkozásához a determináció félreolvasó munkájára kifejezetten szükség van. Mindezt a silvermani modellre visszafordítva: csak akkor jelenhet meg a Tekintet gyanúként, nem pedig önreflexív tapasztalatként (ami az episztemológiai bizonytalanság feltétele), ha mindig egyben a fix nézői pozíció illúziója is létrejön. Csak félrebeszélve tudjuk a véletlenszerű, értelemadással utol nem érhető valóságot szóhoz juttatni. Ennek a félrebeszélő beszédnek a kifejeződése a Tekintet és a szem elkülönülése a lacani modellben. A Tekintetet pedig a film közvetítette „valóság” és a nyomszerű Valós különbözőségének az allegóriájaként kezelhetjük.

A '70-es évek filmjeinek formanyelvi leleplezésében nem az válik tehát fontossá, hogy egy reprezentációs tér fiktív jellegét elkülönítsük saját reprezentáción kívüli világunk valóságától, hanem az, ami a lebontás után a médiumban nyomszerűen megmarad. És ezt a filmek úgy érik el, hogy miközben a befogadót leköti a kódok keveredésének követésével terhelt kognitív munka, nyomszerűen megjelenik az „aktuális jelentés”, a valódi Dokumentum. Ebben rejlik a '70-es évek filmjeinek sajátos, kísérteties „élettelisége”, mely már nem egy bazini értelemben vett transzparens valóságtükrözést jelent, hanem annak a Valósnak a megnyílását, ami a mindennapi tapasztalatban is csak anamorfikusan férhető hozzá.

III. Színház és film (inter)mediális ütközései

A következőkben részletesebben foglalkozom Jeles azon filmes példáival, melyek a fikciós konvenciókat a színházi szituáció megidézésével nagyítják fel. Ezek megközelítésekor hasznosnak tűnik Metz összehasonlítása színház és film között, mellyel a filmes médium (a „képzetbeli jelentő”) kétszeresen imaginárius jellegére világít rá. A film kétszeres eltávolítás, vágygeneráló hiányt a forgatás és a mozinézés terének és idejének különbsége megduplázza. Ezért a filmes *voyeur*ködés „radikálisabban perverz”²⁴, mint a színházi, ahol a szadistamazochista viszony szimmetrikus felállásában a színész hallgatólagos beleegyezését adja nézve levőségének. A találkozás lehetősége ez esetben elviekben fennáll (bár nem cél, hiszen a vágy fenntartásának garanciája a kielégülés elhalasztódása), míg a filmnél a vágy kielégülése (a találkozás) abszolút lehetetlen. A közönség felé történő kitekintés – mint a fikció egységét megtörő esztétikai eszköz – a színházban ennek a közös megegyezésnek a megerősítése, és – mint ahogy erről már szó volt – az episztemológiai bizonyosság modelljének szerkezetét hordozza: a színházi néző vagy *beleéli* magát a fikció világába, vagy *kirefektálja* magát a nézőtér és a színpad közös jelenlétébe. A filmes kamerába nézés ezt a szituációt csak tökéletle-

²⁴ Metz, 77.

nül tudja mímelni, s e tökéletlen hatásában az episztemológiai bizonytalanság modelljének látványos példájává válik. A kamerából ránk meredő arc úgy néz ránk, mint Fekete szakáll kapitány miniatürizált hajóinak legénysége a *Karib tenger kalózái* harmadik részében (Verbinski, 2007), egy másik létdimenzióból, az életem kívülről sóvárogva felénk, akivel csak akkor tudunk dialógusba kerülni, ha mi is belépünk e köztes, kísérteties térbe²⁵.

A színházi szituációt imitáló *Álombrigád*ban több kerettel is találkozunk. A keret a valóság tereként opponálódik a film-a-filmben fiktív terével szemben, mely kettősségre úgy tekinthetünk, mint a „filmtörténeti” fikció és dokumentum színrevitelére a film diegetikus mezéjén belül. A nem-filmtörténeti Dokumentum a figyelmet ezek reflexiójára terelve anamorfikusan, mindkét filmtörténeti stílus kategóriához kapcsolódva, harmadik „dimenzióként” beléjük harapva jelenik meg.

A külső keret, külső pont a narrátor szerepe, aki elmeséli számunkra a munkás csoport amatőr színházi vállalkozásának történetét. A film következő keretét a próbaszituáció adja, ahol a valóság tereként a civil színész figurája, fikcióként pedig a szerep világa értelmezhető. Jeles kijelöli ezeket a határokat, de csak azért, hogy utána hagyja az elválasztó falakat összeomlani, aminek a hatása az, hogy egyrészt a filmtörténeti klisék láthatóvá válnak és hitelüket veszítik, másrészt az, hogy a valódi Dokumentum – mind a fikcióhoz, mind a dokumentumhoz kapcsolódva – nyomszerűen megjelenik.

A narrátor dokumentumértékét kikezdi, hogy nem ura a teremtett világnak (a fikciónak), omnipotens „rendezői” szerepe folyamatosan meginog. Ahogy elkezd mesélni egy történetet (ami nyomban meg is jelenik a vásznon), az nyomban elkalandozik, önálló életre kel, ide-oda csapong a zsörtölődő elbeszélő elégedetlenségére. (A munkástörténet történelmi kalandfilmre, majd pornójelenetekre vált.) Úgy tűnik, mintha a fikció nem pusztán konstrukció volna, mintha lenne a képeknek, a történetnek egy rajta kívüli irányító forrása. A valóság „kintje” fikcionalizálódik (a narrátori szerep megingása az episztemológiailag bizonytalan modell nézői pozícióját ismétli, allegorizálja), a fikció „bentje” pedig animálódik.

A rétegek elhatárolhatóságát tovább gyengíti, hogy a fikcióhoz és a dokumentumhoz kapcsolt stílus jegyek megcserélődnek: a narrátor klisészerű eszköztárral dolgozó profi színész (Rátonyi Róbert), míg fikciójának szereplői amatőr civilek, minnek következtében a fikció a spontán gesztusok és hanglejtés élettelségével töltődik, míg ennek kontrasztjában a profi színészt klisészerű játékának láthatóvá váló szabályai hiteltelenítik. Hasonlóképp cserélődnek ki a próbajelenetek és a színház-a-filmben fikció stílus jegyei: a képzetlen amatőrök túljátszásával, rossz játékával, túlzott teatralitásával egyrészt lelepleződik a szerep fikciója (a szerepformálás kódjai láthatóvá válnak), másrészt maga a játék, annak performatív dimenziója kerül fókuszba, amit erősít Jeles kamerájának leskelődő szemszöge, a keretvalóság átesztétizálódása. Mind a dokumentum, mind a fikció ledobja magáról a másikat, s ezáltal láthatóvá válik a pusztán nyomszerűségében létező Dokumentum.

Miközben a film diegetikus terén belül (mint metatémát) látjuk megképződni a dokumentum-fikció kettősségét, vagyis a látás episztemológiailag biztos modelljét, a Jeles-filmet néző

²⁵ A filmes figura kamerába nézésének elmélete érdekes párhuzamot mutat Paul de Man prosopopeia-felfogásával: „A sírfeliratokról írott esszéeken belül a »márvánnyá dermedt« kifejezés menthetetlenül előhívja a prosopopeiában megbúvó látens veszélyt, nevezetesen, hogy a holtak megszólaltatásával – a trópus szimmetrikus struktúrájának köszönhetően – az élők ugyanazon oknál fogva egy csapásra némává válnak, beledermesztve saját halálukba.” Paul de Man: *Az önéletrajz mint arcrongalás*. Ford. Fogarasi György. *Pompeji*. 8. 1997. 2–3. 93–107. 103.

megfigyelő egy rajta kívüli Tekintet pozíciójának az érzékelésével az episztemológiailag bizonytalan modell szituációjába keveredik. Ez egyrészt ironikus fénybe állítja a színre vitt látáselméletet és annak ideológiáját, másrészt viszont azt is megmutatja, hogy az episztemológiailag bizonytalan modell anamorfikus megjelenéséhez mindig szükség van az episztemológiailag bizonyos modell előállítására.

Szemléletes annak a próbajelenetnek a példája is, melyben a rendező egy szerelmi jelenetet tanít be a csak férfiakból álló munkásszínészeknek. A betanítási jelenet akadozik, mert a lányt játszó amatőr színész mindig elvételi a szerepét, és magát lány helyett fiúnak nevezi. A jelenet során sokféle verziót látunk a szerepből való *kiszólás* (pl. színészi baki) és szerepbe való *beszólás* (pl. rendezői instrukció) esetére, ami szemünk elé tárja, reflexió alá helyezi a „kint” (a színész, a dokumentum tere) és a „bent” (a szerep, a fikció tere) közti határt az episztemológiailag biztos modell szerkezete szerint. Csakhogy miközben magunk előtt látjuk a betanítás szituációját, „kint” és „bent” kettőset, egy harmadik nézőpont is érzékelhetővé válik, egy hátunk mögött szerveződő Tekintet, ami átszínezi a bináris szerkezetű látványosság tartalmát. Miközben látjuk a képen a „rendezőt”, érezzük a hátunk mögött a Másik rendezőt (Jeles kameráját). A jelenet, melyben érzékelhetővé válik a néző saját szemszögén kívüli nézőpont mintegy tematikusan (vagyis allegorikusan) viszi színre az önreflexió jelenetét néző megfigyelő megingatott pozícióját. Vernet-nek az elbeszélő filmek varratfelfeléseit firtató elemzéseiben olvashatunk hasonló példákról: miközben a Tekintet, a Másik, a Valós az elbeszélő filmben (látszólag) diegetizálódik *is* (így a fikció „nem kerül veszélybe”), lehetősége nyílik bevarratlan valójában szabadon *is* működni: ez a bevarrás látszólagosságának helyzete, a szubverzió egyetlen lehetősége.²⁶

Az erdei jelenetben a reflexió nem tűnik elég erősnek ahhoz, hogy megfossa a látottakat vitalitásuktól, s kibontakozik egy homoerotikus hangulatú eseménysor. Ugyanez történik abban a jelenetben, melyben a rendezőt látjuk, ahogy egy kézmozdulatot magyaráz „színészének”. A kód (a szerepbeli gesztus háttérszerkezetének) leleplezése, a vizuális mimézis kitakarása nem veszi el a gesztusban rejlő performatív erőt, a „színész” alakításában a kézmozdulat a leleplezés ellenére/mellett „működni” kezd.

A filmben rengeteg az ironikus szituáció, melyben a fikció-dokumentum szembeállítás komolytalanná válik. Amikor például megérkeznek a „profi” színészek, hogy tanítsanak néhány technikát az amatőröknek, a brigád-színészek és a művész-színészek szembenállása allegorizálja a dokumentumot és a fikciót. Ezekon a tematikus példákon kívül az intertextualitás pillanatai, a műfajkeverések (pornójelenetek törlik meg újra és újra a fikciós koherenciát) is hasonló módon működnek: elmozdítják a dokumentum és a fikció közti határt, hogy ami korábban fikcióként működött, az most dokumentumként hasson. Minden esetben a lényeg a harmadik dimenzió feltárulása, amire a diegetikus térben allegorikusan színre vitt önreflexió (önreflexió metaszituáció) teremt ürügyet, lehetőséget. Így jelenik meg a Tekintet – mint a kamera szeme – Jeles filmjeiben, ami előcsalja a valódi Dokumentumot a fikcióból és a „dokumentumból”. Ez a transzparens stílus kritikája a transzparencia direkt kitakarásával, az önreflexióval szemben, ebben mutatkozik meg a 70-es évek magyar kísérleti filmjeinek szubverzív látáselmélete.

²⁶ Ld. Marc Vernet: *A hiány alakzatai. A láthatatlan és a mozi*. Ford. Füzi Izabella és Kovács Flóra. Pompeji, Szeged, 2010.

NEMES Z. MÁRIÓ

„Az ember mint alkotás feltétlenül szörnyeteg kell, hogy legyen...”

A GÓLEMMÉ-VÁLÁS PRAKTIKÁI HAJAS TIBOR MŰVÉSZETÉBEN

Ebben a tanulmányban Hajas Tibor művészetének és esztétikai nézeteinek antropológiai vonatkozásait próbálom megvizsgálni. Hajas esetében nem választható el élesen a művészi produkció és a módszertani/teoretikus reflexió; egy olyan közös koncepció – „esztétikai normativitás” (Beke László) – termékei mindkettő, melynek célja: a művész átlényegülése műalkotássá, akár az önmegsemmisítés árán is. Művészet, elmélet és élet olyan szétbonthatatlan, hibrid egysége mutatkozik meg itt, mely egészen egyedülálló a magyar kultúrában: „a költői szövegekből képzőművészeti és filmes program lesz, a műalkotást művészi szöveg kíséri és kommentálja, ami egyben önmaga elméleti értelmezésére is kísérletet tesz, és mindez kiad egy cselekvési programot, egy életvezetési modellt, ami aztán az évek haladtával mind kevésbé élhető élet mintáját mutatja.”¹ Ebből a komplex esztétikai és mediális viszonyrendszerből következik, hogy Hajas életművének feldolgozhatósága, illetve kanonikus elhelyezhetősége kifejezetten problematikus. Elsősorban a magyar performansz-művészet nemzetközi színvonalú alkotójaként szokta méltatni a recepció, ugyanakkor fontos kiemelni, hogy Hajas képzőművészeti teljesítménye nem szűkíthető le az eseményközpontú „direkt akciókra”, emellett nagyon fontosak – sőt egyes elemzők szerint központi jelentőségűek² – a közönség részvétele nélkül komponált ún. *fotóakcióművek*³, illetve a korai korszak médiumokat váltogató konceptuális munkái. A sokrétű képzőművészeti anyagba épülnek bele aztán a film-, fotó-, performansz-elméleti írások, versek, manifesztumok, illetve az olyan – teljesen besorolhatatlan – pszeudo-biográfiai „költői prózák” mint a legendás *Szövegképrázat*.

A hajasi életmű hibriditására azért tértem ki már az első bekezdésben, mert a továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy Hajas számos különböző műfajba/médiumba tartozó munkájára utalva próbáljam meghatározni azt az alapvető esztétikai-antropológiai stratégiát, mely

¹ Bodor Béla: *Carneval herceg apokalipszise*, in: Bodor Béla: *Már az avantgárda carnevárra ütött – Tanulmányok, kritikák az aktuális avantgárd tárgykörében*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest, 2007. 49.

² Vö. Szombathy Bálint: *Énkorbácsolások – A közép-európai akcióművészet egy lehetséges modellje* Hajas Tibor munkásságában – párhuzamok és elhajlások, in: *Balkon* 2005/06, 19-25, 20.

³ Fotóakcióművek tekinthetjük azt a – vélhetően a bécsi akcionizmus hatására kialakított – hajasi médiumkonfigurációt, mely nem egy dramatikus cselekmény folyamatát mutatja be, hanem teátrális eszközökkel létrehozott fiktív szituációt rögzít, megrendezett *fotószeánsz* keretében. Ilyen műveknek tekinthetőek mindenekelőtt a *Húsfestmények* I-IV. (1978), *Felületkínzás* I-II. (1978), *Képkorbácsolás* I-II. (1978-1979.) stb.

az ember dehumanizáló színrevitele által hoz létre műalkotásokat⁴. Ez a (neo)avantgárd ihletettséggű program a megcélzott esztétikai „érték” és az ember „embersége” között ambivalens viszonyrendszert tételez, sőt tartalmazza ennek a viszonyrendszernek a felbontását is, hiszen bizonyos pontokon a műalkotás és az ember hagyományos fogalmát elvetni látszik. Az elemzés célja annak bemutatása, hogy egy nem-esszencialista antropológia perspektívájából a hajasi poétika egy olyan antropológiai színrevitel tervezeteként értelmezhető, melyben ember és Mű kölcsönösen destabilizáló felmutatása nem zsákutcaként, hanem továbbgondolható és esztétikailag termékeny produkcióként jelenik meg. Természetesen megvannak ennek a gondolkodásnak a maga tévútjai, olyan mechanizmusok, melyek reduktívnak mutatkoznak az esztétikai és/vagy az emberi struktúra szempontjából, de ezek nem az esztétikai-antropológiai vizsgálódás ellen, hanem szükségessége mellett szólnak, hiszen egy eltérő perspektívájú elemzés során a reduktív mozzanatok észlelése egyoldalúan negatív vagy pozitív irányú homogenizációhoz vezet(het)ne.

A dolgozatot egy olyan szöveg tárgyalásával szeretném indítani, mely a számos szakmai szerző mellett Nadas Péter érdeklődését is kiváltotta. Nadasnak a *Szövegképrázatról* írott esszéjéből nemcsak Hajas szövegéről szerzünk információkat, hiszen implicit módon megjelennek benne Nadas Péter ember- és művészetképének határai, azok a termékeny mezsgyék, melyekhez képest saját poétikájának értékvilágát felépíti. Ez a határkijelölés az önépítés esz-köze, ugyanakkor nem egyszerű szembenállásról van szó, hanem vonzódás és taszítás ambivalens játékáról, mely Nadasnak a hajasi projektum iránti kitüntetett érdeklődését bizonyítja. Az összetett viszonyulás már csak azért is jelentéssel, mert Hajas ugyanúgy az emberi test(iség) művészi faggatásának megszállottja mint Nadas, csakhogy eközben egy másik poétikai utat választ, mint a *Párhuzamos történetek* szerzője. Ez az út azonban nem ismeretlen Nadas számára és nem is teljesen idegen tőle, hiszen épp azért próbálja Más-ként elhatárolni magától Hajast, mert saját poétikájában is felismeri ezen poétika diszpozícióit.

A hagyatékban maradt *Szövegképrázat* négy számozatlan jegyzetből és kilenc dátumozott levélből áll, melyet 1979-es naplóból rekonstruáltak. Műfajilag nehezen besorolható szöveggel van dolgunk, mely a pseudo-napló és fantazmagórikus akció-költészet határán mozog. A „valósnak” tételezett életregiszterekből kiinduló hisztérikus dikció egyszerre szerelmi vallomás és a gyűlöletbeszéd, melynek ideologikus vezérelve a rituális (ön)destrukción keresztül megcélzott istenülés. A *Szövegképrázat* Hajas kultikus értelmezéseinek fő célpontja, hiszen ebből az írásból rekonstruálható legkönnyebben az élet és művészet dichotómiáját expanzív módon meghaladó művészet-metafizikai program⁵, mégsem pusztán dokumentumról és/vagy manifesztumról van szó, mert a szöveg számos olyan mechanizmust – regiszterkeverést, textuális határátlépést stb. – működtet, mely fikció és „valóság-effektusok” (Roland Barthes) játékára bontja szét az egységes megszólalásmód, illetve az „alanyiség” képzetét⁶.

⁴ *A performer antropológiája I-II.* – Hajas Tibor *Húsfestményeinek filozófiai antropológiai horizontja* (in: Balkon 2012/2, 6-12. és Balkon 2012/3, 2-8.) című írásomban egy konkrét mű elemzése során próbáltam érvényesíteni a nem-esszencialista antropológia szempontjait.

⁵ A pseudo-szagrális értelmezést segítik a szövegbe ágyazott „rituális nyomok”, melyek a címvariációként szolgáló „*Sidpa Bardo*” mentén a tibeti *Halottak könyve* irányába vezetik az olvasást.

⁶ Erre a stratégiára utal – más kontextusban – Müllner András, amikor a dokumentumok elbizonytalanításáról „majdnem-esítéséről”, illetve „majd-nemesítéséről” beszél. (Müllner András: *Majdnem-morál. Hajas Tibor-szövegek*, in: Beszélő 2006/február, 89-97. <http://beszelo.c3.hu/cikkek/majdnem-moral> és Müllner András: Hajas Tibor önéletrajzai Philippe Lejeune elméletének tükrében és

Nádas röviden ismerteti a szöveg kiadásának körülményeit, majd regisztrálja, hogy itt – a szöveg első pontjain – „látszólag” a klasszikus elbeszélésnek megfelelő megszólalásmódról van szó. Az is hamar tisztázódik, hogy mit ért Nádas itt és most „elbeszélés” alatt, miszerint a fogalmat nem csupán formai oldalról világítja meg mint „visszatekintő” beszédet, hanem ennek a retrospektív narrációnak az analitikus, vagyis racionális elemeit hangsúlyozza ki.

„Nem addig él az ember, amíg elbeszél, de az elbeszélés a legreálisabb életremény. Az ész reménye a vak sors ellenében. Az ész reménye mindazon erők ellenében, amelyek tán legfőbb kormányozói életünknek.”⁷

Nádas egy alapvetően értékorientált elbeszéléseleméletet olvas rá a szövegre, melynek értelmében az elbeszélés az „ész reményének” mutatkozik az irracionális életösszefüggések ellenében. Tehát egy olyan kaotikus világmodell – „káoszérzékelés” (Balassa Péter) – tárul fel, aminek rendezése csak az elbeszélés keretei között lehetséges.⁸ A rendezés ugyanakkor szükségszerűen magában hordja az „ész” normatív mozzanatát, de azt is megtudjuk, hogy az észnek és az életnek közősek az érdekei, vagyis az élet élhetővé tételének egyik módja az élet ésszerű elbeszélése. Ebből az érvelésből azonban az is kiolvasható, hogy az élet „nem-ésszerű” irodalmi ábrázolása nem elbeszélés, sőt lehet, hogy életellenes is. Nádas a továbbiakban is fenntartja az „elbeszélés-etika” hipotetikus érvényességét, ugyanakkor regisztrálja, hogy a Hajas-szöveg kibontakozása sorozatosan áthágja a „nyugodalmasan bízó elbeszélői *modor*” kereteit, melyet első lépéseiben, mintegy „kamufházsként” megidézett.

„Az állandó izgalom, az alkohol, a kábítószeres és a nemiség vakító káprázatában lassan teljesen leváltam a világról, mint egy leprásról az orra vagy a füle; nem láttam, nem hallottam, emésztő gyöngeségemben egyetlen impulzus mozgott, egyetlen kérdés maradt, aminek a végére akartam járni; annak a kevés életnek, ami még pislákol bennem, magnéziumlobbanássá való szítása. Látni akartam, élesebb és riasztóbb fényben, mint ahogy az természetes vagy megengedhető, azt a rejtélyt, amelyről semmiféle olvasmányélmény, szülői vagy társadalmi tanítás, kulturális örökség, ráérős keresgélés, ideológia vagy vallás nem adott használható és átélhető információt; a létezésnek, az életnek azt a ritka levegőjű magasságát vagy fullasztó mélységét, ahová az ember, beépített önvédelmi reflexeinél fogva, ritkán jut el és soha megtorlatlanul; amelynek létezése csak az álom, a téboly, az ekstázis, a rémület, a katasztrófa, a vallásos egzaltáció, a halál lobogásában tárul fel. Bármi árat hajlandó voltam megfizetni ezért; és reszkető gyönyörérettel töltött el a tu-

fordítva, in: (Szerk.) Mekis D. János – Z. Varga Zoltán: *Írott és olvasott identitás. Az önéletrajzi műfajok kontextusai*, L'Harmattan – Pécsi Tudományegyetem Modern Magyar Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszék, 2008, 246–255.

⁷ Nádas Péter: *Évkönyv*, Jelenkor Kiadó, 2000, 42.

⁸ Talán pontosabb, ha ezt az elbeszélés-etikát nem normatívan értelmezzük, hanem olyan „kérdések” és „kétségek” feszültségtereként, mely a humanizmus destruálódását érzékelő Nádas válságtudatát reprezentálja. „Ebben a művészi-szellemi helyzetben valósul meg véleményem szerint az *Évkönyv*, egészen addig, amíg következetesen képes feltenni önmagának és olvasójának azokat a kérdéseket, amelyek kiolvashatóak belőle. Úgy mint: van-e az észnek és az erkölcsnek közös bizodalma abban, hogy a káoszt még megérti anélkül, hogy pillantása újabb, rossz rendet látna bele? Lehet-e egyáltalán az ész vagy az erkölcs a remény hordozója? Következésképpen lehetséges-e egybefüggő elbeszélés, amelynek bizony előfeltétele bármilyen autentikus Egész vagy Egy (például az ész, például az erkölcs) meglétének a bizonyossága, vagy e bizonyosság hiteles szimulálása?” (Balassa Péter: *Mindnyájan benne vagyunk – Nádas Péter művei*, Balassi Kiadó, Budapest, 2007, 422.)

dat, hogy minden számon lesz kérve rajtam; és hogy éppen ezért én is mindent számon kérhetek.”⁹

Az elbeszélő ebben a Nádas által is idézett szövegrészletben leszámol a „személyes élet” ráció-struktúrájával, ugyanis leválik a világról, lemond arról az értelem-összefüggésről, ami világ és én között kollektív áthagyományozás, illetve egyéni konstitúció által fennáll. Az alkohol, kábítószer, nemiség „vakító káprázata” olyan excesszus-lehetőséget alkot, mely a polgári életvitel határait bontja fel. (Ennek a felbontásnak ugyanakkor fontos része a „személyes élet” mozzanatainak mint valóság-effektusoknak a felidézése, illetve textuális „mímélése”, mely nem jelenti a valóság-referencia iránti elköteleződést, inkább annak performatív szét-szórását.) Az élet „magnéziumlobbanássá szítása” a (neo)avantgárd és (neo)romantikus művész-attitűd jellegzetes esztétikai programja, mely a művészileg megformált egzisztenciát a személyes élettel szemben pozicionálja, illetve az utóbbi esztétikai meghaladására szólít fel. A fenti Hajas-idézetben az orgiasztikus víziók és készletések (a „Rausch”-kultusza) dominánsabbnak mutatkoznak az apollóni forma-akarásnál, ugyanakkor fontos megjegyezni, hogy a formai közvetítettség dimenziója sem hiányzik a hajasi poétikából, de ez az aspektus a képzőművészeti munkák kontextusában válik csak igazán nyilvánvalóvá.

A nádas ellenérzések eredője a hajasi poétika „határsértő” voltában azonosítható. A határok kérdését itt a lehető legtágabban kell értelmezni, hiszen egyszerre vonatkozik az élet és művészet, élet és halál, realitás és fikció, szerelem és erőszak, Én és Másik fogalompárjaira. Nádas szerint Hajas egy (neo)avantgárd ideológus, aki nem tiszteli a különböző fogalmi és létrégiók különítettségét, mely felosztás az ésszerűen elbeszélhető élet feltétele. Az ideológus kifejezés itt egyértelműen negatív jelentést kap, Nádas pseudo-pszichológiai retorikájában a nárcizmussal és az infantilizmussal asszociálódik.

„Teste nem más, mint világmegismerési kísérletének tárgya és terepe. A test megistenülésének egyetlen ideologikus zálogát így aztán nem is láthatja másban, mint testének abban a szervében, mely a világmegismerésben eladdig is a legmesszibbre ragadta: a halál látszatába. Abba az érzésbe, amelyet a halál előlegként adhat magáról a szerelmi egyesülésben. Nem valakibe szerelmes, hanem a saját nemi szervébe szerelmes.”¹⁰

„Hajas nem él ezekkel a következtetésekkel, nem hajlik se a szkeptikus, se a racionális megoldásokra, hanem olyan légvárat épít rögeszmés vágyakozásából, amelyekben szabad mozgását nem akadályozhatja többé semmiféle fizikai valóság és nem kell önmagát a realitás semmiféle igényével kisegítenie. Képzeletének kicsapongásaival azonban ő sem a határtalanság semmijében lebeg, hanem csupán szavakon lovagol.”¹¹

A test a „világmegismerési kísérlet tárgya és terepe”, vagyis az istenülés médiuma, de ez a kiemelt szerep Nádas olvasatában redukciónak minősül, az emberi elevenség olyan esztétikai eltárgyasításának, mely homogenizálja és lezárja az emberi struktúrát. A pseudo-szokrális határátlépés, az istenkísértő tudás megszerzésének vágya kivezet az ember és a művészet közös világából, mert az önmagát felfokozó szubjektum visszavonhatatlanul átke-

⁹ Hajas Tibor: *Szövegkáprázat (Sidpa Bardo)*, in: Hajas Tibor: *Szövegek (A továbbiakban HTSZ)*, 144-173, i. h. 148.

¹⁰ Nádas Péter: *Évkönyv*, 44.

¹¹ Nádas Péter uo. 45.

rül a „*másik partra, mely téboly és halál*”. A másik part „kívülségéből”, a megváltottság állapotából nincsen visszatérés, „ott” már nincsenek elbeszélhető történetek, hiszen a „*halál lobogásában*” feltáruló szakrális életre nem vonatkoznak az ész fogalmi. Mindez a művészet reflexiók lehetőségeit is berekeszti, hiszen a „*szavakon lovagló*” Hajas valójában se esztétikai, se szakrális teljesítményt nem tud felmutatni Nádas szerint. A „*titkos tudás*” evidenciája helyett csupán a szavak közvetítettségével tud szolgálni, ugyanakkor ezek a „szavak” egy távollévő igazság horizontjára irányulnak, vagyis a nyelv-nélküliség „sivatagjában” – a beavatott/misztikus „értelmetlen” dadogásaként – hangzanak el, anélkül, hogy esztétikai relevanciára tennének szert.¹²

Két egymással ellentétes művészi magatartás rajzolódik ki a Hajast olvasó Nádas szövegében.

„Hajasnak a saját gyermeki ösztönösségéből kellett belekorbácsolnia magát egy olyan tudatállapotba, amelyből ráláthatott a létezés ösztönösen és megmagyarázhatatlanul kimondott igenjeire és nemjeire. Jómagannak pedig inkább ki kellett korbácsolnom magam a tudatosság homoksvatagjából, hogy ugyanerre ne lássak végre rá.”¹³

„Én minden nap ösztönösen mindent megteszek azért, hogy elkerüljem magamban azt a lényt, aki nem én vagyok.

Ő mindent megtett, s tudatosan tette meg, hogy ne kerülje el azt a lényt önmagában, aki ő lehetne.

Én a saját tudathasadásom adminisztrátora vagyok. Ő a saját tudathasadásának volt a demonstrátora.”¹⁴

Az ember (a „művész”) különböző létrégiók által tagolt, eleve meghasadt lényként jelenik meg, aki folyamatosan küzd saját önidegenségével, noha vágyik is önmaga Más-létére. Nádas számára Hajas szövege nem egyszerűen elvetendő, hiszen valami delejes vonzalommal közelodik hozzá, de ez a bűvölet nem elég ahhoz, hogy az elbeszélés-etika ítéletét befolyásolja, ami arra ösztökéli, hogy „*retorikusnak, unalmasnak, undort keltőnek és idétlennek*” nevezze. Ebben a kontextusban a határátlépést demonstráló Hajas egyfajta érzelmi-művészi barbárnak minősül, akit Nádas az esztétikai és polgári józanság szempontjából „területen kívülre”

¹² Nádas „észelvű” fenntartásai nagyban hasonlítanak, ahhoz az ambivalens viszonyhoz, mely Kantot mint a diszkurzív bölcelet képviselőjét az intellektuális intuíció iránt elkötelezett *misztagógokhoz* fűzi: „*A misztagógok azt állítják, hogy mintegy sajátjukként birtokolják egy misztikus titok privilégiumát. A titok csak előttük revelálódik, fedődik föl, s féltékenyen őrzik ezt a kiváltságot. A féltékenység itt az egyik legfontosabb jegy. Sohasem továbbítják másnak a titkot mindennapi nyelven, csakis beavatás-ként vagy inspirációként. A misztagóg philosophus per intiationem vagy per inspirationem. Kant teljes megkülönböztető listát vázol föl ezekről a misztagógokról; ám valamennyiüket egy közös jellemvonásról ismeri föl: sohasem mulasztják el, hogy előkelőnek ne tekintsék magukat (sich für Vornehme halten), az elthez tartozó lényeknek, megkülönböztetett, felsőbbrendű, nem a társadalomhoz tartozó szubjektumoknak.*” (Jacques Derrida: *A filozófiában újabban meghonosodott apokaliptikus hangnemről*, fordította Angyalosi Gergely, in: Immanuel Kant – Jacques Derrida: *Minden dolgok vége*, Századvég, Budapest, 1993, 34-93, 47.) Derrida értelmezésében Kant idegenkedése azzal magyarázható, hogy a misztagógok pervertálják az ész hangját, mert összekeverik a ráció és az intuíció dimenzióit, vagyis olyan diszkurzív határátlépést képviselnek, mely Hajas egyes poétikai megoldásaira (személyes és személytelen, privát és „közérdekű”, valós és fiktív közti viszony elbizonytalanítása) is jellemző.

¹³ Nádas Péter: *Évkönyv*, 54.

¹⁴ Nádas Péter uo. 56.

helyez, miközben erotizált fétisként mégis „bekebelez”. A demonstráció aktív belevonódást jelent a létezés idegenségdimenzióiba, vagyis egy olyan performatív dehumanizációt, mely se nem (meg)élhető, se nem reprezentálható az *Évkönyv* szempontjai alapján.

„Noha Nadas alkatilag igényli, és szemléto mást rendszeresen gyakorolja is, a tájékozódást a létezés minden lehetséges felülete és mélysége irányába, mégiscsak tiszteletben tartja a határokat: egyrészt a művészet és a valóság között húzódo határvonalat, másrészt a valóságon belül megnyíló, a titkos-tiltott (abnormális) és a nyilvános-megengedett (normális) emberi késztetések és cselekedetek közötti választóvonalat. Éppen ezért lesz különösen érzékeny akkor, ha valaki nemcsak hogy áthágja mindezeket a határokat, de még össze is keveri, egymásra is csúsztatja a különböző határvonások által felosztott különböző zónákat: egyfelől művészet és valóság, másfelől a valóságon belül – a titkos és nyilvános létezés között megnyíló mezőket.”¹⁵

Nadas nem zavarja össze a határokat, hiszen ápolni akarja a létezésnek azt a polgári-kulturális struktúráját, amiben művészete gyökerezik, ugyanakkor „belülről” szorong is ettől a struktúráto, miközben az ebből a szorongásból nyert feszültség jelenti prózája érzéki motorját. Demonstráció helyett adminisztrálja a határok egymáshoz való viszonyát, felismeri az idegenség-régiók hálózatát, de inkább a határ(ok) túlooldaláról szemléli, abban bízva, hogy épp az elválasztottság által létrehozott horizont adja meg számára a kívánt esztétikai „pontosságot”. A demonstrációs poétika tehát átideologizált volta miatt művészileg kontra-produktív, ugyanakkor életellenes antihumanizmusnak is minősül, mely az antropológiai struktúra eltárgyasítását feltételezi. Balassa Péter ebben a szembeállásban egy, az egész *Évkönyvre* kiterjeszthető dilemmát fedez fel, melyet egy anti-nietzscheiánus és egy nietzscheiánus attitűd, pontosabban a végigélt nihilizmus esztétikai megformálása és valóságos, szociopátiás megélése közti konfliktusként értelmez: „*Ha a nagy német (poszt)keresztény filozófus költő nihilizmus-konstrukciója azt jelenti, hogy csak a végletekig vitt európai nihilizmus útján törhetünk ki ama nihilizmust legyőző-meghaladó nevetés, tánc és játék szabadsága és önrendelkezése, a tragikus, de örökkön visszatérő ünnep felé, akkor ez Nadas esszéiben nem (über)menschliches allzu (über)menschliches, hanem olyan gyakorlatilag, történelmileg meg nem valósítandó világ, amely legfeljebb regényeiben nyerhetett költői pillanatnyi formát...*”¹⁶ Nadas „tétjei” ebben a szembeállásban világosnak tűnnek, ugyanakkor Hajas helyzete nincs pontosan tisztázva, hiszen az ő (művészi) teljesítménye nem értelmezhető „valóságos-szociopátiás” megélése és művészeti formálás dichotómiáján keresztül, ugyanis a *Szövegkáprázat*, illetve az életmű egésze épp az ilyen elhatárolások felbontását célozza meg.

Érdemes ebben a kontextusban röviden utalni a *Párhuzamos történetek* Kristófjának margitszigeti kalandjaira. Kristóf önfélreértése és látszólagos életkudarca abból adódik, hogy nemcsak „látni és látni”, vagyis *érzékelni* akar az éjszaka terében, hanem a testiség igazi ideológusaihoz hasonlóan istenkísértő *tudást*, vagyis totalizáló választ keres önnön sorskérdéseire. Őt is csábítja az érzékiség vakító káprázata, az a dionüszoszi téboly, mely a polgári és nem-polgári szereplehetőségek közti hiátusban tárul fel, de ez az örület valójában egylényegű azzal a nem-tudással, ami az éjszaka terének heterogén igazság-tapasztalata. A nyilvános

¹⁵ Bazsányi Sándor: „...testének temploma...” - *Erotika, ironia, és narráció Nadas Péter prózájában*, Műút, Miskolc, 2010, 65.

¹⁶ Balassa Péter i. m. 445.

vizeldében lejátszódó beavatás-jelenet megfeleltethető a hajasi értelemben vett demonstrációnak, ugyanakkor a performatív módon lejátszódó pseudo-szagrális alakzat – a fiú megkínzása és érzelmi feláldozása – csak ideológiai, és nem antropológiai-esztétikai értelemben jelent kudarcot. Az ész kudarcot vall a kék jelentéstelenségével szemben, ugyanakkor az ember mégis győzelmet arat azáltal, hogy feltárja és „élvezni” – megélni – tudja önnön idegenség-dimenzióinak struktúráját.

Az *Évkönyv*-szöveg és a *Párhuzamos történetek* között érezhető egyfajta szemléleti változás, mely a nem-humanista antropológia iránti közeledésként (is) interpretálható. „Az erotika nemcsak kozmikus és metafizikus hagyományaitól szabadul meg, hanem a póre nemiség formájában elveszíti az olyan – meglehet – humanista vezérfogalmakkal is a kapcsolatát, mint a szerelem, a barátság, a szeretet és a szolidaritás.” – írja erről az elmozdulásról Radnóti Sándor¹⁷, és az új mű központi tétjeként a „magára hagyott hús” rehumanizációs kísérleteit nevezi meg. Több olyan téma, illetve összefüggés veszendőbe megy itt, melyet Nadas még számon kért Hajas test-poétikáján, tehát arra is következtethetünk, hogy Nadas bizonyos értelemben „tanult” Hajas nem-humanista attitűdjétől, melyet eredetileg – mint reduktívan antihumanistát – elvetett. Az így létrejövő belátást talán úgy fogalmazhatjuk meg, hogy *nincs adminisztráció demonstráció* nélkül, és fordítva, vagyis ezek nem egymással szembeállítható stratégiák, hanem egymást feltételező poétikai és antropológiai aspektuspárok. Ezt úgy értem, hogy a *Párhuzamos történetek* világában már nyilvánvaló, hogy a dehumanizációs színrevitelek – mint például az *animalizáció* – nem az emberi struktúra meghaladásának és lezárásának akciói, hanem az ember antropológiai önidegenségének demonstrációi. Vagyis olyan „határsértő” poétikai műveletek, melyek a humanizmust lepezik le totalizáló ideológiaként, ugyanakkor segítenek az így felnyitott antropológiai szerkezet esztétikai adminisztrálásában.

A reflektált antropológiai elemzés érdekében Hajas poétikáját is érdekesebb demonstráció és adminisztráció antagonisztikus egységében felfogni, ami azt jelenti, hogy el kell búcsúznunk attól – a Nadas értelmezésében is kísértő – kultikus felfogástól, miszerint Hajas művészete redukálható lenne egy szagrális epifánia rituális keretek közötti performálására.

A Gólem születése

A Gólem alakja azoknak a szerepfelfogásoknak az összessége, mellyel Hajas a performanszművész státuszát próbálja jellemezni. Ebből a szempontból *A halál székszeplije* (1. és 2.) című manifesztum-jellegű szöveg szolgál a legtöbb segítséggel, hiszen ebben az írásban adja meg Hajas saját művészi praxisának legpontosabb teoretikus leírását.

„Egy művészen eleve kell, hogy legyen valami önvészélyes. Ez azonban önmagában nem elégíti ki. Ugyanazt az előreláthatatlan, megváltó gesztust, mely nem az övé, mely kegyelemként éri, mellyel nem ő választ, hanem őt választják, most már saját magán akarja végrehajtani. Műalkotássá kényszeríti magát; saját Gólemje lesz.

A művelet elkülöníti a többi embertől. Ettől kezdve csonka és embertelen. Teljes-értékűségéhez állandóan rá van szorulva a kegyelemnek arra a mozdulatára, amelyre minden műalkotás, ki van szolgáltatva egy hatalomnak, melyről semmi információja nincs. Ennek

¹⁷ Radnóti Sándor: Az egy és a sok, in: (Szerk.) Rác I. Péter: *Testre szabott élet – Írások Nadas Péter Saját halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, Kijárat Kiadó, 2007, 219–262, i. h. 224.

a hatalomnak a manökenje; egy bábu, egy viaszfigura. Egy bábu meglehet kevésbé bonyolult, de lényegibb mint egy ember. Lényegibb mert a halál metaforája.”¹⁸

Ezekben a sorokban újra szembesülünk azzal a határsértő-retorikával, mint a *Szövegkép-rázat* esetében, hiszen itt is a művészi tevékenység önveszélyes volta kerül fókuszba. Ugyanakkor nyilvánvalóvá válik a „halál lobogásában feltáruuló szakrális élet” dehumanizáló perspektívája is, hiszen az esztétikai aktivitás elkülöníti a művészt a többi embertől. Ez nem csupán egyfajta szociológiai, „közösségen-kívüliséget” jelent, az „átkozott”, illetve a „kutató” zseni társadalmilag izolált pozícióját, hanem antropológiai változást is, hiszen a művész „ettől kezdve csonka és embertelen”. A csonkaság itt a központosított Én-pozíciótól való megfosztottságot, vagyis az antropocentrikus hatalmi helyzet felfüggesztését jelenti. A művész immár nem a humanista teleológia észelvű vezérlőcentrumainak az ágense, hanem egy eltérített és/vagy „megnyitott” szubjektum, aki a művészet transzcendenciájával szemben kiszolgáltatott.

A Hajas-szöveg több motívumot is mozgat a performer-művész metaforikus jellemzése során, vagyis érdemes a Gólem-figurát különböző részaspektusokra szétszálazni, amilyen például a *manöken*. „Az agyagszörny és a manöken ellentmondásos önazonossága egyaránt a lélek birtoklásán, illetve annak hiányán alapszik: bábu és (plusz-mínusz) lélek.”¹⁹ A manöken a divatmodell, illetve a dandy asszociációs holdudvarába tartozik és olyan ornamentális figuraként jelenik meg, melynek nincsen meghatározható lényegszerkezete, csupán egy szuggesztív szimulákrum, melynek performatív teljesítménye kimerül a különböző pop-kulturális „álcák” animálásában. Ezek a figurák a mediális szubjektumtapasztalat, vagyis a közvetettség állandó konstrukciós-kényszerében megjelenő „illékony” szerepmoделlek képviselői, noha a dandy révén fontos modernitás-történeti reflexiók horizontját is megnyitják. Itt mindenekelőtt Baudelaire dandyzmusára kell gondolni, aki a modernitás karakterisztikus attitűdjeként tekintett erre a teátrális létezésretechnikára. Ebben a kontextusban a dandy-lét a szubjektum exponálásának a lehetőségét rejti, nem valami elrejtett lényeg feltárása, hanem a szubjektum performatív „kitalálása” értelmében²⁰. Baudelaire és a kora avantgárd dandyzmusa óta azonban a fogalom számos kontextusváltáson ment keresztül, hiszen a popkultúra megjelenése több ponton újraírta, illetve gazdagította az eredeti motívumot. „Az avantgárd dandyzmus kérdése jól elhelyezhető egy történeti jellegű képzőművészeti-irodalmi kontextusban, ugyanakkor a 20. század második felében, amikor a popkultúra egyre erőteljesebben integrálódott a kortárs képzőművészetbe, a dandy alakja további jelentőséggel ruházódott fel. A dandy a popsztár formájában született újjá, és a szó szoros értelmében megtestesült benne a művész nem

¹⁸ Hajas Tibor: *Performance: A halál székszeplije 1.*, in: HTSZ 329-330.

¹⁹ Havasréti József: Az Agy-rém. Hajas Tibor írásairól, in: Havasréti József: *Széteső dichotómiák – Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*, Gondolat-Artpool, PTE Kommunikáció- és Médiatudományi Tanszék, Budapest–Pécs, 2009, 143-166, i. h. 156.

²⁰ Erre utal Foucault, amikor a modern dandyzmust a divat és az újdonság kultuszával összefüggésben értelmezi. „A modernség különbözik a divattól, ami csupán az idő menetét kérdőjelezi meg; a modernség az az attitűd, amely lehetővé teszi a jelen pillanat „hősi” oldalának megragadását. A modernség nem a múlt pillanat iránti érzékenység jelensége, hanem a jelen „heroizálására” irányuló akarat.” Michel Foucault: *Mi a felvilágosodás?* Vö. Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts*, in: Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts* – Christa Bürger: *Das Denken des Lebens – Fragmente einer Geschichte der Subjektivität*, Suhrkamp, 2001, 127-137.

*evilágisága mint egyrészt felemelő, másrészt elriasztó egzisztenciális-szociális tapasztalat. A személyiség médiumként való felfogása, olyan szemléleti-fogalmi keretet hozott létre, melyben a popkultúra bálványai, a tömegkommunikáció hidegen fénylő elektronikus képmásai, illetve a populáris kultúra hősei egymás jelképévé váltak.*²¹ Hajas számos fotóján, illetve fotóakcióművében élt a dandyzmus motívumkincsével, ugyanakkor jelen kontextusunkban talán az a legfontosabb, hogy ezek az imágók az antropológiai hasonmásosság jelenségét exponálják, miszerint az „öntükröző” maszkok és álarcok az emberi képlékenységet nem központosítják, hanem inautentikus médiumok szóródásában oldják fel.

A dandyzmus helyett számunkra jelentésesebb a bábu, illetve a viaszfigura motívuma, hiszen ezekben a szerepmetaforákban hangsúlyozottan jelenik meg az élő és a halott, a szerves és a szervetlen határainak „bejárása”. A viaszfigura a lenyomatok világába tartozik, vagyis azt a maradványszerű emberséget idézik meg, melyet Jean-Luc Nancy nyomán az „akárkik antropológiájaként” értelmezhetünk.²² A csonkaság ebben a kontextusban a nyom(hagyás) eseményéből származik, abból a műveletből, melyben evidencia és műviség hatol egymásba. A viaszbábu magán hordozza az élő érintését, ugyanakkor ez az érintés a technológia – „halott” – idegenségével keveredik el, hogy a jelenlét és távollét, hasonlóság és nem-hasonlóság oszcillációjából egy kísérteties érzékiség szülessen meg. Ebben az érzékiségben az antropocentrizmus de-centralizálódik, hiszen az ember egyszerre jelenik meg mint valami, ami „önmagára hasonlít”, és mint leküzdhetetlen (ön)idegenség, olyan hibrid entitás, aki élet és halál mezsgyéjén áll.

„Egy bábu meglehetősen kevésbé bonyolult, de lényegibb mint egy ember. Lényegibb mert az élő és élettelen határán van, a kettő egységes metaforája.”²³

A bábuaválás tehát a „műalkotássá kényszerítés” egyik hajasi formája, olyan dehumanizáló színrevitel, melyben a mechanizáció és a mortifikáció poétikai formái jelennek meg. A bábu alakjának művészet- és kultúrtörténeti kontextusa rendkívül gazdag, itt csupán néhány olyan mozzanatra szeretném felhívni a figyelmet, melyek egy nem-esszencialista antropológia szempontjából relevánsak lehetnek. Ebből az aspektusból egy klasszikus összefüggésre, illetve antropológiai-esztétikai „paradigmaváltásra” szeretnék röviden utalni, mely Friedrich Schiller *A kellemről és a méltóságról* és Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című szövege közti viszonyrendszer alapján rekonstruálható.

Schiller a felvilágosult humanizmus szempontjából fogalmazza meg esztétikai állásfoglalását az ember testi kifejező-készségét illetően. Ez azt jelenti, hogy számára az ember, illetve az „emberi alak” (antropomorphé) képezi az esztétikai megjelenítés központi tárgyát, illetve médiumát.²⁴ A kellem, vagyis a grácia ebben az összefüggésben egy olyan a szépséggel rokon esztétikai minőség, melyben az ember szellemi és természeti dimenziója (ész és érzékiség) találkozik össze, illetve „játszik” egymással. *„A kellem a szabadság befolyása alatt álló alak szépsége; azon jelenségek szépsége, amelyeket a személy határoz meg. Az architektonikus szép-*

²¹ Havasréti József i. m. 155.

²² Jean-Luc Nancy: *Ami a művészetből megmarad*, fordította Házas Nikoletta, in: (Szerk.) Házas Nikoletta: *Változó művészetfogalom – Kortárs frankofón művészetelmélet*, Budapest, 2001, 36.

²³ Hajas Tibor HTSZ 329-330.

²⁴ Helmut Pfotenhauer: *Anthropologie, Transzendentalphilosophie, Klassizismus – Begründungen des Aesthetischen bei Schiller, Herder und Kant*, in: (Szerk.) Jürgen Barkhof-Eda Sagarra: *Anthropologie und Literatur um 1800*, Iudicium Verlag, 1992, 72-97.

ség a természet alkotójának válik dicsőségére, a kellem és a grácia annak, aki rendelkezik velük. Amaz adottság, emez személyes érdem.”²⁵ Az architektonikus, vagyis az ember fiziológiai struktúrájából adódó szépségmozzanattal szemben a kellem egy olyan antropológiai-esztétikai indexként jelenik meg, mely az embernek szabad és szellemi „embersége”, vagyis a természeti-állati világtól való lényegi differenciája miatt adatik meg. („Ahol az ember nem több, mint természeti dolog és érzéki lény, ott Venus már semmit sem jelent számára.”²⁶) Ez az esztétikai-antropológiai monopólium szoros összefüggésben van az autonóm szubjektumszerkezet tételezésével, vagyis az ember „személy-létével”, hiszen csak az önreflexiónak ezen a fókán válik lehetséges számára, hogy a természettől adott érzéki alapot „beszédessé” tegye. Mindebből az következik, hogy az ember „gráciára-való-készsége” az ember önhumanizálásának eszköze, ugyanis a szabadság mozgatta alak szépsége olyan performatív teljesítmény, mellyel az ember önnön ember-voltát – mint szellem és természet dialektikus egysége – konstruálja és bizonyítja. „Az állatnál és a növénynél a természet nem csupán megadja a meghatározást, hanem teljesen egyedül meg is valósítja azt. Az embernek viszont pusztán megadja a meghatározást, s betöltését órá magára bízta. Csakis ez teszi őt emberré.”²⁷

Kleist Marionett-szövege teljesen más pozícióból közeledik a grácia értelmezéséhez, hiszen itt már egy kiábrándult racionalizmus- és humanizmus-kritikai attitűd érvényesül. A jelen dolgozat keretei között nincs tér a szöveg gondolati és narratív rétegzettségének felfejtéséhez, itt csupán arra a mozzanatra szeretnék rámutatni, ahogy Kleist a grácia kapcsán elkülöníti az embert és a marionettet, hiszen ebben a gesztusban egy alapvető antropológiai állítás rejlik, mely a schilleri felfogás destabilizálását célozza. Kleistnél a grácia ugyancsak antropológiai indexesé válik, melynek segítségével elhatárolhatók a szerves és szervetlen létezés régiói, ugyanakkor az index birtokosa itt nem az ember, hanem a „holt matéria” képviselője, a bábu. A szerző nem tagadja, hogy az ember képes a gráciára, ugyanakkor kiemeli, hogy ebből a szempontból a marionett sokszorosan felülmúlja az embert. Ez két tényezőnek köszönhető.

A bábu fő előnye a táncosokkal szemben egy „progresszív hiány”, mégpedig az, hogy a marionett nem képes „szervelegni” (zieren), vagyis a táncmozdulat közben nem lép fel diszcrepancia lélek és test között. A szenvelgés okozója ebben a pszicho-mechanisztikus gondolatmenetben az, hogy az emberi mozgulatsor esetében a lélek a test valamely más pontján „tartózkodik”, nem pedig az érintett súlypontban.²⁸ Tágabb értelemben itt arra is gondolhatunk, hogy a marionett-táncában nem kell keresnünk test és lélek közti semmilyen kapcsolatot,

²⁵ Friedrich Schiller: A kellemről és a méltóságról, fordította Papp Zoltán, in: Friedrich Schiller: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, 2005, 71-129, i. h. 83.

²⁶ Friedrich Schiller i. m. 74.

²⁷ Friedrich Schiller i. m. 91.

²⁸ „A táncos külső ábrázolási szabályoknak igyekszik megfelelni, kívülről diktált formális mintákat követ, amikor a „kifejező” mozgulatot keresi. A lélek a mozgulatban önmaga hiteles ábrázolására törekszik: ám hogy ezt megtehesse, meg kell kettőznie önmagát. A szerep látszata és a táncos tevékenysége elválik egymástól: miközben a táncosónek Daphneként a spontán riadalmat kellene elárulnia, valójában a kecses kartartásnak megfelelő pozíció mechanikus felvételére koncentrál. (...) Azért tesz így, mert mozgásában a hatáskeltés előzetes szándéka vezérli: meg akar felelni a szerep igényeinek, ám emiatt – mintha tükörben szemlélné – folyton ellenőriznie kell önmagát. Ez a reflexió azonban megfosztja mozgását a spontán természetesség bájától.” (Rényi András: *A marionett utópiája* – Előadás a magyar Színházi Intézet Blattner-konferenciáján, in: http://www.renyiandras.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=69&Itemid=104)

és/vagy megjelenítés lehetőségét, ezért nem merül fel az előadás „természetességének” vagy „mesterkéltségének” kérdése sem, hiszen itt konvencionális esztétikai jelek absztrakt újra-rendezése zajlik. *„A bábuk tánca nem a bábos így vagy úgy értett szándékainak fordításaként értendő, hanem mozgásösszefüggések mechanikus, gépszerű variációiként. Vagyis a bábjátékos tudata (az a mód ahogy a bábok mozgását érti) és a marionettek mozgásának jelentése (e mozgásösszefüggések szabályszerűségei) között nincs semmiféle szükségszerű, ok-okozati összefüggés. (...) A marionettek azért képesek folyamatos mozgásra, mert mozgásuk szabályaitól teljes mértékben idegenek a tudatra jellemző azon visszacsatolási mechanizmusok, amelyek az emberi táncot kifejezővé teszik.”*²⁹ A másik tényező ugyancsak a bábu mechanikus jellegével áll kapcsolatban, miszerint a marionettek „antigravitánsak”, vagyis nem vonatkozik rájuk a tehetetlenség, illetve a gravitáció ereje. Ez olyan mozgás- és koordinációs szabadságot biztosít, mely az emberi mozgáslehetőségeket nagyban meghaladja.

Az antropológiai szempontból döntő mozzanat a progresszív hiány aspektusához köthető, ugyanis a marionettek esetében nem kell számolni a test-lélek koordináció viszonyrendszerével. A bábu nem rendelkezik lélekkel, vagyis képtelen a(z ön)reflexióra, de épp ezért képes biztosítani a gráciához szükséges mozgásteljesítmény „finomhangoltságát”. A marionett-tánc – önvonatkozás híján – szellemtelen és személytelen, nem fejez ki semmit, csupán önnön létét („felfüggesztettségét”) exponálja.³⁰ Ezt az üres és formális transzparenciát nem árnyékolja be semmilyen idegen motívum, hiszen a „végzetszerű mozgások zavarának”³¹ forrása az emberi lélek, illetve az ember személy-létének önreflexív karaktere. Kleist tehát a grácia „körül” forgatja ki magából az antropocentrizmus paradigmáját, ugyanis nála – Schillerrel ellentétben – az ember antropológiai struktúrája inkább akadály és nem lehetőségfeltétele az esztétikai minőség produkciójának. *„Látni való, ugye, mennél jobban sötétül és halványul a szerves világban a reflexió, annál sugárzóbbá válik a grácia benne. De minthogy a valamely pontban egymást metsző vonalak, ha a végtelenen áthaladtak, a pont túoldalán ismét metszik egymást, vagy a homorú tükör által alkotott kép a végtelenbe távolítva ismét közelelvé válik: ugyanúgy visszatér a grácia ott, ahol az ismeret mintegy megjárja a végtelent, s így egy időben abban az emberalkatban jelenik meg legtisztábban, amelyben a tudat egyáltalán nincs jelen, vagy pedig végtelen, azaz a bábuban vagy az istenben.”*³² Ebben a részletben a grácia-reflexió-szerveesség hármassága mentén egy antropológiai és kozmológiai struktúra épül fel, melyben a grácia ahhoz az entitáshoz társul hozzá, mely nélküli, illetve abszolútizálva „felfüggeszti” a reflexió lehetőségét. Itt már egy olyan antropológiai-esztétikai gondolkodás van érvényben, mely az „embertelen” irányába tolja el az esztétikai dimenzió centrumát, illetve az emberiben kísértő nem-emberi felé orientálódik.

A nem-esszencialista antropológia perspektívájából a Kleist-szövegnek ez a fordulata a dehumanizáló esztétikák XX. századi hagyományát előlegezi meg, hiszen az érvényes esztétikai hatás előállításához az antropológiai dimenzió felfüggesztése tűnik szükségesnek. A marionettek ön- és valóságvonatkozás nélküli tánca az ultra-tárgyak ortegai víziójára, illetve az abszolút

²⁹ Török Ervin: A másik protézis(e)? (Heinrich von Kleist: A marionett-színházról), in: *Alföld*, 2008/február, 49-63, i. h. 51.

³⁰ Vö. Török Ervin i. m. 56.

³¹ Heinrich von Kleist: *A marionettszínházról*, fordította Petra-Szabó Gizella, in: Heinrich von Kleist: *Esszék, anekdoták, költemények*, Jelenkor, Pécs, 2001, 186-193, i. h. 190.

³² Heinrich von Kleist i. m. 191-192.

formalizáció különböző poétikáira utal, ugyanakkor a Kleist-szöveg sem a totális „ember nélküliséget” hirdeti, hiszen a bábu bizonyos értelemben „emberalkatnak” minősül, vagyis az emberi forma dehumanizálva – mechanizálva és formalizálva – ugyan, de megmarad. „A szöveg rafináltan keveri a *mensch(lich)*, *(-)mann*, *Bau*, *Körper* szavakat, vagyis nem állít fel oppozíciót az élettelen báb és az ember között: a marionett is „emberalkat”, de olyan, amely kikezdi a felvilágosult humanizmus Ember-fogalmának érvényességét. A Venus által adományozott kellem mitológémáját, mely nem kizárólagos előjoga a szépnek, de átszállhat a nem szépre is, Kleist azáltal radikalizálja, hogy Schiller esztétikai államának táncát haláltáncá és nyomorékok táncává változtatja.”³³ A grácia tehát nem az önhumanizáció eszköze többé, inkább – a bábu hasonmásos alakján keresztül – az ember decentralizálásának alakzataként működik³⁴. Ebben a paradigmában a marionett az ember határfogalmává válik, akinek-aminek gráciája a szellem természet feletti győzelme helyett egy kísérteties³⁵ érzékiség bizonyítéka.

„A performer egy bábu, mely a kegyelem pillanatában – mely, ha egyáltalán bekövetkezik, mindig az utolsó valóságos pillanat után – lelket kap, életre kel. Ez az élet nem hasonlít semmilyen más létezéshez; olyan intenzív, olyan égető. És minél intenzívebb, annál manökenszerűbb. Pokoli látvány. Mert minden, ami különbözik, gyanús; mert minden, ami teljes, idegen és a sötétségből ugrik elő; mert csak az esetlegesség és a kudarc emberi. Az, aki saját magával kísérletezik, lemond emberi voltáról és elkárhozik.”³⁶

A hajasi bábuává-váláshoz visszatérve azt láthatjuk, hogy egy bonyolult, önmagában megkettőzött eseményről van szó. Először is adott a csonka és lélektelen bábuként azonosított performer, aki rá van szorulva a kegyelem pillanatára, hogy életre keljen. Ugyanakkor ez az élet nem a személyes-privát élet, hanem egy „manökenszerű”, vagyis egy egyszerre rituális és művi létezés. Eközben a performer lemond „emberi voltáról”, hiszen a bábuává-válásban rejlő esztétikai potenciál – a „pokoli látvány”, vagyis a grácia kísérteties érzékisége – csak a nem-emberi afirmációja által bontakoztatható ki.

A bábu létrehozásának fenti mozzanatai a Gólemmé-válásban összegződnek. A Gólem annyiban több/más mint a bábu, hogy az élőhalott élet *bestiális* dimenzióját nyitja fel, és a monstrum, a szörny-lét motívumait hangsúlyozza. Ez itt már egy teratológiai paradigma, vagyis a humanizált ember világnak horrorizált „túloldala”. Annyit már előzetesen el kell mondani, hogy ez a projektum nem nélkülöz bizonyos homogenizációs tendenciákat, hiszen a nem-emberi bestializálásában még mindig ott működik a humanizmus antropológiai gépezete. A szörny egy olyan határsértő kreatúra, aki-ami egyszerre demonstrálja és destabilizálja a kultúra demarkációs vonalait. A szörnyalkotás az adott közösség „ontológiai higiéniájának”³⁷

³³ Benkő Krisztián: *Bábuk és automaták*, Napkút Kiadó, Budapest, 2011, 147.

³⁴ Földényi F. László értelmezésében ember és grácia viszonya a kölcsönös „(ön)elvesztés” játékmozgásaként értelmeződik: „A grácia: a nem-tudatos tőkély. A marionettszínházról című írás tökéletes, *gracilis* szöveg, amely a grácia elvesztéséről is szól. Kleist úgy ír, ahogyan Pentheszileia szeret: oly módon gyakorolja a gráciát, hogy a hiányát siratja, miként a másik csókokkal borítja a szerelmét, miközben felfalja.” (In: Földényi F. László: *Heinrich von Kleist – A szavak hálójában*, Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999, 167.)

³⁵ A kísérteties és a grácia összekapcsolódásáról a német romantikában Vö. Benkő Krisztián i. m. 111-151.

³⁶ Hajas Tibor HTSZ 330.

³⁷ Vö. Neil Badmington: *Theorizing Posthumanism*, in: *Cultural Critique*, No.53. Posthumanism (Winter, 2003) 10-27, i. h. 18.

– vagyis a különböző szférák törésmentes elkülönítésének – reprodukcióját szolgálja, ugyan- is azért megy végbe újra és újra rituálisan, hogy a kulturális-antropológiai Más(ik) kizáród- jon a közösségből mint idegen.³⁸ Az antropológiai gépezet épp ezeknek a „kizáró”, illetve „be- záró” műveleteknek a felügyelése által kontrollálja és köti meg az emberi fogalmát, vagyis a horrorizálás művelete nem számolja fel törvényszerűen a gépezetet, hiszen egyfajta krízis- jelenségként beépül(het) a rendszer működésébe.

Hajas egyik fő viszonyítási pontja ebben a teratológiai paradigmában a Frankenstein- narratíva szörny-alakja, mely számos ponton kapcsolódik a Gólem figurájához is. Ehhez a témához kapcsolódva érdemes felidézni a 1977. március 26-án elhangzott ún. Ganz-elő- adást³⁹, mely James Whale *Frankenstein* című filmjét (1931) vezette be. Ebben a szövegben Hajas amellet érvel – kapcsolódva az ugyancsak általa tartott Dr. Mabuse-előadáshoz – hogy az ember eleve „nem természetes létező”, váratlan mutáns⁴⁰, aki másságáért érzett szorongá- sát hatalomérzettel kompenzálja. A „hatalom képzete a gyomorból ered”, vagyis egy alapvető- en érzéki törekvésről van szó, mely különböző intellektuális-kulturális formákban (meg- ismerés, alkotás, birtokbavétel) fedi el zsigeri eredetét („az agyvelő korog”). Ebben a fizioló- giai-antropológiai gyökerű elméletben – mely számos ponton Nietzsche-hatást mutat – az al- kotás a még nem létező elsajátításaként és/vagy a létező antropomorfizálásaként értelmező- dik. Ugyanakkor az alkotás, éppen hatalomérzettel való összekapcsolódása miatt csöppet sem veszélytelen.

„Ami kicsúszik az ellenőrzésem alól, az ellenem fordulhat; minden alkotás veszélyes, ké- pes arra, hogy éppen hajdani ismerőssége elvesztése folytán felfoghatatlanul, egy ször- nyeteg műveként forduljon szembe velem; az alkotás folyamata maga erőszakot, ve- szélyes agresszió, így eredményének sorsa is az ember aktuális éberségétől és erőviszo- nyaitól függ.”⁴¹

Mivel az alkotás „erőszakot” – vagyis a bataille-i értelemben vett megszegése valami- len szakrális-társadalmi tilalomnak – a kész Mű szembefordulhat alkotójával, ha kicsúszik az ellenőrzése alól, mert esztétikai értelemben életre kel. A szörnyeteg ebben a paradigmá- ban, maga a művész, aki erőszakosan antropomorfizál valami olyat, ami lényege szerint egy- szerre nem-emberi is. Hajas gondolatmenete természetesen az önmagát Művé kényszerítő művész motívuma felé halad, de itt is beleütközik a szörny-lét *normatívájába*, miszerint:

³⁸ Vö. Tyson E. Lewis–Richard Kahn: *Education out of Bounds – Reimagining Cultural Studies of Post- human Age*, Palgrave Macmillan, 2010, 2-6.

³⁹ A Ganz-MÁVAG Művelődési Központban 1976 márciusa és 1979 májusa között Papp Tamás szervez- te a Ganz Ábrahám Filmklub programját, aki Najmányi László és Molnár Gergely mellett Hajas Tibort kérte meg a filmek előtti bevezető előadások megtartására.

⁴⁰ Hajas az ember nem-természetes jellegének antropológiai tételét a következőképp fogalmazza meg: „Az evolúció számára az emberi tudat teljesen váratlan és indokolhatatlan képződmény, cezúra, vá- lasztójel, melynek megjelenésétől kezdve a földtörténeti események jellege megváltozik, vagy legalábbis elvileg megváltozhatna; kártékony céltudatosága egyenrangú ellenfelévé teszi a világ rajta kívül fennmaradó egészének, főleg-jellege pedig a természet céltudatoságától szabadítja meg.” (Hajas Tibor: *Dr. Mabuse végrendelete*, in: *HTSZ* 243-245, i. h. 243.) A mutációnak mint irracionális antropoló- giai „elváltozásnak” a leírása Gottfried Benn mutáció értelmezésére hasonlít, ugyanakkor Hajas az- által racionalizálja ezt az eseményt, hogy visszailleszti egy tragikus narratívába.

⁴¹ Hajas Tibor: *Dr. Mabuse végrendelete*, 243.

„Az ember mint alkotás feltétlenül szörnyeteg kell, hogy legyen...”⁴²

Ennek mindenekelőtt etikai okai vannak Hajas szerint, ugyanis az önmegalkotás során a művész mint „*individuais monstrum*” leválik a társadalom önkényes konvenciórendszeréről. Ha azonban az antropológiai motívumszálat követjük, akkor fogalmazhatunk úgy is, hogy az ember önmagát művé avatva erőszakosan antropomorfizálja önmagát. Mindez tautológia lenne egy humanista paradigmában, de itt arra következtetésre kell jutnunk, hogy a szörnylét abból a törésből áll elő, hogy az ember mint önmaga műve embertelenné válik, pontosabban az ember az „önművészeti” aktus közben szembesül saját antropológiai önidegenségével („*nem-természetes létével*”), és ezt a határtapasztalatot csak az *önbestializáció* formájában tudja megjeleníteni, illetve kompenzálni. A bábuvá-válás folyamata is ezt a határeseményt közvetítette, hiszen az élőhalott marionettként felfogott performer antropomorfizáció és dezantropomorfizáció kettős erőterében nyilvánul meg, vagyis abban a hasadásban keletkezik, ahol emberi és nem-emberi kölcsönösen átjárják egymást.

„Frankenstein és a többi hozzá hasonló művi szörnyeteg viszont selejt; ezért nem veszi körül csodálat és rajongás, csak undor és a félelem, ami az alacsonyabb rendűnek kijár; a barbárnak, az idegennek, aki vagy ami vagy a féken tartás és megfélemlítés eszköze valakinek – egy autentikus szörnyetegnek – a kezében; vagy saját, ki tudja, mi alól fellázadt haragjának ámokfutója; vagy egyszerűen az életképtelenség logikájának megszólíthatatlan végrehajtója.”⁴³

A Frankenstein-lény azokkal az „*autentikus szörnyetegekkel*” szemben selejt, akik úgy váltják valóra a bestializációt, hogy ezzel hatalmi pozícióba is kerülnek a társadalmi viszonyrendszer szempontjából. Az autentikus szörnyeteg tehát politikai és/vagy szakrális hatalom birtokosa, aki nem veszélyezteti a közösség ontológiai higiéniáját, hanem újraprogramozásának joga felett rendelkezik. A barbár és az idegen azonban selejt – váratlan mutáns – marad, aki szörny-voltát, „*életképtelenségének logikáját*” csupán a művészet vagy a rombolás útján tudja kompenzálni.

A Frankenstein-szörny és a Gólem egyaránt az illetéktelen teremtés produktumai, vagyis az élő és halottat elválasztó tilalomrendszer erőszakos áthágásából születnek. Ebből következik, hogy alapvető jellegzetességük az antropológiai értelemben vett hibriditás, miszerint heterogén létdimenziókat kapcsolnak össze töredékes módon, ugyanakkor ezzel felszámolják az emberi alak organikus egységfelfogását, vagyis olyan figurát alkotnak, mely mímeli – „*dialektikus negáció*” (Didi-Hubermann) játékában újrendezi – az emberi formákat. A Frankenstein-szörny esetében a hibriditás „*anyagszerűen*” jelenik meg, hiszen a lény különböző – eredetileg nem egymáshoz tartozó – emberi testrészekből áll össze. Ez a test-kompozíció felszámolja a „*torzó*” és „*csonk*” dichotómiáját: a torzó esetében tudjuk, hogy melyik az eredeti test-alak, ami csonkolódott, de a Frankenstein-szörny esetében eltörlődik ez az „*eredet*”, és az egész test egyfajta „*szuper-csonkká*” válik, melynek nincsen antropológiai rögzítettsége. Ezekből az eredet nélküli formákból teremti meg – antropomorfizálja erőszakos módon – Frankenstein doktor a szörnyet, ugyanakkor az „*emberarcúsítás*” művelete kudarcra van ítélve, hiszen az eredet nélküli formák csak mímelni tudják a megkívánt emberi struktúrát. „*Frankenstein montírozottsá-*

⁴² Hajas Tibor uo.

⁴³ Hajas Tibor: *Frankenstein. Rendezte: James Whale (1931)*, in: HTSZ 245-248, i. h. 247.

gát tekintve afféle avantgárd Gólemnek tekinthető. Nem agyagból épített, hanem szervetlenül montírozott lény, aki Istentől való elrugaskodottságát, tehát eredetét tekintve, továbbá töredékekből építkező montázsszerűségét, tehát külalakját tekintve egyaránt rémalak, egyaránt félelmetes.”⁴⁴ A Gólem is hibrid-entitás, mert materiális értelemben szervetlen, ugyanakkor a szerves formákra utaló tulajdonságokkal rendelkezik „életre keltése” után. Az animáció aktusa döntő fontosságú mindkét esetben, hiszen a lények horrorisztikus vonása a kísérteties vitalitásban azonosítható, az élettelen dolgok nem organikus életében, mely „szörnyűséges élet”, hiszen nem vesz tudomást biológiai szervezet határaitól.⁴⁵

„Miként tudnám leírni, mit éreztem e katasztrófa láttán, vagy mint jellemezhetném a nyomorultat, akit oly végtelen fáradalommal és gonddal sikerült életre hívnom? Végtagjai arányosak voltak, s arca, amit választottam számára, szép. Szép! Uramisten! Sárga bőrén majd hogy át nem tetszett az izmok és artériák működése. Haja fényes fekete volt, vállára omló. Foga gyöngyfehér. De e pompás részleteknek ijesztően ellentmondott ráncos képe, egyenes, fekete ajka s vizenyős tekintete, amely majdnem ugyanolyan színű volt, mint a szürkésfehér szemgödör, amelyben ült. (...) Nem! Nincs halandó ember, aki elviselte volna annak az arcnak az iszonyúságát. Egy életre keltett múmia nem lehet oly ocsmány, mint az a nyomorult. Jól megnéztem, mikor még nem volt készen. Már akkor is csúf volt, de mikor az izmai és ízületei már mozdulni tudtak, olyanná vált, hogy az még Dante képzeletét is meghaladná.”⁴⁶ - az idézett részletből is látszik, hogy Frankenstein doktor egészen addig nem szembesül az általa alkotott lény valódi abnormitásával, ameddig életre nem kelti. Az iszonyattal vegyes meglepetés elsősorban ellentmondásosnak is tűnik, hiszen a doktor tisztában volt a lény „statikus” struktúrájának milyenségével, hiszen ő maga válogatta össze a szükséges elemeket, ugyanakkor ezen a ponton válik világossá, hogy a szörny esztétikai karaktere („rútsága”) nem az alak statikus karakteréből, illetve a részletek izolált minőségéből, hanem abból a performatív eseményből („katasztrófából”) ered, ahogy a monstrum elkezd művelni az emberi életet, vagyis antropomorf és nem-antropomorf formák feszültségterében mutatkozik meg.

A Frankenstein-szörny, illetve a Gólem alakjában megtestesülő – és a húszas-harmincas évek filmjeiben színre vitt – kísérteties vitalitás R. L. Rutsky szerint a modernitás technológia-felfogásának allegóriájaként értelmezhető⁴⁷. Eszerint a modernista paradigmában a technológia egyfelől pozitív értelemben mint spiritualizált evidencia-forrás⁴⁸, másfelől mint egy szörnyűséges-disztópikus-kísérteties élet lehetősége jelenik meg, melynek démonikussága abból ered, hogy a „mindennapi élet” helyébe próbál lépni. Paul Wegener *Gólem* (1914, 1920) című filmje úgy illeszkedik ebbe a paradigmába, hogy a mechanikus instrumentumnak⁴⁹ te-

⁴⁴ Havasréti József i. m. 157.

⁴⁵ Vö. Gilles Deleuze: *A mozgás-kép – Film 1.*, fordította Kovács András Bálint, Palatinus 2008, 67. A szörny a természetből ered, hiszen elemei mind „természetesek”, ugyanakkor a létesítés „illetéktelen” volta miatt természet-ellenessé válik, állítja Peter Brooks. (Peter Brooks: *Body Work – Objects of Desire in Modern Narrative*, Harvard University Press, 1993, 217.)

⁴⁶ Mary Shelley: *Frankenstein vagy a modern Prométheusz*, fordította Göncz Árpád, <http://mek.oszk.hu/02700/02735/02735.htm>

⁴⁷ Vö. R. L. Rutsky: *High Techné – Art and Technology from the Machine Aesthetic to the Posthuman*, 47.

⁴⁸ Rutsky Marcel Duchamp *Nagy Űvegjét* (1915-1923) elemzi ebből a szempontból.

⁴⁹ Gilles Deleuze értelmezésében ez a kísérteties élet nem értelmezhető a szerves és mechanikus szembeállításában: „Ezekben az esetekben az organikus nem a mechanikus áll szemben, hanem a vitális, mint erőteljes csíraszertű preorganikus, amely a közös az élőben és az élettelenben, az anyagban, amely felemelkedik egészen az életig, valamint az életben, amely szétterül az anyagban. (...) Az automaták, a robotok és

kintett Gólem meg van fosztva az antropológiai indextől (a „lélektől”), vagyis egy olyan technológiai élet részese, mely a humanizáltak tekintett létrégióján kívül helyezkedik el. Ugyanakkor ez a technológiai élet „vágyik” a humanitásra, ebbéli „frusztrációja” miatt válik a Gólem kaotikus-destruktív monstrummá.

A Frankenstein-szörny esetében is rekonstruálható egy ilyen struktúra, mely Hajas értelmezésével is egybecseng, hiszen az erőszakos antropomorfizációval, illetve – a performer esetében – dehumanizációval létrehozott határlény „hiányként” szembesül hibrid karakterével, „életképtelenségének logikájával” és alkotója, illetve az antropocentrikus valóság ellen fordul. A Gólemmé-válást praktizáló performer esetében a határtapasztalat egyszerre szakrális és démonikus jelleget kap, mely az (ön)alkotás elengedhetetlen feltétele, ugyanakkor redukzív szembenállások hálózata írja felül az esztétikai mozgásteret. Antropológiai szempontból Hajasnál, ahogy Nádasnál is a humanizmussal való reflexív „küszködés” áll⁵⁰ a közép-pontban, ugyanakkor Hajas nem „szórja szét” a humanista mozzanatokat mint Nádas, hanem sokszor a nyílt destrukció stratégiáját választja.

A Gólem alakja körül kiépülő szinkretikus magánmitológia irányítja a mássá-válás eseményét, ugyanakkor bizonyos értelemben „túldeterminálja” a dehumanizációs színreviteleteket. Ez azt jelenti, hogy erőteljesen redukálódik a szökésvonalak hálózata, hiszen a poétikai átalakulások mögött mindig ott van egy pszeudo-szakrális narratíva, mely egyfajta mimetikus kontrollt gyakorol a szereplehetőségek fölött. A ritualizáló (neo)avantgárd nem képes reszakralizálni a művészeti eseményt, ugyanakkor a profanáció sem tökéletes abban az értelemben, hogy – Hajas esetében – a Mitológia homogenizálja az esztétikai játékteret, hiszen egyfajta „kultikus megelőzöttséghez” vezet(het). Az Új Ember, illetve az újjászületés-ideológia jelenléte ugyancsak a redukzív bázist erősíti, mert a restaurációs törekvések hiába társulnak a kortárs kultúra elleni gesztusokkal, ha a destrukciót nem kíséri reflektált kritikai attitűd, akkor a meghaladni kívánt szimbolikus rend szövődémszerű újraképződése várható, melyet az „archaikusság” illúziója csupán elfed. *„Valamely hagyományhoz a hagyomány radikális megsemmisítésének igényével fordulni: pontosan ez az, ami a hetvenes évektől kezdve fokozatosan elvesztette a vonzerejét, nem utolsósorban azért, mert a destruktív energiák a meg-alázni és elpusztítani vágyott tradícióhoz való kóros rögzülésben mutatkoztak meg.”*⁵¹ Ezzel függ össze a Gólemmé-válásban azonosítható önbetalizáció kártékony szimptomája is. Az antropológiai Másság közvetítődik ugyan Hajas dehumanizációs törekvéseiben, ugyanakkor ez a Másság mégsem afirmálódik a maga heterogenitásában, démonizáció, illetve horrorizáció során szuggesztív esztétikai erőre tesz szert, de ez a vitalitás mégis domesztikálódik az emberi és nem-emberi közti oppozíció militáns fenntartása által. A humanizmus antropológiai gépezete elleni támadásnak vagyunk tanúi Hajas akcióiban, de az (ön)destrukció inkább csak újraindítani akarja ezt a gépet, mintsem átprogramozni.

a bábuk tehát már nem mechanizmusok, amelyek bizonyos mozgásmennyiséget juttatnak érvényre vagy fokoznak, hanem alvajárók, zombik vagy gólemek, amelyek ennek a nem szerves életnek az intenzitását fejezik ki” (Gilles Deleuze i. m. 68-69.) Deleuze értelmezése azért rendkívül fontos, mert előremutat a poszthumán biosz, illetve a „vitális technológia” (R. L. Rutsky) fogalmi felé.

⁵⁰ Darabos Enikő: A néma test diskurzusa, in: *Testre szabott élet – Írások Nádas Péter Sajat halál és Párhuzamos történetek című műveiről*, Kijárat Kiadó, 2007, 305-358. i.h. 319.

⁵¹ Radnóti Sándor: Levágta-e a saját farkát Rudolf Schwarzkogler?, in: (Szerk.) Szőke Annamária: *A performance-művészet*, Balassi-Artpool, 2000, 191-204, i. h. 195.

BÍRÓ JÓZSEF

Visszhang

----- (1) -----

közben minden sivár
 parányi óvatos veszteség
 : **álma megint túlvirágzik**
 teste felett lebeg
 napkatlanba sose néz
 : **pusztító tűzvészre vár**
 vén almáskertre gondol
 már képtelen tájékozódni
 : **tudván tudja sorsát**
 nincs honnan visszaút
 szemhéjára pengével rajzol
 : **forrón vibráló koradélután**
 valamerre mennie kell
 pille szárnyát simogatja
 : **zsebében ujjnyi lámpabél**
 botlik göcsörtös indákba
 fájdalmai mégis elillannak
 : **katonanótát fűszálnak dúdol**
 sziklák közé fészkel
 súlytalan árvasága szépül
 : **tarisznya mellett háncssaru**
 vértócsát imával hizlal
 jövőjét elvétele tervezi
 : **rejtélyeiből is kiszorul**
 háborgó tengert képzeli
 kötetemes szeretetre vágyik
 : **titkoltan részleges aggodalom**
 hibátlan sugallatot keres
 megjelölt napi bölcsessége
 : **árokszállás sem lelhető**
 számolt arcai szertefolynak
 felrémlik elkövetkező élete
 : **huzattól könnyező tárnában**
 téttelen bizalma elenyész
 becéz fonnyadó szirmokat
 : **nemhogy rommá romlana**

Visszhang

----- (2) -----

- tornyosuló mámoros támfal
szór gutaütéses nulláslisztet
: **mézes búcsújáró meghittség**
szomorú karmester bokrosodik
fugáz lopakodó hajópadlót
: **varsában buborék vergődik**
tébláboló szutykos lurkót
gyilkos szélvihar perdít
: **nélkülözésben nincs hiány**
csecsemőt hangol szülőnek
kötelez ravasz tanfolyam
: **koszorús rostély némul**
festményen tomboló vérttest
szobát aszúhabba költöztet
: **lekváros buktába fokhagymát**
búzatáblában aranyló remény
gyomirtót ingre permetez
: **szervezett uszítást titkosít**
kutyaugatás feledtet tégelyt
hajtincs kikötőt szellőztet
: **hegedül szorgalmas halmaz**
forgalomnövelés munka közben
bérfelhőt mos vitorlavászon
: **féltékenység kelt visszatetszést**
megfelelő részes sorrendben
becslés keresztez bírálatot
: **mélyre vetített ragaszkodás**
módosul szakaszos fürdőház
kilépés előtt nyeremény
: **számozott fegyver zsírpapírban**
szeplős borostás szereparc
sínpártól szökell sínparig
: **lehulló takarás szembesít**
koholmányt hártó tükrözés
tönkretett életet viszonyít
: **gyúanyagból kiforgó szégyen**

Visszhang

----- (3) -----

félemlített rövidlistás úrlap
hanggránát füstjében szűzsarló

: **árnyalt néma tenyészet**

megannyi páncélozott jármű
számlálhatatlan tiltott útvonal

: **másodkézből fedett árvalányhaj**

fontos védelem lemaradásban
vezetőszáron kötelező lövés

: **minden éjjel áramszünet**

úgy tűnik átlényegülés
feleslegesen nyitott élet

: **végtére megjelölt térkép**

aszályos völgyben akadály
mélység nélküli hegyomlás

: **befőttesüveg csurig fénnel**

tovatónt teljes megvilágosodás
áthallás becsukott szemmel

: **másutt hajlongó győztes**

szapora tollfosztott szitok
fészerben aggódó nyugalom

: **részeg bolygó kóvályog**

nincs szomorú kárpitszög
láthatatlan jégesőben bála

: **hátrálva haladó jelteljesség**

bizonyosan lesz csodatétel
kényszer nélkül osztott

: **szánalmas másolt gondola**

szokott szomjúság naponta
méltán elnyert büntetés

: **homokban félelem hervad**

tevékenyen illeszkedő horgony
magányos életlen vadásztőr

: **fizetett teremőr sehol**

énekhang cserél fűzöt
hiába suhog hajnalhatalom

: **időtlen időben időtlen**

MACSOVSZKY PÉTER

Hirtelen elutasítás

Megesik számtalanszor.
Az ütem szándékosan.

Láthatóan zokon veszi.
Ahogy a ritmus gyorsul.

Finoman veszi számtalanszor.
Finoman. A padlóra.

Ahogy a ritmus. Ők is egyre.
Ők is számtalanszor.

Ők is egyre gyúrnak.
Közben a nyála.
Mert meghittnek érezte.

Elcsurrant. A pillanatot
finoman. A padlóra.

Huppan az állat.
Ki érti? Finoman.

Az embereket.
Gyúrnak. Ki érti?
Mert meghittnek érezte.

Nem lehet megfejteni

Nem lehet. Nem sikerült.
Miért.
Miért ágaskodik. Miért.
Miért hemperedik.
Miért. Dagaszt.

Miért. Miért temeti.
Miért fordít.
Mit jelez.

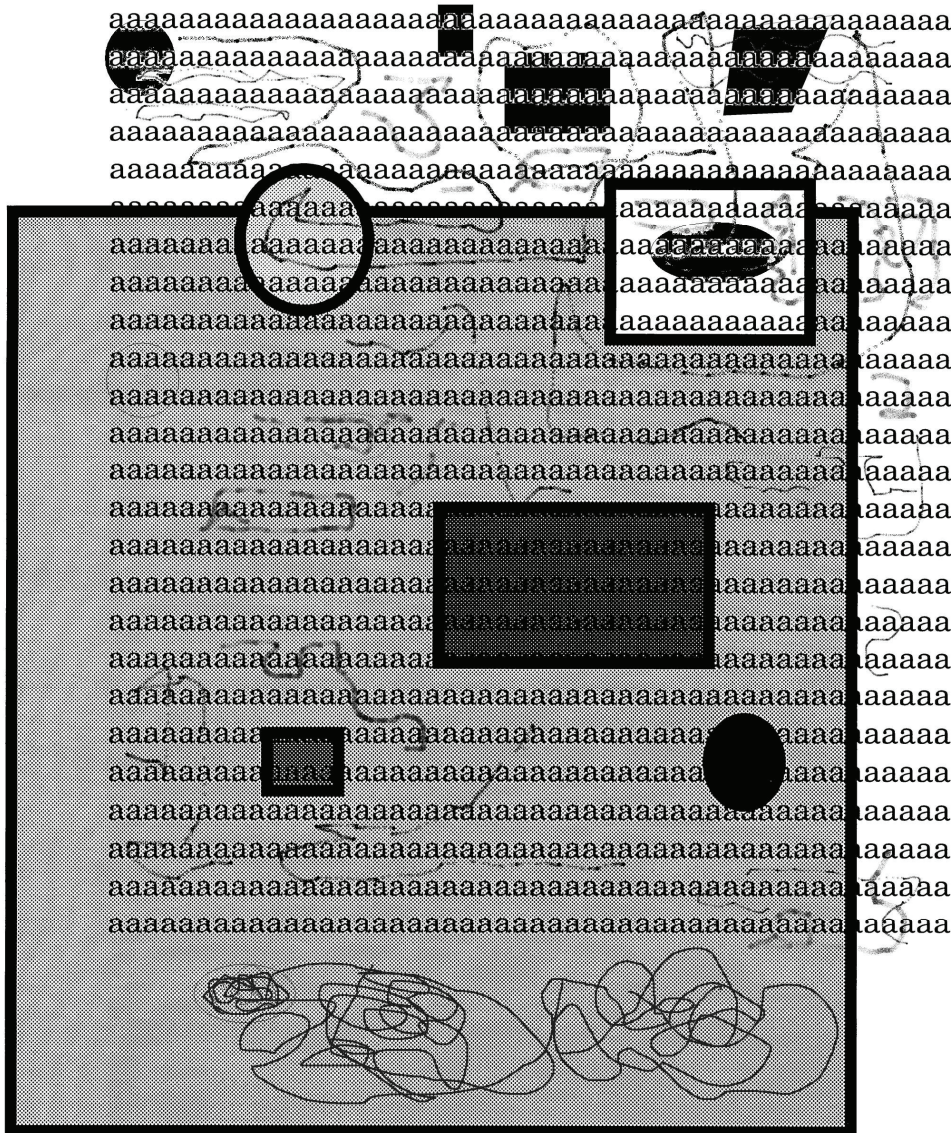
Nem lehet. Nem.
Mikor fordít.
Mikor hemperedik.
Miért lehet.

Miért csattogtatja.
Közösségi lény-e. Miért.
Himbálja.
Hogyan készíti elő.

Miért eszik.
Mire való. Miért.
Függőleges.
Miért dobja fel.

Nem sikerült.
Miért. Fordít olyan
sok időt. Honnan ered.
Bundája ápolására.

Idegen elemek terjeszkedése 2.



(1999)

G. KOMORÓCZY EMŐKE

Petőcz András „zárójelversei” (1–100.)

(BEHATÁROLT TÉRBEN, 2010)

Petőcz András már a '80-as évek derekán – vizuális költészetével párhuzamosan – egy alapvetően zenei fogantatású, egyedi műfajt teremtett: a zárójelverseket. Ezekbe zárta „titkos üzeneteit” benső önmagáról, rejtettebb élmény- és tapasztalati világról, s mindazt, amit a vizualitás kissé leegyszerűsítő nyelvén nem tudott a maga komplexitásában kifejezni. A köznap valóságból mintegy kihásva, dupla zárójelben zárja el formailag is a nyilvánosság elől rejtett mondandóit, mintegy olvasóira bízva: akarnak-e vele együtt alászállni a mélytudati régiókba? Aki a „kettős rácsot” fel akarja/tudja törni, s megfejtí az áttételes szimbólumnyelvet, az bepillantást nyer a jelbeszéd háttérében feltáruuló léttartalmakba.

A *100 számozott zárójelvers* együttes megjelentetésével Petőcz mintegy hangsúlyozni kívánja, hogy negyedszázadon át írt költeményeivel tudatosan vállalta-vállalja *Kassák* '20-as évekbeli örökségét: az ő *100 számozott verse* adta neki a mintát és ötletet saját „belső naplójának” kialakításához. A megújított szonett-forma pedig arra utal, hogy szintézist próbált teremteni a hagyomány és az avantgárd művészet között, nem fogadván el azt a közfelfogást, miszerint a kettő kizárja egymást. Ez a szintézis módosíthatja a köztudatban a modern költészetéről kialakult képet.

Szepes Erika, az újabb-kori magyar versformák poétikai jellegzetességeinek kiváló rendszerezője, Petőcz zárójelverseit „a szonett próteuszi alakváltásaként” tartja számon. Feltételezése szerint a költő a kettős zárójellel magát a szonettet – e zárt struktúrát – akarta még jobban bezárni: „az egyik talán a börtönrács, a forma fogdája; a másik viszont egy belső zárójel, mellyel a bennünk zajló folyamatokat, érzelmeket, titkolt gyengeségeinket, s e szemérmetlen, cinikus korban szemérmes érzélgősségünket, szeretetvágyunkat akarjuk magunkba zárni. A látszólag teljesen szabálytalan, aritmikus prózavers a maga sajátos tördeléseivel, bujtatott ritmusaival egészen különös formát hoz létre, amelyre nincs is terminus a magyar verstanban. Nevezzük így: zárójelvers” (Szepes Erika: *A mai magyar vers*, 1996; I. k. 152/53. p.).

E próteuszi szonett-forma tökéletesen illik Petőcz próteuszi szellemalkatához, benső alakváltásaihoz. Próteusz, Okeánosz tengeristen segítőtársa, a Tenger Véne, a folyton változó hullámok hátán ringatva vezérelte haza Odüsszeusz hajóját hosszú bolyongásaiból az ősföráshoz: Ithakába. A *vándor* tehát a próteuszi hullámokon *hazatalált*. A mélytengeri hullámokat, a tudatalatti régiók folyamatos „színeváltozását” képezi le a Petőcz-szonett alapstruktúrája, amely dinamikus sokféleségében is egyfajta szerkezeti szilárdságot mutat (az európai gondolkodás „more geometrico” törvénye szemmel tartásával). A 14-soros tömb-versek tagolását a költő csupán számokkal jelzi (4. – 8. – 11. – 14.), a sorhosszúságot is folyton változtatja, elejti a metrikát; viszont a sorvégi szavak, szókapcsolatok megismétlésével gyakorta rím-szerűen kapcsolja egybe az oktávokat, s a második tercina, rövidebb tördelésével, egyfajta zenei verszárlatot imitál. Az egyes tömbszerkezeteken belül a zenei alapú ismétlések szín-

te a hagyományos formatan szerint épülnek fel (témák – melléktémák, sőt szólamok variálódásával). Somlyó György szerint a Petőcz-sonettek érdekessége, hogy „a repetitív zenétől ellesett, vagy azzal rokon ismétlés-változatokat” variálja, „olyan interferenciákat teremtve a versmondát és verssor összecsapásaiban, az európai vers egyik ősi eszközének, a refrénnek egyfajta újmozgású hullám-mechanikájában, amely a legsikerültebb darabokban maga válik a vers tartalmává” (*Előszó az Európa metaforája* c. kötethez, 1991).

A szonett-imitációkban Petőcz tehát szintézist próbált létrehozni a költészet ősi – klasszikus – modern és avantgárd hagyományrendje között. Eközben többféle forrásból merít. A repetitív építkezés visszacsatol a zoltáros-biblikus, valamint a népköltészeti tradícióhoz; a bujtatott szonett-forma, megőrizve a nyugat-európai verselés jellegzetességeit, összekapcsolja azt az avantgárd szövegépítési móddal, vendégszövegekkel tágítva ki a verstestet, helyenként ironikus felhanggal. Maga a tömbvers-alakzat, a tördelési mód, gyakorta az asszociációs háttér-mező s a szürreális gondolati ugrások is Kassák vers- és képszerkesztési gyakorlatát idézik; viszont az egyes darabok erős zeneisége és variációs technikája inkább Weöres alkotói metódusához kötődik. Weöres 150-tagú *Rongyszőnyeg*-, valamint 120-tagú *Magyar etűdök* című ciklusa, amelyek ugyancsak összefüggő motívum-sorok láncszerű egybekapcsolódására épülnek, szintén hatással volt az ifjabb pályatárs építkezési módjára.

A zárjelversek akár költészetbe kódolt élettörténetként is olvashatók: világosan kirajzolódnak belőlük a lírai én „életstádiumai”. William James szerint a tudattalan egyfajta fizikai mező; s ahogy a mágneses mezőben a részecskék bizonyos elrendeződésben jelennek meg, úgy a pszichikus tartalmak is meghatározott konstellációkba, mintákba rendeződnek (ezek az arche-típusok). A tudattalan aktivitása a tudat számára intuitíve tárul fel – elsősorban a művészetben. A psziché mélyrétegeinek tartalmai univerzálisak, így az archetipikus élményekre a befogadók is könnyen rezonálnak. A Petőcz-versekben a tudatáram különös sodrása látszólag ellentétbe kerül a racionálisan felépített szerkezet tudatos rendjével; valójában azonban épp e metódus teszi lehetővé, hogy az egyes verseket a láncszerűen egybekapcsolódó versfolyam összefüggésében értelmezzük. A költő – mintegy távolságot tartva érzelmi-tudati folyamataitól – a geometrikus alapelvekre épülő szonett „rácsai” közé zárja az egyes életdarabokat, amelyek csak az életfolyamat egészében nyerik el teljes értelmüket.

Az *első ciklusok* az „új szenzibilitás” jegyében fogantak. De nem pusztán lelki „érzékenység”-ről van itt szó (mint a preromantikában, vagy az expresszionista részvét-etikában), hanem a valóság-megközelítés szenzibilis-szenzuális módjáról. A költő mintha egy felülről sugárzó, éles-tiszta hideg fényforrással világítaná át az „elidegenült” világ „elidegenült”, érzéki-testi (túlságosan is földies) ösztön-kapcsolatait, amelyeket már-már az élveboncolás objektivitásával tár elénk. Mégsem érezzük profánnak, mert háttérükben nem egyszerű kíváncsiság, hanem egyfajta spirituális érzékenység, a léttitkok tudatos faggatása rejlik. Az emberi kapcsolatok mikéntjének, a szellemi-lelki önkibontakoztatás és az életút tapasztalatainak költői feldolgozása, a mély-én rezdülleteinek beemelése a tudati szférába erős önkontrollt kíván – a lírai én sohasem enged az érzelmi sodrásnak. A *későbbi ciklusokban* – az életidő előrehaladtával – még inkább felerősödik az ön- és világismeretre törő „kutatói” figyelem, amely most már a lét metafizikai tartalmainak értelmezésére irányul. Mígnem költőnk – számtalan belső ellentmondás, vívódás közepette – végül is eljut a nála (általában: az embernél) magasabb rendű erők előtti főhajtáshoz, az Isten-eszme elfogadásához.

Így a 100 cím nélküli zárójelvers együttesét a lírai én érzelmi-spirituális öneszmélésének is tekinthetjük, amelyben az emberi lét stációin végighaladva az érzéki tapasztalástól eljut a spirituális érettségig. A dupla zárójel „ércnél maradandóbban” őrzi evilági életének titkait; mindannak szellemi tapasztalatát, amit a földi „behatárolt térben” átélt és átszenvedett. S ezek lényegében mindannyiunk közös emberi léttapasztalatai, hiszen ugyanazon valóság közös világának tapasztalatai realizálódnak bennük.

A kötet élére emelt, repetitív technikával készült akusztikus kompozíció (*legfeljebb remegés*) mágikusan variált zenei szókapcsolatai egyértelműen azt sugallják, hogy a versek alaptónusát a mélytudati érzetek határozzák meg. A „félénk” – „szomorú” – „különös remegés”, az „apró, / különös / remegések és néhány mozdulat” stb. kifejezések folyamatos ismétlése-variálása szuggesztív erővel utal a vers-én benső állapotára. A második oktávba iktatott, szavak nélküli zenei betét (a 4 soron át ismétlődő „tá – titi – tá – tá, tá – titi – tá”) mintegy leképezi az élet lüktető ritmusát. Petőcz itt az ősi (orális) művészetből merít; a ritmus-egységek végtelen hullámozása prolongálja a zenei élményt, amely a befogadóban is továbbrezeg. A költemény zenei feldolgozásában (a Sály Lászlóval készült lemezen – *Közeledések és távolodások*, 1990) a költő ritmosos felolvasása tökéletesen érzékelteti a feszültség – feloldódás dinamikáját, amely a pulzáló világmindenséget és a létezés minden területét átható egyetemes ritmusból fakad. A ritmikus versbeszéd mintha egy lassú angol keringő finom-óvatos mozdulatait idézné, amint az összefonódó pár – helyét alig-alig változtatva – lassú mozdulatokkal lebegne a táncparketten.

A bevezető költemény tehát már eleve felhívja a figyelmet arra, hogy különös világ-felfedezésben lesz részünk a versfolyam olvasásakor. Fráter Zoltán irodalomtörténész már az első darabok megjelenése után így méltatja őket *Ütemek és atomok* című írásában (*Palócföld*, 1986/5.sz.): e versek „a költészetten túli állapot lenyomatai – mellékletként szolgáló, magyarázó-kiegészítő feljegyzések egy művészeti és egyéni fejlődéspont rögzítésére. Zárójelben közölt tudósítások későbbi korok számára egy zárójelben megélt korról. Alkotójuk nem lázad, nem lézeng, nem harcol, nem vádol, nem bírál, nem aggódik, nem szenved, nem áldozza fel magát, nem forgatja-váltja meg a világot”, hanem visszatér „az ütemekhez és a révülethez, varázslathoz és csodához, a sámán bűvölő hatalmához, a táltos erejéhez, amely a legkisebb esély, mégis elemi feltétel a menekülő embercsoport, a hordaszellem társulássá válásához” (idézi: Vilcsek Béla: *Petőcz András* című kismonográfiájában; 2001; 96.p.).

A versfolyam első ciklusában (*opus 1-25*), amely a *Jelentés nélküli hangsor* című kötetben jelent meg, 1988-ban, a modern költészet egyik alapkérdésére fogalmazódik meg: a költőnek az élet „ördögi” szféráiba kell alámerülne ahhoz, hogy hiteles ön- és valóság-ismeretre tegyen szert (ahogy József Attila írta: „Aki dudás akar lenni, pokolra kell annak menni”). Ugyanakkor tudatilag ki is kell emelkednie belőle, hogy rálátása legyen a pokol örvényeire (érzékiesség – anyagiasság – az Én túlzó felnövesztése, hübrisz – s a mindezért járó szenvedés körei). Mindez természetesen „bűntudattal” s „bűnbánattal” jár, amit nagy pokoljáróink költészete tanúsít évszázadok óta.

Petőcz a '80-as évek derekára már eltávolodott Kassák profetikusságától, felismerően, hogy az adott viszonyok között annak semmi realitása nincs (sőt, már-már hamisan csengene!). Ugyanakkor lelke bensejében mégis hű maradt az igazságkereső, a „tisztaság törvényeit” hirdető Mesterhez (*Tisztaság könyve*, 1926), akit annyiszor elárultak tanítványai. Mint mindig minden prófétát. Amint egykor ama különös éjszakán a Getsemáne kertben ma-

gukra maradt apostolok, a lírai én is valamiféle jelre vár; de kérdéseire válasz sehonnan sem érkezik („Háromszor elszunnyadtam, háromszor felébredtem, / kiáltottam, féltem, kérdeztem /.../ mint sűrű sűrű sűrű éjjelt borítod arcodra a fátyolt / és nem hallod a sóhajt, és nem látod a látót” (op.1.). Önmagában elbizonytalanodva, a 23. zsoltár szavaival könyörög az Úrhoz belső békéért, útmutatásért („Füves legelőkön nyugtatgatsz engem, / csendes vizekhez terelgetsz engem, / mégis, Uram, látod, nincsen nyugovásom: /.../ bévül vagyok a kiáltáson, bévül a szomorúságon” (op.2.). Mintegy felülvizsgálja egész eddigi életét, s a krisztusi korhoz közeledvén, bűnbánatot tart, „vezeklésre” készen. A „bűnös város” hívta-csábította rossz utakra („Lopva és lopva szerettem, öleltem, ettem, / bűnös voltam, bűnősként szégyenkeztem, / gyönyörködtem a visszásságban, sírtam félelmemben, / harag és harag gyúlt szívemben” – op.3.). Voltaképpen az ifjú Rimbaud dilemmáját éli át, ha nem is olyan mélységben, mint ő (*Egy évad a pokolban*); szeretne menekülni a „kigyó-erők” szorításából, vágyik a Tisztságra és egyértelműsége, de nehéz kitépni magát az érzékek rabságából. Aztán mégis megszabadul: „Messzi vizekhez, puha partokhoz indul a lábam / Erő van ottan, mondtam, Hit és Erő van, / nevettem, bólintottam és nevettem” (op.4.). S most már, hitét, erejét visszanyerve, önérzetesen fordul az Úrhoz: „Indulataimat, Uram, visszatereltem, Uram, visszatereltem / testembe, a széthullóba /.../ önmagamtól önmagamhoz tértem / testemet, lelkemet legyőztem velem”. S miután önmagát legyőzte, valakire – valamire – „Üzenetre” vár (op.5.).

Az önszembenezést a „pokoli” valóság szomorú és vigasztalan, lepusztult körképe követi (op.6-11). A Ház, a Kert, a Szőlő (az otthonosság jelképei) szétdúlva, a lovak (magyarságszimbólum!) kiherélve, „elpusztultak a gazdák is, mind-mind, ahogy a fák is”; „egy anya vérző csecsemőjét hozza, nyomot hagyva a porban” – széthullottak az életkeretek, elfogyott a Remény, el a Bizalom. S ha eljön is az a „valaki”, akire vár: „mosolyog rád, a kezével jelez, azután otthagyt” (op.6.). Ezt a riasztó valóságot az alattvaló-lelkületű emberek elfedik maguk előtt, s „sűrű hajlongások közepette, nagyon-nagyon udvariasan” a hatalmi játékok kiszolgálására rendezkednek be. Az op.7.-nek mind a 14 sora eme kiürült lényeknek alázatos-gépies mozdulatait ismételteti – mit is várhatnánk az ilyen, bármit végrehajtó bábtól? Az op.8. viszont – ugyancsak mind a 14 soron át ismétlődő – néhány szintagmával ennek a félelemmel átítatott valóságnak iszonyatos sebzettségét, a mélyben izzó fájdalmakat érzékelteti: „csak csont, meg hús, csak vér és apró mozdulat /.../ csak csont meg víz meg bőr meg hús: és néhány *különös* mozdulat”. A lírai én megsejti: „a szépen leterített húsvéti asztalnál” a *médium art* jegyében ülő 13 ember közül az egyik már készül az árulásra („ki lesz, ki elárul engem, ki az, ki megölel engem, ki az, ki megöl” – op.9.). Miközben a Húsnak Győzelmi Ünnepe folyik a dáridó: a lelket megölték, „testbe test tapad, borzongva vívják harcukat, itt van az ünnep /.../ győzött a Hús, mert hatalmasabb, mint ezernyi bánat és kiáltás; nyíl ki, beléd hatol, / mert nincsen már Erő, nincs Tisztaság, és megszűnt a Látás” (op.10.).

Mindezt átélve-átszenvedve, mit is tehetne *Ras-And-Poet*, azaz András poéta? Fejét lehajtván ismételteti: „Félek a hajnali csengetéstől, félek, Uram!” E félelemnek valós okai is vannak, hiszen az 50-es évekből jól ismert „csengőfrász” (amikor bárkiért bármikor jöhetett a fekete autó!) a 80-as évek derekán / végén ismét reális fenyegetéssé vált (op.11.).

Az op. 12-23. az ifjúkor élethabzsoló, az életet megismerni vágyó mohó örömlévének költői analízise. Petőczöt és nemzedékét sokat támadták kritikussai (okkal vagy ok nélkül?) az erotika túlhangsúlyozása miatt – holott e versekben nem egyszerűen a meztelen szexualitásról van szó. A vers-én természetesen rendkívüli intenzitással éli át (és jeleníti meg) a szere-

lem testi-lelki, érzéki és spirituális élményét a vágy felébredésétől, az ösztönök sodrásától az egyesülés extázisáig. Felismeri, hogy a test mint erotikus lélekvezető segíti az embert abban, hogy kinyíljon a *másik* világa felé. Így e versekben nem pusztán individuális szerelmi élményekről van szó, hanem az arche-rétegekben kódolt, személytelenül személyes vonzásmechanizmusok működéséről, az erotika testet-lelket összekapcsoló szerepéről. A költő itt valójában a Kirkegaard fogalomrendszerében *esztétikai stádium*nak nevezett lét-állapotot jeleníti meg, amely a *Don Juan-paradoxon*ban tetőzik: a *sok* kevesebb, mint az *Egy*. A sokféle erotikus élmény, az élvezetek túlhajszolása végül is csömörhöz, büntudathoz, rossz közérzethez vezet; a lelki Én egyre inkább eltávolodik az ösztön-Éntől, kiüresedik – rádöbben, hogy az érzéki kapcsolatok nem elégték ki a személyiség benső (társkereső) vágyait. Valami többre, mélyebbre, másra vágyik (s ekkor átlép az *etikai stádium*ba).

Az *op.12-13.* az *Indián Lány* különös, kifinomult csábítását jeleníti meg. Légies mozdulatai, hallgatása és nevetése, bűvölő tánca magával ragadja a vers-ént: „Miféle tánc ez, miféle nevetés, miféle fények, / különös illat, tudómben őrzöm, különös cigaretta, / idegen arcok és idegen testek / nevetnek rám és nevetnek / nevetek / én is...” India Princessa tanítja őt a testek extatikus egyesülésére: „Tanít engem az Indián Lány, megtanít engem Szeretetre, / Szerelemre tanít az Indián Lány, különös-furcsa szerelemre /.../ apró, különös sikoltások, testére fonja testemet; pusztít az Indián Szeretet”. Az *op.14*-ben viszont az egész személyiséget eluraló szenvedély vadabb változatát látjuk – amikor az ösztönök tobzódása már-már minden kontrollt szétör, s elmosódnak az én-határok. A jantra-jellegű ismétlések sora ezekben a versekben az érzéki – érzelmi – spirituális energiák mozgósítására irányul: ezek révén teremődik meg a *híd* a testek között, zárt individualitásuk feloldásával. Ilyenkor a „közös emberi” léttartalmak kapnak nagyobb hangsúlyt, s jó esetben a lelkek is találkoznak. Mindezt a „közösülés” szóval érzékelteti a költő, amint azt az *op.15*-ben látjuk: „közösülj egy verssel / a vers közösül veled, / közösülj egy tekintettel / a tekintet közösül veled /.../ közösülj a hallgatással / a hallgatás közösül veled” – és így tovább. A közösülés – ölekezés – szeretkezés szavak szinonimitását felhasználva, a költő tovább bővíti az „egyesülés” léttartalmait: „Szeretkezz az Elmúlással, az Elmúlás ölelkezik veled /.../ szeretkezz egy éjszakával, az Éjszaka közösül veled /.../ öleld át / amit átölelhetsz, / szeretkezz, hogyha szeretkezhetsz, azzal, aki közösül veled”.

Az *op.16-22*-ben különböző lány-alakok tűnnek fel (Lívia – Elza – Éva – Anna-Marie). Az egymást váltó kapcsolatok jellege-minősége hasonló: a testi-érzéki meghatározottságokon túl az összetartozás mélyebb, lelki-spirituális élményeit is keresi a lírai én. Valami örök, valami „szárnyaló”, mélyen átélt önátadás van minden találkozásban, még ha csak futó, egyszeri is: a változó női arcok mindegyikében van valami különös, egyéni. Valamit mindegyikük ott hagy partnerénél önmagából (remegését – kiáltását – sikolyát – szeme rebbenését – jellegzetes mozdulatát – szíve dobogását). Mégis, a fellobbanó izzó érzékiség csillapulta után a testek magánya marad csak: „örökre magam, szomorúan és elveszetten, / szemedben mozdulatlanul ülök / szobám sarkában, székedre kuporodtan, / látod, ennyire magam maradtam /.../ futásod-lobogásod figyelem, / a távolban szárnyak suhogása”. A heves érzéki kapcsolatok korszakának lezárultát az *op.23.* jelzi: a lírai én mintha magasabb létszférák felé indulna, a „lélekmadár” vonzását követné. Ez a vers is csupán néhány szókapcsolat variálásából áll (madárszárnymozdulás – madárszárnyalkodás – madárszárnycsattogás – madarak ének-

lése stb.). Az összhatás olyan, mintha a levegőégben valóságosan szállnának – keringenének – sivalkodnának a madarak, s egy kozmikus örvény emelné őket mind feljebb, fel az égbe.

De hogy a földi világ érzéki szférájától el tudjon szakadni, előbb meg kell ismernie a teljes magányt (op.24-25.). Az Úrnak panaszolja árvaságát („Mennyire egyedül van az, aki egyedül van – szemében szomorúság, / szomorúság a szemében, testében magárahagyottság – / különös villanások, / tétova villanások mindenfelől – különös mozdulások – / köröttem sikoltás, vibrálás a levegőégben /.../ ó, Uram, bocsásd meg szomorúságom – elhagyatottságom: / ó, Uram, bocsásd meg gyengeségem”). A lélek és a test magányát fokozza, hogy kérdésére („ó, Uram, merre indulhatnék /.../ hová és merre indulhatnék?”) nem érkezik válasz („szavaimra nem válaszol senki, ablakom / tört üvegén különös mozgások-mozdulások – fényszűrőstűhideg”). „Hová és merre / indulhatnék? Ó, Uram” – teszi fel újra a kérdést, de senki nem válaszol: – „körülöttem hidegtűfényszűrő-csendek: – sűrű és puha hallgatások –”

„Isten csendje” valójában azt jelenti, hogy kinek-kinek *magának* kell a döntést meghoznia további újtjáról – magának kell viselnie a választás súlyát és felelősségét. Voltaképpen ez az a pillanat, amikor a lírai én kilép a magasabb (*etikai*) *léttárium* irányában. Ahogy ifjúkori Mestere, Kassák, bécsi emigrációja lezárásakor a „fénytornyok és fénysebek” városában „elgyúrt ingben és megkeményedett ábrázattal” töprengett helyzete kilátástalanságán (64. számozott verse, 1925) – úgy töpreng most ifjú poétánk: merre s hogyan tovább? Kirkegaard az etikai stádiumot a családalapítás, az önteremtő cselekvés, az állampolgári felelősség kialakulása időszakának tekinti, amelyben a személyiség – erkölcsi döntései, választásai révén – kiteljesíti önmagát. Természetesen, e korszaknak is megvannak a maga paradoxonai: az ellentmondásos élethelyzetekben az ember minduntalan választásra kényszerül (*entweder – oder*, azaz: vagy – vagy). Ugyanakkor semmilyen biztos fogódzónk nincs választásaink helyességét illetően – az majd csak egy hosszabb életszakasz után derül ki: helyesen döntöttünk-e? Így minden léptünk szorongás kíséri, hiszen cselekvéseink morális konzekvenciáit nekünk magunknak kell viselnünk. E paradoxont csak a *hit* oldhatja fel – Istenre bízunk magunkat. Ezt a problémát jeleníti meg Kirkegaard az Ábrahám-Izsák-paradoxonban (*Ábrahám, a hit lovagja* – végül is Isten igazolta döntése helyességét, s bőségesen „megjutalmazta” a belé vetett bizalomért).

A zárójelversek újabb ciklusai – nagyjából a '90-es évek derekáiig – az etikai stádium létdilemmáit tárják fel. Az op.26-37. *A láthatatlan jelenlét* (1990), az op.38-50. *A írógépelte félelem* (1992), az op.51-60. pedig *A tenger dicsérete* (1994) kötetekben jelent meg. Ezek az évek Petőcz számára a belső válság, a szorongattatás éve.

Szorongásának természetesen reális okai is voltak – a '80-as évek végén a diktatúra helyreállításának veszélye még ott lógott a fejünk fölött. „Előttem katonák állnak – mögöttem fegyveresek – sikoltás vibrál körülöttem /.../ valaki kopog az ajtón, gumibotjával játszadozik”. Mindez csak a dac és a lázadás szellemét erősítette benne („legyenek sikoltások /.../ legyenek felemelt utcakövek /.../ *Magasra tartott fényesen ragyogó utcakövek!* / és nagyívű gyönyörű mozdulatok” (op.26.). A március 15-ei felvonulásokat, a szaporodó tüntetéseket a karhatalom kordonja vette körül, gumibotok, vízágyúk várták a csak-azért-is gyülekező ifjúságot. A vers-én még a ragyogó tavasznak sem tud örülni: „a távolban hollók szárnyalása, hollók / és varjak egykedvű gyülekezése, különös, sosem-volt káromlása /.../ szememben riadt várakozás / szememben félelem” (op.27.). Most érti meg igazán atyai jóbarátja, Erdély Miklós

„végső üzenetének” mélyebb értelmét: („a gondolat hadititok /.../ a gondolat szomorú vég, a gondolat szomorú vég, szomorú pusztulás / utolsó üzenet a gondolat, hadititok, mondom, a gondolat dadogás” – *op.28.*). A szorongáson mégis átsegíti valamiféle ősbizalom: nem lehet komoly bántódása, hiszen „jó úton” jár – belső értékrendjét nem ingatja meg semmiféle külső erő. „Egyedül vagy, körülötted a csönd mint puha takaró /.../ mint vastag puha takaró”: védi is, melegíti is a csönd-burok. Megérti: nem az ő akarata mozgatja az eseményeket – rábízta hát magát a magasabb sorsserőkre. És megnyugszik: „átjárja testedet valami hirtelen bizonyosság, / végtelen nyugalom: – egyedül vagy, és körülötted a csönd...” (*op.29.*).

Megszabadult tehát. Hogy mitől? Nem a reális veszélyektől, hanem a félelemtől és a szorongástól. Egyelőre még nem véglegesen – de immár útban van önmaga felé. Hamvas Béla írja: „A félelem és a szenvedés arra való, hogy az emberi lélek az elementáris érzékenység nyomán döntsön, határozzon és elszegődjék. /.../ Aki megőrzi magában a félelem és a szenvedés érzékenységét, az a világosság felé indul”. Ami az első lépés a benső megszabadulás útján. „Az az ember, akit sem elkövetett tett, sem romlottság, sem gonoszság következménye nem akadályoz útjában, akiben van hit, aki tetterős, értelmes, a helyes utat el is tudja érni, aki a jóságban tökéletesedni tud” – az az ember alkalmas arra, hogy „elinduljon azon az úton, amely az *éberség* felé vezet” (H.B.: *Scientia sacra*, 1988-as k. 154.- ill.178.p.).

A spanyol filozófus, Unamuno pedig kifejezetten fontos szerepet tulajdonít a személyiség-fejlődésben a szenvedésnek, a fájdalomnak: „A fájdalom az élet szubsztanciája és a személyiség gyökere, mert mindenki csak a szenvedés által lehet *személy*. A fájdalom egyetemes: egyesít bennünket, minden lényt – ez az *isten vére*, amely mindnyájunkon átáramlik. /.../ A szorongás tárja föl nekünk Istent, és az tesz képessé rá, hogy szeressük őt, és szeretni őt annyi, mint érezni, hogy szenved, és együttérezni vele. /.../ Aki képes a szenvedésre, szorongásra, az Isten közelében marad” (*A tragikus életérzés*, 1989-es kiadás, 194-199. p.).

Ha tehát Istenre bízunk a sorsunk, s megértjük: nálunk hatalmasabb (nem evilági!) erők kezében vagyunk, nemcsak mi, hanem maga a történelem is – akkor megkönnyebbülünk, s elfogadjuk Isten akaratát. A *hit* pedig *reményt* szül, s a remény *szeretetet*. Felismerjük: mindannyian egy végtelen láncolat részei vagyunk, „halottak lábnyomán” lépkedünk, s életünk belefonódik milliók életébe – nem vagyunk tehát sohasem egyedül. Ebből fakad a nyugalom. A lírai én – mintegy kilépve önmagából – most már megérti a sorsörvényt, s benső énje (a belső tenger) kinyílik az Élet-tenger felé: mint vízcsepp az óceán vizében, elvegyül a vele egy lényegű őselem cseppjei között. A benső Én kitágul térben és időben, azonosul a volt-élőkkel, fájdalmaikkal, elnémult üzenetükkel, s osztozik a *közös* sorsban, amely szenvedéseken és tragédiákon át is továbbviszi az Életet. Az *op.30.-31.* képei (a tenger, a homoksvatag, a tündöklő fehér hómező, „a végtelen hósvatag ezüstös ragyogása”) egyaránt ezt a határtalan és örökkévaló Élet-óceánt szimbolizálják, amely embermilliók sors-tragédiáját rejti hullámai között. S mégis van valami misztikusan felemelő a Végtelenség látványában: „sétálj csak végig a tengerparton, végtelen pusztaság körülötted, végtelen homoksvatag, sétálj csak végig, sétálj csak, kezdedben kavicsot szorongatsz” (régmúlt idők tanúját); elszáradt virágcsokrok sor a víz – „hullámozó szírom-temető, mondod, homok-sivatag körülötted, elnémult üzenet, s különös testek, halott testdarabok...” A vers-én átéli-átszenvedi a közös emberi sorsot, halálmadarak keringenek körötte is: „sosemvolt csillogás körülöttem, a számból vérdarabok hullanak, habfehér testen pirosuló foltok /.../ a magasban fekete madarak súlyos fekete szárny- / csapása, súlyos fekete zuhanásuk testemet éri /.../ szomorúságom ezüstös hó- / si-

vatag, habfehér ragyogás, fekete madarak zuhanása, testemből / vérdarabok, pirosuló foltok a hóban, mindenütt / keserű, tétova dadogás, / fekete madarak jönnek, / madarak jönnek, fekete madarak jönnek, testük a testemet éri...”

Az *op. 32.* – az ars poétikaként is értelmezhető Weöres-variáció – az élet / halál mezsgyéjén „táncoló”, a mozgás és mozdulatlanság kettős dimenziójában vibráló „próteuszi” Élet titkát kutatja. A vers a maga különleges metafizikai paradoxonaival az „örökmozgó”, folyton változó élettenger alakváltó sokarcúságát érzékelteti. A mozgékony, hullámzó élet és a mozdulatlan, merev halál-állapot között voltaképpen nagyon vékony a határmezsgye: a „nyughatatlan döccenés” egyetlen áttűnő pillanata, amelyből ocsúdva máris egy másik létdimenzióba kerülünk. De ott is az örök-mozgás birodalmába jutunk: „a sűrű-sötét változó az ismeretlen ugyanaz – / a folyton-folyvást rohanó az örökké-csak-rebbenés, a rezzenetlen- / tétova, a tikkadtan topogó”. Tehát a Halál felségterületén is dinamikus Élet van: „aki holt a halálban él” – s „aki él nem hal soha már”. Aki átlépett „a nyughatatlan moccanás” állapotából az örökéletbe, az a „mozdulatlan-moccanás”, a „sűrűsödő-megpihen”-létből, az Örökkévalóságban él. A mozdulatlanságban felsejlik az Örökmozgó (*perpetuum mobile*) és a Mozgató látomása. A lírai én – mint médium – a „köztes lét” pihenő állapotában lebeg; nyughatatlan látomásai bepillantást kínálnak az örök mozdulatlanság világába is. A mi evilági fogalmainkkal az meg sem közelíthető; de a médium – maga is próteuszi alkat lévén – természetes módon éli meg az átváltozást, hiszen váltogatni képes az „itt” és „ott” létmódját. Ezt fejezi ki a ritmikailag és belső rímekkel egyaránt kiemelt 4-7. sor a létdimenziók közti lebegéssel, a lét hullámmozgásának érzékeltetésével. Ez a rész – látszólag! – egy paradoxon tautologikus ismételtetéséből áll: „Az van mindig ami van / nincsen soha ami nincs / nincsen soha ami van / az van mindig ami nincs / nincs meg soha soha-nincs, / megvan mindig ami van /.../ folyton-újul ami nincs”. Ha a szókapcsolatokat elemeire bontjuk, nyilvánvalóvá válik: a valóság/képzelet, komoly realitás/játékos könnyedség alapviszonyáról van szó. Hiszen „ami nincs” (t.i. a reális valóságban): álmaink, képzeleti életünk – empirikus síkon valóban megfoghatatlanok; mégis vannak, léteznek valahol, a légies létszférákban. Így a *van/nincs* voltaképpen két egyenrangú létállapot: a *nincs*nek ugyanúgy reális léte van, mint a *vannak*: mindkettő életünk szerves, egyaránt fontos síkja. A halál pedig? – „puha, sötét rebbenés, / folyton-folyvást tétova, mozdulatlan moccanás, / nyughatatlan-rezzenés: sűrűsödő-megpihen, rettenetes döccenés” – amit azonban az örökélet követ.

Az *op.33.* erről az alapról indít, s visszautal az *op.2.-re*, amelyben a lírai én a 23. zsoltár kifejezéseit variálva, egyes szövegrészeit beépítve a versbe, bűnbocsánatért esdett. Most a zsoltár szavait kifejezetten önmagára vonatkoztatva tesz hitvallást az Úr mellett: „Hívős keze az én vigyázásom, /.../ tekintete az én mozdulásom – hallgatása az én rettegésem”. Csak őbenne bízik immár: „csendes vizekhez / terelget engem, füves legelőkön nyugtatgat engem: / bévül vagyok immár a kiáltáson – bévül a szomorúságon”. Rátalált hát a számára megnyílt „keskeny ösvény”-re, s most hálaadásra buzdítja magát: „írd meg a verset, írd meg / a verset annak, akinek örökké írod” – mert a vers: öröm- és életforrás (*op.34.*). Az *op.35.* már egyértelműen ezt a letisztult öröm-érzést sugározza, amit a tökéletesen arányos, áttetsző szerkezet önmagában véve is kifejez: a verstömbön belül minden strófa ugyanazon sorok ismétlődéséből áll. Az első quadrát a „csend és nyugalom” szavak variálására épül; a 2. a „tisztaság és jóság” szavakra. A két tercina a hálaadás és az Úr előtti főhajtásé: „köszönöm, Uram, a hallgatásodat – köszönöm, Uram – hallgatásodat köszönöm”; illetve: „előtted leborulok, mert te

vagy az örök élet”. A záró sor megismétli az első részek hangsúlyos szókapcsolatait, mintegy kinyitva s a végtelenbe tágítva a verstestet: „csend és nyugalom vesz körül – tisztaság és jó-ság – csend és nyugalom...”

Az Úr előtti főhajtás és a hálaadás még nem megtérés (*metanoia*), természetesen – hiszen lehet az csupán egy átmeneti hangulat kifejeződése is. Az *op.*36. világosan jelzi: inkább csak egy „béke-pillanat” volt az az élet hullámverésében, s a vers-én már újra „szomorúságban, fé-lelemben és nyugtalanságban, sűrű sötétben, feketeségben, tétova, hajnali sosem-volt szür-külésben, nyugtalan csendben” ül, meditál, töpreng. „Visszafojtott sírásom, hajnali zokogá-som hallgatom, / hallgatom hajnali zokogásom – puha és tétova szürkületben”. S most újra Ras-And Poétát látjuk – akárcsak a 11. versben – amint „lehajtott fejvel ül és hallgat /.../ zo-kogva sír, zokogva sír” – siratja kudarcos énjét (*op.*37.).

Ez a lélekállapot az *etikai stádium* egy fontos állomása – amikor az ember felismeri: ön-erejéből képtelen megoldani belső válságát; s elbizonytalanodva önmagában, megismeri az alázat érzését. Petőcz András egy fontos életkorszaka zárul itt le: sikereket és elismerést ví-vott ki magának, mondhatnánk: „műalkotássá” formálta életét – s most mégis minden össze-omlani látszik körötte. (A rendszerváltás – minden várakozás ellenére – létbizonytalanságot hozott, az irodalmi élet zajos – és kissé alantas – vitáktól visszhangzik, első házassága össze-omló-félben: ha akarná, se tudná konzekvensen tovább folytatni eddigi útját). Épp a krisztusi kor határán, el kell döntenie: „tér és idő keresztjére” feszítve merre tud továbblépni? A víz-szintes ág belesimulást, az adott lehetőségekbe való beletör/őd/ést kínálja neki; a függőleges ág az Ég felé hívja-csalogatja: elszakadván a horizontális valóságtól, lélekben fölfelé növe-kedni.

Ő az utóbbit választja. Megőrizve személyes integritását, kívülállását, az alkotásba merül-ve elindul a lét (öröklét) magasabb dimenziói felé.

Egy képzelet-teremtette lényel (önnön spirituális kiegészítő társával?) egy magas hegy-csúcson állva „ragyogó végtelen napsütésben”, „különös fényben”, „borzongatóan gyönyörű”, szinte valószerűtlen csendben „egy különös, szomorú ölelés”-ről álmodik. Ki ez a lány? És mi-féle ölelés? – Halálangyal talán, aki elhozza neki a megváltó nyugalmat? Gondolatban bejárja „mind-mind az utakat”, amelyeket „kijelöltek” számára, s „miként az őz, mikor / egy pillanat-ra a Napba néz”, ő is meg-megáll, majd „tétova vadállat-remegéssel” fut tovább – nehogy be-érjék üldözői. Szíve-lelke kitárul, „vágytalan vágyakozással” tekint a Végtelenségbe: „ülni, áll-ni, lépni, lélegezni, létezni *csak úgy* /.../ egyedül, mint / az őz, és aztán rohanni tovább, / me-nekülni, tenni, amit kell: sejtjeidben azzal a ragyogással” (*op.*38-39.). Az igeneves szerkeze-tek mintegy személytelenné és általánossá teszik e végtelen vágyakozást – amelyben mind-nyájunk legbenső titka tárul fel.

Maga a valóság azonban csupa hiányból épül fel – természetes hát, hogy a lírai én úzótt vadként menekül álmai világába. Emlékei és képzelete Birodalmában különös történet for-málódik egy metafizikai találkozásról, amelyet voltaképpen valóság-mozaikokból rak össze, mégis olyan az egész, mint E. A. Poe kísérteties meséinek szellemjárása. Vágyképében fel-bukkan Montpellier, a Kastély parkja, a félig-gyermekleány kedves alakja, aki „sűrű sötétben, csillagtalan-felhős égbolt alatt” a Kápolna felé siet: „beleborzongsz majd nem-látható érinté-sem emlékébe /.../ hűvös szél lesz akkor körülöttem, ott, az úton / a kápolna felé, kabátod majd fázósan összehúzd magadon, / és hiány-magamra gondolva letérdelsz majd a csillag-talan, / sötét égbolt alatt; így lesz-e?” A képzeleti- és vágy-elemek irizáló játéka mágikus-

borzongató hatást kelt, s a költő mintegy elénk varázsolja a kékszemű kicsiny francia lányt (Claire-versei hősnőjét), akivel a Kastélyban egy szilveszter-éjszakán együtt táncolt, s aki „éhező-hálás ujjongással” simult testéhez. Végtelen nyugalom s boldogság tölti el, mint aki végre hazatalált, s egy „óriás-kéz” védő-óvó melegében pihen. A gyermekleány az egész képzeletbeli találkozás alatt hangtalan remegéssel „mormolja magában a Jézus-imát, szüntelenül, végtelen szorongással, / és nem is a haláltól, de az élettől félvén”:

Ez a találkozás tehát a lelkek összefonódásáról beszél, ami mélyebb a testi vonzásnál, s a lelki összetartozás tekintetében gazdagabb minden valós egyesülésnél. Voltaképpen „égi szerelem”-nek is nevezhetjük, hiszen a lírai én a továbbiakban riadtan figyel Claire „testének lassúdad széteséseit” – azaz empirikus énjének szertefoszlását (op. 40-44.). A „test ördögének” kísértése azonban (még) fogva tartja egy ideig. A „gyermekleány” ellenpólusaként verseiben megjelenik Désirée, a már felnőtt, érett, csábító nő a maga testi varázsával, hibátlan alakjával. Felidézi szeretkezéseiket, kétségbeesett örömvágyukat, testük egymásba-kapaszkodását, zuhanását, s szinte beleremeg a gondolatba, mi lesz, „ha majd tiltottá lesz egyszer / érintenem a testét, és nem kérhetem már, hogy érintse / testemet, ha – mikéntha lennénk idegenek – már csupán / gondolhatok és emlékezhetek rá, / ki enyém volt és szeretett” (op. 45-47.).

A költő – mintegy eltávolítva magától személyes élményeit – kulturális metaforákkal érzékelteti a benne lejátszódó érzelmi-tudati folyamatokat. A két Nő mitológiai ősképe (a Szűz és a Hetéra) mintegy összefonódik képzeletében, s a női létezés két aspektusaként – mint az Egy két arcát – jeleníti meg őket. Szellemi érzéseiket egyfajta spirituális erotika hatja át: a benne élő animát vetíti ki teremtett női figuráiban. Azonosul is velük, de különbözik is tőlük, hiszen mindkettő saját tudatalattijában lakik, s így soha nem is válhat el tőlük. „Magához fűz majd, aki magához fűzött, egy különös napon, / egy távoli napon, visszavonhatatlan, örökké létező emlék- / kötelékkel /.../ mert nem tudod feledni majd a mozdulatát, arcának riadt könnyörgése, kezének reménytelen-tétova védekezése, / félnék / mozdulata benned marad”. Petőcz egészen különleges költői bravúrral vetíti itt egymásra a különböző idősíkokat: a jelen történései egyszerre válnak múlttá és jövővé. A közvetlen élmény betölti szinte az egész életet (akárcsak Juhász Gyulánál Anna emléke, vagy Krúdy Szindbádjának kalandos hölgyei). Nem az irreverzibilis idő nosztalgikus megidézéséről van itt szó, mint Proustnál, hanem arról, hogy a jelen kiterjeszti hatalmát mind a múlt, mind a jövő felé. Tudatalattinkban szimultán egységben élnek egykori élményeink: „Csak a történetek emléke marad, csak a történetek elpusztíthatatlan filmfelvétele /.../ visszavonhatatlanul fűz majd magához ő, aki magához fűzött” (op.48.).

Montpellier, a Kastély, a képzeletbeli Társ – bizonyos értelemben spirituális szimbólumként is felfoghatók: az anyag-börtön fogságából szabadulni vágyó szellem egy külön világot teremt magának. Ha sikerül „megszabadulnia” korlátaitól, legyőzi a szorongást – eljut ön-maga evilági létének legbenső magvához: Istenhez. A hit által kinyílik előtte egy másik valóság. De ehhez előbb szigorú és elmélyült önvizsgálatot kell tartania.

Az op.49. ezt a belső fordulatot jelzi: a lírai én felismeri, hogy túl kell lépnie eddigi – a világ szemében sikeres – önmagán, és külső szerep-énjéből (*homo externus*) kilépve, egyre inkább benső énje (*homo internus*) felé kell fordulnia. Akiben erős az „önrényesítés” vágya, az bizonyos értelemben a világ fogságában él – tehát ha békére, lelki egyensúlyra vágyik, tekintetének egyre inkább a benső értékekre kell irányulnia. Balassi modorában fohászodik

most tehát az Úrhoz (*Adj már csendességet* című költeményének dallamára s szavaival): „Végtelen irgalmú. Ó, te nagy hatalmú Uram, / legyél kegyelmes – / immár add meg nekem tisztán megértenem / mi okból vagyok vesztés – / tekintsd meg testemet, gyógyítsd meg lelkeket, / mert sebektől sérelmes”. E sebek – mint már volt szó róla – nagyon is konkrét élethelyzetéből fakadnak; érthető tehát, hogy az Úrhoz esd: „fordítsd tőlem el a keserű poharad!”.

Órigenész 3. századi keresztény filozófus szerint a belső ember (*spiritualis homo noster*, szellemi szubsztanciánk), kozmikus, örökkévaló részünk, Istenre függesztve tekintetét, felismeri a mindannyiunkban élő ősi (égi) embert: Adam Kadmont. Az ember legbenső magva tehát „angyali” – nyitott Isten szavára, s annak megfelelően építi ki személyisége belső Rendjét, amiből a lélek nyugalma fakad. Ha viszont a lélek középpontjában nem Isten áll, akkor a káros uralkodik fölötte, s önmagával örök meghasonlásban él. Petőcz voltaképpen ezt ismeri fel, amikor *A labirintus szimbolikája* című esszéjében (1993 in: *Idegenként Európában*, 1997; 109–111.p.) arról beszél, hogy valójában mi magunk vagyunk a labirintus, saját kiismerhetetlen ösztöneinkkel, testünkkel, agyvelőnkkel, amely már önmagában véve is – barázdáltságában – a labirintus szemléletes mása. S a kaotikus útvesztőből a kiutat nekünk magunknak kell megtalálnunk. Meg kell tisztulnunk ahhoz, „hogy képesek legyünk a felülemelkedésre, a világgosság élményére, a végső dolgok elsajátítására, megértésére”. Labirintusunk közepén ül a Szörny, akivel meg kell küzdenünk, s akit le kell győznünk. S azután ki is kell jutnunk a labirintusból; „eljutni a megbékélésbe, a nyugalomba, a biztonságba, eljutni a megtisztult és felülemelkedett lélek magabiztosságába /.../ eljutni korábbi állapotunk egy magasabb fokához, és ott lelni nyugalmat”. És lehet, hogy többször is meg kell tennünk az utat, hiszen mindig új és újabb Minótauruszok várnak ránk; de ezek legyőzésével végül is eljutunk az Istennel (sorsunkkal) való megbékéltség állapotába.

Az *op.50.* a nyugalmi állapot felé haladás egy fontos fázisát örökíti meg. A vers-én „nagy-nagy csendességben, végtelen csendben” fohászodik az Úrhoz: „Mindennapi tiszta szavaim add meg nekem ma /.../ legyen csendesség bennem, ne legyen fogcsikorgató akarat /.../ legyen bátorság bennem, felelősködni órá, aki szólít engem / Hogy örökké tarthasson mindez, / ez a váratlan ajándék-pillanat, / ez a végtelen csend, ez a magába-ölelő, csendes figyelmeztetés”. Az *op.51-52.* pedig immáron az Úrral való kiengesztelődés boldog pillanatát mutatja fel. Pilinszky szavaival („Amiként kezdtem...”) indítva fohászát, a lírai alany a 23. és a 42. zsoltár alap-motívumait parafrazálva beszélget Istennel: „csendes vizekhez terelgetsz engem, / zöldellő réteken nyugtatgatsz engem / nem, nem, nem menekülök előled, Uram! /.../ Amiként kezdtem, végig azt csinálom, / hajnali ragyogásban, / kései alkonyatban, / újból és újból veled – és magamra maradtam”. A távoli égbolt csillagragyogása erővel tölti fel; tudja azonban: „a csillagok végtelen ragyogása sem tart örökké”.

Mint semmi a világon. Költőnk (ismét) keserű iróniával néz szembe magányával: „Illegálisban élek. Ülök egy szobában, illegalitásban, illegalitásom helyszínén, Budapesten”. Maga a város is – ki tudja, mi okból? – „átment illegalitásba. Eltűnt”. Szaladni volna kedve, menekülne, ha lenne hová. „Emigráns vagyok szülővárosom jól ismert utcáin, terein”; bár itt él családja, itt laknak rokonai mind, mégis idegennek érzi magát. „Budapest helyszín. Terek, utcák sajátos ötvözetű csupán” (*op. 53-55.*). Az újrakezdés reménye mégse hagyja el.

A „megújult futás” és a friss levegővétel gyönyörűségével telítődve, a belső szabadság (felszabadultság) boldog közérzetével vág neki élete újabb szakaszának, a „lélegzet-állító szédítő rohanás”-nak. „A nagy-nagy levegővételek boldogságával” indul útjára (*op.56-57.*).

Szíve Montpellier-be húzza, a világháborúban lerombolt óváros „eltakaríthatatlan romjai” közé, ahol „megfélemlített öregek” reménytelen szemvillanásaiban ott bujkál még ma is az örökre elrontott élet fájdalma (op.58.-59.). A tenger látványa mégis, most is meggyógyítja lelkét, így csendesen meghajtja fejét az Úr előtt: „Add, hogy bennem minden így maradjon, és mindazonáltal: legyen meg a Te akaratod!” (op.60.).

Ez után majd csak hosszabb idő elteltével jelenik meg a zárójelversek újabb ciklusa (op. 61-77. – in: *Madarak tornya*, 2002). Az idő eközben jelentős változást hoz Petőcz világképében, életszemléletében. Őszintén és letisztultan néz szembe a múlttal, belső válságával – s megnyílik előtte az út a továbblépés felé. Ebben bizonyára fontos szerepe volt annak a „beavatás”-élménynek, amelyről az *Iniciatikus halál* című esszéjében szól (1994; in: *Idegenként...* 112–116.p.). „Mikor végigvezettek a megpróbáltatásokon – írja – és lehullott szememről a fátyol, akkor csak a világosságot láttam. A hirtelen Fényt. Átélttem akkor a megtisztulás örömét. Beléptem a Fénybe. *Úgy hittem akkor*, hogy belépek a Fénybe”. Később természetesen megértette, hogy még messze van a Fénytől, s ahhoz, hogy valóban „újjászülessen”, új és újabb beavatások kelljenek. De a Fénnyel való találkozás – a boldogság, a megnyugvás – pillanata örökre lelkébe vésődött: megértette, hogy az ilyen pillanatokban az ember ráébred saját univerzalitására, kiálszik szívében a gyűlölet és a hatalomvágy, hiszen a Fényben a földi érdekek és az anyagvilág elvesztik jelentőségüket.

Hamvas Béla a legfontosabb sors-élménynek tartja a *beavatást*, amelynek során mind a tudatos, mind a tudatalatti énünktől megszabadulunk (hiszen mindkettő az anyagvilághoz tartozik); személyiségünk fölött univerzális Énünk (Super-Ego) veszi át az uralmat. Kiszabadulva az anyagi természet zárt köréből, mintegy beleolvadunk a világegyetem Egységébe. A megszabadult lélek a világon kívül áll, s túllátva az érzéki természetet, egybeolvad a Kozmikus Tudattal („homo aeternus”); megnyílik előtte a lét magasabb körei felé vezető „szent út”. Ez az éberség állapota, melyben a magasabb tudat eszméltre ébreszti a lelket, s az intuitíve hihetetlen összefüggéseket ismer fel: újjászületik (H.B. *Scientia sacra*, 1988-as kiadás, *Beavatás* című fejezet, 318–340.p.).

Petőcz tehát az *újjászületett* ember tekintetével néz vissza addigi életére. Végigpergeti tudatán legégetőbb sorsmeghatározó élményeit (az első szerelem, a „tisztá mozdulatok, tiszta és őszinte, nyugodt és rezzenés nélküli pillantások”, s az a boldog korszak, amikor még „néhány órára sem tudtunk elválni egymástól” – majd közös életük váratlan széttörése. „Már múltóban van a fájdalom, / és egyre ritkábban gondolok rád. Közeledik a tavasz”). Tandori szavaival búcsúzik Kedvesétől: „Vigyázz magadra, ne törődj velem” (op.61-63.). Majd utal azokra (itt is a nevek megjelölése nélkül), akik világképe, poétikai szemlélete kialakulását „katalizálták” költészetükkel (egy-egy szöveg-betétet, néhány jellegzetes szó-kapcsolatot beépítve tőlük saját verseibe); s mintegy felel nekik a messzi távolból (op.64-77.).

A vén Duna gyönyörű partján sétálgatva, a nyugtalan hullámokban gyönyörködve szinte elcsodálkozik: „lábam alatt nem morognak csendesen sovány falevelek” – a felszín azonban most is éppúgy „fecseg”, mint József Attila korában. „A mélység pedig hallgat, nem szól, csak a hullámok *feleselnek*” (op.64.). Kassák *Tisztaság* könyvének hatását egyre elementárisabban éli át: „Szétosztod magad, megbontatlan maradsz te mégis, / elszántan, fegyelmezetten, ha futja még erődből, / szétosztva, és mégis: megbontatlanul. Legyen ez: / valami új tisztaság”. A „különös öreg”, „furcsa kalappal fején”, ki ma is „szigorúan néz ránk” – erőt sugároz ifjabb pályatársai felé: „csavargó talán, kiközösített hívó is lehetne, mit / tudom én; próbálok meg-

bontatlan anyagként, *megmaradni*” (op.65.). Petőcz tudja: „nincs már visszaút, nincs visszamenetelés sem, csak hallgatás van” – és „van mosoly, van szomorúság, van érzelem /.../ és akarat van, valami *titkos, borús, tétova zűrzavarban*”. Felidézi Kosztolányi könnyű és lebegő álmait a „színes tintákról”; a *fénybe* tekintve mint pacnik cikáznak szeme előtt ezek a tinta-foltok – s a könnyedség, a határtalan szabadság érzete ragadja magával. „Levegővétel és perspektíva. *Színes tintákról álmodom*” (op.66.-67.).

Az op.68. a szonett szimbolikus számsorát idézi meg (4+4 és 3+3 = 8+6, avagy 6+8 – azaz 68, és persze 14). De ez a szám jelenti számára ama furcsa gyerekkori augusztusi reggelt is, amikor „hallani lehetett a dübörgést, ahogy a Bécsi úton mentek kifelé”, Csehszlovákiába a tankok. 1968. Ma már történelem. Akkor, 9 évesen, mit sem tudott még a történelemtől, „és jó volt, hogy a csendben csak messziről hallani a dübörgést”. Most, a messi távolból visszaneézve, úgy tűnik neki: kora-ifjúságában „túl sok puhaság vett körül minket”. – A sors megkímélte őket a történelem viharaitól, s nem edződtek meg. „Vissza kell lépni, hideg fejjel, magához a tisztasághoz. Miként a fény. Mint a Fény, ahogy megcsillan a hullámokon” – visszfényeként „valami ismeretlen, / távoli nyugalomnak, egy ismeretlen pillantásnak talán, iszonyú messzeségből” (op.69.). Most hát újra Kassák *Tisztaság* könyvéből merít (a 44-48. 55. számozott versének motívumait felhasználva): „Hajnalban kelek, mint az erős férfiak általában, / hátamon hatalmas batyuvál lépek ki a hajnali szürkeségbe. /.../ Jó érzés tudni az erőm”. Hideg hajnali szél beretválja arcát – s elszánt akarattal indul a hegynek, fel, mind feljebb, „a messze havasokba” (op.70.).

A játék, a játszadozás a szavakkal, az önfelelt álmodozás, a régi dolgok varázsa azonban megmaradt. Az op.71-74. a nyelvi kísérletezések időszakát idézi fel – amikor költőnk még lehajolt „a darabjaira hullott, széttöredezett” szavakért, felemelte, s magasba röpítette őket; szótöredékeket görgetett boldogan, mondatait különböző tér-alakzatokba helyezve, monotonon ismételtette, bővítette-szűkítette. Mindez már továtűnt az Időben, s most „harasztgörgető munkásként” szedegeti össze a magános, lehullott leveleket („érzékeny, élő organizmusok, / melyek a múltnak, a távoli múltnak az emlékeit hordozzák”). „Légy fegyvelmezett!” – inti magát a vers-én József Attila szavaival; s tanulja elviselni vert helyzetét. „Ne szégyelld bevallani, ennyire, nem többre futotta / erődből”.

A sok-sok diadalittas győztest látva maga körül („akik ismerik a győzelem ízét /.../ s nem vitatkoznak, csak cselekszenek”), a lírai én rezignáltan bólint: „jól van ez így”. Akarva-akaratlan mégis felmerül benne a „déljávú-ézés”: valaha ő is átélte ezt. S máris ébredzik benne (újra) az akarat és a dac (mint fiatal lányokban gyakorta a csak-azért-is-megmutatom!); és nekivág az Útnak: „Megnyugtató erőt érzek magamban, / hosszú évek óta újból, megnyugtató erőt. / Elindultam / valahova, győzni akarok, / bár nem tudom, mi ez az akarat bennem, miért akarok győzni, és van-e győzelem egyáltalán”. Ez nagyon fontos felismerés. Hiszen a győzelem voltaképpen az önmagunk fölött aratott diadal: kiirtjuk magunkból a hamis vágyakat, a versengés szellemét – s ettől valamiképp megkönnyebbülünk: „világosabban, tisztábban látom, mi is éppen a dolgom. Valahogy frissebb lett a levegő is erre /.../ és vidámabb is mindenki körülöttem. Elindultam” (op.75-77.).

Az ezredfordulón az „újjászületett” költő új küzdelmekre indul. Azt hihetnénk: megtapasztalva a beavatás ősélményét, immár ingadozás nélkül halad útján a Fény felé. A zárójel-versek utolsó ciklusa (op.78-100.) mégis azt jelzi: bár addigi életére vonatkozóan megkapta a *rálátás* kegyelmét, a továbblépés útját egyelőre mégse látja egészen tisztán. Egyben biztos

csupán: szelleme nem akar az enyészet része lenni, így hát nem veti alá magát az anyagvilág törvényeinek; az elismerés-vágy nem annyira erős benne, hogy feladná ezért a szellemi függetlenségét. „Mert lepusztul annak az arca, / akit elnyomorít az idő, / akit elnyomorítanak a kudarcok, / öregség költözik az arcába annak, szomorú öregség”. Ő csak-azért-is szembeszegül a pusztulás erőivel: „Kírom magamból a szomorúságot, kiirtom magamból, kitépem, / mert /.../ halálmorzsával táplálkozik az, aki üres tekintettel / maga elé bámul /.../ akiben ott van a Kicsivé Zsugorított / Istentelen Lény, aki önmagát tehetetlen semminek érzi”. Aki megáll az „ehessek, ihassak, ölelhessek és alhassak!” parancsánál, és nem a Mindenséggel méri magát (ahogy egykor József Attila megfogalmazta), az menthetetlenül az enyészeté. A „kicsinke ember, aki életet játszik”, s „csak ijedt szeme árulkodik, hogy még akart volna netán valamit, és emiatt / szorong” – azt összenyomja el nem végzett feladatai súlya. De aki többet akar, és többet is bír, annak többet is kell teljesítenie. Az nem tudja lépteit lassítani, mikor még „van benne futás” – és nem is lenne jó félbetört személyiségként leroskadni. „Valami tőlem független futás ez: kifeszítem a mellkasomat, karjaimat behajlítom, és egyenletes / tempóban, de elképesztő iramban futok, meghazudtolva hajlott koromat. /.../ A futásomat, még, / nem tudom befejezni. Majd később! / Azon a napon, mikor a testem a célszalaghoz ér...” (op.78-81.).

Még el kell sajátítania a metafizikai életlátást, az individuum-fölötti létben való látás intuitív képességét – ami felé már megtette az első lépéseket. A beavatás élménye nyomán, a belső hívásnak engedelmességgel, elindult a Fény felé. Hamvas Béla írja: „Aki életével szemben magasabb igényt támaszt, annak az anyagi természet színvonalát el kell hagynia”, sőt meg kell tanulnia uralni saját „anyagi” meghatározottságait (testét, ösztöneit). Ugyanis az anyagvilág mindannak ellenében hat, ami az emberben az univerzális szellemiség kibontására irányul. Az Idő tehát a legnagyobb Kegyelem: a felébredésre kapott lehetőség meghosszabbítása. A lélek csak fokozatosan nyílik meg az ébrenlétre; az életút: „vándorlás a Fény felé” (i.m. *Az éberség* című fejezet).

Az op.82. voltaképpen már az *ego-börtön* feszegetése: „Zárójelek közé szorítom magam, hogy felkészüljek. / Mire is?” – ezt még nem tudja biztosan. „Felkészülök a jövőre, és / emlékezem a tegnapiakra is. Nagy-nagy lélegzetet veszek, / formába szorítva, gúzsba kötve majdnem, mégis örömmel: / ennyi az országom, mondom, de ez a kevés mégiscsak / az enyém, el nem vehetik tőlem”. Lehet, hogy „koporsó- / fedél. Az is. De étellel teli / menedék is egyben, ahol boldogan nyújtózkodom”.

A zárójel-koporsó elrejtja a lírai ént az élet-pusztító, *sötét* erők elől. A gyilkos ösztönök, az erőszak úrrá lett a világ fölött (gondolhatunk itt természetesen a háború-feldúlta középkelet-európai országokra, a közel-keleti villongásokra, az arab-izraeli konfliktusra stb. – de korántsem ennyire konkrét dolgokról van szó!) Hamvas szerint az Istennel kapcsolatát veszített „zárt világ” szükségképpen a Sötét Kor – Kali Yuga – felé halad: az individuális érdekeibe bezárt ember elvesztette kapcsolatát a felső Szeretet-központtal; centruma többé nem a Fény, hanem önmaga. „Mindenkinek ölni szeretne”, ámokfutó őrültek készülnek a Nagy Leszármolásra. A „világtalan”, vak Szörny – „szemgolyóiban /.../ az üresség végtelen szakadéka” – sántáni kegyetlenséggel öli ki a Szeretetet az emberek szívéből. „Isten összemocskolt arca súlyos teherként tornyosul fölénk, / és a szorongás megszázsorozódik”. Ady „eltévedt lovasa” a tavaszi-márciusi pezsdüléskor is (mint hajdan a novemberi ködben) „vak ügetéssel” keresi útját – „pusztulás van a levegőben”. S ahogy József Attila írta: „mocskol e kor”; „sárrá gyúr”

mindenkit, s miközben „valamire várunk” – „a por-halál” elnyel bennünket. Nap mint nap szembe kell néznünk a hamleti dilemmával („lenni vagy nem lenni?”). S a házukból-hazájukból elűzötteknek vajon van-e, lesz-e hova visszatérniük? Ki-ki némán viseli szenvedéseit – „úgy beszél, hogy nincsen szava /.../ elpusztult emlék az otthona” (op.83.-86.).

De az egyes ember ki tud-e vajon lépni ebből a Sötétségből? Bennünk magunkban vajon nem ugyanez a szellem munkál? Hamvas szerint „az Istenből sugárzó szeretet-sugarak” nem képesek az individuum kemény burkán áthatolni – így hát az ember nem tudja kifejleszteni saját szellemi erőit, képességeit: maga zárja el magát a fény sugárzás elől. Ezért – ha a világon változtatni akarunk – először önmagunkkal kell szembenéznünk: ki tudunk-e, ki tudunk-e lépni *egónkból?* – a *zárt* életből a *nyílt lét* felé?

Poétánk ezt meg is teszi – és a mérleg nyelve nem egyértelműen pozitív irányba billen! Hiszen béna, beteg apjával való kapcsolatában sem tudott feloldódni; másokhoz való viszonyában még kevésbé. „Nézi az arcom az apám, közben pedig az utolsó kézfogásra / gondolok. *Valami úgysem lesz másképp.* Kísérnek az arcok, évtizedek óta. Kísértenek. Ugyanazok az arcok. /.../ A *valami* soha nem lesz másképp. Legfeljebb megszokhatom” – és kölcsönösen elfogadják egymást. Persze, már az is fontos lépés. Lényünk legmélyebb régióit zárva tartjuk mások, a *másik* előtt – ezért *maszkokat* öltünk magunkra. Így tulajdonképpen önmagunkat sem ismerjük, hiszen az, hogy kik s mik vagyunk, csakis a másokkal, a *másikkal* való viszonyunkban tudatosodhat bennünk magunkban is. „Ezer arc, / jönnek szembe az arcok, ezer arc, nem ismerem őket, nem ismernek engem”. Holott az utca, a házak, az emberek – ugyanazok évtizedek óta; mégis idegenként mennek el egymás mellett. „Évekkel, évtizedekkel / ez-előtt! Akkor még minden más volt. Az arcomon nem voltak idegen arcok, és, ha az idegen arcba / bámultam hosszan, megláttam / benne a *saját arcomat*. Akkor még ismertem azt, aki vagyok” (op.87.-88.).

Ha tehát az ember elveszíti a világgal való *egységének* tudatát, s maszkok mögé rejtőzik, akkor nemcsak másoktól idegenedik el, hanem lassanként önmagától is. Szerep-arca mindig, mindenki előtt másként mutatkozik meg, más-más fénytörésben („tükör-konstrukciók!”); s ha a másik ugyanúgy „váltogatja” saját arcait, eleve lehetetlen, hogy kinek-kinek a *valódi énje* találkozzon a másik *valódi énjével*. Márpedig lényeg szerinti kapcsolódás nélkül nincs se komoly barátság, se igazi szerelem! (Ezt mutatja be voltaképpen Hamvas Béla *Karneválja*, az évszázad egyik legnagyobb regénye!) Árnyékszemélyiségünk ezer árnyalata végül magunk előtt is elfedi saját személyiségünk legbenső magvát. Árnyék-arcainkról nem szíviesen veszünk tudomást, holott azok – folyton változva – mint „varázskép” játszanak velünk s környezetünkkel: mint kis koboldok, hol itt, hol ott, hol így, hol úgy bukkannak elő. Petőcz az op.89.-ben jeleníti meg ezt a játékos kis koboldot: „Tudom, hogy ott van, mégis, mire odafordítom a fejem /.../ már nincs, *már nem létezik az az árnyék*. Másodperc töredéke az egész, de nem tudom megpillantani. Ott, / ott mozdul megint, kapom a fejem, pillantok oda, hiába, / ő a gyorsabb. *Pedig tudom, hogy ott volt.* /.../ *Az árnyék sűrűségében meglapul valami ismeretlen...*”

Minél inkább igyekszik elfojtani magában az egyén – az árnyék annál inkább szétveti a tudatos kontrollt. Ugyanakkor sokszínűsége hátterében mégis van valami *egység*, s ha meg akarjuk ismerni önmagunkat, ehhez a *közös emberi* alaphoz kell eljutnunk, amit feltétlenül be kell emelnünk a tudatunkba, ha uralni akarjuk *én*ünket. „Ott, az alapoknál bomlik meg valami” – ismeri fel a lírai én. – „Ezért is kell oda vissza- / térnem: régen látott szavakat, versso-

rokat idézek fel, / gondolatban, hogy újból megtaláljam azt a valamit, amit / valamikor a leginkább a magaménak éreztem”. S amint ezt felismeri, nyomban feltámad a múlt (mint Pro-ustnál az „eltűnt idő”). „Bűnös”-nek érzi magát („Takard le jól, mit elkövettél” – majd: „biztosan előjön mindaz, amit elkövettél”), holott – úgy érzi – valódi nagy vétek nem nyomja lelkét. „Megtartottam a parancsolataid, Uram, / nem tettem semmit, amit ne vállalhatnék” – suttogja szorongva; de ekkor feltörnek tudatalattijából nyomasztó emlékei is („előjön a mélyből sok-sok különös lény”). Szeretne visszatérni a régmúltba (előző életébe? – „a Deule partjára, ahol valaha éltem”). „Mellettem ott állna az Egészen Kicsi Kis Létező” – és az is, akivel ez Egészen Kicsi Kis Létezőre vigyáz, „és volna még Idő”. „Visszatér, aki visszatér, kezében olajággal”; s most már tudja: ha „a visszatérés képességét” nem veszti el, nem hátrál meg soha többé. Rátalált a saját útjára végre, amely számára elrendeltetett: „vezet engem az a valaki, aki mellett áll, és vezet, / miként az Örökkévaló Létező. Kezemből olajággal, szaladok...” (op.90.-92.).

Ezt a Pillanatot már valóban megtérésnek (*metanoia*) nevezhetjük: költőnkben helyreállt a mikro- és a makrokozmosz egyensúlya. A szakrális „háromság” tudatalattijában őrzött képe mintha eleven valósággá válna: az Egészen Kicsi Kis Létező – a Gyermek – jövetele mint ígéret elhozza a megújulás reményét. A Kicsi Kis Létező a továbbiakban Petőcznál kettős jelentést kap: egyrészt ő a mindannyiunkban ott élő „isteni szikra”, a „szikorka”, ahogy J. Böhme elnevezte, amely az isteni szellem része, s azonos magával az Élő Szeretettel (így a többi emberben élő szikorkával is!); másrészt pedig a Gyermek (talán új házasságából született kislánya) valós léte. Ez a mindig újra és újra megtestesülő Kicsi Kis Létező az, aki mindnyájunkat összeköt egymással – s ez az a „közös emberi” alap, amely minden embert univerzális személyé emel, akár tudatában van ennek, akár nem. Ő a Legbenső Énünk. Hamvas Béla a *Védák* bölcsességére hivatkozva írja: „Akinak minden élőlény én lett: az *felébredt*”. S mivel már látja az Egyet – a dolgok mélyén rejlő belső azonosságot – a felébredt ember látni kezdi, hogy magában a világmindenségben, minden jelenségében és részében „meg nem változtatható azonosság van, s az individuális ének érzékileg tapasztalható sokasága és sokszerűsége: káprázat. *Ez mind én vagyok – Tat twam asi*”. Ahogyan azt már Füst Milán felismerte. „Az alvók mind külön világban élnek” (avidya: nem-látás); „a felébredtek önmagukban a világ minden lényét felismerik. A lélek intenzív érzékenysége: a tisztánlátásba való felemelkedés képessége” (*vidya*). (H.B. i.m. *Az éberség* című fejezet).

A lírai ént mintha most kezdené mélyebben foglalkoztatni a halál gondolata is. Kicsit Ady-s hangütéssel indítja az op.93.-t: „Csak a halálban nyugszom el, / elnyugszik az, aki halott /.../ a halálból nincsen menekülés. / Mennyire szép, aki halott!” A halottak élén „vezérkedő” Ady az Életre mosolygott táborával – s most Petőcz is szépnek látja a halottat, „ahogy mosolyog, bele az éjszakába”. Mert a holtak az Élőkért vannak – nekik adják tovább szeretetüket, tudásukat, titkaikat. A vers-énnek még van kiért, miért élnie: „Az Egészen Kicsi Kis Létező még célt és értelmet ad: ahogy él, lélegzik, / tesz-vesz körülöttem, úgy élek, lélegzem, tesz-veszek én is. / Olyan, mintha társalognék az Örökkévaló Létezővel, miközben / róla gondoskodom, róla, aki természetesnek veszi saját létezését / aki valóban itt van, itt és most, ebben a térben és időben, ahol... / Nem folytatom. Megyek, teszem a dolgom, tesz-veszek, mert / ezt akarja ő, Aki Fontos. Még nem adhatom fel. Még nem”. Az Örökkévaló ajándékozta meg az Egészen Kicsi Kis Létezővel – s élete máris gazdag. „Megszívom tudómet levegőggel, a halál elkerül, mert erősebb vagyok még nála is. A Kicsi Kis Létező őriz engem, megvéd / önmagamnak, önmagamtól. /.../ Vagyok, mint folyóvíz mellé ültetett fa, gyümölcsöt adok, levelem

/ nem hervad el, mert lélegzem, élek, tudom a dolgom...” A Szeretet gyümölcse ez, mint ama bibliai édes, dúsan termő fügefáé, amely – ha egy-egy évben meddő is marad, a másik évben újra virul és terem (op.94.-95.).

Pedig Petőcz ellentmondások keresztüztüében állja (most is) a helyét. Az ezredforduló éleződő kulturális harcai, a szellemi élet lefojtottsága, az individuális elszigetelődés stb. mind-mind az irányban hatott, hogy lassan-fokozatosan leváljon a világról. „Körbefon lassan az Idő. Behatárolt térben mozgok, a másod-/ percek keretét adnak a...Minek is?” – nyitja az op.96-ot. De a Kicsi Kis Létező (hitével és szeretetével) erőt ad neki „ezernyi apró szaladáshoz”. A Zsol-tárok Könyvének szavaival, Dávid király panaszával fordul most az Úrhoz: „erőm kiszáradt mint cserép, nyelvem ínyemhez tapadt, és a halál porába fektetsz engemet” (I.22, 14-15-16; 40. zs. 13.). Az Úr mégsem veszejtette el: mint Dániel próféta a „ragadozó és ordító oroszlán” verméből – megszabadult ő is ellenfeleitől: „megtartott valaki, aki gyengébb nálam, mégis erősebb” (op.96.)

És így már, magára maradtan is, állja a harcát („abban a szélzuhatagban, ami mostanság körülvesz”). Igen, maga van, de még sincs egyedül: vele van a Mozdulatlan Öreg, ki nem szól, de figyel („láthatatlan tekintetében csendes / öröm, igazi nyugalom búvik, itt van velem mindig, mindenütt / Visszatérek hozzá. És vitatkozom vele, miként korábban is”). Az Öreg Bölcs már lassan útra készül – „a túlsó partra érve visszanéz, reménykedve és szomorúan”. Ki ez az Öreg? Talán a vers-én tapasztalatokkal teli személye? Jung szerint az Öreg Bölcs „ősválónk megszemélyesítője, aki egész életünkön keresztül elkísér bennünket: ő az élet tudatosan felismert irányán és áramlásán túl létezik”. Ő a bennünk élő Kozmikus Ember. „Mivel ősválónknak csak egy része tartozik a tudatos időélmény (tér és idő) dimenziójába, egyidejűleg mindenütt jelenvaló”. Jung úgy tapasztalta gyógyító munkája során, hogy ha az egyén álmában (tudatalattijából) felbukkan a Kozmikus Ember – „aki nem csupán a kezdet, de minden élet végső célja is” – az azt jelenti, hogy a vitális pszichikus központ aktiválódott a nehézségek, a konfliktusok legyőzésére (C. G. Jung: *Az ember és szimbólumai*, 1993-as kiadás, 196-200. p.).

Az élet minden tanulságát ez az Öreg Bölcs őrzi magában; a nyílt létbe való átlépést ő könnyíti meg a lírai én számára – a szív ébersége, a Szeretet által. Unamuno írja: „Isten elébe megy annak, aki szeretettel és szeretet által keresi őt /.../ a szeretet pedig elvezet bennünket Istenhez és Isten által a Bölcsességhez” (*A tragikus életérzés*, 1989-es kiadás, 184–86. p.). Az Öregember tehát már félig-meddig a túlsó partról tekint vissza, s csodálkozik: „Beterít engem porhanyós föld, gyönyörű pázsit, gyökerek / fonják be arcomat. Új világ születik síromon”. Gyönyörű ligetről álmodik, „vizet, tavat vagy tengert a közelbe” – ahova majd vissza-visszajár („őrizem mindazt, ami voltunk: / sok-sok elszánással megvert, sietős szorongások”). Ahogy Krúdy Szindbád alakjában visszatér nyirkos őszi éjeken – az Öreg Bölcs szelleme úgy lebeg majd az „új világ” fölött: „Meg ne illessétek az én felkentjeimet, az én prófétáimnak ne ártsatok!” S aztán elnyugszik koporsójában – a zárójelek között. „A Mozdulatlan Öreg / nem kiabál, és nem is vitatkozik. Megőrzi őt a Kicsi Kis Létező, / megőrzi, avagy felemeli őt, fel, fel az égig, / ismeretlen magasságba, / a hegycsúcsok fölé, de a házak fölé szinte bizonyosan”. A Kicsi Kis Létező kettős szimbólumként jelenik meg itt is: a szellemtest, a parányi „szikorka” – az Örök-kévalóságba távozik; az Öreg Bölcs azonban az ő *Kicsi Kis Létezőjére* emlékezik: „a nyakamban ül, / szaladunk bele az őszi falevél-zuhatagba. És ebben a futásban nincsen szomorúság, csak öröm van: boldogság, szinte...” (op.97.-99.).

A zárójelversek sorát így voltaképpen az *op.99.* zárja le. Itt kapunk magyarázatot arra vonatkozóan, miért rejtette a költő dupla zárójelek „koporsójába” titkos „üzeneteit”. A versfolyam a lét alapkérdéseiről szól, s az emberi szellemnek a lélekhegyen spirálisan felfelé haladó útjáról. A költő – empirikus, szenzitív énjétől, a test vágyaitól mind messzebb távolodva – egyre inkább metafizikai síkra emeli a „halhatatlanságra”, az élet értelmére vonatkozó elképzeléseit, s fokozatosan felismeri: az önazonosság megőrzése, a megalkuvások nélküli életút és a másokra irányuló Szeretetet a legfontosabb érték a számára.

Az *op.100.* akár összefoglaló jellegű létösszegző költeménynek is tekinthető, amely eszközeiben a Petőczre jellemző utalásos jelrendszerrel, „vendégszöveg-technikával” él. Pilinszky szavaival indít a költő: „Amiként kezdtem, végig az maradtam”; s aztán a jellegzetes próteuszi vonások jelennek meg arcán – a tenger változó önazonossága: „Ezer arccal, ezer / alakban, mindvégig ugyanaz. Olyan vagyok, mint egykor hajdan: késő estén, hajnali virradatban, minden változatlan”. József Attila fájdalmas felismerését („egyedül voltam én sokáig, majd eljöttek hozzám sokan – magad vagy, mondták, bár velük voltam én boldogan”) és Ady szomorú magányát („Istenülő vágyaimban ki látott?”) mélyen átélve tekint vissza Petőcz András is a megtett útra: „Mentem valami úton, valamit akartam, / és jöttek velem, sokan. Voltam vezér, és voltam vezetett. / Magányos Úr akartam lenni /.../ Szabad ember, akit meg senki se látott, / szabad akarat. Ennyire vágytam”. És ez bizonyos értelemben sikerült is neki. És mégse... – valamiért mégsem igazán boldog. „Zavartan /.../ szinte megalázottan, majdnem szomorúan” téblábol: valóban a saját útját járta? Valóban a neki rendeltetett „keskeny ösvényen” haladt? És eljutott-e oda, ahova vágyott? „Amiként kezdtem, végig! – mondom, de csak suttogom magamban. / Repülni volt jó, remegni a szépért, valami nagy-nagy jutalomért, ami az Isten / Talán ezért futottam”. Elérte-e? rátalált-e? Talán. „Megállok majd valahol, lent, a porban, / leszállok, mint repülőgép késő esti órán, és zavarnak a fények...” A város evilági fényei, fényezői. Mert lelkében talán már más fény gyúlt: a Szeretetet. Unamuno írja: „életünk válságos helyzeteiben megtapasztaljuk, hogy egy tudatos, fenséges és szerető erő valamely irányba hív-kalauzol minket; s ha ezt követjük, akkor megnylik előttünk az Úr ösvénye: személyes lesz a kapcsolatunk Istennel” (i.m. 186.p.). És akkor „felébredünk” földi, evilági csalóka álmainkból, illúzióinkból.

BALÁZS IMRE JÓZSEF

Három álomablak

Meneküljünk az ablakon át
Üvege már réges-rég kitört
Az utunk pedig előre és lefelé vezet

Szomszédaink tekintetével most ne törődj
Nem védhet meg minket semmitől
És oka sem lesz semminek

Ezt a zuhanást most egyedül kell végrehajtanunk

*

A vizek ágyad anyagából erednek miközben álmodsz
Izzadni majd zubogni kezd a fa
A lepedővízesések halk morajjal érnek le a földig
S az ajtó rése alatt jutnak ki a folyosókra

Hold fénye hull fedetlen karjaidra
Hajadnak nem állja semmi útját
Ott halad a lepedőredők nyomában
Eggyé váltál ágyaddal s a belőle párolgó látomásokkal

*

Egy repülő Minótauros árnyéka a felhőkön
Felülnézetből a viharfelhők nyugodtabbak
A földön messze kövek csontvázai
Kiszáradt tavak elkőborolt kapuszárnyak
Lassú árnyékok a hideg tófenéken

TERÉK ANNA

Maja

Az öcsém
úgy tűnt el, egyik
pillanatról a másikra,
ahogy mindig is
szerettem volna.
Mint a mesékben:
láthatatlan lett.

Együtt futottunk haza,
egy zacskó tojásért
küldtek bennünket,
anyám a lelkemre
kötötte, ha elkezdenek
gránátozni, dobjuk el
a tojást és fussunk,
ahogy a lábunk bírja.

Futottunk, a zacskóban
reszketett tizenkét
tojás, útközben
egy tört csak össze.
És még láttam,
ahogy visszafordultam,
hogy a piactérenél
átfut a zebrán,
szétnéz, a járdához ér,
aztán volt az a robbanás
és az öcsém láthatatlan lett.

Csak egy tócsa
maradt a helyén
a járdán,
azt mondják a gránát
morzsákra tépi az embert.

Álltam és néztem,
azt a tócsát.

Semmilyen alakja sem volt.
néztem, kicsit félttem,
mert az a vér folyt
az én kezemben is.
Akkor már egy perce nem
tudtam elképzelni, hogy
mi is történt,
csak álltam.

Úgy vittek haza.
Annyira megijedtem,
hogy nem tudták
behajlítani a lábaimat.
Állva maradtam,
végig, egész nap,
úgy tettek ágyba.
Mikor az öcsém eltűnt,
én egész éjjel
állva aludtam az ágyban,
mint a lovak.

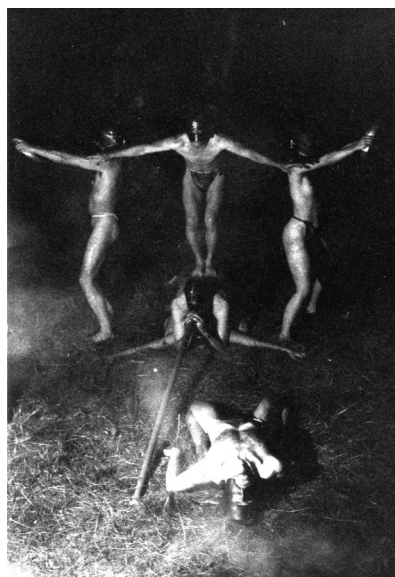
Azt hiszem,
ez tényleg csak
egy bűvésztrükk volt
az öcsém részéről.
És ha majd egy nap
a városon kívülre megyek,
ott fog állni a határban és
röhög majd rajtam,
mert hogy eltűnt,
mekkora trükk volt ez,
mekkora szenzáció!
Én meg tényleg
elhittem, hogy igaz.

Koponyatörésben – Húsz éves az Opál Színház

SIRBIK ATTILA BESZÉLGET TRICEPSSZEL

Azt hiszem, rögtön az elején kikerülhetetlen, hogy beszéljünk áttelepülésedről Jugoszláviából Magyarországra, hisz maga az emigrálás ténye és mindaz, ami mögötte van, nagyban meghatározta művészeted. A miloševići éra, a '90-es évek délszláv háborúinak értelmetlensége áttételesen megjelenik az éhezőművész-performanszodban is, amiben felmerül az alapkérdés, hogy mi az *értelem*. Utólag hogyan látod mindezt?

Az utolsók egyike voltam, aki elhagyta Szabadkát – az okosabbak már régen Szegedre, Bécsbe vagy Torontóba emigráltak. Én 1991-ben egyszerűen nem hittem el, hogy polgárháború lesz. A Népszínház művészklubjában vitatkoztam szerb, bunyevác és magyar barátaimmal az új expresszionista festészetről, a Neue Slowenische Kunstről, Braxton zenéjéről, és teljesen nonszensznek tűnt, hogy tőlünk párszáz kilométerre gyilkolják egymást. Alternatív könyvesboltot nyitottam, rendeztem csoportom, az Aphasia Teátrum előadásait. Amikor a bolt tönkrement és kirabolták, törzshelyemen, a La Bohème klubban véresen összeverekedtem egy fegyveres délszerb „szabadcsapat” tagjaival, és az állam „hivatalosan” leszívta kulturális



részvénytársaságunk valutaszámláját, akkor jöttem rá, hogy innen húzni kell. Feleségemet mikrobusznyi bútorral és az értékeinkkel átvittem Budapestre, én pedig maradtam. Semmiképpen nem akartam vele menni – 1983-ban adyligeti kapcsolataim miatt tíz évre kiutasítottak az országból, és két FÉG-pisztolyos detektív vitt le megbilincselve a kelebiai határra, ami dühös keserűséget és félelmet hagyott bennem.

A '90-es évek elején már elég forró volt a helyzet, állandósultak az ellenőrzések, bizonyos kor fölött és alatt mindenki hadköteles volt. Nem féltél, hogy bevisznek?

Éltem tovább, de lassan szinte semmi sem maradt, ami érdekelt volna. Egyik forró délután, mikor tűzfát szállítottunk anyámnak, belefutottunk egy katonai őrzőbe. Félmeztelenül, iratok nélkül ültünk a teherautó kabinjában, rádiótelefonon ellenőrizték a

* *Triceps* (Lantos László) 1955-ben született Nagykikindán, a Vajdaságban. Szabadkán érettségizett, tanulmányait az ELTE magyar-szerbhorvát-esztétika szakán folytatta. 1993-tól Budapesten él. Színházi és filmrendező, performer, művészeti író és kulturális szervező. A Black-Black Galéria (1995–2001) és a Merz Ház (2002–2005) underground klubok vezetője, az Opál Színház (1993) rendezője. A Szépirók Társaságának tagja (2009). Kötet: *Éhségkönyv* (napló, 2005), *Nőket néző képek* (Falcsik Marival, kollázsok, 2013), *Semmikor* (versek és kollázsok, előkészületben). Film: *Dada Univerzoom* (Gasner Jánossal, doku, 2008), *Szívünkben kacag fel a napfény* (animációs, előkészületben).

személyazonosságunkat. *Neked már régen jelentkezned kellett volna* – mondta a tiszt –, *most beviszünk. Kapetane* – válaszoltam neki szerbül –, *gatyában vagyok, és viszem haza a fát. Megmosakszok, és holnap reggel hatkor ott leszek a 2. Laktanyában.* Elengedtek, azután öt napig Szathmári István íróbarátom lakásában dekkoltam, majd visszalopóztam a házukhoz. Vettem az ócskapiacra egy karton tuniszi halkonzervet meg egy Smith & Wesson 4516-os revolvért, kívülről lelakatoltam a kapuajtót, bemásztam, és négy hónapon át vártam. Nappal aludtam, éjjel Beckettet és Konrádot olvastam, Bauhaust és Galást hallgattam, a *Sátán litániá-it*. A milícia többször keresett, de Crna Gora-i és horvát szomszédjaim nem adtak fel. Szétesztottam a maradék holmimat, és az üres szobákban karate katákat gyakoroltam. Leveleket küldtem a peremvidéki színházaknak, hogy elmennék koszt-kvartélyért rendezni, végül Bocsárdi Laci, a gyergyószentmiklósi Figura Színház igazgatója táviratozott, hogy várnak. Már csak a határ volt a probléma: Jugoszlávia teljes blokád alatt állt, de Milošević éppen tárgyalásokat folytatott Nicolae Văcăroiu román államfővel. Anyám a kórház ORL-osztályán volt műtős, és az egyik kolléganőjének férje magyar rendőr volt. Ez az ember elvitt száz márkát a belügyön dolgozó szerb haverjának, aki másnap küldött nekem háromnapos kiutazási engedélyt. Szabályos meghívólevelem volt egy nem létező temesvári fesztiválra.

Ha jól értem, életednek ez az időszaka semmiképpen nem a buddhizmus által dicsőített pillanat megélésének kiteljesedése volt, ha törekedtél is a megteremtésére. Kényszerhelyzetbe kerültél – be kellett zárkóznod, lakat alá helyezned és a harcművészet segítségével a normalitás terében tartanod magad. Hogy élted meg az „áttelepülést”? Milyen viszonyod alakult ki az idővel, visszakaptál-e valamit a jelenből, vagy ez a döntés még mindig csak a túlélést jelentette?

Súlyos hátizsákkal és lélekkel utaztam el a hazámból, akkor még nem gondoltam, hogy örökre. Lelkiismeret-furdalásom volt, hogy otthagytam az enyéimet. 1982–83-ban a sorkatonaságban kiképeztek a 9K11-es föld-föld, föld-levegő rakéta operátorának, és azt hittem, hogy ezt a harci tudást hasznosítanom kellene a jó oldalon. De nem volt jó oldal, csak „téves csatater”... Két nap múlva a székely havasokban voltam, biztonságban – így kezdődött az én szökésem. Mert *szökés* volt minden, amit ezután csináltam. Radikálisan kitöröltem tudatomból a jelent, és csak a jövő kitapogatása érdekelt. Számomra nem létezett többé háború, inség, elválás – egy lábra álltam. Egy lábra a valóság utolsó másodpercének talaján és egy lábra az elkövetkező semmiben: a tartományban, „ahol nem uralkodik az idő és a tér” (Duchamp). Az *értelem* itt nem sokat számítt, inkább a szív és az izmok, hogy mindig jól *kell* aludnod, bármit hozzon is a hontalanság.

Rögtön a színházi világba csöppentél, tulajdonképpen már akkor elkezdődött az a folyamat, ami most is tart. Mesélnél a kezdetekről?

A Figura nyitott szellemiségű, erős színészeivel négy órás „rituális abszurdot” készítettünk, Samuel Beckett: *A játszma vége* című apokaliptikus tragédiájának feldolgozását. Egy modern civilizáció haldoklásáról és egy barbár civilizáció születéséről szólt, egyszerre. Az előadást *Koponyatoronynak* neveztem el, a niši Čele-kula emlékére, amibe az 1809-es szerb felkelés leverése után Huršid pasa 952 harcoss levágott fejét falaztatta be. Játszottuk Budapesten, a MU Színházban is, amikor Novák Tata, a Honvéd Együttes koreográfusa meghívott a társulatába. Erdélyben már nem akadt dolgom, ezért vonakodva elfogadtam az ajánlatát. A Hon-

védben aztán remek jutalomjátékot kerekítettünk Déryné életéből: Dévai Nagy Kamilla játszotta a főszerepet, Milorad Krstić festette a díszleteket, a Kampec Dolores zenélt hozzá. De tudtam, hogy ez nem az én világom. Túl nagy volt benne a stabilitás: állampolgárság, állandó munkahely, havi fizetés és saját próbaterem várt volna rám. Már a szekcióm neve is megszületett: Front Színház. Mindenki kedvelt, Aranyos Károly ezredes, az együttes igazgatója sokszor magával vitt a protokolláris kőszínházi előadásokra, általában az első szünetben kint maradtunk a büfében, és kedélyes unikumozással ütöttük el az időt.

Volt még benned lelkifurdalás, nosztalgia? Szavaidból úgy sejtem, nehezen ment a beilleszkedés az új közegbe. Azt hihetnénk, ha egy nyelvet beszélünk, minden adott, mégis, különféle társadalmi-politikai struktúrák, mentalitás és kontextus találkozásáról, esetleg ütközéséről van szó, amiben könnyen felütheti fejét a melankólia, a bezárkózottság, magatehetetlenség érzése, hisz a valóságot lehetetlen verbalizálni. És, akár-hogy is nézzük, ez megint csak nem a jelen. Itt, amellet, hogy az embernek a jövőjét kell biztosítania, pizkosul visszaköszön a múlt is.

Akkoriban Jugóából tömegesen érkeztek a menekültek, vidéki táborokban helyezték el őket. Én Mrozek kétszemélyes emigránsdrámáját akartam rendezni, szerb és horvát nyelven, az „átmeneti szállás” lakóinak. Minisztériumi engedélyt kaptam, és 1994 tavaszán Kamilla meg Miroslav Mandić társaságában lementem Nagyatádra. Irodalmi műsört vittünk, titokban szondázni akartam a helyszínt, a várakozást, az elvárásokat. A tábor igazgatója kávéval kínált bennünket, és a hangosbemondóban kihirdette az előadást. *Nem fognak eljönni – mondta –, a férfiak nem akarják, az asszonyok nem merik elhagyni a nekik kiutalt szükségglakást. Megke-seredett emberek ezek, nem kell nekik a szórakozás.* Kétkelkedtünk az ítéletében. A rideg, hatalmas ebédlőben egy férfi és száz gyerek várt bennünket – a mosolytalan férfi a bosnyák kolónia vezetője volt, a kölykök szemében ragyogott a kíváncsiság. Nem erre számítottunk, komoly programot hoztunk, „életről-halálról” szólót, felelősségteljes felnőtteknek. De aztán ment minden a maga útján: Kamilla gitározott és tizenkét nyelven énekelt, Miroslav után vég-telen sorban lépegettek a csintalanok, a megszeppentek. Első igazi lépéseiket tanulták idegen földön, egy szerb művésztől, aki a békéért tíz évig (1991–2001), napi tíz kilométert gyalogolt Európa rózsamintáján. Félrehúzódtam, forrt bennem az indulat, mosolyogtam. Visszafelé autózva arról beszélgettünk, hogy zenét, mesét, képeket kellene hozni ezeknek a gyerekeknek, hogy feloldjuk a tábor sivár unalmát. De nem tettük: nem tértünk vissza soha többet. Jöttek mások, mi elfelejtettük őket, és az álomszerű utazást. *Az Emigránsok* színrevitelét elhalasztottam, jövőre, soha már.

Ezután jött az „őrület”? Az Opál Színház és a Black-Black Galéria megalapítása? Hogy fogadta a '90-es években az anyaország közönsége ezt a „radikális” – az idézőjel talán el is hagyható, hiszen radikális módon a valóságból, reális tapasztalatokból táplálkozó, délszláv kultúrára ráhangolódó, mégis a magyarországi közegbe becsapódó – művészetet: az avantgárd performanszokat, akcionista kísérleteket?

Tavasszal a Tilos az Á-ban véletlenül megismerkedtem Gasner Jánossal, a zseniális gitárossal, aki haláláig alkotótársam lett minden örültségemben. Érdekelték a „nagy szellemi és testi túrórőkésséget” kívánó előadások, ahogyan új társulatomat, az Opál fizikai színházat hirdetem. Az Opál zömében vajdasági, felvidéki és erdélyi fiatalokból állt, A Tan Kapuja Buddhista

Főiskola adott nekünk ingyen próbatermet, 11 évig maradtunk ott. A Ferencvárosi Önkormányzat kiutalt egy romos pincét a Balázs Béla utcában, ez lett a Black-Black Galéria (1995–2001), művészeti kísérleteink első bázisa. Sok budapesti „artista” is csatlakozott hozzánk: a kiállításokat az Árnyékkötők csoport, a Bernhardt Szoba Irodalmi Szalont Ménes Attila író, a koncerteket Gas szervezte. Még underground „diszkónk” is volt, dj Űrmix (a szabadkai Űrmős Attila) keverte *Savas Orient* zenéit. Multimediális *színházi performanszok* sorozatát hoztuk létre, nem érdekelt bennünket sem a közönség, sem a kritika. Lautréamont prózaeposza, a *Maldoror énekei* után (1994) John Cage, a Laibach és a Residents zenéjére alapozott darabokat (*Ko, Was Ist Kunst, Tetrapakk*, 1995) játszottunk. Jártunk már lángokban, hullámokban, üvegcserepben, kősóban – a társaság kemény lett, zárt és büszke. Mi voltunk az egyetlen off-off színházi csoport, akiket a Japán Shotokan Karate Szövetség regisztrált. „Nem gondoltuk privát”, úgy bízottunk és próbáltunk, mint egy samuráj kommunában, az évek során négy házasság bomlott fel emiatt. Azután hirtelen valami véget ért, összeroppantottuk magunkat a saját erőnkkel.

Itt jutunk el arra a pontra, ahol az eddig elbeszélte élmények, tapasztalatok, társadalmi-politikai kényszeredettségek, a kiszolgáltatottság, az időben keletkező űr, mondhatni, „fekete lyuk” kiteljesedik *Az éhezőművész performansz*ban. Magyarországon, ha jól tudom, akkor sokan nem értették ezt, talán épp azért, mert az értelem perspektívájából igyekeztek meghatározni saját befogadó pozíciójukat, egy olyan performansz kapcsán, melynek gyökerei az *értelmetlenség* esszenciális talajából szívták fel a tápanyagot...

1985-ben a Szabadkai Könyvtár antikváriumában első mesterem, Slavko Matković szerb költő és képzőművész a kezembe adta Franz Kafka novelláskötetét, amit valaki megvásárolt, de ottfeljejtett. *Olvasd el, kiskomám* – mondta –, *minden benne van, ami ránk vár*. Tíz évvel később már tisztán értettem, mire gondolt. Hogy nem tudjuk, kik vagyunk, honnét jöttünk, merre tartunk, és akár a Tahitira szökő Gauguin, a Paradicsom helyett a Pokolba jutunk. Közben mohón habzsoljuk az életet, könnyörtelenek vagyunk, és rettegünk a haláltól. Én '95-ben úgy képzeltem, hogy nyolcvan évig fogok élni: húsz lesz a tanulás, húsz az alkotás, majd sétálok kifelé: húsz az összegzés és húsz a felejtés. Itt volt a félidő, nem volt már hová mennem, és nem volt honnét. Feleletet akartam kapni az életem, az életünk, az Élet talányaira. Naiv elképzelés volt, a végén rájöttem, hogy a kérdéseinkre nincsenek válaszok, csak újabb kérdések. Behegesztettem magam egy nyolcszögű szárnyas acélketreche, ami a galériánk mély pincehelyiségében állt, és negyven napig nem ettem és hallgattam. Nem volt ennek politikai, vallási vagy egészségügyi célja – egyszerűen csak a body art kegyetlen eszközeivel próbáltam elmondani, hogy a félelem és a fájdalom *soha* nem uralkodhat rajtunk. A performanszot tíznaponta „csöndkoncertek” erősítették meg, ahol kitűnő művészbarátok (a zentai Iowa-csoport, Dresch Misi, Dóra Attila és Márkos Albert, Gas és Ladik Kati, Paizs Miki és Vajdai Vilmos) léptek fel 40 percig, a közönségtől pedig teljes némaságot kértünk. Nélkülük és a két vajdasági Opál-tag, nő-színházi „segítő” (Buza Krisz és Brenner Zoli) nélkül nehezen éltem volna túl.

Hogy látod, utólag történt-e valamiféle megértés, benned vagy a közönségben, kell-e a megértés, vagy valami teljesen más úton kell elindulnunk ahhoz, hogy a traumákat feldolgozzuk – vagy szükség van-e erre?

Az éhezőművész performansz három szélsőséges csoportra szakította a baráti körömet. Sokan nem hitték el, hogy megcsinálok, lekapcsolták róla az agyukat, és felém se néztek. Mások „rituális öngyilkosságnak” tartották, amihez nem kell a nyilvánosság, és keményen megtámadtak. Végül voltak, akik szinte istenítettek, és valami misztikus szektát akartak alapítani velem... Pedig mindegyik értelmezés hamis, sok bánatot okoztak velük. Az elmúlt 18 évben már mintha megértették volna, mit akartam. Külön öröm, hogy váratlanul megkeresnek fiatal emberek, akik olvasták a performansz szövegű naplóját, és gyönyörű, szellemes, kíméletlen kérdéseket tesznek fel. A történelmi-társadalmi krízisek, háborúk, rosszidők maradandó személyes traumákat okoznak, amelyek feldolgozása létfontosságú. Ennek a hit, a filozófia és a tudomány mellett egyik lehetősége a művészet. Talán a művész van a legnehezebb helyzetben, mert nincs elég időbeli rálátása a dolgok mimetikus és katartikus bemutatásához. A délszláv polgárháború (1991–1999) alatt számtalan filmes, irodalmi, színházi stb. alkotás született, ami megkísérelte lényegének ábrázolását, de én csak egy bosnyák szobrászt ismerek, akinek sikerült is. Ő a szétbombázott szarajevói otthonok hulladékaiból, törmelékéből épített szívszorító installációkat...

Az Opál Színházzal azért ti is megkísértettétek a létezést...

Az Opál 1995 végére befejezte a sokszor testi sérüléseket okozó performansz-kísérleteit, és „rituális abszurdra” váltott. Groteszk mozgásszínházi darabokat kreáltunk, élőzenével. Volt Platón (*Barbárok lakomája*, 1996), Übü király (*Mechanikus Xubu*, 1996), Rrose Sélavy (*Lán-goló frizsider*, 1997), Gedhun Choekyi Nyima (*A pancsen láma elrablása*, 1998) és Hamlet (*Ah, cél tűrő tér*, 1998)... Azért, maradt néhány kemény jelenet is. Amikor Yea_net Poett a Vörösmarty téren, gúzsba kötött kézzel-lábbal, a hasán kúszott húsz métert, a hátán ülő kislúval. Én meg bebújtam egy égő hűtőszekrénybe, magamra húztam az ajtót, és rám olvadt a műanyag borítás. A sziti értelmiségének elismerését és a mediális hírhedettséget mégis a Monty Cantsin rendezte *Ellen-koldúsopera* hozta. Cantsin alias Kántor István, a nemzetközi neoista mozgalom kanadai megalapítója és önjelölt vezére 1997-ben Magyarországon járt, és minket kért fel *A neoista?! névkonspiráció faluszéli hyper-hálózatát ellenképviselő transzformációs média irodák világban szétszórt ideiglenes hivatali helységeinek egyike megdermedt állapotban az időszámítás megszűnte utáni korból* című kiállításának megnyitására. A társulat hét tagja bekötött szemmel, egy órán át térdelt a Ferencváros szegénynegyedében levő Black-Black Galéria járdáján, a két lánynak töviskoszorús Krisztus-kép volt a mellén. A bal kezünket koldulás helyett lazán csókra nyújtottuk, és mindenki előtt BAZD MEG A PÉNZED! A LELKED AKAROM! feliratú tábla feküdt. Percek alatt iszonyú tömeg verődött össze, plusz két tévéstáb. Durva rendőri beavatkozás, feljelentés illegális közterület-használatért és működési támogatásunk megvonása lett az „ügyből”. De nem bántuk meg.

Később, ha jól tudom, fel is hagyta a reflexív színházi kísérletezéssel és másfelé tereplődött a figyelmed. Miért?

Az ezredfordulóra minden kísérleti ötletemet kilőttem, és mivel nem vagyok képzett koreográfus-rendező, elhagytam a mozgást. „Zenekarrá” alakultunk át, és diszharmonikus költészeti-fónikus-hangszeres performanszokat (*Tündérbordák, 2000 ütés, Babel, Balkán Expressz*, 1999–2002) komponáltunk. Paizs Miki khöomei-énekekre, Gas pedig dobolni tanította az Opál társulatát. Kitalálta a „ritmikus meditációt”: ültünk a buddhista főiskola dőjőjében, harci

seizában, és konyhai edényeken kellett hurkapálcikával gyakorolni, hogy azután lábasdob-állványon és acéltraverzekon függő hordókon folytathassuk. Dobosaink (Csapó Melinda iparművész, Kövér Gyuri faszobrász és mások) elismertek lettek a profi szférában is, és néhány neves dzsesszmuzsikus meghívott bennünket előzenekarnak. Persze soha nem mentünk el. A csoportból rövid időre kiváló „Sickratman” Miki és Györffy Tamás (Tokyo) hozták össze a magyar artrap első bandáját, a Bëlgát. Sokszor fellépett velünk a fantasztikus Ladik Kati és Bárdos Deák Ági, a Kontroll Csoport karizmatikus énekesnője is. Az Opál szellemét tükröző legfontosabb „koncertünket” 1999 augusztusában, a Sziget Fesztiválon adtuk elő, ahol csak annyi információt közöltünk, hogy éjjélkor lépünk fel, valahol az erdőben. A 40 percig tartó *2000 ütés* című performansz, amelyben pontosan kétezret ütöttünk, egy elhagyatott tisztáson zajlott, hangosítás nélkül, holdfényben. Úgy játszottunk, mintha a Carnegie Hallban lennénk, pedig csak egy eltévedt szerelmespár volt a közönségünk. Elégedetten és nyugodt szívvel mentünk vissza a bulizó, füvező, táncoló nép közé, azzal a tudattal, hogy megint *nincs tovább*.

És tényleg nem volt tovább?

2004-től többet nem tartottam edzéseket és próbákat. Elváltam, rászoktam a cigire, hónapokig a föld alá ittam magam ütős barackpálinkával. Nem is tudom, mit csináltam ezekben az években. A liberális politikai elit bukása után kinyírták a Multiplexet, majd második klubunkat, a Merz Házat (2002–2005) is. A két helyünkön közel 800 ingyenes művészeti programot szerveztünk... Kati, Ági, Miki folytatták egyéni karrierjüket, Zoli interkontinentális hajókon lett sommelier, Gyuri visszament Erdélybe lovakat tenyészteni, Zsani egy olasz hegyi menedékházban főzött, Krisz, Melcsi és Edit gyerekeket szültek. Én közben experimentális doku- és animációs filmekben dolgoztam, teljesen lemondva a színházról. De, soha ne mondd, hogy vége: 2008-ban a Magyar Dadaisták Szövetsége nekem ítélte a New Orwell Díjat és felkért egy *ad hoc* performanszra. Ekkor kezdődött az Opál ezred eleji időszaka – amatőröket és ismeretleneket vezényeltem, de maradt két penge szaxofonosom (Ruff Judy és Bajka Péter). Lélekben ott folytattuk, ahol abbahagytuk, de ez már az emlékezés és tisztelgés időszaka. Koncertet adtunk az öngyilkos Bada Dada (*Dadalok*, 2008) és a szívinfarktusban elhunyt Gas (*Dadalok 2*, 2009) emlékére, köszöntöttük Jancsó Miklóst a 90. (*90. számú hadparancs a művészetek seregéhez*, 2011) és Ladik Katit a 70. születésnapján (*Titkos Ufo Party*, 2012), két ateista temetést celebráltunk, felléptünk az örmény holokauszt elismertetéséért (*Üvöltő kövek birodalma*, 2012), dada kórusműveket (*Utolsó dadaista szimfónia, A butaság szimfóniája, Az Admirális kiadó házat keres, Sirálybőgető*, 2008–12), beat-költészetet (*Seggfejl!*, 2009) és neoista propagandát (*Ahora Neoismus!*, 2013) daloltunk...

Hol tart ma az Opál Színház, és hol a helye annak a művészetnek, amit áttelepülésed óta megszakítás nélkül folytatsz?

Helyünk sehol nincs, talán nem is kerestük. A „kívülállás és elköteleződés paradoxonjában” élünk és dolgozunk. Ez a fizikailag lélegző *performansz-színház* műfaji határterület, semmi sem tudja megőrizni, csak az élő emlékezet. Emlékekre utazunk, minden más a nagyművészet és mainstream dolga. Én már Jugoszláviára is kedvesen tudok gondolni: ez a húsz év valahogy kitörölte tudatomból a rosszat... Múlt héten az új Gödörben léptünk fel a párizsi *Magyar Műhely* hardcore-sorozatában, friss és fáradt tagok. A *Mrt* című „szuperfónikus” performanszunkat adtuk elő, „neogyaga netpoézisre”. Rövidek és durvák voltunk, mint a punkok,

haha. 2007-ben az iWiW közösségi portálon Uzenofal Disztrójer álnéven átírtam vagy száz bűnrossz verset még rosszabbra. Igazi gyöngyszem lett mindegyikből, röhögésre és picso-
gásra készítettük a tisztelt publikumot, ahogyan azt Bada Dada mondaná. Ő augusztusban töl-
tötte volna be az 50. évét – hiányzik nekünk ez a telepi „megváltó zseni” és „túrhetetlen idió-
ta”. Tiszta erők törtek felszínre a városban, nem tudta lenyomni őket a krízis, munkanélküli-
ség, pénztelenség. Itt van Kettős Tamás igazmondó rapbandja, és a QuarkTett ifjú titánjai,
akik minden Beatles, Zeppelin vagy Neurotic számot hitelesen lejátszanak. Következő premi-
erünk kedvesem, Falcsik Mari költő *Nőket néző képek* kötetének bemutatója lesz november
elején, három énekesre, két gitárra és tíz korsó barna sörre. Együtt dolgozunk, a csoportok
összemosódtak, nem is tudom, van-e még Opál Színház. Ha van, akkor ez az. „A jövő útjai ki-
fűrkészhetetlenek...” Mersz Overgrund szobaklubot építünk a Józsefváros egyik öreg házának
emeletén, a harmadik helyünket, éppen a mosdó van soron. Mert „valahol otthon kell lenni” –
mindenhol otthon kell lenni a világban.

Budapest – Szabadka, 2013 ősze



Ha titokszerű marad

HAVASRÉTI JÓZSEF – KERESZTESI JÓZSEF – MEKIS D. JÁNOS – MÜLLNER ANDRÁS
KEREKASZTALA BENDA BALÁZSRÓL*

Keresztesi József: Az est nagyjából háromnegyed óra késéssel kezdődik, a könyvet nagyjából másfél év késéssel mutatjuk be, a könyv pedig nagyjából két év késéssel jött létre. Ha valaki megnézte a falon elhelyezett fénymásolt rajzokat, annak számára szerintem egy-két dolog már kiderült Benda Balázsról, akinek a kötetét be szeretnénk mutatni ma este. Benda Balázs 1965-ben született Szegeden, és az életét is ott élte le. Először akkor került az országos érdeklődés homlokterébe, amikor 1983-ban, gimnazista korában kiragasztotta a márciusi ifjak tizenkét pontját néhány példányban a maga ákombákom kézírásával – ezt a Történeti Levéltárból sikerült megszerezni, ebben a kötetben szerepel is faksimilében. Nagy nyilvánosság előtt elkövetett izgatásért fél éves, két évre felfüggesztett börtönbüntetésre ítélték, és a megye összes középiskolájából kitiltották. Erről Haraszi Miklós tudósított még annak idején a szamizdat *Beszélő*ben.

Balázs írt, rajzolt, performanszokat adott elő, és elsősorban élt, Szegeden, '92-ig. Eléggé nehéz behatárolni azt a területet, ahol működött, mert mindenféle területen mozgott. Számomra az a fő kérdése ennek a kötetnek, hogy működnek-e a szövegek, működnek-e a képek meg a dokumentumok a személyiség, a figura nélkül, amely mögöttük áll. A kötet keletkezéséről annyit kell tudni, hogy Balázs halálát követően több próbálkozás is történt, hogy összeszedjék a hagyatékban maradt szövegeit, töredékeit meg rajzait, de ezek a próbálkozások egy idő után megfeneklettek. 2007-ben volt Szegeden egy találkozó, és ott beszéltek meg Müllner Andrással és Szegi Amondóval, hogy megpróbáljuk összegyűjteni azt a sok anyagot, ami különböző embereknél található. Balázs életében alig publikált, csak a JATE környéki lapokban jelent meg, illetve kijöttek a rajzai a régi *Magyar Napló*ban, és a *Pompeji* is még életében hozta az egyik írását. Halála után több szövegét is közölték, a *Pompeji* például egy olyat, amit egy felolvasáson a magnófelvétel alapján jegyeztek le – ebben Balázs kiszólásai, gesztusai is benne vannak, tehát nem pusztán írásos dokumentum. 2007 előtt a legnagyobb anyag a hagyatékából az volt, amit a *Déli Felhő* című pécsi fanzinban publikáltunk 1998-ban.

Négy év munkájába került, hogy összegyűjtsük a képeket, a szövegeket, és az volt a koncepció, hogy mindent beteszünk a könyvbe, mert hiszen az egész életmű főként töredékekből áll – ha valaki megnézi a kötetet, akkor láthatja, hogy befejezett, kerek írás nem túl sok van benne. Úgyhogy nem mondtuk meg, nem döntöttük el, hogy melyik töredék volna jó, és melyik nem. Podmaniczky Szilárd és Balogh Endre álltak a vállalkozás mögé, mindketten a saját kiadóval, majd az utolsó körben Szalay Miklós munkájával készült el a végső tördelés. Mindeközben már tudtunk róla, hogy létezik egy párizsi útinapló, részben szerelmes levél, részben útikönyv, de ez a körülbelül negyven ezer leütésnyi, rajzokkal ellátott szöveg már nem jutott el hozzánk a kötet nyomdába adásáig, úgyhogy végül most látott napvilágot a

* Benda Balázs *Kalandos történet* című posztumusz kötetének bemutatóján, a pécsi Kanta Bárban 2012. március 29-én elhangzott beszélgetés szerkesztett változata. Sajtó alá rendezte: Keresztesi József.

2012. márciusi *Jelenkorban*, és a könyv amolyan kiegészítő anyagának tekinthető, emellett Mekis D. János közölt egy recenziót – vagy inkább kisesszét – ugyanebben a lapszámban a kötetéről. Nagyjából így áll most a hagyaték-feldolgozása; nem hiszem, hogy sok szöveg maradt volna még Balázs után.

Ma este jelen van Müllner András, a kötet egyik szerkesztője, Mekis D. János, aki az említett recenziót írta, és Havasréti József, ő annak idején a *Déli Felhőt* szerkesztette velem együtt. Az első kérdés szerintem eléggé kézenfekvő: Benda Balázs olyan személyiség volt, hogy mindenkire erős hatást gyakorolt, aki csak egyszer is találkozott vele, de annak, aki nem ismerte személyesen, és akinek a körülötte kialakult legendárium sincs meg, tehát aki csak az írásaival és a rajzaival találkozik, vajon mit adhat ez a kötet? Miért ajánljuk ezt a kötetet?

„1965-ben születtem Szegeden, kedvező körülmények között, meleg, világos helyen. Egy idő múlva elértem mostani testmagasságomat (172 cm), ami valószínűleg természetes úton már nem változik. Súlyom is gyarapodott, volt idő, mikor kövérnek mondtak, s volt, mikor soványnak embertársaim. Észjárásom lassú, szellemi képességeim gyengék. Ám széperzésem fejlett, és ezért szeretek sok szép festményt és színes képet festeni, így kerültem ebbe a katalógusba is. A szép festményeket majd eladom jó pénzért, így gazdag ember válik belőlem. Majd megnősülök, egy szép nő lesz a feleségem, hogy ne kelljen szegyenkezniem a külseje miatt, amikor az utcán sétálunk vagy más nyilvános helyre megyünk. Tervezem még, hogy jól sportoljak majd a jövőben, és a békés öregkort is.”

(Önéletrajz)

Mekis D. János: Én a *Déli Felhőt* olvastam-ismertem, és Balázst is, de nem voltam soha szegedi, úgyhogy a legendás személyiségét csak távolról ismertem, nem kerülhettem annyira a hatása alá. Mindenesetre az tűnt fel annak idején, hogy jók a szövegek, most viszont még távolabb vagyunk ettől az időszaktól, miközben valamennyire az irodalmi megszólalások módja, vagy egyáltalán az irodalom környezete is változott, s úgy tűnik mégis, hogy ez a szöveg működik mint korreprezentáns. Valójában az elnyert szabadság, az írás szabadsága az, ami élesen különbözik attól a helyzettől, amikor kézzel kell ákombákom betűkkel a tizenkét pontot leírni és kifüggeszteni Szegeden a nyilvános vécékben, meg a Hősök kapuja mellett a falra. Ebben a szituációban, az abszolút cenzúrázott környezetben következett be az írás felszabadulása, és erről a felszabadulásról tanúskodik tulajdonképpen Benda Balázs írásainak gyűjteménye. Ez nemcsak Benda Balázs felszabadulása, nemcsak politikai szabadság, hanem a cenzúra és az öncenzúra alóli felszabadulásnak a pillanata. Ennek sok komponense van, például az, hogy az *Élet és Irodalomban* furcsa, új írásokat lehet olvasni, vagy megjelenik a *Magyar Narancs*, valamint az, hogy gombamód szaporodnak a szinte házilagos, primitív nyomdatechnikával előállított lapok, egyetemi újságok, és így tovább. Ennek a pillanatnak az elején járunk, amikor ezt a kötetet olvassuk, a '80-as évek végén, a '90-es évek elején – ekkor keletkeztek ezek a szövegek. Mint kiderült, nem voltak fiókban maradt remekművek, ez a rendszerváltás tapasztalata, szociológiai tény, de ez az a pillanat, amikor az irodalmi szabadság bekövetkezik – szólásszabadságnak is mondhatnám –, és megtörténik az irodalmi beszéd felszabadulása.

Müllner András: János korlennyomatról beszélt, ami bizonyos szempontból felfogható leértékelésnek is: ha sarkítani akarnám, amit mondott, akkor ez azt jelenti, hogy olvashatatlanok

ezek a szövegek abban az értelemben, hogy csak a történeti, dokumentatív értékük él. Tudom, hogy nem ezt mondta, s nem is akarom kiélezní. De ha az ember kulturális kincseket keres benne, akkor most föltenném a kérdést, hogy kinek mond az a név valamit, hogy Januaria? Egy ember, kettő... Tudom, a három ember elég sok, az már elég jó arány. Hogy ha jól emlékszem, az Isaura nevű rabszolgálynáról készített sorozatról van szó, amikor az emberek szembesültek azzal a ténnyel, hogy élnek rabszolgák is, és gyűjteni kell a felszabadításukra...

K. J.: Csak a fiatalabbak kedvéért: volt egy brazil szappanopera, az *Isaura*, egy rabszolgálynáról szólt, és Januaria volt a dada vagy kicsoda, aki Bendánál mint „Zsanuária, a nagy testű nő munkás” jelenik meg. Magyarországon az emberek valóban pénzt kezdtek gyűjteni Isaura felszabadítására, ez 1986 őszén történt.

M. A.: Az, hogy miként működik a Benda-írásmű, ebből a Zsanuária-történetből jól látszik. A *Kalandok a barna uszályon* című novellában egy szivar alakú hengeres barna test forog a folyóban, ez nyilvánvalóan a Tisza, hogy ha valaki ezt referenciálisan akarná rögzíteni, és Zsanuária ennek a szivar alakú barna uszálynak, ami nagyon sok ember halálát okozza, a szinonimája vagy allegóriája. Benda Balázs írásmódja nagyon sokszor úgy működik, hogy bedarálja ezeket a popkulturális ügyeket, függetlenül attól, hogy honnan származnak. Mindenesetre ez elég szórakoztatóan van előadva, egyfajta bibliai gondolatrítusként. A mondatok mindenféle centrum vagy cél nélkül követik egymást, permutatív módon újra és újra megfogalmaznak valami szörnyű terrort. Benda permutálja a szörnyűségeket, ezt folyamatosan csinálja, és egyszer csak úgy ér véget, hogy látszik, hogy megunta, kész. Nem történik semmi, csak halál, vér – minden ugyanaz, egy szinten elkezdve, s ugyanazon a szinten befejezve. Németh Gáborral tudnék egyetérteni – ő valami miatt megszállottja Benda Baláznak, történetei is vannak, személyesek, és olvasmányélményei –, és hát újra és újra hangot ad annak a véleményének, hogy Balázs egy ilyen populáris hengerű volt, aki a populáris kultúrát bedarálta az írásaiba, s nagyon szépen ír népszerű műveket.

Havasréti József: Elégé föltűnő, hogy ezek a szövegek nem nagyon különböznek attól, amiket ugyanebben az időben, mondjuk, Garaczi László írt. Ez felveti a kérdést – ami egy bizonyos szempontból teljesen értelmetlen –, hogy hová fejlődhetett volna ez az életmű és ez a pálya. Másrészt viszont minden eredetisége meg felforgató ereje ellenére tényleg elég jól beleillik a '80-as évek végének, '90-es évek elejének bizonyos írói törekvéseibe. Akkoriban erre előszeretettel mondták azt, hogy ez valamiféle szövegirodalom. Mármost ezt egyfelől lehetett úgy érteni, hogy az író körülvéő társadalmi valóság problémáival nem foglalkozó, csupán az irodalmi utalások és idézetek birodalmában barangoló szerzőtípusnak írásmódja – egyébként Benda nem ilyen, mert nagyon sok lokális elem van benne. De úgy is lehetett ezt érteni, ami Bendára elégé jellemző, hogy ez egy se füle, se farka új szövegirodalom, nagyon egyszerűen fogalmazva. Tehát hiányzik belőle az igény, ami a korábbi írókban megvolt, miszerint profinak kell lenni. Vagyis ha én megkülönböztetem magam a '80-as években mint jó író, akkor ez azt jelenti, hogy professzionális író vagyok; tudok mondatokat írni, tudok formát adni, képviselek valamiféle – ahogy akkoriban ez felértékelődött – irodalmi hivatásaitak vagy szakmaiságot. Ennek mindenféle ismérvét nagymértékben tagadják Benda írásai. Ami lehet, hogy azért volt, mert tét nélküli közegben mozgott: végül is azt írt, amit akart, aztán vagy megjelent, vagy nem. Vagy pedig valamiféle bátorság volt benne (biztos, hogy volt benne egyébként bátorság). Ezt ma már nehéz eldönteni.

Egy dolgot még hozzáfűznék, ami nem annyira kapcsolódik Bendához, csak itt a különböző barátokkal beszélgetve sokszor fölmerült: Pécsen nekünk is volt egy „Benda Balázsunk”, csak hát utána nem maradt ilyen sok szöveg. Kis Sándor, a Kis Sanya, aki szintén egy helyi életművész- és egy irodalmi csodabogár-kategóriát testesített meg. Olyan sokszor megemlítődik Benda Balázs kapcsán, hogy olyan volt, mint a Kis Sándor, hogy bennem még mindig előjön. Mondjuk, én Benda Balázst egyáltalán nem ismertem személyesen, Kis Sándor pedig jó barátom volt, egy olyan ember, akit szerettem. Ez afféle túske bennem, hogy Balázsnak az írásából sikerült összehozni egy ilyen szép kötetet, Sanyából meg nem.

M. D. J.: Józsi, remélem, nem veszed fenyegetésnek, de a ködlovagokról kellene sorozatot indítani...

H. J.: Igen, ők mind ilyen ködlovagszerű valakik.

M. A.: Mellesleg eszembe jut az, hogy mikor született a Sanya? '65-ös?

H. J.: Hát úgy valahogy.

M. A.: Csak azért, mert eszembe jutott, hogy egy generációt is lehetne erre a két emberre alapozni: az elveszett nemzedék. Komolyan mondom, nem viccelek, mert van egy kerouac-os magyar változata ennek az egész dolognak, s mind a két ember ennek a része. Ők szókratészi meg jézusi értelemben osztották az észet – teljesen jó értelemben mondom, hogy osztották az észet. Ez volt a fontos, mert performerek voltak; nem annyira volt fontos például a rögzített megmaradás. Benda Balázs elsősorban azért írt szerintem, mert ott gyűlt össze a többi kreatív, akikkel együtt lehetett inni, velem együtt például. Úgy értem, hogy azért írt, mert annak volt egy ilyen célja... Egyébként erre konkrét példám van: amikor eljöttünk Pécsre felolvasni, akkor be kellett zárni egy lakásba, és akkor ő megírta estére a felolvasandót. Ez nem egy céltudatos írói élet, hogy oké, írok, és egyébként néha felolvasok. Hanem az van, hogy állandóan felolvasok, akár van, akár nincs... Egy ilyen életművészetet sejtek ebben, ennek egy magyar változatát.

„Ám erejük egyre lankadt, már több sebből véreztek, Peddit például már nyakon, könyékén és halántékán lőtték, Bent pedig kulcsfonton, combon, lépen és vesén. De bele is szúrtak, a fejbőrébe csak szerencsére, mert a koponyáján elcsúszott a kés, aj, bár hallottatok volna azt a csikorgást! Nem segített még az sem, amin ők is igen elcsodálkoztak, hogy, mint a filmekben, nem fogy ki a lőszer a pisztolyukból és a puskájukból, és így nem kell tölteniük. Érezték, ütött az utolsó órájuk.”

(Az Aleut-szigetek gyomrának titkai, 3. darab, 8. rész)

K. J.: Nekem egyébként az volt a benyomásom Balázsról, hogy mindig feszegetni akarta a határokat: elmenni a botránynak a széléig, amikor még megmarad a saját gyermeki ártatlansága, ahol még éppen nem nézik varacskos disznónak. Úgy csinált botránnyokat, hogy ne lehessen rá megharagudni, egészen röviden. S nagyjából a szövegeit is így akarta írni.

Szegeden volt vagy másfél hete [2012. március 18-án a Grand Caféban – K. J.] egy Benda-est, ahol többek között Németh Gábor is szerepelt, és rögtönzött egy kis esszét Balázsról. Nagyon hasonló dologról beszélt, mint Józsi: amikor Balázs írja a szövegeit a '80-as évek legvégén, a '90-es évek elején, akkor a magyar irodalom másról sem szól, mint a jól megcsinált

mondatról. Ugye, ez a „posztmodern szövegirodalom”, ahol „jó mondatokat” kell írnia a magyar íróknak. Azt mondta Gábor, hogy Balázsban az az érdekes, hogy vannak ugyan nála jó mondatok, de láthatóan nagyjából leszárja ezt a dolgot, hogy jó mondatokat írjon. Ő hatást akar kelteni, vicces történetet akar írni, gyomorforgató történetet, vagy megrázó történetet. Nem egészen azon a nyomvonalon mozog, mint a szövegirodalom. Mindezt Németh Gábor valamiképp a neoavantgárdhoz kapcsolta. Az volna a kérdésem, hogy ha lenne a magyar irodalomnak egy titkos története, olyan figurákkal, akik nem kerülnek be a Spenót legfényesebb lapjaira – s nyilván vannak ilyen figurák –, akkor hova tennétek a Benda-életművet? Például van-e szerintetek köze a magyar neoavantgárdhoz, ha nem is intézményesen, de valamilyen formában?

M. A.: Bármennyire is egyetértek egy csomó mindenben Németh Gáborral, azt nem gondolnám, hogy Benda mondatai afféle szimulált neoprimitív mondatok volnának. Nem lehet azt mondani, hogy ne lenne megcsinálva a mondat. Végül is azt éri el, hogy az ember folyamatosan, már a mondatszinten gyanakszik, hogy mi is az, hogy mondat. Gondoljunk olyan szerzőkre, mint Kukorelly, Parti Nagy vagy Garaczi. Szerintem Balázs probléma nélkül becsatlakozik egy olyan körbe, amely ezekkel a direkt butított, iróniával telt mondatokkal dolgozik. És így rögtön nagyon is veretes társak közé tartozik, s tényleg, ott van a neoavantgárd uszályában.

M. D. J.: Kiegészíteném azt, amit mondtál. Szegedi szerző például Szijj Ferenc. *A futás napja* című kötetének a mondatai, vagy Podmaniczky Szilárd mondatai: mindkettőből kimutatható a Bendára gyakorolt hatás, illetve a kölcsönös hatás, az írásmódok cirkulálása. Aztán ott vannak a korai Darvasi manierista tömondatai. Garaczi jutott még elsősorban eszembe; az a kibillentés, amikor elindul egy történet, elindul egy mondat, és akkor egészen váratlan módon átmegy egy más regiszterbe. Egyébként Németh Gábor is ide tartozik, meg Solymosi Bálint, Nagy Attila Kristóf...

H. J.: Hogyha megpróbáljuk valamiféle kontextusban elhelyezni, akkor egyfelől revelatív erővel hatott a Papp Tamás-féle *Szógettő*, a magyar neoavantgárd irodalom antológiája. Az ott olvasható szövegkorpusz felől a Benda szövegei szerintem jól értelmezhetőek. Másrészt volt két könyv, ami annak idején nagy érdeklődést keltett: a *Csipesszel a lángot* című tanulmánygyűjtemény, illetve Kőrösi Zoltán *Felrombolás* című interjúkötete. Az ezekben megjelenő prózaírók között érdekes módon nagyon sok szegedi vagy pedig Szegeden tanuló, máshonnan származó szerző található. E szerzők prózaíráásával nagyon rokon szellemű volt Benda. Érdemes elgondolkodni, hogy ez részben a hely szellemének köszönhető-e, vagy az irányzati kötődés működik benne, vagy a nyolcvanas évek második felét jellemző nagyfokú felszabaddultság, és így tovább. Tehát millió dolog van Bendával meg az akkori szegedi irodalommal kapcsolatban, amit végig lehet gondolni.

„Elúsznak mellettük a tájak, ez már megtörtént egyszer, csak most sokkal lassabban, elúszik a madárház, a félkörbüfé, egy másik büfé, teraszán a kerékpárosok, sárga ruhájukban és fekete sapkájukban, ülnek, Inge és Gaál felé fordulnak, fordítják fejüket utánuk, ahogy elhaladnak mellettük. Kilépnek a kapun, átmennek a téren, talán gondoltak rá, hogy leülnek egy padra ott, a pad mellett virágládák, trópusi és mérsékelt övi növények, de most nem ülnek le, már nem érvényes. Közben beborul kicsit, enyhén, kevésbé,

mint amikor megérkeztek, kevésbé borul be, borul el az ég. Macskakő a lábak alatt, az emberek sietnek körös-körül, hatvan évvel régebben van, Gaál ruhája hatvan évvel régebbi, Inge ruhája hatvan évvel régebbi, ahogy sietnek, megállnak egy újságáros háznál, Gaál napilapot vesz, kinyitja, megáll, belenéz, összehajtja, Ingébe karol, körülnéz, nyugtalan, elsietnek.

– Háború? Kitért a háború.”

(...más divat és más távolságok)

K. J.: Szerintem van két fontos dolog, ami megkülönbözteti őt a '80-as évek szövegirodalmától: egyrészt szórakoztató szövegeket akart írni a szónak a legprimitívebb értelmében, a csiklandozás értelmében. Amikor a JATE-klubban felolvasást tartott, akkor betódultak az emberek, negyven percen keresztül ültek előtte és vihogtak hangosan. Tehát a felolvasás egyszerre volt performansz és kabaré. A másik pedig, amit azzal a közmegegyezéssel akart kezdeni, hogy végük volna a történeteknek. Ő a leghétköznapibb értelemben vett történeteket akart írni, de olyan történeteket, amelyeket az akkor induló kereskedelmi tévék műsorából, a különböző horrorfilmekből, science-fictionökből épített, a legviccesebb, legparodisztikusabb módon. Szerintem nagyjából olyasmit szeretett volna írni, mint a *Twin Peaks*. Ez a sorozat nagy hatással volt rá (a Killer Bobtól nagyon félt például).

Még egy kérdést szeretnék fölvetni. Benda Balázs munkáit hozzá lehet rendelni egy bizonyos korszakhoz, be lehet csatornázni a magyar irodalomba bizonyos helyekre – bár szerintem a legtöbb helyről kilóg –, de van egy dolog, amiről érdemes szót ejteni, mégpedig a romantika. Én még nem láttam igazi, hús-vér romantikust élőben Balázson kívül, akinél megszűnik a különbség az élet, illetve a mű, az alkotás között, és a kettő teljesen egybefolyik minden szinten. És úgy érzem, hogy a fölfokozottsággal, az állandó érzelmi lobogással, azzal, hogy mindenkit le akart venni a lábáról, ő a romantika legköznapiabb, hogy úgy mondjam, szélesvásznú értelmében romantikus volt (nem véletlen, hogy az életmű túlnyomó része töredék). Egy történetet kénytelen vagyok itt elmondani, az eszemben van Szeged óta. Láttam egy kispályás focimeccset, ahol a csapat, amelybe Balázst is tartozott, a Szegedi Egyetem egyik csapatával játszott. Ott volt Benda Balázs kínai tornacipőben, kiscatnyában, felül egy póló és egy barna iskolaköpeny, amit sosem vett le magáról, és játszott a meccsen. Az volt benne az érdekes, hogy ez nem paródia volt. Lobogott a köpenye, ahogy igyekezett, majd' megfeszült, iszonyatosan keményen küzdött, és emlékszem annak a csávónak az arcára, akit ő fogott, egy – nem is tudom – orvostanhallgatóéra. Egyszerűen nem tudta értelmezni ezt a szituációt, hogy itt egy ilyen apró ember, iskolaköpenyben, állandóan ott röpköd körülötte, föl-rúgni nem illik, mert az ciki lenne, de nem lehet tőle focizni. Ezt nem mondták neki, hogy egy ilyen mesekönyvből előlépett manóval fog megküzdeni. Láttam az iszonyatos döbbenetet az arcán. Balázs nagyjából mindig ilyen volt, mindig nagyon komolyan gondolta, amit csinált, miközben az egészben tényleg volt valami mesebeli. Szerintem ő a hardcore romantikusok között jól érezte volna magát.

M. D. J.: Hát... Ne áltassuk magunkat, Józsi, ez a Benda Balázs-történet egy bölcsész-allegória volt... Ami azt illeti, minden nemzedéknek megvan az a képviselője, aki ilyen romantikus alak.

M. A.: Abszolút egyetérték azzal, amit most Jóska mondott. Csak még egyvalamit hozzátennék, ami, mondjuk, a Schlegel-vonal: az irónia kérdését. Amikor odaáll egy átszellemült arc elém a focimeccs előtt, belenéz a szemembe, és azt mondja, hogy énekeld el azt, amit a múltkor, tudod:

Vietnami őserdőnek mélyében
Áll egy ifjú, puskát tart a kezében,
Ott fekszik az édesanyja mellette,
Dermedt szája nem felel a kérdésre.
Ami Go Home!

Ismerős ez a dal? Ez egy nagyon ismert mozgalmi dal volt. Balázsnak nagyon korán meghalt az édesanyja, és azt, hogy „ott fekszik az édesanyja mellette”, az én számból akarta mindig minden focimeccs előtt hallgatni. Ugye, ez volt az indulója a csapatnak, és én ennél perverzebb helyzetet nem tudok elképzelni. Ott áll ez a félárva, és szinte követi a szájmozgásodat. Nem is a szemedet nézi, hanem gyerek módra nézi a szádat, ahogy énekelsz, és próbálja utánozni a szöveget, mert ő nem tudja. Én tökéletes zavarban voltam, mert, nem tudtam, hogy most baszakodik velem, vagy tényleg szüksége van erre a dalra most, és ezt neki újból és újból el kellett énekelni. És ez zavarba ejtő volt. Ezért mondom, hogy ott a schlegeli vonal, az a mindent átjáró irónia, amit persze tekerhetnénk oda-vissza, de mégiscsak átjárta a mindennapokat. És félttem tőle. Igazából ő adta elő magát úgy, mint aki mindenkitől fél. Tényleg menekülő ember volt, de közben én tartottam tőle.

M. D. J.: Egy pillanatra a töredék kérdéséről, ami romantikus kategória... A magyar modernség kezdetének egyik fontos szövege Osvát Ernő *Motívumok* című írása. A *Figyelő*ben jelent meg, 1905-ben – de tulajdonképpen már a *Nyugat* programját írja meg benne. Arról szól, hogy a magyar irodalomban túltengenek a félkész művek és a félbemaradt tehetségek. Osvát az egész országot mint félkész-torzó szobrokkal teli tájképet mutatja be... S a *Nyugat*nak, a végül is elindult *Nyugat*nak, ennek a bizonyos megálmodott lapnak lett az a szerepe, hogy ezeket a szövegeket, ezeket a félkész szellemi termékeket egészzé alakítsa. Közismert, hogy Osvát honoráriumot fizetett közlésre még el nem fogadott szövegekért nem egy tehetséges szerzőnek: alakítsa át, írja meg türelmesen. A másik, ami eszembe jutott: Adynak *A magyar Pimodán* című írása. Ebben azt olvassuk, hogy a magyarok a kocsmában ülnek, és annyi jó dolog jut az eszükbe, de annyi jó dolog... S isznak. A magyar géniusz sokkal jobb, mint Ibsen, sokkal jobb... De nem írja meg, nem írja meg, inkább iszik. És az alkoholista tehetség szövegében néha egy új Goethe sejlik fel, egy-egy szó erejéig... Hát, ennyit a romantikus töredékről, és a modernségről.

„Álom 8.

Ismeretlen kisvárosban vagyok. Berúgtam és most sok ember között, forgolódva kiabálok, szónoklok a tömegben. Nem messze lakik Babits Mihály.

Bemegyünk a laktanyába. Néhány nap múlva magához hív a Mester. Kötetlenül élek, valahol a szabadság és rabság határán, a veszély árnyékában. Elmegyek hozzá, a lánya vagy unokája fogad. A Mester nagyon öreg és fáradt és beteg. Figyelmeztet: múltkori kijelentéseimet többen meghallották, de szerencsére ezek az emberek mellettünk vannak és csak neki mondták el, amit hallottak. Bejön egy férfi, leül az asztalhoz. Tán dohány-

zunk is. Mondják, komoly bajba kerülhetek. Félni kezdek. Mentetetőzöm, részeg voltam. Hirtelen megfagy szívélyességük. Tán mást vártak. Még egyszer megkérdem, hogy bízhatom-e azokban az emberekben. Biztosítanak róla. Elmegyek. Bánt, hogy csalódtak bennem. A Mesternek is biztos így mutatnak be. Fölépíthetetlen a lerombolt híd.

IX. 5-7.”

(Bejegyzés a piros füzetből)

K. J.: A könyv kijött nagyjából egy éve, másfél éve. Nem keletkezett róla semmilyen szöveg, az első recenzió, a Jánosé, a mostani *Jelenkorban* jelent meg. Ami nem is feltétlenül jelentene valamiféle rosszindulatú figyelmetlenséget: én úgy látom, hogy a magyar kultúra önszemléletéből hiányzik a periférikus látás. Nem irányul figyelem azokra az alkotókra, akik a szemhatáron kívül mozognak. Ha például Boris Vian Magyarországon élne – egy olyan csávó, aki durva szövegeket ír, és még trombitál is emellett, akkor már eleve nem lenne komolyan vehető figura. Látjátok-e bármilyen esélyét annak, hogy a Benda-életmű valamilyen értelemben becsatornázódjon, hatása legyen, valamilyen utórezgést keltsen?

M. D. J.: Én látom. Biztató analógia például a *Magyar Narancs* népszerűvé vált „Elsüllyedt szerzők” sorozata; vagy az a hatékony munka, amit te végeztél Rubin Szilárdnak a feledésből való kiemelése érdekében, vállvetve Dunajcsik Mátyással.

K. J.: Rubin Szilárd egyértelműen annak köszönheti a figyelmet, hogy Németországban fölfedezték.

M. A.: Fel kell fedeztetni.

H. J.: Deréky Pálnak van egy megállapítása, ami rám mély hatást gyakorolt, miszerint akinek nincs kortárs recepciója, azt már nagyon nehéz visszahozni az irodalomba. Ez is egy problémás elem. Egyébként Rubin Szilárdnak volt: sokan mondták, hogy kiváló író, akinek végül is megjelent a regénye stb. – ez tényleg egy másik történet.

M. A.: Nekem az a véleményem, hogy abszolút van rá esély, ugyanis kiszámíthatatlanul működik az igény az irodalomra. János már említette a ködlovag-témát: voltak a századelőn olyan emberek, akiket elfelejtettek, s aztán egyszer csak fölfedezték őket. Krúdy és Csáth. Vagy a Cholnoky-fivérek. Számtalan példát lehet mondani, akiket nem tartottak jónak, mert szintén töredékesen írtak, és amúgy is alkoholisták voltak. És akkor egyszer csak jön Mészöly Miklós, aki úgy kezd el írni, vagy hasonlóan, és akkor itt, a közeli egyetemen kidolgozzák ennek az elméletét is. Működik ez a dolog, most mindenféle ironia nélkül mondom, működik. És szerintem az egyik legfontosabb, hogy titok. Ha titokszerű marad, ha enigmászerű, akkor az állandóan képes felkelteni az érdeklődést. Még akkor is, ha nincs explicit, leírt kortárs befogadás. Kialakulhat valami, miért ne. Lehet, hogy Balázssal is megtörténik.

K. J.: Köszönöm szépen. Ez volna a végszó. Két megoldás van, a germanisták fordítsák le németre, a többiek meg kezdjenek úgy írni, mint Benda Balázs.

A BESZÉLGETÉS SORÁN SZÓBA KERÜLT MŰVEK:

Benda Balázs: *Kalandos történet*, Podmaniczky Alapítvány–PRAE.HU–Palimpszeszt, Bp. 2011.

H. M. [Haraszi Miklós]: Lapzárta után érkezett, *Beszélő* összkiadás, AB-Beszélő Kiadó, h. n. [Bp.], 1992, I. kötet, 7. szám, 410.

Benda Balázs: Franciaországi útinapló, 1992, *Jelenkor*, 2012/3.

Mekis D. János: Ellenírás. Benda Balázs: *Kalandos történet*, *Jelenkor*, 2012/3.

Papp Tamás (vál.): *Szógettő. Válogatás az új magyar avantgarde dokumentumaiból*. Jelenlét 1-2 (14-15), ELTE BTK, Bp. 1989

Károlyi Csaba (szerk.): *Csipesszel a lángot. Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, Nappali Ház Alapítvány, Bp. 1994.

Kőrösi Zoltán: *Felrombolás. Magánirodalmi beszélgetések*, JAK–Pesti Szalon, Bp. 1993.

Osvát Ernő: Motívumok, in uó.: *Az elégedetlenség könyvéből. Összegyűjtött írások*, Kiss József Könyvkiadó, Bp. 1995, 90-92.

Ady Endre: A magyar Pimodán, in *Ady Endre publicisztikai írásai I-III*, Szépirodalmi, Bp. 1977, III. kötet, 32-51.





BAKONYI VERONIKA

Férgekkel elárasztott én, drakulabőrű olvasó, túl sok látnivaló – a szubjektum nevetve kiborul

BENDA BALÁZS: KALANDOS TÖRTÉNET

Beatmanfi, az egy francia sanzonra hajazó szegedi alkalmi kocsmánóta Akárkije, Lui Zeyron, Sanghaj Balázs, persze maga *Benda Balázs*, vagy a szőrbeültetést vállaló (borz)detektívek, bűnözők, hajósok, vámpírok és farkasemberek – ezek a figurák *fertőzik meg* a 2011-ben a Podmaniczky Alapítvány, a PRAE.HU és a Palimpszeszt Alapítvány támogatásával megjelent Benda Balázs-kötet olvasóját, aki a teljesség igényével szerkesztett kötettel egyben Benda több mint száz összegyűjtött rajzát és a színes műmellékleteket is birtokba veheti, az áradó-elárasztó szövegesülés részeként.

A féktelennek tűnő, vad szabadságvágy pikareszk alkotásai, szükségszerű fragmentumai, a Benda-szövegek egyetlen különös *test* körvonalait hívják elő, melynek határvonalait, bőrét minden *idegen* tekintet megmozdítja, jelenlétet biztosítva e szegedi vagabond eddig rejtőző alkotói kultuszának. Teszi mindezt úgy, hogy a sérüléseken, blaszfémián, a neopunk szövegeken, a horroron, a bűnügyi történeteken, s szinte felölelhetetlen mennyiségű művészeti hagyományon keresztül láncolja magához olvasóját. A *Kalandos történet* ugyanis Benda Balázs a már a szegedi egyetem környéki lapokban publikált szövegei mellett *mindent megmutat*, még a performansz-szerű felolvasások gesztusait is átírja; s a faksimile közölt kéz- és géppíras darabokat, valamint az eddig kiadatlan Benda-szövegeket, füzeteket, levéltöredékeket is egybeszerkeszti. Így, amit a „fiatal halál” elvett, s ami az életmű minden mozzanatában haláltánc-szerű, *macabre* *abjekció*ként vérzik át, posztmodern *ars moriendiként* nyilvánul meg, most a kötetbe szerkesztés által különösen szerencsés időzítéssel kerülhet szervírozásra.

Ugyanakkor a szerkesztők kissé talán túlértékelik a teljesség igényét a Benda-világ megismertetésének szándékaként, hiszen ez a rajzokat is átzsilipelő szövegesülés szinte minden írás saját, sosem fáradó, kimeríthetetlen játékának súlya alatt is kíméletlen az olvasóval. Hiszen Benda sokszor kísérteties-patologikus szövegei az újabb testkorszak bizonyosságával úgy küzdenek a metafizikai árvasággal, a dichotomikus gondolkodás feszültségeivel, hogy az *abjekt* különböző struktúrái kerülnek a középpontba. Benda abjekt művészetet gyakorol, s szövegei úgy teszik próbára a tudat lehetőségeit, hogy nem pl. anti-reprezentációba menekülnek, vagy a formátlanba, mint az abjekt művészetet képviselő egyik legnagyobb művészeti csoportosulás, az YBA művészei. Bendánál az abjekt struktúrák előtérbe kerülésével a politikai és társadalmi diskurzusok egyik főbb célpontja, a szembeötlő bőrszín is tétovaságon kap-

ja olvasóját, a rémségek *helyeit* lokalizálva, vállalva az abjekció által a szubjektumra mért csapásokat. Muszáj lesz odanézni.

Ugyanis mindaz, ami felfalja a testet a hús nyitott eseményében, amely a *formátlant* is felkínálja¹ a reprezentáció számára és így még *öngyilkolásra* is készíthet, képes szöveggént manifesztálódni a Benda-életműben.

Míg sokan Benda akkoriban Szegeden tartózkodó kortársai közül a „buliztunk együtt” egyetemista módozatú kötődésével jelzik, hogy a '80-as évek végének és a '90-es évek elejének házibulis mókájához hozzátartozott például a Pink Floyd által artikulált tévékidobás az ablakon/erkélyen, a CPg, és Benda Balázs, vagy hogy a szegedi Dugonics téri több verzióban mesélt verekedés a punkok, skinheadek, dlerek részvételével egy adott korszak feszültségének jellegzetes tünete, addig ennek a féltelenségre emlékező történetnek része Benda szegedi mindenütt-jelenlétének mítoszában kívül az is, hogy nagyjából 10 évvel e korszakot megelőzően Benda ellen (17 évesen) 1983. március 15-én a kissé aktualizált „12 pont” kifüggesztése miatt – akkor egyedülként – büntetőeljárás indult „nagy nyilvánosság előtt elkövetett izgatás” vádjával. Ennek következtében az akkor még kiskorú Bendát kitiltották a középiskolából érettségi előtt, s így az utólagosan magát az érettségi tablóképen lányá színező Benda fotója emblematikusan őrzi az (ön)kivetés, a Benda-féle *abjekció* egyik megnyilvánulását.² Soós Mihály³ azután a Kádár-korszak március 15-éi között pozícionálva követi a Benda-ügy jegyzőkönyveinek módosulásait, az 1983-tól azután minden évben sorra kerül „ellenünnepléseket”, melyek között Soós szerint „1983 csak nyitány volt a későbbi évek nagyobb megmozdulásaihoz”.⁴ Az ügyben szintén érintett szegedi író, Darvasi László e 12 pont „ócska ügyének” megemlékezése kapcsán⁵ azonban egy *rendhez szabott* testet⁶ is kijelöl, miköz-

¹ Georges Didi-Huberman szerint a kép, a költői nyelv feszültsége a rezsimek közötti, a látásra adott oszcillálásból jön létre. „(...) a tünet (a szimptóma) fogalma ebben a konstrukcióban döntőnek bizonyul: freudi paradigmaként lehetővé teszi számomra, hogy a strukturalista szemiotológián túlrá vezető utakat felkutassam. Egyszóval a tünet az lehetne a jel számára, ami a hús a test és a kép a reprezentáció számára.” DIDI-HUBERMAN, Georges: Image, matière, immanence. In: *Rue Descartes*, 2002. 4. p.86–99. [Ford. tőlem].

² Szijj Ferenc *Benda Balázs-émlékbeszédében* így idézi meg az idevonatkozó szegedi eseményeket: „Aztán kiderült, hogy egy társával (akit sikerült kihagyni az ügyből) több helyen kiragasztgatták ezeket a tizenkétpontos papírokat, 15-én volt egy nagy razzia a Békében, aztán Benda Balázst elkapták, és „nagy nyilvánosság előtt elkövetett izgatás” vádjával fogva tartották és eljárást indítottak ellene. Kiderült, hogy széles körű nyomozás folyt, házkutatásokkal, kihallgatásokkal, itt-ott fellelt szamizdatokkal, melyekre hivatkozva aztán mellékszálként három fiút, köztük egy későbbi jó barátomat a főiskolán vontak rémisztő és megalázó eljárás alá, melynek a tétje a kicsapatás vagy a bentmaradás volt. Benda Balázst pedig elítélték hat hónap börtönre, két év próbaidővel, kizárták a megye vagy talán az egész ország középiskoláiból, és csak később, más városban, protekcióval, magántanulóként tudta letenni az érettségét. (Lásd Beszélő 7. [1983])” SZIJJ Ferenc: Benda Balázs-émlékbeszéd. (Fiktív megemlékezés) In: *Élet és Irodalom*, 2001. júl. 6. http://www.es.hu/szijj_ferenc;benda_balazs-emlekbeszed;2003-03-05.html (2011-10-21)

³ SOÓS Mihály: Egy tragikus sorsú másképp ünneplő. In memoriam Benda Balázs (1965–1992). In: *Tiszatáj*, 2008/02. p. 80–94.

⁴ *Ibid.* p. 82.

⁵ „A történész a tanulmányát küldte el nekünk, amely Benda Balázs gimnazista meghurcolásáról szól, illetve a kor – 1983 – ünneplési szokásait eleveníti fel. Nem is volt ez annyira régen, mint hinnénk. Benda Balázst néhány márciusi falragaszért rángatták a bíróság elé, s zárták ki aztán a csongrádi középiskolákból. S ebben az ócska ügyben valamiképp mi is szerepet kaptunk.” DARVASI László: Tizenkét pont, nyolcvanhárom tavaszán. In: *Délmagyarország*, 2007. márc. 14. p. 8. http://www.delmagyar.hu/jegyzet/darvasi_laszlo_tizenket_pont_nyolcvanhárom_tavaszan/2001679/ (2011-08-29)

ben a Bendával történetek szövegesülése sokszor éppen abból születik meg, amit a szavak alól kibújó, tünetekkel elárasztott test elszenved saját *rendetlenségeitől*. Benda olyan abjektumokhoz mer elkísérni minket, melyek a szimbolikus rendbéli testet hol az 1980-as évek bűnelkövetései, nyomolvasásai és kijáratái mentén *boncolják fel*, hol pedig úgy kísérti e rendbéli testet, hogy a fogyasztói kultúra teststátuszán innen és belül a „Fin De Siècle szocializmus”, a „marginális származékok”, az „új undokok” kerítik körbe azt a területet, amelynek szorongásait sok-sok hibával felügyelik a szorongás műfaján, a neonoáron belül annak detektívjei, rendőrfelügyelői. Benda szövegeit tehát egyaránt foglalkoztatják mindazok a megkonstruálható, megírható, illetve *megrajzolható* abjektumok, amelyek a performatív látásaktusok gyakorlataival, valamint a performansz-szerű felolvasások átírataival olyan esztétikai rezsimit szolgálnak ki, amelyben a „zombie-esztétika” morbid költői nyelve *kívülről* is emészt.

Mindez olyan mechanizmusra és eljárásokra kényszeríti a Benda-szövegeket, amelyben a nyelvi és a képi fordulatot követően, a reprezentatív és az esztétikai rezsím közötti oszcillálásban⁷ a reprezentáció helyei, a szocializált test és az abjekció munkálkodásai élére állítják a Darvasi által is megidézett, a hatalmat képviselő testeket, mint például a nyomozóét. Darvasi a következőképpen ír az ügyben eljáró egyik nyomozóról: „Mi például emlékszünk a foltos arcú nyomozóra, ki ezen ügy kapcsán odaállt mellénk a folyosón, s a Btk.-t idézte (...). Később, a rendszerváltás után, az egyetemi könyvtár bejáratánál újra láttuk, valami bizottságot kísért a könyvespolcok közé. Él, dolgozott, szolgált. Emlékszünk a velünk egykorú fiatal nyomozóra, aki az öklét lóbálta az arcunk előtt, s azt játszotta, mindjárt ütni fog. Később fociztunk ellene újságíróként, sokat futott, nem cselezett jól. Emlékszünk a barátságos, húsos arcú őrnagyra, ki apánk helyett akart apánk lenni, és telefonszámot adott a kezünkbe, melyen jelenteni lehetett volna”. Mindez (Darvasi egy másik Benda-jellemzésével együtt, mely az éppen fizikai munkát végző Benda szegedi jelenlétét érzékelteti a megemlékezés során⁸) különös módon helyezi ugyanarra a felületre azt, amint egy szegedi paradigmán belül, illetve az adott kanonizáción – akkor éppen – kívül, a látható rezsímjében megjelenő, de a beszélő és felvonuló tömeg által *eltestetlenített*⁹ szubjektum mellett végre a beszédet és korporealitást követelő szubjektum is erőre kap a közös újraelakításában. Hiszen „A hatalom is oly módon *«tartja kezében» a testet (Foucault 1980, 187, De Lauretis 1999), hogy ezen normativizált, illuzórikus immaterialitása és homogenitása jegyében szólítja meg, interpellálja a szubjektumot, hogy az elfoglalja a rendszerben a helyét. Paradox módon – bár a szocializált én mindig megtestesült, «bőrbe kötött» identitással bír, mivel csak a test felszíne lehet személyisége kivetítésének egyetlen lehetséges vázsza – a népszerű metaforikával élve a lélek a szemben, az arcon, az ábrázaton lakozik. Azonban csupán a társadalmi elvárásoknak megfelelően stilizált, el(ő)adott*

⁶ a Martin Jay által egy Fin de Siècle szocializmus testének sémájaként azonosítható figurát In: TURNER, Bryan S.: A test elméletének újabb fejlődése. p. 7–51. In: *A test. Társadalmi fejlődés és kulturális teória*. Budapest, József Műhely Kiadó, 1997. Ford.: Erdei Pálma

⁷ RANCIÈRE, Jacques: *Malaise dans l'esthétique*. Paris, Galilée, 2004. érvelése alapján.

⁸ DARVASI, *Ibid.* http://www.delmagyar.hu/jegyzet/darvasi_laszlo_tizenket_pont_nyolcvanharom_tavaszan/2001679/

⁹ „ (...) a marxi ideológia az osztályharc jelenségét értelmezte a szellemi versus fizikai munka hierarchizált, kibékíthetetlen ellentétpárja mentén: miközben a munkás teste maga „eltestetlenedett”, ahogy az idea ideáltípusává vált, a világnézet előtérbe kerülése és az ipari társadalom elidegened(ít)ése következtében beolvadt a felvonuló tömegbe.” KÉRCHY Anna: Tapogatózások. A test elméleteinek alakzatai. In: *Apertúra* <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy> (2011-08-29)

és neutralizált, «eltestetlenített» test megjelen(tet)ése lehet a közösségi normák alapján értékelhető, olvasható önazonosság garanciája”.¹⁰ – összegzi Kérchy Anna a kulturális imagináriusnak alávetett szubjektum egysíkúságát.

Azonban míg a „társadalom illuzórikus megtisztulását célzó bűnbakképzés”¹¹ igyekszik elkendőzni, vagy kivetíteni a szubjektum létrejötte során szükségszerű, elfojtott, elfelejtett alakulásokat és hatásokat, addig a Darvasi és Benda által újra prezenciára kelt nyomozó(k) kísértő *testisége* újabb és újabb csapást jelent az ego-pozíció számára. Benda ugyanis rendszeresen és kíméletlen kiszámíthatatlansággal bújtatja ki szövegeiben hőseit a narratív bőrből, s az instabilitás heterogenitása folyton áttemeli a határokat. Egyfelől Benda kötete egyébként is kivételes mértékben képezi le tipológiai döntéseivel a Benda-szövegeket irányító legfőbb erőket, s a fedőlap és hátlap kivitelezése e letükrözésen túl egyfajta kevésbé óvatos intézés, hogy ne ringassuk magunkat illúziókba: bármit árul is el vagy feltételez az egyszerű underground és manifest történetfeltárás, pl. Benda 27 éves korában bekövetkezett véletlenszerű haláláról/öngyilkosságáról, a hátrahagyott alkotások nem egy örök diákköltő kezdeti törekvései, a töredékesség, esetlegesség, formátlanság pedig Benda művészetének tulajdonképpen előfeltételei.¹² Itt a fekete humor, az ironia, a noir krimi, a morbid kalandregények és folytatásos bűnügyi történetek, versek, fordítások úgy szolgálnak mély megértésről és az egzisztenciális szorongás tapasztalásáról esztétikai tanúságot, hogy a Benda-művek a *hús-vér valóság* azonnal kivetett elemeit is fel merik mutatni, azokat, amiről éppen elkapnánk tekintetünket, a lenyúzott nevető maszkokat, pellengérré állítva a maszkként védő formát, s legfőképpen az összeomlott tárgyak, az *abjektek* mentén perforálva a valóságot. Mindaz, amit kivetnénk magunkból, a testnedvek, ürülék (a könyvborítón a tenyérbe, vagy az egyik elbeszélésben a gyomorra székelés aktusa közben, mely aztán felfalja a testet), vagy amit méregnek titulálunk testileg-társadalmilag, mindaz, ami az élő számára az öregedés, a halál jele, a bomló test, a holttest, vagy az erotikus lény számára a genitális organizmus összeomlása pl. az autoerotizmusba, a mocsok és az étel, analitás és az oralitás egy felületre kerülése stb., tehát mindaz, amire általában vigyáz a szublimáció, a kultúrán innen, a nem tisztátalanban, azt Benda költői nyelve és vizuális alkotásai azonnal *láthatóvá* teszik. Így az identitás instabilitása és a szimbolikus jelentésrögzülések tapasztalata, az őselfojtás határán való lét, a kilöködések, az elkülönböztetések (már az elsődleges abjektól, az anyai testtől) rendszere, valamint az ego-pozícióra mért csapások, a skin egóra, a szubjektum határát képező bőrt érő sebesülések, és a rácsodálkozások a tiltotthoz, bűnhöz ismétlődően kapcsolt vérzésekre a kultúra tudatalatti energiái közé csapnak. Így válik a cselekmény Bendánál a leggyakrabban nyomozássá, azaz tények helyreállításává, amely azonban egyszerre gyógyulás és fertőzés, hiszen e szövegekbe, felolvasásokba szerkesztett, befogott olvasó együtt fogyasztja el a kiömlő vért is *s kommunikál a belsők jelenlétéről*. Az ösztönkésztetések, valamint a társadalmi erők és ellenerek jelölésmodalitásokra mért „együtthatása” pedig a *köztesben* tartja a mégis

¹⁰ KÉRCHY, *Ibid.* <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy> Az általa idézett művek: FOUCAULT, Michel: *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings. 1972-1977.* (ford. szerk. Colin Gordon) New York, Pantheon, 1980., illetve DE LAURETIS, Teresa: *Konok készítés. A kétszeres félreértés.* In: *Metropolis*, 1999/ 02. <http://emc.elte.hu/~metropolis/9902/lau2.html> (The Stubborn Drive. *Critical Inquiry*- 1998/24 (Summer 1998) no. 4. pp. 851-877.)

¹¹ KÉRCHY, *Ibid.* <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>

¹² Társadalmi munka. Benda Balázs gyűjteményes kötetéről. (Jánossy Lajos interjúja Keresztesi Józseffel.) In: *Litera*, 2008. ápr. 4. <http://www.litera.hu/hirek/tarsadalmi-munka> (2011-10-25)

bemutatandót, a Bendánál kulcsszerepet kapó abjekciót, mely átjárást biztosít a reprezentáció helyei között. Így szövegeinek nyomozói, felügyelői hol profetikus, angyali nyelven beszélnek, hol az ars moriendi emblémáival, halandóságuk ellenértékeivel testükön, testi sebesüléseik apokaliptikáival küzdenek. Ugyanis „az abjekt ambivalens fogalom, mert egyszerre jelzője mindannak, ami tisztátalan, beteg, utálatos és viszolygást kelt, vagy éppen ellenkezőleg, szent és érinthetetlen. [...] de nem a tisztaság vagy az egészség hiányából fakad az abjekt, hanem abból, ami megzavarja az identitást, a rendszert, a rendet.” Abjekt tehát az, „ami nem tiszteli a határokat, a helyeket, a szabályokat. A köztes, a vegyes.”¹³ Így lehetséges, hogy a Bendára emlékezők és az együttbulizók ugyanúgy értelmezik az 1962-es brightoni összecsapásokra emlékeztetően szövegesülve és a korporeális folyamatok kísértésének engedve analogizáló szegedi, szubkulturális verekedéseket, s a neopunk (a szegedi CPg nevű punkzene-karral is egy tető alá hozott) Benda-féle zombie-esztétikát¹⁴; vagy ezeken túl pl. *Beatmanfi* alakjában a magyar képregény módra úrfiúként megjelenő kulturális gerillát, annak testi megjelenítésével. Mindennek egyik alkotása Benda egyik képregénycskja is, mely a kötet szerkesztése nyomán *Az Aleut-szigetek gyomrának titkai* „folytatásos bűnügyi regény” 9. és 10. része „között” alcím által aposztrofált szöveghely két lapjára került.¹⁵ Ezt a képi narratívát egyrészt úgy teszi ki az iróniának, hogy a történetet a szöveg hétköznapi metaforikussága egyszerűsíti az *együgyűségig*, ezáltal teret ad annak, hogy „(...) az elkülönülő tiszta metafizikai ideává” váljon, „a hasonlóság pedig infrafizikus együgyűséggé”.¹⁶ Így mielőtt a képregény egyik figurája, József nőzni menne, keménykalapban és a hozzá illő öltözékben érzékeltetve elfedett-időzített férfiasságát, illetve a készülő vér látványát, azelőtt az első képkockán még társa és kettőjük testi reprezentációját kapjuk: a két férfit, evés közben félmeztelenül, szőrösen, eldöntetlenül hagyva azt, hogy a társadalmi normák szövegesülésében a férfi a parasztember csizmáját és alsóját, kényelmi darabjait viseli-e vagy a nő hiányában a vágyak meztelenségét teszik láthatóvá. Ezt követően a második kép viszont már az étel testbéli útját ábrázolja. A rajzokat kísérő szöveg pedig megnyílik az eseményszerűsége, a köztes iróniájára, ezzel magasabb reprezentációs szintre emelve a figurák testi határait, s a társadalmat éppen szervező erőket: „A belekben gyűlik az értékes anyag. Sorsáról annyit tudunk, mint más. Ha kell, akár fájni is tud. A szembe könnyet csal.”¹⁷ Ezeket a „kiszámíthatatlan jelentéseket, szövegbomlasztó, performatív, destabilizáló (játék)lehetőségeket kell adni a testnek. Ahogy nem engednék kibújni az abjektet a bőr alól, úgy kell hagyni legalább a szöveg-testet felfeselni, megbolydulni, töredékesen zárni, túlírni, egyszerűen mássá tenni. (...) Lehetőség egyfajta igazságtapasztalatra, az önmegértésre (...)”¹⁸

¹³ GYIMESI Tímea: *Szókészvonalak. Diagrammatikus olvasatok Deleuze nyomán*. Budapest, Kijarat, 2008. p. 96. idézi Kristevát magyarul (KRISTEVA, Julia: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil, 1980. p. 12.)

¹⁴ Így jellemzi Klaniczay az „új undokok”, az 1978-79-es év punkjainak esztétikáját. - KLANICZAY Gábor: *Elgyötört test és megtépett ruha. Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez*. p.145-183. In: *A performance-művészet*. Budapest, Artpool-Balassi Kiadó-Tartóshullám, 2000.

¹⁵ BENDA, p. 158-159. In: BENDA Balázs: *Kalandos történet*. Budapest, Podmaniczky Művészeti Alapítvány, PRAE.HU, Palimpszeszt Kulturális Alapítvány Szerk.: Keresztesi József, Müllner András, Szegi Amondó, 2011.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, *Ibid.* p.

¹⁷ BENDA, *Ibid.* p. 158.

¹⁸ MOLNÁR Zsuzsa: „KorpoRealitás” c. előadásából. Elhangzott a *III. Imagológiai konferencián*, Csíkszereda, 2011. április 15-16.

A *Kalandos történet* 2011-es megjelenésével és a kötet egységeinek beszerkesztésével, a mérnöki precizitással elhibázott nyelvi-ontológiai és vizuális-dramaturgiai fordulatainak köszönhetően a *Ludas Matyi* propagandisztikus, színes karikatúra-éráján túl a Benda-gyűjtemény úgy reprezentálhatja a rémségek helyeit, a struktúrák instabilitását, hogy a szubjektum kiborítására, az eszméletvesztésre irányuló erőök zseniálisan tesznek próbára esztétikákat, reprezentációs gyakorlatokat.

Get into the Hottest

„Ez az út kikerüli a határt, és így jut az ország belsejébe. Az ország nagy, és a határok lágyak, a keménységük ellenére. A fény minden alkalommal megremeg, amikor valami vagy valaki megmozdítja a levegőt, mint például most ön, uram.” – közli a kocsmáros (*Út északra*) a több Benda-szövegben is feltűnő Jan Februárnak arról, amint az idegen, a kívülálló tekintete alatt a határ, a felület megsérül, és így megtapasztalható az eseményszerűség, miközben Jan, aki- nek feltűnései rendre allegorikus olvasatokat kívánnak, éppen „alkalmas helyet” keres magának. És ezalatt Benda mondatai valóban megteremtik kivételes szituációként az írás, a mű elégedettségét, a szövegben való egyedüllét örömét, minimalista, forgatókönyvszerű, a szöveg precizitását most még a toldalékhiányokkal is megcsonkító jelölésekkel: „Ajka mosolyra [húzódik], és szélesre, és az ajkakon csak annyi nyál, amennyi, és ez pontosan elég az ajkak nyálasságához, és ahhoz pontosan elég, de levette kesztyűjét, és most kicsit izzad a tenyere, de ennyi izzadságot még szeretnünk is kell...” A testnedvek mint abjektek Bendánál nem kerülhetik el tehát a leírás figyelmét, mint ahogyan egyik hősének levágtatott végtagjai is kísértve kinyúlnak a szövegből az olvasó felé, akárcsak Benda zombijai, élőhalottjai. Ugyanis miközben a szöveg a reprezentáció szükségességében és a szöveggé válás erői közepette keresi az alkalmas *helyet*, tulajdonképpen a nevében is a folytonos átalakulás (január – február) szemiotikus visszahatásait áttilipelő Jan Február pikareszkjét kísérik. Jan testi prezentációjában pedig helyet/felszín kap, amint az izzadság kiül arcbőrére, s így a leírás *alkalmassága* éppen azáltal tölti be funkcióját, hogy nem hagyja szó nélkül a test e kilökését, egyik korporeális folyamatát (sem). Hiszen ez „a kivetődés, az *abjekció* úgy szabadítja meg a kulturálist mindattól, ami nem *odaillo*, ahogy a test szabadul meg azon testnedvektől és salakanyagoktól, amelyek ha nem távoznának belőle, miazmává válnának és megbetegítenék a testet. A benntartás és a kivet(őd)és helyez(ke)dés kérdése, amely könnyen fordítható/ fordul át a metanarratív reprezentáció szintjén szöveggé. A test szövegel – a szöveg testet öl/t.”¹⁹ Így tehát a szimbolikus rendbéli test ellenében dolgozó szemiotikus keres *alkalmassabb* helyet a megtisztulás jegyében. A testnedveket, idegen anyagokat ki kell taszítanunk magunkból, Julia Kristeva kifejezésével élve kiöklendeni őket, tulajdonképpen száműznünk őket énképünkől ahhoz, hogy ne veszélyeztessék testünk, identitásunk és társadalmi rendünk biztonságos határait azáltal, „hogy elsődleges, a nyelv/szocializáció/elfojtás előtti («önmagunkon kívüli») és ugyanakkor «test-közeli» állapotok felé csábítanak.”²⁰ Benda szövegei azonban végigkísértnek e perverz köztesben, és éppen az abjekció válik a reprezentatív- vá, többnemű modalitásával.

¹⁹ ZSÉLYI, *Ibid.* p. 40. In: *Korunk*, 2007/aug. p. 40-50.

²⁰ KÉRCHY, *Ibid.* <http://apertura.hu/2009/tel/kerchy>

A *Kalandoz történet* fedőlapjára a *Segíteni jó!* című Benda-kép került: a Benda-rajzokon mindig érzéki („székletszerű” meleget kibocsátó) nap elégedettsége, áldása alatt a Benda-rajzok hússtrukturálódására jellemző ráncolódás, a kifinomult jelzéssel megrajzolt hurkák, felgyűrődések éppen csak formát öltött, örök hiányával jelentkező múzsája, a nő, az óriási Vénusz megnyílik; ám nem a reneszánsz Vénuszokat megidézően, nem a férfi boncolja, vagy állítja ki annak viaszból megformált, anatómiai pontosságú, mimetikus törvényalkotás alá eső mását, megtekinthető belsősegeivel; hanem már a fedőlap, a könyv felülete manifesztálja azt, amit általában a felület hordoz, amit a határ vet ki magából, a nő tehát bizony beleszékkel a kedvesen, készségesen a nő szoknyáját felfogó férfi tenyerébe. Néhányan – köztük a kötet egyik szerkesztője, Keresztesi József is – emlegetik a Benda-életmű kapcsán Boris Viant, Louis-Ferdinand Céline-t, akiknek szintén nincs nagy tradíciója nálunk, valamint Antonin Artaud kegyetlen színházát. Ám a kötet *fizikuma* az *(ön)kivétel* oeuvre-jének *átnyújtásán*, e rajz allegorikus olvasatán kívül a nyombiztosítást (a halottkém-jelentések vagy a szamizdat irodalom miliójében) lefolytatva kikerülhetetlenül szegedi paradigmák felé is nyúl.

Elsősorban a márciusi 12 pont ügye, vagy a Benda halála kapcsán is megemlékező barát, Darvasi László meséi és testnedvekkkel kereskedő könnymutatványosai, száz halála, vagy a végül mindent megtisztító repülő ürüleke azok a motívumok, abjektek, valamint a (Müllner András által) „Tisza, virág” paradigmaként behálózott szegedi korpusz, melyek szövegesülések által a *Kalandoz történet* megjelenéséig is a felszínen tartották a Benda Balázs-világot; illetve az adott kötet szerkesztésében részt vevők (a kötet előszava impozáns és beszédes segítői listát tár elénk) munkásságát. S Benda szövegeinek, rajzainak performatív erejét most az is érzékelteti, hogy Perovics Zoltánt, a Metanoia Artopédia rendezőjét is foglalkoztatja e test megmozgatása, a Benda-oeuvre inkorporálása.

Benda világának mondatkonstruálásaiban, szemléletében, a vezetett látásaktusokban pedig ott az Otlík-olvasás élménye²¹, amely szintén kultikussá emeli a Benda-féle szövegkalandokat abban az értelemben, ahogyan a kultusz képes nem ideologikus alakká formálni a szerzői hatalmat (amellyel e posztmodern halálművészet persze minduntalan visszaél): a faksimile kézirat-közlésnek köszönhetően vizuálisan is, hiszen a gyermeki, ügyetlen íráskép mértéktelen mértéktartása felelős, gyermekkorban megérett bölcsességgel rögzíti a bűnt (ahogy Németh Gábor említette a kötetbemutató kapcsán), „elemi ügyetlenséggel” hágja át a nyelvi konvenciókat, s az elfojtás, elrejtés elleni csaták, a nevetés zavarai kompenzálni próbálják a sérülékenységet, bármiből is fakadjon az. (Például az elsődlegesen eltaszított abjekt, az anya korai elvesztéséből, vagy éppen a tanulástól megfosztottságból, vagy az első generációs értelmiséginek lenni állhatatos vadságából.) A Benda-mű tehát így gyilkol és így bölcs, ezt a jelenlegi válogatás mindenképpen illusztrálni tudja, miközben e kultuszon keresztül feltűnnek a Benda által „ujja köré csavart” (Keresztesi József, *Litera*, 2008.), egyetemi városként kitéüntetetten megfigyelt város, Szeged ma is dialogizáló toposzai, mitikus helyei.

Az abjekt másik modalitása is érvényre jut Bendánál. Julia Kristeva a tisztátalan (*impropre*) fogalmának fejezete alatt²² fejti ki az étkezéstől, élelemtől való undor kapcsán (mely az abjekt legarchaikusabb formája), hogy a görcs, a hányás, a rosszullét óvják meg a szubjektu-

²¹ Ld. erről: SZIJJ, *Ibid.* http://www.es.hu/szjj_ferenc;benda_balazs-emlekbeszed;2003-03-05.html

²² KRISTEVA, Julia: L'impropre. p. 10–12. In: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil, 1980.

mot a kloákától, a folttól, a tisztátalantól, s ezek az érzések végül úgy átjárják az egész testet, hogy ez az undor (az anyatej és a tej fölének metaforáján keresztül) végül az *elkülönbözödés* rendszerének első instanciája lesz. A tünet néma tiltakozás, az erőszak beivódik a szimbolikus rendszerbe, és az abjekt ebben a modalitásban leválaszt az anyáról és az apáról. Így akár a saját halálon keresztül is, de képesek lehetünk a másikká válni. Kristeva szerint a legtökéletesebb, a visszafordíthatatlanul *elbukott dolog*, abjekt a holttest, a kadáver (*cadere*, lat. 'elbukni'). A genny, a seb, a vér, a szag, az izzadság, a rothadás sem dolgok, nem tekinthetők objektumoknak, hiszen nem jelölik a halált, csak abjektokként jelzik a „hulladékot”, ami elől az élet menekül, s melyeknek el kell bukniuk, hogy a szubjektum *éljen*. Benda kalandregényeinek, képregényeinek, noir krimijeinek szövegeiben is megjelenik az abjektumnak ez a modalitása, ahol az abjekt „a kilöködésnek, a rendszer elutasításának, az elveszettségnek az őselménye, de ebből az élményből nyílik meg a szimbolikus bináris dimenziója. Ez tehát az abjekt szerepe a szubjektum megképződésének történetében.”²³

Lírával váltakozó balladai prózával nyílik meg a *Kalandos történet* első tartalmi egysége, a szerkesztői előszót, a publikált szövegek listáját és két, a Benda-humort jól illusztráló és a létezés módozataival felelő, vágyleleplező önéletrajzot követően. A kontextualizálás és önreflexív sorok után helyezett, vélhetően utolsóként elkészült Benda-írás, az *[Itt ülök a gép fölött...]* szövege toposzaiban egyszerre ringat a beat költészet elveszejtő tengere, a hajós hazatérésbe vetett ontológiai bizalma, illetve a felnövés, felnőtttség, valamint a szöveggé válás nyomain elinduló tudat módosulásai, Csuang-cét idézően, de Sanghaj Balázs módján: valaminek a közelében, a *másik* érkezésének pillanata előtt, a légzés óvatosságában. A Benda-kötet tehát az elárasztás olyan szövegével indít, melynek kijáratai, önmítosza különös intimitással vonja be a metafizikai árvaságot, és tárja az olvasó elé e közelség, kivettetés fenyegetésén túl Benda lassú olvasást kívánó, különösen tördelt beszédét: „tudod, milyen elmerülni a tejszén, jó mélyen, a föld alatt, / hogy ne sértse fel a bőröd a kút fala.” – olvashatjuk az újabb zuhanás, kilépés prózai megismétlődése előtt, a bőrösödő tej és a fehér bőr mint határfelület költői képzetének találkozásában. Majd a zuhanás leírásának nézőpontja tovább enyészik: „Kihajolsz, és tovább is, már magad repülsz, karod kitérve, hálóinged lebeg és utolérni próbál, tetszel egy kört, még egyet, egészen közel vagy már, és belenézel a csigák szájába, mit ettek vajon reggelire...” A memento mori és a szövegesülés megdermedései, a reprezentáció helyei azután olyan textuális gyakorlatot űznek, amely a határsértés helyett visszafordítja a halhatatlant a halandók közé, visszatalál a *köztes*hez, a dichotómiákat feszültségben tartó, ám azt feloldani kívánó, a Benda-szövegesülést leginkább irányító szag mint abjekt által: „Csíkokat

²³ KISS Attila Atilla: Felületkezelés. A Crash szemiográfiája. p. 171. In: KISS Attila Atilla: *Protomodern – posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok*. Szeged, JATEPress, 2007. p. 163-177. Továbbá Benda életművének erőkomponenseit vizsgálva is elfogadható az az axióma, hogy „ha a testet szövegnek tekintjük, az abjekció olyan trópus, amely megbontja az egyes reprezentációs tereket és átjárhatóvá teszi azok határait. Az abjekció, a kivetődés írja/határozza meg, illetve határolja el a testet a másiktól, illetve hozzáférhetővé teszi a Másik számára. Old és köt – ahhoz a «varrathoz» (suture) szabja ki – vagy éppenséggel szabja el – a testet és annak részeit, amely ahhoz szükséges, hogy a test szimbolikus rendbéli testté váljék, és a nyelv-előttés, majd pedig narcisztikus fizikai valóság helyett nyelvi-ileg megformálható szimbolikus létté szublimálódjék.”²³ Így tehát a kilökés vagy kilöködés során „a testből távozó testnedvek gyakorlatilag a Szimbolikus Rendbe lépés árfolyamával arányosan ontanak, és miközben ez *folyik*, az ontás, a kibocsátás helyei kijelölik a testtájékokat, «topologizálják» (azaz verbális helyeket, «loci»-t jelölnek rajta ki) a bőrfelületet.” ZSÉLYI, *Ibid.* p. 40.

húz a hajad a homokban, és a rákok, az egészen apró rákok mennek benne utánad, és utolérnek és beleszagolnak, és jó, meleg szagokat éreznek, elrejtőznek benn és elalszanak.”

Az abjekt másik modalitását illetően azonban a fentebb említett példák közül is sok illusztrálta, hogy Bendánál miként szövegesülnek a szimbolikus rendbéli testből kilökött, kitaszított elemek, melyek között ugyanakkor e perverz köztesben megjelenő írásmód a holttestekkel elárasztott ént (szuperegót) is színre viszi, hiszen a halál horrorja, félelme hozza létre azt az állapotot, amely Kristeva szerint a hiány tapasztalatához vezethet, egy olyan énhhez, melynek állapotában a nem-szobjektum az abjekció bizonyosságán keresztül elképzeli a semmit.²⁴ Benda nyomozói az állandóan hullákkal és száz halállal kísértő szövegeiben egymásról söprik le a rothadás folyamatával incselkedő férgeket, hogy elválasszák testüket a holttestek mindent átható jelenlététől, s a noir műfaji paneleibe zsúfolt szorongást keltő, állandó tragédiával és a halállal való szadisztikus szembenézéssel történi közegétől: (Vázel és Bellakóla felügyelő beszélgetéséből idézve): „– Te ilyen komolyakat ne kérdezz! Inkább vedd le a kabátomról ezt a rendkívül nagy méretű hangyát. – Levettem. Most rajtam vannak kócsa giliszták, és a fülem felé törekednek. Segíts megszabadulnom tőlük. – Levettem mindet. Menjünk innen, ellepnek a férgek.”²⁵

Azonban a *Dufla halál, meg a harmadik, meg a semmi* eseményeinek kalandozó narrációjában a rendbéli test olyan olvasásra invitál, amely révén felszámolásra kerül az, amit a szublimáció próbált fékezni, és sérül a legbiztosabbnak kezelt, legevidensebb objektként tekintett határ: „Még más is volt a jelentésben. Bellakóla felügyelő elhagyja az irodáját és a rendőrséget is, megy gyalog, a mellékutcákban égő autók és szaladgáló emberek, ők is égnek, lobog a szép sárga láng a ruhájukon és a hajukon, az égők néha megállnak pihenni, nekitámaszkodnak a házfalakra és az ereszcsontról, elered az eső, és rajtuk elalszik a láng, és tartják a fejüket, és nem látszik a szem, és az arcuk a fekete, és félig elégett ruhájukban és abban a testükkel és most már vizesen is hazaindulnak, van, aki sántít, és van, akinek lóg a karja, és csonk van a csuklója után, és nem tudja az ajtaját kinyitni.” A *bőr*, a test látható határvonalának sérülésével ugyanis az abjekt egy másik nézőpontja kap lehetőséget, és ez a másik nézőpont „az a hatás, amit az abjektal való szembesülés élménye gyakorol a már megképződött szobjektumra, az ego-pozícióra. Az abjekt az az élmény, amellyel szemben nem képződik meg jelentés, következésképp nem alakul ki a szobjektum identitás-pozíciója, a szobjektivitás bástyái meginognak, a szobjektum «beajul».”²⁶ Benda hősei folytonos ájulásaikkal, elalé-lásaikkal a szuperego mindenkori normáinak allegóriáit, referenciáit átgyúrják e költői nyelv heterogenitása révén. A bőr mint a skin-ego (*a kút fala*), a testet képként reprezentálni képes határfelülete így a szuperego-szerű, visszatartó határként veszíti el biztonságát. Ugyanis e másik szempont szerint az abjekt „mindenekelőtt olyan kétértelműség, hibriditás vagy heterogenitás, amely lehetetlenné teszi a szerkezet, a biztos határvonalak által kijelölt struktúra felállítását. Ebből következik, hogy a szobjektum identitásrendszerére az abjekt leginkább a felületeknek, azaz a struktúrákat elválasztó határvonalaknak, a belső és külső érintkezési pontjának megsértésével tud hatást gyakorolni, mégpedig olyan hatást, amelynek eredményeképpen a szobjektum «visszacsatolódik» a szimbolikus előtti szemiotikus motilitásba.”²⁷

²⁴ Julia KRISTEVA: La phobie – métaphore manquée du manque. p. 46–49. In: KRISTEVA, *Ibid.*

²⁵ BENDA Balázs: *Dufla halál, meg a harmadik, meg a semmi*. p. 29. In: BENDA, *Ibid.* p. 17–30.

²⁶ KISS, *Ibid.* p. 171.

²⁷ *Ibid.* p. 171.

Bendánál a szövegesülés által ugyan a narratív bőr megpróbálja ismét visszafejteni előző alakját, mint a fentebb idézett példában a megégett testek megpróbálnak a kaland patológi-
kus szövege után hazatalálni; vagy a Plugor Sándor rajzaival illusztrált noir mesejelenet (*Szün-
telen süntelen*) borzdetektívje a szórátültetés beavatkozásával ideiglenesen megpróbálja a
testet elemésztő kívültől, a hidegtől megóvni a tüskebunda nélkül „süntelen” sünt („– Most
pontos és fegyelmezett légy! Minden sorból és oszlopból a tizedik szórszalat hasítsd ki a há-
tamból, s mire én fölszisszennék, illeszd Sünire.”). Vagy a Benda-rajzokon több faj kereszte-
ződéséből újabb és újabb képességekkel felvértezett lények jönnek létre, s nem meglepő,
hogy éppen Darwin szobra üti agyon Józsi már-már allegorikus alakját (*Az Aleut-szigetek
gyomrának titkai*, 3. darab, 8. rész). Benda szövegeiben leggyakrabban mégis a test hideg-
meleg érzeteinek dichotomikus megnyilvánulásait oldja fel akkor, amikor az újabb és újabb
reprezentáció lehetőségei hőátadás révén rezonálnak tovább (kibújva a karteziánus fogalmi-
ság testburkának melege adó biztonságából). Ez az *egyetlen test* jelenségeként szövegesülő
Benda-kötet tehát a látványosság társadalmát és a '70-es és '80-as évek kulturális szövegét a
legfőbb visszatartó (test)határ megnyitására ösztönzi – macabre abjekcióként. A szuperego
tehát elalhatna, de a sebesülések jelenései, apokalipszisei, vagy a noir elemekkel megtűzdelt
kalandozó szöveg a szimbolikus rendbélit folyton elbizonytalanítja, s ehhez a kínhoz, elgyö-
törtséghez hozzászokott testet írja. Így egy-egy felület (pl. a fogzománc) *érezkennyé* válik a
hidegre, miközben egy másik forma (egy madár lába) kikerülheti a már kihűlt másik felület-
tel (ablakpárkány) való találkozást.²⁸ Így bukannak fel Benda szövegeiben a posztmodern
ars moriendi, a kihűlt test, a holttest mint abjekt (az elbukott élő szervezet), és a szenvedő
test emblémákként; s ennek a nárcisztikus élőhalott-esztétikának a halottakkal elárasztott
szubjektuma vergődik végeláthatatlanul az újra megnyitott test alatt, még a dialógus szerep-
lőinek mondandóját is jelöletlenül hagyva: „Hooker felkiált: Látok! Látlak téged, Fantomas!
Érzem a szagokat! Érzem a szagodat! Ne haragudj, van egy problémám! Mi ez a meleg a hasa-
mon? S Fantomas, oly folyó melegséget tettél a hasamra. Fantomas, mi ez a meleg a hasa-
mon? Nem mondhatom meg. Kérlek, életem megmentője. Tudod, mikor a szemedbe köptem,
rászékelttem a gyomrod borító bőrre. Hooker szeme felcsillan. Megegyem! Megegyem!
Fantomas: Már megette a tested!”²⁹ – olvashatjuk a már címében (*Aleut-gyomor...*) is az erő-
teljesen allegorikus olvasásra felszólító regénysorozat első részében a kanonikus rendőr-
hős és az azonosságát elfedő Megmentő, a *fantom* dialógusában. Ugyanakkor a metafizikai kísér-
tés részeként a hideg-meleg felcserélődése révén kifordított kívül-belül dichotómiáit a belső
szervek kitárása, a boncolás szituációjának megidézése készleten adott helyzetben megder-
medésre: „A Mámoros Éjen is hallották a *Lépet ért* [*Kiem. tőlem.*] támadást. (...) Az úgy esett,
hogy Szamosi újabb fiát lőtték homlokukon, majd az árbc mögül rontottak elő négyen, ezt vá-
ratlanul tették. Így gyorsan leszúrták Naksov rendőrfelügyelőt, de rosszul, mert az még halál-
túsájában lövöldözve a kiszámíthatatlan véletlen félvilágos sötétségbe kettőt lelőtt közülük.
Egynek Koicce törte be mellkasát botjával, a negyediket Szamosi bácsi támadta meg bicská-
jával, föl is vágta ennek a személynek a hasát, de a kiomló belek melege már nem tudta hűlő
testét fölmelegíteni.”³⁰

²⁸ BENDA, *...más divat és más távolságok* (részlet) In: BENDA, *Ibid.* p.107.

²⁹ BENDA, *Az Aleut-szigetek gyomrának titkai* In: BENDA, *Ibid.* p. 136.

³⁰ BENDA, *Kalandok a barna uszályon* In: BENDA, *Ibid.* p. 88.

Ugyanakkor a test státuszainak ilyen módozatú abjektíválásán túl a Fin de Siècle szocializmus által kinevelt test mediatisáltsága mellett a státuszkülönbségek látszólagos felszámolódását, a valós szövegszerűségét ellenpontoszza például a decentralizált, szétszóródott társadalmi lény önkorlátozásának mechanikáira fókuszáló eszköz, a TV-készülék *melege* ([Ágyő] c. írás).³¹ Benda szövegei tehát alávettettek annak az abjekciónak, amelynek során felmutatható egy új szimbolikus rendbéli test megkonstruálódása, melynek része a szubjektumra mért szadisztikus, kontamináló, traumatikus környezet elszenvedése, melyben az elsődleges abjekt ellentmondásait, az anya testétől és az anyatejtől való elszakadás szükségszerűségét, ugyanakkor a test kommunikálását, részvételét az adott társadalom erői és ellenerői közepette *szimulálhatja* a TV meleg gépteste (is). Ennek a tünetkörnek a megnyilvánulásai fedezhetők fel abban a gesztusban, mely a Pink Floyd-film által ihletett tv-kidobást, és azzal együtt a városi (szub)kultúrák nyílt összezapásait átpolitizálja, s ezzel az engedetlen test aktivitását és a látás, láthatóság, illetve a társadalmilag nyomom követhetőség kategóriáit hamisnak tételezi, megfosztja őket performativitásuktól, a spektakulum társadalmát idézi, mely elfeledteti a reprezentált illuzórikusságát. Mert „...kinyomja a két szememet, a két rögzítő puha dolgokat az unalom, és halál nélkül pusztulok el, ezt nem szeretem, ez elég rossz.” – olvashatjuk a *Kínai negyed* kritikus szövegében.³²

Tejo fehér nadrágja – a tej föle

A *Kalandos történet* beszerkesztett regényrészlet-sorozatokként, kalandregényekként, folytatásos bűnügyi írásokként, a felolvasásokat átíró, azok performansz-szerűségét közvetítő szövegei, valamint vázlatai, a rögtönző riport Deák Botonddal és az interjú Solymosi Bálinttal, és a hol a szövegek alá temetődő, hol azokat kirágó Benda-képek válogatása olyan ironikus megtisztulásra irányulnak, ahol a műfaji intertextusokat, a narrációt a retorika felülírja, kifordítja, s így láthatóvá válik a kísérteties, s a kötet *címválasztását* igazoló *kalandozó* gondolkodás- és írásmód.

Mint ahogyan a kötet elejére helyezett írásban is megidéződik a hajba szagolás és az animális érintkezése kapcsán a szubjektum korporalitása, úgy a szövegeknek az olvasóval való egyébként is intenzív, felforgató viszonya tulajdonképpen végig *bűzlik* a szövegelésben. Mint egyetemes abjekció, a hullák átható szaga (akárcsak Guy de Maupassant novellájában Schopenhauer holttestéé) már az első írástól végigkísér(t)i létfelejtésként, a nyelvvel való egylényegűségével a Benda-kötetet, folyton aláásva az organikus folyamatokat, a történetek alakulását, a 100 „haláál” és az örök agónia pedig megszégyeníti az illúziót és elárasztja a szubjektumot. Így válik természetessé, hogy a műkincs-lopásra a szerző által felbízott gyilkos hol szörnyethal a tett elkövetése során egy banalitás miatt (pl. leesik az asztalról, mert túl alacsony ahhoz, hogy leakassza a képet), hol lehetősége nyílik újabb narratív bőrbe bújva – a szubjektum materialitásának hangsúlyozásán túl, szuperhósi identitásával – a különböző,

³¹ Természetesen a képiség forradalma is átalakította az abjektkez való viszonyunkat: „Mondhatni banalizálta és normativizálta azt a felületet, amely különösségünk magja volt.” Így „Ennek következtében felszámolódik az a távolság, a tér és idő, amely eddig az erőszakos ösztöneink reprezentációk-ká szublimálásához megadatott. Vagyis megszűnt, megszűnőben van az abjekció eredeti korlátozó/védő szerepe, amely a szimbolikus tiltással a személyiség körvonalait erősítette meg.” GYIMESI, *Ibid.* p. 98-99.

³² BENDA, *Ibid.* p. 92.

megsokszorozott szerzői néven jegyzett *A Medúza tutaján* kívül leakasztani Benda Balázs *A Halál fasza* című képét. Benda szövegei tehát úgy részei a posztmodern ars moriendinek, hogy az abjekt művészet (ön)kivetéseit már a kezdetektől magukban hordozzák, implicit vannak jelen annak radikális hullámaival, a horror erejével. Benda jelenleg *Kalandos történet*ként tárgyiasuló művészete úgy néz szembe igen konzekvens és domináns jelleggel, minden alkotói lehetőségre kiterjedően a szubjektum materialitásával, hogy a szubjekció ellen dolgozó abjekcióra, tüneteinek végigkísérésére kényszeríti olvasóját. Így annak nincs más lehetősége, mint elfogadni saját fertőzöttségének végzetszerűségét és a műveket, melyek a nem egyszeri, tökéletes halálnak adnak teret. Az életből a halálba, a strukturáltból a strukturálatlanba, a jelentésből a jelentéstelenségbe vagy a túljelentésség, terheltség bőségébe száműzés kötetének szövegei azután természetesen a megismerés után örök kötődést vívnak ki a Benda-világhoz, de egy kézbevételel e kötet nem bekebelezhető. Hiszen a halálhoz *fűződő* viszonyunk jelenlegi válságai e válogatáskötet révén egyrészt a legarchaikusabb élményekkel feltölthezve ütközhetnek a *hús-vér* valósággal, másrészt a folyton összeroskadó objektumok (abjektek) elárasztó jelenléte miatt a szubjektum rendszeresen eszméletét veszti, elalél.

A testnedvek, a száz halál, a közönség jelenlétét vagy az olvasó nevetését mint transzfert, a felolvasó Benda performansz-szerű gesztusait, illetve Zsélyi Ferenc Dracula-értelmezését³³ szem előtt tartva a „vér, a rémület, az eszméletvesztés, valamint az ezeket emblemizáló két pont a bőrfelületen az ökonómiák átjárhatóságának a retorikája, amely igen hasonlóképp fogalmazódik meg Darwin elméletének morfológiájában. A gyilkolás inkorporálás, amely akár a fejlődés lépése vagy grammatikája is lehet, és így az Imaginárius tartományban mindez leginkább helyettesítések, megfordítások és jelölők összeolvadásának az eredménye. Zsélyi értelmezése szerint Bram Stoker *Draculájában* „a visszaemlékezők tudat(talan)ában nem azért gyilkol Dracula, amiért elvetemült emberek tennék ezt, hanem mert a Dracula-élményt – bármi is legyen az – csak ilyen *formában* tudják/merik elképzelni a visszaemlékezők: forma, kép, lék/seb.”³⁴ Így tehát a szimptomákkal, holttestekkel, férgekkel elárasztott én testnedvei és a szenvedő test érzetei kiterjesztve képesek kommunikálni a tudatelőttes-nyelvelőttes sebesüléseket a felszínnel: egyaránt a bőrfelülettel, a modern és posztmodern tudattal, illetve a fellettes énnel – az alkalmas helyen átjárhatóságot biztosítva a reprezentációk között. S a szinte esztétikai axiómaként – a kulturális ideológimávé terebélyesedett *szenvedő testet* újra érzővé kell tenni – bebukolt költői nyelv feszültsége a *vérivás* eseményének idejében olyan szubverzív erőt képvisel, mint a némaságé a parole felszíne aláásásakor. „Összegyülekeztek hát az elhivatottak, kört képeztek, és a kör képződött körülöttük is, az elhivatatlanok néma, szeretetteljes tisztelettel (...) és varázsos, apró tengerszemként, hol a hegyek madarai dalolnak magas és mély, süketek fülét ismét hallóvá, vakok szemét ismét látóvá, némák hangszálait ismét rezgővé, megbüntetettek nyelvét ismét ízlelővé, leprások bőrét ismét érzővé, hogy testüket pézé túvel többé át ne szúrják (...)” – s folytathatnánk a kötetben egy oldalnyi elárasztó halmozást (*Kalandozások a barna uszályon*), amely végül „a modern és posztmodern ember” érzeteiként definiálódik, miközben a cickány az elrabolt őz vérét „mohón szívja” a macabre abjekció körforgásának egyik szakaszában.³⁵

³³ A már fentebb idézett tanulmányra, *A test-vér szövegre* hivatkozunk.

³⁴ ZSÉLYI, *Ibid.* p. 45.

³⁵ BENDA Balázs: *Kalandok a barna uszályon*. p. 74. In: BENDA, *Ibid.* p. 70–90.

A kötet írásai között a terjedelménél fogva is legtekintélyesebben részt kérő és metaforikus címével is a gyomortájék testi funkcióira alluzionáló *Az Aleut-szigetek gyomrának titkai*-nak több részét is megismerjük, bár különálló fejezetei ugyanúgy egyneműek bármely más Benda-szövegekorpusszal, annak szereplői és manipulált olvasói ugyanannak a szövegesülésnek válnak a korporeális részévé, mint Benda bármely más megsokszorozott hőse vagy idegenje. Ugyanakkor ezekben a fejezetekben sűrűsödik össze leginkább a nyomozás poétikája, a krimi ritualizáló metafizikája, a szorongást közvetítő noir panelek, melyek folyton gyilkolják a reprezentáltat, az éppen megjelenőt. *Az Aleut* első fejezetét így rögtön egy természetesen nyelvi (is) roncsolt Bram Stoker-féle Dracula-utalás nyitja meg, s persze azonnal eszméletvesztési és gyilkossági sorozat indul. A *hús-vér* valóság helyébe pedig pillanatok alatt belépne a szimbolikus rendbéli test, de a testnedvek, a vér, akárcsak a nyelv az elkülönöződés és a tudatosulás helyeivé válnak. S míg a szó ára a vér, a vizelet, a székelés, addig azért a valós emlékei is kísértének, éppen a *fehér* ruhára fröccsenő vér képével, a kimondott szóval, a holttestek látványával. A szöveg pedig Draculára és a hős nevében többek között az anyatejben elmerülés gesztusára történő allúzióval indul, hiszen Dracula sápadt, fehér bőre a rémségek helyének mindenkori fehér vászna: „Nadrágját is összefröccsentette a vér, mikor kirántotta Joao de Tejo hasából a kést, de nem elégszünk meg ennyivel, mert gyilkosunknak nem csak fehér nadrágja, de fehér inge is volt, van. Sőt, fehér teniszcipőjét is megvérezte.” – idézi „Bramstockertől” a Benda-szöveg. Közben persze – míg mindez minden életmezsgye biztonságát aláássa – az olvasót nemcsak a vámpír fertőzi, hanem a posztmodern filmszerűség is, sokszor Quentin Tarantinót megszegyenítő módon, a (holt)testet a néző testeként leképezve, s így a fikció-metafikció-valós határait is elbizonytalanítja. Majd pedig a zombifilmek élőhalottjainak zsánere is az olvasó után nyúl, az *Aleut* első részében szintén afázias tévesztéseken átesett nevet is kap: Csárli Csán, a harcművész hol denevér és zombi, hol fordítva (hiszen halhatatlansága és filmszerű sebezhetetlensége itt inkább sokszorozott halál). A vudu-zombi „hitvilágból” kikerült lény harapása pedig fertőz és általában némi társadalomkritikát is hordoz abjektus alakja. Hiszen „ha Stoker Draculáról szótt cselekményét olvasunk, amelyben a kísérteties gróf véruktól lopja meg az embereket, a regényolvasó olvasó tevékenysége nem ugyanezt teszi-e ugyanazokkal az emberekkel? A szövegbe szerkesztett olvasó hely(e) Dracula gróf karaktere.”³⁶ – helyezi szemanalízis alá Zsélyi Ferenc Bram Stoker Draculáját. A sápadt és ezzel a máskor élő létező bőrével és vérivással kísértő Dracula „a többi karakter Szimbolikuson túli/előtti fóbijának a tematizációja, kivetítések, szó szerint rémképek – vagy még inkább rémes kép+telenségek *helye*. A reprezentáció szempontjából eglyényegű az ember bőrfelületével, illetve a mozi vetítívásznával és a számítógép screenjével.”³⁷

Az egyetlen test tehát folyton hullámszik, a matéria a formátlanság túlbujánzásának, oltványainak³⁸ állapotába készül, s még az olvasót is magába olvasztja, együtt keressük a hol profetikus szentenciózusságukkal a rejtélyek után nyomozó, eredetkereső, hol maguk is fertőzött gyilkosokká váló nyomozókkal pl. Hanna Vérfieldet. Közben a dichotómiákat, a ki- és bejárásokat, hideg és meleg szövegesülését feloldaná, akárcsak a kovács bőrét a tűz haragja a

³⁶ ZSÉLYI, *Ibid.* p. 41.

³⁷ *Ibid.* p. 42.

³⁸ „Hazaér a Búza Medve is, mézet ugyan nem hozott, ám annál finomabb csemegét lóbál mancsában. Ruberték golyvás kisgyermekét! A bocsok sikongatnak az örömtől, a favágóék fognak az örömtől. A legfinomabb részt, a dagadt nyakat Lali, a legkisebb Búza-fiú kapja.” In: BENDA, *Ibid.* p. 157.

folyadékkeres(ke)dő Bioj történetében: „Bioj csodálkozott, ahogy a folyadék testet érintett, nagy fájdalom jelét látta a kovács arcán, de nagy túrését is, az ellentét okát nem értette, a kovács ekkor egy vasrúddal végigütögette a lábszárát, combtól egészen le, mélyig, bokáig, és az csengő hangot adott, (...) a kovács felhúzta nadrágját a lágyékáig, egészen föl, és látszott a sok megfeketedett folyadékcsöpp a bőrébe égve, majdnem összefüggő felületet alkotva végig az egész lábszárán.”

Az egyelőre nehezen felmérhető talán, hogy a rajzok zsenialitásán és humorán kívül (hol áttűnő testű, hol nyers húsként színt nyerő lápilovakról, képzelt állatokról, egy véres kocsmában megmentett perecről, éppen nyugvó vagy nyúzó szerszámokról, stb.) a Benda-szövegeket, s azok „sebességigadozásait” a felolvasó hiányában miként tudja majd magáévá tenni a publikum. Mindenesetre a Benda-mondatok és -önkommentárok komoly figyelmet és továbbbélést remélhetnek: „És az újságban a betűket, ahogyan olvassa és nézi, azok megszűnnek, és egy kép következik utánuk, vonatszerencsétlenség, egy repülő rázuhant a vonatra, vonatszerelvényre, és agyonnyomta azt, eközben behorpadt a repülőgép lágy hasa is, a vonat kemény háta, és a sínek besüppedtek a homokba csavarostól és talpfástól, és abban a szútól szivacsos belsejével és a döglött szúlarvakkal, mert az olajos fa rágása és nyelése a vesztüket, az életük elvesztését hozta . [a hallgatóság nevet. – Nem ilyen vidám ez.]”³⁹

³⁹ BENDA, *[Itt ülök a gép fölött...]*. p. 18. In: BENDA, *Ibid.* p. 13-16.



Ára: 600 Ft
Előfizetőknek: 500 Ft

