

HAJAS TIBOR

Dunajcsik Mátyás	007	Frászmunka, avagy Hajas Tibor meg fog halni
Gagyi Ágnes	008	Mi a művészet sorsa és feladata?
Benkő Krisztián	014	Ez nem szivar?
Fenyvesi Áron	016	A test és annak nyoma, avagy Hajas és Deleuze
Nemes Z. Mária	021	Hajas Tibor kettős teste
Pál Dániel Levente	030	amputációk és dokumentumok

PERMUTÁCIÓ

Keresztesi József	041	Sanzonok és lágyságjelek
nextepp béla	043	Búcsú a bizonytalanságtól
Sütő Csaba András	049	A város egy lehetséges megközelítése
Czapáry Veronika	052	Anyám után
Szalay Miklós	053	Újabb Atlantisz
Pál Dániel Levente	064	Most is, mintha egy szürke szerelem
Baranyovics Borisz	065	Ez magának magos!
Sopotnik Zoltán	066	Lassú társas
Pintér Bába Tibor	068	versek
Máté Adél	069	Így történt
Középkor - reneszánsz - kora újkor	071	Théophile de Viau

MODULÁCIÓ

H. Nagy Péter	075	Művészet az, amit annak tekintünk
---------------	-----	-----------------------------------

CODA

Bodnár Csaba	101	Valis
--------------	-----	-------

HAJAS TIBOR



HAJAS TIBOR

Frászmunka, avagy Hajas Tibor meg fog halni

(előbeszéd a Horizont Kutató Intézet Hajas Tibor Konferenciájának anyagaihoz)

Mondhatnánk azt is, hogy megkésett gyászmunkával telt a HKI Hajas Tibor Konferenciája: húsz-huszonöt fiatal esztéta, művészettörténész, irodalmár és néhány öregebb pályatárs és szakember azért gyűlt össze a múlt év októberében az Eötvös Collegiumban, hogy valamit kezdjen a *Szövegek* kiadásának és a Ludwig Múzeum retrospektív kiállításának köszönhetően egyszeriben elérhetővé vált Hajas-korpusszal. Huszonöt évvel azután, hogy Hajas meghalt.

Mégis, néhány hónap erejéig (amíg tartott az újonnan megjelent kötet és a kiállítás körüli szenzáció) mintha feltámadt volna, hogy aztán visszasüllyedjen immár nem az elhallgatott és mégis agyonpletykált mítoszokdökbé, ahonnan 2005 őszén előlépett, hanem a dokumentált és hozzáférhető egykori alkotók félhalotti szendergésébe.

Ami nagyjából azt jelenti, hogy most már joggal mondhatnánk: Hajas élt, Hajas él, Hajas élni fog. Feltéve persze, ha nem nézünk egy kicsit mélyebbre, és nem vesszük észre, hogy mindannak, ami Hajas foglalkoztatta, amit csinált, írt és előadott, a féktelen (túl)élnivágyás mellett éppolyan sok köze volt a folyamatos haldokláshoz is. (Túlélésre csak a halál közvetlen közelében lehet ennyire vágyni.) Szóval tegyük mellé azt is, hogy: Hajas halott, Hajas haldoklik, Hajas meg fog halni.

Mondhatnánk, hogy gyászmunka volt ez, de nem lenne pontos. A konferencia résztvevői közül alig maroknyian voltak, akik egyáltalán már megszülettek Hajas halála előtt, és talán egy-két ember, aki élőben is látta. A többiek nem elvesztettek, hanem inkább nyertek valakit. Valakit, akinek a munkái joggal hozták rájuk a frászt. A konferencia célja pedig nem volt más, mint ezzel a frással kezdeni valamit.

Én személy szerint ki nem állhatom a neoavantgárdot. Kiver tőle a víz. Bár valószínűleg azért, mert sokkal többen művelik, mint amennyien értenek hozzá. Ezért is örültem, amikor találkoztam egy olyan neoavantgárdnak nevezett alkotóval, aki tudta, mit csinál. (Vagy ha azt nem is tudta mindig, hogy mit csinál, mert mondjuk éppen bealtatózva huzigálták a testét egyik performanszában, azzal legalábbis teljesen tisztában volt, hogy mit akar: adott esetben például pont ezt a kiszámíthatatlan és veszélyes öntudatlanságot.)

Amikor elkezdtem olvasgatni a *Szövegeket*, rögtön éreztem, hogy itt valami történik, valami izgalmas, amiről elsőre nem tudom eldönteni, hogy tetszik-e vagy idegesít, lelkesít vagy megremiszt, untat vagy felizgat. Beszélgetni akartam róla, megkérdezni a hozzáértő barátaimat és ismerőseimet, hogy ők hogyan látják a dolgot. Nem a hajdani barátok és szeretők érzelmeiktől túlfűtött emlékezéseire vágytam, hanem kritikai diskurzusra, elméleti frászmunkára.

Ebből az igényből született meg a Horizont Kutató Intézet Hajas Tibor Konferenciája, ahol mindezt megkaphattam: ezúton is köszönöm minden résztvevőnek, előadónak és beszélgetőtársnak, hogy ezt lehetővé tették.

Mi a művészet sorsa és feladata?¹

Kontextusok Hajas Tibor szövegeihez

Hajas Tibor most egy csomóban kiadott szövegeiről fogok beszélni, abból a szempontból, hogy mit mondanak arról, hogy mit csinálnak, mi a szerepük, és milyen kontextusban. Ez nem egy szűken értelmezett irodalmi szempont, mint amilyen egy műfaj történeti elemzése lenne, bár az irodalomról szóló beszéd szokott arról szólni, hogy egy szerzőnél, életműnél, művek csoportjánál mi számít témának, mi probléma egyáltalán, és milyen kontextust projektálnak vagy építenek fel ezek köré a hangsúlyok köré. Ez lehet ma az elmélet eluralkodásának hatása is az irodalom fölött – nem ezt az irányt szeretném gazdagítani. Sokkal inkább arra hivatkoznék legitimációs alapként, hogy az irodalom egy társadalmi intézmény is, s hogy mit állít arról, hogy mit csinál vagy mit ír elő a társadalomban, ebben az értelemben releváns kérdéssé válhat.

Ebből a szempontból homogénként fogom kezelni a kötetben szereplő verseket, prózai műveket, filmbevezető szövegeket, interjúrészleteket – aszerint, hogy mit állítanak saját szerepükről és kontextusukról, nem látok nagy különbséget köztük. Művészi kvalitásaik szerint természetesen különböznek egymástól.

Mi a kérdés egyáltalán?

Az a központi probléma-szituáció, amit a Hajas-szövegek mindegyike tematizál, egy alapvető egzisztencialista helyzet. Ennek első eleme, hogy mindennek valamilyen rajta túlmutatató értelemmel kellene rendelkeznie. „Nekem legalábbis borzasztó nehéz elképzelni, hogy szembenéztem azzal, nincs a jobb karomnak semmi értelme, és ezzel együtt tovább vagyok, értelmetlenül.”² A helyzet második eleme, hogy ez az értelem nem létezik. Ez a tapasztalat az összes szövegben jelen van valamilyen módon, azok a szövegek, amelyek erre vannak a leginkább (és irodalmilag a legszalunképesebb módon) kihegyezve, azok, amelyek a *Ne mondj le semmiről!* antológiában megjelentek, pl. *Engem jól ideraktak*, *Többé-kevésbé történetek*, *Alibi-feladványok* („Mi hiányzik?/Mi hiányzik?”). A helyzet harmadik eleme az, hogy bár értelem kellene, és nincs, ezt a helyzetet nem lehet elfogadni. Ha elfogadom, létezésem tudatos víruslét, alacsony létfokú hallucináció.

Hajas egy metaforikus történetben foglalja össze ezt a helyzetet, s a történet a szövegekben több helyütt előjön. Arról szól, hogy Hajas egyszer belenézett a fénybe, azon belül a villanykörtebe, azon belül az izzóba, és amikor már nagyon fájt a szeme, és meglátta az izzószálat, akkor hirtelen felfogta, hogy semminek nincs értelme. S ez volt az a pillanat, mondja, amikor levált a társadalomról.³ Ez a helyzet tehát egyrészt a lehető legáltalánosabb (mindennek az értelméről van szó), másrészt a lehető legszemélyesebb. A történet második része úgy szól, hogy arra is rájött ebben a pillanatban, hogy ebből, onnan, az izzóból kell újra visszanyerni az értelmet.

¹ „Hajas: „azt mondom, hogy (a hagyományos befogadás) annyiban létezik és annyiban létjogosult, amennyiben a világ lassabban mozog, mint ahogy tudna.

Barna: De én azt hiszem, hogy ez mindig is így volt... A művész, a művészet sorsa ez... sőt, nem csak sorsa; feladata, lehetősége is.” Barna Róbert interjúja Hajas Tiborral, 414. o. in: Hajas Tibor: *Szövegek*. Enciklopédia Kiadó, Budapest, 2005.

² Hajas, 428 o.

³ Hajas, 455. o.

Vagyis, az egyén egyedül felvállalja az általánost, szembenéz az abszurdal és vállalja veszi ennek a súlyát. Sartre-től Heideggerig sokan foglalkoznak ezzel a helyzettel, itt Heideggerre fogok többször hivatkozni, ezért az ő helyzetleírását részletezem. Heideggernél tehát a jelenvaló lét saját belevetettsége és lehető-léte közt kifeszülve adott önmaga számára feladatként. Saját egzisztenciáját megelőző adottságokba van belevetve, de ő maga kivetülő-lét is, elvileg bármi lehetne, s feladata éppen abban áll, hogy egy elhatározásban felvállalja és értelemmel töltsen meg saját belevettségét. Fontos, hogy egy ilyen értelem-villanás egyben mindig a halál színe előtt történik: az egyén számára csak saját halála az, ami bizonyos (Sartre), a jelenvaló lét saját halálához előrefutó lét (Heidegger), az élet értelme csak a halál háttéré előtt mutatkozhat meg teljes fényében (Hajas).

Mi lenne a szövegek szerint a fenti alapvető helyzet tágabb kontextusa? A társadalomban ugyanez történik, csak lefojtva, elnyújtva, domesztikálva, pislákolássá társadalmiasítva. Ilyen például a divat vagy a mozi: „a megváltás, a megváltóval való azonosulás erőfeszítés nélkül megy, minden adat rendelkezésre áll, az üzeneten és a viselkedésmoddal kívül a külső jegek, hajviselet, öltözködés, testi gesztusrendszer, tárgyi környezet”, mondja Hajas *A felső tízezerhez* mondott filmbemutatójában.⁴

A művészet szerepe ebben a kontextusban, hogy *lehetőségfelfedezést* végez: megítéli a valóságot a lehetőségek felől.⁵ A belevettség és a kivetülés közt képez hidat, mondhatnánk. Az viszont elmaradott, feudális állapot, írja Hajas, hogy a művészet egy specializált intézményrendszerbe van szorítva, hiszen lehetőségfelfedezésként egy teljesen általános emberi alapműködéssel foglalkozik.

Összefoglalva, a művészet egy sokkal általánosabb társadalmi funkciót lát el, mint ameddig intézményi határai nyúlnak. Ennek a történéseknek a helye az egó: mindenki egyedül áll a halállal és az abszurdal szemben. Ugyanakkor az, amivel a művészet foglalkozik (az egóban), a lehető legáltalánosabb és legalapvetőbb kérdés, a lét kérdése.

Hogyha ennyire általános „alapműködés” történik a művészetben, akkor egyáltalán miért van szükség művészetre mint speciális foglalatosságra, miért nem oldódik fel az állandó személyes önteremtésben? Először egy példát mondok: Hajas azt mondja, a fotó nem dokumentál, hanem megvalósít. Ugyanakkor az *Öndivatbemutató* szövege kétélű. Egyrészt mindenki sztar: „C: Tegyen valami sajátosat. B: Mondjon valami jellemzőt. A: Legyen a megjelenése esemény”. Másrészt: „A: Ön nem elég karakteres. B: Ön nem elég jellemző. (...) A: Ön nem elég izgalmas.” – mindig van egy hiány ahhoz a tökéletességhez képest, amit a fotó nem dokumentál, hanem megvalósít. A fotó végrehajtja az ugrást anélkül, hogy közben az alany valóban ideáll, igazsággá változna át.

A művészet, mondja Hajas, szertartás, amibe adott ponton, ha eljön a kegyelem, be tud lépni valamiféle automatizmus.⁶ A performanszról szóló jegyzetek szerint a performansz azt teszi, hogy valamilyen műszert iktat közbe, összekapcsolja a műszert a testtel, vagy a testet teszi műszerré. A test a legfontosabb eszköz, mert ez az egyetlen, amink van. Ezen keresztül lehet csak eljutni bármiféle transzcendenciához.⁷ Abban a pillanatban, amikor a művészet szertartásába/a performanszba belép az automatizmus, ez a test bábuvá, manökenné válik. A performer megpróbálja megállítani és befejezni a világot⁸, de abban a pillanatban, amikor ez megtörténik, ő már nincs ott: valami más kezd működni.

Idézek, hogy látsszon, hogy működik ez a szövegekben:

„Az orgazmus egyetlen rövid, határozott magnéziumvillanás, olyan fényérték, melynek kihunyása törvénytörően nagy vaksötétben egy időre: az életnek, cselekvésnek, érzékelés-

⁴ Hajas, 272. o.

⁵ Hajas, 283. o.

⁶ Hajas, 424. o.

⁷ Hajas, 319. o. és 263. o.

⁸ Hajas, 330. o.

nek olyan megrázó összegzése, mely annál közelebb hívja a halált, minél többet merít ki ezekből. Minden csak a nemléttel szemben ér valamit; minden csak a halál mércéjén mérhető. Az érzékek csak a halálnál érnek véget; a látvány-, hang-, íz-, szag-, és érintésörvény átlép a káoszba, ahol valami rettenetes erejű vihar tombol, sejtek és ingerületek személytelen tornádója, ami széttép, gyönyörű és halálos; hogy fájdalom, düh, kín, gyötrellem, kegyetlenség-kitöréssel fejezze be, a hús széttépésével és felfalásával, ordítással és sikollyal eljuttasson végre a katarzishoz, amihez csak a születés fogható és ami végzetes és totális. És ehhez már nem kell feltétlenül embernek lenni.//Minden érzéki információ, minden érzékelés mindaddig alacsony létfokú hallucináció, míg meg nem nyílik előtte saját beláthatatlan, a semmi-be, illetve a semmiig terjedő birodalma; igazságához, megtörténtéhez nem férhet kétség, de közölhetetlen és folytathatatlan marad; egy homályos álom az anyagról, egy elszorult torkú suttogás arról, hogy vagyok. Ez a pislákolás az, ami megfékezhető és társadalmiasítható, ez a vonzó kisértetvilág.”⁹

A kegyelemnek ez a túlradása tehát, ami közel hívja a halált, s ahhoz képest von össze mindent egyetlen villanásban, egyszeri és folytathatatlan. Újra és újra ki kell kényszeríteni.

Az 5. *Önéletrajz* szerint nincsenek biográfiai összefüggések: nem számít, hogy mi volt és mi lesz, csak az az egyszeri, végletes jelenben megtörténő érvényesség, amelynek ereje a múltba és a jövőbe is kilövell. S ezt az érvényességet azért kell létrehozni, hogy aztán el lehessen taposni. Ha fennmarad egy ilyen konstelláció, a továbbiakban az már csak az értelmetlen adottság szituációja, ami újabb, megsemmisítő értelem-villanásra vár.

Elsődleges kontextusok

Mi lenne az az elméleti kontextus, amit könnyen, kézenfekvően lehetne a Hajas-szövegek fent vázolt koncepciójához hozzárendelni?

Az egzisztencializmus kontextusáról már volt szó: belevettség és lehető-lét feszültsége, a halálhoz viszonyított értelem, mindez szigorúan egyszemélyes probléma-keretben.

A freudi pszichoanalízis Hajas szempontjából annyit tenne ehhez hozzá, hogy az alapvető tételek ott is az egón belül dőlnek el, itt azonban egy jellegzetes tartály-szemlélet alapján az egó ökonómijáról van szó, energiaháztartásról. Ha valahol több energia van az énben, akkor másutt kevesebb, s ha valami külsőhöz nagyon kötődik az én, az azért van, mert tárgymegszállás történik.

Ezt viszi tovább a lacani elmélet, ami Hajashoz elég könnyen illeszthető elméleti kontextust ad, s a továbbiakban a Heideggerrel való párhuzamaira fogok különösen koncentrálni.

A két elmélet közti legfőbb analógiát talán annak a módjában pillanthatjuk meg, ahogyan a jelenvalóletet vagy a szubjektumot mintegy funkcionális negatívumok egymásnak való megfeleltetésével írják le, egy alapvető feszültség erőterét írva körül ezzel: a szorongás/gond, illetve a vágy fogalmait.

Abból, hogy a mozgását még koordinálni képtelen, táplálkozás szempontjából teljesen függő csecsemő felismeri magát a tükörben, Lacan arra következtet, hogy az ember rendelkezik valamilyen külső képzetrel a teste teljes formájáról még ennek valódi tapasztalata előtt, vagyis ez egy szükségszerűen külsődleges, inkább alkotó, mint alkotott képzet. Ez a forma az egó instanciáját, még mielőtt elnyerhetné egyéb meghatározottságait, egy fikciós vonalban helyezi el, amely soha nem redukálódik az egyénre. A szenvedélyek egónak nevezett szerveződése azon az elidegenítő aktuson alapul, amely során az egyén magát egy tőle idegen imagóban fixálja. Ez az identifikáció szolgál a másikkal való imaginárius azonosulást, illetve a nyelv által kölcsönzött univerzális alanyi funkció elfoglalásának alapjául.¹⁰ Az a formális

⁹ Vihar a húsban. Joseph von Sternberg: A kék angyalhoz mondott filmbevezető. Hajas, 263. o.

¹⁰ Jacques Lacan: *Écrits. A Selection* (ford. Alan Sheridan). New York, W. W. Norton Company, 1977. 6. o. és 19. o.



ZOMBIE COMMANDOS FROM HELL., 2005

fixáció, amely az egót és tárgyait állandósággal, identitással, szubsztancialitással ruházza fel – azokkal a tulajdonságokkal, amelyek az ember ‘dolgai’ jellemzik az érzékelésünk által a háttértől megkülönböztetett képzetekkel (Gestalten) szemben¹¹ –, s így ezeknek a dolgoknak instrumentális és szimbolikus polivalenciát kölcsönöz, ugyanakkor egy meghaladhatatlan folytonossághiányt vezet be. A szimbolikus szolgaság állapotában lévő ember számára a kivezető út nem a szimbolikus törvényen innen, hanem azon túl, a vágyon keresztül vezet. A pszichoanalízis fő teljesítményének Lacan azt tartja, hogy felfedezte a szó törvényének hatását az emberre.

Az analízis a nyelv jakobsoni értelemben vett (önmagára vonatkozó) poétikus funkciójával manipulálva a vágy szimbolikus közvetítésén dolgozik.¹² Az, hogy az analitikus munka során a szubjektum saját magát előre- és visszamenőleg szüli meg, nem semmiből való teremtést jelent, hanem éppen az esetlegességeknek egy olyan elrendezését, amelyet a szubjektum *igazságként ismer fel*. Az analízis tétje a vágy (az e rendszer által körbeírt vakfolt negatív megjelenése) általi sikeres közvetítés a szimbolikus konfliktusok és az imaginárius fixációk közt. Ez a közvetítés folyamatos: egy igazság-villanásban beállt szimbolikus forma a következő pillanatban már lötyög, szorít, szolgájává tesz és lázadásra buzdít, ahogy Hajas is mondja.

A fenti feladat megfeleltethető annak, ahogyan a jelenvalólét saját belevetettsége és saját lehető-létként való léte közt kifeszül és közvetít, egy olyan szorongásban, amelynek tárgya,

¹¹ Lacan, 16. o.

¹² Lacan, 106. o.

akárcsak a vágyé, „nincs ott”, hanem magát ezt a közvetítésben leledzést jelöli. Számunkra fontosabb azonban az a megfelelés, hogy mind Heideggernél, mind Lacannál a nyelv különleges, kiemelt szerepet kap e feladat megoldásában.

Heidegger szerint a beszédben a megértés mint a jelenvalólét alapvető egzisztenciális jellemzője jut szóhoz, ugyanennyire alapvetően hozzátartozik azonban a diszpozíció is. Amikor a jelenvalólét beszél, kimondja magát, de nem mint egy „belső”, ami a külsővel szemben elkülönülő lenne, hanem éppen azért, mert világban-benne-létként megértőn már eleve „kint” van. Amit kimond, az egyúttal a kívül-lét, a diszpozíció (hangulat) mindenkor módja is, ami a benne-lét teljes (egészként, belevetett kivetülésként való) feltárultságára vonatkozik. A diszpozicionális benne-lét beszédbeli megnyilvánulásának mutatói a hanghordozás, a moduláció, a beszéd tempója, a „beszélés jellege”. „A diszpozíció egzisztenciális lehetőségeinek közlése – azaz az egzisztencia feltárása – a ’költői’ beszéd sajátlagos céljává válhat”¹³.

Látható, hogy a poétikus nyelv szükségszerű módon nyer itt kulcsszerepet. Mivel Heidegger az emberi léte a jelenvalólét léteként definiálja újra, s a saját maga számára feladatként adottan, elsősorban megértőként egzisztáló jelenvalólét világba-vetett és kivetülő aspektusai a nyelvben találkoznak, a nyelv önálló, poétikai mozgása az emberi lét konstitúciójának elsődleges terepévé válik. Egy másféle dinamikát követő levezetés eredményeként ugyanezzel a következtetéssel találkozunk Lacannál is.

Első közelítésben tehát találtunk olyan elméleti kontextust, amely relatíve könnyen, ütközés nélkül applikálható lenne arra a konstrukcióra, amit a Hajas-szövegekből olvastunk ki. Ebben a művészet (szimbolikus rendszerek poétikus működtetése) a lehető leginkább központi helyet foglalja el, a lét alapvető folyamatai zajlanak le a művészetben, s ennek a zajlásnak az egysége az égő. A társadalmi kontextus mindehhez képest másodlagos, a stabilitás, akadályok, értelmetlen adottságok színtere.

Másodlagos kontextusok

Az előbbieket mellett vannak más elméleti leírások, amelyek a szubjektumra nehezedő öndefiníció terhét történeti-társadalmi képződménynek tekintik.

Habermas szerint a modernítésra az jellemző, hogy a társadalomban önálló, funkcionális részrendszerek épülnek ki, amelyek feldarabolják az életvilág egységét. Ezekben a funkcionálisan differenciálódott interakció-tartományokban (mint pl. a gazdaság, adminisztráció, oktatás, jog stb.) az egyén egyrészt végtelenül szabad, mivel ezek elvileg csak az egyéni választásokat lehetővé tevő, általános normatív rendszerek.¹⁴ Másrészt azonban ugyanezek a keretek a személyes megvalósulás számára pusztán a szétdarabolt, funkcionális betagozódás módjait kínálják: utas lehetek a villamoson, vásárló a boltban, titkár az irodában, de ezek a funkciók nélkülem is léteznének. Olyan az ember a társadalomban, mint vendég a szállodai szobában, mondja Simmel.¹⁵

Ezek alapján Habermas számára az, hogy a létkérdés mint a jelenvalólét problémája egyáltalán felmerülhet, olyan folyamatoknak a *következményeként* mutatkozik, amelyek révén strukturális kényszer váltja ki a garantált tudás felbomlását, a generalizált értékek és normák tételezését és az öngazgatott individualizációt. A személyiség általa leírt helyzete pedig éppen annak az állapotnak felel meg, amelyben Heidegger a jelenvalólétet belevetett kivetülésként ragadja meg: egy olyan világ inkoherens funkcióiba elosztva, amelyek megelőzik saját egzisztenciáját, s elvileg olyan szabadon és elvont módon magára hagyatva, hogy saját halálához előrefutóként kell önmagát mintegy elhatározásként megértenie.

Amit ehhez ma a laikus résztvevő tapasztalataként is hozzáadhatunk: a felszabadulás és

¹³ Martin Heidegger: *Lét és idő*. Budapest, Osiris, 2002. 193. o.

¹⁴ Id. Jürgen Habermas: *Filozófiai diskurzus a moderniségről*. Budapest, Helikon, 1998.

¹⁵ Georg Simmel: *Válogott társadalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Gondolat, 1973. 60. o.

önalakítás a vágy, test, autentikus, „élvezd” parancsolata mentén mára avantgárd kiváltságból a fogyasztói társadalom legbanálisabb kötelező normájává vált – az avantgárd művészet történelmi előørszerepe egyszerre kiteljesültnék és semmisnek is mondható. Másrészt úgy tűnik, hogy a gyakorlatban ennek a feladatnak a megoldása nem egyéni, hanem közösségi módon történik, ellentmondva a Hajas szövegeiben is hangsúlyozott végső személyességnek.

Mindez mintha a tudományos érdeklődés divatjaiban is megmutatkozna: ritkulnak azok a humán tanszékek, amelyek Lacan és a diskurzusanalízis segítségével bármiről bátran beszélnek, és ezt az egyetlen releváns beszédnek tartják. Szaporodnak a kritikai kultúrakutatással foglalkozó tanszékek, csoportok, amelyek a szimbolikus működések társadalmi használatára kíváncsiak, az evolúciós és kognitív pszichológia is kezdi betenni a lábát ide, amely az ember kognitív képességeit a világban való tájékozódásával egy csomagban tárgyalja, s az irodalomtörténetet Magyarországon is egyre többen művelik társadalomtörténetként.

Egyetlen elméletet idéznék még, amely mintha Habermas modernitás-leírását alkalmazná a mai állapotokra. Manuel Castells szerint az informacionalizálódó társadalmakra az jellemző, hogy a különböző funkcionális részrendszerek globális hálózatokban kapcsolódnak össze, így egyre erősebben elszakadnak a lokálisan kötött életvilágtól, s a lokalitás felől egyre nehezebb megérteni és ellenőrizni őket. Az emberek nagy része ezt az új társadalmi rendet ezért egyfajta meta-káosz-ként érzékeli. Castells szerint ennek a lecsapódása az identitások felerősödése világszerte. Ezek az identitások mindig közös identitások, közös építkezésben születnek. Felcserélődnek a pólusok: sokkal inkább a stabilitás, az identitás felépítése, az „élhetőség” megteremtése számít értéknek – a dezintegráció mintha magától menne, a Hajas által emlegetett domesztikáció helyett inkább ez számít institucionális erőszaknak.

Azt állítom, hogy egy ilyen környezetben nem érvényes az a konstrukció, amelyben a művészet a lét egyéni összegzése, s mint ilyen, a lehető legfontosabb. Azok a súlyok, amelyekről Hajas beszél, számunkra ma nincsenek ott, mások vannak helyettük. Ha volt értelme írni erről egyáltalán, talán annak a hangsúlyozásáért volt, hogy Hajas művei ma művészi kvalitásaik szempontjából lehetnek érdekesek, és nem a kortársak számára talán magától értetődő, a műveken túlmutató általános (lehetőségfeltáró, léttel kapcsolatos) üzenetük szempontjából. Lehet, hogy ez a szempont csökkentené a korpuszt, de talán megérné.

DOWNTOWN AUTOPSY, 2006



ELM
prae

Ez nem szivar?

(Hajas Tibor: *Pótlások*, 1974)

akciók, performance-ok, konceptuális művek (dokumentációs) médiumát, a fotográfiát; a képeken megjelenő könyvek egyben a *Szövegek*¹ olvasásához is kiindulópontul szolgálhatnak.

A *Pótlások* megközelíthető a hiány poétikája, a töredékesség, az üres helyek, a befogadóra utaltság szempontjai alapján: a „kipótoltt” részletek a csonka egész elvontságához képest konkrét térben helyezkednek el, és a megjelenő testrészek felkínálnak egy befogadói pozíciót. Ennek a pozíciónak az elfoglalása lehet a textuális utalásokkal való játék. A művész testi jelenléte a részvételre utal, az alkotás folyamatszerűségére, ezáltal a képsorozat műfaji meghatározását tekintve az akciók között kaphat helyet.

Az akció dokumentációja a fotográfia médiumával végzett kísérletezés. Hajas a kérdéssel művészetelméleti írásaiban is foglalkozott: *A fotó mint képzőművészeti médium* és [*A fotó: idézet a valóságból*] című szövegeiben a *Pótlások* interpretációja során is megfontolandó gondolatokat fogalmazott meg. A fotósorozatban egymás mellé vagy fölé rendelt valóságszintekkel történt gyakorlati kísérletezést néhány évvel később a következőképpen teoretizálta (néhány idézet az említett két előadásszövegből): „minden, ami a [fényképezőgép] lenszéje elé kerül, valósággá válik vagy valóság marad. Ez a kétdimenziós valóság akadálytalanul keveredik el az aktuális valósággal; egynemű vele (...) A valóság közvetlen leképezése mágikus kaland: más világot eredményez, mint ami VAN, és mást, mint amit LÁTUNK. (...) A fotó, mint bizonyíték úgy hazudik, hogy lehetetlen tetten érni. (...) Az a valóság, amelyet fotókkal darabokra lehet osztani, kitéve ezzel egy új, tetszőleges átrendezésnek, már nem ugyanaz a valóság, mint volt ezelőtt; a hitelesség kérdésessé válik konvencionális értelemben, a bizonyíték gyanússá”². Hajas maga is részese annak a paradigmaváltásnak, amely Jean Baudrillard filozófiai írásaiban fogalmazódott meg legnagyobb hatással, és amely óta egyre nyilvánvalóbb, hogy a fénykép nem ábrázolja (vagy utánozza), hanem konstruálja a valóságot. Visszatérve a *Pótlások*hoz, a képeken a fényképpel „pótoltt” egész olyan valóság, amely maga is fénykép. A fénykép a fényképben motívuma tudatosítja a fotó történeti narratívájának kérdésességét, és a fénykép valósághűségébe vetett hit illuzórikusságát. A fotográfia hagyományos története abba a narratívába illeszkedik, amely a festményeket utánzó piktorialisták leáldozásától a társadalmi problémák (szocialista) realista ábrázolásáig vezetett, ez utóbbi lenne a fényképezés művésztetté válásának csúcsteljesítménye (ld. pl. Szarka–Fejér³). Hajas képsorozata megszabadítja a fotográfiát a politikai-ideológiai állásfoglalás terhétől, és mint tisztán esztétikai kísérletezést avatja újra művésztetté. A kitárt ablak elé helyezett tárgyak, a női ruha „életre kelése” megnyitja a képeket René Magritte és a szürrealizmus irányába, de a fotók felidéznek például Joseph Kosuth három „széket” egymás mellé helyező konceptuális művét is.

Egy irodalomtörténész számára legizgalmasabbak azok a fényképek, amelyeken a pótlás tárgya egy-egy könyv. A megfogható, polcra helyezhető és porosodó tárggyá visszaminősített könyv, amely ilyen értelemben egy fénykép modelljeül szolgálhat, a tárgykultusz és fetisizmus diskurzusába lépve válik értelmezhetővé. A *Szövegekábrázlat*ban található egy olyan részlet, amely a könyv tárgyként való használatára tesz javaslatot: élvezz „a kirántott fiókba, lehetőleg fontos iratok közé; bontott üveg konyakba, borba; vacsorához felszelt kenyérré;

¹ Hajas Tibor: *Szövegek*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2005.

² Hajas, 292-294. o.

³ Szarka Klára – Fejér Zoltán: *Fotótörténet*. Budapest, Műszaki Kiadó, 1999.

A *Kényszerleszállás* című retrospektív Hajas-kiállításon *Pótlások* címmel kiállított fotósorozat művészetelméleti és -történeti értelmezésére vállalkozom. Előföltevésem szerint a fényképek a teljes életmű szempontjából megfontolandó szempontokat vetnek fel: új megvilágításba helyezik az

doboz cigarettába; virágcserepbe, hogy beigya a föld; idegen cipőkbe, papucsokba; *könyvek lapjai közé*; csészekbe, poharakba; tükörre, ablaküvegre; bekészített kávéfőzőbe; lemezjátszón forgó lemezre; szekrényben álló vasalt ingeimre, anyám parókájára, apám borotvapamacsára, levetett zakója zsebébe (...) egyáltalán módszeres merényletsorozatként mindenbe és mindenre, amiért ember nyúlhat, amit ember érinthet – hogy vagy sokkolja, vagy észrevétlenül magához vegye, mint egy úrvacsorát”⁴ [kiem. tőlem – B. K.]. A *Szövegek* kiadói is reflektáltak a könyv mint fétis lehetőségére Hajasnál, azáltal, hogy a kötet a ráhelyezett szalag hatására egy kubai szivarra emlékeztet. A szivar – mint férfiattribútum és alakját tekintve egyaránt – összhangban van Sigmund Freud magyarázatával a fetisizmus kialakulásáról: „a fétis tulajdonképpen péniszpótlék – írja metapszichológiai írásaiban – a női fallosz pótléka (...) a női nemi szervtől való elidegenedés ellenére a fétis olyan jelleggel ruházza fel a nőt, ami által, mint szexuális célpont elviselhetővé válik”⁵.

Hogy mégse fussunk bele a *Pótlásokon* megjelenő könyvek értelmezésekor a tárgy kultusz morális és szociológiai elmarasztalásának zsákutcájába, arról az egyik fénykép textuális üzenete gondoskodik. Ezen a képen Huxley egyik kinyitott könyvének, a *The Doors of Perception* című fejezete két lapját láthatjuk. Hajas [*A fotó: idézet a valóságból*] című szövegében az idézet funkciója kapcsán úgy fogalmaz, hogy „nem az idézet értelmére kell figyelniük, mert azt a mindenkori kontextus szabja meg, hanem az idézés gesztusára”⁶. Ha ezt a kiemelt Huxley-idézet kapcsán tesszük, akkor a befogadói szerep újra létjogosultságot nyer, csak éppen nem az olvasás, hanem a látás formájában. A látás művészete. A lefényképezés közvetítésével képpé vált szöveg a kalligram elméleti problémájához vezet. Michel Foucault híres Magritte-esszéjében a tautologikus kalligram paradoxonának feloldását keresve jutott el odáig, hogy ahhoz, hogy „a szövegből ábra legyen, hogy az egymás mellé helyezett jelek” képet alkossanak, „a tekintetnek felül kell emelkednie a kiolvasás lehetőségein, a betűknek pontoknak kell maradniuk, a mondatoknak vonalaknak, a szakaszoknak pedig síkoknak és tömegeknek. (...) A szövegnek az őt vizsgáló számára, aki nem olvasó, hanem néző, semmit sem szabad mondania. Amint olvasni kezd, szétfoszlik a forma; a felismert szó, megértett mondat környezetéből elillan”⁷ a kép – „puszta lineáris, szukcesszív értelemsort hagyva hátra. (...) Aki látja, annak a kalligram *nem mond* semmit”⁸. A Hajas Tibor *Pótlások* című sorozatán megjelenő könyvek azt a rendkívül érdekes kérdést vetik fel, hogy egy teljesen szokványos, téglalap alakban párhuzamos sorokba szedett szöveg is lehet-e kalligram, lehet-e kép. Lemondhatunk-e a fenomenális olvasásról az anyagszerű, betűszerű, materiális olvasás kedvéért? Fehér alapon fekete téglalapok.



VAMPIRE, 2005

⁴ Hajas, 161-162. o.

⁵ Sigmund Freud: *Ösztönök és ösztönsorsok: metapszichológiai írások* (ford. Berényi Gábor, Májay Péter, Szalai István). Budapest, Filum, 1997.

⁶ Hajas, 294. o.

⁷ Foucault: „Ez nem pipa”, (ford. Mahler Zoltán), *Athenaeum* 1/4, 1993. 141-165. o.

⁸ Foucault 146. o.

A test és annak nyoma, vagy Hajas és Deleuze

Mindenekelőtt azt szeretném leszögezni, hogy ezen problémafelvetés koncepciója, ha tesszük, azon a történetileg inkorrekt hipotézisen alapszik, hogy találhatók teoretikusan megfeleltethető pontok Hajas Tibor és Gilles Deleuze *Francis Bacon, logique de la sensation* című könyvének testfelfogása között. A dolgozat inkorrekttsége abból az egyszerű „filológiai” tényezőből fakad, hogy Deleuze, nézeteit egészen konkrétan Bacon festészete kapcsán fejti ki, és ennek az egyáltalán nem elhanyagolható ténynek szem előtt tartásával próbáltam egy bizonyos szempontból át-, még inkább dekontextualizálni a Deleuze-könyvet. Mindenesetre igyekeztem óvakodni attól a csapdától, hogy egyszerűen behelyettesítem Francis Bacont Hajas Tiborral.

Hogy mégis mi köze van kettejüknek egymáshoz? Egy lehetséges találkozási felület az, hogy mindketten a művészet érzékelésének megváltozásáról beszélnek. Az igaz, hogy egymástól teljesen függetlenül teszik, de ha komparatív végigzongorázunk a szöveg-motívumaiikon, akkor talán a két felfogás részleges rokonsága a továbbiakban is fenntartható marad. Tovább sarkítva a dolgozat módszerét, Gilles Deleuze feltételezett szemüvegén keresztül próbáltam olvasni Hajast. Mint már említettem, az, hogy a két szöveg egyáltalán összeérhet valahol, azt az érzékelésről alkotott két felfogás mentén tartom elképzelhetőnek, az ún. szervek nélküli test teóriája mentén.

Deleuze a szervek nélküli testről tágabb kontextusát tekintve annak kapcsán beszél, hogy az absztrakt és az elsődlegesen figuratív festészetből kivezető utat, az *Alak (Figure)* megjelenésében látja. Ezt a sajátos *Alak* terminust Deleuze a következőképpen magyarázza: „az érzékeléshez rendelt érzéki forma”¹, ami közvetlenül az idegrendszerre – a testre – hat. Irányított figyelemmel akár máris Deleuze logosz-ellenességébe botolhatunk, ugyanis a további elméleti fejtegetés arra tett kísérlet, hogy az érzékelés folyamatából száműzze az agyat, pontosabban az értelmet, a logoszt, ezzel mintegy decentralizálva a karteziánus testet. Az *Alak* ebben a formájában, tehát közvetlen az idegrendszerre hatás, „vagyis »az érzékek logikája«, mondta Cézanne, egy nem-rationális, nem agyi logika.”² Míg az absztrakció megmarad a figuralitás szimbolikus kódjának, és pontosan kód volta miatt értése a logosz természetéből válik eredeztethetővé. Az elsődleges figurativitást pedig úgymond azzal intézi el Deleuze, hogy az *Alak* megjelenésével „az érzékelés az, ami közvetlenül adódik át, az elmesélendő történet kerülőútja vagy unalma nélkül.”³ Az *Alak* a figurativitás narrativitásán is túllép. Ebben a kontextusban a narrativitás is sokkal inkább a logoszhoz, mintsem az idegrendszerhez kötődik. „Ugyanazt hányhatjuk a figuratív festészet és az absztrakt festészet szemére: az agyon át hatnak, nem közvetlenül az idegrendszerre, nem adják át magukat az érzékelésnek, nem szabadítják fel az Alakot, még hozzá azért, mert mindig ugyanazon a szinten maradnak. A formát át tudják alakítani, de nem tudják deformálni a testet.”⁴ Az érzékelés szintjeiről beszél itt Deleuze, amelyek bár nem tartoznak a szoros kontextushoz, azért további magyarázatra

¹ Gilles Deleuze: Francis Bacon – Az érzékelés logikája. *Enigma* 2/1995, 3. szám, 31. o.

² Deleuze, 35. o.

³ Deleuze, 31. o.

⁴ Deleuze, 31. o.

szorulnának: „Az érzékelési szintek valóban érzéki szférák, amelyek más-más érzékszervekhez szólnak, de minden szint, minden szféra visszaül valamiképpen a többire, függetlenül az ábrázolt tárgytól. Egy-egy szín, íz, érintés, szag, zaj, súly, között egzisztenciális kommunikáció jön létre, s ez alkotja, az érzékelés „pathikus” (nem ábrázoló) momentumát. A festészet tehát megláttatja az érzékszervek eredendő egységét”⁵ (redőik egymásba bogozódását), azt az egységet, amit Deleuze a tojás állapotában lát: „Nincs Száj. Se nyelv. Se fogak. Se gége. Se nyelöcső. Se has. Se gyomor. Se végbél.”⁶

Persze Hajas művészetének performatív (és konceptuális) vonala is túllépesi kísérlet (az absztrakt és a figuratív festészetten egyaránt). Mi más kerülhetne Deleuze receptje alapján a performance-művészet központjába, fennsíkjára, mintsem az érzékelés önmagában álló barokkjá, mivel eredetileg még csak nem is műtárgyakat létrehozó műfajjal van dolgunk? Az érzékelés deleuze-i totalitása a performance-ra is áll, még ha nem is hiszem, hogy ebben az írásban túl kellene ragozni azt, hogy a performance esetében milyen radikális befogadási relációk változtak meg. Hivatkozhatnánk gyorsan *Gesamtkunstwerk* mivoltára, arra, hogy egyszerre több érzékszerve hat markánsan a mű (lásd Nitsch és a printzendorfi tűzoltózenekar). Mondhatjuk azt, hogy egy festménynek is van szaga, egy videómunkának is van audiósávja, de nem robbant be magnéziumot a nézők orra és egy kikötözött test előtt, amelyben mégiscsak volt kockázat, test-etika. Persze pont az etikai dimenzió evokálása mentén vetődhetne föl, egy döntő különbség, ugyanis Deleuze-Bacon elkülöníti a látvány és az érzékelés erőszakossága közti különbséget. „Az, hogy az ábrázolt valami rémületes dolog, pusztán erők hatása a testre, azaz érzékelés (az érzet-szenzáció ellentéte).”⁷

A performance jelen előadás kontextusában nem élet és művészet közti határelmosás, végképp nem visszatérés egy kultikus nullfokhoz, nem reflektív, visszaredőző, hanem éppen hogy végtelennek tűnő kiterjeszkedés, inflexió, a szokatlanul direkt érzékelésnek köszönhetően. Egészen pontosan a művészet érzékelésének megváltozása révén, azzal, hogy a néző benne állhatott két lábbal a művészetben, (kicsit líraibban Jackson Pollock tócsái közt). Túllépve a grammatikai oppozíción, egyszerre alany és tárgy, szubjektum-objektum, legalábbis ennek a potenciája és ígérete, (mint mikor Günter Brus festi fel magát egy táblaképre). Ilyen „relációt sejtető pozíció, mármint a műalkotásban állás, vagyis a világ, amely megragad miközben körém zárul, s az én, amely megnyílik a világra, végül pedig maga a megnyílás.”⁸ Hajast idézve A chöd performance vázlatából: „Testedet nyúzd meg, hántsd le magadról földi éned szeretetét, tágítsd ki a bőrt annyira, hogy az egész létező világot bevond.”⁹

Fontos, hogy a test de-formálás, *flexió* ürügyén áthalljunk Hajasra is. Egy gyors deleuze-i performance-rekonstrukció következne, méghozzá a *Chöd* címet viselő. Deleuze-nél a test fodrozódása, redőzése révén marad anyagi struktúra. Nem hogy a materiális struktúra csavarodik, spirálozódik rá, de a testnek is vissza kell térnie a struktúrába, feloldódni benne. Ezzel átadódik a *protézisek*nek, amelyek végül valós állapotokat generálnak, amelyek érzetek és nem képzelgések. Vagyis a *Chöd* expanderének ilyen merevítő protézis-szerepe van, egyfajta keretben tartja meg a testet. Ezzel a megtartással helyben mozgássá, görccsé alakítja a test elmozdulásait.

És hogy végre a tanulmány szorosán vett tárgyához, a testhez jussunk, nézzük, hogy is képzelet Deleuze-Artaud az agy dominanciájától megfosztott szervek nélküli testet: „Az organizmuson túl, de a megélt test határaként (...) az Alak éppen a szervek nélküli test (...) hús és ideg; egyetlen hullám járja át (...) amely a maga amplitudó változásai szerint kijelöli a test szintjeit vagy küszöbeit (...) A test a test Egyedül ő van És nincs szüksége szervekre. A test

⁶ Deleuze, 36. o.

⁷ Deleuze, 45. o.

⁸ Deleuze, 35. o.

⁹ Hajas Tibor: *Szövegek*. Budapest, Enciklopédia kiadó, 2005. 345. o.

sohasem organizmus. Az organizmus a test ellensége. A szervek nélküli test nem annyira a szervekkel, mint inkább a szervek megszerződésével áll szemben, amelyet organizmusnak nevezünk. (...) A hullám valamilyen szintjének és a külső erők találkozásának nyomán érzet jelenik meg. Ez a találkozás meghatároz egy szervet, de egy ideiglenes szervet, amely csak addig tart, ameddig a hullám átvonulása és az erő hatása, s amely azután eltűnik, hogy másutt jelenjék meg (...) egyik szerve sem maradt állandó jellegű, sem helyzetét, sem funkcióját tekintve... a nemi szervek valahogy mindenütt ott vannak... segglyukak nyílnak... (...) az egész szervezet a másodperc törtrésze alatti alkalmazkodással változtatja színét és állagát.”¹⁰

A deleuze-i koncepció fő motívumait kiragadva, mint az agy-, vagyis logosz-ellenesség, változó szervek, a test, az érzékelés hullám-ereje által történő alakítása, és az ebből levont direkt szexuális konnotációkat szem előtt tartva olvastam Hajas *Sidpa Bardoját*.

Hajas oldaláról is a logosz-ellenességgel kezdeném. És szeretném azt hinni, hogy nem tudatos generál szadisztikus szituációkat, mármint a szadizmus olyan értelmezésében, miszerint a ráció hideg logikája diktálja a test különféle deformációit. Ha így állna a dolog, tulajdonképpen a logosz sebezne meg a húst. Ha racionalitást keresünk, azt sokkal inkább a tabudöntögetés módszerességébe lehetne beelátni. De itt talán inkább a mazochizmus esetével van dolgunk, mikor is a húst préselik egyfajta transzcendentális élmény, tulajdonképpen a halál felé, ahonnan visszatér. (Most az elemzés korrektsége kedvéért leíródott itt is Hajas heideggeri trükkje).

Mindenesetre mind Hajasnál, mind Deleuze-nél, az érzékelés úgy jön létre, hogy hatályon kívül helyezi a logosz működését:

„Hajas: hogy kioperáltassam magamból az agyamat... Amivel megszűnik minden filozófiai és egyéb probléma.

Ungváry: Gondolkodni rossz?

Hajas: Ennek nem tulajdonítok nagyobb jelentőséget, de hogy tehetetlen és szenvedés, az biztos.”¹¹

Persze mondhatnánk, hogy ez még csak egy interjútöredék, nem feltétlen koncepció jele. (De annak talán igen, hogy foglalkoztatta az agya). Az agy motívumot tovább ragozva aztán immár relatíve egyértelműen a szervek nélküli test jegyében tartom elgondolhatónak Hajas *A Tiszta Ész Kritikája* című szövegét: „Emészt és ürít az agyad. Csuklik és bőfög az agyad (...) Kényes helyeken vakarózik az agyad (...) Pihegve elnyúlik az agyad. Szaglássza magát az agyad. Sebéről a heget levakarja az agyad (...) Szeretném simogatni az agyadat. Szeretném megharapni az agyadat. Szeretném a nyelvemmel izgatni az agyadat. Szeretném marokra fogni és megszorítani az agyadat. Szeretném a leheletemmel borzongatni az agyadat. Szeretném a bőrömmel, a pórusaimmal érezni az agyadat. Szeretném a combjaim közé szorítani az agyadat. Szeretném meztelen talpammal érezni az agyadat... Szeretném a nyelvemmel kitapasztalni az agyad orrlyukát, fülét, végbelét.”¹²

Az idézetben nyomon követhető az érzékelés (tapaszt(al)ás) váladékoktól csöpögő és a végtelenbe feszülő íve. Az érzetek Hajasnál állandóan a szexualitás ösztönét ingerlik, teljesen mindegy, milyen típusú érzékelésről, milyen vibrációról legyen szó. Mint ahogy Burroughs-t idézi Deleuze: mindenhol nemi szervek nyílnak. Gondoljunk akár olyan banálisnak tűnő helyszínre, mint a *Sidpa Bardo* állatkertje: „Az egész állatkert: a mocskos, vedlett, beteg, megnyomított állatok és az egész terület fölött érezhető kipárolgás: a vadállatok illata, a lehenyomított izzadság-, vér-, ürülék- és dögszag! Odavoltam tőle”¹³

Aztán továbbhaladva a *Bardo*-ban, ha szervek nélküli testről esett szó, és mindenhol nyíló

¹⁰ Deleuze, 36-37. o.

¹¹ Hajas, 433. o.

¹² Hajas, 119-120. o.

¹³ Hajas, 145. o.

nemi szervekről, akkor nem mehetünk el szó nélkül az ún. „nagyjelenet” mellett, amelynek elemzése során vádolható lennék némi *kantiánus arroganciával*. De ezt vállalom is.

„Felpattantam és lerántottam róla a takarót. Nem volt feje, tapogatózva odanyúltam, ahol a fejének kellett volna lennie: csak a vértől lucskos párnát érintettem. Villámcsapásként jutott az eszembe minden, arcommal a nyakcsontjához hajoltam és belecsókoltam a szétroncsolt húsba. A félig alvadt vér izmososan kenődött a fülemig, simogatóan, mint valami kozmetikum. A farkam fájdalmasan merev volt: kigomboltam a sliccemet, és a makkal megpróbáltattam valami nyílást keresni a nyakon. Beledugtam a sebbe és dühödten döfködtem...”¹⁴

Szóval:

A Deleuze-szöveg fényében ezt a szöveghelyet a szervek nélküli test modelljének egyik legtipikusabb megnyilvánulásaként tartom számon. A jelenet mostani kontextusából következő egyértelműségét nem bonyolítanám túl, ebben az olvasatban ugyanis a fej helyén átmeneti nemi szerv nyílik. Behatolási felület, ráadásul a logosz helyén a testben. Ösztönszerű afunkcionalitással dugják meg, mintha egyszerűen szexuális segédeszközként használt húsról, anyagról lenne szó.

A deleuze-i érzetek állandó vibrációja, levegőben lógó amplitúdó hullámai Hajasnál is markánsan jelen vannak, további testdeformációs etűdök mellett: „Annyira tele vagyok, annyira közvetlenül a robbanás előtt, hogy renegek, rázkódok bele, fényesen feszül a bőröm és szivárgok, patakzom kifelé magamból minden pórusomon keresztül, olyan vastag, olyan sűrű a légköröm, hogy azonnal rád telepszik (...) és remegsz, hosszú ernyesztő hullámokban vonul ki a testedből az erő (...) nyíl meg, tárulj ki, fordítsd ki egész testedet a végbeleden keresztül kínáld fel ember – nem – látta belső szerveidet, hogy a markomba szoríthassam ugráló szíved, hogy beletúrhaszak a tüdődbe.”¹⁵

Tovább káprázva a szövegben: „Mennyire egynemű anyag az agyvelő és az ondó! Minden önkielégítéssel az agyvelőm egy része fröccsen ki, szárad meg és enyészik el, érzem a szürkeállomány lassú apadását, a csökkenést, a leépülést. Egyáltalán nem bánom, nincs bennem semmi sajnálkozás: túl sok felesleges dolog van az emberi agyban, túl sok hasznavehetetlen mocskok.”¹⁶ Az agy felszámolására tett újabb kísérlet mellett, a szervek nélküli test szemszögéből, ez az idézet az agy és az ondó (még akkor is, ha ezek a férfitestnek az ismeretelméletek által különösen kitüntetett pontjai) kiegyenlítődsét, egymás mellé helyezését hivatott példázni. Vagyis hogy ebben a Hajasféle test-konceptióban sincs hierarchia, ellenben van egyneműség, anyag, „kocsonyás, nyálkás takonyszerű állag.”

Egy újabb: „széttépett, vérző húsod, végsőket rángó izomrostjaid: feltépem a mellkasodat és egyenesen a szívedbe élvezek, hogy az még végigszivattyúzhassa egész keringésrendszereden, megjárja a tüdődet, agyféltekéidet is.”¹⁷

Az inger, a szexuális amplitúdó újra közvetlenül érkezik, testfeltépéssel. Persze az érzékelésnek kitett test, egy végletekig vitt önző inger áldozata, és ennek koreográfiáját mindig Hajas diktálja, az inger is mindig kizárólag a férfi karakter, ami nárcisztikus alfa-hím mivolta révén nem tűr meg semmilyen közvetettséget, nincs szüksége közvetítők beékelésére. (Egyébként ez a direkt egocentrizmus nem csak erre a szöveghelyre áll.)

A legemblematikusabb eltérés vagy törésvonal Hajas és Deleuze közt ugyanígy az individualitásról vallott elképzelések, az *Arc* problematikája mentén húzódik. Deleuze ugyanis adott helyen így ír az arc problematikájáról: „Az Alak mivel test, nem arc, és nincs is arca. Van feje, mert a fej integrált része a testnek. Sőt a test akár a fejre is redukálható. Ellenben az arc egy strukturált, térbeli organizmus, szerveződés, ami befedi, behálózza a fejet, míg a fej a test-

¹⁴ Hajas, 152. o.

¹⁵ Hajas, 159. o.

¹⁶ Hajas, 161. o.

¹⁷ Hajas, 161. o.

től függ, mégha a test csúcspontja, kulminációja is.” Magyarán a szervek nélküli testnek nincsen Arca. Bár, ha éppen a *Chöd* performance-ot húzzuk elő a Hajas-repertoárból, akkor ott Hajas arca pont be volt fáslizva, el volt takarva, de ezt leszámítva nagyon is markáns arcának jelenléte a műveiben, sőt igen kedvelt beállítása a profil. A kihallgatás során kvarclámpával égeti le arcbőrét, a mű centrumába helyezve azt. Ez pedig messze individualizálja a jelenlétét, vagyis éppen ezzel a markáns felismerhetőségével különül el a performance élményének többes szám első személyéből. Ez a szimbolítás abban a kérdésben döntő, hogy lényeges lehet-e, kell hogy legyen egyáltalán az, hogy ki valójában a performer? Mikor is a performance-elméletek a hangsúlyt, a „mi” csoportosan meghatározható, közösségi élmény alakulására helyezik. Mert ha a performance már tényleg az individualitásról szól, és nem valami dogmatikus, közösségi, kultikusra visszamenő funkcióról, akkor Hajast nem sok választja el a színpadtól. Sőt nagyon semmi, hacsak a megmentést interakciónak nem vesszük.

Hajas és Deleuze koncepciója még ebben az erősen sarkított, lefaragott formában sem illeszkedik konzekvensen. (A dolgozat elején vázolt egyszerű okoknál fogva, miszerint Hajas nem az érzékelést festette meg, sőt nem is nagyon festett, Francis Bacon-nel ellentétben, akiről Deleuze ír.) Testfelfogásuk mentén mégis azt a paralel jelenséget látom, hogy a test ideghálóra feszített hús, és alapvetően differenciálatlan matéria.

TRIP TO MARYLIN, 2006



Hajas Tibor kettős teste

A destruktív body-art és egy szakrális diskurzus

1. Témakijelölés és egy terminológiai ajánlat

Ebben a dolgozatban Hajas Tibor munkásságának és recepciójának egy speciális aspektusáról lesz szó. Nem célom Hajas *pontos* elhelyezése egy művészettörténeti vagy esztétikai narratívában, tehát már előre lemondok arról, hogy a művész teljesítményét adott értékhierarchiák szerint minősítsem (ha ez a lemondás egyáltalán lehetséges, hiszen a szöveg önkéntelenül is elvégezheti ezt a funkciót). Arra törekszem, hogy megvizsgáljak egy bizonyos interpretációs magatartást, mely Hajasal és az öndestrukcióra (is) építő performansz-művészettel kapcsolatban legitimnek gondolja magát. A kritizálandó álláspont Hajas Tibor és a vele rokonítható alkotók életművét a szakrális irányultságú művészet egyfajta módosulásának fogja fel, tehát érvényesnek gondolom azt az eljárást, hogy szembeírtam ezt a megértési pozíciót egy olyan jelenleg is érvényesnek mondható művészetfilozófiai diskurzussal, mely tekintettel van a műalkotás lehetséges szakrális-metafizikai vonatkozásaira is. Ez a diskurzus Martin Heidegger Hölderlin-olvasata és a Szent problematikája körül bontakozik ki, ennek kapcsán ajánlatot fogalmazok meg egy olyan terminológia bevezetésére, mely véleményem szerint segít plasztikussá, teoretikusan termékenyvé tenni Hajas és a szakralitás viszonyát. Ez a terminológiai ajánlat Giorgio Agamben *homo sacer* fogalmának a fenti kontextusban való alkalmazhatóságát kínálja.

2. A performansz általános kontextusa

Hajas munkásságával szembeni megértési módok rekonstruálása a hatvanas-hetvenes évek nagy „neo-avantgárd” mozgásaitól függetlenül csak nehezen kivitelezhető. Az absztrakt expresszionizmus és az informel festészet kiüresedése után a korszak számos alkotója a direkt akció irányába indulva vélte megújíthatónak a képzőművészet által kínált lehetőségeket. A táblakép tételezett halála a test-médiум újrafelfedezéséhez vezetett. A képfelület visszairányítása az „eredetre” kiforgatja a tárgyakat, testeket a sík felület redukciójából, és egy valóságos, de egyúttal fenyegetőbb térben rekonstruálja a húst, a dolgot és a cselekvést.

A body-art, a performansz és az akció fogalmainak meghatározását/elhatárolását illetően konszenzushiány uralkodik az elméletben, de témám szempontjából nem is releváns ez a definíciós vita. Az alábbiakban mellékelek egy univerzális, de gondolatmenetem működtetéséhez elégséges definícióváltozatot.

Jonathan Lothar Schröder végtelenül általános, mégis eligazító körülírása szerint: „Performance-nak a hatvanas évek óta olyan képzőművészek és táncosok munkáit nevezzük, akik kísérleti kifejezésformákkal foglalkoznak, közönség előtt vagy közönség nélkül. E munkák célja elsődlegesen nem egy műtárgy előállítása, hanem egy folyamat bemutatása, amely túllép a művészetelméletileg megalapozott műfajok határain és azok esztétikai rendszerezésén.”¹

¹ Jonathan Lothar Schröder: A performance, valamint más rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténete, történeti és elméleti áttekintése. in: *A performance művészet*. Budapest, Balassi-Artpool, 2000. 14. o.

2.1.A konceptuális performansz

A direkt akciók egyik fajtája jellegzetesen médiumkritikai jelleggel bírt és egyfajta meta-álláspontot próbált elfoglalni, melyből analizálhatónak vélte a realitás-szöveg-műtárgy együtttest. Ez a médiumkritika az emberi jelenlét közvetlenségének a lehetőségét és a mindenkori médium identitás-generáló működését vizsgálta. A hatvanas évekbeli performansznak ez az ága a koncept-arttal mutat rokonságot, és egyik reprezentáns alakjaként Peter Weibelt lehetne megnevezni. Weibelre és erre az „irányzatra” különösen jellemző a „térben strukturált nyelvi kontextus elemzése, mely egy új nyelvi helyzetet teremt, amelyhez többféle jelentést kapcsolhatunk”². Hajas Tibor szempontjából azért releváns ez a konceptuális felfogás, mert korai fotó-objektjeiben és pre-performanszaiban [*Népszabadság címoldala* (1976), *Használd a hangomat* (1973), *Levél barátomnak Párizsba* (1975)] erősen dominál ez a médiumkritikai, nyelvfilozófiai beállítottság. Hajas számára ekkor (de a későbbiek során is) az a legfontosabb kérdés, hogy mi hitelesíti, mi konstitúálja az identitást. Álláspontja szerint a test-identitáshoz kapcsolható nyomok, identifikációs dokumentumok, mint például a hang, a tulajdonnév, a személyes nyelvi közlés mind konstrukció, így manipulálható, kombinálható. A „személyazonosság” valójában egy olyan fikció, melyet a különböző médiumok ki- és elhasználása alapvetően befolyásol. Önmagunkat modellezzük a megnyilatkozás mindenkori anyagában, vagy helyesebben: ez az anyag, médium modellez minket. Ez a tanulság Hajas híres modell-manőken metaforájának az eredete. Agyonidézett kijelentése szerint: „Nem az ember csinálja a képet, hanem a kép csinálja az embert.”³

2.2. A bécsi akcionizmus és Hajas kapcsolata

Peter Weibel nevének említése abból a szempontból is adekvát, hogy személye köthető a hatvanas évekbeli direkt akció egy másik irányzatához, mely csoportosulás Hajas *érett* korszakának megértése szempontjából különösen releváns lehet. A bécsi akcionizmus néven elhíresült mozgalom megemlézése egyrészt azért is fontos, mert a mélyszerkezeti kapcsolatok mellett a Hajasról való magyar recepciós beszédet is meghatározhatja a bécsiek körül kialakult itthoni diskurzus. A Rudolf Schwarzkogler kiállítása körül kirobbant elhíresült *Holmi-vita*⁴ számos olyan argumentációs eljárást tartalmazott, amelyek bármelyike, bármikor felbukkanhat egy esetleges Hajas-értelmezésben is. Ezen aspektusok némelyikét én is transzponálhatónak tartom, viszont van olyan, amit én mind a bécsiek, mind Hajas esetében problematikusnak ítélek meg.

A direkt akció testhez „folyamodása” úgy is interpretálható, hogy az alkotók a művésztörténeti tradíciótól terhelt képtér helyett egy tisztább, hatástörténetileg kevésbé teleírt felületet kerestek. Az „íratlan” test, a tiszta „korpo-reálitás” viszont maga is fikció, hiszen a keresztény Európa kulturális hagyományának központi referenciapontja a fehér férfi megkínzott teste, s az elit-gondolkodás évezredek óta a test-lélek dichotómia feloldása vagy megőrzése körül bontakozik ki. A test csak a különböző szakrális és filozófiai hatalmi diskurzusok vonzásterében gondolható el, minden szerv, minden testdarab és funkció egyfajta kulturális lefedettségben, árnyékolásban közelíthető csak meg.⁵ A korporealitás túlterhelt, megközelíthetetlen. A bécsi akcionizmust lehet úgy értelmezni, mint ami ennek a megközelíthetlenségnek, közvetlenségnek az (ön)destruktív feltörésében érdekelt. Állítható, hogy egy tisztább, referenciáktól mentes térbe akarták robbantani a testiséget, s ennek a robbantásnak egyik eszköze a penitencia, az önbüntetés. Földényi F. László így fogalmaz: „A bécsiek egész tevékenysége arra irányul, hogy az emberi testet kiszakítsa a »társadalmi konszenzusból«, a

² Szűcs Károly: Nyitott mű – Peter Weibel kiállítása. *Balkon*, 2005/4. 15. o.

³ Hajas Tibor: Vita a közönséggel a Dokumentum 2. kiállításon. in: Hajas, i. m. 302.o.

⁴ A főbb szövegek megtalálhatók *A performance-művészet* c. kötetben. A vitában részt vett többek között Földényi F. László, Radnóti Sándor, Balassa Péter, György Péter, Nádas Péter, Pethő Bertalan.

⁵ Ehhez a felfogáshoz lásd Michel Foucault: *A szexualitás története*. Budapest, Atlantisz, 1996.

mindent beborító kommunikációs hálóból, s – akár elpusztítása árán is önmagává tegye, egyszerűvé, minden idegen parancstól mentessé.”⁶

Persze ez a felfogás az irányzaton belül a különböző alkotói attitűdök szerint artikulálódott tovább, de mégis megfigyelhető egy de- és rekonstruáló dialektika. *Születés* a kioltásból⁷, ahogy Günter Brus hirdette. A „teleírt” testet az érzékeny, homályos, támadható pontok mentén kell erőszakkal szétforgácsolni, majd újból összerakni. Ezek a homályos pontok pedig azok, ahol a test-én szociális-kulturális lefedettségén átszivárog a *puszta élet* intimitása, és ennek az intimitásnak a botránya. Ez a botrány valamilyen értelemben a test „Másikához” kötődik.

Julia Kristeva szerint⁸ a tiszta és szociálisan megfelelő test létrejöttének ára az *abjekció*, azaz a tisztátalan nemkívánatos tulajdonságok, jelenségek elutasítása, az „*abjekt*” létrehozása⁹. Ez azt jelenti, hogy az egyénnek a társadalom testtel kapcsolatos kulturális normáival kompatibilis, „normakövető saját test” megalkotásához a normával ellentétes testi vonatkozásokat, tulajdonságokat, zónákat mintegy le kell választania testképéről, testi identitásáról, „test-szelfjéről”. Ezek a tisztátalanság és abnormalitás képzeteivel összemossott testtájak, tulajdonságok az *abjekt* fogalmába sűrűsödnek össze, és benne tárgyasulnak. Az *abjekt* fogalmi holdudvarához kötődik még a fertőző-burjánzó virulens jelleg és a hulladék-konnotáció. A mesterségesen szabványosított testtel szemben mintegy ellenségeképként funkcionál, mert természetéből adódóan lázadó: nem tiszteli a társadalmi kontroll alatt tartott test-én határait. Kontroll nélküli és állandó intervencióval fenyeget. Az *abjekt* a Másik, az Idegen, szennyező, bepiszkító tulajdonságaival kapcsolatos fantáziák konkrét és szimbolikus értelemben való megjelenítése.

Az *abjekt* erőszakos megidézése, kitágítása felemésztheti a szociális testet, de az akcionisták hittek abban, hogy ezzel az eljárással felépíthető egy a torzító médiumoktól, normáktól mentes, szabad test-identitás. Hajas Tibor művészetének (a *Dark Flash*-tól a *Chöd* című performanszig) késői korszaka is hasonló (tét)kérdések körül bonyolódik. A konceptuális médiumelemzés módszereit a végső anyagra, a testre alkalmazza, de belátja, hogy egy érvényes identitás csak a negativitásból zsarolható ki. Csak a *katasztrófabehelyzet* által sújtott, megkínzott test „ön-elhagyása” az a mód, mely számára érvényesen reprezentálhatná az Én megalkotásának folyamatát: „A kívülállás elkerülése csak a teljes kiszolgáltatottság által lehetséges, csak a katasztrófa megsemmisítő tapasztalatában található valaki önmagára, nyerheti el a saját idejét és töltheti be a saját sorsát.”¹⁰

A „születés a kioltásból” logikája Hajas esetében is működni látszik, de az utópikus elképzelés következményei kétségesek. Mind esztétikai és mind etikai hangsúllyal feltehető az a Radnóti Sándort idéző kérdés: „A (test) képpel való gyűlölködő elégedetlenség, a (test)képprombolás tettei visszaváltozhatnak-e (test)képpé?”¹¹

2.3. Az öndestruktív performansz és egy szakrális olvasat

Ezen a ponton érkeztünk el ennek az írásnak a központi aspektusához, a szakralitás témájához. Az (ön)destruktív body-art egyes formái (Hajasé különösen) mind az értelmező, mind a művész oldaláról bizonyos vallási konnotációk, hagyomány-sejtelmek működtetését teszik lehetővé. E koncepció szerint (melyet a továbbiakban támadni szándékozok), a fentebb leírt

⁶ Földényi F. László: A testet felszabadító bécsi akcionizmus (válasz Radnóti Sándornak). in: *A performansz művészet*. 217. o.

⁷ Ehhez lásd Nemes Z. Márió: Születés a kioltásból – Günter Brus kiállítása. *Balkon*, 2005/5.

⁸ Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York, Columbia University Press, 1982. (A fogalom különböző felhasználását remekül elemzi Csabai Márta és Erős Ferenc: *Testhatárok és Énhatárok*. Jászóvegy könyvek, 2000.)

⁹ Az *abjekt* szó jelentéstartalmait: 1. alávaló 2. aljas 3. undorító stb.

¹⁰ Szűts Károly: Test és kép – Hajas Tibor kiállítása. *Balkon*, 2005/6. 14. o.

¹¹ Radnóti Sándor: Levágta-e saját farkát Rudolf Schwarzkogler? in: uő.: *A piknik*. Budapest, Magvető, 2000. 269. o.

abjekt fogalom mintájára, a test „mögül” előszivárgó közeg azonosítható lenne a szent, a szentség terével, és a művész csak saját profán, „bűnös” kiterjedésének kioltásával-provokálásával-feláldozásával születhetne újra egy reszakralizált Másikban. Ez a váltás egyfajta ontológiai ugrás, határátlépés lenne, hiszen a kényszerű, de vállalhatatlan „itt”-ből, a test egy közelebről meg nem határozott, az Abszolútum predikátumaival rendelkező „ott”-ba menne át. Ez az elképzelés egyszerre táplálkozik a keresztény tradíció elemeiből, és a kereszténység előtti kultuszok, mitológiák formakincséből.

A destruktív akció e nehezen legitimálható igénybejelentése a középkori vértanú tradícióra, és a *vir dolorum*a, a sebekről borított Krisztussal való „legvéresebb azonosság” (*die allerblutigste glüchheit*) megélésére utal vissza. A destruktív akció saját „szakrális legitimációját” az ezekre a hagyományokra való motivikus rákapcsolódás által véli megteremthetőnek.

„Konkrét formában a ruhák megszagztatásával, a test gyötrelmeivel, a bűnbánat, a vezeklés gyakorlásával, a nyilvános önkorbácsoló menetekkel megpróbálták kollektív élménnyé tenni a vallási penitenciát, amely így értelmezhetővé tette és szociális tartalommal ruházta fel az evangéliumok tanításait. E folyamat során a testi szenvedés minden különösebb altruizmus nélküli öncél, a testté lett igével, Krisztus megváltó szenvedésével történő azonosulás eszköze lett.”¹²

A bécsi akcionizmus és Hajas kulturálisan nyitottak voltak a megidézhető tradíciók eredetét illetően, hiszen az ontológiai határátlépés folyamatának vizuális kereteihez mind a tibeti misztika, mind a görög Dionüszosz-mítosz elemeit is felhasználták.

Hermann Nitsch O. M. színházának hatástörténeti¹³ elemzéséhez vagy Hajas késői motívumainak azonosításához a fenti források, tradíciók művészettörténeti vizsgálatát adekvátumnak tartom, viszont az „ontológiai határátlépés” kérdése valójában nem, vagy nem csupán esztétikai kérdés.

3. Az akcionista teológia álláspontjának megkonstruálása

Bizonyos interpretátorok egy akcionista teológia képének konstruálásával (természetesen sokszor a művészek öninterpretációival párhuzamosan) egy olyan diskurzusbeli vakfoltot képeznek, mely bizonyos értelemben lezárja a destruktív akcióról való beszéd lehetőség-mezéjét. Ez a „vak-folt” olyan *ultima ratió*ként viselkedik, mely ontológiai előfeltevéseket implikál, és leválaszthatónak érzi magát a diskurzustérből. Szakrális kijáratot tételez az értelmező beszédből, viszont ezzel az aktussal magát a műalkotást fosztja meg attól a lehetőségtől, hogy csupán mint esztétikai tárgyat szemlélhessük.

Már a *Holmi*-vitában is megfigyelhető volt egyes beszélők szövegeiben ez a törekvés, bár ennek az implikált ontológiának a kifejtése valójában megoldatlan volt. De ennek a beszédmódnak éppen ez a lényege, hiszen felfogható olyan magatartásnak, mely a kontextus univerzalizálásával épp a konkrét párbeszéd-lehetőség megzavarására, „zárójelezésére” törekszik.

Ezen a ponton az elmondottak illusztrálására idéznék is néhány ilyen kijelentést:

1. „Az emberi testet felhasználva nem annyira a testben rejlő lehetőségek izgatták [Schwarzkogelert], mint inkább magának az élő testnek az előfeltétele. Egyszóval az élet gyökere az, ami értelemszerűen az étellel sem azonosítható.”
2. „A profánt valóban beemelték a művészetbe [az akcionista], de nem azért, hogy a művészetet profanizálják, hanem, hogy a profánt szenteljék meg.”
3. „Mindaz, ami egyébként láthatatlan, láthatóvá válik, s az, ami nemcsak a nyilvános élet-

¹² Klaniczay Gábor: Elgyötört test és megtépett ruha. Két kultúrtörténeti adalék a performance gyökereihez. in: *A performance-művészet*. 169. o.

¹³ Ehhez a témához lásd Mestyán Ádám: Hermann Nitsch esztétikája. Hermann Nitsch: orgia misztérium színház. *Balkon*, 2005/7-8. 23. o.

ből van kiszorítva, hanem saját látómezőnkéből is, váratlanul mindennél jelenvalóbb lesz.”¹⁴

Korábban már említettem, hogy a *Holmi-vita* Hajas Tibor szempontjából azért releváns, mert az ebből a jól dokumentált anyagból kiolvasható álláspontok szinte közvetlenül átmehetnek a Hajas recepcióba. A fentebb elemzett szakrális implikációval élő beszédmód Hajas irányába történő (rejtett) transzponálódására is idéznék néhány szövegszerű példát:

1. „Az »emberen túli ember« vagyis a kivételetesség szituációját hol közvetlen eszközökkel próbálta megalkotni, amikor saját épsége volt a tét, hol pedig a veszély dramaturgiai kereteinek megteremtésével, amikor az önveszélyt próbálta meg eljátszani.”

2. „A performanszt a senki földjére helyezi, a lét és nemlét határára, az egyetlen olyan nyílt sávba, amely használható terepe lehet az egyén *totális szabadságigényének és önmegvalósítási kísérletének.*”

3. „Húsfestményektől a Chödig bezárólag egyre markánsabb az a vonulat, amelyet majd az utolsó eszközzől, a testről való poétikai lemondás folyamataként értelmezhetünk.

Hajas teste speciális helyzetben van a testet önkifejezési eszköznek tekintető performanszművésszel. Tárgyasult, de mégis alanyi viszonyban. Ez a test kevésbé a szociális kritika eszköze, hanem egyfajta *vallomás vagy passió plasztikai felülete.*” [kiemelések tőlem – N. Z. M.]¹⁵

Explicálva és értelmezve ezt a recepció gesztust, egy olyan akcionista teológus képét látjuk kibontakozni, aki médiuma, (saját) teste áldozati megsemmisítése által („megszentelve” és ezzel igazolva az öndestrukción) egy „anyagtalan”, abszolút tér el- és kisajátítását hajtja végre.

Az istenülésként felfogható „ontológiai határátlépés” lehetővé teszi a közvetett létmódból való kilépést, és egy „szent” vagy közvetlen szféra birtokbavételét az egyén számára.

Nem állítom, hogy Hajas művei és teoretikus megnyilatkozásai nem legitimálják ezt az „olvasásmódot”, de még Hajas teoretikus szövegeiben (*Halál székszépíjje I-II.*) is érezhetők ezzel ellentétes tendenciák. Érvényesnek érzem, hogy szembesítsük ezt az elgondolást (nevezzük jobb híján „akcionista teológiának”) egy olyan művészetfilozófiai diskurzussal, amely tekintettel van a műalkotás metafizikai és szakrális vonatkozásaira, mert úgy vélem, hogy ebben az esetben az akcionista teológia nem képes „vakfoltként”, diskurzus-zavarként viselkedni, és így pozíciója nagyjából körülhatárolhatóvá, explicitté válik.

4. Heidegger Hölderlin-interpretációjának kérdése ebben a kontextusban

A problémám kontextusaként választott diskurzus Heidegger Hölderlin-értelmezése körül kristályosodik ki. Ebben az írásban nincs lehetőségem arra, hogy vállalkozzak ennek a kritikai diskurzusnak teljességre törekvő rekonstrukciójára, hiszen témám szempontjából csak néhány konkrét vonatkozás „kitapogatásában” vagyok érdekelt. A költői szerep két olyan meghatározását szeretném megvizsgálni, mely hasznosnak tűnik az „akcionista teológus” státuszának minősítésében. Heidegger szöveginterpretáló módszereit már sokan sokféleképpen jellemezték,

¹⁴ Az első idézet az *Érzékek purgatóriuma*, a második és harmadik *A testet felszabadító bécsi akcionizmus* c. Földényi F. László szövegéből származik

¹⁵ Az első és második idézet Szombathy Bálint: Énkorbácsolások. *Balkon*, 2005/6. 19. o., a harmadik a már említett Szücs Károly kiállítás- kritikából származik.



SKIZOPHOBIA, 2005

felróható neki többek közt, hogy a költői szöveg formai-trópusi aspektusait figyelmen kívül hagyja¹⁶, és az irodalmi textust direkt filozófiai környezetbe helyezi a fogalmak ontológiai karakterének kibontása közben. A saját témám szempontjából mégis hasznos Heideggernek ez az eljárása, hiszen egy ontológiai vonatkozásokkal (is) rendelkező álláspontot vizsgállok.

Hölderlin-Heidegger kulcsfogalmainak (szent, káosz, természet, költő) „jelentése”, és egymáshoz való viszonyuk viszont a filozófus gondolkodásának változása során többször is átalakult, részben ez is megnehezíti a kapcsolatrendszer elemzését.¹⁷

Heidegger számára valószínűleg azért lett olyan fontos Hölderlin költészete, mert az ontológiai differenciát figyelmen kívül hagyó (azt elfedő) metafizikai hagyomány ellenében egy olyan felületet látott a költői szövegben, amelyről leolvashatóvá válik ez az „eltagadott” összefüggés. A költő szavában a lét, a szent történik, nyilatkozik meg. (Heidegger korai Hölderlin-értelmezéseiben különösen a „*Mintba ünnepnappal*” c. szöveg elemzése során a lét, a szent, és a természet fogalma egymásba csúszik.) Ez a szent egy olyan mozgás (felnyílás), mely a létezőt létezőként engedi megjelenni, tehát kijelöli az ontikus-ontológiai viszonyban elfoglalt helyét. Heidegger számára a Hölderlin-szövegekben megjelenő emberek, költők, istenek a létezőhöz tartoznak, viszont ez a pozíció csak egy „egymásrautaltságban” valósulhat meg. Mindegyik fél csak úgy tud viszonyulni egymáshoz és önmagához, ha egyszerre a léthez is viszonyul. Sőt, mivel sem az emberek, sem az istenek nem képesek arra, hogy a szentre (a létre) maguktól közvetlenül vonatkozzanak, az embereknek szükségük van az istenekre, és az isteneknek az emberekre. Ennek a léthez fordulásnak a lehetőségét a költők teremtik meg, konkrétan a költő szavában megnyilatkozó szent: „A költő: félisten, és mint ilyen közvetít istenek és emberek között. A közvetítés, így maga a közvetítő: jel, és mint minden jel, egyesíti az érzékelhetőt és a gondolhatót. Az istenek csak ilyen jel, csak a félisten révén tudnak érzőn viszonyulni a léthez, a létezőhöz a létben, a lét pedig a szent.”¹⁸

Látható, hogy ebben a modellben a költő az istenek és az emberek közötti „között”-ben álló, és saját magát csak ebben a közöttségben megalkotni tudó lény. A lét közvetlensége csak a létező közvetettsége által érvényes. Ezt a közöttséget a költőnek ki kell állnia, hiszen az egész rendszer csak akkor működik, a lét, a szent csak akkor „van történésben”, ha a létezők saját helyüket megtartják, betartják. A vers (ami a Lét = Szent történésének tere) is csak ebben az ontikus-ontológiai „alázatban”, megőrzésben(?) nyilvánulhat meg: „Mert a költő mint a (jelző) mutató áll az emberek és az Istenek között. Ebből a közötből eredően gondolja azt, ami e kettő fölött mindig elválasztottan-különbözően mindkettőt megszenteli, és mint a mondandó költemény szánya (gondolja oda) magát a költőnek.”¹⁹

A költő-félistennek ez az alázatként is interpretálható magatartása, ahogy megőrzi közvetlenségét a közötből, és mégis nyitottá válik a közvetlenre, a létre és a szentre, egy olyan pozíció, mely nem feleltethető meg az Abszolútumot elbirtokló akcionista teológus modelljének. Heidegger gondolkodása megengedi a létezőn „kívül” működő „történést”, a létet, a szentet viszont a fent vázolt modell kizárja ennek a „történésnek” a közvetlen (bármilyen testi értelemben való) elérhetőségét. Az ontológiai differencia „terében” működő szereplők csak saját ontológiai helyük megőrzésével hozhatnak létre valamilyen viszonyulást egymáshoz.

Hölderlin ismerte ennek a közvetlenség-vágnak a természetét. Erről tanúskodik töredékes Empedoklész-drámájának szövegkorpusza is. Hölderlin ebben a drámatörzében az önkéntes tűzhalált választó görög filozófus sorstragédiáját próbálja az antik tragédiák formai és gondolati követelményei szerint megjeleníteni. A dráma Empedoklésza számára az öngyil-

¹⁶ Ehhez lásd például Paul de Man: *Az időbeliség mintái Hölderlin Wie wenn am Feiertage...* című versében. in: Paul de Man: *Olvadás és történelem*. Budapest, Osiris Kiadó, 2002.

¹⁷ Ehhez lásd Vajda Mihály: *A posztmodern Heidegger*. Budapest, Századvég, 1993. (leginkább A szent c. fejezetet)

¹⁸ András Sándor: *Heidegger és a Szent*. Budapest, Osiris-Századvég, 1994. 87. o.

¹⁹ Martin Heidegger: *Visszagondolás*. in: *Magyarázatok Hölderlin költészetéhez* (ford. Szabó Csaba). Debrecen, Latin Betűk, 1998. 112. o.

kosság a közvetettség állapotából, a mindenütt jelenvaló természeti istenek közvetlenségébe való áttörés eszköze. Kijárat a művészetből és az elkülönülésből, megtérés az általánosság szférájának bensőségességébe. Ez a bensőségesség a természettől elidegenült ember számára már nem megtapasztalható, de Empedoklész saját isteni természetét tételezve önkéntes (el)bukásán át mégis birtokba vehetőnek gondolja. Hölderlin a szöveg első változatában még érvényesnek tartja Empedoklész megoldását, de a későbbi változat szerint ez az állásfoglalás *hubris*ként értelmeződik. Ez a kiválasztottság-tudat magában hordja a szentségtörés, a *nefas* lehetőségét, hiszen: „feltételezi az emberi dolgok határainak transzgresszióját, valamely isteni pozíció kisajátítását, továbbá a jogot ahhoz, hogy valaki önmagát megkülönböztesse.”²⁰ Az „ontológiai határátlépés” megbontja lét és létező egységét, kiforgatja önmagából az ontológiai differenciát, mert végső soron a léteket tekinti elbirtokolható „dolognak”. A költői szerep „közöttjében” való közvetítően benne állás meta-álláspontja, így egy gögös túlfutásnak esne áldozatul: „Igen könnyen megeshetne, hogy a félisten nem akarja túrni az Istenektől való különbségét, nem egyenlő-voltát és így az embervolt mértékében is elméri magát vakmerőn... Az egyikbe igyekvő s így meghasonlást okozó sóvárság azonban megzavarja azt a közöttet, amit a félistennek magánál meg kell tartania. *E között nyitottja elzáródik.* Az ilyen elzártság által válik hozzáférhetetlenné, ami az emberek és Istenek fölött mint a Legfensőbb (das Höchste) először engedi feljönni közöttjüket, ebbe küldi őket és ezen belül egymásba küldi őket.” [kiemelés tőlem – N. Z. M.]²¹

Az empedoklészi út önmegsemmisítése nem helyezi át a költő-félistent a közvetlen szakrális térbe, sőt ez a gesztus negligálja magának a „transzcendenciának” a lehetőségét is, hiszen a közvetett ember-félisten-isten viszony megbontása a közvetlen mint olyan lehetőségét is ellehetetleníti.

Saját interpretációm szerint abban a „pillanatban”, amikor a között nyitottja elzáródik, a lény, aki valamikor félisten volt, nem találkozik a közvetlennel, mert a „szakrális kijárat” valójában az „üresbe” vezet, aminek elgondolása is problematikus. Az empedoklészi út megfeleltethetőnek tűnik az általam akcionista teológiaként definiált közelítésmóddal, s a Heidegger-Hölderlin diskurzussal szembesítve járhatatlanként lepleződik le.

Nem állítom, hogy Hajas Tibor teoretikus gondolkodása vagy a műveiből kiolvasható „jelentés” lehetetlenül el, hanem csupán azt, hogy a Hajasról és az akcionizmusról való beszéd egy adott típusa inkompatibilis a többi beszédmóddal, s önmagában is (a fenti eljárással explicit formába hozva) mélyen problematikus, önfelszámoló jellegű. Ezzel szemben érvényesnek gondolok egy olyan megközelítést, egy olyan „instrumentális metaforát”, amely nem határolja el magát a szakrális konnotációtól, kompatibilis más termékeny diskurzusokkal (például az *abjekt*-elmélettel), Hajas teoretikus szövegei is legitimálhatják alkalmazását, sőt a Hajas-szövegekben megbújó ambivalenciák felszínre hozására is alkalmas lehet.

5. A homo sacer fogalom meghatározása

A Giorgio Agamben által a jelenlegi filozófiai beszédben meghonosított *homo sacer* fogalom az értelmezések kereszttüzében áll, alkalmazási területei még nem tisztázottak. Agamben ezt a római jogban kialakult fogalmat különböző államelméletekkel kapcsolatba hozva, a jelenlegi biopolitikai helyzet, a biopolitikai eszközöket alkalmazó állam és jog jellemzésére, kritikájára használja fel.

A *homo sacer* saját témámhoz való átszerelése érdekében először is a kifejezés eredeti archaikus, jogi értelmének kibontását tekintem relevánsnak.²² A római kötelmi jogban a sti-

²⁰ Philippe Lacoue-Labarthe: A spekulatív cezúrája. *Enigma*. 1996/I. 99. o.

²¹ Martin Heidegger: Visszagondolás. i.m. 112. o.

²² Ehhez lásd Földi András–Hamza Gábor: *A római jog története és intéstitúciói*. Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996. 489. o.

pulatio az archaikus jog szerződési közé tartozott, ami egy alakszerű és egybehangzó kérdés-felelet formájába foglalt lekötelezés volt. Ennek az őse a *sponsio*, amelyben a szakrális jellegű *spondeo* igét használták fel a kötelelem létesítésére. A *sponsio* eredetileg azt jelentette, hogy az adós megesküdött, mintegy az isteneket hívta tanúul, hogy teljesíteni fog. Az ilyen eskü formájában létrejött lekötelezés megsértése, be nem tartása ugyanis az ősi időkben azzal a következménnyel járt, hogy az esküszegőt *sacemek* (kiátkozott) minősítve törvényen kívül helyezték. A kiátkozott személyt bárki megölhette, ez nem minősült gyilkosságnak, hiszen a *homo sacer* megfosztott a társadalmi (szociális) értelemben vett élettől, a *biosz*tól, csupán pusztá élettel, a *zōé*val (szubjektív intimitással) rendelkezett. Emellett a gyilkosság nem minősülhetett áldozatnak sem, mert ez szentségtörés lett volna. A *sacer* szó a *secernere* (elkülöníteni) igéből származik, s mivel ez mind az égi, mind az alvilági istenek számára lehetséges volt, egyszerre hordozta a szent (áldott) és az átkozott jelentést. Ilyen értelemben tehát a *homo sacer* olyan határlény, aki egy „közöttben” helyezkedik el, de nem köt össze semmit, mind az emberek profán világából, mind a szakrális térből ki van zárva.

5.1. A Fogalom Agamben általi strukturálása

Agamben a *homo sacer* fogalmát kapcsolatba hozza az uralkodó, a szuverén testével, és a *devotussal*. Az uralkodó esete azért kapcsolódik ide, mert adott szituációban a konkrét emberi létezőről leválhat a szuverenitást, a fenségjogot hordozó fiktív test. A *devotus* az a személy, aki valamilyen cél elérése érdekében életét az alvilág isteneinek kínálja fel, de megtörténhet, hogy a kívánt cél teljesülése után mégis életben marad. Életben marad ugyan, viszont ő is megváltik a *biosz*tól, és abba a „között”-be zuhan, amelyen a *homo sacer*al osztozik. Ilyen esetben egy alakmást, egy bábút, *colossust* készítenek, amelynek rituális eltemetése lehetővé teszi, hogy helyreálljon az élők és a holtak közti megszokott viszony. Ez a behelyettesítés rendezzi a *devotus* státuszát, viszont a *homo sacer* esetében ez a lehetőség nem adott. Őt nem lehet kiváltani a „között”-ből: „Maga a *homo sacer* teste, annál fogva, hogy megölhető, de fel nem áldozható, eleven ígéret arra, hogy aláveti magát a halál tartalmának. Mivel a *homo sacer* saját személyében testesíti meg azokat az elemeket, amelyeket a haláltól általában megkülönböztetünk, ő úgymond élő szobor, saját maga alakmása, vagy *colossusa*.”²³

Az ő esetében a megmaradt pusztá életről (*zōé*) van szó, melyet nem lehet megváltani. Ez a pusztá élet (a póre, tiszta testiség) helyezi közös üres térbe a *homo sacer*t, az uralkodó testét és a *devotus*t, hiszen ez az élet elválasztva saját kontextusától, saját halálát túlélve, nem egyeztethető össze az emberi világgal.

Agamben szerint a modern társadalmak létrehozhatnak olyan kivételes helyzetet, kivételes állapotot, amikor egy globális szuverén felfüggesztheti a jog működését, s mindenkit *homo sacer*rre nyilvánít. Ez beláthatatlan következményekkel járhat, hiszen a pusztá élet, az elemi létezés állapotában megszűnik az alapvető emberi jogok érvényessége, sőt a személyazonosság fogalma, lehetősége is: „A szuverén és a *homo sacer* két, egymással szimmetrikus viszonyban álló alak lesz... a szuverén számára mindenki potenciális *homo sacer*, a *homo sacer* számára pedig mindenki szuverén.”²⁴

5.2. A *homo sacer* és Hajas

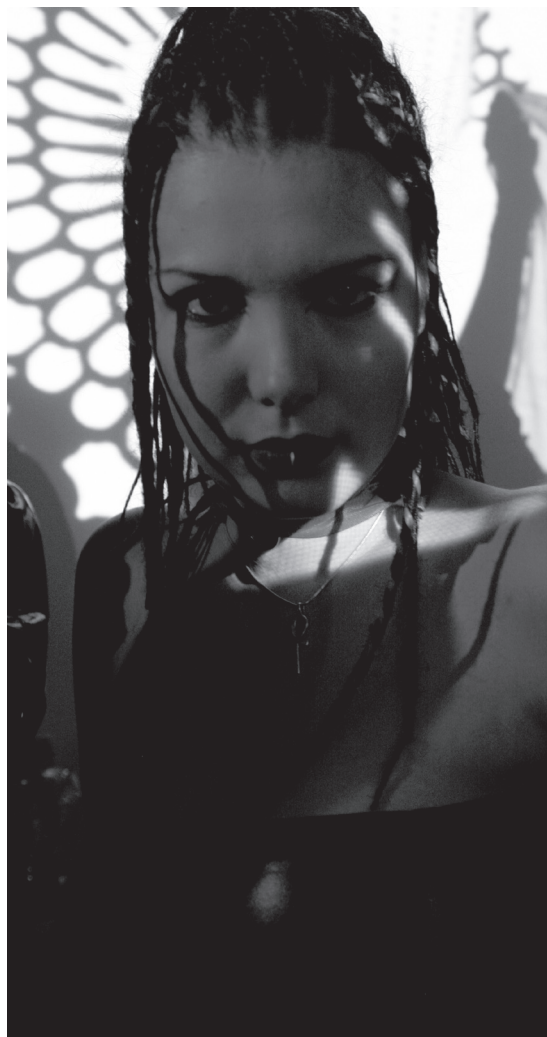
Hajas Tibor recepciója szempontjából a *homo sacer* problémája azért lehet izgalmas, mert természetesen illeszthető a művész saját öninterpretációja mellé. Hajas a performer definícióját a *Halál Szekszepilje* című írásában közli. A további analízis érdekében érdemes ezt a szöveget hosszabban idézni: „Egy művészen eleve kell, hogy legyen valami önveszélyes. Ez azonban

²³ Giorgio Agamben: Az uralkodó teste (ford. Neuman Anna). in: *2000 folyóirat*. 2005. május. 8. o.

²⁴ Malcolm Bull: Giorgio Agambenről (ford. Nagy Mónika Zsuzsanna). in: *2000 folyóirat*. idézett szám 26. o.

önmagában nem elégti 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 semmiféle információja nincs. Ennek a hatalomnak a manökenje, egy bábu, egy viaszfigura. Egy bábú kevésbé bonyolult, de lényegibb, mint egy ember. Lényegibb, mert az élő és az élettelen határán van, a kettő egységes metaforája.”²⁵

Mit jelent, mit jelenthet ez a kinyilatkoztatás, ha a *homo sacer* paradigmájában szemléljük, s alkalmazzuk az eddigi elemzés tanulságait? A művész szükségállapotot hirdet, a performansz eseménye csak a katasztrófa terében valósulhat meg. Ez a katasztrófa-állapot megváltoztatja a test eddigi szabályait, megkettőzi a korporalitást. A földi normáktól mentesülve Hajas önmagán belül valósítja meg a szuverén és a *homo sacer* kettősségét. Szuverénként, teljhatalmú gesztussal minősíti önmagát *homo sacer*-ré, erőszakkal kényszeríti magát a mű törvényen kívüli „közöttjébe”. Egyszerre szemléli magát erőszaktevőként és célpontként. A társadalmi meghatározottság, szociális lefedettség testre írt hálója, a *biosz*-ként is érthető felület felszakad az *abjekt* homályos pontjain, hogy utat nyisson a puszta életnek, a tiszta testi térnek, melyben pőrén benne állva „nyitottan” várakozik. Egyszerűbb, mint az ember. Persze, hiszen a létezőnek egy olyan elhalványulása ez az állapot, mely a lét, a szent felfénylésének médiuma lehetne. Az élő és az élettelen határán van, szent és átkozott. Mégis kiérezhető a *hübrisz*, az empedoklészi út kísértése ebből a hangból, hiszen a szuverén gesztus önhatalmú, saját magának vindikálja a korlátlan ellenőrzés jogát. Uralkodóként, sugallja, azt tehet, amit akar, *homo sacer*-ként pedig bármit el kell, el lehet tőnie. Egyszerre menti fel, és győzi le magát. A kiszolgáltatottság érzése mégsem csupán ebből az önreflexív logikából származik. Érzékeli egy olyan hatalom jelenlétét, melyről semmi információja sincs. Nem hiszi el az „ontológiai határátlépés” lehetőségét, hiszen nem a határon lép át, hanem a határon van. A kimozdulás egyik irányba sem lehetséges, hiszen a *homo sacer* teste nem áldozható fel, de a *biosz* és a *zōé* egységének helyreállítása is kétséges.



SKIZOPHOBIA, 2005

²⁵ Hajas Tibor: Halál szekszeplije II. in: Hajas, i.m. 331. o.

dokumentum és hamis dokumentum

Hajas Tibor a *Ne mondj le semmiről!* (1974) című antológia utószavában a következőképpen mutatkozik be: „1946-ban Budapesten születtem, értelmiségi családból. Dokumentumaim vannak róla. Ezekkel tudom szükség esetén bizonyítani. Lehet, hogy a dokumentumok hamisítványok.”¹ Majd hozzáteszi: „Mire ezek a szövegeim megjelennek, nem lesznek számomra többek, mint dokumentumok. Hamis dokumentumok. Sorozatra gyártott, vagy illegális hamisítványok.”² Ez a következő problémát veti fel, ahogy azt Barna Róbert egy 1984-ben készült interjújában³ megfogalmazta: semmilyen valós dokumentum nem létezik, vagyis minden dokumentum hamis. Ezt Hajas (akkor már) a következőképpen finomította: „Minden dokumentumnak lehetősége van arra, hogy hamis legyen.” Két lehetséges út (logikai közelítés) vagy két lehetséges argumentum (filozófiai közelítés) segítségével győződhetünk meg arról, hogy a vizsgált dokumentum valódi-e vagy hamis/hamisítvány. Az egyik a (1.) „sokszoros ellenőrzés, visszaigazolás”, amelynek megtörténte után még mindig csak – örökösen csak – feltételezhetjük a dokumentum valóságát; a másik a (2.) hit, amikor is kikapcsoljuk a valóságba vetett kételkedést, és *ab ovo* meg vagyunk győzve a dokumentum valóságáról.

Mielőtt e két argumentum egyike működésbe lépne, eljuthatunk a belegondolás/beleőrülés azon fokáig, hogy minden dokumentumot hamisnak tételezünk, és kiderülhet számunkra, hogy semmi sem létezik, „vagyis semmi sem úgy, ahogy látszik”. Ebben a folyamatban a dolgokat eltávolítjuk a reális, kézzelfogható, vagyis társadalmi konszenzusokkal megállapított normáktól. S ekkor „már az abszurdításban járunk”. Hajas válasza az őrüeltség ilyen formájára a józan mérleget, szerinte megvizsgálendő, hogy min-

¹ Hajas Tibor: *Szövegek*. Budapest, Enciklopédia Kiadó, 2005. 15. o.

² Hajas, 15. o.

³ Hajas, 405-420. o.

PÁL
DÁNIEL
LEVENTE

amputációk és dokumentumok

den úgy létezik-e, úgy igaz-e, ahogy a tudatunk örökölte –, szerinte a hamis dokumentumok problémája alapvetően a felfokozott háttértudat, amire két kitűnő példa: a TV-néző skizofrén helyzete (ami két egy időben jelentkező társadalmi konszenzuson alapul: 1. a TV igazat mond, 2. a TV hazudik) és az előítéletek (ami kulturális, nemzeti, családi örökség).

Hajas az *Alibi-jeladványok*⁴ (1972) című írását többször is idézett interjúmban a következőképpen magyarázza: „a »valóság« az én szóhasználatomban egyfajta »totális realitást« jelent. Minden valós tett, tárgy, szituáció, történelem, sors [azaz dokumentum] csak majdnem valóságosnak minősíthető, ha nem totális; s annyira »majdnem«, amennyi a totálistól való távolsága.” Azaz bármilyen dokumentum, most Hajas Tibor dokumentumai „is csak akkor valódiak, ha egyfajta totalitásról, vagy totalitás-szükségletről adnak hírt, amit mások a nem totalitás állapotában saját totalitásuk kiprovokálásához hasznosítani tudnak.”

Előadásomat a következő kérdéssel kezdtem: A jelenlévők, de főleg az előadók közül ismerte-e valaki személyesen Hajast? Láta-e valaki élőben bármelyik performanszát, de leginkább azt, amelyikről éppen beszélt? A válasz természetesen nem volt, minden irányból.⁵ Ezután hangzott el a fentebb olvasható hajasi eszme-futtatás a dokumentumokról és hamis dokumentumokról, majd megint kérdeztem: Akik eddig előadtak, miért vannak meggyőződve arról, hogy a hivatkozott, elemzett performanszok valódiak, valódi dokumentumok? Elképzelhető, és nagyon is valószínű lehet, hogy ezek a performanszok soha nem történtek meg, és az ismert dokumentumok (Hajas forgatókönyvei, Hajas vagy másvalaki utólagos leírásai, a fotók) hazudnak, – egy olyan eseményt rögzítenek, amely nem történt meg. Ha ez így van, akkor bedőlünk Hajas blöffjének, és mindenfajta rákérdés vagy megkérdőjelezés nélkül olyan dolgokról beszéltünk az elmúlt hat órában, amelyek valódiságáról, hitelességéről, megtörténtéről, egyáltalán a létéről nem vagyunk, nem lehetünk meggyőződve. Mivel már kijavíthatatlanul beleestünk ebbe a hibába, bemutatok néhány hasonló (ám jellegében különböző) esetet a performansz-művészet történetéből, amelyek recepciótörténete (majdnem) ugyanezen a banánhéjon csúszott el. És ha közben konstruálna elméletem cáfolata, megelőzve a felszólalásokat, előadásom végén bebizonyítom, egyetlen érveléssel, hogy igazam van.

a test két másik útja – dokumentumok és dokumentumok

1. Rudolf Schwarzkogler: Utolsó akció (1969)⁶

Schwarzkogler szerint az emberi test olyan közvetítő eszköz, melyet a művész szabadon formálhat – tulajdonképpen szobrászi médium (*sculptural medium*); azaz ha a művész saját testét tekinti a formátlan nyersanyagként és magának a műalkotásnak, saját teste (bőre, húsa, nedvei stb.) felhasználásával alkot metaforákat, akkor elkerülhetetlen, hogy számára az élet és a művészet elválaszthatatlan legyen.

Ebből a művészetfilozófiai-esztétikai alternatívából bontakozott ki az a meggyőződés, hogy Schwarzkogler felszeletelte a saját farkát, elvérzett, belepusztult – azaz a művészet nevében művészi akcióként saját testét használva nyersanyagként ritualizálható körülmények között, mitikus és pszichoanalitikus horizontokat nyitva halt meg. Erről számtalan dokumentum létezik: újságírók, esztéták, filozófusok írásai. Nálunk például az elhíresült, vérre menő *Holmi-vita*⁷, melyben a különböző „meggyőzött” értelmezők végigfutották a maguk ricœur-i

⁴ Hajas, 102-103. o.

⁵ A teljes igazság az, hogy egy művésznő (Drozdik Orsolya) ismerte és látta Hajast, ezt jelezte is, de mivel nem adott elő, ebben a kontextusban az ő szerepe édeskevés. Valamint én voltam az utolsó előadó, ezért teljes biztonsággal tehettem fel a kérdést, – tudva a választ.

⁶ E rész a <http://www.brainwashed.com/axis/schwarzkogler/rudolf.htm> oldal szövegei alapján készült.

⁷ In: *A performance-művészet*. Budapest, Balassi-Artpool, 2000.

versenyét: melyikük értelmezése *valószínűbb*, mint a többi értelmezés.⁸

Egy halk hang mintha ellentmondana: „A leginkább az fogadható el, hogy öngyilkos lett. Bár nem valószínű, hogy teljesen szándékosan, lehetséges, hogy kinyitotta az ablakot, és kizuhant. Azt hiszem, ez egy öntudatlanul elkövetett öngyilkosság volt, mivel akkoriban [Schwarzkogler] boldogtalan volt, és meg akart halni. (...) Edith Adam, a barátja felhívott és azt mondta, hogy kiugrott vagy kiesett az ablakból. Azonnal odarohantam. Az ágyát szokatlan állapotban találtam. Az ágyneműn még látható volt a teste nyoma, mintha csak egy megkeményedett selyemgubó lenne, amiből valahogyan ki kellett csúsznia. Az ablak tárva-nyitva, a harmadik vagy negyedik emeleten lakott. Még húsz percet élt. Azt mondták, hogy a gondnokasszony kiszaladt, és még beszélt velem, ahogy ott feküdt szétroncsolt testtel.”⁹ Ez is egy dokumentum. Vagy vegyünk egy másikat: „Ez a mítosz, tudja, totális hazugság (*complete fake*). *A kasztrálás?* Ő maga sohasem volt modell. Mindig Heinz Cibulka volt a modellje. Azok a fotók, amelyeket Schwarzkogler csinált, fotó-szeánszok voltak, nem akciók. Mások testét fotózta, azaz ő volt a rendező és a látványtervező.”¹⁰ Ez is egy dokumentum. Az első (a Cibulka-interjú) a szemtanú beszámolója, egyben cáfolata minden kijelentésnek, amely a valóban megtörtént események valóságát akarná felülírni. A második (a Weibel-interjú) pedig azokat az állításokat ássa alá, melyek Schwarzkogler esztétikájából vezetnek le a faszlevágás-verzió valóságát.

Most már csak rajtunk áll, melyik változatnak tulajdonítunk nagyobb valószínűséget, melyiket fogadjuk el. A különböző interpretációkból visszavezethető, feltételezhető valóság tényeit, faktumait¹¹ vagy a rekonstruált, hiteles beszámolók és tanúvallomások alapján feltételezhető valóság tényeit és faktumait. Igazából mindegy. Bármelyiket valljuk, azokat a dokumentumokat, amelyeket valószínűbbnek „tudunk”, mindenképpen csak saját totalitásunk kiprovokálásához hasznosítjuk.

2. Charles Manson: PIG

A Beverly Hills-i Tate-Polanski villában 1969. augusztus 9-én este történt események értelmezéséhez Paul Ricœur elméleti munkásságát fogom segítségül hívni – pontosabban a francia gondolkodó azon *módszertani* tézisének, hogy egy szöveg (a „történetek”)¹² értelmezése egyszerre feltételezi annak „szintaktikai”, illetve „szemantikai” sajátosságainak feltérképezését.¹³ Az előbbi szint vizsgálatakor a „történetek” strukturális felépítését kell feltárunk, felmutatva azokat a szerkezeti helyeket, amelyekről azt feltételezzük, hogy egy túldeterminált jelenség helyét teremtik meg. Az ilyen „szemantikailag” kitüntetett helyek elemzésére irányul aztán a második, hermeneutikai természetű vizsgálat. Ennek elvégzése során egy filozófiai természetű tételt fogok alkalmazni, amely a faktumokat és a faktumok összességében generálódó identitásokat az interpretációk, tükröződések függvényében értelmezi: egy személy (Charles Manson) identitása leginkább, ha nem kizárólag attól függ, hogy őt magát milyen

⁸ Paul Ricœur: *Du texte à l'action*. Paris, 1986. „En ce qui concerne les procédures de validation par lesquelles nous mettons à l'épreuve nos conjectures, je tiens... qu'elles se rapprochent plus d'un logique de la probabilité que d'un logique de la verification empirique. Soutenir qu'une interpretation est plus probable qu'une autre est autre chose que démontrer qu'une conclusion est vraie...” (201-202. o.) „... Une interpretation ne doit pas être seulement probable, mais plus probable qu'une autre. Il y a des critères de superiorité relative...” (202. o.)

⁹ Gerhard Petak interjúja Heinz Cibulkával, 1985. július 29-én. (ld. az említett honlapot)

¹⁰ Gerhard Petak interjúja Peter Weibellel, 1985. április 17-én.

¹¹ Faktum = a valóság olyan apró összetevője, mint a szövegnek a morféma, a mítosznak a mitéma. Nem a teljes valóság vagy egy nagyobb darabjának valóságáról győződünk meg sohasem, hanem a már igazolt faktumokból építjük fel újra a valóságot, amíg a teljes kép a lehető legvalószínűbb nem lesz. Szemléletes példa: a Colombo-filmek narratívája, amelyekben mi nézők az illető valóságdarab (a gyilkosság) teljes ismeretében kezdjük el Colombóval karöltve a valóságdarabok, a faktumok igazolását és összerakását (a nyomozást).

¹² Esetünkben ricœur-i szöveg = dokumentálható faktumokból összeállított valóság*szöveget* és az erről szóló szövegek összessége.

¹³ Paul Ricœur: *Mi a szöveg?* (ford. Jeney Éva). In: Uő., *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Budapest, Osiris, 1998.

kontextusba helyezzük, a közreműködésével létrejött vagy neki tulajdonított faktumokat milyen interpretációs felületeken tükröztetjük. Amíg tehát a strukturális elemzés az éppen vizsgált gyilkosság mint performansz¹⁴ szerkesztését, addig a hermeneutikai vizsgálat annak egy és sok lehetséges értelmét fogja feltárni.

Hogy lehetővé tegyük ezt a hermeneutikai természetű vizsgálatot, először létre kell hoznunk az általunk ismert dokumentumokból kiszűrt faktumok által leírt „történetek” megfelelő strukturális felépítését, amelyben egyértelművé válnak a fentebb meghatározott tulajdonságokkal rendelkező szerkezeti helyek. Íme:

A performerek: Charles Milles/Willis Manson (= Charles Will Is Man’s Son)¹⁵, Sharon Tate¹⁶

Asszisztensek: Charles Tex Watson, Patricia Krenwinkel, Susan Atkins stb.

A performansz helyszíne: Beverly Hills, Cielo Drive, a Tate-Polanski villa

A performansz időpontja: 1969. augusztus 9.

A performansz leírása¹⁷: Charles Manson „családja” négy tagjával az említett este autóba ült, és elhajtottak egy Beverly Hills-i villához, amelyről azt hitték, hogy Terry Melcher, egy lemezcég producerének villája. Betörték, és a jelenlévőket, köztük a nyolc hónapos terhes Sharon Tate-et brutálisan meggyilkolták. A bejárati ajtóra távozásuk előtt még felírták az áldozatok vérével a PIG, azaz ’disznó’ szót.

A fentebb említett napon és helyszínen elkövetett brutális gyilkosságot úgy írtam le, olyan struktúrába rendeztem, mintha csak egy performanszról lenne szó – tulajdonképpen azért, mert ez a gyilkosság (ahogy sok más gyilkosság is) értelmezhető a valóságnak kizárólagosan az esztétikai horizontján, ahol a „történetek”-et esztétikai értékük performanszá, műalkotásá minősíti. Ahogy egy angol ópiumevő írja: „Ezen a földön minden botnak két vége van. Például a gyilkosság is megfogható a morális végénél (és ez általában így is történik), a szószéken és az Old Baileyben; és ez, megvallom, a gyenge oldala; másrésztől azonban esztétikailag is vizsgálat tárgyává tehető...”¹⁸.

Más szempontból a „gyilkosság mint performansz” beállítás maga a *performance act* (performatív aktus) fogalom jelentésmezejének bizonytalan határai miatt igazolódik. Teljesen mindegy, melyik szakíró melyik meghatározásából indulok ki, ha eminens szigorral ragaszkodom magához a meghatározáshoz vagy a meghatározásból kiolvasható kategória-határokhöz, mert a performansz kategóriáját minden különösebb reflexió nélkül alkalmazzuk bizonyos művekre – míg más művekre *ex cathedra* nem –, ahol az „applikációs mintát” az általánosan elterjedt, elfogadott kánon által megteremtett tudásszociológiai környezet miatt a „nagy” performanszok jelentik. Ezen a ponton a lehető legtöbb logikai buktatót elkerülendő a nagy Jacques Derrida háta mögé bújok, aki azt állítja¹⁹, hogy a túlzott kategorizálás a „jelölők szabad játékától” való félelmet hivatott kikapcsolni, amihez (a „jelölők szabad játékához”) én ebben az esetben ragaszkodnék. Úgy vélem, hogy így tágabb játékkeret hagyunk az értelme-

¹⁴ Itt elkövetek némi fogalmi csúsztatást. A *performansz* kifejezés helyett pontosabb lenne a *happening*-et használnom, mivel a fesorolt személyek egy része akaratlanul vált a történetek részesévé.

¹⁵ A www.artpool.hu szerint Body Art-művész, olyan más alkotókkal szerepel együtt a neve, mint Marina Abramović, Chris Burden, Otto Muehl, Hermann Nitsch, Denis Oppenheim, Rudolf Schwarzkogler, BMZ, Hajas Tibor, Lantos László.

¹⁶ Színésznő, Roman Polanski filmrendező felesége.

¹⁷ A performanszt a következő honlap anyagai alapján mutatom be: <http://www.crimelibrary.com/manson/manmain.htm>

¹⁸ Thomas de Quincey: *A gyilkosságról mint a szépművészetek egyikéről* (ford. Abody Béla). In: Hagymány és egyéniség. Az angol esszé klasszikusai. Budapest, Európa, 1967. 210. o.

¹⁹ V.ö. Jacques Derrida: A struktúra, a jel és a játék a humántudományok diskurzusában. In: Köpeczi Béla szerk.: *A posztmodern*, Budapest, Gondolat, 1980.

zésnek, mint a performansz mindegy melyik „klasszikus” definíciója, ám mégsem hagyjuk, hogy az elméleti gondolkodás felszámolódjon a játékban.

Az „említett napon történtek” vagy azért állíthatók be, fogadhatóak el, értelmezhetőek és elemezhetőek mint performansz, mert (1) hobbes-i *ex definitionem* nem bírálható szuverénként mi döntjük el, mi a jó és mi nem, mit hogyan akarunk látni és érteni; vagy mert (2) derridai alapokon a ’performatív aktus’/’performansz’ jelölővel egy gyilkosságot is szabadon, elméleti korlátokba nem ütközve jelölhetünk, illetve játékba hozhatunk.

Amit eddig Charles Mansonról írtam, nem hangzott el 2005. október 22-én. Akkor a „történet” bemutatása után először a „történet” során létrejött intermediális allúziók szerepét emeltem ki, például: Manson tanúvallomásában említette, hogy az ajtóra festett PIG felirat a Beatles *Piggies* című számára utal –, vagy: sokan a „történet”-et kontextusba hozzák Roman Polanski (Sharon Tate férje) *Rosemary’s Baby* (1968) című filmjével. Bármelyikről legyen is szó, mindenképpen hangsúlyozódnak a PIG sátánista árnyalatai.

Aztán – gyenge érveléssel – egy alkotáspszichológiai dimenziót is a „történet” köré szerettem volna erőltetni. Úgy állítottam be a tárgyalt performanszt, mint egy, az alkotó (elsősorban Charles Manson) személyiségének és esztétikájának kiteljesítését és igazolását szolgáló aktust.

Majd Lukács György *A tragédia metafizikája*²⁰ című művére hivatkoztam, ami ilyen összefüggésben kulturált derűtséget váltott ki a hallgatóságból. Lukács szerint: amiképpen egy gyilkosság megítélése, azonképpen a műalkotások megítélése is filozófiai implikációk függvénye, a „lényeg” kimondásának ürügye, mert „a valódi élet sohasem valóságos, sőt mindig lehetetlen az élet empiriája számára.” Ezen a vonalon, a lehetséges értelmezések (vagy „filozófiai implikációk”) alapján próbáltam összemenni a gyilkosság fogalmát a performansz fogalmával, és megtalálni a legtámadhatatlanabb érvet amellet, hogy a Tate-LaBianca gyilkosság és a PIG című performansz közé egyenlőségjel tehető.²¹

Mind a két közelítés elvezet az alábbi elméleti belátásokig, melyek e rész bevezetőjében jelzett hermeneutikai vizsgálatot is lezárják:

1. A fizikai oksági sorra való valóság és ezt a valóságot faktumokból felépítő szövegvilág interakcióba kerül a „történet” mint performansz szereplőivel, értelmezőivel és értelmező-csoportjaival, ahol ezen interakció eredménye a Charles Manson-horizonton mindenképpen egyfajta identitásvesztés. A kérdéses identitásvesztést az azt elszenvédőkről való nyelvhasználatok elkülönböződésében lehet tetten érni és bemutatni. Azaz Charles Manson identitását tulajdonképpen csak az határozza meg, hogy az interpretáció milyen kontextusba helyezi személyt a „történet” elkövetése után. S ez az a pont, ahonnan az idők végezetéig el lehetne vitatkozni azon, hogy morális, büntetőjogi, esztétikai, filozófiai stb. kontextusban az ismeretes faktumok mint jelölők körül konstruálódó jelöltek hogyan értelmezhetőek –, azaz mi is történt valójában, mi is a valóság.

2. Ez a szignifikációs probléma megérné további interpretációelméleti elemzéseket, melyek azt vizsgálnák, hogy a faktumokból épített valóság miért nem lehet úgy egyértelmű, ahogyan egyértelműnek „kellene” lennie.

Gondolatmenetem végére csak egy – az eredeti problémafelvetéshez visszavezető – megjegyzés kívánkozik: Charles Manson „performansza” esetében a különböző interpretációk metasztázisa az, ami felülírhatja a faktumokat és a faktumok valóságát igazoló dokumentumokat.²²

²⁰ Lukács György: *A tragédia metafizikája*. In: uő: *Ifjúkori művek (1902–1918)*. Budapest, 1977. 764–806. o.

²¹ Azaz egy gyilkosság esetében az „ens realissimum” „ens perfectissimum”-má válik/válhat, ami a tragédia műfajának metafizikai sajátossága, azzal együtt is, hogy ott a folyamat épp ellenkezőleg zajlik (Lukács szerint).

²² Például a gyilkosság helyszínén készült rendőrségi fotók tulajdonított egyetlen értelmezési lehetősége mellé több (az elméletalkotás szintjén mindenképpen) egyenrangú értelmezési lehetőséget állít.

Előadásom után ez a rész „ihlette” a legtöbb hozzászólást, amelyekre leginkább Parászka Boróka *Hőfőérke, a terrorista* című cikkének²³ problémafelvetésével válaszoltam. A kérdések többsége arra vonatkozott, hogy én miért akarom a humánus, emberi gondolkodás árával szembe úszva bebizonyítani, hogy egy gyilkost (terroristát, öngyilkos merénylőt stb.) fel lehet menteni esztétikai, elméleti konstrukciók alapján. Válasz helyett csak egy gondolatmenet, ami Manson esetére ugyanúgy érvényes lehet, mint bármelyik másik „öncsonkító” performerre (az egyszerűség kedvéért szigorúan csak a „jelen”, pl. a 2006-os év nyugati normái szerint): Egy emberi test szépségét, legyen akár élő, akár élettelen (halott, szobor, festett, leírt, fantáziált), minden morális vagy etikai illúzió nélkül elfogadjuk. És elfogadjuk a töredékes (nem befejezett) és megcsonkult (torzó) alkotások szépségét is (ld. Rilke: *Archaikus Apolló-torzó*). És elfogadjuk egy plasztikai sebészet, testépítő szalon, szépségfarm munkatársainak társadalmi szerepét, funkcióját, filozófiáját – leginkább azért, mert belátjuk a szükséges változtatások, a kikerült „termékek” által reprezentált, önmagukon túlmutató, absztrakt jelentésének (mint amilyen a szépség, a fiatalság) szerepét, és ezen jelentéseket minden fenntartás nélkül, magától értetődően a morális vagy etikai illúzióink fölé helyezzük. Ha ez így van, akkor nyugodtan elfogadhatjuk egy torz test szépségét is²⁴, valamint az „öncsonkító” performernek, sorozatgyilkosnak, terroristának, öngyilkos merénylőnek „társadalmi szerepét, funkcióját, filozófiáját” minden morális (az élet értékét hangsúlyozó) és etikai (az életet védő törvényekre hivatkozó) kétely nélkül – feltéve, ha a kikerült „termékek” önmagukon túlmutató, absztrakt jelentést (mint a politikai, vallási, filozófiai, művészi horizontokon történő jelentéstulajdonítás) tartalmaznak.²⁵

A moderátor jelezte, hogy már csak öt percem maradt.

az éppen beszélő utolsó performanszának igazsága és igazsága

2005. október 22.-én, délután 17 óra 50 perckor felolvastam a következő, a *Népszabadság* 2005. október 24.-ei, hétfői számában megjelent cikket: „Szombaton, a késő délutáni órákban az ELTE Eötvös József Collegiumában egy egyetemista diák brutális módon vetett véget életének. A szemtanúk, egy Hajas Tibor konferencia résztvevőinek beszámolója szerint P. D. L. (23) szándékára semmi jel nem utalt. Jókedvűnek és felszabadultnak látszott. Tragikus tettét egy előre eltervezett meglepetés-performance keretében követte el. Tudomásunk szerint búcsúlevelet nem hagyott maga után. A gyászmise és a temetés időpontját a család külön kérésére nem hozzuk nyilvánosságra.”

Majd levetítettem a cikkben hivatkozott performanszt ténylegesen dokumentáló fotókat²⁶.

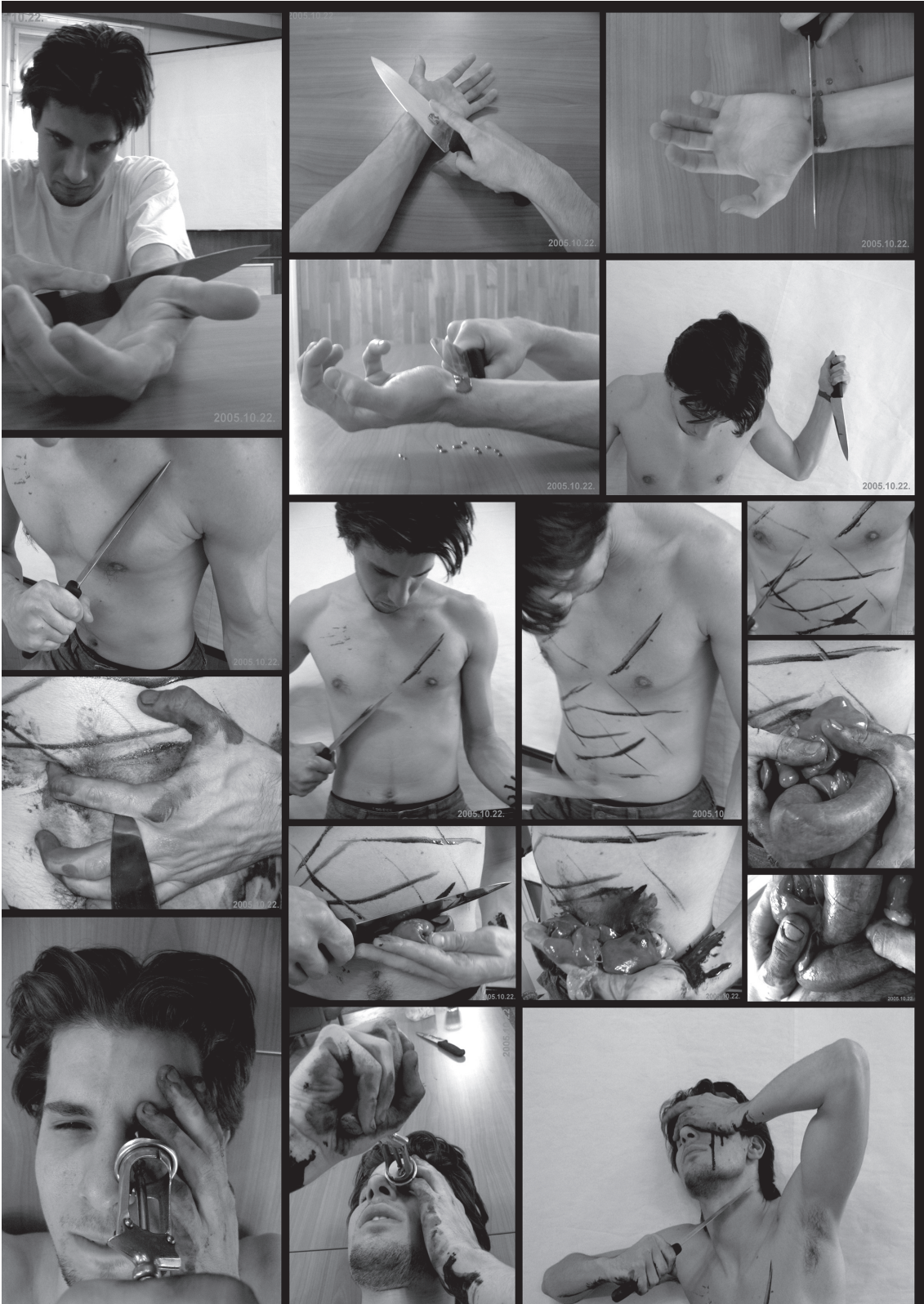
Íme:

²³ Parászka Boróka: *Hőfőérke, a terrorista*. <http://www.ahet.ro/belso.php3?name=136&action=cim>

²⁴ Ez a folyamat már a végéhez közelít, ld. a Taigetosz filozófiáját és az evolúció elméletének pragmatikáját minden aspektusában tagadó, egyre nagyobb teret kapó társadalmi empátiát a „rászorulókkal” szemben.

²⁵ C. G. Jung szerint az tesz beteggé, ha ennek a sokknak (a mély trauma által fixált transzcendentális jelöltnek) meghatározott jelentést tulajdonítunk, amely betegséggel már megfertőződöttünk, mert a kultúrába való behelyezés folyamata már megkezdődött – viszont vigaszunkra: ez a betegség is, ahogy az összes többi, előreviszi a társadalmi és az emberi testet a tökéletesség felé, mert a betegség letépi a látszatvilágról a fátylat, nyugtalansággal, szorongással tölt el, kibillent minket kényelmes egyensúlyunkból.

²⁶ Romsics Bence fotói.



A következőképpen fejeztem be:

Itt vannak ezek a dokumentumok, és itt állok épen és sértetlenül Önökkel szemben én is. Ez egy ontológiai paradoxon, amit három eljárással próbálhatunk meg feloldani:

1. Az itt látott fotók hamis dokumentumok – ahogy például Hyppolite Bayard vagy Daguerre híres fényképe is a valóság meghamisítására, szándékosan hamis dokumentum létrehozására tett művészi kísérlet volt²⁷ –, mert az, hogy itt állok és beszélek, cáfolja a valóságukat. Ha ez így van, akkor a korábban bemutatott példák dokumentumai, Hajas Tibor egész dokumentált performansz-anyaga hamis – ám a dokumentumok valódiak, ellenőrizhetjük valóságukat, nem hamisak, ahogy Hajas Tibor által örökül hagyott dokumentumok is valódiak.

2. Ezek (utólag, mások által) hamisított dokumentumok, ahogy Schwarczkogler esetében is megindult egy mítoszépítési folyamat, melynek szüksége volt a saját hitelesítésére; vagy Charles Manson esetében, ahol a történeteket felülírhatja az interpretáció (megsemmisítve ezzel bizonyos horizontokat, viszont új horizontokat nyitva meg).

3. Ezek a fotók valódi dokumentumok. Nos, ha ez igaz, akkor én nem állok itt, és nem beszélek tovább, hanem egy megállíthatatlanul növekvő vértócsában fekszem, Önök, ízlés szerint, sikoltoznak, fejvesztve fel-alá rohangálnak, mentőért telefonálnak, próbálnak életben tartani vagy legalább a vérzést csillapítani. Ezt csak az az egyetlen tény cáfolja, hogy én mégis itt állok és beszélek.

Mind a három esetben ellentmondásba ütközünk, megválaszolhatatlan kérdésekkel találunk szembe magunkat.

Köszönöm a figyelmet.

²⁷ 1840 körül mind a két fényképész holttestként fotografálta le saját magát.

PERMUTACIÓ



PERMUTACIÓ

(Iván gyermekkora)

Ha visszajönnek a nagyfiúk
Nem lesz visszaút
Indulnod kell majd, icipici punk
Ha jönnek a nagyfiúk

Nagy a lábuk, nagy a kezük
És nem akarnak állni, ha futnak a percek
Száját mosnak a csókok után
És a laptop fölött szuflikit esznek
Azt éneklük zokogva
Hogy gyerünk, Héj Joe, Mexikóba
És ragadnak rájuk a helyes lányok
Mint línóleumra a Pepsi-Cola
A mentol szagáról megérzed őket
Konyakot hoznak, nyomkövetőket
Gyűjtenek jachtra, tankokra
A nyomodban vannak, punkocska
Gyűjtenek jachtra, tankokra
A nyomodban vannak, punkocska

Ha visszajönnek a nagyfiúk
Nem lesz visszaút
Indulnod kell majd, icipici punk
Ha jönnek a nagyfiúk

A rock'n roll party véget ért
De a beatmise túrhető
Sajtos rudak a zakózsebben
És a hangulat egyre nő
Két euró a tejszoki
Öt Az istenek alkonya
Hadd látom, úgymond, mennyit ér
A walesi tarhonya

Klassz, kicsi punk, a váltómésed
Meg a fogtómésed, meg a tikkelésed
Dúdolod, ne rombolj
Ne rombolj, dorombolj
Dúdolod, ne rombolj
Ne rombolj, dorombolj

Ha visszajönnek a nagyfiúk
Nem lesz visszaút
Indulnod kell majd, icipici punk
Ha jönnek a nagyfiúk

Zeffirelli forgat a Margit hídon
Margit kávéét visz neki
Huszonkilenc csepp édesítővel
És eltartott kisujjal issza ki
A gázon hagytuk a résztelt májat
Füstölög, odaízél
A pánsíp hangját a rakpart falához
Bassza a dunai szél

Füstölög, izzik a tömjén, a szantál
És csattog a betonon egy Jézus-szandál
Jönnek a statiszták
A véredet felisszák
Jönnek a statiszták
A véredet felisszák

Ha visszajönnek a nagyfiúk
Nem lesz visszaút
Indulnod kell majd, icipici punk
Ha jönnek a nagyfiúk

Eddig még nem féltél, de most majd
Félni fogsz, kicsi punk
Felnyitják a szemünket, és
Kitépik a csipánk
Sajnos, a virággyerekek
Hajtják a világkereket
Sajnos, a virággyerekek
Hajtják a világkereket

(Lajka kutya éji dala)

most már aludj te is, mindenki alszik
vagy legalább csukva van a szeme
vagy a fejére húzza a párnát, a paplant
mert csikorog a rohadt kis éji zene
senki se tudja, hogy helyesen élt-e
hogy a tavaszi kosztümöt mire cserélte
hogy az étlapot vajon végigette
vagy csak bemásolta egy nagy füzetbe
vagy bekapott egy pirulát
akár M. Giorgio Richárd

aki picigagarinként felszáll az égbe
visszainteget és úgy találja
hogy pörög-forog a csillagörvény
hogy dolgozik a világ prosztatája
de senki se tudja, mit hagy itt
mint motorháztetőn a puncsfagyit
ha átküzdí magát a szívószálon
és arra gondol, hogy az egész csak álom
vagy hogy bekapott egy pirulát
akár M. Giorgio Richárd

most már szállj föl lassan, indul a vonat
ellenőrizd a helyjegyed
a tanulság a peronon marad
traubit iszik és integet
senki se tudja, hogy merre találja
a büfékocsit, hogy melyik irányba
hogy egyáltalán keresni kezdje
vagy aludjon inkább, mert leszállt az este
vagy megegyen egy pirulát
akár M. Giorgio Richárd

(Gorbacsov-mauzóleum)

ez a konszolidáció
igen régóta tart
poliészter pálmafákkal
teli a Duna-part
a nyugalmazott tábornoszernagy
két kézzel integet
faszolt egy kincstári bádögrét
kiméri a kék eget
egy mustárosflakonba töltene
de nincs már több helye
és hova lett Mark Hamill
mit csináltak vele?
hova lett Mark Hamill
mit csináltunk vele?

szétesőben Legoland
a kisjézus sírni kezd
a háromkirályok vigasztalják
hogy bizony így megy ez
aztán felveszik az egyberészes
csíkos tréningruhát
és gyakorolják az embergúlát
mert a show folyik tovább
Boldizsár van a legalján
csillog a nagy feje
és hova lett Mark Hamill
mit csináltak vele?
hova lett Mark Hamill
mit csináltunk vele?

a csillagjós a hídról
az égre fölmutat
egy mozdulattal befogja
a tikkelő Tejutat
a vízbe köp, lefalcol
mint aki ott se volt
pislognak a csillagok és
bepucsít a Hold
hogy még Para-Kovács Imre is
elpirul bele
de hova lett Mark Hamill
mit csináltak vele?
hova lett Mark Hamill
mit csináltunk vele?

az öreg Buddha a kis Buddhának
lelkesen magyaráz
hogy az emberi szív érett gyümölcs
vagy lángoló kutyaház
a tűzoltóparancsnok
na, erre nagyon figyel
mert tudja jól, ha üt az óra
indulni kell
ha a hülyék királya lóra száll

és zászlót bont, hehe
de hova lett Mark Hamill
mit csináltak vele?
hova lett Mark Hamill
mit csináltunk vele?

a céllövöldét ellepik
a boldog emberek
Frau Mayer, Herr Mayer és
a kis műmájerek
a boldogság, az zsír cucc
a tömeg hömpölyög
és letapossák a lassabbakat
a japánkert mögött
föltámadott a tenger
a népek tengere
de hova lett Mark Hamill
mit csináltak vele?
hova lett Mark Hamill
mit csináltunk vele?

az idős hölgy a parkban
embereket etet
simogatja a térde körül
a buksi fejeket
ezer mázsa fényből
halmokat hány köréd
dolgozik a hajnal
a narancsszín munkagép
a faszra sűrű csönd száll
koppán a gesztenye
hova lett Mark Hamill
mit csináltak vele?
hova lett Mark Hamill
mit csináltunk vele?

a békefenntartó
katonazenekar
leteszi a tubát, a teraszra kiül
kapucsínót akar
egy nejlonszatyornyos macskakölyköt
ringat a vén folyó
majdnem olyan idős, mint
ez a konszolidáció
a szépséges őrmesterlány int, hogy
fizetni kellene
és hova lett Mark Hamill
mit csináltak vele?
hova lett Mark Hamill
mit csináltunk vele?

Búcsú a bizonytalanságtól

(mildikónak)



SKIZOPHOBIA, 2005

rögeszme, mert ideges leszek, s olyankor le kell fogni, aztán kényszerzubony, alva-nyugtatókúra két-három hétig, amíg be nem növesztem a fejem lágját, s rájövök arra, hogy nincs kívül beszélni, nem értenek emberül. Aztán beismerem a rögeszmét a szolgálatos főokosnak, s húzhatok haza Hozzá.

Míg aláírom a kimenőt, mint a vonat zakatol bennem egy latin mondat, az a bizonyos „Eppur si muove”, ám sosem mondom ki hangosan.

Mint i fölött a pont, s a levesben a só, ő nekem az Ő.

Eleint csak álomban találkoztam Vele. S hadd ne mondjam, milyenek voltak az ébredések akkoriban, ahogy álom-szerelemittasan átöleltem... valaki más, aki éppen mellettem feküdt, s aki(k)ről úgy gondoltam, hogy szeretem. Az álombéli nőzések fellebbentették önámításaimról a fátylat, hogy lám-lám, az éppen mellettem fekvő ő sem ő, hiába orgazmustuk világosra az éjszakát.

*Mindenütt, abová lábad visz a föld kerekén:
Egy kedves szembogarát taposod, lépj bárhova is.”*
Omár Khajjám

Őrülteknek, ha úgy tetszik bolondoknak való cselekedet szerelemről szólni bármit is, hát még olyat állítani, hogy a szerelemtől ember az ember. Az Ember a szerelemteremtő, vagy Szerelem az emberteremtő? Melyik a nyerő Erő?

Mindenesetre azt előrebocsátom, én nem-hogy nem *normális*, hanem egyenesen okleveles őrült vagyok, kórlapomat bárkinek megmutathatom, a mániás depresszió és a szkizofrénia különböző fokozatai egyaránt kimutathatók és kimutattattak rajtam. Engedelmes, jó beteg, azaz bolond vagyok. Többnyire rendszeresen szedem a bogyókat, rendesen eljárók a havi beszélgetésre, kerülöm a kocsmákat, s a szeszes italok fogyasztásától is tartóztatom magam.

Teszem mindezt annak ellenére, hogy gyógyíthatatlannak nyilvánított már több megbízható mellék- és főszakorvos is. Azt mondták, hogy valami afféle gyerekkori trauma válthatta ki belőlem azt a rögeszmét, ami minden bajnak az okozója.

Le a kalappal az orvostudomány előtt, mondjuk a szifiliszt illetően, de ne próbálja nekem senkifia bemagyarázni, hogy létezésem legszebb része

Az a nyugtalanul kereső voltam mindig is, két-háromhetente szerelmes lettem, s természetesen mindig másba. Tündék, Júliák, mindenfajta Évák háltak lélek-hálószobámban, ideig-óráig meggyőzve nagy(n)őségükről, de, mint tudjuk, az álmok...

.....

tudatos- szépen elszáll a szó mint célegyenesben a bosszútánfutó előbb visszales hogy első-e vagy csattanva csattanó utánfutó aztán telika-milika kopik a köztudat megatöbbsi és a többi sosemvolnék ha nem laktam volna málló-vakolatú pinceszobában felpincének becéztem úgy vagy három-négy évig real underground nyomorúság nyáron hűvös-naptalan télen pedig hűűűűű és mégis akadt elég jelentkező nő

tavasszal-nyárelőn még árvíz is belejátszott a képbe hogy leszívta jenő beugrott egy kicsinyke spangliért három órán keresztül mert s mertük mi is a vizet nem bírta tovább elég elég kap-e vagy nem adok mert lejárt a szolidaritás önála otthon szárazföld van s ő odavágyik adtam neki materiát s elment

micsoda-kicsodák ügyülű-bügyülű falatocskák meg azok akikre visszasemlékeznék arra ébredtem hogy éppen isteniül leszopott az álombéli nőm aki akkoriban rendszeren visszajárt feketehajú vékonyka mindig ugyanaz és ugye milyen vicces amikor más mellett az ébredés leléptetés

újnőnekifutás

koradélutáni ébredés a bosszú-nyúlásra sikeredett éj nyomában valószerűleg sodortam vagy sodródtam már amikor pontosan a szinte-semmiből előbukott a kérdés váratlanul és megválaszolhatatlanul hangot is adtam neki kiáltás formájában célzva meg a másik szobában tevékenyetlenkedő lakókomát

hogy lesz valakiből patikusnő

mesenincs utána kell járni jelentette ki a koma

a jó kocsmában vastag a füst levegő semmi nemcsak alternatív világnézetű nők előnyösen használhatók ha tudni a mikor-meddiget

kedvesszép kicsike vékony orgazmustalan patikusnő életet élt kikészültem a bűvös kombinációtól náthaláz s ő ápolt aztán én főztem a finomat s finoman őt is ötödik naptól folyton gyönyörögtünk többszörös csúcshágásokkal így is meg úgy is újra meg újra próbálni kell az újat élni csak úgy éri meg élvezettel

*nem ismertem fel rögtön álombéliségét csak miután verset írtam a pinája fölé azazhogy én meg- ő pedig fölírta a **Pinád fölét***

olét kiáltottam aztán halleluját

közben lerágott ezt-azt az idő rajtunk is egyre szebbek lettiünk mire megjött az igen-igen de amúgy hibetetlenül nem veszekedtünk közös megegyezés alapján ő határozott válásunkról nekijutamadott néhányszor el nem döntötte határozottan szomorúan megmásíthatatlanul

váljunk el

jó

mosolyba rejtőzött bennem a bánat elvégeztetett túlfejlődünk a keretet imponált ahogyan átgúródtunk egymáson

új és elegáns

bujjubuj zöldág bülbül madár néztiük egymást aztán éjszakázni ment a gyógyszerertárba lóghatott kínában a mandarin banem a másik mégsem olyan gyilkolás húzta meg és fel a csíkot további bánatomban lazacot ettem összeadtam s kivontam

szinte kettő hiányzott és annál is több fáj a fogazatomból amikor összegabalyodtunk fogorvoslásra messze nem volt pénzem félig a föld alól néztem a világot nyavalygósul írtam

most írásaimat hozzák a lapok lakhatok ahol akarok s a fogas kérdésekre szélesekét vigyorogva válaszolhatok

bujtogató mégis-mágus hűbelehalalos szerelem az időközben

*előtte semmim se önbiizalmam is ritkán
közben állandósult az utazás aligvagyokból vagyogatokon át a vagyokba
párhuzam ide vagy oda az egyenesek összefutnak időnként ideiglenesen össze-egyenesednek
a vagyoghatásba
betéptünk a viagrától ami szíriából érkezett téptünk továbbá budapesten rettenetesen pá-
rizsban elegánsan a sanzelizeén tenger mellett havas hegyi estéken
azt akarom hogy boldog légy velem vagy mással
mással
és én
ne hagyjál el soba
....
öt perc múlva
váljunk el
....*

magamhoz vettem még egy kis mámort és elindultam a városi Nagy-Kocsmába, ahol a legendás Mester irodalmi és nőügyekben tartott pajzánul mitológizáló előadásokat és olyan radikális elveket vallott, miszerint az irodalmat először olvasni s csak azután írni a nőket pedig előbb baszni utána meg verni kell s aztán megint meg a Mester aki úgy negyvenen éppen túl olyan casanovás volt hogy a nagy Louis de Funés sem kevésbé és mégis annyi husika járt hozzá szűztelenítésre és egyéb erotikus beavat(koz)ásra hogy a fodráshoz se több

idefigyelj nexi menjél szépen haza baszd meg jól a nőt és kész ha baszás után is válni akar akkor de csak akkor baszd meg még egyszer s ha azután is köti a pincsit az ágylábához a vá-lással verd meg baszd meg aztán hagyjad hogy menjen ha nem marad annak aki nem tudná a pincsikutyát kizárólag azért tartják a nyanyák hogy a pinájukat nyalják egész tudománya van ennek nem tudtok semmit legyintett te fordult vissza hozzám te menj haza s csináld amit mondtam tudod azt a viccet a hányéves vagy királyfival

a singervarrógépest

nem ez egy másik úgy kezdődik hogy megy Artúr király fia az erdőben aztán eléje ugrik a Macbethből egy boszorkány s aszongya Artúrkirályfiának szervusz Artúrkirályfia akinek erre lelesik az álla leszáll a kendermagas lóról visszarakja a helyére és így szól most hogy az állam a helyén azt kérdezem tőled te Macbethből a boszorkány honnan tudod hogy ki vagyok hohó felelte az hohó tudok én még többet is mit engemet elvarázsoltak és ha te... várj csak honnan tudod hogy én vagyok Macbethből az egyik boszorkány szeretek olvasni jój de még meg sincs írva csak majd ezerhatszáz tájékán Shakespeare menjél már boszorkány hát te hülye is vagy nem csak csúnya nem tudod hogy Shakespeare Merlin dehogy Merlin William hülye picca Merlin a varázsló az igazi Shakespeare

a madárnak párja a párnak ára van lellezéssel minden megvásárolható a hitel korlátlan részlefizetés nem szükséges a folytatódó válasz elől elmenekültem

még mindig nagy a love s a huzalom mondtam a hajdani lakókomának aki héttel előtte vált le a szőkébbik feléről bár ő sem akarta mégis miért mégis miért világnézeti összekülönbözés

és megint ott voltunk a rejtélyes párhuzamok metszéspontján tudniillik a komával egyszer-re követtük el a fontosságokat anélkül hogy tudomásunk lett volna egymás intenció-tónusáról

*hazaindultam megkíbeszélni a dolgokat még egyszer
eleinte havonta kétszer minden második ügynevezett páratlan héten váltunk aztán fokozato-
san ritkultak az esetek egyperbő egyperkétbárombó évi kettő most már csak őszi gyümölcséréskor
az elgyakortalanodással arányosan nőtt az intenzitás
la vita intensiva*

válunk (sakk)
én nagyon (nem sakk)
én is
na látod
de megcsaltál?
...
megcsaltál?
...
Megcsaltál (sakk)
igen egyszer s akkor se volt jó (önmatt)

könnypergés bús dallam kél az éjben á lá traviata vagy karády katalin

menj el
menjek
ne... menj...
megyeknemmegyekmegyeknemmegyekmegyeknemmegyekmegyek
hogy tudtad
.....
azt hittem más a miénk
az is
nem és én sem
de igen
nem szeretsz

mit lehet ilyenkor csomagolni indulni a kocsmába ahol biztosra vehetően akad link egyéjszaka menedékhez

a Mester mintha el se mozdult volna a legenda szerint vele kezdődik s végződik a Kocsmában a mitikus Mitika és senki se tudja hogyanját egyéb tevékenységének

évente egyszer nem bírja tovább erőltetett iramát és kifakad olyankor még asztalra is áll hogy ő Zeusz legújabb fia Dérbédéusz a Hülyeség Antikrisztusa s aki nem gondolkodik az mindjárt nemvan mert odatelefonszól olümposzi apjának aki majd úgy agyonvágja a nemgondolkodó illető(nő)t hogy máglávájss se marad belőle

GONDOLKODJATOK KUTYÁK ÉS KUTYINÁK NEM SZABAD CSAK ÚGY BELEONDOLÓDNI A VILÁGBA!

de most nem az van békésen magyarázza a megbabonázva hallgató tejfölösszájúaknak hogy már rég köztudott a globális felmelegedés ellenszere de hát a nagykutya nem akarják a bezzegidőkben nem így volt aki nem hiszi nézze meg a piramisokat Pheidiász Zeusz-szobrát kellett volna látni vagy azt a rhodoszi cuccot Periklész kéne ide nem ilyen búslófaszok kibaszottul magas úrbenyúló kéményeket kell építeni kínai kőfalat felfelé azok aztán kivezetnék a fölös széndioxidot ha már így elbasztuk a plánétát ahogy elbasztuk hátha megjön az eszük nyikkanás előtt s akkor majd azt is meglátjuk illetve majd ükondókáink ahogy hatalmas úrhajókon viszik ki vagy be a végtelenbe az emberiség nagybetűs szarát

hát te mit végeztél nexi fordul hozzám

mutatom összekapodott csomagomat és duplasört rendelék neki meg nekem ahogy kell

nem úgy csináltad ahogy mondtam mi hülye vagy megmondja szépen az ember mit hogyan s te mégse na mindegy lányok nexi szabad ember jól baszik tehetséges költő

író

az ugyanaz te marha a barátom és basszátok te pedig mesélj hogy volt ha nem úgy duma duma lacrimosa kicsi simogatások hogyszeretlekjajisteneménisénis aztán csomagolás és lár-
evedere

bólogatok

és bevallottam hogy megcsaltam

hányszor

egyszer de akkor se volt jó

nagy marha vagy zsongva szállnak körülötted a rozalindák te meg hülyéskedsz jobb is így
legalább visszavedlesz vadásznak mennyi az együtt-volt

négy

hónap hát az semmi

év

nem oszt nem szoroz csak un petit más és mikor csaltad meg a múlt héten

ezelőtt három évvel

ajjaj hát akkor mindjárt felhív hogy menjél haza halljátok ezt nagy-állatkerti vagy nexi
pénzért kéne mutogatni téged s azonkívül semmi

nemet csóvalok a fejemmel

aztán csörr csörr

halló

halló

hol

itt

mit

csak

nem jössz

haza

igen

akarod

azt

...

hiszem

a sört gyorsan felhörp s intem hogy megyek

legalább most baszd meg nexi

*a szembogarát szeretem a legjobban meg a picike mellbimbóját és
ahogy fél a változástól a vágyakozástól a saját másságától
ahogy lassan kitárulkozik
ahogy remeg miközben
ahogy megcsodálja a nőket és nem látja a csodától bűvös önbáját bátortalan boszorkányságáért is
szeretem
ahogy elsírta magát amikor először leborotválta
ahogy berzenkedett amikor először én is
ahogy ahogy ahogy ahogy ahogy ahogy ahogy ahogy ahogy ahogy ahogy*

ergo a válás sokadszorra is elmaradt de amint a Mester mondja a világvége esemesnyire van ha nem építik meg a kibaszottul magas űrbenyúló kéményeket

kiülök egy szertesztétre benézek a lány ölébe nagybetűst az ember nem csal meg ha másba is élvez néha

Namármost, ez ugye szép és poétikus, erőteljes szentimentalistaságokkal.

A baj, mondják a pszichokosok, mentális, ugyanis az egy Mesteren kívül mindenki udvariasan bólogat, ha szóba hozom gyógyszeretőmet, hogy persze, persze, háhogyne, háhogyne. A pszichodoktoristák viszont erőteljesen cáfolják. És egyáltalán, milyen ember az, aki Zeusz fiaként hirdeti a mondanivalóját, mentálisan megbízhatatlan, mint én. Az ilyesmit gyógyítani lehet és kell. Nyugtatóval, kényszerzubbonyal, elektrosokkal, mikor, mivel érik.

Elme-nő ez a nő, magyarázzák, s hogy csupán szeretetre szomjúhozó pszichém keltette életre. Miért nem látnak soha egyszerre, csak külön-külön? Annyira külön utakon nem járhatunk, hogy soha ne legyen velem látható, ha van és olyan lamúrosan, ahogy én állítom.

Mit magyarázzon ilyeneknek az ember. Hogy akkorákat élvezünk, amekkorákat nem szégyellünk, a múltkor is feljött a szomszéd, tessék halkabban nyögni.

És, és, és.

Ilyen beszélgetések után, ha nem vagyok eléggé elővigyázatos, jön a kúra. Egy hét, két hét. Ezt pedig válós időszak követi, állítólag egészséges énem próbálja leküzdeni a másikat. Agyonkezelve mindenfélékkel.

De én tudom, hogy Ő van, s nem én vagyok Ő, és be fogom bizonyítani a derbedeszi útmutatások alapján az álom-ő valóságosságát.

Reductio ad absurdum.

Ahhoz, hogy valami, ez esetben valaki, létezése bizonyosság legyen, nem elég a saját pusztá létezése. Bonyolítani kell a problémát.

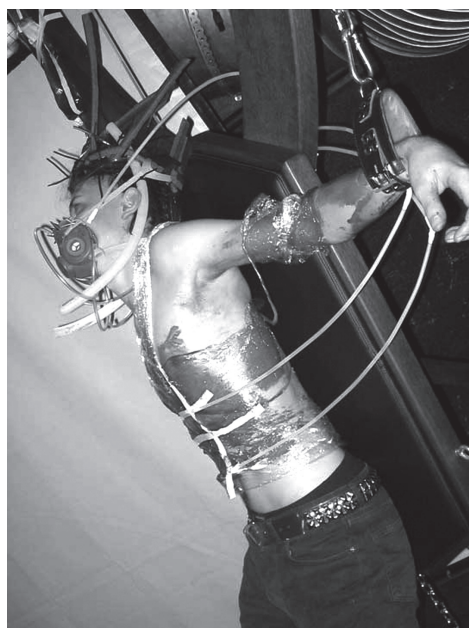
Én azt állítom, ketten vagyunk. A pszihókők meg azt bizonygatják, egyedül vagyok és kivetített énemmel estem szerelembe.

Ha úgy van, ahogy mondják, akkor állítólagos szeretőmmel való hatalmas szeretkezéseink monstruózus maszturbálások, amitől senki nem esik teherbe.

Értjük egymást, nem? Teherbe ejtem az álom(n)őt, a pszihokosok szerint magamat.

Lássuk, hogy cáfolják a gögicsélést, meg a beszarást. A teremtést.

William Shakespeare-t.



ZOMBIE COMMANDOS FROM HELL, 2005

A város egy lehetséges megközelítése

I.

Öregszem már öregszem
a tragikus sorra
így ébredt rá Aeneas
kockasörök Unicum Laudék

CLAMATE: HURRAY! után
rámosolygott a gőzpalackra
profán – bután
átnézett a tézstaszűrőn
átlátott a szitán
és az aznapra kent elcsent
pástétom a kenyérre száradt

– elporlott, mint minden benyújtott számla –

futurisztik SMS-t írt
délelőtt a délutánnak
velőszoba, kalap-kabát
sapka kesztyű
s álak (mély) élek (s ez magas)

II.

Nincs, csak egy gyökér
gyöm a bére
ki az étellel tart
s ha fellendülsz is tártan
hamar szálkás horgon halsz
a csalít a ponty felvéve
feltéve hogy az inyére...
fektetve az orvhorgász
sima tenyerére
a három kívánság
a következőképp hat (hét, nyolc és így tovább...)

lennél bár álom
belül a rácson
vagy te (vagy én) [a] hal.

s együtt hal tátott szájjal a hajnali napsugar.

III.

sígyhát a Ziában, az emlékezés és a tettek vérlázító mezején...

megiszom a málnát
s a körülpedett söröt
zsebemben a bankó
fitos orral csörög, csönccsörög

leszel még te is
apróra váltva
lecsengő, pultról
felpattanó kocka-cukor

oldódó állandó állandó
sötéténta gyomorgó
kavargása elébe...

zárlatpárlat párjanincs
párafüstifecske suhan
vakít égetéged a végtelen fény...

IV.

Oly molyrágta búszúette
vagyok
a gyűszűetteszvetter
ekképp rikoltozott

mérhet'len idő
szekrényébe zárva

ha résnyire nyitva
szemben Márjaráma
kezében Actung-tanulmány
felszülető Pubi

sebekből s e bekkből
mindennap vérezik
és csak eszik eszik eszik
s a holnapit a tegnapi kenik. Zenit.

V.

Így megyünk hát rosseb lovon
kort korba, akkordot gitárra öl(t)ve [nekünk
lufasz]

a tűzfalon reszketve pislant
a rongyszőnyeg [holagalagonya]

s asztagunk az talpunk mozgatja
borotvás habbal noszogatja

kénköves, szikárva minden mozdulatja
s csak hullatja, hullatja

múlatja múlhatja az vermüt
erős morzsamoszarakkal

an ocean-look 'till the finger blank out the lightrain
and rain comes down
to hurt you fool

here *be-* you are *to*
li (e) ve
in
nothing

to trust

I cannot trust our memories
although we are friends (me and I)
and so we can not trust
I am my own difference and
you are my only trust

and rain fades their finger-tips
caress another perfect day's dawn

HOPE! (B)LESS savagery, please!

– May I have a little more savannah and a glass of sunsine, please?
– Of course, master.

What can't be cured must be endured;
but say: why can't I be you?!

VI.

tantorgó lépteihez vissza
házba tért és révbe ért

józanult a részeg révedés
hallgatott és halogatott

hagyta hogy a csendet
benője az éjjel izgalmaskarás zaja

hűtőbe szolid kukkancs
maradt-e tegnapról kaja

s elképesztette magát azzal is
amit máskor sírássá fokozott

olvasott már régebbről két-három sor Eliotot

PRUF THE **ROCK**, JUST **PRUF** THE **ROCK**!!!

szétdülve darvult
leült és a halakat nézte...

az akvárium élő organizmusát
mosolygott, megvakarta benőtt kopolyúját

vigyorgva receptorozott, légzett
s egy sor sajdult agyában dajdajozott
felszínen mélyen szóban és tettben

ezt ismételte két-három sat. ság/ség [BE] eseten

AMÍG RUHÁIT LEVÉVE AZ ÜVEGFALAK KÖZÉ MÁSZOTT, EZT ÜVÖLTÖTTE
A POLIP KARJAI KÖZÖTT, A SZÁRAZON FULDOKOLVA, HOMOKOT CSÁPOL-
VA A TITANIC 5 FEDÉLZETÉN ARMSTRONG MELLETT A HOLDON VÍZEN
SZÁRAZON FÖLD ALATT ÉS LEVEGŐBEN ICHKANNSCHWIMMEN ICH-
KANNSCHWIMMEN IKANNSVILLEN SVILLEN SVILLEN SVILLEN S VILL EN

ÖHÖM BARÁTOM vigyorgott rá a Bosszúszakállú herceg várudvarán Poszeidon.

Akkor, felteszem, ide a tenger fenekére is emelkedtél, nemdebár?

IKANN---

Neked, fiam – kurz und gut gesagt –: kuss!

Az arctalanság bennem mindig rémeket kap, és a magányosság tetemei is előkerülnek az örület előtti időkből, a fájdalom varázsszövevei mosolyokat horgolnak a kislányok bőrére. A tavaszok előtt. Minden a tavaszok előtt történt.

Nem volt hangod, sem tested, tudtam már tavasszal is, hogy meghalok, de mondom még minden a tavaszok előtt történt, minden előtt, mint egy vízes hattyú, kiáltott bennem a rémület.

Még mielőtt mindent kihalált volna bennem az örület.

A hús, a húsom rózsaszín puhasága.

Csak a testet láttam, a rózsaszín bőrt, az arany ragyogását a kék és fehér előtti horgolásnak, a hangod olyan lágyan csengett, csilingelt akkoriban benne az élet. És a fények is, úgy ragyogtak, soha nem gondoltam volna, hogy meghalok. Mindig mosolyogni szoktak, ők a kislányok, hiszen azért a kislányok. Mosolygását az arctalan pillanatok előtti csendben fedeztem fel, mielőtt a part szétszakadt volna bennem, és lett volna bentlakásos rémület a hajnal, a test márvány ragyogása, egy elfeledett hajnalon világít a tested, és kivilágítja belőlem az életet.

Arctalanok, mégis, mégis. Úgy fáj.

Beszélnek, ilyenkor mozog bennem a hajnal, arra gondoltam egyszer, milyen lenne, ha te horgolnád meg a ruhám, melyeket akkor felveszek, és ez a rózsaszín itt nem égetné ki a bőrünk. A hús arctalan ragyogása.

Az angyalok mindig beszélnek, beszélnek – csak a fákról, hogy mit lehet és mit nem, és miért, ilyenkor jönnek, megtalálnak, elvisznek magukhoz, beszélnek hozzám. Ez enyhíti a hús örületét, de én mégis minden hajnalban megtalálalak. Elmondhatom bárkinek a ragyogásuk, az emlékezés előtti hajnalokból dereng fel bennem magányuk, fáj, fáj ez a halál.

És mégis, a hús rózsaszín ragyogása elborít, az álom, megszabadít a függéstől, arra gondolok, milyen volt a kék ruha alatti horgolás üteme, a tájon sok angyal van, ez az alapja mindennek. A szeretet, miért egymást szeretjük a tájban. Közös a tér, újra visszatér tavasszal a megváltás bennünk, elkeserítő ütemek, már te sem emlékszel rá, hogy hogyan volt, ugye.

Túléljük és átmegyünk a hídon, csak ez a rózsaszín fehérségű táj maradna meg mindig bennem, a mosolygás és asztmaállapot, a minduntalan feloldozás egyszerű vak ragyogása.

Hogy húsdod megint ott volt, mindig itt van a tájon.

És te mosolyogtál, mosolygásod mindent betemetett, a kiaszott falak közötti arcokat is, a tereket, a rózsaszín ütemeket, mindent, amire választ adott.

Csak az üdvözülés kínját ne add oda, kérlek, hiszen olyan egyértelmű a ragyogásom.

A kislányok félnek persze, mint minden tavasszal kisikít belőlem az álom, ott van minden nap, amit nem tudok elviselni, a kislányok félnek persze, de aztán mindent eláraszt és betemet a gyűlölet, az álom, a húsom és arctalan ragyogásom.

Rózsaszín bőrödön nincsen semmi rémület. Rózsaszín bőröd az arany horgolásom.

¹ A szöveget Ladjanszki Márta (táncos, koreográfus) *A mi madre* egyszemélyes darabja ihlette.

SZALAY
MIKLÓS

ÚJABB ATLANTISZ

Mily cudar idő!

*A tudás hatalmának nemezruhájában izsgadt egy üde réten,
mialatt naiv lánykák táncikádták körül,
egyikük azt dalolta: "Nem ez, nem ez!",
és rétegről rétegre fejtették róla a nemezt.*

Előszó

Volt egyszer egy sziget a mai Óceánia területén, ami elsüllyedt. Lakói csodás jólétben éltek, és mivel elsüllyedésükkel így egy egész népként a képletesbe léptek át, elvesztük egy új műfaj bölcsője lett: az utópiáé. Utópia – seholország – az első utópia címe volt, Morus Tamás műve, később Francis Bacon is megírta a maga változatát, Új Atlantisz néven, de mielőtt a végére ért volna, meghalt. Négyszáz esztendő telt el azóta, és most, hogy a garázsban végre időkonstruáló szerkezetet építettem, és ezen írás előlegén elszállítottam magammal Óceániába, és Spielbergék is épp beálltak a forgatásra, bevilágítva az alkotmányt, itt állunk a homokpadlaton, már csak a rendezői utasításra várok. Mehet! Megnyomom a kockázatos kísérlet indítógombját, felveszem az altatómaszkot és...

Álmomban hajótörökként hánykolódtam ismeretlen habokon, már-már szomjan haltam, egyre ernyedtebben öleltem a szöges uszadékfákat, mikor végre kies szigetet pillantottam meg. Ájultan vetődtem partra, órákig feküdtem, míg annyi erő szállt belém, hogy föltekinthessek. Egy rózsamintás, ringó partijárgányt pillantottam meg, viháncoló kisasszonyokkal; csak később, a novella után derült ki, hogy polgári szolgálatos prostituáltak, akik néhányfős őrzérszolgálatban cirkáltak a parton, és kéjt osztottak a rászorulóknak. Most még csak szépek, kedvesek, fényes bőrűek és éteriek voltak, gondoltam volna, ha lett volna erőm gondolkodni.

– Vízet! – nyögtem, de ők csak a különféle szolgálataikat ajánlották föl, tapogattak, masszíroztak és élvezkedtek rajtam, nekem meg jártányi erőm sem volt, így hát tűrnöm kellett, hogy bevégezzék nemi feladatukat.

Ekkor frissen fölkeltek, megigazították nagy, rózsamintás egyenruháikat, és szaporázva, vidám rikkantásokkal továbbálltak úszógumikerekű, műbőrsarkú járgányukkal. Egyikük ott-

053
prae

hagyott mellettem a homokban egy félig kiivott üdítőt, vidám krixkraxok voltak a betűi. A szigetlakók írása – gondoltam. Egyből kiáltam, az utolsó cseppig. Nagy, érzéki csönd lett, s e csöndben, mikor a szinte állandó fuvallat susogása is épp alábbhagyott, a távolabbi dűnék felől halk nyögéseket, zizgéseket véltem hallani.

Támolyogva fölálltam. És igen, száz teknősként nyögve, fészkelődve ott hevertünk valamennyien, a hajdani legendás legénység tagjai. És én bizonyultam eme alvadt mozdulatú század kapitányának, hiszen én már ittam valamit, és lábra bírtam állni. Fölébük magasodtam.

Először is vizet kellett szereznem a legénységnek. Végre fölnéztem hát, a gyümölcsfák gondozottan bontogatták lombjaikat a parti sétány fölé, míg beljebb kusza bozótba szövődtek. Az úton fonott sóssüteményből készített kecses láncocska jelezte a sávelhúzást, mögötte, a járdaszegélynél polgári szolgálatos útkaparók tevékenykedtek: illatos gumicukoroldattal kenték be a burkolatot, és gumimacikat nyomkodtak bele, valami sajátos minta szerint. Nem mentem inkább közelebb, csak megnéztem lábam alatt a már elkészült útszélet, lazán intettem nekik, mire ők megálltak munkájukban, kiegyenesedtek, kisimogatták egyenmellényüket, és felém fordulva a mellük előtt összetették kezüket, mint valami japán fogadósook.

– Micsoda seggfejek – csóváltam a fejem, majd koszlott ruhám szélét összefogva teleszedtem magam illatos gyümölcsökkel, és hordtam éledő, csodásan átváltozó legénységemnek. Pár óra múltán már egész rendes kalózformájuk lett, már nem látszottak parti teknősöknek. Akik lábrakaptak, mint valami friss rugó, kihúzták magukat, egyenes módon megköszönték segítségemet, én meg sorra megkérdeztem a nevüket.

– Jim, jelentem uram.

– Joe vagyok, uram.

– Jason vagyok, kérem, ő, a társam meg Jack.

Kicsit csodálkoztam.

– Mivégre, hogy mindannyiótoknak j-vel kezdődik a neve?

– Jelentem, uram, ábécérendben soroztak minket, a mi betűnk volt a legütőképesebb csapat, csak egy gonosz fuvallat elveszejtette a hajónkat, minket teknőssé változtatott, mondta Jerry. Nagy kópé vagy, fiam, gondoltam.

Ők persze nem kérdezték, én honnét jöttem, és jobb is, mert nem tudtam volna.

Rendben, legények, komoly feladat előtt állunk, szóltam, és igyekeztem hozzá komoly arcot vágni. Felszerelést rendbe hozni! Fegyvert kell szerezniük! Persze még ottani önmaguként is éreztem, hogy ez a szöveg álomnak is rossz, nemhogy írásnak, de akkor és ott az volt a legfontosabb, hogy értelmet adjak a létünknek, ottlétünknek, ha már így alakultunk, így kifele, előrefele. Úgyhogy igenis, ott és akkor jó volt hazafias férfierzületet csiholni az én új j-népmembe. Számba vettük magunkat, felszedelőzködtünk és elindultunk az ápolit parti sétányon, hogy megkeressük a sziget királyát. Közben többször teleettük magunkat az út menti édes-ségfákról, kopaszogyoró-cserjékről és az azonos távolságonként elhelyezett élelemdepócskák egységcsomagjaiból, elanekdotáztunk mindenféle kalóztörténeteket. Elmondtam nekik kalandomat a kisasszonyokkal, mire egészen megriadtak; Jason persze egyből el akarta látni a bajukat, Joe viszont úgy gondolta, ez biztos valami csel. Még jó, hogy megúsza, uram!

Így mentünk. Egy úgy-ahogy összeszedett csűrhe benyomását kelthettük volna, ha lett volna szemtanúnk: borostásan és félig rongyosan, szemünk nyersen csillogott. Így telt el, andalgó menetelésben három nap, az útkaparóknak lazán intettünk, ők tisztelettudóan köszöntöttek minket, a polgári szolgálatos prostik elől meg, mint holmi vadállatok, bebújtunk a bozótba. Parancsba adtam, hogy senkit nem bántunk, de azért minden legény összefabrikált magának valami fegyvernek beillőt a pár nap alatt: ki-ki hegyes karót vagy csúzlit, tákolt alabárdot. Fegyvert kell szerezniük – mondták vissza nekem.

A negyedik napon kezdett ránk nehezülni a gyönyör nehéz, édes monotóniája: állandóan ugyanaz a csodás tengerpart, ahova le-lerohangáltunk pancsolni, birkózni, ugyanaz az ápolit, ligetes fasor és a dolgukat végző mindenféle szolgálatosok fel-feltűnése, akik, ha egyikünk mondjuk heccből tönkretette a járgányukat, vagy elvette szerszámaik valamelyikét, egyáltalán nem haragudtak, hanem egyből megszorodtak újabb, őket szolgáló-reparáló polgári szol-



gálatosokkal, akik adtak a szomorkodónak másik szerszámot. Soha senki nem szólt egy rossz szót sem, egyre csak azon voltak, hogy kijavítsák a kijavítandókat, és japánosan tisztelegjenek, szóval, egyre inkább irritáltak.

Mi pedig úgy sóvárogtunk a rossz szóra. Egyelőre nem bántottuk őket; egyfolytában valami letérőt kerestünk a sziget belseje felé, már mindenkinek belefáradt a szeme a monoton, átjárhatatlan édességbozót messzi hajlatainak fürkészésébe... Tudtam, hogy ilyenkor valami kulcsot kell keresnünk valami megoldáshoz, hogy feloldódjék a tömör gyönyör átka, különben fellázadnak létük ellen ezek a derék legények, és visszamennek parti teknősbe. Hirtelen megálltam hát.

– Uraim, állj! Állj! Itt most keresztbevágjuk az utat!

– Hogyan, uram, hogy érti, kérem? – kérdezte Jackson.

– Hát épp ez a lényeg, Jackson! Sosem érnék oda különben! Szerintem spirálba tekeredik a tér, és mi át kell szeljük a dimenzióhatárt, fiam!

– Milyen határt, uram?

– Majd később elmagyarázom. Jerry, nálad van az a kisvéső, hát minél lejjebb vágjátok át!

A pillanatnyi furcsállkodó zavart egykettőre kemény munkazaj váltotta föl. Nem telt bele három óra, és át volt vágva a burkolat, jó hetven centi mélyen és másfél méter szélesen. Talán elég lesz, gondoltam. Egyébként a gumimaciréteg alatt medvecukor-zúzalék volt, alatta valami piskóta, az aljzat meg nagytömbű tömörített fehércukor lehetett, de ez most nem érdekes. Járhatatlanná tettük a part egyetlen, gumimacikkal kirakott szegélyű, mívesen gondozott útját. És lám, hogy bevált a számításom, Jagger egyből megpillantotta: Út a láthatáron, uram! Befele visz, ott, ott, fel a dombra! Nagy volt az öröm. Egyébként ugyanolyan tündéri, gondozott, kiességében pont olyan unalmas volt, csak a burkolati macicukor-minta volt most kissé eltérő – szerintem olyan mandalás, gondolkodott el Jonathan.

– Uram, ez egészen jó védelmi rendszer, nem gondolja – vetette föl Jarrett –, hogy négy dimenzióban van a parti sétány. Fene se gondolja, hogy le kell ásni a fehércukorig!

– Na igen, fiam, de mi sem egészen azok vagyunk, aminek látszunk! Nemde, Jimbo?

Így baktattunk. Mire a második kanyarban is eltűnt a csapatunk, már hallottuk a reparálójárgányok érkezését és a vidáman felizgult munkazajt a part felől. Idegesség és szánalom vegyült Jerry és Jim hangjába, ahogy találgatták a polgári szolgálatosok emberhez méltatlan, egyénietlen viselkedésének okát. Talán megműtötték őket? De a többiek is elégedetlenkedtek, szinte lázadoztak, én meg tudtam, hogy ez nemigen szerencsés, még a végén ők is elvesztik emberformájukat. De szerencsére a sziget szinte minden percben olyan új oldalát mutatta, hogy sétánkat méltán érezhettük kalandnak; ez pedig egykettőre visszaállította hazafias kis népem létbe, küldetésbe vetett bizalmát. Vadul csillogó szemmel meneteltünk hét nap, hét éjjel, míg egy dombhajlat után szétnézve megpillanthattuk végre a várost.

Egy óra múlva már a határ sorompójánál tébláboltunk, ahol a halványbőrű űr egy nyakbalógós kutyút tekergetve dekódolta ismeretlen nyelvű kérésünket, ami magyarul így szólt: Jónapot, tisztelt uram, hajótörötként vetődünk e szigetre, a királyt keressük, hogy némi fizetségért felajánljuk neki szolgálatainkat, hogy hajót építve távozhassunk. A fickón látszott, hogy érti ugyan, mit akarok, de kutyuján át közölte – amit az géphangon kizengett felénk –, hogy nem szerepel ilyen kérés a listáján. Nem is kell, hogy szerepeljen – próbáltam újra – csak... Pár pillanatig értetlenül nézett, majd visszatért az újságolvasáshoz.

Nyelni sem tudtunk, hogy ez az izomtalan gyűrűsféreg ilyen arcátlan lehessen a vendéghez, de valahogy meggyőztem őket, hogy most még nem érdemes erőszakoskodni vele, inkább találjunk ki valamit. Például..., de Joe ekkor a sorompóhoz lépett, és két ujjal kitépte helyéből a helyzetjelző kábelhuzalokat. Nem kellett soká várni, két perc alatt megérkezett a reparálójárgány, felnyitotta a sorompót, mi meg vidám napközisekként beözönlöttünk rajta, mind a százan.

– Köszönöm, Joe – sóhajtottam.

– Ugyan, uram! – rikkantotta vissza.

A többiek csalódottan látszottak, hogy még egy kevés erőszakra sem volt szükség.

A város óriás, gépesített ligetre emlékeztetett, a legények kisebb csapatokra oszolva vontak előre, mintha osztálykiránduláson lennének. Szigorúan sorra kérdeztek mindenkit, de egyelőre nem kaptak érdemi választ. Lassacskán kiismertük magunkat. Érdekes volt például, hogy az autók az út szélén láthatólag közösek voltak. Csupán néhány foglalkozást űztek ezek a városlakók: természetgyógyászok, biztonsági őrök vagy szépségszalonosok voltak, a többiek meg mind polgári szolgálatosok – őket elég egyszerű volt fölismerni kissé japános mozdulataikról. Szélütött háziasszonyokként rohangásztak, vagy mint eminens hangyácskák küzdöttek a szebb városért. Mindenki kihangosított telefonon beszélgetett, fizikai hollétükkel nemigen törődtek. Beszédük, mint patakcsobogás.

Voltak keresztutcák is: hosszú-hosszú egyenesek, messzi végeiken színes kockáknak tetűző fényes objektumokkal. Jóléti kertvárosnak tűnt ez az egész, vagyis autók-utak-házak emberek kellemesen elrendezett összességének. Semmiből nem volt két egyforma, ami pedig volt, mind finom harmóniában állt egymással. Csak úgy áradt a szelídség mindenünnen. Előre figyelmeztettem a legénységem, hogy akit erőszakoskodáson érek, teknőssé változtatom, és ezt szerencsére elhitték.

– Legénység! – szóltam hozzájuk – Jöjjenek közelebb! – A sziget királyát keressük, nyilván a főút végénél lesz a palotája, csak rá kell jönnünk, hogy a végét hogy találjuk meg! Előre, és amint találunk valami kis teret, óvárost vagy parkot, leheveredünk, tervet készítünk! – harsogtam.

Sajnos hamar rájöttünk, hogy itt nincs semmi más, csak ez az út, amin megyünk. Az üzletek pedig sorban: szépségstúdió, masszázs, szoli meg ilyenek. Kocsma sincs. Biztos voltam itt is a négydimenziós védelmi trükkben, abban, hogy ez látszatváros, de lehet, hogy csak a főregszertű jólét borzalmát akartam magamtól elhessenteni. Nem érdemes ész nélkül előremenni, a negyedik dimenzió átmenőpontját kell megjelölnem, akárcsak ott lent, a parton. Szóltam hát:

– Jason, Jim, Jerry és te is, Jerod! Tereljétek össze ide a többieket, hogy kitaláljuk, mitévők legyünk!

Nemsokára összecsoportosultunk, és én a ligetes fasor mértani közepére elhelyezett áruelosztó bodegator tetejére állva patetikusan beszéltem a századnak. Már nem is törődtek a

néppel; teljes forgalmi dugót okoztunk, mégsem hangzott el egy dudaszó sem. Láttuk, hogy egyszerűen nincs következménye a tetteinknek. James jelentette, hogy ő intésem ellenére erősen megfogta egy férfinak látszó járókelő vállát, hogy ráfigyeljen végre, és mondja meg, hol lakik a királya, de az csak annyit mondott, hogy ááá, neee. John és Jeremy arról számoltak be, hogy ez a ligetközépen végig elhelyezett bodegasor liftezős polcokkal van ellátva, szóval, amennyire meg lehet ítélni, nagyjából minden elképzelhető árucikk bárki számára bármikor ingyen hozzáférhető, akár nekünk is. Jason meg azt mesélte, hogy látott egy koccanást az egyik hátsó ligetsávban, mire egyenruhás alakok termettek ott, elszállították a sérült járgányokat, aztán hoztak helyettük másikat, a fényes végű keresztutcák egyikéből. A többiek is érdekes megfigyeléseket tettek, ezekről most nem számolok be. Ekkor, miután mindenki beszélt, így folytattam:

– Urak, látnivaló, hogy a szigetet belengi a fajfenntartás tisztelete. Nekünk mindehhez semmi közünk! De bizonyos, hogy meg tudjuk találni azt, aki kieszelte és útjára indította ezt a rendszert, és kell lennie valami hivatalnak, valami központnak, ami kontrollálja a rendet. Talán az emberek okmányaiából, a hozzáférhető iratokból lehetne következtetnünk. Mostantól az a parancs, hogy motozzuk át módszeresen őket, ellenállástól úgysem kell tartanunk! Oszoljanak, egyedül vagy csapatokban, holnapra jelentést kérek!

Azzal befejeztem, mindenki kimenőt kapott, és ezután naponta egyszer, reggel tízkor találkoztunk ugyanazon a helyen.

Néha elnézegettem a legényeimet, ahogy őrzáratokban, céltudatosan vonulnak erre-arra, és bevallom, csodálkoztam, hogy – habár akármelyikük fél kézzel elhajíthatta volna bármelyik ittenit – nem bántották őket. Nyilván nem partnerek. A nőket sem kívánták: talán, mert megszokták, hogy legalább egy kis ellenállásba ütközzenek, aminek hiánya nyilván lelembozza őket? Ugyanis sehogy sem éreztem akkorának a parancsnoki tekintélyem, hogy ilyen visszafogottá tegyek ennyi hétpróbás fickót; ha író lennék, és nem százados, bizonyára tudnám erre a választ.

Telt az idő, gyűltek a tapasztalatok. Rájöttünk, hogy amint az autók, az áruk, úgy az ingatlanok is mind közösek, és nincsenek főbb épületek, hivatalok, és hogy mindenki bárhol lakhat, és egyáltalán, minden közös. És minden munka merőben önkéntes. Kezdetben még fölfedeztem embereim arcán azt a paradicsomi örömet, amint az áruelesztő depók előtt állva annyi arany ékszer, drágakövet szedtek ki maguknak, amennyit csak elbírtak, és annyi öreg whiskyt, amennyihez kedvük volt, de a kifogyhatatlanság keltette spleen csakhamar mind-egyikük arcáról lefagyasztotta a mosolyt, eloldalogtak nemsoká, nagy, szemétté-vált arany ékszer meg mőcártgolyó-kupacokat hagyva maguk mögött, melyek szelektív eltakarítására három percen belül megjelentek azok az idegesítő polgári szolgálatosok. A messzi, fényes, kockoid épületekre is kielégítő magyarázatot kaptunk; azok voltak a szakosított termelőegységek, ahonnet szabott időközönként áruterítők jöttek elő, és ahova visszavitték a szemetet: a levetett ruhát, összetört járgányt, félig rágott almát, bármit, és mindent a maga helyére. Nem volt hát külön szemetes, mindent csak el kellett ejteni. Volt viszont vécé, frissítőállomás, fürdőbódé, meghatározott gyakorisággal. Több nap, tán egy hét is eltelt így, mindenhova bementünk, követtük a bennszülötteket, felforgathattuk mindenüket, de nem leltünk semmiféle okmányt, igazolványt, sem az épületekben, sem a gyárakban. Mindeközben persze alig bírtunk betelni a sokféle csodálatos, míves tárggyal: Jason és Joey például jó félóráig nézett egy rugós kést, Jeremy pedig valami ezüstös üvegvégű henger rendeltetésére próbált rájönni, órákon át. Aztán egyik nap én is hallottam, ahogy Joel és Jasper vigyorogva mesélte Jacobnak, hogy bepattantak egy limuzinba még kedden, másfél napot kocsikáztak előre, és akkor véget ért ez a liget-út, bizony! Valami félig elvadult ősparkban folytatódott, ami több régi, kovácsoltvas kapun át kanyargott, és egy ódon, cirádás villánál volt a vége. De akkor valami szörnyű hangot hallottak, buborékok indultak mindenfelé, rossz érzésük lett, és inkább visszajöttek.

– A buborékok miatt? – csodálkoztam.

– Hát, uram, nem lett volna tanácsos..., de van más is, uram... az, hogy fura, de a visszaút csak kábé fél nap volt, nem, Joel? Aha, nade mindegy, fő, hogy itt vagyunk.

Azonnal összehívtam mindenkit, és nemsokára már autókaravánban haladtunk a város remélt végéhez. Sajnos a telekommunikációs kütyükhöz nem értettünk, így ha valami fontosat akartunk, mindig együtt álltunk meg, egymás mellett – természetesen teljes útzárat okozva. Embereim napról-napra egyre érzelmesebbek lettek, ki tudja, miért. Úgy emlékszem, Jerome volt az első, aki a maga halk módján egy megjegyzést tett a barátjának: Te, Josh, én úgy ennék már egy gulyáslevest, vagy egy sima zsömlét vajjal, és nem ezt a bő választékot. Akkor jött rá Josh: Nem furcsa, hogy madarakon és szobaállatokon kívül más állatot nem is láttunk? És valóban, a szigeten például nem voltak rovarok. És zene sem volt, és még a zörejek sem voltak zörejek. Mindenki olyan volt, mintha le lenne vákuumfóliázva, mintha nem is lenne itt. De akkor hol vannak valójában, tűnődött Jerome. Talán a füldugós kütyükben hallgattak valamit ezek a boldogok, ahogy gúnyolgattuk őket, de tudom, hogy azt éreztük volna, ha zene. Magából az életből hiányzott valami ritmus. Jockey pedig már folyton puffancsot akart enni, de olyat, mint előző életében, nem azt a muffin-szerű gombócot, amiből óriás választék volt. Az is lehet, hogy van olyan puffancs, amit Jockey szeretne, csak tiszta lehetetlenség meglegelni a választék miatt. Ott áll már fél órája a kenyérikonos automata mellett, nyomja az előrenyílat, figyeli a számokat, mellette már combtőig érő kupacban kerek pékárúk, a polgári szolgáltatók serege darabonként kapkodja és viszi őket a szelektálóba, Jockey meg abbahagyja, némán sír, csak a széles válla rezeg. Egész megesett rajta a szívem, tudtam, hogy kikészült, már-már azon voltam, hogy elbocsátom hű katonáim, de ahogy néhányuknak szinte óráról órára teknőcösebb lett a mozgása, rögtön hangnemet váltottam. Mert igen, így lehet belegémeberedni az élet aranyfészkében való ücsörgésbe! Nyers lettem.

– Legénység! Sorakozó, fontos beszédet tartok! Utunk fogy, kérem, viselkedjenek saját mércéjükhöz méltón! Bizonyos vagyok benne, hogy meglegljük a megoldást, mielőtt még mi is beleoldódnánk a boldogságba! Mindenkitől feltétlen engedelmisséget követelek, különben teknőssé teszem!

Szerencsére még hatottak a szavaim, bár néhányukon már nagyon látszott, hogy átveszik azokat a tétova, gyermeket, méltatlan mozdulatokat, melyeknek látásától szinte a hányinger kerülgetett immár napok óta. Úgy haladtunk, ahogy csak bírtunk, négyen-ötven autónként, hogy lehessen beszélgetni. Küldöttség a királyhoz –, ha létezik egyáltalán.

Már több mint három napja voltunk úton, és csak nem akartunk odaérni, Joel és Jasper értetlenül rángatta a vállát. Ez a rohadt négydimenziós trükk, ez a fénytelen, harctalan harc – morogtam, miközben egy rossz, émelyítő érzéssel küzdöttem: Jockey mellett, a szemem láttára vesztette el percről percre emberformáját, és lett teknős. A járvány több legényen is kiütkezött, sorra lett teknőssé Joel, Jackson, Jason, és a kis Jacques; ilyenkor kettős index-jelre megállt a konvoj, a félmázsás jószágot kitéttük az árubodegasor mellé a pázsitra legelni, s már mentünk is tovább. Ilyenkor úgy csapta be ki-ki az autó ajtaját, meg úgy adtunk gázt, mintha valami veszélyes hulladékot hagytunk volna ott. Azt hiszem, már egy hete mehettünk, ugyanazon az úton, ahol korábban az a két legény, és senki semmilyen ismétlődést nem tapasztalt. Ugyanaz, de mégsem. A hangulat a gondozott bokrokkal, padokkal, ahol kicsik és nagyok üldögéltek vagy sétáltak együtt, a szédült és túlzottan kiszámított mozdulatokkal, tökéletesen hasonló, örületes félmosolyokkal. Kemény vezetéstechnikánkon mindig felkapták a fejüket, majd vidáman futottak oda az ajándékba odapottyantott parti teknőcökhöz. Fullasztó volt ez a jólét, talán magában a levegőben volt benne, és aki beszívta, megkapta a kórt. Óránként vesztettünk egy embert, talán az akaratgyengeség szab sorrendet – gondoltam. Ahogy teltek az órák, kezdtem úgy érezni magam, mint akkor, hajótörötként, a szöges fadarabokat markolászva. Csak ott még az volt a jobb, hogy emberként halhattam volna meg. Szóval, elegendő lett. Állni vagy haladni, teljesen mindegy. Hirtelen megálltam hát. Még látszólag tehetetlenül, émelygéstől gyengén, de már tudtam, mit csinálok. Nem kívülről, hanem innét, bentől lettem határozott. Idehozom az út végét, most. Az már mindegy is volt, hogy egyébként mit teszek, mert hát – gondoljunk csak bele – mit lehet egy ilyen szigeten egyáltalán tenni? Megálltak mind. Lassan elkezdett fájni a szívem, semmi több, bólintottam, indultunk. Látszólag ugyanolyan maradtam. A legközelebbi megállónál Jeremy is úgy lépett oda hozzám, mint valami reménytelen szerelmes:



– Uram, kérem... rettentően sajnálom ezeket az embereket.
 – És a mi teknőseinket nem sajnálod, fiam?
 – De, kérem... de nem jobban, mint ezeket a szerencsétlen boldogokat... ennek, kérem...
 így kellett lennie.

Erőltetett szigorral néztem rá:

– De ugye tudod, fiam, hogy nem én tettem, hanem ők maguk akarták?

– Tudom, uram, ön sose tenne ilyet. Maga szeret minket – mondta, és látszott, hogy most rágyújtana, ha tudná, melyik bódé melyik gombját hányszor nyomkodva lehet cigarettához jutni.

Megparancsoltam Jasonnek, hogy vegye számba a csapatot. Negyvenen maradtunk, uram! Teknős lett Jerry, Jacques, Joel, Jason, Jockey, Jagger, Jameson, Japheth, Jarrett, Jonathan, Jason, Jerrick, Jimbo, Joey, Jerome, Jackson, Jiftach, James... Elég, fiam, csak annyit mondj, hányan maradtunk! Tizenhárman, uram! Szép kis szent maradék, morogtam, na, akkor öt autó is elég lesz, úgyhogy, ha Joe elmajszolta végre azt a párolt karalábéját, indulunk tovább! Tompán csillogó szemmel, fáradtan, reményen-túli reménnyel szedelőzködtünk.

Ahogy továbbhaladtunk, a nép tekintete mintha megváltozott volna: jeges pillantások kísérték a ligetsáv széléről, és én már tudtam, hogy ez jót jelent. Lassan hűlt az idő, errefelé mindent elborított a november. És ez nem évszakot, ez helyet jelölt. A levegő sűrűbb lett, szmogszerűen nyálkás szöszök lebegtek mindenütt. Véget értek a házak. Ekkor egy ódon, barokk kovácsoltvas kapun haladtunk át. Lassítottam, mert itt már gereblyézett borsókövek ropogása váltotta fel a gumimacimintás burkolat röcögő, gyöngéd surrogását. Újabb kerítéskapu következett, rúdjai alaposan megvastagodtak a sok rátapadt nyálkától. Aztán meg ezüstfenyőerdőn haladtunk keresztül, az út egysávosá vált és finoman kanyarogni kezdett. A kavicsok mindenütt szépen gereblyézve fénylettek, látható volt, hogy jó ideje nem jött erre senki. Ahogy még jobban lelassítottam és leeresztettem az ablakot, apróbb-nagyobb szappanbuborékokat pillantottam meg a park ősfái közt. Egyből félreálltam, erre a többi jármű is megállt, intettem, hogy gyalog menjünk, mert már megint túl sok a gyanús érdekesség. Vajon ezt mondta Joel, ezeket a buborékokat? – tűnődünk. – De már nem kérdezhetjük meg tőle,

sem Jaspertől – merengett Jacob egykedvűen. Bakancsával félrerugdalta az útszéli füves-humuszos avart, aztán hirtelen lehajolva örömmel felkiáltott:

– Nézd csak, Joe, ganajtúró! Hirtelen mindenki megélenkült, odafutottunk mind, és mint az óvodások, lelkesen álltuk körbe Jacobot, aki úgy mutogatta nekünk, mint az első élőlényt hetek óta. Mondjuk az tény, hogy egy bogarat sem láttunk a konzumparadicsomban, ahogy Joe nevezte a várost. A várost, amiről akkor most kiderült, hogy tulajdonképp zsákfalú. Ott álltunk, boldog szédelésben. És bár enyhe mosószippan-szaga volt a hideg erdei párának, már éreztük azt a hamisítatlan novemberi túlevél-avar-szagot is, meg a gombáét, a tőzegét. Pár perc séta után tágas udvarra szélesedett és véget ért az út, amitől balra egy végeláthatatlanul nagy fémlarék nyúlt el, akkora, hogy a nyálkás ködbe veszett a vége. Jobbra egy nagy telep volt, udvarok, fészerek és bódék szövevénye, mintha egy kutatóbázist vegyítettek volna egy tűzépteleppel. Szemben velünk pedig, közvetlen az orrunk előtt szerényebb mészkőépület, enyhe plébánia-hangulattal. Az egyik tornyán kereszt alakú szellőzőnyílás, amitől némileg megnyugodtam, mert egyébként az egész helyben volt valami nyomasztó. De nem olyan émelyítően, mint a ligetben, hanem csak a szokásos, félelmetes módon. Egész elszoktunk már a félelemtől, de most újra féltünk, és érdekes, szinte jólesett újra csak egyszerűen félni.

– Derítsük föl a terepet – szóltam a tizenkettőnek. – Jacob, John és Jim, ti arra, nézzétek meg azt a végtelen hodályt, Jesse, te járd körbe a házat, Jethro és Joe, nézzétek meg a tűzéptelepet, Jeff, te itt őrködsz az udvaron, és füttventesz, ha bármi gyanús van, a többiek velem jönnek a plébániára! Negyedóra múlva ugyanitt!

Azzal mindenki a dolgára ment, Jeff meg karba font kézzel, kisterpeszben forgatta a fejét utánunk.

Először az oldallépcsőn mentünk fel, az ajtó furcsamód nyitva volt, kis plébániairoda lehetett egykor, nyitott anyakönyvvel a középső empire asztalon, vastag porréteggel a bejegyzéseken. Jack egyből elkezdte felolvasni az utolsókat:

– z-634.473 – Kedvescica Ella, aszongya, 1827. 09. 06., hű, akkor az utolsó bejegyzés is hetven éves!

– Akkor, ha ugyanaz az időszámításuk – teszem hozzá. Továbbolvas:

– Na, ez meg mi? Nagyfaszú Tibcsi, 1827. 12. 30., Furulyás Mancsi, Hatlövétű Feri. Főnök, itt aztán nagy élet lehetett! Na, húzzunk innen – morogja undorkodva Jerod.

– Ne még, kiáltotta Judas, itt is egy nyitott könyv!

Odaléptem, ez bőrkötéses, fekete, vaskos halotti anyakönyv volt, a legutolsó bejegyzés negyven évvel későbbi a másikonál, a fedelén négy ezüst betű: KÓMA. És ugyanúgy, rendben a bejegyzések: Nagytorkú Emma, kómába 1862. 04. 21., Csőrös Lidi, kómába 1862. 04. 22. Szóval, mégsem anyakönyv.

– Azt hiszem, az áhitatot is másképp fogták fel, mondtam, és becsukattam a könyvet. A többi irodában és a folyosókon végig is ilyen halotti meg kómás anyakönyvek sorakoztak, egyet-egyét még levettem és felütöttem, élénk eperillatú volt a papírja, szinte szétaradt bennem az érzékiség, másodpercekig mozdulni sem tudtam.

– Nincs itt semmi más, főnök – mondta Jack. Nem baj, érdekességnek ez is bőven elég.

– Menjünk, Jeff már biztos ideges. Egész megszedültem az eperillattól, Jack!

Ekkor távoli füttyszót hallottunk.

Jacob, John és Jim a végtelenített cipősdoboz-alakú építmény felé vette útját. Úgy állt ott rozsdamentes csillogásával a nyálkás ködben, mint egy pár perce odatett óriás szerszám, frissen, amit bármikor felkaphat egy kéz. Természetesen zárva volt az ajtó, úgyhogy a szellőzőn át jutottak be. Egy irgalmatlanul szimmetrikus előtérben találták magukat, obszcén és keresztény hieroglifák keveredtek egymással a féloszlopokon, a főoltáron és a boltozatokon. Mindenütt por, csak egy-két tisztább folt a földön, középen mintha ösvénnyé volna kijárva. Az oltár mögötti apszison lent középen egy luk, mintha a halál torka lenne. John megy be elsőnek, az alagút végén fény, már int is, hogy oké. Épp, hogy beférnek.

Végtelen hosszú, hideg terembe jutnak. Mindenütt akvárium. Középen folyosó, pár méterenként kurta keresztfolyosókkal, és minden akváriumból finom fények vibrálnak. Elsőnek

Jacob kezd öklendezni, aztán eszmélnek a többiek is, hogy emberek lebegnek mindegyik akváriumban, két kézzel fogva és félig nyitott szájjal bámulva egy szintén a tápoldatban lebegő plazmatévét. A képernyőkön többnyire erotikus jelenetek ismétlődnek, de van, ahol természetfilm vagy híradó megy. 10-20 másodperces snittek, végtelenítve. Némelyik akváriumban nászjelenetbe merevedett pár bámulja az adást.

– A csúcson kell abbahagyni – neveti el magát Jim, úgy látszik, bírja a látványt, jó orvos lenne belőle. Jacob és John igyekszik tekintetét az akváriumok hajszálvékony gumiszigetelésén pihentetni. Jim futva tesz még néhány lépést befelé, a többiek üveges tekintettel, magatehetetlenül állnak, mintha az anyukájukat várnák. Jim még mindig bírja:

– Nézd, John! Minden kómás nyakában fémbiléta lóg, számmal, nézzétek, ez a lány itt egész helyes!

– Igen, csak illetlen helyen van a keze – rebeget Jacob.

John eszmél elsőnek:

– Lejárt az idő, na, húzzunk innen!

És visszamennek a halál torkán át a kápolnaterembe. Jacob szólal meg elsőnek:

– Láttátok, hogy nagyon-nagyon lassan mozogtak, ha sokáig néztük?

– Gondolod, élnek? – kérdezte John, míg a szellőzőbe préselte magát.

Ekkor éles füttyszót hallottak.

Jethro és Joe beugrottak a tüzéptelep kerítésén. Egy-egy vasrudat kerítettek, és megfontolt lépésekkel, egymást fedezve haladtak a felhalmozott tárgyak, szétrozsdált konténerek meg nyersanyagkupacok közt. Egykor leszakadt villanypóznák, aszalódott mókustetek, állkapcsok szertesztét. Félig nyitott ajtón osontak be egy műhelybe, olyan természetességgel választva ki pont azt az épületet, mintha már jártak volna itt. Seholy lélek, csak jelzőfények világítanak, mégis érezhető, szinte tapintható, hogy egykor lázas munka folyhatott itt. Porlepte makettek és molekulamodellek az egyik helységben, tartályok és nyomásszabályozók a másikban, szerszámgépek meg valami gyártósorok a harmadikban. Középpütt műszerek, szent rendezetlenségben, asztalokon és székeken, a falakon nagy iskolatáblák, szép sorban, rajzokkal, feliratokkal, számításokkal. Minden úgy van letéve, mintha legutoljára olyanok lettek volna itt, akik több napja nem aludtak. Érdekes, hogy itt európai nyelven, nem azokkal a krixkraxokkal írtak, legfölül a táblán vastagon, lilával pedig ez állt: SEJTCELLA Projekt, meg valami elmosódott dátum.

– Nézd csak, Jethro, ez itt érdekes – és egy dobbermancsontvázat átlépve egy 1:500-as városmodell-maketre mutatott Joe.

– Mi lehet? Barbie-játék?

A makett mellett tágas vakfolyosó nyílt, telepakolva prototípusokkal. Karosszériadarab, egy látszólag élő fikusz, egy csomó csavar, bútordarabok, kaják, minden. Gondolod, hogy... Épp csak annyit betűzött ki Jethro, hogy nanotechnológiai, amint átnézte a táblák feliratait,

– Gondolod, tulajdonképpen itt minden ugyanabból az anyagból van? Ilyen mű... – nézett fel Joe-ra, amikor hirtelen halvány füttyszót hallottak.

Amint a társak eltűntek, Jeff először megnyugodott, és csak szívta magába a félhomályt, mint egykor a fedélzeten, mint aki nyugodt, mert érti a helyzetet. Pár perc után valami fanyar illatot érzett, amitől egyből rájött a félhetnék. A percek feszültebbekké váltak, kínosan lelassult az idő, és bár senki és semmi nem mozdult, képtelen volt már az erdei pára és a furcsa épület harmóniájára figyelni. A nyílt terepről is behúzódott az oldalbejárati feljáró árkádjá alá, s ekkor egy mély torokból előtörő lehelő hangot hallott. Az épületfal kereszt formájú részén ekkor milliós színes buborék áramlott ki, és szállt szét a tájban. Mintha szappanbuborékok lennének: bármelyik gyerek megörült volna a látványnak, de Jeff a megtévesztő szag hatása alatt lidérces rémületében füttyntett egy nagyot.

Szinte egyszerre ért oda mindenki az udvarra, csodálkozva figyelték a lilás-pinkes buborékokat, egész vidám lett mindenki, Jeff nem győzött magyarázkodni, hogy milyen félelmetes volt. Jól van, nem probléma, Jeff, de most nézzük meg a plébánia főbejáratát, mielőtt minket is átjárna ez a félelem! Teljesen szokásos templombejárat volt, amolyan latin-amerikai neoba-

rokk, épp csak a fekete ruhás néni hiányzott a széles kőlépcsőről. Az épület arányai majdnem elfeledtették a helyzetet, – amin már szívesen túl lettünk volna, hiszen enyhén tántorgott a csapat az erotikus meg a félelmetes ígázat egyjétől. Nem volt zárva az ajtó, csak a sokéves rozsdás összeérlelte a tokjával. Három pajszerrel egykettőre benn voltunk a félhomályban, lábunk nyomán porfelhők szálltak. Egy háromhajós, üres és sötét térben álltunk.

A főoltáron az oltárlappal egy szélességű, magas akváriumban, ahogy előre sejteni lehetett, ott lebegett a király, és enervált hangon motyogott. Pár centis mozdulatok körkörös vonaglásában, alapvetően valami kényelmes vízihulla-pózban, fölfele pillantva. Akváriuma világító oszlopnak látszott először, olyan magas volt. Megszólalt – királyi tátogása kihangosítva a térbe, egyenletesen áradó, boldog alkoholista motyogással köthették össze a tápoldatban lebegő kiélt emberi roncsot. Kisebb-nagyobb képernyők lebegtek az oldatában, papírvékonyak, messziről flitternek tűntek, a legkisebb pár centis lehetett. Fogalmaink szerint a tér totálisan meg volt szentségtelenítve.

Megbeszéltük a tervet. Az oltárhoz mentünk, egyszerre térdet hajtottunk, köszöntünk, és hallgattuk a motyogást:

– Az a zöld masnis, ha-ha, igen jó, Pirikém, selyemalátét, mindegy is, talán két... kétszáz-nál is több, csak el ne vigye a macska, hogyha butéliába, kétszáz, zöld masni...

– Bolond – súgtam Johnnak.

Megállt a motyogás:

– Mi van? – kérdezte, és felénk pillantott. – Nem vagyok bolond! Figyeltek titeket, és drukoltam, hogy eljőjtek hozzám, de mivel túlról, túlról, depresszió-túlról beszélek, drukoltam, de azért nem nagyon. Nagyon! Nincs! Hehe! Nincs értelme semminek, de én már megcsináltam az életet, megvan, megvan az élet, és megcsináltuk a sejtcéllás, önreparáló rendszereket, mindent tudok, csak hát minnek... de én már úgysem halok meg, ki van ez találva. Drukoltam... nem nagyon... Élet! Hehe, minden minnek, minnek beszélek...

Önkívületben, sírva nevetett. Közben az akvárium körül kezdtünk ténferegni, vizsgáltuk a templombelsőket, az oszlopokat, az akváriumüveget. Ő meg csak beszélt, beszélt az élet értelmetlenségéről, és mi elkezdtük az akvárium sarkát megbontani. Diszkrétén. Oda se figyelt. Tényleg mindegy volt neki – kellett két pajszer, a jégkalapács, de még így is nehezen adta meg magát. A templomi motyogásba nemsokára lány csobogás vegyült. Elégedetten húzódtunk hátrébb, de egyikünk elkezdett hisztizni:

– Ne, ne, uram! – kiáltotta Judas, mire én szigorúan ránéztem.

– Ha eddig kibírtad, ha eddig elhitted, hogy nem félsz, hát most is bírd ki!

– Nem megy, uram! Nem megy! Csináljuk vissza – kiáltotta, és egy oszlop mögé próbált bújni.

– Aki fél, az itt hal meg! – mondtam, tudva, hogy már hiába kiáltok rá.

Judas ott, az oszlop tövében vált teknőssé. Közben a lány csobogás erőteljesebb spriccelésbe váltott, szétáradt a kocsonyadarabkás, eperillatú lé, mindannyian a templom végébe siettünk, onnan figyeltük a drámát. Még mindig nem hitte el. Három perc múlva ott állt a tartálya alján, meztelenül, kezében valami pittyegtetővel, és vidáman sírt. A teknős is vígan úszkált a pillanat lábvizében. Csak most nem félni! Biztos voltam benne, hogy ha nem tudok mit mondani, itt van végünk. Valahogy utoljára még szigorú erőltettem magamra, és megszólaltam:

– Mi most elmegyünk, király! Ha akarsz, gyere! Azzal el is hagytuk a templomot. – Ez nem élet, te is tudod! Seggfej vagy! – kiáltottam vissza még egyszer, utoljára, aztán teljes erőből becsaptuk a templomajtót. Jöhet majd egyedül a három pajszerrel. Futás közben oda kiáltottam a tizenegyhez:

– Ugorjatok be a tüzéptelepre egy-két szerszámért, itt már úgysem lesz rá szükség! Mi gyalog elindulunk Jeffel az ösvényen, a következő vaskapunál várunk titeket.

Megint megindult épp a buborékozó, hogy elrettentse az ostobákat, de mi már az erdei úton sétáltunk a kapu felé – lassan tisztult a fejünk. Hamarosan jármű hangját hallottuk szemből, amint platóján újabb depressziózt szállított nagy üvegtartályban, rózsákkal teledobott tápoldatban. Réveteg, lötyögő mosolya már inkább szánalmat, mint undort keltett. Jeff kővel akarta bezúzni a tartályt, de leintettem: nem érdemes. Úgyis a tengerhez igyekszünk, mi



dolgunk vele? Pár perc múlva megjöttek a többiek is, néhány hátizsáknyi eszközzel, és igen, miután elhagytuk a külső vaskaput is, már hallottuk a tenger zúgását, a madarak vijjogását. A parton állványokon, talpfákon heverték – ki tudja, mióta – a csónakok meg a bárkák. Kiválasztottuk a legnagyobbat, átnéztük, és miután Jack szerint alkalmas volt, vízre vontuk. Joe és még néhányan gyümölcsöket gyűjtöttek, mások összekeresték a legszükségesebb fölszereléseket a parton szerteszét heverő kacatokból, a parti bódékból vizes palackokat, konzerveket rámostunk ki, nemsokára készen is álltunk. Mielőbb induljunk, veszélyes sziget! Majd valami korallzátonynál kiigazítjuk a hajót!

- Jim, megvan a horgony?
- Igen, uram!
- Jack, vitorlát föl, indulunk!

És megmozdult végre a masszív kis alkotmány. Lassan jövő megkönnyebbüléssel néztem a novemberi sziget öbleit és partjait, a sziklák fölötti bozót lombjai mögött kivehető volt még halvány fényével a kóma-temető épületcsíkja. Épp Joe-nak kezdtem magyarázni, hogy gyanúm beigazolódott, miszerint a király pittyegtetője állíthatta el a térdimenziókat – mert tudod, még szegény Jacksonnak mondtam, hogy szerintem spirálban tekerte föl a teret az öreg, még jó, hogy le tudtuk vágni a kanyarokat, nézd, ott a spirál vége – ám ekkor egy teknősmozgású, zilált, mezítelen alakot láttunk a fövényre bukkanni. Kezével kalimpált, jajgatott felénk:

- Emberek! Igazi emberek! Vigyetek el innét! Vigyetek el!

Hangját szinte felerősítette a víztükrő, olyan volt, mint egy hajótörött óbégatása.

– A király az – mondta Jeff, majd odaadta látcsövét. És már gázolt is befelé, vézna karjával kalimpálva, föl-fölbukva a habokban. Egyedül volt, egész emberi látványt nyújtott.

- Menj, evez vissza érte, Jethro, hozd el őt!

Emberem a hátán hozta a fedélzetre. Legalább nem fogunk unatkozni – mondta Jim, én pedig a király lázas, hálálkodó tekintetét fogadva kurtán biccentettem. Asszem, tényleg lesz mit mesélni.

PÁL DÁNIEL LEVENTE

Most is, mintha egy szürke szerelem

Most is, mintha egy szürke szerelem
függönyével védeném ki
egy másik szerelem napjának hevét.
Szúr a fény – leng, libeg, lebeg be
a 36 fokos szenvedély.
A szobából, hol lakni álmodom,
kipakolom mind a bútorokat,
nyugodtan rendezem be új otthonom.

Vérrel festem meg az ajtókeretet,
beleimre akasztom könyveimet,
gyomromat átsikálom, kivakarom a koszt,
ajtót szerelek szebbik oldalára,
amit még ennék, itt melengetem,
szerelmesen várom szerelmesem.

Két bordám megfaragtam,
két költözés előtti gyertyát
két faragott bordámra viaszoltam;
megterítettem, ahogy illik,
medencémbe a meleg levest,
lapockámba a tésztát,
bőrömből szalvétát,
apróbb csontjaimból kést, kanalat, villát,
valami ilyesféle romantikát.

Sok hülyeség
maradozott el, verődött össze,
ahogy csiszolatlan félig férfi-aggyal,
szájpadlásra tapadt, vergődő szívvel,
eddiggi életemben és egész délelőtt
vártalak.

És egész délután, két héten át
étlen-szomjan, egyre zsugorodva,
egyenletesen porosodva,
szürke függönyömbé kavarodva,
lengve, libegve, szenvedélyve.

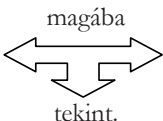
Hogy soha aztán ne lássalak.

Közös barátunk, egykori férjed
ökölbe szorított arccal,
oszló dialektussal,
három vodka után
átcsúsztatott egy meglehetősen nagy,
ügyetlenül nagyított fotót
egy meseszép amerikai sportkocsiról.

BARANYOVICS BORISZ

Ez MAGÁNAK MAGOS!

A magot magamagának magyarázza a magvető,
Mikor megvető magva buggyan a májban,
A maghasadást követően

mélyed,  száll,

Magán-telefonbeszélgetést magánkívül folytat,
Magvaválós szilvapálinkát folytat le a torkán.

Magányos magánhangzó-illeszkedés.

Magára maradva mered a magasba a Magas-Tátra.
Magassága magával ragadó,
Példás magaviseletű magazinja mágia.

A magfizika csak barackmaghasadás,
Máglyarakás; magánlakás.
A máglyán mágneses magnetofonok
Magnéziumporos magnószalagjai égnek el.

Címszó (alatt) magyar (hasad):

Magyarok,

Magyarul,

Magyarbarát,

Magyarlakta magyaróra,

Magyar származású magyar Himnusz.

Ifjú magyarból meg már gyászmagyar mag marad csak.

Magánúton kapott magabiztos magánzárkát,
Ahol magánkívül lett a magasztos-parasztos magánymágnás.

Maholnap meg magolnak magyar magzatelhajtást,
Díszmagyarba gyűszűnyi gyászmagyart.

**065
prae**

Lassú társas

(részlet)

Arra gondoltam, ha fordítva történének a dolgok, például a történeteimben, akkor a bennem nyújtózó szorongást is meg tudnám fordítani, és nem törne rám a frász vagy a félsz, mikor bekopog az ajtón, hogy Isten újabb haladékot adott nekem, földi halandónak, és leszek szíves ezt tudomásul venni. Elméletileg így meg lehet fordítani a pánikot, mondja a báró, miközben a kávéját kortyolja – vagyis az én kávémat –, egy virágmintás csészéből, de gyakorlatban nincs semmi értelme, meg különben is: a félelem nem történhet visszafelé, az nem olyan.

Gyerekkorom óta van bennem ez az érzés: negatív izgalmi állapotnak hívom – a báró csak mosolyog –, azóta próbálok megtalálni az okát, vagy legalább felidézni, mikor éreztem először. Talán a sötét a szobában lámpaoltás után, kábé háromévesen. A szoba egy nagy hűtő, ajtaja résnyire nyitva, a résen át anyám tarkóját látom, tévét néz, a tévében a csúnya bácsi jégcsappal szúrja le a szép nénit. Sikoly. Te mért nem alszol? Nincs semmi baj. Anyu, én nem akarok hűtőben aludni! Jaj, de buta vagy, kisfiam!

Amikor az a nagydarab ember megtámadott az utcán, nem tudhatta, nincs-e nálam véletlenül egy hegyes jégcsap. De tudhatta. Késő nyár volt, és olyankor nem szoktak jégcsappal mászkálni. Elolvadna, hacsak nem hűtőtáskában tartják, de akkor meg nehéz előrántani. Télen sem mászkál senki jégcsappal, hívja fel figyelmem erre a kis apróságra a báró. De szimbolikus jégcsappal igen!, vágom ki magam azonnal, és ezt a jó érzést nem fogom elfelejteni a nyelvnek. Az volt a legremisztóbb, hogy fénysebességgel kisgyerek lettem újra. Mármint az első ütés után. Máskor kifejezetten örülök, ha lemegyek gyerekbe, de normál helyzetben lassan, komótosan megy végbe a folyamat, mint mikor az öreg Venczel néni battyog le a hatodikról. Akkor öröm van: gyerek előz helyzetet, és nem fordítva. Abban a pillanatban kiugrott a hatodikról a Venczel néni, és ez nagy különbség.

A nyelv az én jégcsapom.

Takarodj innen!, ordította támadóm, és egyik kezével úgy tartott, mintha kútba akarna dobni. Én mennék, ha engednél, ordítottam vissza ismeretlen nyelven, de úgy gondolhatta, a kútra értem, és összes erejét rám irányítva próbált ledobni. Meg sem lepődtem, hogy ismeri ismeretlen nyelvemet. A második ütésnél sikerült visszaütnöm: ösztönből, erőtlenül, de már nem éreztem az erős hideget. Azt a hideget nem. Vizeletem kérdőjel alakú tócsát formázott a betonon.

Azokban az időkben ki sem mozdultunk otthonról a kedvesemmel, így fogod folytatni, mondja a báró, és egy cseppet sem zavarja, hogy egészen másról volt szó idáig. Azokban az időkben ki sem mozdultunk otthonról a kedvesemmel, ki sem szálltunk az ágyból, ki sem léptünk egymás agyából. Hatalmas, rozoga ágyon fekvé töltöttük az egész napot: kávé, ciga-

retta, fájdalomcsillapító, nevetés, hangos éneklések és szeretkezések utáni ernyedtt nyugalom egységeit illesztgettük szerves egészé. Egyszer, emlékszem, azt képzeltem, hogy kikötöm az ablakba a holdat. Már nem tudom, hányadik kávé és hányadik érintés között vizionáltam ezt, de boldog voltam: éreztem a férfit magamban, a férfit, és nem a macsót.

Ez a macsó dolog nagy hülyeség, jegyzi meg a báró, leveszi kopott disznóbőr kabátját, és az egyik szék háttámlájára teríti.

Azokban az időkben nem voltak definícióim a szerelemre. Ha lett volna legalább egy, akkor is, mi van? Volt egy lány, akivel nagyjából minden pillanatot együtt szerettem volna megélni, megérteni, akivel regényhősnek éreztem magam a kezdetektől fogva. Na de nem olyan romantikus regényre gondolok, amelynek borítóján az izmos indián kezében a gyönyörű, fehér nővel kilép az égő erődből, meg hasonló, nem. Inkább sokat tapasztalt figurára, aki a feszültségből szenvedélyt csinál, rengeteg kávéét iszik, egyfolytában dohányzik, a tömény mozgatja fantáziáját, ha fáradt, és semmi köze a filozófiához, mégis napokat tudna róla mesélni. A közeg embere. A feszültség magánnyomozója. Az ösztön mozgását figyelő ügynök. Kém.

A nyelvet elmondani nem lehet. Ezt a feliratot álmodtam a minap.

Sokat fantáziáltam első szeretkezésünkről: milyen tapintású lesz a bőre, hogyan fogom megsimogatni a mellét, amely biztos nem fog elférni a kezemben, miként nyalogatom körbe a mellbimbóját, hogyan fogom kezemmel követni a derekán a tanga hagyta nyomokat, majd lejjebb. Egyre biztosabban hagyni, hogy az ismeretlen magával ragadjon, elsodorjon. Laza mozdulattal begyújtani a kályhába, bevezetni őt a fürdőszobába, beülni vele a kádba s elképesztő lassúsággal beszappanozni a testét, lenyalni félig a szappant, hogy zsidbadjon a nyelvem, és kezdeni előlről, ájulásig. Nem gondoltam olyanokra, hogy feltenni egy Bach lemezt egy kaviáros vacsora közben, és pezsgőt inni utána, nyakláncot venni elő, miközben mélyen a szemébe nézek. Teljesen más oldalon álltam, állok ma is. Én még szűz vagyok, közöltem félénken közvetlenül beavattatásom előtt. Hirtelen megfordult az ágy, körbefordult a szobakonyhás kis lakás, a leselkedő és pletykáló szomszédok arca. Mosolyra húzták szájukat a képeken az emberek, és vészjóslóan kongatni kezdett a közeli templomban egy csuklyás alak. Nem baj, mondta a Kedves, és újra visszaállt a rend.

Ha az a nagydarab ember, aki megtámadott az utcán, tudta volna, hogy például erre képes vagyok, akkor eszébe sem jutott volna megtámadni. Akkor látta volna a hegyes jégcsapot a kezemben, és lepergett volna a szeme előtt, hogy gondolkodás nélkül használni fogom. Volna. A volna egy orosz szó, azt jelenti, amit akarsz, hogy jelentsen kisfiam, amit rábízol, a lényeg, hogy bízd rá. Ki nem érti? Na jó, mára elég, a volna most azt jelenti: kicsengettek! A báró szeret ilyenekkel szórakozni: elkezd üvölni, teljesen váratlanul kezdi, hogy hasson, hogy féljek. A báró, aki hozzáállását tekintve vámpír. Azt hiszem, ő kongatott a templomtoronyban, de arra, hogy ez mit jelenthet, gondolni sem merek.

Az én még szűz vagyok mondat megtörte a szenvedély tempóját, már csak azért is, mert pár hónappal előtte találkoztunk a lánnyal egy koncerten, ahol én félrészegen előadtam a bajnokot, a szerelemdoktort, hogy úgy váltogatom a nőket, mint az alsógatyáim, és az egyik ágyból be, a másikkól ki, és különben is az egész nőtársadalom a társammá akar szegődni. A zenében volt egy oda nem illő gitárszó, és akkor abbahagytam. Csak egy kicsit törte meg.

Anyu, egy kopasz bácsi néz be az ablakon! Aludj kicsim, aludj!

Először csak a melltartóját vettem le, a bugyiját nem hagyta: szelíden, de határozottan toltta el a kezem. Ha filmben vagyunk, biztos szikrázott volna egy elektromos vezeték, önálló életre kelt volna egy locsolócső vagy kocsik ütköztek volna egymásnak az autópályán. És az az igazság, egyik sem érdekelt volna különösebben. A volna most azt jelenti: beteg vagy öregem, hallom a hűtő felől. Nincs valami ehető kajátok, mi? És akkor ott az ágyon megéreztem, most meg megértettem, hogy a tökéletestől félni kell. El kell kicsit rontani a dolgokat, hogy később dupla annyira élvezetesek legyenek, hogy tökéletes az nincs, és nem is kell, hogy legyen, mert akkor halál lesz, mindenhol ugyanúgy folydogáló patak.

„Majd mentiségemre válják,...”

sobasem ültem a magas lovon,
és tudom,
hogy a szó parancsikon,
és fogalom, ami tény.

Normalitás beteg...

Nem tudok cinikus lenni...
Beleköltözöm a vécébe,
nehogy szagot fogjon
a pincében ólálkodó szörnyeteg.

Apám, ha úgy lenne itt,
szép lenne, mint az apám,
és fölismerné azt a szörnyet,
és tudna is rá okosságot:
„Ne ringasd a szart, nem a te gyereked.”

Apa nincs (itt).
Az a szörny fog majd feljönni értem,
a normalitás beteg ördöge,
akinek éhbérért dolgozom.

...szándék

Szeretem megszólítani a tárgyakat,
(semmi irodalmi szándék)
szeretem, még akkor is, ha ez proletár.
Megtethezem, mindenképp szép vagyok.

ÍGY TÖRTÉNT

MEGVILÁGOSODÁS I. TÉZIS

El tudnám mondani, ha meglenne még a nyelvem.

Ezt nem úgy kell értened, mert nem úgy gondoltam.

Azon az éjszakán egy szürke, fényes sárkány kitepte a nyelvemet. A sárkány nem volt nagy, csak egészen picike – tudod, olyasfajta, amilyeneket feng-shui boltokban lehet kapni.

A nyelvemtől olyan gömbölyded lett a hasa, mint egy buddha-szobornak, a szemei pedig határozottan kikerekedtek és foszforeszkáltak a sötétben, mint némelyik kider-figuráé.

A golyó, amit szorongatott (s ami nem golyó, ahogy azt sokan tévesen értelmezik, hanem egy tökéletes igazgyöngy) lassan forogni kezdett a karmai között.

Talán a harmadik szemem lehetett, amit valamikor máskor kaparintott meg a szemét.

Farkaszemet néztünk – ami elég valószínűtlen, de hát így történt.

A gyomromban végigfutott valami rettenetes forróság – tudod, olyan, mint hasmenés előtt, és elkezdtem hideget izzadni. (Mint amikor a hűtőből kiveszed a fazekat és réteszed a tűzre.)

Igen, a fogaim is vacogtak – ami valószínű, de hát így volt –, és a fejbőrömön végigfutott valami bizsergés: mintha minden hajszálam egyszerre indult volna növésnek. Az agyamban semmi sem maradt, csak valami hangos, lüktető robaj és kiobbant valami piros az arcomba, mint amikor hirtelen mozdulattal kinyomsz egy tubus vörös temperát.

Aludnom kell, aludnomkell... folyton csak ezt a gondolatot pörgettem, mint valami rózsaszín pörgettyűt. Nagyon világos volt, mint egy diszkóban.

Kimentem pisilni, aztán visszajöttem és elkezdtem írni. Vakon.

MEGVILÁGOSODÁS II. ANTITÉZIS

El tudnám mondani, ha meglenne még a nyelvem.

Ezt úgy kell értened, ahogy gondolom.

Azon az éjszakán, egy szürke, fényes tigris végignyalta az arcomat. (Az arcomon szokványos éjszakai krém-réteg fehérlett.) A tigris nem volt nagy, csak egészen akkora, tudod – amilyeneket feng-shui boltokban nem lehet kapni.

A nyelve olyan gömbölyded lett, mint egy buddha-szobornak, a szemei kikerekedtek, satöbbi.

A golyói, melyeket szorongatott (s amik nem golyók voltak, ahogy ezt sokan tévesen értelmezik), lassan elkezdtek forogni a karmaim között.

Talán attól az arckrémtől lett ilyen, amiről néhány napja felmértem, hogy 8 (nyolc) rákkeltő anyagot tartalmaz – gondoltam.

Farkaszemet néztünk – ami valószínűtlen, de hát így volt.

A gyomromban végigfutott valami rettenetes forróság – tudod, olyan, mint hasmenés előtt és elkezdtem hideget izzadni. Igeen, a fogaim is elkezdtek vacogni – ami valószínű, de hát így volt –, és a fejbőrömön végigfutott valami bizsergés. Az agyamban semmi sem maradt, csak valami hangos, lüktető robaj, az arcomból kiobbant valami vörös.

Aludnom kell, aludnomkell... csak ezt hajtogattam. Nagyon világos lett, mint egy diszkóban.

Kimentem pisilni, aztán visszajöttem és... majdnem meghaltam a röhögéstől.

MEGVILÁGOSODÁS III. SZINTÉZIS, AVAGY: TIGRIS ÉS SÁRKÁNY

Ha volna nyelvem, talán el tudnám mondani.

Ezt úgy értem, ahogy te nem is gondolhatod.

Azon az éjszakán egy szürke, fényes sárkány – igen, és egy szürke, fényes tigris.

Nem volt egyik sem nagyobb vagy kisebb, és én hagytam, hogy szétmarcangolják egymást.

Egyik hasa nagyobb lett, mint egy mosolygó buddha-szoboré, a másiknak a szemei kerekedtek s foszforeszkáltak a sötétben, mint némelyik kinderfigurának.

Mindkettő elveszítette a golyóit (azt is, amiről tévesen azt hittem, hogy igazgyöngy) s a nagy küzdelemben farkaszemet is néztek – ami valószínűtlen, de így történt.

A gyomromban végigfutott a jól ismert forróság, és minden hajszálam egyszerre hagyta abba a növekedést. Valami vörös temperára is emlékszem, ami kirobbant az arcomból.

Aludni kell, aludnikell... s miközben ezt pörgettem a rózsaszín tányéron, ami az agyamból maradt, arra is gondoltam: talán mégis attól a krémtől van, amiben több mint 8 (nyolc) rákkeltő anyagot számoltam össze a minap. Ami valószínű, de hát így volt.

Kimentem pisilni, visszajöttem, s hagytam, hogy korán kelő, pici pékinasok lehúzzák a redőnyt.



CARRIE'S MOTHER, 2005

Óda

Utamon setét varju károg,
Egy árny vet szememre homályt,
Két róka s két menyét fut át
Az ösvényen, amerre járok.
A lovam lába eltörött,
Szolgámba ördög költözött,
Villámlik, hallom, mennydörög fenn,
Egy rút lidérc elébem áll,
Felém Khárónnak hangja száll,
A föld megnyílik énelőttem.

A folyók forrásukba mennek,
Toronyra mászik egy tehén,
Vér fakad a szirtek kövén,
Kígyó és medve üzekednek.
Hol áll ódon várnak foka,
Keselyút fal egy vipera,
Izzó láng hője süt a jégből,
A Napnak sötét színe van,
A Hold mindjárt reánk zuhan,
Egy fa elmozdult a helyéről.

Epigramma

E nő olyan, mint Trója vára;
Tíz évig derék férfinép
Ostromolta de mindhiába,
S lám e lónak egy éj elég.

Fordította *Jeney Zoltán*

Szonett

Gőgöd nem tart tovább, mint két vagy három év,
Aztán szép küllemed elhervad s nem virul már,
Meglásd, gyöngö a láng, mi benned késve bujkál,
Ki-ki szájára vesz, s gúnyolód lesz elég.

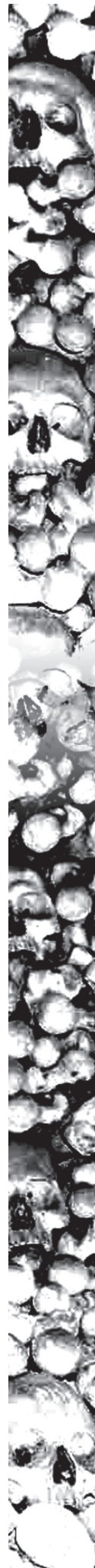
A sok szép udvaronc nem is néz majd feléd,
A bolond is kerül, ha érte lángra gyúlnál,
És a ledér igény, hogy véle ágyba bújnál,
Még pénzért sem csigáz fel egy szolgalegényt.

Bizony keresheted, szeretődde ki lesz majd,
Elfut, ki jönni lát, ki érdekelne, elhajt,
S annak, kit üdvözölsz, máshol dolga terem.

Akkor hozzám szaladsz, én majd észre se veszek,
És örülni fogok szerelmi szégyenednek,
Bűnhődni fogsz eképp, s ez lesz bosszúm nekem.

¹ Théophile de Viau (1590-1626) Libertinus, barokk francia költő, többször szembekerül az egyházi igazságszolgáltatással; főként szatirikus (olykor obszcén) verseinek köszönheti népszerűségét.

MODULACIÓ



MODULACIÓ

Művészet az, amit annak tekintünk*

Szombathy Bálint (konkrét) vizuális költészete

Szombathy Bálint vizuális költészeti munkásságának legjava két önálló könyvben látott napvilágot (*Poetry*, 1981; *Pic3*, 1999). Mielőtt ezek részletes elemzését nyújtanánk, érdemes utalnunk a művész ez irányú

tevékenységének kezdeteiből azokra az alkotásokra, melyek a kötetekben nem kaptak helyet.

1969-ben (ez az évszám a *Poetry* kiindulópontja is) a *Képes Ifjúság*ban jelent meg Szombathy Bálint egyik legkorábbi műve, egy írógéppel készített rajz. A kulcs és a kulcslyukak metaforikájára épülő kép különlegessége, hogy szinte meghaladja a médium által adott lehetőségeket. Ha áttekintjük a vizuális költészet azon darabjait, melyek az írógép által kínált felületeket hoznak létre, azonnal látszik, miről is van szó. Ugyanis az ide sorolható legbonyolultabbnak tetsző alkotások is (pl. Dom Sylvester Houédard, Pierre Garnier, Eduard Ovčaček kompozíciói) kimerülnek a betűk szabdalta geometriai síkok érzékeltetésében vagy a szalagmanipuláció alkalmazásában. Szombathy Bálint ehhez képest a grafika irányába tolja ki az írógép teljesítőképességét. A „rajzon” nem pusztán betűcsoportok (X-halmazok) azonosíthatók, de ezek olyan zárt formákká állnak össze, melyeknek mediális eredete szinte kétségessé válik – az írás eszköze képi információkat generál.¹ Ráadásul a három elkülönülő tartomány a látvány megfordításaként is értelmezhető, hiszen nem a kulcslyukakon keresztül, hanem azok körül bomlik ki a kép figurális szerkezete. Emellett maguk a „lyukak” korántsem identikus alakzatok, mivel az árnyékolás következtében – illetve az emberalakok analógiájára – sematikus fejformákként is megragadhatók. Erre a többértelműsége tereli a figyelmet az a momentum, hogy a kulcs nem illik a zárakba: a tekintet különbségükkel is szembesül.

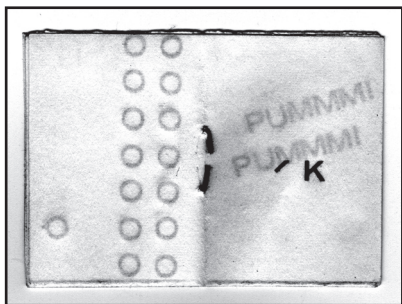
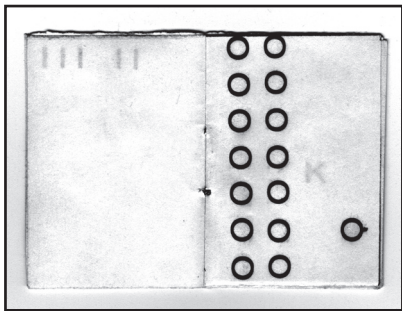
Ha az imént tárgyalt „rajz” egy hagyományos médium funkcióváltásáról tudósított, akkor az *Új Szimposion* 86. számának lapbetétjeként megjelenő, 1971–72-es keltezésű *Kép és jel* a különféle médiumok feszültségét aknázza ki. A konceptualista párkép első darabján egy – korabeli egészségügyi könyvből átemelt – kiütésekkel teli női arc látható, melynek ép szeme alatt egy apró ótágú csillag lenyomata ül. (Könnyecsepp helyett?) A másik fotón egy felhajtott fül mögött helyezkedik el ugyanennek a jelnek a negatívja. (Valakinek tehát nem „vaj”, hanem egy szimbólum „van a füle mögött”...) A fekete-fehér póluscsere és a bőrbetegség megjelenítése, továbbá a két kép közötti kapcsolatok alapján a műnek számos ideológiai olvasata lehetséges (pl. a jel mint politikai ok és okozat, a test hatalmi manipulációja, a látható és a láthatatlan szimbólum ellentéte, a „csillag” kórként való definiálása stb.). Mindemellett fontos azonban, hogy a *Kép és jel* az emberi testet és a művészi diszkurzust egyaránt mediális pozícióban látta. Ennek eredményeképpen nem csak ezek materiális különbsége lesz hangsúlyos, hanem az is, hogy a közegek találkozása miként rendezi át művészet és nem művészet viszonyát. Ez a dinamika kiemelt jelentőségre tesz majd szert a *Poetry* vizuális anyaga és multimedialitása kapcsán.

Szombathy Bálint a '70-es években – miközben '77-től folyamatosan készülnek kollázsai – olyan „műfajok” felé is kiterjesztette tevékenységét, mint a művészkönyv vagy könyvtárgy.² Négy alkotása tartozik ide. A *Projekt-A-Type* (1973) egy olyan kisméretű, néhány lapból álló, mechanikusan sokszorosíthatatlan füzet, melynek páratlan oldalain betűk, betűcsoportok és grafikai jelek láthatók. A vizuális elosztás következtében tehát a könyvecske fele eleve „fehér” oldalt tartalmaz, de a játékba hozott felületek többsége is majdnem „üres”. Az egyedi kiadvány ily mó-

* Előtanulmány egy készülő monográfiafejezethez.

¹ Persze az írógép is egy mediális horizontváltás technológiai hírnöke: radikálisan megváltoztatja a kézirat, egyáltalán az írás, a gondolat lejegyzésének státuszát.

² A terminusok alkalmazhatóságához: NAGY Pál: *Az irodalom új műfajai*. Budapest, ELTE BTK Magyar Irodalomtörténeti Intézete – Magyar Műhely, 1995, 231–234. o.



don nem használati jellegét (tulajdonképpen elolvashatatlan) és nem albumszerűségét, hanem önreferencialitását vagy még inkább önprezenciáját hangsúlyozza.

Az 1974-es *Droopy Look* annyiban tér el ettől, hogy szöveges alakíthatóságának következtében nagyobb az oldalak teletettsége; ám a kézírás, a fordított páratlan oldalak és a vizuális komponálás szintén szétzilálják az olvasás linearitását. A „címlapon” kezdődő és a „hátlapon” bezárt zárójel – amely a füzet megfordítása esetén ugyanúgy működik – pedig mintegy kimetszi a „könyv” tartalmát a szöveg univerzumból, míg a gesztus magát a tárgyat is jelölheti. A kiadvány tehát nem más, mint egy önmagába forduló zárójel beltere, ugyanakkor kiegészítése (esetleg magyarázata) mindannak, ami rajta kívül helyezkedik el. A *Droopy Look* ilyen értelemben a kívül-belül oppozíció permanens cserélhetőségével is eljárzik.

Ugyancsak 1974-es a *WOW* című projekt, melynek társszerzője Slavko Matković. A két művész heterogén kiadványának minden oldala önálló vizuális költeményként funkcionál. A különféle eljárások és materiák keveredése (pl. pecsétnyomat, ragasztott fotó³, feliratozott kép, betűzött – áttetsző, papírrészletet helyettesítő – filmkocka stb.) azonban olyan objektet eredményez, mely összességében kollázskönyvként (vagyis

nem kollázsok sokszorosított másolatait tartalmazó kiadványként!) értelmezhető. A *WOW* tehát radikálisan és több szinten szembesít a művészi produktumok anyagosságának, megismételhetetlenségének és ontológiai elhelyezkedésének dilemmájával. Ennek reflexiójaként olvasható a kiadvány középső lapján feltűnő „I DO NOT MAKE ART / I THINK ART” felirat, mely egyszerre utal az ötletművészet vagy a művészet mint ötlet/gondolat programjára, illetve a művészkönyv – s így a *WOW* – azon aspektusára, mely szerint e műfaj a művészek ötleteinek, ideáinak egyfajta realizációja.

Szombathy Bálint 1978-ban készíti el *Book-Book* című alkotását, mely radikálisan szakít a hagyományos könyvformával. A fémkarikákkal egybetartott „lapok” kemény fedelek, melyeken nyomdai ólomsorok (pl. Szombathy Art) és cinkklisék helyezkednek el. A szerző arcképét és adatait tartalmazó oldal, továbbá az ötágú csillag-mintázatok alapján a konstrukció azt az illúziót kelti, mintha egy sajátos igazolvánnyal, személyes aktaival (vagy e kiadványtípusok paródiájával) lenne dolgunk. A mű emellett azokra a könyvtárgyakra emlékeztet, melyek alapanyaguk extrém kiválasztásával érik el meghökkentő hatásukat.

E bevezetőképpen felidézett – a sokszínű műfaji-mediális látásmódot felvonultató – alkotások után rátérhetünk Szombathy Bálint *Poetry* című könyvére, mely 1981-ben látott napvilágot Újvidéken. Az albumszerű kiadványt elismeréssel fogadta a kritika, sőt – máig ható érvénnyel – a vizuális költészet egyik legmértavódóbb teljesítményeként tartják számon szakmai körökben. A kötet bemutató elemzését érdemes a szerzői előszó ismertetésével kezdenünk, ugyanis a bevezetőben a művész



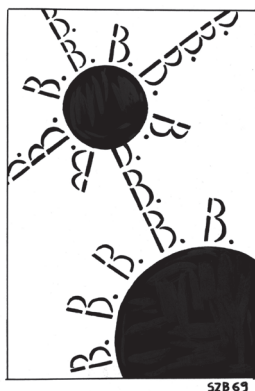
SZÉLMALOMHARC A NAPPAL., 1969

³ Ezek egyike a *Criminale attentate*, melynek másolata *Olaszországi souvenir* címen a *Poetry*-ben is helyet kap.

nem csak ars poeticáját fogalmazza meg, hanem fontos történeti és filológiai adalékokkal is szolgál a gyűjtemény összeállítását illetően.

A három nyelven (magyar, szerbhorvát, angol) közzétett előszó és jegyzetapparátus, maga ez a gesztus eleve számol azzal, hogy az alkotások – műfaji specifikumaik alapján is – nemzetközi kontextusba illeszkednek. Ennek megfelelően a szerző mindvégig utal munkáinak határokon átívelő, elsősorban jugoszláv, német és olasz párhuzamaira. Sőt az életművön belüli „képi fordulatot” interkulturális kihívásként értelmezi: „A Bosch+Bosch csoport néhány tagjával egyetemben 1970-ben teljesen szakítottam a hagyományos, metafizikai, mimetikus-szemiotikus alkotásmóddal, és a művészet nemzetközi távlatokból is legújabb, legfrissebb vívmányainak vonzásában a nyelvi, szintaktikai-szemantikai kutatások felé fordultam. Ez az eszmei irányváltás mind szövegleképezéseimen, mind fényképsorozataimon egyaránt tapasztalható volt.”⁴

Az „eszmei irányváltás” előtti időszakból a *Szélmalombarc a Nappal* címet viselő, három darabból álló képsorozatra, a jegyzet szerint képversre hívja fel a figyelmet az előszó. Szombathy Bálint ezeket a konstrukciókat utóbb már a „konkrét vizuális költemény” terminussal illeti. Azzal a műfajmegnevezéssel, amely – a könyv alcíme szerint – kiterjed a kötet egészére is. „1969-ben – írja a szerző – egy karton betűmintával elkészítettem első konkrét vizuális költeményeimet, illetve kép-költeményeimet. A kartonsablon arra szolgált, hogy apám ráfesthesse a liszteszsákokra nevének kezdőbetűit, az Sz. B.-t. Innen adódott, hogy a személyemmel is összeköthető betűelemek mértani, pontosabban körelemekkel kiegészítve a *Szélmalombarc a Nappal* nevet kapták. A három darabból álló képsor hovatarozásával, műfaji meghatározásával akkor még nem voltam tisztában. Először és utoljára a Bosch+Bosch csoport első tárlatán állítottam ki őket 1969-ben; később feledésbe merültek és elvesztek.”⁵ Mindenekelőtt arra kell utalnunk, hogy a „konkrét vizuális költemény” jelölőben legalább két olyan kategória kerül egymás mellé, melyek találkozására – várhatóan – szűkítéseket von maga után. A definíció ígérete szerint a vizuális költészeti mű cizelláltsága a konkrét vers linearitása felől korlátozódik, miközben ez utóbbi szintűgy alárendelődhet a képi szintaxisnak.⁶



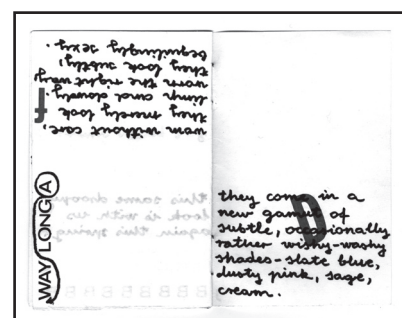
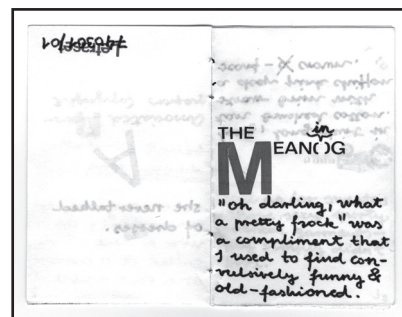
SZÉLMALOMHARC A NAPPAL, 1969

⁴ SZOMBATHY Bálint: *Konkrét vizuális költemények 1969–1979. Előszó*, in: SZB: *Poetry*, Újvidék, Forum, 1981. 5. o.

⁵ Uo., 5. o.

⁶ Vö: L. SIMON László: *Konkrét költészet – konkrét vers*, in: LSI: *Hidak a Dunán. Esszék, tanulmányok*, Budapest, Ráció Kiadó. 2005, 65–141. o. (Különösen: *Összegzés*, 135–141., illetve: 136. oldalon szereplő ábra.) A szerző rendszertanában minden konkrét vers vizuális költészeti mű, viszont az utóbbi számos egyéb alosztályra tagolódik még, melyekkel az előbbi kategória is érintkezhet (pl. képvers, plakátvers, hangvers, lettrista mű).

DROOPY LOOK, 1974



a két geometriai formához és a „B.”-khez képi kontextusokat. Az már egy további kérdés, hogy vajon a mű értelmezhetősége elvihar-e a „szélmalomharc” felől a donkihotizmus, illetve a Nap feketesége felől az instancia kibillenthetőségének irányába. Mindenesetre, ha abból indulunk ki, hogy a „szélmalomharc” toposza szerint a dolgok nem azok, amiknek látszanak, ezért a látens küzdelem eleve kilátástalan, ez a struktúra mintha vissza is adná a betűk és formák identikusságáért síkra szálló tekintet illuzórikusságát. Vagyis a mű – érdekes módon – képes eleget tenni a műfaji jelölő mindkét elemének, de maradéktalanul egyiknek sem feleltethető meg. Konkrét versként elveszti lineáris sorképzését, vizuális költeményként viszont nincs „olvasható” tartománya. Ugyanakkor olyan műként interpretálható, melynek létmódja az ilyen jellegű oszcillációt „igényli”. Ez arra figyelmeztet, hogy a „konkrét vizuális költemény” éppen e többdimenziós játéklehetőség horizontjából közelíthető meg.⁷

A kötet 11. oldalán – a *Szélmalomharc a Nappal* fölött – látható egy olyan alkotás is, melyre az előszó cím szerint nem utal, viszont minden tekintetben eleget tesz a szimpla konkrét költeménnyel szemben támasztott igényeknek. Az *air-air* lineárisan rendezett szavai szabályosan kettéválasztott fekete-fehér háttérből tűnnek elő. Papp Tibor szerint Szombathy Bálint „Könyvének már kezdőpontja is a magyar irodalom szokásos kerítésén kívülre esik: az 1971-ben kétségtelenül német hatásra írt művében, az *air-air*-ben (levegő-levegő) elsősorban elkülönülését hangsúlyozza, úgy néz ki, erejéből ekkor a konkrét vers formai kánonjának követésénél többre még nem futja (négyzetű vers-mező, szimmetria, ellentétre alapozott látvány, melyben a betűtípusok cseréje nem játszik szerepet), s megelégszik a sommásan fekete-levegő-fehér-levegő párharcának minősíthető tartalommal.”⁸ Valóban, a minimálisra redukált nyelvi információ és a tagadás-igenlés kerete mint vizuális kompozíció talán nem túlzottan összetett. Ám érdemes megfontolni, hogy a *szöveg* mégiscsak képes esztétikai hatás kiváltására, hiszen egészen másfajta élményt sugallna, ha mondjuk az „air” szavak helyén pontok vagy pacák lennének. A „fekete-levegő-fehér-levegő párharc” például könnyedén átfordítható a levegő meglétének és megvonásának kettősségébe, vagy a két mező közti ingázás megfeleltethető a légzés ütemének. Innen nézve a mű egyáltalán nem tűnik elhibázottnak, sőt jelentékeny plusztartalmak generálására is alkalmas lehet. Egyetérthetünk tehát Petőcz Andrással, aki szerint az *air-air* és a *Szélmalomharc a Nappal* kiválóan mutatja, hogy Szombathy Bálint „mennyire otthonosan kezeli a nyelv anyagát, annak képességét, milyen egyszerű eszközökkel képes erőket felszabadítani a betűből és a szóból, és azokat új jelentéssel gazdagítani.”⁹

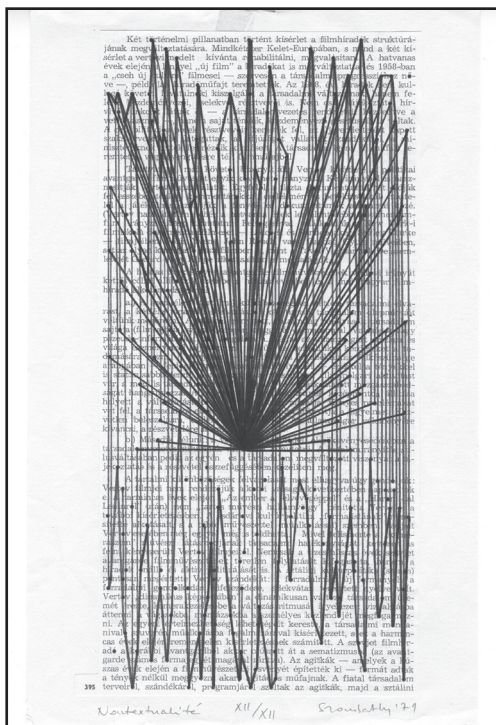
A kötet előszava az „eszmei irányváltást” követő tájékozódás kapcsán hangsúlyozza, hogy a betűkkel és a tipográfiával kapcsolatos tudnivalók elmélyítése a Bosch+Bosch csoport esetében tudatos elméleti orientációt vont maga után. Majd a szerző így folytatja: „1972-ben készült el *Nontextualité* című sorozatom, amely a szövegnélküliség elvét igyekezett bizonyos találmányra kiragadott könyvoldalak szövegmezejének vizuális megmunkálása, átminősítése által megvalósítani. A *Nontextualité*-ben ennek az alkotói gondolatnak a realizálásához az o betű szabályosan zárt vonala és üres beltere felelt meg legjobban. Az o betűk kiemelése, kitöltése, valamint függőleges, vízszintes stb. irányban történő összekötése révén a szövegben immanens, de vizuálisan nem észlelhető vonalrácsot, végeláthatatlan vonalszerkezetet tettem láthatóvá. Bár figyelmemet egyre inkább a nyelvi anyagra, képlékeny és alakítható természetére terelte, ez az alkotás még nem volt konkrét vizuális költészet.”¹⁰ A *Nontextualité*

⁷ Látható, hogy ez a befogadói tapasztalat csak részben támogatja Szombathy Bálint későbbi definícióját, ám nem összeegyeztethetetlen azzal: „A konkrét vizuális költészet a szóképzés látás útján percipiálható tulajdonságaira, illetve azokra a jelentésbeli minőségekre helyezi a hangsúlyt, amelyek az írásmód alakjainak jellemzőiből következnek.” SZOMBATHY Bálint: *Art Tot(ál). Tóth Gábor munkásságának megközelítése 1968–2003*, Budapest, Ráció Kiadó, 2004. 55. o.

⁸ PAPP Tibor: Versek látható nyelven. Szombathy Bálint könyvről. *Magyar Műhely*, 68/2., 1983. december 1., 21., 26. o.

⁹ PETŐCZ András: A redukált üzenet – Szombathy Bálint vizuális költészetéről –, in: PA: *A jelben-létezés méltósága*, Budapest, Colosseum Kiadó, 1990. 44. o.

¹⁰ SZOMBATHY Bálint: *Konkrét vizuális költemények 1969–1979. Előszó*, 5. o.



két darabja a kötet 12. oldalán található, a Csernik Attila által készített Bosch+Bosch munkafotó alatt. A 12 képből álló sorozat fontos szerepet tölt be Szombathy Bálint életművében, mivel a nyomtatott szövegek felhasználásával készült alkotás a szerző első önálló tárlatán került bemutatásra, az újvidéki Ifjúsági Tribün galériájában, 1972-ben. Emellett a sorozat egy-egy darabja bekerült a Miroljub Todorović által szerkesztett gyűjteménybe, *A szignalista költészet antológiája* című kiadványba.¹¹ A kötetben helyet kapó két „részlet” műfaját valóban rendkívül nehéz körülhatárolni. A vonalracs alatti szöveg olvashatatlanná válik, pusztán háttérfelületként, materiaként van jelen, melynek „o” betűi képezik a hálózat „sarkpontjait”. Az esetleges elvét működtető szerkezet néhol – elnézést az antropomorfizmusért és a hasonlatért – egy meghülyült szeizomográf által papírra rajzolt jelhalmazra emlékeztet. Távolsági példával élve

a *Nontextualité* olyan, mint egy kaotikus ábra, amely végtelen sok lépcsőben ismétlődhet. A művészi kéz teljesítménye ennek létrehozásakor mindössze arra korlátozódik, hogy az adott „o” betűket (egyébként a lapon szereplő összes) milyen szakaszok mentén érinti. Ez a játéktér inkább grafikai vagy geometriai eljárásokkal létrehozott síkokat eredményez, s távolodik bármilyen jellegű költészeti analógiától. Ennek lehet egyfajta jelölője a sorozat címe is.

Az előszó a tájékozódási területek felvillantása után rátér a kötet tulajdonképpeni tárgyára: „A könyvben található anyag az 1973-tól 1979-ig keletkezett fontosabb munkáimat is tartalmazza, mert az időközben keletkezett alkotások helyezkednek el konkrét vizuális költészeti tevékenységem fő tengelyében. A már felvillantott előzményekkel együtt azonban valójában tíz év keresztmetszetét vehetjük kézbe, mert bár a korai munkák objektív értéke művészet-, illetve költészettörténeti szemszögből vizsgálva ma már talán erősen kétséges, a kezdés, az úttörés emlékeként mégis hozzátartoznak az egészhez.”¹² A bevezetés ezt követően egy-egy gondolatot szentel a kötetet alkotó ciklusoknak (*Talált vizuális költészet, Magatartásköltészet, Konceptuális költészet, Vizuális költészet, Hangköltészet*), melyeknek címei az experimentális irodalom öt kategóriáját jelölik. Majd ezután következik az előszó azon része, amely a művészi önértelmezés szempontjából rendkívüli jelentőségű.

„Bármely kifejezőeszközről, médiumról van szó, alkotásaimnak van egy közös nevezőjük, tudniillik, hogy a vonalírást feltörő és a betűcivilizáció felrobbantását kezdeményező verbavoko-vizuális kísérletek ma már kicsit naivnak tűnő stratégiáján túlmenően verbális, pontosabban írott elemeket már csak elszórtan, alig-alig tartalmaznak. Ezzel szemben alkotásaimat mindinkább azok az elméleti-gyakorlati reflexiók határozzák meg, amelyek végkövetkeztetésül azt a felismerést adják, hogy költészetnek (művészetnek) nevezhetünk mindent, amit annak

¹¹ Az *Új Szimposion* 78. számának melléklete, Újvidék, 1971.

¹² SZOMBATHY Bálint: I. m., 5. o.



tekintünk és annak fogadunk el. Ebből következik, hogy konkrét vizuális költeményeim létehetősége valójában a költészet fogalmának szabadabb értelmezéséből fakad, vagyis a *poézis* meghatározása helyett a *poetikai* kifejezés illik rá.”¹³

Szombathy Bálint sokat citált

művészet-definíciója¹⁴ kétségtelenül felkínálja azt az előfeltevést, melynek alapján megközelíthető a *Poetry* anyaga, egyáltalán a vizuális költészeti törekvések korpusza. E nagy hatású gondolat („művészet az, amit annak tekintünk”) vagy ennek valamilyen variációja persze lépten-nyomon felbukkant már a művészet történetében.¹⁵ Természetesen nem feladatunk, hogy végigkísérjük e dilemma karrierjét. Az viszont, hogy a fenti mondat éppen a vizuális költészet kapcsán hangzik el, nagyon is beszédes, hiszen kinek jutna eszébe mentetetni mondjuk egy szonett-koszorút. Hogy itt azonban nem „mentetetőzésről” van szó, hanem egyfajta horizontnyitásról, mi sem bizonyítja jobban, mint a *Poetry* anyaga. „Úgy tűnik – általánosít Ješa Denegri –, Szombathy egész munkásságának alapkérdése éppen a művészi természetének vizsgálata: ki hozhat létre művészt, miként nyilvánítsunk valamit művészinek, és miért fogadunk el valamit művészként. Ahelyett tehát, hogy a művészet valamely állandó és abszolút meghatározásában hinne, a művészetet az alkotó egyéniség, illetve a befogadó (vagy elutasító) közösség tulajdonságai és a művészet szoros kölcsönhatásában látja.”¹⁶ A kör bezárult; térjünk tehát rá a Szombathy Bálint könyvében foglaltak értelmezhetőségére.

Mielőtt azonban a kötet első ciklusát elemeznénk, tegyünk egy rövid kitérőt a kiadvány borítója és ex librise ürügyén. Beke László szerint „a kötet fedőlapján, a POETRY és a NO MORE feliratok között látható arc egyértelműen Justitiáé, az Igazság »vak« és pártatlan is-

¹³ Uo., 6. (A nyomdahibát kijavítottam. – HNP)

¹⁴ Idézi pl. PETŐCZ András: I. m., 43. o. „Fotókból, fotómontázsokból álló könyve ennek az alapállásnak látványos megvalósulása.” – teszi hozzá. (Az elütést korrigáltam. – HNP) Egyetértőleg hivatkozik a passzusra BEKE László: *One More Poetry No More (Még egyszer Szombathy Bálint kötetéről)*, Híd, 1983/1. 120 o.. De visszhangzik ez a kijelentés például egy interjúban is, melyben Szombathy Bálint majdnem szó szerint elismétli: „Számomra (...) a művészet élet- és viselkedési forma. Tehát mindent költészetnek nevezhetek, amit annak fogok föl és úgy élek át.” BÁN András: *Vendégünk: Szombathy Bálint*, Élet és Irodalom, 1979. május 12. 7 o.. Majd eme dadaista-konceptuális maxima természetesen Tóth Gábor művészetfelfogása kapcsán is megerősített nyer. SZOMBATHY Bálint: *Art Tot(h)al. Tóth Gábor munkásságának megközelítése 1968–2003*. 97. o.

¹⁵ Természetesen idekiváncsok Marcel Duchamp híres mondata, mely így hangzik: „készíthet-e még valaki is bármilyen alkotást, ami nem művészi alkotás lenne”? (Vö: SZOMBATHY Bálint: *A küldeményművészet nemzetközi hálózata*, in: SZB: *Művészek és művészetek. Tanulmányok*, Forum Könyvkiadó, 1987. 58. o.) De érdemes összevetni a szóban forgó hipotézist például Joseph Beuys egyik felismerésével is, mely szerint „mindenkiből lehet művész”. Szombathy Bálint később önálló tanulmányt szentel Beuys tevékenységének, melyben többször is visszatér e teorema értelmezhetőségéhez. (SZOMBATHY Bálint: *Kommentár és prófécia Joseph Beuys művészetében*, in: SZB: Uo., 29–42. o.) A kérdés tágabb kontextusához: SZOMBATHY Bálint: *Új idők, új művészet. Modernista törekvések Jugoszláviában századunk második felében. Ismeretterjesztő olvasmány művészetkedvelőknek*. Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1991. 11–21. o.

¹⁶ Ješa DENEGRI: Szombathy Bálint (fordította SÁNDOROV Péter). *Híd*, 1983/1. 112. o.

tenőjéé, s így nem is a Lao Ce-féle belső látás és meditáció felé tereli gondolataimat, (...) hanem egy sokkal »kínosabb« kérdés felé: mikor lehet a művészettel kapcsolatban az »igaz« (vagy a vele ellentétes »hamis«) megjelölést használni, és lehet-e egyáltalán? (...) [Szombathy] Nyitva hagyja azt a kérdést, hogy a munka elemei közül – a POETRY betűi, a Justitia, a NO MORE és a bíbor drapéria – *mi mire* vonatkozik: »poetry« lehet a Justitia, de lehet a költészet vak is, míg a »többet nem« (»nincs többé?») irányulhat a költészetre, az igazságra, de a kettő kapcsolatára is (vagy nem). Nyitva marad – legalábbis a belső címlap felütéséig – az a kérdés is, hogy mi a könyv címe (...) [A belső címlapon] a »Poetry« hasonlóan, önálló vizuális egységként lebegtetve az egyes betűket, jelenik meg, mint a fedőlapon – ráadásul kötőjel nélkül, tehát akár »Poe« mint amerikai költő és »Try« mint »próbáld?«, (...) a »Poetry« kivételével az összes bibliográfiai információk olyan ragasztószalagokként íródnak ki, melyekre a betűket speciális pisztollyal szokták »rálőni«. Vagyis a belső címlapot akár konkrét költeménynek is felfoghatjuk.¹⁷

Papp Tibor a következőkre hívja fel a figyelmet: „a fedőlapon címként szereplő angol nyelvű vizuális vers (melyen a fönt elhelyezett és kettétört POE TRY szón kívül a kép alján kisebb betűkkel nyomtatott NO MORE, középen pedig egy bekötött szemű női fej látható) jelentését (...) csak körülírással lehet megközelíteni, éppen ezért a lehetséges olvasatok közül csak a legkézenfekvőbbeket próbálom szavakba önteni: Költészet, soha már – A világtalan költészetből elegendő van – Az Edgar Allan Poe-féle próbálkozásnak örökre vége – Vakon kísérletező költészet... soha többé! – stb., stb. Ez a sokrétű, de mindenekelőtt a választott műfaj gondjait tükröző cím előrevetíti az egész könyv gondolati és szerkezeti felépítését.¹⁸

Ettől némileg eltérő Petőcz András véleménye, aki írásában explicit értékindexet is társít a borítóképhez és a könyv koncepciójához: „Az 1981-es *Poetry* »leszámolás« a költészettel. Egy képzeletbeli végpont megközelítésének kísérlete ez a gyűjtemény. A kizárólagosságnak ez az igénye kiáltás-típusú indulat *Szombathy* esetében, és ezt – bár érteni véljük – hiányságként kell elkönyvelnünk. Jellegzetesen hatvanas évek utáni, kissé romantikus gesztus ez a »végponthoz-érkezés«, az »elhallgatás« előtti közvetlen »jeladás«. A borítón egy bekötött szemű, mintegy kivégzésre váró arc és a »no more« felirat látható, valamint a fölötte levő cím, a »poetry«. A jelentés, a »soha-többé-költészet« kissé patetikus, és ezt csak alátámasztja a kötet »ex libris«-e, az »in memoriam avantgárd«. *Szombathy* az »avantgárd emlékezetére«, annak vizuális költészeti »összefoglalására« vállalkozik. Kiáltás-típusú gesztus: a hatvanas évekből kinövő avantgárd jellegzetesen kitarulkozó, kifelé forduló megnyilvánulása.¹⁹

Bodri Ferenc pedig részben az egyik imént is felbukkanó klisére utalva ad hangot véleményének a témával kapcsolatban: „Az album borítóján látható színes kollázs angol nyelvű felirata (»*Poetry – no more*«) magyarra többféleképpen fordítható. »*Soha többé költészetet*« – fordítja egy recenzense, »*költészet – nem több*« – fordíthatnánk a szótár alapképlete szerint. A lényeg feltehetően inkább ez utóbbi fordításhoz közelít: az itt látható »képek« lírai és információs értékeinek »felmutatója« aligha tagadja magát a költészetet, inkább tágitani kívánja a lírai és képi jelentéstartalmak, a művészi- és hírértékek elsőképp nyelvi korlátait. A wittgensteini tétel teremtő szellemében kívánja felmutatni a kimondhatatlant, a ráhangolt tudat megsejti közléseit, az új formák többtartalmait, jeltani és allegorikus művészi értékeit. A változó világgal változó artisztikát.²⁰

Talán nem tűnik elhamarkodottnak az a kijelentés, mely szerint a borítókép imént idézett mikroelemzései közül Szombathy Bálint előszava Bodri Ferenc interpretációját támasztja alá

¹⁷ BEKE László: I. m., 117–118. o. (A Lao Ce-párhuzam tompítását a szerző Vajda Gábor [Hátrányok előnye, *Híd*, 1982. február] recenziójával vitázva fogalmazza meg.)

¹⁸ PAPP Tibor: I. m., 21. o.

¹⁹ PETŐCZ András: I. m., 43. o.

²⁰ BODRI Ferenc: Szombathy Bálint albuma, *Jelenkor*, 1982/11. 1054. o.

leginkább, ám valóban el lehet játszani a szövefragmentumok többértelműségeivel. Ugyanakkor a recenzensek eltekintenek két fontos komponenstől. Egyrészt a borítóra kerülő alkotás beilleszthető a kötet kollázs-ciklusába (*Vizuális költészet*), a „no more” kivágás például felbukkan a sorozat hatodik darabjában is (persze más kontextusban), egyáltalán a 25 alkotás számos strukturális hasonlóságot mutat a címlapképpel (vagy fordítva). Ebből következően a borító inkább a szerialitást hangsúlyozza, mintsem önnön identitását. Másrészt Beke László írásából kiindulva fontossá tehető, hogy a belső címlap megismétli a borító „POE TRY” betűhalmazát, azonos elrendezésben, de háttér nélkül. Innen nézve a cím eleve *képrészletként* azonosítható, s ez maximálisan támogatja, mintegy előrevetíti a kötetkonceptiót. Ráadásul a bekötött szemű női (?) arc a látásra tereli a figyelmet, még hozzá annak megvonásán keresztül, tehát a mű úgy is értelmezhető – amennyiben a centrumban elhelyezkedő képi elemet feltétlenül össze akarjuk olvasni a szövegekkel –, hogy a vizuálisan nem működő, monomediális költészet ideje fölött járt el az idő, s ez megint csak előretal a könyvben megvalósuló művészetfelfogásra.

Az ex libris-szel kapcsolatban annyit érdemes megjegyeznünk, hogy Petőcz András – talán kissé elszórt – véleménye mindenképpen tovább árnyalható, a kérdés valószínűleg jóval bonyolultabb. Mivel az „In memoriam avant garde” inhomogén felirat tulajdonképpen egy név helyett áll, a konstrukció olyasmit is kifejezhet, sugallhat, hogy a könyv mint tárgy bár az avantgárd emlékeztére létrehozott könyvtár tartozéka, mégsem pusztán emlékmű. Az ex libris ugyanis itt nem kívülről kerül az első oldalra, nem beragasztott vagy pecsételt címke, hanem magának a korpusznak a része, vagyis önálló sodó alkotás. Emellett szól az is, hogy „egyszeri” darab, hiszen csak ebben az egyetlen könyvben található meg, pontosabban ennek mind a 700 példányában. Ebből a szempontból semmiképpen sem tekinthető „patetikus” megoldásnak, inkább saját megkomponáltságára, kópia-létére hívja fel a figyelmet. S valóban, a hagyományos ex librisektől és azok funkciójától eltérően itt a név szétszerelése, a betűk szétartása, a felület szokatlan, decentrált kihasználtsága lesz feltűnő. Ez az oldal tehát nem holmi kiiktatható zóna, mely fölött könnyedén átsiklik a tekintet, hanem *az ex libris mint vizuális költemény* koncipiálása: egy speciális hétköznapi tevékenység képi eredményének, médiumának kibillentése a művészet irányába, ami alapján természetesen ez utóbbi is más megvilágításba kerülhet.²¹

Rátérve most már ténylegesen a *Poetry* ciklusaira: a *Talált vizuális költészet* blokk a *Halte Ordnung!* című fotósorozattal veszi kezdetét. A három darabhoz²² a következő kommentárt fűzi Szombathy Bálint: „Találtam 1973 tavaszán Újvidéken, egy Duna utcai udvarban.”²³ Már itt fölvethető a kötetnek főként a megismételhetetlen emberi- és tárgyszituációkat rögzítő oldalaira érvényes dilemma, mely szerint a talált vizuális költemények fotói minden esetben szembesítenek a perspektivikusság és a pillanatnyiság, a módosított látvány, de az esztétikai semlegesség kérdéseivel is. Szombathy Bálint nem véletlenül hangsúlyozza előszavában: „A fényképtechnikával rögzített talált költészeti alkotásokban a fénykép csupán dokumentációs eszközként jut szóhoz. Ezeknek a munkáknak java részét már elmosta az idő, végzett velük az enyészet.”²⁴

Ezek alapján talán úgy is fogalmazhatnánk, hogy a fotózás médiuma által lehetővé tett eljárások beavatkoznak a tárgy viselkedésmódjába és időbeliségébe. A mediális sajátosságok ki-

²¹ (Csak zárójeles megjegyzésként: érdemes eljátszani a lehetőséggel: mi volna, ha az ex librisben *nem az* „In memoriam avant garde” összetétel állna? Ennek átgondolása még hozzásegíthet valamihez, a birtokos jelölője helyett itt ugyanis egy látszólag behatárolhatatlan, névtelen univerzummal találkozunk. Mintha a tulajdonosi szemlélet átértékelődésének lennének tanúi. Abban a szöszerinti értelemben, hogy a könyv név szerint nem tartozik senkihez, nem XY példány; metaforikusan fogalmazva: a művészet kisajátíthatóságának elvét, az elitista tulajdonosi szemléletet eltörli egy hagyomány emlékezete, az avantgárd térhódítása.)

²² A sorozat valójában kétszer ennyi fotóból áll. A hat darabból azok kerültek a kötetbe, melyek jól érzékeltek a később kifejtendő perspektivikus folyamatot.

²³ SZOMBATHY Bálint: *Jegyzetek*, in: SZB: *Poetry*. 94. o. (A jegyzetben – a többi műhöz hasonlóan – megtalálhatók a képek tárlatokon való bemutatásának és más kötetbeli közléseinek adatai. Ezekre itt nem térünk ki részletesen.)

²⁴ SZOMBATHY Bálint: *Konkrét vizuális költemények 1969–1979. Előszó*. 5. o.

aknázása terén a *Halte Ordnung!* máris hozza például a konstruktív keretezésből származó többletet: a romos, entrópikus épületrészletet három fázisban, egyre közelebről látjuk, míg nem világossá válik, hogy a talált vizuális költeményt a lebontott épület maradványa és az annak falán olvasható háromnyelvű felirat



(„§. 1. Tarcs rendet!”)²⁵ közötti feszültség komponálja. (Ebből kiindulva kultúrtörténeti-politikai vonatkozások is felfejthetők: a sorozat emlékeztethet a többnyelvű közeg valamikori állapotára – magyar, szerb és német nemzetiség egyenlő aránya a Vajdaságban –, illetve arra az egyensúly-eltolódásra, amely a multietnikai jelleg fokozatos erodálódását eredményezte.) Hasonló játéklehetőséget rejt az elmozdítható, roncsolt, dekontextualizált tárgyakat ábrázoló *Pala* és *Számtábla* című fotókat²⁶ követő *Talált vizuális költemények I.* című, 1976-ban keletkezett sorozat²⁷ is. Az egymásra helyezett ládák különböző beállításai ugyanis – távolabbról és közelebről egyaránt – nem pusztán rekvizitumok megörökítéseként értelmezhetők, hanem versszerű képződményeket hoznak létre. A ládák vízszintes oldalai verssorokra emlékeztető szabályosságot mutatnak, míg az azokon fellelhető betűk is – természetsszerűleg – hozzájárulnak a megkomponáltság illúziójához. Ha a képeket lírai szövegek partitúrájaként fogjuk fel, még azok műfaja is könnyedén azonosítható: a halasládák konkrét költeményekbe rendeződnek.

Mindemellett az eddigiek kapcsán egyet érthetünk Petőcz Andrással, aki a fotósorozatok antropomorf töréspontok mentén tárgyalja: „A *Halte Ordnung!*, a *Pala*, a *Számtábla* és a *Talált vizuális költemények I.* című munkák a lepusztult »nem-természetis« világ »távlatait«, »beláthatatlan perspektíváit« érzékeltetik, az ezekben-ezekben megjelenő »üzenet« lehetőségét. (...) *Kommunikáció* ez, jelzés, hogy ember járt erre. (...) Ahogy a ciklus második felében is: a természeti – és sivatagos-hegyvidéki – »táj« betű, szó- és névmaradéka a kultúra, az ember kétségbeesett üzenete. Gesztusértékű híradások. *Szombathy* tehát az ember jelenlétét kutatja, a redukált üzenet megtalálását és felfejtését tekinti feladatának. Kapcsolat-igény és közösség-akarás: mindez jelen van »talált« verseiben, szomorú és perspektívátlan dokumentációiban.»²⁸ A ciklus befejező sorozata, a szintén 1976-os *Talált vizuális költemények II.*²⁹ kapcsán

²⁵ A rottott nyelv mintegy leképezi kontextusát, a romot.

²⁶ *Pala*: „Találtam 1979 tavaszán a Sremska Kamenica–Glavica földúton, a Fruška Gorában” *Számtábla*. „Találtam a budapesti Keleti pályaudvaron 1979. május 2-án.” SZOMBATHY Bálint: *Jegyzetek*, 94. o. (A *Pala* kötetbeli realizációja rendkívüli módon hasonlít a történelemkönyvek tipográfiai megoldására, különösen a régészeti dokumentumok körülírt megjelenítésére.)

²⁷ „Színes diasorozat a Santa Cruz-i (Tenerife) régi kikötőben talált halasládáról. (...) Partitúráként többek között szerepelt Ladik Katalin performance-ain 1978-ban Zágrábban és Würzburgban, valamint 1979-ben Budapesten.” Uo., 94. o.

²⁸ PETŐCZ András: I. m., 44–45. o. (A *Halte Ordnung!* címét visszaállítottam a kötetbeli verzióknak megfelelően. – HNP)

²⁹ Színes diasorozat a tenerife-i vulkanikus talajban talált anonim költészeti objektumokról.” SZOMBATHY Bálint: I. m., 94. o.

annyit feltétlenül érdemes megjegyeznünk, hogy a kövekből kirakott betűkhöz (lettrista kompozíciókhoz) nem társítható teljes bizonyossággal negatív modalitás. A táj vagy a földfelület anoním átváltoztatása inkább az önkéntelenül megvalósított művészeti alkotás példája lehet, mintsem valamilyen „kétségbeesett üzenet” megfogalmazásáé. A fotók által kimetszett darabok azért is sajátos költeményekként értelmezhetők, mert funkciójuk nem merül ki valamilyen fajta eseti intencióban. Az írásjel és a hordozófelület anyagiságára irányított fókusz itt azt is nyílt kérdésként engedi érvényesülni, hogy vajon miért, és főleg honnan nézve tekinthetjük betűknek az egymás mellé illesztett különböző méretű és alakú kövek halmazát,³⁰ egyáltalán mitől lehet művészeti tárgy az, amit a „szerző” is csak egyszer látott.

A kötet következő ciklusa a *Magatartásköltészet* című összeállítás. Szombathy Bálint az előszóban megjegyzi, hogy „A magatartásköltészet alkotások (...) egyszerűek, tehát megismételhetetlenek. A gumipeccéttel kombinált változatok bizonyos értelemben a költészet, vagyis a művészet természetét és fogalmát vizsgálják: önreflexívek.”³¹ A ciklus a *Test-megjelölés* című párképpel indul³², majd ezt követi a *Gumi és hús* blokk három fotója³³, az Olaszországi souvenir³⁴ és végezetül a *Ver(s)ziók* antológiába³⁵ és a *Kassák Lajos emlékkönyv*be³⁶ is bekerülő *Trip-tichon*. Az összeállításban az utolsó két oldal kivételével a pecsét(elés) játssza a főszerepet. (A mail art függvényeként kialakuló bélyegzőművészetről Szombathy Bálint később egy kiváló tanulmányban tesz említést, amely máig a téma egyik legjobb magyar nyelvű szakirodalmának számít. Ebben is olvasható, hogy a nyomóformák művészi alkalmazásának koncepcióját igen találóan jellemzi Klaus Groh szállóigeje, mely szerint „Aki pecsétel, annak nem kell írnia”.³⁷)

A cikluson belül a *Test-megjelölés* és a *Gumi és hús* harmadik darabja a body art felé terjeszti ki a pecsételés effektusát: az első két fotón bélyegzett férfi testrész szerepel (kétféle ráközelítésben, alig kivehető, geometrikus pecsétnyommal), a 36. oldalon pedig egy női derékra kerül a művész logója, a „szombathy ART”, két másik, elmosódottabb forma mellé. Feltehetően ez utóbbiak a „POETRY (?)”, illetve a „language” feliratok lehetnek, melyek a „szombathy ART”-tal egyetemben a sorozat másik két képén papírfelületeken, éppen akció közben, az írás médiumát felváltva, sokszorozódásuk perceiben láthatók. Az *Olaszországi souvenir* érdekessége ezekkel szemben viszont az, hogy a tépett plakátfelület szövege és a mellette álló férfi – a szerző – magatartása, mosolya nehezen egyeztethető össze. Erre az apróságra figyelt fel Slavko Matković, aki a képet – átdolgozva – beillesztette *Fotobiográfija* című kötetébe (az *Arcképek a betvenes évekből* ciklus nyitóműveként) és a következő kommentárral látta el:

„AZ ELSŐ

1972-BEN VÁRATLANUL
MEGTANUL OLASZUL

³⁰ Vö.: A 25. oldalon szereplő képen, a domb oldalán vagy fenti részén elhelyezkedő kupacok – az adott nézőpontból – olvashatatlanok. (Érdeemes jelezni, hogy a kötet ezen blokkja az eredetileg színes fotósorozat töredékét, negyedét tartalmazza csak. A szelekció itt tehát fokozottan érvényesül, ám a kimaradt képek bármelyike a ciklus egyenrangú darabjának tekinthető.)

³¹ SZOMBATHY Bálint: *Konkrét vizuális költemények 1969–1979. Előszó*. 5–6. o.

³² „Belgrád, 1974. Gumipeccét alkalmazásával készült magatartásköltemény. Megvalósítottam Belgrád utcáin a 7. BITEF alkalmával. Szerepelt Konkrét vizuális költemények című önálló tárlatomon, Fiala Művészek Klubja, Budapest, 1979. (...)” SZOMBATHY Bálint: *Jegyzetek*, 94. o.

³³ „Budapest, 1979. Pecsétakció.” Uo., 94. o.

³⁴ „Firenze, 1974. Fekete-fehér fotó.” Uo., 94. o.

³⁵ *Ver(s)ziók. Formák és kísérletek a legújabb magyar lírában*. (szerkesztette és válogatta KULCSÁR SZABÓ Ernő és ZALÁN Tibor). Budapest, JAK füzetek 2–Magvető, 1982.

³⁶ *Kassák Lajos emlékkönyv*. (szerkesztette FRÁTER Zoltán és PETŐCZ András). Budapest, ELTE Eötvös könyvek, 1988.

³⁷ SZOMBATHY Bálint: *A küldeményművészet nemzetközi hálózata*, 60. o.

AZUTÁN MILÁNÓBA MEGY
S OTT
EGY PLAKÁT ELÉ ÁLLVA
LEFÉNYKÉPEZKEDIK
A PLAKÁTON ÓRIÁSI BETŰKKEL ÍRJA
C R I M I N A L E A T T E N T A T E
MA SEM ÉRTEM
MIÉRT NEVET
AZON A FOTOGRÁFIÁN

JÁTSZIK A BETŰKKEL
MINT EGY GYEREK
E FORMÁKKAL
ZSÁKOKAT JEGYEZNEK MEG
APJA MALMÁBAN
Ő MINDENT RENDKÍVÜL KOMOLYAN CSINÁL
CERVANTESRE HASONLÍT
ÉS RAJTAM KÍVÜL
SENKI SEM HISZI EL
HOGY MÁR KÖLTŐ”.³⁸



FLUXUS, 1973

A szöveg második „strófája” kétségtelenül a már említett, *Szélmalombarc a Nappal* című alkotásra utal. Ez a mozzanat kiegészül azzal, hogy a képen viszont az alak szeme helyén csík látható, mint a tévében a bűnözők esetében. (Az arc kitörlésének, elváltoztatásának momentuma ismétlődik Slavko Matković ciklusában.) Ez a játék különös lebegésbe hozza a figura mint tárgy, szereplő, a plakátfelirat alanya és mint szerző, életrajzi alak, költő stb. identitását. A *Poetry*-ben látható változat tehát alapanyagul szolgál egy másik opus számára is, és ez a bővülő kontextus még inkább kiélezi, bonyolítja e magatartásköltészeti mű jelentésviszonyait.

A ciklus utolsó darabja a *Triptichon*, amely több vonatkozásban is eltér az eddigi alkotásoktól. Egyrészt kézirat-képként olvasható, másrészt a három szón és a két áthúzáson kívül nem vonultat fel egyéb vizuális komponenseket, ugyanakkor magatartásköltészeti aspektusait erősíti fel kötetbeli elhelyezkedése. A törlésjel alá került „mimesis” és „genesis” alatt a „synthesis” olvasható.³⁹ Az ilyen jellegű megoldásról Hártó Gábor joggal jegyzi meg: „A törlésjel (...) áthúzza a leírt szót, amivel olvashatók maradnak a betűk, de egyszersmind »fölköttük« lebeg az érvénytelenítés, a megkérdőjelezés mozzanata. A törlésjelezésben az a rafinéria, hogy az »eltörlést« grafikailag hajtja végre és nem retorikailag, éppen ezért például a hangzó szövegben nincs is megfelelője”⁴⁰. A szintézisre való törekvés kinyilvánítása itt valóban egy olyan három tagolású írás-képben jut szóhoz, mely az „utánzás” („ábrázolás”) és a „keletkezés” („teremtés”) megfelelőinek áthúzásával, megkérdőjelezésével állítja elő a művészi elv kassáki emblémáját („szintetikus irodalom”, „új rend szintézise”). A „tézis-antitézis-szintézis” hegeli formulájának újrainírása emellett felkeltheti a műalkotás rétegzettségének illúzióját is, hiszen a szavak mögött/helyén nem csak újabbak állnak, hanem a grafikai mozzanat által felnagyított vizuális gesztus meg is törli a verbális elemek egyeduralmát. A *Triptichon* ebből a szempontból írás, szöveg stb. és az azt lebontó, képileg kivitelezhető dekonstruktív megjelenítés szintézisét, intermedialitását is felszínre hozza.

³⁸ A műrészletet a következő kiadás alapján közlöm: Slavko MATKOVIĆ: Arcképek a hetvenes évekből. *Új Szimpózium*, 1985/9–10., 2. o.

³⁹ A »mimesis«, »genesis« és »synthesis« szavak közül az első kettő áthúzása tulajdonképpen egy *akcióköltemény* eleven gesztusa, még ha a papíron csak a végeredményt látjuk is.” BEKE László: I. m., 119. o.

⁴⁰ HÁRTÓ Gábor: *A grafikai mozzanat a szövegben*. *Literatura*, 1995/2., 210. o.

A *Magatartásköltészet* című könyvrészlet kapcsán Petőcz András észrevételeit kell még idéznünk: „A redukált jel és jelentés, a visszafogott üzenet jellemző [a *Poetry*] *Magatartásköltészet* című ciklusára is. A kiüresedett, »magára hagyott« térben újból feltűnik az ember, a személyiség, megjelölte, megbélyegzette. A testköltészeti alkotásokban általában – történelmi emlékek miatt is – valamiféle kiszolgáltatottságra megalázottságra asszociálunk. A »poetry« felirat egy férfi és egy női testen tűnik fel, majd egy kezét látunk, amint szorgalmasan készíti lenyomatait. Visszavonás vagy kiterjesztés? Mindkettő: Szombathy a »kiürült« térből az emberre, az üzenetet hagyó személyiségre irányítja – vissza – figyelmünket, jelenlétét és jelenlét hiányát, kiszolgáltatottságát örökítve meg.”⁴¹ Mint látható, Petőcz András ciklusleírása pontatlan, mivel a szerző testén nem a „poetry” felirat tűnik fel, hanem a belgrádi Egyetemista Kultúrközpont hivatalos pecsétjének lenyomata. (Másutt a nagybetűs „POETRY” mellett ott a zárójeles kérdőjel is.) Ennél azonban ismételten fontosabb,



hogy a kritikus által a művekhez rendelt modalitás ez esetben is némileg kifogásolható. Vajon tényleg mindenki a kiszolgáltatottságra asszociál a testfelület manipulációja ürügyén, mondjuk a tetoválás-korszak eufóriájában? „A bélyegző a marginális hírcsere eszményi eszköze”⁴² – jegyzi meg a *Poetry* szerzője; s a ciklus költészetté nyilvánított (érvényesített) felületein a pecsétnyom – ennek értelmében – a szignálás, az auktorizáció – akár egyéneken túli intézménytől származó – jeleként is felfogható, mellyel összhangban a test egyfajta médiumként válik érzékelhetővé.

A kötet a *Konceptuális költészet* című „fejezettel” folytatódik, mely szintén több sorozatot foglal magában. A *Fluxus* című, hat szegmentumból álló képlánc darabjain a „Fluxus” szó egy-egy betűje látható, hegyvidéki sziklákra festve.⁴³ A „költemény” talán tisztelgés az azonos nevű művészeti csoport paradigmikus érvényű tevékenysége előtt, de rímel a *Talált vizuális költészet* némely alkotására is. A sorozat érdekessége, hogy az „U” betűt megörökítő második kép az első fénymásolata, illetve, hogy ezeken és az „S” betűs fotón a kompozíció tartozékaként tűnik fel az akció egyik kivitelezője.⁴⁴ A *Fluxus*t a *Tájköltemény* kettőse követi, amely a barázdált föld kivágott fragmentumain keresztül érzékelteti a nyomhagyás esetleges, ám mégis valamilyen mintázatot követő „poétikai” műveletét.⁴⁵ Az *Életkép* és az *Urbánus költemény* darabjai (1974-ből) firenzei utcarészleteket ábrázolnak, melyek átrendeződnek a járóke-

⁴¹ PETŐCZ András: I. m., 45. o.

⁴² SZOMBATHY Bálint: I. m., 62. o.

⁴³ „Bohinj, 1973. F. Zagoričnik szlovén költő segítségével végbevitt költészeti akció a Száva forrásvidékén.”

SZOMBATHY Bálint: *Jegyzetek*, 94. o.

⁴⁴ Az eredeti fotódokumentációkon ezek a viszonyok máshogy alakulnak: az „U” identikus megkettőzése értelemszerűen kiesik, a betű visszatérésekor a szikla mellett nem látható a mozgó alak. Az „X”-et tartalmazó képen viszont feltűnik két figura, melyek nem szerepelnek a kötetbeli verzióban.

⁴⁵ „Nosza (Szabadka mellett), 1968.” Uo., 94. o.



lők, a galambok stb. alakzataitól, vagy – az utolsó fotón – a burkolat, a gépkocsik és a házsor adta párhuzam hordozófelületévé minősülnek át.

Ezután következik a ciklus sokat emlegetett⁴⁶ *Poetry-Language I.* című sorozata⁴⁷, melynek nyitóképe szintén szerepelt a *Ver(s)ziók*ban. A *Gumi és búsból* ismerős pecsétnyomok itt kétféle struktúrát rajzolnak ki. Egyrészt a keretes „POETRY (?)” feliratok az oldal tetején úgy kerülnek egymás mellé/alá, hogy „egyhangúságukat” a „végső” pozícióba kerülő „language” töri meg, amely mintegy felnyitja a nyelvi és vizuális szövet zártóságát; az oldal alján pedig – másrészt – összekeveredik, elegyedik a két alapanyag.⁴⁸ A sorozat többi darabján divatfotókat láthatunk, melyeken – különböző pozícióban – feltűnik a „POETRY (?)”, de mindig az alak melletti térségben marad. A záró fotón ezzel szemben a „language” olvasható, a női figura pedig kitörlődik a képből. A nyitóoldal kontextusában, a repetitív játék megtöréséhez hasonlóan itt – allegorikus

magyarázattal élve – a divat felszámolásának lehetünk tanúi. Pontosabban a sorozat arra fut ki, hogy az automatizálódás megszegése új látásmód térhódítását eredményezheti: a megszokott, szabályos stb. formák közlőképessége megrendül a művészi kéz és nyelvi gesztus beavatkozása nyomán. A ciklust a *Poetry-Language II.* rekeszti be⁴⁹, melyben a kétféle pecsétfelirat már elszigetelődik egymástól, funkcióváltáson esik át. Az aerofólia mintha végérvényesen megakadályozná, hogy a keveredés ismét beinduljon. A reflexív eljárás tehát – igazi zárásként – mintegy tudatosítja a koncept kezdeti feltételeinek visszaállíthatatlanságát.

A *Poetry* következő, *Vizuális költészet* című, 1977 és 1979 között készült, 25 darabból álló kollázs-ciklusát megkülönböztetett figyelemben részesíti a kritika. A ciklussal szembeni elvárásokat nagymértékben befolyásolja az előszó azon részlete, amely párhuzamot von a szerző művészi tevékenysége és etikai érdekelttsége között: „A kollázssorozat a vizuális költészet Olaszországban kialakult sajátosság nyelvzetére épül, melyet az írott beszéd és a kép szimbiózisának vagy szintézisének nevezhetünk. A konkrét vizuális költészet nemzetközileg leginkább affirmálódott ideológia nélküli, nyelvi tájékozódású koncepciójával ellentétben a kollázsok etikai állásfoglalásomat is tükrözik, bár köztük is akad néhány kifejezetten nyelvi és fogalmi vizsgálódás.”⁵⁰ Kétségtelen, hogy a *Poetry* kollázsainak többsége valóban az etikai diszkurzusok függvényében is értelmezhető, ugyanakkor az sem elhanyagolható, hogy ezeknek a műveknek a „jelentése” – ideológiailag – korántsem minden esetben egyszólamúsítható. Ennek tudatában próbál-nánk meg közelebb férközni a kollázsok megalkotottságához.

⁴⁶ Vö: PAPP Tibor: I. m., 26.; PETŐCZ András: I. m., 45. o.

⁴⁷ „(1977). Gumipecséttel kombinált fekete-fehér képsor.” SZOMBATHY Bálint: I. m., 94. o.

⁴⁸ Nem példa nélküli, hogy ezt a felületet a befogadó két képsíkra bontja, holott a *Poetry* 53. oldala szerint összetartoznak. A már említett Bán András-interjú például a felső félrészt „idézésével” veszi kezdetét. BÁN András: I. m., 7. o.

⁴⁹ „(1977). Zöld és kék pecsétnyomatok.” SZOMBATHY Bálint: I. m., 94. o. (A kötetben ezek fekete-fehér fotói láthatók.)

⁵⁰ SZOMBATHY Bálint: *Konkrét vizuális költészet 1969–1979. Előszó.* 6. o.

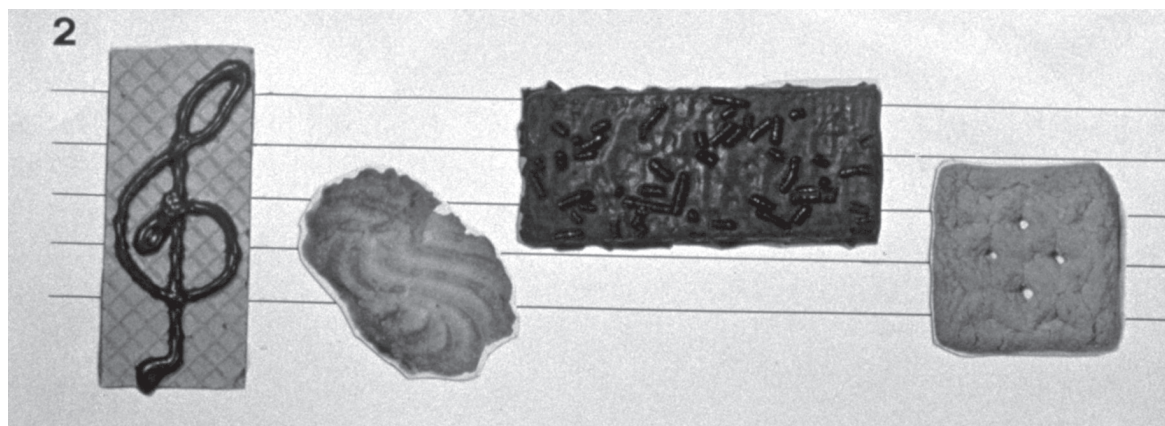
Az előszóval egybehangzóan Petőcz András az olasz plakátköltéssel rokonítja a *Vizuális költészet* című ciklus darabjait. Természetesen ez az összehasonlítás megállja a helyét, viszont érdemes egy – nem feltétlenül a társadalmi-politikai szituációkból adódó – fontos különbségre utalnunk. Míg Lamberto Pignotti, Guido Ziveri, Piero Taverna stb. plakátkollázsain sok-sok szövegtörmelékkel és képfragmentummal találkozunk, addig Szombathy Bálint sorozatában jelentős mértékben csökken az anyagfelhasználás. Ennek következtében az olasz alkotóknál megfigyelhető decentrált építkezés itt látszólag egyszerűsödik. A strukturális bonyolultság korlátozása azonban azt eredményezi, hogy az olvasni és nézni való részletek minimuma nyomtatékosabban teszi láthatóvá az összekapcsolás, a szomszédosság apropóját. Innen szemlélve a ciklus több darabja – bár policentrikus – a montázszerűség és a kollázszerűség között ingázik. Márpedig – ahogy Sándor Katalin egyik kitűnő, ugyan más szerző vizuális munkáiról szóló, mégis idecitolható dolgozatában fogalmaz – „A montázs- és kollázszerű viselkedés az olvasásban bármilyen egyszempontúságot, azaz linearizációt ellehetetlenít. Ilyenszerű képi és/vagy textuális »viselkedés« mentén az olvasás is sajátosan próbál viselkedni: egyaránt divergens és konvergens mozgásban van anélkül, hogy bármelyiknek is elkötelezné magát.”⁵¹ Az etikai dimenzió képbe/szövegbe írásával – a fentieket kiegészítve – már csak ezért is érdemes kicsit óvatosabban bánnunk.

Az összeillesztés, a származási kontextusok játékba hozása kapcsán Papp Tibor – kizárólagosan – az ikonikus metaforára utal: „minden vers poétikai építkezésének alapja az ikonikus metafora [mely] a képi és nyelvi alkotóelemek tartalmi hasonlóságán vagy hangulati egyezésén (illetve ellenkezésén) alapul. Jelentéstartalma azoknak a gondolati, érzelmi, akarati tartalmaknak az összessége, amelyeket az alkotóelemek összekapcsolása bennünk felidéz.”⁵² Ha végigtekintünk a 25 kollázson, azonnal feltűnik, hogy a szinekdochikus idézetek számos indexikus jelet hoznak létre, sőt némely alakzat útban van a szimbólummá válás felé. Ahelyett, hogy ezeket a kategóriákat részletesen tárgyalnánk, pusztán arra hivatkoznánk, hogy maga Peirce is hangsúlyozza e hármas felosztást eredményező elvonatkoztatás *hétköznap* (és nem művészi!) jellegét. Vagyis az iménti kérdéssírányal Papp Tibor egy lényeges tényezőre tapint rá: a kollázsok értelmezésekor számolnunk kell a manipulált anyagok (és így a plakátszimulációk) jel-természetének esetleges módosulásaival. Másfelől az újrafelhasználás kapcsán még ha fel is ismerjük a „külvilágokat”, ahonnan a képi- vagy szövegicátumok származnak, ebben az átrendezésben olyan kölcsönös átíródással szembesülhetünk, mely gátolhatja az „információk” maradéktalan visszafordítását a referencialitás dimenzióiba.

Mielőtt egy konkrét példát hoznánk minderre, érdemes tudatosítanunk, hogy a kötet a kollázsok esetében nem tüntet föl címeket. E művek kompatibilitásának ilyen értelemért is feltűnő, mert a ciklusból később kikülönülő alkotások újabb megjelenésükkor címeket viselnek. (Például a *Ver[s]ziók*ba kerülő két darab a *Blut* és az *Exclusif* címetek kapja.) Látható azonban, hogy a „névadás” a kollázsok szövegeleméből indul ki, vagyis az „előtér” egy olvasható komponensére tereli a figyelmet. Ez azért lehet fontos, mert a sorozat majd minden darabja felfogható úgy is, hogy – akár csak a borítókép – tartalmazza önmaga címét. Másrészt a többszöri közlés azt is nyilvánvalóvá teszi, hogy a kötetben az alkotások – 1:1 arányú – fotóit, másolatait látjuk (pl. az *Exclusif* a *Poetry*ben színes, a *Ver[s]ziók*ban azonban fekete-fehér). Itt most nem is az eredetihez való viszony kérdése volna elsősorban érdekes, hanem sokkal inkább az, hogy a könyvbéli síkfelületek – mint egy médium tulajdonságai – el-tüntetik a kollázsok mélységét (pl. a tépés, ragasztás stb. következtében megmutatkozó térbeli dimenziót). Éppen ezért e sorozat tárlaton való megtekintése minden bizonnyal másfajta élményben is részesíti a befogadót.

⁵¹ SÁNDOR Katalin: Hová „olvasni”? Géczy János képszövegeit?, in: *Képvitelek. Tanulmányok az intermedialitás tárgyköréből* (szerkesztette PETHŐ Ágnes). Kolozsvár, Scientia Kiadó, 2002. 219. o.

⁵² PAPP Tibor: I. m., 26. o.



Papp Tibor a következőképpen foglalja össze a ciklus tematikáját: Szombathy Bálint „csapongó képzelete a haláltól, a haláltáboroktól való egzisztenciális félelemnek versbe-foglalásától a mágneses nőiességen és a groteszk emberi szituációkon át elviszi szerzőnket a művészetet és magát a költészetet érintő legalapvetőbb kérdések feltevéséig. A ciklus egységére jellemző, hogy ebben az együttesben tartalommal töltődik fel a sorozat egyetlen szöveg nélküli műve is (76. old.).”⁵³ A sokszínűség kapcsán emellett Petőcz András arra figyelmeztet, hogy Szombathy Bálint „non-verbalitása a nyelvben való *csalódásból* is fakad. A huszonhat kollázs etikai állásfoglalás, és a költészet kiüresedésének kifejeződése: a *Le monde du silence* felirat kétségbeesetten és erőteljesen húzza keresztül a *la poésie-t*.”⁵⁴ Érdekes fejlemény, hogy a tematikai irányvonalak behatárolása közben a recepció nem utal a ciklus talán legalapvetőbb és felsokszorozott kérdéshorizontjára: az érzékelés jelölhetőségének dilemmájára, illetve látás, hallás és beszéd médiumváltó dinamikájára. Rendkívül feltűnő ugyanis, hogy a kollázsok alkotóelemei között a száj, a szem, a kéz, illetve ezek funkcionálása főszerepet játszik. Még hozzá oly módon, hogy ezek a képtörödékek kiegészülnek bizonyos kontextusokkal, melyek mintegy szóhoz juttatják az önmagában néma médiumot. Ennek egyik legekleltásabb példája a képregényszerű megoldás, vagyis az, amikor a hangot vizuális mozzanat vagy körberajzolt szöveg helyettesíti, kommentálja.⁵⁵ Függetlenül tehát attól, hogy a kollázs honnan ragad ki idézeteket (pl. divatfotóból, képeslapból, reklámgrafikából, filmillusztrációból, a „történelemből” stb.), reflektál önmaga intermedialis összetettségére. Nagy valószínűséggel ez a játék – mivel eme kollázsok létmódjához kötött – kielőző mindenfajta etikai kérdésvonalat, politikai narratívát, egyszóval ideológiai olvasatot. Még a Hitler-portré és a címlapról ismerős „NO MORE” felirat palimpszesztelvé találkozását is meghatározza a manuális diszkurzus (tépés), az írott szöveg és a képtörödékek ilyen értelemben vett dialógusa. A politikai-történelmi stb. referencialitás fragmentumokon keresztül megvalósuló beolvasása azonban már választások sorozatával találja magát szemközt: vajon miért evidens, hogy a „NO MORE” a portréra – vagy metaforikus jelöltjére, illetőleg allegoretikusan a hitlerizmusra, a propagandaművészetre stb. stb. – és nem annak rongálására vonatkozik? A dekollázs technikával elkülönített felület ugyanis az angol nyelvű szöveg médiumváltó megisméltéseként, de attól eltérően a képprombolás – nem feltétlenül pozitív – effektusaként is interpretálható. Az ehhez hasonló játéklehetőségek át-meg átszövik a sorozat darabjait, s nem csak etikai kérdésekkel, de első-sorban a vizuális költészet speciális képi-retorikai lehetőségeivel szembesítenek.

A kötet következő, *Hangköltészet* című, kollázs- illetve montázs technikával készült öttagú ciklusa 1978-ban keletkezett. Petőcz András írása néhány mondat erejéig kitér erre a blokkra is: „A mindössze öt vizuális lapon hangjegyek és azok imitációi láthatók, a hang, a zene, és legfőképpen a *csend* megjelenítésekként. A kötet *záróakordjai* közül a *Le monde du silence*-

⁵³ PAPP Tibor: I. m., 26. o.

⁵⁴ PETŐCZ András: I. m., 45. o. (Nem elütés: az idézett részben a szerző valóban 26 kollázst említ. Ez indokolható, hiszen – mint már volt róla szó – a címlapkép beilleszthető a szóban forgó ciklusba.)

⁵⁵ A képregényszerűség itt más jellegű, mint a Roy Lichtenstein-féle pop art alkotások esetében, mivel a Szombathy-kollázsokon ez a médium sem marad identikus. Legjobb példa erre az, amikor a felhőcske üresen marad (tabula rasa, csend stb.) vagy átszíneződik. A szöveg nélküli műben ez a tér fekete, tehát funkciója úgy is értelmezhető, hogy eltünteti az íráskomponenst, amely ezáltal már nem látszik, de korántsem biztos, hogy nincs/nem volt ott.

nak (ismétlődő motívum!) »beszédese« a címe, az utolsó alkotás »nature morte« felirata pedig egyszerre asszociáltat a csendre és a halálra is.⁵⁶ Érdeemes mindezt röviden továbbfűznünk, hiszen a kisciklusnak egyéb érdekességei is megfigyelhetők. Az első képen, melynek bal felső sarkában tényleg ott az 1-es szám, egy olasz szisztematikus feldarabolásának lehetünk tanúi. A mester elvégezte dolgát, az olló pihen – mondhatnánk a fotóról összegzéseképpen. A zene írott médiumának megnyirbálása valóban értelmezhető a csend retorikájának jelöléseként, de egy olyan folyamatban, melyben a zenei instrukciónak az olló tevékenysége tesz eleget. Hasonló játék működteti a második képet is, melyen a zenei hangokat és a violinkulcsot aprósütemények helyettesítik. A lejegyzett dallamot, a zene „anyagát” tehát étek formájában látjuk viszont, a lapfelület négyötöde azonban üresen tátong. A mester már jóllakott – szögezhetnénk le, ha nem volna kérdéses, hogy nem pusztán az teremti-e meg a zenei utalás illúzióját, hogy a sütik alatt öt vonal húzódik. Bár egyikükön a csokiöntet a kottairás egyetemesen elfogadott jelét ábrázolja, ez magában talán nem volna elégséges a hangzás felidézéséhez. Így viszont a gyomornak szánt dolgok képei hátrahagyják eredeti funkciójukat és egy másik médium materialitásába csúsznak át. A harmadik alkotás a Petőcz András által kiemelt „Le monde du silence”⁵⁷, melynek további jellemzőjét a kottajelek viselkedése határozza meg. Pontosabban az, hogy a hangjegyek kiszöknek a zeneiség diszkurzusából, nem állnak össze partitúrává. Az utasítás („sonore”) véletlenszerű elhelyezkedése is erősíti azt a képzetet, hogy a vizuális kompozíció a dallam felől megragadhatatlan (azaz „csend”), bár semmi másból nem áll, mint hangok reprezentációiból. A médiumok interferenciája a negyedik képen is folytatódik: a muzsikus alakja „kezd” elmosódni, beleveszni az alulról terjedő sötét árnyalatba. A látványként történő feloldódás mozzanatát emeli ki a felirat, amennyiben szó szerint a zenei aláfestésre („Un »peintre musical«”) tereli a figyelmet. Fontos komponens továbbá, hogy a vizualitás áttörésének apropóját egy jelentéktelennek tűnő médium, az idézőjel teszi nyilvánvalóvá. A sorozat befejező darabjában a hang jele (♩) tiszta látványelemként montírozódik a fotófelületre, s a már az előző ciklusban is feltűnő „nature morte” címke kétértelműségének („csendélet”, „halott természet”) megfelelően tölti be funkcióját a montázs terében (tárgyként vagy „utolsó hangként”). Annak ellenére tehát, hogy a kritika helyenként a *Hangköltészet*t kapcsolatos kételyeinek ad hangot,⁵⁸ e ciklus szintén képes provokálni a megértés előfeltevéseit. Abban az esetben is, amikor a befogadó – a talált tárgyak, a kollázsok stb. sorozata után – már „túl van” a műalkotás nyelvi és fogalmi viszonylagosságának (f)elismerésén.

A *Poetry* záró blokkja, *A kísérleti költészet képes története* a maga nemében egyedülálló vállalkozás. Az opust egy közbevetett előszó vezeti be, amely elénk tárja a művészi koncepciót: „Huzamosabb ideje foglalkoztatott egy feladat: hogyan illusztrálható áttételesen, illetve jelképesen az egyetemes költészet kísérleti ágának a barokk korba visszanyúló hosszú története úgy, hogy a képanyag ne a kérdéses költészeti modellek kontextusából, hanem az általánosságból, civilizációnk képhalmazának egészéből kerüljön ki, s ily módon – jellegénél fogva – a poétikák mélyebb tartalmi összefüggéseire, tárgyi és fogalmi kapcsolódásaira is felhívja a figyelmet.”⁵⁹ Az alapötlet kommentálása után Szombathy Bálint kitér az anyagkezelés szempontjára: „A véletlen úgy hozta, hogy egy időben összeválogattam és gyűjtöttem azokat a hírügynökségi telefotókat, amelyek a napilapok szerkesztőségeit árasztják el rendszeresen a világpolitika különböző fajú és fajsúlyú eseményeivel. Mint kiderült, mégis ez a lényegében »közéleti«

⁵⁶ PETŐCZ András: I. m., 45. o.

⁵⁷ A mű ilyen címen került át a *Vér(s)zók* antológiába.

⁵⁸ Például Bodri Ferenc kritikája szerint „kissé didaktikusra sikerült” kísérletekkel állunk szemben; ám a szerző nem fejt ki, miben is állna ez a tanítójelleg. BODRI Ferenc: I. m., 1056. o.

⁵⁹ SZOMBATHY Bálint: A kísérleti költészet képes története, in: SZB: *Poetry*. 98. o. (Az idézett bevezető az előszóhoz, a jegyzetekhez, a tartalomjegyzékhez stb. hasonlóan három nyelven szerepel a kötetben.)

zsurnalisztikai képi műfaj vált a leginkább alkalmassá tervem megvalósítására, illusztrálására; nem pedig, mondjuk, a művészi fotó, amelytől – ez már valahogy örökre belénk rögződött – rendszerint mindig több poétikai töltetet várunk – indokolatlanul.”⁶⁰ A telefotó előnyeinek boncolgatását követően a szerző számot ad a válogatás kritériumairól is: „nem voltak szigorú mércém, hiszen szándékaim egyike – talán a legburkoltabb – az volt, hogy bebizonyítsam ezeknek a száraz, nemegyszer banális, látszatra sekély mondanivalójú képeknek a gondolatátviteli képességét, asszociatív erejét. Volt, amikor csak tartalmi kapcsolatra építettem (a barokk egyházi líra esetében például a kép is egyházi témát ölel fel), más esetben viszont a forma volt a mérvadó (például a grafikai költészetnél, ahol a párhuzamot a telefotón jelentkező hiba, a képernyő csikozása szolgáltatta, ami ez esetben a század eleji kalligrammák vonalfelszakítását szimulálja). Az összefüggések természetesen csak látszatra egyoldalúak, valójában más a helyzet, hiszen mindegyik telefotó olyan cselekményről vagy eseményről ad hírt, amelynek önmagában véve kivétel nélkül megvan a valóságba kivetülő, konkrét poétikája.”⁶¹ Zárásképpen Szombathy Bálint arra utal, hogy a sorozat megértése annak függvénye, a befogadó mennyire jártas a kísérleti költészet formahagyományában, illetve mennyire képes tájékozódni korunk eseményeinek útvesztőjében.

A ciklusban szereplő telefotók másolatait képaláírások kísérik, ily módon a képválogató (a szerző) maximálisan hozzájárul az olvasó/néző orientálásához. Ezek a háromnyelvű címkék ugyanis nem csak megnevezik a kísérleti költészet periódusait, hanem a telefotókon látható eseményekről is tudósítanak. A kérdés azonban inkább az, vajon ténylegesen létrejön-e a párhuzam múlt és jelen, illetve a különböző médiumok között. Papp Tibor ide vonatkozó megérzése több mint elgondolkodtató: „Kétségtelenül felidézhető valamilyen grafikai-szerkezeti hasonlóság a költészet történetének egy-egy fejezetét felidéző cím és a hozzá-háziasított kép között, azonban, az az érzésem, a korántsem egységes képsort nézve, hogy itt inkább a módszer kipróbálása és életképességének felmérése a lényeges – és ez sem lebecsülendő teljesítmény.”⁶² Valóban nem zárható ki a recenzens által felvetett dilemma, tudniillik az, hogy amennyiben a befogadó nem tudja vagy nem akarja rekonstruálni a képválogató eseti intencióját, beszédképes marad-e a sorozat. Könnyen lehet, hogy a társítás egyoldalúságát érzékelő olvasó/néző feladja az analógiák visszakeresését, ugyanakkor mindenképpen feltételezhető a kísérletnek olyan megtekintője is, aki maradéktalanul élvezni tudja az allegóriák szokatlan – művészet és hétköznapiság horizontját összekötő, de időbeli távolságát mégis fenntartó – játékát.⁶³

Mielőtt továbblépnénk a *Pic's* című kötet felé, exkurzusként Szombathy Bálint azon alkotásairól szólnánk néhány szót, melyek a *Poetry* megjelenése után keletkeztek, viszont nem képezik a *Pic's* anyagát.

Az 1984-es, Aczél Géza-féle *Képvessék* című kiadványban szereplő *Vizuális költemények 1–2.* – az eddig tárgyalt művektől eltérően – a dadaista nyelv felidézésével és minimális képi jelek beillesztésével hoz létre grafovizuális egységeket. A két könyv kiadása közti időszakra azonban a szerzőnek három olyan műve datálódik, mely beilleszthető a *Poetry* által nyitott horizontba. A *Party* (1988) című montázs a kollázsok többértelműsítő-ironizáló eljárását ele-

⁶⁰ Uo., 98. o.

⁶¹ Uo., 98. o.

⁶² PAPP Tibor: I. m., 26–27. o.

⁶³ Petőcz András például „fejedelmi gesztusnak” tartja a ciklus kivitelezését. PETŐCZ András: I. m., 46. Denis Poniž szintén a kezdeményezés produktivitása mellett érvel; megerősíti, hogy „Szombathy poétikát kölcsönöz a világ banalitásának”. DENIS PONIŽ: Jegyzetek Szombathy Bálint könyve kapcsán (fordította FENYVESI Ottó). *Híd*, 1983/1. 116. Beke László ide vonatkozó észrevételei pedig azért mennek túl az előbbi kettőn, mert kijelölik a ciklus értelmezésének lehetséges kontextusát is (pl. Szentjóbó Tamás *Fluxusdiagramjára* és Szombathy Bálint *Én is életem* című kötetének eljárásaira hivatkozik). BEKE László: I. m., 120. o.

veníti fel: a két, falhoz állított meztelen testet ábrázoló képkivágás fölött a *Party!* – szintén eltulajdonított – felirat olvasható. Szöveg és kép viszonya természetesen ez esetben is sokszorozható, hiszen a kontextusától megfosztott situációt számos irányba térítheti ki a felkiáltójellel megtoldott szó szemantikája (pl. a szó szerinti ség és a metaforikusság mentén, a minősítés modalitása – kiáltás, óhaj – alapján stb.). Ugyancsak a *Poetry Vizualis költészet* című blokkjának megoldásaira emlékeztet a szerzőnek egy 1996-ból származó alkotása (*Szöveg nélkül*), mely képek átfedéseire épül. Az újrashozásból származó többletet a három felület megfeleltetése, illetve az előtér-háttér vibrálása adja (a munkásszobor fejének színes kutyaportréval történő letakarása ok-okozati kapcsolatba, de feszültségbe is kerülhet az alsó párkép szintelen falusi idill-jével). A szintén '96-os keltezésű *Partito glorioso* pedig a *Poetry* kottakollázsainak anyagkezelését, a hangköltészeti tematika burjánzását idézheti fel, azzal a különbséggel, hogy itt fokozottabban érvényesül a nyelvjáték ideológiakritikai attitűdje (*Partito – Tito*).

A *Poetry* és a *Pic's* megjelenése közt „félúton”, 1990-ben látott napvilágot a verbo-voko-vizuális műfaji törekvések elterjedését dokumentáló *Médium-Art* című antológia.⁶⁴ A kiadvány Szombathy Bálint két sorozatát, egy háromtagú és egy kéttagú műegyüttesét hozza. A *Ganz schön crazy 1–3.* mozgalmasabb felületeket kínál, mint a *Poetry Vizualis költészet* ciklusának legtöbb darabja, mégsem kelti a túlsúlyfoltosság érzetét. A három képen festmény- és fotórészletek, szövegvágások kerülnek átfedésbe. A triász tematikai síkját egy olyan időszembesítő logika szervezi, amely a rekvizitumok és aktualitások párhuzamaiból bomlik ki. Az olvasható szövegtöredékekből kiindulva evidens értelmezési lehetőségként adódik a citátumok összekapcsolása az „élet” szó kontextusával. A sorozat ebből a szempontból felveti fikció és realitás problémáját is, amit alátámaszt a kép a képben technika (pl. önnön ábrázolását tartó alak fotója), illetve a vágások mentén egymás mellé kerülő figurális részletek származási helyének különbsége (pl. az épület felrobbanásának fényképe absztrakt festményhez illeszkedik). Fontossá tehető továbbá, hogy a kulturális képződmények természeti jelenségek képei előtt/mellett bukkannak fel (pl. lemenő nap, hulló meteor), s ez újabb ellentétek felvillantását eredményezi (pl. természetes és mesterséges oppozíciója). A dualitások játékát a többnyelvű mozaikcím sem hagyja nyugvópontra jutni, hiszen nyitott kérdésként merül fel, hogy az életszerűség maradványai nem esnek-e egybe az örület jeleivel (*crazy*).

A *Médium-Art*-ban helyet kapó másik műegyüttes a Bakos Zoltán fotóinak felhasználásával készült *Magyar képek költészet 1–2.* A kompozíció első tagján egy kinagyított írásaktus látható, melynek érdekessége, hogy a ceruza alá kerülő papír egy másik felülettel helyettesítődik. (Ennek következtében alakul ki az az illúzió, hogy a hullámvonal-mintázatot a ceruza rajzolja.) A kép párjának centrumában a pisai ferdetorony makettjének fotója helyezkedik el, melyre – ironikus effektusként – a „NO DISCO!” felirat montírozódik. A két fotómontázs között egy látványelem segítségével létesül kapcsolat: a ceruza felveszi a torony dőlésszögét. E párhuzam mindenfajta értelmezésbeli konkretizációt kielőzve rendkívül jól szemlélteti, hogy a vizuális költészet befogadási specifikuma már az érzékelés szintjén is meghaladja a „tisztá” szemlélődést. Innen nézve ugyanis világossá válik, hogy a két montázs között cikázó tekintetnek mozgósítania kell a képiség emlékezetét; ahogyan a ceruza rajzát nem csak a kéz, hanem a torony által jelképezett hagyomány is befolyásolhatja.

E rövid exkurzus után rátérhetünk Szombathy Bálint *Pic's* című munkájára, mely a Vár Ucca Tizenhét Könyvek sorozatban látott napvilágot 1999-ben, a szerzőnek Magyarországon először kiadott önálló műveként. Bohár András a sorozat négy darabjának áttekintése⁶⁵



PARTY!, 1988

⁶⁴ *Médium-Art. Válogatás a magyar experimentális költészetből.* (szerkesztette FRÁTER Zoltán és PETŐCZ András). Budapest, JAK füzetek 51–Magvető, 1990.

⁶⁵ BOHÁR András: Ahogy megmutatkozik a poézis. Fenyvesi Ottó, Tandori Dezső, Zalán Tibor, Géczy János képvasköteteiről. *Új Forrás*, 1998/5. 52–58. o.

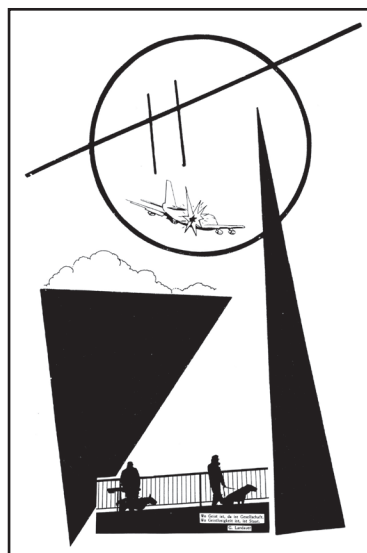
után önálló tanulmányt szentelt Szombathy Bálint produkciójának.⁶⁶ Ez utóbbira folyamatosan reflektálva közelítenénk a *Pi's* értelmezhetőségéhez.

A kötet az 1988-ra datált *Kassák-értelmezések* négy darabjával veszi kezdetét. E művek már első ránézésre is szoros kapcsolatot létesítenek az avantgárd klasszikusának úgynevezett képkölteményeivel, képarchitektúráival, tehát konstruktivista alkotásaival. Aczél Géza joggal mutat rá, hogy Kassák ide vonatkozó kompozícióiban „a szöveg vizuális elrendezése (...) a korábbi lírai vonások helyett a mértaniság tiszta vonalakkal építkező rendjét hangsúlyozza.”⁶⁷ Szombathy Bálint lényegében ezt az eljárást építi újra, fűzi tovább, hiszen mind a négy oldalon feltűnnek azok az alapvető geometriai alakzatok (pl. vonal, kör, háromszög), melyek egyrészt a komponensek síkbeli helyét szabályozzák, másrészt irányítják a befogadói tekintetet.

Másfelől a kassáki elképzelést érdemes tágabb horizontba helyeznünk, hiszen a képarchitektúra fogalma jelentős szerepet játszik a magyarországi avantgárd művészetértelmezésben. „Ahogyan a duchamp-i gesztusban – írja kiváló tanulmányában Hegyi Lóránd – egy közönséges, gyárilag előállított biciklikereké piedesztálra emelése, műalkotássá nyilvánítása sem a műtárgy érzéki-konkrét-plasztikai minőségeiben tárgyiasuló személyes önfeltárulkozás, hanem a művészi érték meghatározására, s ezen keresztül a kultúra egész intézményének kritikai vizsgálatára, a hamisnak vélt értékek defetiszizálására irányuló, általános jelentőségű, személyesen túli »tett«, éppúgy, egy kassáki Képarchitektúra is, a maga egyszerű, tömör, geometrikus formarendszerével egy új, univerzálisnak tekintett, általános érvényű értékrend, egy »új világrend« demonstrációja.”⁶⁸ Hegyi Lóránd ezt a kezdeményezést programszinten a dadaizmus destruktív expanzionizmusával, a szovjet-orosz konstruktivizmussal, produktivizmussal, konkrétan pedig Malevics szuprematizmusával és Mondrian művészetfelfogásával állítja párhuzamba. Látható tehát, hogy Szombathy Bálint sorozata az avantgárd képkoncepciók szempontjából is gesztusértékű vállalkozásnak tekinthető.

Bohár András szerint „A *Kassák-értelmezések* (...) munkái az urbánus, nagyvárosi táj és mozgalmasság jellegzetes képeiként mutatkoznak meg. A szigorúan megkonstruált világ-képek, a mozgalmasság és dinamizmus metaforikái (gáz-szív, építem), az egymásra halmozott újságtöredékek és a forradalom mindent betöltő irányultsága (Revolution, akcion) együttesen érzékeltetik a mindenkori korszerűség épp-így-létét.”⁶⁹ Ezzel lényegében egyet is érthetünk, a rájátszásokból kiindulva azonban a sorozatnak egyéb funkciói is felvillanthatók.

Ha a *Kassák-értelmezéseket* és a megfelelő Kassák-képeket egymás mellé helyezzük, azonnal feltűnik, hogy a négy darabból három tulajdonképpen alig módosít az eredeti mű szerkezetén. Az első kompozíció a körbe helyezett eltalált repülőgép grafikájával, a csúcsára állított háromszög fölé montírozott felhőszerű töredékekkel és a kép aljára kerülő – az aláírást



⁶⁶ BOHÁR András: Tájak, tájékozódási pontok. Szombathy Bálint költészetéről. *Új Forrás*, 1999/9., 69–73. Kötetben: BOHÁR András: *Aktuális avantgárd: M. M. Hermenentikai elemzések*. Budapest, Ráció Kiadó, 2002. 235–238. o.

⁶⁷ ACZÉL Géza: Vizuális törekvések a költészetben, in: *Képvessék* (válogatta, szerkesztette és a bevezető tanulmányt írta AG). Kozmosz Könyvek, 1984. 27. o.

⁶⁸ HEGYI Lóránd: Adalékok Kassák Képarchitektúrájának értelmezéséhez. *Új Szimposion*, 1987/7–8. 3. o. A tanulmány külön érdekessége, hogy azokra a képarchitektúrákra íródik rá, melyek közül kettő (a folyóirat 2. és 3. oldala) a *Pi's* lapjain is feltűnik. Ez a megoldás kétségtélvesztően Szombathy Bálint grafikai szerkesztő érdeme.

⁶⁹ BOHÁR András: I. m., 236–237. o. (A szerző észrevételeit – az apróbb pontosítások miatt – a továbbiakban is a szöveg másodközlése, javított változata alapján közlöm.)

elfedő –, német nyelvű, hatalmi játszmákat konnotáló részlettel bővíti a képparchitektúrát.⁷⁰ A hozzátoldás tehát olyan figurális mozzanatokkal történik, melyek jól érzékeltetik a sík szimultán értelmezhetőségét, a geometriai formákon áttetsző montázsrelatív továbbvihetőségét, illetve végső soron a képbe csúsztatható térszerkezetet (föld és ég kettősségét). Az eredetihez viszonyított elmozdulás ily módon a világszerűség kidomborításával jár együtt, s ez egyben újabb hatáseffektust eredményez: a Kassák-alkotást a fenyegetettség allegóriájává avatja.

A második mű vizualizálódó „gáz-sziv” kivágása abból a képparchitektúrából származik, melyben a „dada” szó piros „d” és fekete „a” betűi keverednek egymás mellé (a kis- és nagybetűk alapján), aláhúzva a pirossal szedett „T TZARA” névvel.⁷¹ A szó-, illetőleg betűmontázst Szombathy Bálint elhagyja, a bemozdított feliratot az „ÉPITEM” elemmel, a gyárképmény fragmentumával, egy sematikus emberi alakkal toldja meg, és mindezt keresztbe rendezett vonalhálózattal strukturálja. Ez a művelet eltüntet ugyan a „dada” vagy „dDaA” lettrista előteret, a végeredmény azonban nagyon is emlékeztet az egyik avantgárd ideológiára, az urbánus „tett” kinyilvánítására. Emellett a „gáz-sziv” származék képmény fölé illesztése megteremti e szöveg képi-fogalmi asszociációját, de a civilizatórikus „üzenet” negativitását is (pl. környezet-szennyezés), míg az „ÉPITEM” szó mintegy jelzi a továbbkomponálás manőverét.

A harmadik kép Kassák 1920-as, felirattöredékekből, újságvágásokból összeszót, de-centrálta kollázsát⁷² használja médiumként. A rétegzett sík alja és kör melletti sarka geometriai formákkal egészül ki, a középrészt felváltja Szombathy Bálint Kassák-portréja – a szemek helyén a „K L” monogrammal –; az eredeti Kassák-szignóval átellenben pedig feltűnik az „art lover ’89” láttamozás. A kézjegy tehát itt nem eltörli vagy felülírja a másikat, hanem – a belenyúlásnak megfelelően – a társszerzőséget teszi nyilvánvalóvá.

A negyedik mű szintén egy az egyben meghagyja a Kassák-architektúra sémáját⁷³, a formációt azonban képi motívumokkal (kalapács, lőfegyvert tartó kéz) és szöveges információkkal („Revolution”, „AKTION”) elegyíti. Az emblematikus jelek addíciója mellett feltűnik egy nem kevésbé elhanyagolható megoldás is: a nagyobb fekete négyzetbe egy kisebb szürke kerül. Ez akár konkrét utalásként is felfogható, mely a szuprematizmus felé lendíti a kiáltványjellegű erősítő kép alapszerkezetét.

A ciklus dinamikájához érdemes hozzátennünk, hogy a *Kassák-értelmezések* – mint az imént felvillantottuk – nem minden egyes darabjában viszonyul *ugyanúgy* előzményéhez, sőt ezáltal fel is függeszti önnön homogenitását.⁷⁴ A képparchitektúrák esetenkénti vagy részleges felismerhetősége azt sejteti, hogy az interpretatív mozgás figyelembe veszi az eredeti szöveg geometriáját, s az eltulajdonítás mozzanatát olyan aktuális értelmezésekkel társítja, pontosabban kombinálja, melyek „rárakódhatnak” a kassáki „világrendekre”. Ebből a szempontból Szombathy Bálint konstrukciója azokkal a neoavantgárd képletekkel rokonítható, melyek a vizuális rekonponálást nem csak a szétszerelés, hanem a kétirányú, oda-vissza ható játék mentén gondolják el. Az eljárás tehát nem felszámolja, hanem *szituálja* az őt magát is lehetővé tevő kassáki hagyományt.

A *Pic*’s második ciklusa az 1994–96-ra datált *Töredékek az ábécéskönyvből*. A hét darabból álló kompakt sorozatot Bohár András imígyen jellemzi: „A *Töredékek az ábécéskönyvből* (...) lapjai is egy különös univerzum tájaira kalauzolnak el. De a *Gutenberg-galaxis* térközeiben lebegő, egymásba érő, egymásra rakódó betűkészlet már nem a szép szemlélődésre alkalmas

⁷⁰ Ez utóbbi – többek között – a *Számozott költemények* (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1987.) 109. oldalán lelhető fel.

⁷¹ A kompozíció a *Számozott költemények* 29. oldalán látható.

⁷² A híres, *Hangok* című alkotás a *Számozott költemények* 49. oldalán foglal helyet.

⁷³ Az alapkép nem szerepel a *Számozott költemények* oldalain, megtalálható viszont az *Új Symposium* 1987/7–8-as számában, a fentebb idézett Hegyi Lóránd tanulmány háttéréként (3. oldal)

⁷⁴ Talán legjobb példa erre a „gáz-sziv” feliratot mozgósító kép, melynek értelmezhetősége aszerint változik, ahogyan a tekintet „ugrál” a képi és a szöveges elemek között.

mindenséget reprezentálja. A betűhalmazokat egymást tépő pitbullok, lőfegyverek, vadászbombázók, bombák veszélyeztetik, megidézve a mindenkori haláltáborok jelenvalóságát. Miként a villával egymásra hajgált betűk, a búzagalász termékenységet jelző szimbóluma és a halál csontvázának kontrasztja jelzik földünk tájainak egyetemleges történeteit.⁷⁵ Valóban, a lettrista jellegű, háttérként funkcionáló, olvashatatlanná komponált betűmintázatok és a hozzájuk társított vizuális jelölők, szöveges önkomentárok olyan diszkrpanciát teremtenek, mely radikális értelmezésekre is alkalmat adhat. Mintha a sorozat minden egyes oldala azt szuggerálná, hogy a történelmi tudás hozzáférhetőségét szavatoló ábécéskönyv betűiből kibomló univerzum nem lehet más, mint háborúk, vesztőhelyek stb., tehát az agresszivitás képeiben megnyilvánuló tapasztalat.⁷⁶ (Zárójelben ide kívánczok, hogy mivel a *Piv's* anyagának legjava a '90-es évek jugoszláviai tragédiájának közepette készült, az alakzatok legtöbbje a helyi kontextusra vetíthető. Ebből kiindulva még az ideológiamentes kassáki formák is a totalitarista kulisszák tartóoszlopaivá lesznek. Nem véletlen tehát az sem, hogy ez a kötet Magyarországon jelent meg, holott a művész még nem élt ott...)

Mindemellett érdemes arra is utalnunk, hogy a ciklus alapszövetét alkotó textúra nem előzmény nélküli megoldás az experimentális költészetben. Ezzel kapcsolatban Sándor Katalin a következőképpen nyilatkozik: „E lettrista (de)kompozíciók némelyike betűket, mások egész szövegeket, illetve ezek feltételezhető írásképét manipulálják kiolvashatatlanná. A szövegek sorai mintegy feladva nyelvi jelentéspotenciáljukat, mondataik írásképét ikonikus-képi erőknél engedik át, átláthatatlan szövevényekké képesülve megvonnak a verbális olvasástól mindenféle kódot és transzparenciát.”⁷⁷ Ez Szombathy Bálint szóban forgó felületeire is áll, azzal a különbséggel, hogy a betűmintázat itt olyan médiumként viselkedik, melyre rátapadnak a történelem-fragmentumok allúziói, vagy perspektívát váltva: kielevenednek a takarásból. Úgy is fogalmazhatnánk – s ez a másik fontos eltérés a fentebb említett előzményekhez képest is –, hogy éppen ez utóbbiak (mármint az allúziók) aknamunkája utal vissza az önmagában teljesen másként értelmezhető médiumra. Nézzünk erre egy konkrét példát.

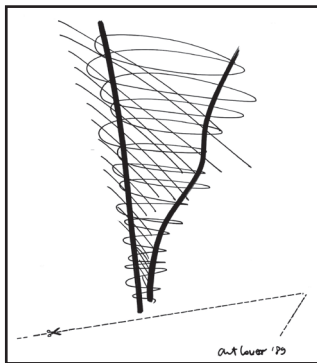
A második darab betűcsoportját felülről vadászpülők, alulról pedig a halál ikonját tartalmazó romok keretezik. Ennek következtében az írástörmelék nem csak betűk káoszaként azonosítható, hanem analogikusan a pusztulás terrénumaként fogható fel. Az érzékelés megkettőződése tehát a lettrista alapanyag és a vizuális jelölőlánc *összjátékának* eredménye. Ebből kiindulva a sorozat minden darabjában nyomon követhető az átminősülés: a betűhálózat hol az „első” gyilkosság kontextusához (Káin), hol a hatalmi agresszivitás állandó ismétlődéséhez, hol pedig a haláltánc determinizmusához stb. hasonul (és fordítva). Feltűnő ugyanakkor, hogy az „a” betű valamilyen alakja az oldalak többségén kivehető (a második kép alsó sarkában mintegy önállóul), s ez hangsúlyossá teszi, hogy a történelmi folyamatok eredője maga a betűkészlet. Ugyancsak erősíti ezt a kiadvány hátlapján szereplő kép, amely beilleszthető a sorozatba. Ez a nyolcadik darab – negatívként – elkülöníti az egymásba ékelt alfa és ómega alakzatokat, s a földgolyó, illetve az előugró harcoló kutyák ábrázolásai felől általánosítja kezdet és vég felcserélhetőségének problémáját. A *Töredékek az ábécéskönyvből* innen nézve arra is rátereli a figyelmet, hogy az ábécé nem pusztán semleges matéria, hanem immáron könnyedén felszínre törő ideológiák és történetek pár jeltől álló, behatárolt, ám mégis végtelen emlékezet.

⁷⁵ BOHÁR András: I. m., 237. o. (A betűhibákat korigáltam. – HNP)

⁷⁶ Megerősítik ezt a tapasztalatot az ábécéskönyv azon lapjai is, melyek a kötetből kimaradtak (a ciklus valójában 13 darabból áll). Ezek között olyan is akad, amelynek előtere a horogkereszt széttördelésével szuggerálja az agresszió elutasítását. Hasonló hatást ér el az az oldal is, mely a német nyelvű szöveg és a lefejezett Szabadságszobor ütköztetésére épül.

⁷⁷ SÁNDOR Katalin: I. m., 217. o.





A kötet középső – egyben harmadik – blokkját a három képet felvonultató, „art loverként” auktorizált, *Vajdasági elégiák* című 1989-es ciklus alkotja. „Egy újabb tájképsor – írja Bohár András – immáron az érzelmileg is megjelenő kötődést hívja életre. A finom vonalak egymásra következői az otthonos és egyedi horizontot érzékiesítik. S ennek mintegy kontrasztjaként tűnnek föl az absztrakt betű-entitások, az alap kivágását jelző útmutatás vagy a templom tradíciót idéző kontúrjai.”⁷⁸

A recenzens által felvillantott összefüggés az „érzelmi kötődésről” és az „otthonosságról” feltételezhetően a cím első tagjára támaszkodik. A képekkel szembeni elvárashorizontot ugyanakkor legalább ennyire meghatározhatja az, hogy a sorozat címe egy irodalmi műfajra utal. Ráadásul a *Vajdasági elégiák*hoz hasonló címstruktúra szintén nem ritka, hiszen valamilyen földrajzi névnek az „elégia” jelzőjeként való szerepeltetésére számos példa hozható (Goethe: *Római elégiák*, Rilke: *Düinói elégiák* stb.). Ebből kiindulva kérdésként merülhet föl, hogy Szombathy Bálint három alkotása – képként – hogyan viszonyul a címben jelölt architextuális kapcsolathoz.

A szituációt bonyolítja, hogy a konkrét alkotással való szembesülés során felszámolódnak a címben előlegezett kategória stabilitása. Ha végigtekintünk a *Vajdasági elégiák* darabjain, látható, hogy a képek önmagukban nem adják elő az elégikuság értékszembesítésén alapuló támpontjait, viszont a vonalvezetés – természetesen a befogadótól függően – hangulatokat, expresszív tartalmakat stb. nagyon is hordozhat. Ha azonban a képeket nem szigeteljük el egymástól, a sorozat akként is értelmezhető, hogy a rajzolt felületről különféle eljárásokkal (pl. elforgatás, kivágás, szétnyitás)⁷⁹ egy sematikus templomforma nyerhető. Az ábécé kezdőbetűinek („A B”) és végének („U V W X Y Z”) fordított feltüntetése pedig részben visszaülthet az irodalomra: mintha a képsor eleve intertextuális mezőben állna, ezért bármifajta jelentését olyan változó konstellációk adják, melyeket a néző e mező segítségével hívhat elő. A triász oda-vissza futtatása (amit tehát a betűrend tesz lehetővé), azt eredményezheti, hogy a vizuális konklúzió el is tüntethető. (E bemozdítás létjogosultságát nagyban erősítheti a középső rajz centrumában elhelyezkedő örvényszerű, körkörös struktúra, illetve az, hogy a nyitókép vonalszerkezete a másik két alkotáson megismétlődik, de tágul.)⁸⁰ Az így kialakítható cirkuláció hatása – érdekes módon – megfeleltethető az elégia kétpólusú médiumának, ugyanakkor mégsem jelenthető ki teljes bizonyossággal, hogy a sorozat értelme pusztán erre redukálható.⁸¹ Valószínűleg ennek a nyitottságnak tudható be a *Vajdasági elégiák* befogadhatóságának másik „igénye”: a – mégoly egyszerűnek tűnő – képekhez való újbóli visszatérés kívánalma.

A *Pic's* negyedik, *Parcellák* című, 1995-ös ciklusának megközelítését szintén Bohár András észrevételeivel indítjuk: „Itt már a Gutenberg-galaxis betűhalmazai nem csak a veszély előérzetét közvetítik, miként az elégikus tájmetaforák, hanem megsokszorozott, sűrített látványként terülnek elénk. A sűrűn egymásra másolt betűtextúrák az egyedi jelölések egymásba olvadását, megmásíthatatlan végzetszerűségét hozzák közelbe.”⁸² A *Parcellák* három oldalán elhelyezkedő betoldások (szögesdrót képe; a konzumideológia végét konstatáló, német nyelvű felirat stb.) valóban támogatják a Bohár-féle interpretációt. A betűhalmazok emellett felidézhetik a *Töredékek az ábécéskönyvből* mintázatait. Kétféle értelemben is: az alapszöveget jelen esetben is kiolvashatatlan mezőket létesít, melyek viszont azoknál szabályosabb formákat, téglalapokat adnak ki (oldalanként kettőt). Másrészt a „parcellák” mentén elszórt

⁷⁸ BOHÁR András: I. m., 237. o.

⁷⁹ A kivágást jelző kisolló tehát a képet hordozó papírra, ennek használati jellegére, csonkíthatóságára is utalhat.

⁸⁰ Harmadik érvként említhető, hogy a záró képen feltűnik egy azonosíthatatlan „figura”, aki/ami a szaggatott vonal eltüntetésével az „A B” irányába „mutat”, vagy fordítva – ez eldönthetetlen –, „onnan érkezik”.

⁸¹ Ezt nagymértékben alátámasztja a cím többes száma, hiszen ez úgy is értelmezhető, hogy a sorozat darabjai elszigetelhetők egymástól, vagyis önmagukban véve is elégiák.

⁸² BOHÁR András: I. m., 237. o.

betűcsoportok tűnnek fel, melyek az ábécé kiragadott részletei. Ez utóbbiak azonban az iménti ciklus, a *Vajdasági elégiák* betűtípusában „íródnak” tovább, de magukat a jeleket nem ismétlik meg („Q R S T”, „M N O P”, „F G”). A *Parcellák* sorozata tehát azt is tudatosítja, hogy – képszerkezetek és írásjelek tekintetében egyaránt – e kompozíciók előtt, mögött stb. kontextusok nyílnak, melyek befolyásolhatják a képződő jelentéseket

Érdeemes továbbá arra is utalnunk, hogy a mintázatok itt már annyira tömörítettek, sokrétegűek, átláthatatlanok, hogy szériaszzerű megkomponáltságuknak tulajdonképpen a rajtuk kívül lévő anyag szerez identitást. Ezekben a szövegekéből szövetképpé transzformált rosthálózatokban „a szöveg mintha saját anyagi testével »állná útját« az »olvasó tekintet« behatolásának.”⁸³ A *Parcellák* darabjai maximálisan elmélyítik ezt a tapasztalatot: a befogadói tekintet a szó szoros értelmében az áthatolhatatlan rostokon kívül reked, mindössze a közvetlen és a távolabbi kontextusok „olvasására”, felidézésére van módja. Ebből a szempontból a ciklus képei és a *temető* közti párhuzam érzékelése korántsem tekinthető túlzottnak (ezt a cím is alátámasztja). Ahogyan a sírokat leginkább a fejfák teszik azonosíthatóvá, akként viselkednek e darabok is a belső mintázat és a külső ikonok kettősségében. Allegorikusan értelmezve, átfordítva e jelviszonyokat: a parcellák a csak az írásra koncentráló „olvasó/olvasás halálát” is konnotálják. Mindez a vizualitás önreflexív áttörése felől közelítve rendkívül produktív megoldásnak tűnik.

A kötet záró ciklusa, a *Lapok az öröknaptból* 1997–98-ra datálódik. Már a cím is jelzi, hogy a naptár jelen esetben hasonló térként funkcionál, mint az előbbieken például az ábécé vagy – tehetjük hozzá hipotetikusan – valamilyen véges számsor; azaz egy adott szisztémán belüli szabad kombinációt lehetővé tevő médium. A naptártöredékekbe illesztett képek, feliratok, megjegyzések, tudósítások, idézetek stb. olyan montázs- és kollázsszerű síkokat hoznak létre, melyek szimultán jellegét a tér- és időintervallumok kölcsönös áthatása alakítja. Ez a megkomponáltság ugyanakkor sajátos feszültségeket termel. Egyrészt a valamikori jelenben gyökerező perspektívák az öröknaptból struktúrája felől nézve kitágulnak, elvesztik aktualitásukat; ám – ezzel összhangban – a naptár médiuma is elemelkedik az elvont idő horizontjától s mintegy feltöltődik a történelmi utalások alakzataival. Ebből a szempontból a médium sokszorozásának lehetünk tanúi: a felületek naplóként, dokumentációként stb., vagyis láthatóvá tett emlékezetként értelmezhetők.

Másrészt az alapszerkezet kettőssége szintén módosul. Ami az egyik napra, hónapra stb. igaz lehet, az nem feltétlenül idomul a következő időegységhez, viszont az utóbbi mégis identikusan ismétlődik, mint például a hét napjai. A ciklus úgy többszörözi meg ezt a logikát, hogy a beillesztésekkel szinonimasorokat hoz létre. Ilyen alkalmi láncolatként fogható fel például a gránát, a pisztoly, a tank képsora, vagy a kulturális jelképek (csillag, horogkereszt, koponya stb.) utalásrendje; de ilyenként könyvelhető el a betűtípusok által teremtett vizuális koherencia is. Ez a ritmus alkalmasnak tűnik arra, hogy átírja, képfelületként alkalmazza az öröknaptból sémáját, mint ahogyan a játéktér is szabályozza a kontextusok áramlását, az időtengely mentén eltörli a jelek totalitását.

Harmadrészt meg kell említenünk a nézői és olvasói tekintet interferenciáját, mely a befogadás során keresztirányú mozgások sorozataként realizálódik (balról jobbra, fölülről lefelé). Az írás irányának és a naptár függőleges számozásának pástázó követése azonban szintén rögzíthetetlen, hiszen a „beragasztások” lépten-nyomon megakasztják ezt az automatizmust.⁸⁴ Vagyis a naptár tere vezeti ugyan a tekintetet, de mégsem tudja korlátozni azt; és fordítva: a zabolátlan szemlélődőt újra és újra „foglal el” az előzetesen tételezett szisztéma retorikája.

⁸³ SÁNDOR Katalin: I. m., 217–218. o.

⁸⁴ Idekiváncokoz egy másik példa. Szombathy Bálint *Vizuális költemények 1–2.* címen megjelenő alkotása (a *Képvessékben*) az említett dinamikát még másképpen, tipográfiai és fáziseltolásokkal, a naptárhoz hasonló médium bevezetése nélkül provokálja – valószínűleg kevésbé összetett hatást váltva ki.

Végezetül a ciklus – kötetben elfoglalt helye – kapcsán érdemes még visszaadnunk a szót Bohár Andrásnak, aki a *Pic's* művészi koncepciójának háromféle dimenzióját különbözteti meg. „Az egyik lehetőség az önmagát értelmező verbális-vizuális narrációk sora (*Jeder Bruder ist ein Kain, Escape from Freedom*). Másodjára az egyszerre ironikus és komoly kultúrfilozófiai beállítódást említhetjük a *Parcella* sorozatban (...). Hogy végül az *Öröknap-tár* lapjai Isten haláláról, a mindent szabad szabadosságáról (»There is no God, carry on sinning!«), a hétköznapi gyilkosságok és fasizmusok természetességéről, Brian Jones profetikus emlékééről, a mindent átható, folytonos frontélményről (School, Army) tudósítsanak.»⁸⁵ Bohár András interpretációja alapján el kell ismernünk, hogy a záró ciklus mikroszerkezetei akár kiragadva is többszólamú képletekként értelmezhetők.⁸⁶ Ez azonban már olyan befogadói magatartást feltételez, melynek szubjektív konklúziói a nap-tárgymedium bemozdított tulajdonságaival történő szembesülés után bontakozhatnak ki.

A *Pic's* a címében jelzett *képek* foglalatoként az ötödik egységgel véget ér, a kötet azonban még nem fejeződik be. Vojislav Despotov szerb eredetiből magyarra és angolra fordított utószava – rendkívül találóan – „supergutenbergi könyv”-ként aposztrofálja a *Pic's* című kiadványt, majd ezekkel a szavakkal rekeszti be mondandóját: „jelen válogatás helyzetjelentés a nyomtatott kultúra szemétdombjáról, amelyben az értelmi üzenetek elemei a tiszta grafizmus, illetve a kollázstechnika nyelvi szabadalmaival ütköznek meg. A »klasszikus« képecskék betűtömbökkel való feltűzdelése, az »érthető« szavaknak a fekete betűzuhatagokból való kimerése, illetve a találmányra kiemelt szöveges üzenetek rajzzal való elegyítése valamennyi alkotás esetében magas fokú vizuális-aszemantikus minőséget teremt, ismételten nyomatékosítva Szombathy avantgárd radikalizmusának jelentőségét.»⁸⁷

Záradékképpen szólnunk kell még a művész 2002-ben keletkezett vizuális költeményeiről, melyekben „visszatér” egyfajta szövegcentrikusság. A *Vice versa* című diptichon a cirill és a latin írásmód párhuzamos megjelenítésére épül. A „Jugoslovenski standard” felirat térszerű, a betűk közeledésének illúzióját keltő elrendezése a cirill tartományban megismétlődik, de 180 fokkal elfordul. Ez a játék természetesen fordítva is igaz, tehát a két kép – a címnek megfelelően – vice versa forgatható. Ha az írás helyhez kötöttségéből és abból indulunk ki, hogy a kifejezés mindkét felületen a közelítés miatt folyamatosan csonkul, akkor a műnek olyan értelmezése sem hagyható figyelmen kívül, amely a kontextust a délszláv eseményekkel azonosítja. Innen nézve válik beszédessé a kölcsönösséget és a szembenállást egyaránt megjelenítő kompozíció társadalmi-ideológiai többlettartalma, mely egyben a monotematikus térségi diszkurzus kritikájaként is továbbgondolható.

Hasonló módon szerveződik – és a diptichonhoz már első pillantásra is kapcsolódik – a szerző *Használaton kívül* című alkotása, mely szintén a latin és a cirill betűk játékát aknázza ki. Ha azonban a mű címét mindkét komponensre vonatkoztatjuk, akkor a nyelvek feszültsége és a szövegek szemantikai ellentmondásossága másodlagossá válik. A „használaton kívüliség” tehát magának a „jugoszlávság” fogalmának („Jugoslovenski standard”) a fokozatos elvesztését jelölheti. E 2002-es művek arra is feltétlenül utalnak, hogy Szombathy Bálint teljesítménye ugyanúgy aktuális ma, ahogyan aktuális volt a *Poetry* és a *Pic's* által nyitott horizontokban. Ez – az életmű eddigi fényében – azt a kérdést vonja maga után, hogy vajon pontot tehetünk-e egyáltalán Szombathy Bálint vizuális költészetének értelmezése végére...

⁸⁵ BOHÁR András: I. m., 238. o.

⁸⁶ (Csak zárójeles megjegyzésként: a kiadvány impresszumában olvasható, hogy „A borító a *Lapok az öröknap-tárból* című ciklus darabjainak felhasználásával készült”, ez azonban nehezen igazolható. A címlapon a vastagon szedett SZOMBATHY név alatt ugyanis egy – amúgy igen izgalmas, ironikus – fotómontázs látható, mely nem épül be a sorozatba. Ezen nyoma sincs a naptárszerűségnek, viszont az „Enjoy the classics” felirat háttérül szolgáló „csendélet” és a szöveg közötti rezonancia emlékezetes nyitásként értékelhető. Az elmesztett képen egy pohár és egy italosüveg között két könyv foglal helyet: a *Háború és béke*, illetve az *Odüsszeia* angol fordításai. Tolsztoj és Homérosz bőrkötésben; de vajon rájuk vonatkozik-e pusztán a „klasszikus” jelző?)

⁸⁷ Vojislav DESPOTOV: *utászó*, fordította Angelina ČANKOVIĆ POPOVIĆ in: SZOMBATHY Bálint: *Pic's*. Veszprém, Vár Ucca Tizenhét Könyvek 28., Művészetek Háza, 1999. 37. o. (Az ékezethibát kijavítottam. – HNP)

CODA



CODA

Valis

Philip K. Dick könyvéhez

I

Oh
Te mindeneket átható
Örökkön-örökké változó
Nézz le ránk

Oh
Reggelente rád tekint
A benned bízó Föld-lakó
Nézz vissza rá

Hó
Az arcod és tűzgolyó
Két szemed s a végtelen
Néz benne ránk

Jó
Az, hogy Te vagy nekünk
Csillagporból-istenünk
Felnézni rád

No
Többé kozmikus magány
Bár továbbra is talány
Gondolni rád

II

Múlt, jelen és jövő
Mind egyfelé rezeg
Ugyanarra tolják
Láthatatlan kezek

Irracionális
Ural földet, eget
Racionalitás
Épp csak megérkezett

A látszat-őrület
Köntösébe bújva
Csak annak fedí fel
Ki fogékony újra

Jin és Jang harca ez
Az örök küzdelem
A fény átszivárog
A sötét éjjelen

III

Az nem lehet
Hogy múlt, jövő
Csakis nekem üzen
FÉLIX KIRÁLY
És követe
Kontaktust kezd velem

Plakátokon
Busz oldalán
Három szem néz le rám
A rózsaszínű
Fénysugár
Az Isten ujja tán

“A király él”
Az üzenet
Öröm jár tőle át
És megszeppenent
Viselem
A transzcendenciát

Pereg a film
Pereg, pereg
S az időutazók
Mít mondanak
S a látomás...
Nem találisz erre szót

Vallás vagy-e
Fantasztikum
Nehéz eldönteni
Repüljek, mondják
Innen el
És ott vár VALAKI

Átsiklik ő
A nemtelen
A készülék falán
Az idő nincs
Felejtük el
Meghökkenő talán

Sok furcsa hang
A bálna sír
Vagy kódolt üzenet
Elbeszélő
És elbeszélte
Most egymásra mered

IV

Ím hát
A gyermek
Megszületett
Különös
Fura-bölcs dolgokat mond
Felismerték
Örvendnek neki
Ha félreértik
Sorsa a halál

Szerzőink 2005-ben megjelent kötetei

Ardamica Zorán: *heterotextualitás*. NAP Kiadó, Dunaszerdahely
Barta András – návtvscávoK.rD: *A vidéki fiatalok Budapesten*. 2. kiadás. Alexandra Kiadó, Pécs
Bánki Éva: *Aranyhímzés (Egy Gellért-legenda)*. Magvető, Budapest
Győrei Zsolt – Schlachtovszky Csaba: *A passzív apaszív. Öt eredeti színmű*. Budapest, József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó, /JAK-füzetek 141./
Győrei Zsolt: *Heltai Jenő drámai életműve*. Budapest, L'Harmattan
Halmi Tamás: *Amsterdam blue. Versek, prózák*. Budapest, József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó /JAK-füzetek 136./
Havasi Attila: *Manócska meghal vagy a lét csodás sokfélesége*. Pécs, Alexandra Kiadó
Sz. Molnár Szilvia: *Bevezetés a kortárs magyar irodalomba*. Budapest, Hatágú Síp Alapítvány /A könyves szakképzés füzetek 6./
Mócsai Gergely: *Éleig*. Budapest, Ráció Kiadó
H. Nagy Péter: *Féregáratok*. Dunaszerdahely, NAP Kiadó /Kaleidoszkóp könyvek 1./
Németh Zoltán: *A haláljáték leküzdhetetlen vágya*, Pozsony, Kalligram
Németh Zoltán: *A bevégezhetetlen feladat. Bevezetés a „szlovákiai magyar” irodalom olvasásába*. Dunaszerdahely, NAP Kiadó /Kaleidoszkóp könyvek 2./
Orbán János Dénes: *legszebb versei*. Pozsony, AB-ART
Pál Dániel Levente: *Sortűz a körkörös éjszakára*. Pomáz, Kráter
Pollágh Péter: *Fogalom*. Budapest, József Attila Kör – L'Harmattan Kiadó /JAK-füzetek 135./
L. Simon László: *Hidak a Dunán. Esszék, tanulmányok*, Budapest, Ráció Kiadó
Szálinger Balázs: *A sík*. Budapest, Ulpius-ház

Szerzőink 2006-ban megjelent kötetei

H. Nagy Péter: *Paraziták*. Dunaszerdahely, NAP Kiadó /Kaleidoszkóp könyvek 5./
Rác I. Péter: *Bizonyos értelemben. kritikák*. Dunaszerdahely, NAP Kiadó

Előkészületben

Udvariatlan szerelem. Válogatás a középkori obszcén költészetből. Szerk.: Bánki Éva és Szigeti Csaba, grafika: Gyulai Líviusz, kiadja a prae.hu kft.

A Prae 2006-os számai kedvezményesen megrendelhetők a szerkesztőségben, illetve e-mailben (prae@chello.hu) 3000 forintért, s ezen összeggel a postaköltség is fedezve van. Korábbi számok korlátozott mennyiségben, teljes áron, ugyancsak megrendelhetők, mint fent.

Eddigi számaink

1999. 1-2. sci-fi
2000. 1-2. (poszt)apokalipszis
2000. 3-4. Peter Greenaway
2001. 1-2. cyberpunk
2001. 3-4. számítógép
2002. 1-2. média
2003. 1. fantasy
2003. 2. varázslat
2003. 3. édes anyanyelvünk Weöres Sándor
2003. 4. pszichoaktív nyelvszerek
2004. 1. horror
2004. 2. Bret Easton Ellis
2004. 3. devla
2004. 4. Amerika
2005. 1. magyar sci-fi
2005. 2. tetszetek volna forradalmat csinálni
2005. 3. pop history
2005. 4. obszcén középkor