

Tartalom

LXVII. évfolyam, 11. szám / 2013. november

SEPSI LÁSZLÓ	Amikor hazamentünk Tücsökkal	3
JÁSZ ATTILA	tarkovszkivágások v. (Sztalker, 1979)	13
MÉNESI GÁBOR	Mindig kívülről érzem magam (Beszélgetés Jász Attilával)	17
LESI ZOLTÁN	Xaver Bayer prózája elé	27
XAVER BAYER	A vízesés (<i>Bartók Imre</i> fordítása)	28
KABAI LÓRÁNT – ZEMLÉNYI ATTILA	A vasgyári eklógákból	33
ANNE SEXTON	A balanszkerék; Az angyalokkal egyetértésben (<i>Fenyvesi Orsolya</i> fordításai)	39
KISS ANNA	Hull a futóka magva; Holt idők; Melyik világ?	41
EVELLEI KATA	A parton; Boríték; Emlékpark; kiöregedett unikornis; Sötétkamra; utópia; Készülődés	43
MEZEI GÁBOR	monstrum2; erjedt/sötét	48
SZATHMÁRI ISTVÁN	A fülbemászó	49
FISCHER BOTOND	Dália	53
<i>El Kazovszkij</i>		
KESERÜ KATALIN	A kép mint „stilizált párviadal” (El Kazovszkij)	57
CSERJÉS KATALIN	Szócikkek El Kazovszkij világához	69
UHL GABRIELLA	Identitás-shock (A többszörös identitás megjelenése El Kazovszkij művészetében)	83
Festészet és más fájdalom (Beszélgetés El Kazovszkij <i>Látáscsapda</i> című könyvéről)		87

mérlegen

MESTYÁN ÁDÁM	A gömb (<i>Látáscsapda</i> – Beszélgetések El Kazovszkij-jal) 102
LENGYEL ANDRÁS	A Hamsun-szindróma (Irodalmi szövegek – politikai állásfoglalások: A Hamsun-jelenség) 105
KOVÁCS KRISZTINA	Sínek a végtelenbe, állandó készenlétben (Darvasi Ferenc: <i>Elválik</i> ; Berta Ádám: <i>Egon nem fáradt</i>) 111
WIRÁGH ANDRÁS	Destructio Iasna-horcensis (Kálmán Gábor: <i>Nova</i>) 116
KÁLDY-KOVÁCS SÁRA	Lábjegyzet egy függelékhez (Mezei Gábor: <i>függelék</i>) ... 120

Velencei Biennále

DEÁK CSILLAG	Könyv foszló kígyóbőrben 123
KÖLÜS LAJOS	Álmok és corpusok 126

Diákmelléklet

LANCZKOR GÁBOR	Templom a templom: Juhász Gyula fekete Máriaája
ILLUSZTRÁCIÓK	EL KAZOVSZKIJ alkotásai a 12., 32., 52., 56., 58. oldalon és a hátsó borítón. (Fotók: Kazovszkij-hagyaték, ill. 58. o. Damjanich János Múzeum, Szolnok tulajdona) Válogatás az 55. <i>Velencei Nemzetközi Képzőművészeti Biennále</i> anyagából a címlapon (Ai Weiwei: Bang [2013]), a 104., 115., 119., 122. oldalon és a belső borítón.

SEPSI LÁSZLÓ

Amikor hazamentünk Tücsökkel

Az asztal alatt meleg van és sötét, mintha átázott volna a cipóm, a szagból ítélve én áztattam át, de akkor sem akarom felemelni a fejem, mert jó a meleg és a sötét. Folyik valami darabos a számból, a darabkák belepottyannak a melegbe és sötétbe, a vállamat lapogatja egy marha, megütném, de cserreg és ciripel, olyan a hangja, mint egy régi órának, amit most húznak fel.

Tücsöknek hívják, bár nem emlékszem rá pontosan. Kerreg és ciripel, valami fontosat mondott róla valaki (apa) régen, de elfelejtettem, mit, mert az idő elmos mindent, főleg a tücsköket.

(Vigyázz rá, ezt mondta, nem, nem ezt mondta, hanem azt, hogy ő majd vigyáz rád, Tücsök majd vigyáz rád és játszik veled, ha egyedül érzed magad.)

Vissza akarok bújni a melegbe és a sötétbe, de mindent előnt a reggeli fény, olyan fehér, hogy égeti a szemem, fejemre húzom a takarót (hogyan kerültem haza?), de alatta is hallom a ciripelést, amit nem hallottam már nagyon régen. Ciripel és lökdös, mindig gyűlöltem, ha ezt csinálta, lagymatagon megütöm, de attól csak megsajdul a kezem, erre lerántja rólam a takarót, nyüszítem neki, hogy hagyjon már békén, de olyan bűdös a szám, hogy könnybe lábad tőle a szemem.

– Haza kell mennünk! – ciripeli izgatottan, háta mögött ragyog a nap, belesüt a szemembe, csak az árnyékát tudom kivenni, de ez csak Tücsök lehet, senki más nem ismerik, akinek egy régi fényképezőgép van a feje helyén.

– Ó, bazmeg...

Most halkan ciripel. Olyankor csinálja ezt, mikor nagyon figyel. A résnyire nyitott szememmel látom a sziluettjét, semmit nem változott, akkora, mint egy hatéves gyerek, előre-hátra gördül az ágyam mellett, és kerregve állítgatja a fókuszot.

– Haza kell mennünk!

Mintha gyomron vágta volna, végigszalad rajtam a zsibbadás és hörögve oda-taccsolok az ágy mellé. Azt akarom mondani neki, hogy nem megyek sehová, nem tudok és nem is akarok menni sehová, húzza vissza a sötétítőket, és tűnjön innét a francba. El is tűnt, hallom, ahogy kigördül a szobából, zörög azokkal a recsegő, hosszú ujjával (miért nincsenek megolajozva?), de mire végiggondolnám, hogy mit csinál, már vissza is húzódtam a melegbe és a sötétbe. Az arcomba zúduló hideg víz aztán elmosa mindkettőt.

– Haza kell mennünk, mert Apa haldoklik!

Tücsöknél van egy köteg pénz, amit ki tudja, mióta kuporgattak otthon, és most megreggelizünk belőle. Vagyis csak én reggelizek, mert őt elég felhúzni reggelenként, amit mindig megcsinál magának. Nekem csak a játékra van gondom, csak a játékra.

A kedvenc helyemre megyünk, ahol hatalmas adag sajtos-sonkás rántottát adnak, a kisorádióból pedig rendszerint Devendra Banhart-dalok szólnak. A kávéjuk fekete és forró, felold, mintha fájdalomcsillapítóval ütném ki magam. Mindehhez rengeteg jeges szódavizet iszok, benne lebegő citromkarikákkal. Tücsök csak csendesen ciripelve figyel, ahogy ezeket magamba töltöm.

– Hogy jutottál ide?

– Átjöttem a Város Végén és a Nádason.

Belenézek izgő-mozgó kameraszemébe. Mintha megfeledkezett volna a lényegről, de mivel semmit sem szokott elfelejteni, arra gyanakszom, hogy szándékosan elhallgatja. Le sem veszem róla a szemem (semmit nem változott), végül pedig azt kérdelem tőle:

– És a Sötétségen?

Igazít megint a fókuszon, van a sercegésében valami vidám, van a válaszában valami felelőtlen.

– Igen, átjöttem a Sötétségen is.

Kortyolok a kávéból, sűrű és zaccos az alja, de a Sötétség ennél is sötétebb, ennél is zaccosabb.

Azt játszottuk régen, mikor még Tücsök ugyanolyan magas volt, mint én, hogy elmentünk a Sötétség határáig, leültünk előtte, és csak néztük a fekete formákat, ahogy gomolyognak, hallgattuk a hangokat, a morgást (a Farkast), a zúgolódást, a dühödt krakogásokat, és az veszített, aki hamarabb megijedt. Néha ő nyert, néha én, nem tudom, miért adott Apa félelmet Tücsöknek, soha nem kérdeztem meg tőle, pedig talán meg kellett volna.

– Ez bátor dolog volt tőled – mondom végül.

– Te is keresztüljöttél rajta – válaszolja kerregve.

Keresztül bizony, istenem, de régen volt az, de mocskosul régen. Csak arra gondoltam, hogy nem nézhetek vissza, mert ha visszanézek, elkap a Farkas, elkap, mint mindenki mást, aki bemerészkedett a Sötétségbe, és darabokra cincálja a lelkemet.

– Ja. És nézd meg, mi lett belőlem.

A lökött tényleg megnéz. Még a félig megevett rántottába is belebámul, most játékosan ketyeg mindehhez, minél hamarabb meg kell olajoznom.

– Lassan indulnunk kell – jegyzi meg, miután befejezte a vizslatásomat.

Lenyelek egy kortyot az egyre langyosabb kávéból.

– Nem vagyok benne biztos, hogy tudok segíteni.

– Pedig segítened kell.

– Kell? Lehet, hogy kell, de nem tudok.

– El kell köszönnöd tőle, még mielőtt szétrágják.

Ismertem egyszer valakit, akit szétrágtak. Nem akarok rá emlékezni.

– Miért lenne ez jó nekem?

– Nem neked lenne jó, hanem neki – feleli, miközben kerreg, klattyog, zakatol.

Az arcomba tolok még egy falat rántottát, amit Tücsök pénzéből vettem (ki tudja, honnan szerezte), és belebámulok az objektívbe, ami a szeme helyén hunyorog.

– Ha most nem megyek, életem végéig egy darab szarnak fogom érezni magam, ugye?

– Így van.

Lehúzom a maradék citromos szódát.

– Kösz, Tücsök. Tudtam, hogy számíthatok rád.

Bepakolok néhány holmit a kopott hátizsákomba, Tücsök meg fel-alá gurulgat a szobában, persze folyamatos berregéssel kísérve. Erről megint eszembe jut, hogy meg kell olajoznom, mert ez kibírhatatlan.

Épp a harmadik flakon vizet gyömszőlőm a táskába, mikor megkérdezem tőle:

– Nem mehetnénk inkább busszal?

Hallgat, már amennyire a sercegése hallgatásnak tekinthető.

– Tudod, mi a szabály.

– „A szabály az, hogy ha menni kell, hát gyalog kell menni.”

– Pontosan.

– Ugye tudod, hogy ez legalább három napot jelent?

– És?

Erre bezzeg tud gyorsan válaszolni. Máskor úgy lelassul, mintha nem is hallotta volna a kérdést, egyem azt a ketyegős óraszívét.

– És mi lenne, ha mindkettőnknek vennék jegyet? Ki tudom fizetni.

– „A szabály az, hogy ha menni kell, hát gyalog kell menni.”

– Imádlak.

– Én is téged.

A táska megtelt. Összehúzom a száját, rákattintom a csatokat, a hátamra veszem, igazgatom, hogy a cuccok összerázódjanak benne. Valahol élvezem ezt a készülődést, és közben rettegek.

– Megolajozlak az indulás előtt. Nem recseghetsz a fülemben három napon keresztül.

– Köszönöm, az jó lenne.

– Oké, veszünk olajat útközben, aztán nekivágunk, ma pedig, ha jól számolom, a Város Végén táborozunk majd.

– Jól mondod. A Város Végén táborozunk.

Nincs ott semmi, csak romos házak, gyomos kertek és patkányokkal teli raktárépületek; az egyikbe behúzódtunk éjszakára. A városnak persze nem egyik pillanatról a másikra van vége, hanem csak ritkulnak és ritkulnak a romok, aztán eltűnnek, és

átveszik a helyüket a fák, a derékig érő fű, benne a keskeny ösvényekkel és a mindig fújó, szalmaillatú széllel. Ez a Nádas, amit a Sötétség választ el a régi otthonomtól. Nappal aranszínben játszik, éjjel pedig sündisznók töffögnek bokrai tövében.

Tüzet gyújtottunk, és leültünk mellé, nyársra húzott virslit sütögetek fölötté, amit útközben vettem egy vegyesboltban. Színes rágókat meg olcsó sört is árultak, de ezekről lemondtam

- Nem búcsúztál el senkitől – ciripeli Tücsök.
- Tényleg nem.

Megszaglászom a virslit. Az égő fától koromszaga van.

- Itt nem volt senki, aki játsszon veled?
- Ez megint milyen kérdés?
- Bölcs.

Beleharapok a kormos virslibe, és teli szájjal válaszolok.

- De, volt. Néha játszottam ezzel-azzal.
- De senkivel, akitől el kéne köszönni.
- Így is mondhatjuk.

Két falással eltüntettem az ételt. Többet kellett volna venni.

- Eleinte nagyon hiányoztál. És utána is.

Belenézek a kameraszemébe. Ritkán mozdulatlanok, de most azok.

- Te is nekem, Tücsök. Ha elhiszed, ha nem.
- Elhiszem.

Hatéves voltam, mikor Apa kihozta a pajtából. Hónapokig dolgozott rajta, minden délután sötétedésig csak kopácsolt és forrasztott, mígnem egy kora nyári este végzett vele, és szólt nekem és Anyának, hogy jöjjünk és nézzük meg.

Soha nem mondta, hogy azért kapom, mert nem lehet testvérem, de én tudtam, hogy erről van szó. Onnan tudtam, hogy Anya sírt, mikor meglátta. Csendben sírt, de mégiscsak könnyezett.

Én meg odaszaladtam hozzá, láttam már Apa néhány találmányát, de ez volt eddig a legjobb, a legszebb, a legokosabb, meg is öleltem, azt hiszem, és az sem érdekelt, hogy ettől Anya csak még jobban szipog.

- Mi legyen a neve? – kérdeztem, és felnéztem Apára, aki ott állt a pajta előtt, kezében a kedvenc kiskalapácsa.

Akkor kezdett klattyogni és ciripelni, a vállamra tette hosszú, frissen olajozott ujjait, a szeme pedig újra meg újra zörrenve rám fókuszált.

Tücsök lett a neve.

A reggel nehéz, de az éjszaka még nehezebb. Patkányokkal álmodok, rengeteg patkánnyal, körülvesznek, surrognak (ciripelnek), menekülnék előlük, de nincs hova, lábam előtt a tábortűz, a fénykörön kívül a sötétség és a patkányok tömege.

– Mit akartok tőlem? – kérdezem, és a Farkas hangján válaszolnak, ezernyi halk suttogás és mind a Farkasé, és a Farkas elmondja, mit akar tőlem, de nem akarom hallani.

Nem tudom, Tücsök szokott-e álmodni, de mikor hajnalban felébredtem, már a Nádas pászta, cicergő fókusszal.

– Rémálmom volt – mondom neki.

– Tényleg? Miről?

– A Farkasról.

Felém fordul, a szeme egészen kinyúlik a fényképezőgép-fejből.

– Mit mondott?

– Nem emlékszem.

Erre hirtelen visszahúzódik.

– Senki sem felejt el, ha egyszer beszélt vele.

Feltápaszkodok. Hányingerem van, pedig nem is vagyok másnapos, innék egy kávé, de nem hoztunk magunkkal, így nem marad más, csak elszívni egy cigit, és nézni, ahogy a nap feljön a Nádas fölé, amiben alig akad nád, viszont annál több a bokor és a sündisznó.

– Lehet, hogy nem is a Farkas volt.

Ha lehet értetlenül zörögni és ciripelni, akkor a Tücsök most azt csinálja.

– Hanem?

– Hanem csak egy rossz álom.

– Sok rossz álom van a fejedben?

– Akad néhány – felelem, és rágyújtok.

– Nem kellene reggelizned pöfékelés előtt?

– Ööö... ritkán szoktam.

– Biztosan csak egy rossz álom volt?

– Ezt már megbeszéltük, Tücsök. Egy átkozott, rossz álom volt.

– Átkozott.

– Igen, az. De ha mindent megismételsz, amit mondok, esküszöm, hogy rajtad nyomom el ezt a csikket.

– Úgysem tennéd – feleli, és ciripelve kikacag.

A Nádas csak addig gyönyörű és vonzó, amíg el nem töltesz a szívében néhány órát. A por rátapad az izzadt bőrdre, az aranyló napsugarak meg akarják főzni az agyad, és a bogarak mindenáron bele akarnak fulladni a könnyeidbe. De mi csak megyünk előre, nem törődve se a nappal, se a porral, se azzal, hogy a Nádas végén a Sötétség vár, a Sötétségben pedig a Farkas, aki soha nem felejt el senkit, és szétcincálja a lelked, ha utolér. Ráadásul a sündisznók is csak az első félórán viccesek.

Este, amikor már nem is járunk messze a Sötétség szélétől, újra tábornokot verünk és tüzet rakunk, van egy pillanat, amikor azt várom, hogy Tücsök énekelni fog (ahogy a

tücskök szoktak), aztán eszembe jut, hogy nem is emlékszem, mikor énekeltünk utoljára együtt.

Pattog a tűz és én megkérdem, amit már nagyon régen meg akartam:

– Ugyanaz rágja Apát, mint ami Anyát rágta?

Tücsök klattyogva gondolkodik.

– Igen.

Egész nap gyalogoltunk, de rá se tudok nézni a virslikre. Valószínűleg meg is büdösödtek a naptól.

– Régóta?

– Nem olyan régóta.

Kormos végű bottal piszkálom a tüzet.

– Ki vigyáz most rá?

Recsegés.

– Most még tud magára vigyázni.

Anya is nagyon sokáig tudott magára vigyázni. Csak azt láttuk rajta, hogy egyre soványabb és soványabb, mígnem egy délután (egy szép, napfényes délután, mint amilyenén Tücsök kigördült a pajtából) egyszer csak összeesett, és utána már semmi nem volt ugyanolyan.

Ültünk a Sötétség előtt ketten Tücsökkel, és mikor hallottuk a Farkas morgását, azt kérdeztük tőle, ő csinálja-e, de azt mondta nem, és mi elhittük neki. Ezután minden este odamentünk, mikor Apa már fáradtan bebújt Anya mellé a láztól nyirkos ágyba, minden este megkérdeztük, hogy ő csinálja-e, de mindig azt mondta, hogy nem.

Egyszer azt is megkérdeztük, tud-e segíteni. Azt mondta, nem tud.

Végül eljött a nap, és tényleg nem segített.

– Holnap bele kell mennünk a Sötétségbe.

– Félsz?

– Egy kicsit.

Ciripelnek a bogarak, és ciripel egyetlen testvérem is.

– Nem olyan, mint régen.

– Miért nem?

– Sűrűbb.

– A Nádas is melegebb. Telik az idő, és minden csak olyanabb lesz.

– Olyanabb.

– Aludjunk, Tücsök.

– Aludj.

Majd vigyáz az álmomra, mint régen.

Rosszul vigyáz, mert ezen az éjjelen tömegével jönnek a sündisznók, és a Farkas hangján szólnak, töffögnek és surrognak és szúrnak, amíg fel nem ébredek.

Állunk a Sötétség szélén. Füst gomolyog. Sötét-szaga van, ordas-szaga van.

– Elszívok még egy cigit, és nekivágunk, rendben?

– Rendben – ciripeli.

– Te is kérsz?

Örömtelenül felnevet, de közben le sem veszi kameraszemét a gomolygó formákról, amik néha olyan közel jönnek a Sötétség széléhez, hogy ha kinyújtának a kezeiket (vannak kezeik?), megsimíthatnák az arcomat és összemaszatolhatnák Tücsök objektívját.

Egyszer, nagyon régen, nem torpantam meg a Sötétség előtt. Akkor azt mondtam magamnak, nem fogok félni semmitől, soha többé nem félek semmitől, de ez hazugság volt, mert most is rettentően félek. De akkor nem. Akkor először és utoljára egy bátor féreg voltam.

Eldobom a tövig szívott csikket, és azt mondom:

– Gyerünk, Tücsök. Ideje hazamenni.

Elindulunk. Tücsök halkan surrogva gördül mögöttem.

Azok az átkozott, napfényes késő délutánok. Mindenhol visszhangzott a köhögés, olyan volt, mint az égzengés, de a napfényt ez nem érdekelte, a felhőket ez nem érdekelte. Mozdulatlanok maradtak, aranysárgán és fehéren.

Tücsök a sarkamban járt, és amikor a köhögés abbamaradt, összenéztünk (ciripelve), aztán olyan gyorsan futottunk, ahogy csak tudtunk. Vagyis én futottam, ő pedig gurult utánam, mint most, ahogy keresztülvágunk a Sötétségen. Nem akartam odaérni, mégis gyorsabban szedtem a lábam minden egyes lépéssel.

Apa nézett rám, Tücsök nézett rám, valahonnét az árnyékból a Farkas nézett rám, a szobában pedig aprócska, fekete, koromszerű koszos lebegtek, amik mind anyából jöttek ki. Ő már nem nézett rám.

Senki nem szólalt meg, de bármit is mondanak, akkor sem maradok. Újra futásnak eredtem, egyenesen a Sötétség felé. Tücsök utánam gördült, de hamar felborult, átfordult egy kövön, ciripelt, kerepelt, mint egy hátára borult bogár, de nem fordultam vissza és nem segítettem neki.

Elértem a Sötétség határához, és ezúttal nem torpantam meg. Átjárt a benne kószálókban áradó hűvösség (nem akarok itt ragadni), émelyített a szag, ami felpöffent nemlétező testükből (nem akarok kószáló lenni).

Elfáradtam. Hidegebb lett, mint addig bármikor, a levegő marta az orromat, a torkomat, a tüdőmet. Mintha Tücsök ciripelne messze mögöttem. Nem akarom, hogy velem tartson, úgyhogy tovább vonszolom magam.

De a Farkast nem lehet megelőzni.

Mindig azt hittem, üldözi azt, aki a Sötétségbe tévedt, de engem nem üldözött, csak sétált mellettem és néha rám mordult, ahogy céltalanul, elcsigázva lépdelt előre. A morgása nem volt fenyegető, inkább megnyugtató volt, akár egy karácsonyi altatódal.

– Nem jutsz ám ki innen, fiú – mondta.

Válaszra sem méltattam. Rá se néztem. Morogjon, amit csak akar. A Sötétségnek egyszer vége lesz, és azon túl ő már nem tehet semmit.

– Ugyanúgy nem jutsz ki innen, ahogy anyád sem jutott ki soha.

Be kellett volna várnom Tücsköt, elvégre azért van, hogy megvédjen. Mindig ott volt, amikor semmi szükség nem volt rá, de most, amikor elkelne a segítsége, sehol sincs.

A Farkas méltóságteljesen lépdél mellettem.

– Azt hiszed, a feketeség csak úgy megterem az emberben? Először el kell vetni a magvait. Az embereknek el kell jönniük hozzám, el kell jönni a Sötétségbe, ahonnét hazavihetik a szívük alatt a romlás magvait.

Leszegett fejjel menetelek előre.

– Kérsz belőlük? Nem fáj annyira, mint hiszed. Rövid idő, utána elmúlik. Ezek a hetek és hónapok semminek tűnnek a hosszú, örök nyugalom mellett.

(Apám egyszer leült velem és Tücsökkel a verandára és azt mondta: „Ne higgyetek a Farkasnak soha, mert hazudik, és ha ezt elfelejtitek, végetek van.”)

– Látom, menni akarsz, fiú. Már nem is vagy messze birodalmam szélétől. Csak arra van szükséged, hogy megmondjam, merre kell fordulnod. De ha nem mutatom meg a helyes irányt, itt fogsz járni körbe-körbe az idők végéig.

Ekkor leült. Éreztem a hátamon a tekintetét. Egyenesen belém nézett, de nem ijedtem meg tőle, nem is lassítottam, csak mentem előre, át a végtelennek tűnő Sötétségen, amelynek sehol sem látszott a határa.

Megálltam, és azt kérdeztem:

– A lelkemet akarod cserébe?

– Mit is kezdenék én a te gyermeteg lelkeddel?

– Akkor mit akarsz?

(Most forduljunk jobbra.)

– Most, és most az egyszer csak ígéreteket kérek.

(Most forduljunk balra.)

– Miféle ígéreteket?

– Aprókat, kettőt, ami valójában csak egy. Az első az, hogy ha kivezetlek a Sötétségből, nem térsz vissza többé, különben enyém a lelked.

(Előre, már nincs sok hátra.)

– A második, hogy amit hátrahagysz, az mind az enyém.

(Nem is hagyok hátra semmit.)

– Ha mindezt megígérem, kivezetsz a Sötétségből?

– Szavamat adom rá.

(Hát visszajöttél, fiú?)

Serceg a száraz fű a talpunk alatt, ahogy kiérünk a Sötétségből. Az otthon most kicsinek tűnik, mintha minden oldalról a Farkas birodalma szorongatná.

– Megérkeztünk – suttogom Tücsöknek. Nem várom, hogy bármit is válaszoljon.

A fák, amik régen még gyümölcsöt teremtek, most kopáran állnak, miközben futónövény fojtogatja a törzseiket. A napfény szürkés, mint a zavaros víz a lavór alján.

– Apa a házban van – ciripeli Tücsök.

Félek tőle, hogy így kell látnom. Jól esne legalább egy ital, de errefelé olyat nem találni. Elsétálunk a kiszáradt fűcsomók és a gyümölcstelen gyümölcsfák között, már látom a pajtát, ami most úgy fest, mintha a tetejét egy égből aláhulló szikla törte volna be. A ház sincs jobb állapotban: ugyanaz a növény futotta körbe, ami a gyümölcsfákat, és ettől még romosabbnak látszik.

A kertben, vagyis ott, ahol gyerekkoromban a kert volt, egy máglya nyomait látom. Fekete kör a kiégett földön, benne elhamvadt holmik szürke-fekete darabkáival.

– Mi történt itt, Tücsök?

– Nagytakarítás.

– Igaz. Olykor takarítani is kell.

Belépünk a tárva-nyitva álló ajtón. Odabent különös bűz terjeng, és fülledt meleg fogad.

– Apa! – kiáltom, de nem érkezik válasz. Tücsökre felé fordulok.

– A szobájában van?

– Biztosan.

Ez volt anya szobája is. Itt történt minden, ami számított valaha. Megállok az ajtóban, és megint Apát szólítom, de sehol egy köszöntés, sehol egy nyöszörgés. Tücsök ciripelve állítgatja a fókusz. Belépek, és ekkor már nem tudom levenni a szemem az ágyon heverő mozdulatlan halomról.

– Azt mondtad, el tudja látni magát.

Valahol, mélyen a testvéremben hangosan kattan egy fogaskerék.

– Hazudtam.

Tücsökre pillantok, majd ismét a halom felé fordulok. Beállt a fókusz, és a ciripelés is megszűnt.

(Volt egy álmom, amikor a városban laktam, de reggelre mindig elfelejtettem, mert azt gondoltam róla, ostobaság. Ki álmodik fényképezőgép-fejű robotokkal? Álmomban apát láttam és Tücsköt, apa beteg volt, Tücsök pedig próbált rajta segíteni, de nem tudott, csak keringett körbe-körbe, recsegve-ropogva és egy napon elment a Sötétség szélére.)

– Mit ígért? – kérdezem halkán.

Nem felel. Magában ciripel.

– Mit ígért az a rohadék?!

– Azt mondta, Apán nem tud segíteni, de megengedi, hogy hazahozzalak. Átme-
hetek a Sötétségen, és nem esik bajom. Visszajöhetünk, és nem esik bajunk.

Fel kellene emelnem a takarót, hogy utoljára megnézzem az arcát, de nem merek a közelébe menni. Mintha valami szivárogná alóla, mint a koszos víz egy átázott fekete ruhából.

– Többé már nem mehetünk el innen, ugye?

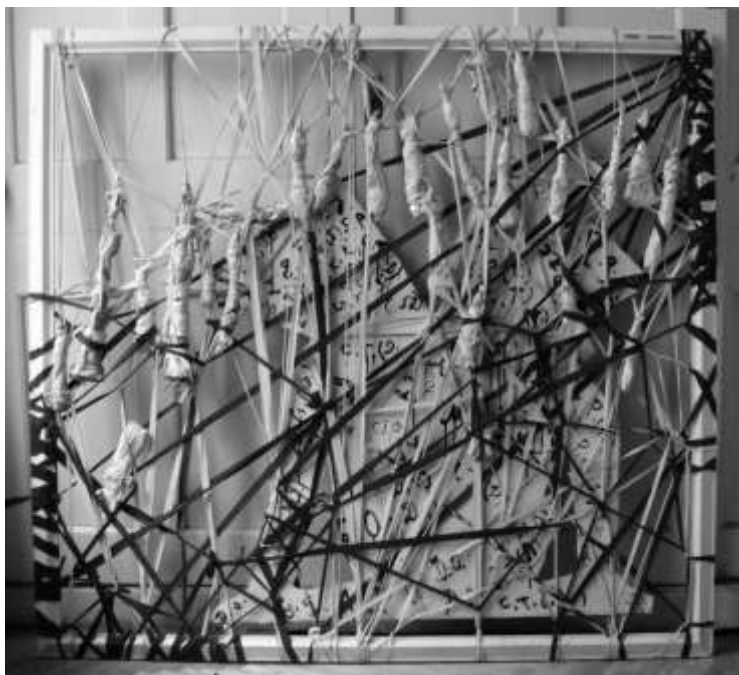
Az arcom elé tolja az objektívet.

– Miért akarnál elmenni?

Leülök a fal tövébe, nekivetem a hátam a nyirkos penészhöz. Dühös vagyok Tücsökre, dühös vagyok magamra, azt akarom mondani neki, hogy nem tehet semmiről, mert már réges-régen eladtam őt is és eladtam Apát is, nem tehet semmiről, mert a Farkasnak nem szabad hinni és kettőnk közül én hittem neki először.

– Azt ígérte, éjjelente meglátogat minket, hogy ne legyünk olyan egyedül. De ha ketten vagyunk, már nem is tudunk egyedül lenni, ugye?

Lehunynom a szemem. Hosszú még a délután, és még hosszabb lesz az éjszaka. A testem mélyén egy régi másnap íze kavarg, de visszanyelem, vissza a melegbe és sötétbe, és ott a langyos bűzben várjuk, hogy eljöjjön értünk a Farkas, és közben Tücsök vigyáz rám.



JÁSZ ATTILA

tarkovszkivágások v.

(SZTALKER, 1979)

„SZTAVROGIN – ...A jelenésekben az angyal megesküszik, hogy idő többé nem lesz.

KIRILLOV – Ez ott nagyon találó; világos és pontos.

Amikor az ember mindenestül eléri a boldogságot, akkor idő többet nem lesz, mert nem lesz rá szükség.

Nagyon találó gondolat.

SZTAVROGIN – Hát hová dugják?

KIRILLOV – Nem dugják sehová. Az idő nem tárgy, hanem fogalom. Kialszik a tudatban.”

(Dosztojevszkij: Ördögök)

bárpult

egy lepusztult, kültelki bár leginkább arra ad lehetőséget, hogy a főcímek észrevétlenül

fussanak rajta át. hajnali szürke hóesésből lehessen belépni. észrevétlenül. üres, kihalt.

a pult mögött ásító pincér sincsen ott, csak látszik. neoncsövek vibrálnak. valahogy így.

házfalak

téli hajnal, hideg lakás. résnyire nyitott ablak. vaságy. fekete-fehér valóság. legfeljebb koszsínű. szomorú vagy, mivel a korábbi felvételek tönkrementek.

omlik a vakolat. annál jobb, jössz rá később, hiszen alapvetően át kell hangolni az egész filmet. fekete, kormos falak. hidegen sütnék. alakul, tisztul a látvány. a látszat ellenére.

őrtorony

megáll a terepjáró, várakozik. a fél-
homályban nedves bokrok sötétlenek.
csöpög a köd. folyik. arra figyelsz,
ahol a mellékutca végén esőtől csillog

a töredezett aszfalt. oda kellene jutni.
hirtelen gázt adsz, szád sarkában
kialudt csikk remeg. a fényszórók
visszfényében időnként becsillan

szomszédod szemüvege. lekapcsolt
fényszóróval haladsz, lehajtasz a mellék-
útról. az árokba, a bokrok közé. majd
vissza. aztán elhalkul a motor. ülsz csak.

hajtányhang

kivilágítatlan alagút, zseblámpa bizony-
talan fénye imbolyog. csillog a sín pár,
hajnali homályban hajtány bújik meg
a sáros ponyvák alatt. kék szikrák
pattognak, beindul halkán. zümmög.

sínek mellett

a táj nyugodt és elhagyatott a sínek
mellett. egyre nehezebb csendben lenni.

a sárbarna szűrő színesre vált. megérkeztél,
otthon vagy. a zóna istenéhez imádkozol,

belefekszel a derékig érő, sűrű növényzetbe.
virágok nyílnak a télben, illatanyag nélkül.

kisfa

durván öt méterről a kis fa megmozdítható.
egy földből kilógó kötélvéget rángatsz. a fa-
csemete minden húzásra fájdalmasan rándul
össze. nem szabadna hozzányúlani semmihez.

alázat és engesztelés. ha mégis megrángattad,
öntsd a fűbe félretett pálinkádat. üvegét állítsd
egy kőre emlékműként. egyenesen nem lehet
bejutni a kívánságaszobába. kerülni kell. mindig.

tankcsapda

akkoriban még kisfiú voltál. láttad, hogyan
rakodták le őket a régi állomáson. akkor még

mindenki azt hitte, hogy. idehozták ezeket
a tankokat. valami készül. azóta itt vannak.

oldalra dőlve, hámló lánc talpakkal. az emberek
még benne ülnek. nem mennek már sehova.

csendhang

robbanásként csobban a víz. mozdulat-
lanul állsz. gyenge szellőben fák, bokrok
hajladoznak. minden változik, folyton.
fénylik a nap szelíden. nincsenek zajok.
se madarak, se bogárzűmmögés. se virág-
illat. még senki nem tudott ugyanarra
visszamenni. lábad között száraz fű zizeg.
még senki nem tudott ugyanarra vissza-
gondolni. emlékezni. vissza. bármire.

szélhang

néhány fűcsomó az agyagos szántóföld
közepén. fújja a szél. rezeg. porszemcsék
kavarognak, akár a hóesés. egy föld-
darabon fekszel, körülötted álmovizek.
benne áznak gyerekkorod emléktárgyai.

zavaros víz. benne lebegnek a vágyak is,
melyek sohasem teljesülnek. egy női hang
a *Jelenésekből* idéz. „az idő közel van!” ennyi
marad a víz alatti monológból. minden el-
mozdul közben a helyéről. két ujjad vízbe lóg.

alagút

a szűk és sötét csőben nyomasztóan
csöpög a víz. a víz, a víz. folyton.

hangok és hallucinációk. igazi próba-
tétel. befelé kell haladni. egyre mélyebbre.

miközben folytonosan és őrjítően csöpög
a víz. mindenhol. hangok konganak.

ajtónyílás

két egymást boldogan ölelő csontváz mellett
egy folyamatosan nyikorgó, magától csukódó
és nyíló ajtó. fekete kutyaárny. mintha ott se
lenne, megnyugtatóan követ mindenhová.

hóhullás

kihalt, kültelki bár. megint szürke ember
lehetsz. a tárgyak túl hosszan hallgatnak,
megint hullni kezd a hó kint. az asztalon
üres poharak. peremükön neonfény csúszkál.

időhúzás

milyen hosszú az út hazáig. pedig valamikor
milyen közelinek tűnt a ház. kizárólag a színe
miatt meleg tejet adsz a fekete kutyának. mohón
kilefetyeli. tejfoltok rajzolata a padlón. nedves

ruhában koszos padlóra dőlsz, nyomban elalszol.
nem láthatod, ahogy a poharak az asztal széle felé
araszolnak halkan. a megszűnőben lévő idő mégis
meg lett örökítve. mégis. valami épp elkezdődik.

Mindig kívülállónak érzem magam

JÁSZ ATTILÁVAL BESZÉLGET MÉNESI GÁBOR

Legutóbbi könyvedből idézem a következő mondatot: „...ha nem áll fejen, és nem tudja úgy felolvasni a kis műveit, nem tud elég érdekes lenni, vagy nem igazi vérmacsó, nincs esélye”. Több korábbi nyilatkozatodban említést tettél arról, hogy outsidernek tartod magad a magyar irodalomban. Hogyan értelmezhető, és mennyiben közvetíti ezt az érzést legutóbbi könyved, a Csendes Toll élete lapjain megmutatkozó indián létforma, a csendes, elmélyült szemlélődés igénye?

Ironikusan értettem, természetesen, de azért azt tudomásul kell venni, hogy manapság egyre inkább szükség van valami pluszra, hogy odafigyeljenek arra, amit amúgy is mondani akarsz. Jó értelemben – valamiért – vevők legyenek rá az olvasók. (Tulajdonképpen Karinthy cikusz-metáforájára utaltam...) Ma nem elég jó műveket írni, nagyon jókat kell, ezt hangsúlyozom mindig. És még az is nagyon kevés sokszor... Hogy odafigyeljenek arra, amit csináltál. Ettől persze nem szabad megijedni, hogy nem kapsz elég figyelmet. Egyszerűen jól kell csinálni a dolgaidat, és mindenekelőtt csinálni, nem önsajnálkozni, hogy nem érdemes meg minden. Aki így áll hozzá, eleve vesztes. Természetszerűleg nem írhat jó műveket sem, nemhogy nagyon jókat. Ha valami valóban megszületik általunk, és abban hiszel, annak helye van a világban. Észreveszik előbb vagy utóbb. Ha ez az utóbb nem is vigasztaló dolog.

Több értelemben is mindig kívülállónak érzem magam. Nem érdekelnek a fővonalak, mindig a saját fejem után mentem, eleinte azt hittem, ez baj. És mivel makacs is vagyok, folytattam tovább. A szabálytalanságok miatt is kívülállónak gondolom magam, akár műfaji értelemben, akár alkotói énjeimet tekintve, akár szándékaimat vizsgálva – ez majdnem biztosra mondható. Eleve máshonnan jöttem, más irányból, sok kalligrafikus vargabetűt hagyva magam mögött. Vidékiségről, folytonosan megerősítő és edzésben tartó küzdelemről, létharcról nem is beszélve. Legutóbbi könyvem pedig egyenesen ezt a vidéki világot és a napi problémákat próbálta mai indián metaforává alakítani. Aztán valami jóval komolyabb dolog lett belőle. Azóta az indián metafora valósággá vált. Pedig csak egy könyvet szerettem volna egy vidéki, szellemi rezervátumban élő, csetlő-botló figurán, Csendes Tollon keresztül megírni. Kiderült, hogy Csendes Toll tökéletesen megfelel prózai elképzelésemnek, alakmásomnak, és hiába temettem el a könyvben, feltámadt, és él, és dolgozik, és ír tovább. Helyettem, amiket én így nem tudtam volna direkt módon megvalósítani. Indiánnak lenni eleve outsider dolog, peremtörténet.

Mint mondod, külön úton indultál el annak idején, s a kívülállás érzése kezdettől fogva, pályád kibontakozása óta jelen van benned. Hogyan látod ma azt az időszakot, amikor első publikációid napvilágot láttak, s eljutottál az első kötet megjelenéséig?

A természettudományok felől indultam, a vegyészet felől, és zenével is próbálkoztam, színjátszással is, népműveléssel, nevelési tanácsadással, plakátragasztással is. Aztán az írás rajtam maradt. Noha korán világossá vált előttem, hogy az irodalom érdekel, egyfolytában kényszerpályákon futottam, és persze sok minden izgatott, „mindent tudni akartam”. Végül akaratlanul a vegyipari egyetemen kötöttem ki, mégis.

Nem bántad meg később sem ezt a kitérőt?

Egyáltalán nem. A mai napig hálás vagyok ezért, sok mindent megtanultam ott, amire később igen nagy szükségem volt. Fegyelmet, racionális gondolkodást, teherbírást többek között, és szükségem volt arra, hogy kiderüljön, mit is akarok csinálni pontosan, nem csak az, mit nem. Az első könyvemmel is sokáig vártam, pedig igazán úgy tűnik utólag, mintha időben, korán megjelent volna. Meg kellett jelenjen, hogy felnőjek, leküzdjem a publikálással szembeni gye-
rekbetegségeket. Az első kötetem előtt egyetlen versem jelent meg, és annak köszönhettem a kötet felajánlását is. Fogalmam sem volt, hogyan működik az irodalmi gépezet. Így tökéletesen ismeretlen fiatal költőként jelenhettem meg. Sokáig volt kisebbségi érzésem a sokat publikáló, pesti nemzedéktársakkal szemben. Lévén, hogy egy igen erős nemzedékről van szó, ez nem is meglepő. Az sem biztos, hogy én lettem jobb, csak félretettem, félre tudtam tenni ezt a frusztráltságot. Természetesen jótékony hatása is volt ennek a bátortalanságnak, sokat olvastam, dolgoztam a saját írásaimon, és nagyon figyeltem a jelenkori irodalmat, kerestem közöttük a rokonokat és a mestereket. És meg is találtam. Nincsenek sokan, de vannak, és életre szóló kapcsok, és akkor nagyon sokat segítettek, mert néhány emberen kívül nem nagyon hitt bennem senki. De hát ez is erőt adhat...

Kiket említenél azok közül, akik igazán meghatározóak számodra?

Fiatal koromban, és ez úgy hangzik, mintha egy öreg bölcs beszélne, de nem, csupán egy olyan ember, aki megtapasztalt ezt-azt, kicsit óvatosabban fogalmaz a félreérthetőség miatt, szóval fiatal koromban a halott mesterekre is úgy tekintettem, mint élő, jelenlévő szellemekre. Nem túl extra a névsor, inkább csak érdekes, hogy mennyi nem irodalmár is fontos volt számomra. És ma is az, ahogy az akkori meghatározó kortárs mesterek is, Tolnai Ottó, Vasadi Péter, Mándy Stefánia, Takács Zsuzsa, Bertók László. Műveikkel és személyes jelenlétükkel is sokat segítettek. Borbély Szilárdra, Gál Ferencre, Kurdi Imrére vagy Kurdy Fehér Jánosra is mindig mesterként tekintettem, noha nemzedéktársak. És van néhány olyan alkotótársam, akikkel erősebb szellemi-lelki rokonság fűz össze kortól függetlenül (Győrfy Ákos, Danyi Zoltán, Acsai Roland, legutóbb Fenyvesi Orsolya).

Bemutakozó köteted, a Daidaloszi napló utószavában írod: „Ez a könyv napló. Zuhanások és lebegések történeteivel. Egy napló, amiben minden megtörténhet: nem történik semmi. Hosszabb-rövidebb ciklusok mitológikus lapjain Daidalossal és fiával.” Már a szóban forgó könyv felmutatta azt a törekvést, amely a mítoszok felhasználására irányul, miközben számos irodalom- és művészettörténeti utalást építesz be szövegeidbe. Honnan eredeztethető ez az érdeklődés? Milyen módon látod beépíthetőnek és újraírhatóknak a különböző mítoszokat?

Helyből beletenyereztem valami számomra nagyon fontosba. Azon túl, hogy a mítoszok mint alapvető lélektani történetek azóta is működnek és roppant izgalmasak számomra, kihívást jelentenek éppúgy, mint a művészettörténeti utalások. Egyiknek sem szabad öncélúvá válnia. Olyasmit kell közvetítenie, ami valami közös eredetből fakad, amit tudunk, amit nem kell külön magyarázni, csak azt, amit pluszban én szeretnék hozzátenni. Olyannyira használhatóknak látom, hogy jelenleg épp egy ilyen összegző kötetben dolgozom, ami újra- és átírja eddigi fontos mítoszaimat, mintegy témák mentén. Az egyik épp a kezdeti Daidalosz-Ikarosz viszony. Apa-fiú, mester-tanítvány kapcsolat, ahol lassan mindegyik szerep megélhetővé válik számomra, na, nem a mesteri, hanem az apai, ami az első kötetben még nem volt átélt valóság.

És visszaautalnék a kívülállás pozíciójára, hiszen már az első könyvemben, a daidalosz-i-
ikaroszi kettősség mellett ott volt harmadik ciklusként a tenger verziója. Egy harmadik né-
zőpont.

*Beszélnél bővebben is arról, mennyiben változott az a felfogás, ahogyan a mítoszok szerepéről,
működéséről gondolkodsz? Milyen szempontok szerint végzed el az imént említett összegzést?*

Fiatalabb koromban a mítoszok felől közelítettem az élethez, tapasztalat híján nem is tehet-
tem mást. Most, hogy az élet mindenféle dolgából kivehettem a részem, az élet felől találok
újra érdekesnek a mítoszok általi magyarázatmintákat. És épp a két megközelítés közötti
számvetés teszi számomra izgalmassá ezt az összegző kísérletet. Olyan szemmel keresgélni a
régi témák között, ami ma is aktualizálható számomra, mégis újraírható, tehát másképpen is
látom és írom meg ugyanazt. Nincs olyan nagyon sok téma, ami közül válogatni lehetne, né-
hány örök, folyton ismétlődő dolog a művészet évezredeiben, és ebből még kevesebb van,
ami tényleg érdekel. Ezeknek viszont szeretném megmutatni a saját magam által újra megélt
és megírt verzióit.

*Hogyan értelmezed alkotói tevékenységedben a műfajok szerepét? Nem egy kötetekben versek
és kisprózák váltják egymást. Mitől függ nálad az, hogy egy-egy érzet, benyomás, látvány verset
vagy prózai szöveget hív elő?*

Mindig is átjárhatóak voltak számomra a műfajok közötti határvonalak, sőt, kimondottan sze-
retetek határsértő lenni. A harmadik könyvem volt a legmerészebb, a *Miért Szicília*. Esszék,
naplóbetétek és miniértekezések váltakoztak versekkel. Amit el tudok mondani prózában,
azt megteszem. Ami pedig nem megy, abból akár vers is lehet. Nagyjából ezek az irányvona-
lak. Azt általában rögtön tudom, hogy valami megírható-e prózában, és ha igen, milyenben,
értekezőben vagy szépbén. A vers egészen más ügy, sokszor érzem, hogy motoszkál, készül,
de nem tudom, mi lesz, lesz-e belőle valami. Szinte semmit sem tudok a vers keletkezéséről,
pedig írtam néhányat, olvastam is nagyon sok okos dolgot e témában, és szerkesztőként lá-
tom is, mások hogyan dolgoznak. A mitológiából hozva példát, ha elindul a hangya azzal a bi-
zonyos fonallal, akkor a csigaház-labirintuson keresztül, ha elég kitartó, eljuthat akár a köze-
pébe is.

*Ha már a Miért Szicília című kötetet említetted az imént, hogyan, milyen ritmusban váltakoz-
nak annak terében a versek és egyéb műfajú szövegek?*

Sorsszerűen alakult így, ahogy. Miniesszé-szerűségek váltakoznak versciklusokkal, mintha
gyöngyöt fűznék, egy ilyen, egy olyan színűt. A szál, amire fölfűztem, valódi városok Szicília
partjai mentén. A szövegek és a versek egy-egy kiemelt iniciáléval kezdődnek, a tartalom-
jegyzékben pedig összeolvasva ezeket a kiemelt kezdőbetűket a kötet címe jön ki. Kiagyalt
dolognak tűnhet, de először külön akartam közölni a szövegtípusokat, ciklusonként. Vers,
esszé, napló. Már készen is voltam a kötettel, miután Sziciliát is megjártam egy ösztöndíj se-
gítségével, és az útról írott napló is be volt gépelve, mint harmadik része, rétege a könyvnek,
mikor egy lakástűzben megsemmisült a teljes mű. Ami számítógépben volt, az megsült, a ki-
nyomtatott verzió elégett, a számítógépes lemez pedig megolvadt. A sors tökéletes munkát
végzett. Olyannyira, hogy a bőrkötéses, kézzel írott napló tintasorait oltóvíz mosta olvasha-
tatlaná. Azt gondoltam, hogy ez egy válasz a dilemmámra, kiadjam-e vagy sem. És megoldó-

dott. Persze, nagyon ki voltam borulva. És ahogy megnyugodtam, lassan elkezdett bennem újra motoszkálni a téma, és az is, hogyan kellene megcsinálni valójában. Voltak elszórt publikációk, jegyzetlapok könyvekben, és a fejemben is benne volt még nagyjából az egész, és akkor nekiálltam újra. Fiktív körutazást tettem a városok mentén, amelyekről rengeteget olvastam és tudtam, és amelyeket élőben is végiglátogattam. Bennem ezek a rétegek teljesen egymásra rakódtak időközben, már nem is tudtam szétválasztani, és így írtam meg. A rétegeltséget csupán a lírai és a prózaibb megközelítés jelentette, egy érzelmibb és egy objektívebb verzió ritmikus váltakozása. Elkezdtem újraírni, és láttam, hogy megy, előjönnek a megsemmisült szövegek bennem, de másképp. És beleírtam a megsemmisülés történetét is, amit aztán majdnem mindenki borgesi fikciónak tekintett. Én meg csak mosolyogtam idiótán.

A Miért Szicília után mintha Az ellenállás formái lenne az a kötet, amely egyfelől összegzi az addigi poétikai törekvéseket és tapasztalatokat, másrészt pedig új utak felé nyit. Te magad milyennek látod a kötet helyét pályádon?

Tényleg az összegzés szándékával állítottam össze ezt a kötetet, sok eredetileg verses szöveget emeltem át a *Szicília*-könyvből, de már központosítva és prózaverssé formálva, ahogy a kedvenc témáimat is aktualizáltam: hasonlóság-különbözőség, irányváltások, képek, ismétlődés, felejtés. Akkortájt nagyon izgatott a prózaversek műfajtalansága, egy olyan megközelítésben, ahogy vers és kispróza határán billeg, mégse prózaszerűen konkrét, ugyanakkor a képek leírásai mégis elég pontosak, de a képek ismeretét ne feltételezzék, a nyelv által mutassák fel. Egyszerre szerettem volna valamit egyben megmutatni az eddigi dolgaimból, és – ha lehet –, új irányokba mozdulni. Nem tudom, mennyire sikerült, de bennem ezzel a kötettel lezárult valami és tisztán új irányokba fordulhattam. A szemlélődés el is tartott egy ideig. Talán a tanulóiévek összegzése és lezárása ez a vékony kis könyv, nem csoda, hogy hosszabb hallgatás követte.

Valóban, hiszen négy év elteltével látott napvilágot következő köteted, A szövés gyakorlása. Hogyan határoznád meg azokat az irányokat, amelyeket abban kipróbáltál? Mi foglalkoztatott akkor?

Egy költői kézikönyvet szerettem volna létrehozni, ami az életről szól, ami elég konkrét és praktikus, nem csak imitálja az életművészetet, hanem rámutat és rákérdez a legfontosabb problémákra.

Milyen problémákra gondolsz?

Olyanokra, amelyek bizony elég banálisan hangzanak... Nyilván életkorból fakadó érdeklődés az ókori, középkori és barokk életfilozófiák és -stratégiák iránt, és nagyozolási mánia, hogy mindezt összegyűjtve, egyben megvalósítsam. Újabb számvetés, de nem a múlttal és a mítoszokkal, hanem a hétköznappal. Örömmel, bánattal, az idővel és a testtel. Mulandósággal és hibáinkkal megbékélni. Legalább versben. A belső nyugalom lassú keresgélése a külvilág zavaró dolgainak fokozatos felszámolásával.

Elgondolkodtatónak érzem egyik kritikused, Fekete J. József mondatait, melyek segítségével a költészetben tetten érhető elmozdulást írja körül: „amíg a korábbi kötetek az utazást, a valósat, és a szöveg-elődök nyomán tett virtuálisat tették meg alapvető költői élményül, addig e

legutóbbi – amely ugyanannyira konceptuális, mint a korábbiak –, az előzőkben fölállalt titkos életrajzok helyett a teljes alanyiségbe fordul.” Hogyan vélekedsz erről?

A *szökés* gyakorlásában a saját életemet tematizáltam, ahogy korábban (és később is) más életek kapcsán mondtam el, amit érzek, gondolok. Nincs szándékosabban fölállalt személyesség abban a kötetben. Csak kívülről tűnt úgy, hogy ez egyfajta váltás. Egy fáról, vagy egy fát ábrázoló kép kapcsán is a saját alanyiságomat fejezem ki, mikor hogy. Igazából maga a forma izgatott, a kézikönyvek struktúrája, az abban rejlő lehetőség hozta ki belőlem azoknak a verseknek a nagy részét.

2006-os verseskötényved alcíme, „improvizációk ugyanarra és másokra” utal arra, hogy új versek mellett régiek is felbukkannak benne. Mi készítetted arra, hogy korábbi köteted, A szökés gyakorlása szövegeit át-, illetve szétírd a Fékezés terében?

Két dolgot akartam sugallni az alcímmel, egyrészt, hogy nagyon fontos a hangzás, a hang, amit ki is emeltem a kötet elején. Zenei improvizációra utaltam, azon belül is a jazzre. Ezért volt jelzésértékű Miles Davistől vett mottóm, ami az identitásra kérdez rá kijelentő módon, őszinteséget sugallva. A másik, hogy tudom, vegyesen szerepelnek régi és új témák, ahogy egy-egy jazz-előadó lemezén is előfordulnak újabb változatai a korábbi számoknak, kicsit áthangszerelve, újragondolva. Ez adott bátorságot, és úgy képzeltem, ha zenében lehet ilyesmi, miért ne lehetne a költészetben is. Kiderült már rólam, hogy előszeretettel veszem elő a korábbi dolgaimat, újrahangszerelve, főleg, ha passzol is tematikusan, mert általában műegészben gondolkodom, kötetben, aminek az elkészült elemeit próbálom összeilleszteni. Amúgy a *Fékezés* verseit is tovább- és átirtam azóta, mindig máshova helyezve a hangsúlyokat, más apró részletet emelve ki, ezáltal az éppen adott pillanatokat illusztrálom, amikor ugyanazt másképp látom. Bizonyos, nekem fontos verseket befejezhetetlennek érzek, mert lényeges dolgot mondanak el, de néha ellenállhatatlan vágyat érzek, hogy átirjam őket. Függetlenül attól, hogy jobbak vagy rosszabbak lesznek-e. Nyilván egy elérhetetlen tökéletességszmény ígézetében, ami a nyelv anyagi természetéből fakadóan soha nem valósulhat meg. Mégis, újra és újra próbálkozom. Mivel költő, azaz naiv lény vagyok – nagyon.

Az isten bőre versvilága markánsan kirajzolta azt a kontemplatív, lét és halál, illetve költészet alapkérdéseit felvető, különböző határfelületeket érintő, a felszín alá bepillantani próbáló, az önértés és a környező világ megértésének igényét és tapasztalatát versbe író költői alapállást, melyet azt megelőzően az Alvó szalmakutyák szövegei is jeleztek. A lélek bőre című versben olvashatjuk a következő sorokat: „szögekkel kivert / mozdulatban nem mozdul / a mozdulatlan // szögekkel kivert / mozdulatban megmozdul / a mozdulatlan // szögekkel kivert / mozdulatban mozdul meg / a mozdulatlan”. A Dolgokban pedig így írsz: „A szenvedély természetét figyelem, / ahogy mozog bennem. Föl, le. / Fölül értem, alul csak tétlenül nézem.” Milyen koncepció mentén rendezted el az isten bőre verseit? Hogyan jelöli ki a kötet koordinátáit az imént említett két vers, az indító és a záró költemény?

Így van, így volt, folytatni akartam az *Alvó szalmakutyák* irányvonalát, mert úgy éreztem, hogy érdemes, leginkább ez fedi le a szándékaimat, ilyesmi érdekel továbbra is. A szerkezet kicsit bonyolultabb az *isten bőre* kötetben, ami a cím által jelzett témából is fakad. Karátson Gábor *Jelenések*-, „illusztrációival” szöszölve találtam Gábor utószavában egy Böhme-idézetet, aki fiatal korom egyik nagy kedvence volt, és ez az idézet legalább két-három évig nem ha-

gyott nyugton, újra és újra felszínre tört bennem ez a felszínességünkre figyelmeztető töredék: „csak a legkülső születés halott”. És előtte még azt is mondja, Isten sohasem halt meg... Isten, a fontos dolgok, a lét stb. felületét kapargatjuk, azt hisszük, hogy látunk valamit, tudunk valamit a világról, rájöttünk valamire, de lehet, hogy csak egy újabb fedőréteget tártunk fel. A rétegeket akartam érzékeltetni a hét ciklussal, szabadverseket váltogatva haiku-ciklusokkal, és középen huszonnégy négysorossal. A nyitó- és záróvers pedig még egy erősebb jelzés, hogy mi közé (két léleksatu közé) szeretném elhelyezni a verseket. Hiába rögzítem szövegekkel a dolgokat, és hiába látszik mozdulatlanul valami, valójában nem áll hatalmunkban véglegesen rögzíteni semmit, még egy szöveget sem, vagy egy szöggel valamit. A nagyon finom elmozdulások érdekelték végig, ahogy valami megmozdul a felszín kapargatása (az életünk) közben. Szándékos a végén a félreérthetőségig vitt fogalmazás, az írás is szenvedély, és az ember figyeli magát, ír vagy nem ír, mi történik, amikor ösztönös vagy, mi, amikor okosnak hiszed magad. A vers vége, az „Egyre inkább a tied vagyok.” többértelműsége jelzi pontos szándékaimat. A szeretett nő?, istené?, a versé?, a hallgatásé? A válasz igen.

Munkáidban nemcsak a műnemek és műfajok között mosódnak el a határok, hanem bizonyos művészeti ágak között is. Hogyan tudod bekapcsolni a versalkotás folyamatába a képzőművészeti és zenei tapasztalatokat?

Rengeteget tanultam és tanulok más művészeti ágaktól, főleg a zenétől és a képzőművésztől, ezek érdekelnék leginkább az írás mellett. Nagy bánatom, hogy se festeni, se zenélni nem tudok, nem tanultam meg, viszont szívesen dolgozom együtt zenészekkel és képzőművészekkel, így kicsit részesülök teremtői örömeikből. A zenétől azt tanultam meg, hogy minden jó szövegnek van, kell legyen egy saját belső ritmusa, zenéje. A képzőművésztől a sajátos, lecsupaszított képi látásmódot, a gondolatok képi kifejezését, hogy milyen erős lehet egy-egy jól eltalált kép, mint konkrétum és szimbólum egyszerre. Lehetőséget jelentenek átlépni egy másik dimenzióba, felszabadulni és felszabadítani magam a megszokott írásbeli kötöttségektől. Másfajta struktúrák, szerkezetek tanulmányozását is jelenti ez a kilépés, ami sokszor igen hatékony a saját dolgaim szempontjából.

A vizuális látásmód, a képzőművészeti érintettség valóban kezdettől fogva jelen van költészetben, legutóbb pedig, a Naptemplom villanyfényben című versciklusodban, amely nem mellesleg a 2011-es Salvatore Quasimodo Költőverseny győztes pályamunkája, kifejezetten ezt állítod fókuszba. Hogyan helyezkedtél bele Csontváry Kosztka Tivadar szerepébe, és hogyan tetted magadévá festői látásmódját, művészetfelfogását?

Mindig is nagyon szerettem Csontváry képeit, meghatározó élmény volt fiatal koromban. A *Miért Szicília* kötetben ő az egyik főszereplő, aki után nyomozok, hogy miért ment, mit keresett és talált Szicíliában. Amikor a taorminai görög színházat élőben is láthattam, volt nálam egy Csontváry-képeslap, az alapján megkerestem, hol állt a Mester zseniális képe megfestésekor. Talán sejtettem, hogy majd egyszer foglalkozom vele hosszabban és komolyabban. Aztán néhány éve éreztem, hogy eljött az idő, birtokomban van az a technikai tudás, amivel talán meg tudok írni egy ilyenfajta művet róla. Magamnak írogattam, egyetlen részlet se mutattam meg senkinek, és nem is publikáltam. Pihent már a kész kézirat egy ideje, amikor gondoltam egy merészet és beadtam az éppen aktuális pályázatra. Nagyon kedveltem mindig is ezt a fajta tájfestészetet, amely konkrét és szimbolikus egyszerre, nem volt nehéz

belehelyezkednem festői látásmódjába, és nagyon élveztem. Emellett vélt vagy valós örülete, a száz százalékos erőbedobás a létminimum peremén, a mindennapos szellemi és anyagi küzdelem mind nagyon szimpatikussá tette lényét, és úgy gondoltam, egy fiktív álnaplóval érzékeltetem életének azt az oldalát is. Csak ezzel a megszállottsággal lehet nagy műveket létrehozni, ha a kortársaid ki is nevetnek érte.

Akkor tehát kezdettől fogva egy több versből álló kompozícióban gondolkodtál. „Kép és hátoldala” egyaránt láthatóvá válik a ciklusban, amennyiben a versekhez fiktív jegyzeteket kapsz. Hogyan látod újraírhatónak a képzőművészet nyelvén megszületett alkotásokat saját költői eszköztárad segítségével?

Általában mindig kötetben gondolkodom, vagy inkább reménykedem, hogy összejön a kötetnyi anyag egy fontosabb ciklusból. Elindul valami, néhány darab, de még nem tudni, hogy meglesz-e. A Csontváry-versekhez azzal a szándékkal kapcsoltam a fiktív jegyzeteket, hogy egészítsék ki az összképet az élet oldaláról, és nyugodtan lehessen félreérteni, miszerint ezek Csontváry naplójegyzetei. Abban is reménykedtem, hogy a képeket úgy tudom a nyelv által újrafogalmazni, hogy a képek ismerete vagy melléklete nélkül is működjenek, önálló versként. Kísérleteztem már ilyesmivel rövidebb ciklusok esetében, hogy a képeket használjam témaként, újrafogalmazva, újratereztve őket, nem félve attól sem, hogy nem ugyanazt a képet látjuk majd a vers által. Így kerülhet bele az én látásmódom is azáltal, hogy mit emelek ki és mit rejtsek el, vagy éppen mit hagyok ki a megjelenítésből. Úgy érzem, megvan már hozzá a technikai tudásom és a bátorságom is, hogy mindezt megvalósítsam.

XANTUSiána című opusod Xantus Jánosról, a tudósról, az utazóról, Old Shatterhand modelljéről szól. Hogyan jött létre a kötet? Elsődleges célod az volt, hogy újragondold a verses regény műfaját, vagy először azt tudtad, hogy Xantusról szeretnél írni? Mi az, amitől izgalmassá vált számodra főhősöd élettörténete?

Azon túl, hogy mindig érzékeny voltam az indiánosdira vagy a Cseh Tamás-féle Indiánra, nem gondoltam soha, hogy témaként fogok ezzel foglalkozni. Old Shatterhand felől érkezett a támadás. A Nagy Könyv akción kellett volna előadást tartanom egy könyvről (a százból), és Bulgakov meg Dosztojevszkij már le volt stoppolva, és amúgy is bosszantott az egész ügy, hogy ennyi pénzt szórnak el a médiában feleslegesen, miközben a könyvkiadás például haldoklik. Így viccből a Nagy Indiánkönyvet választottam. Felkészülés közben viszont már rátaláltam a Xantus–Old Shatterhand azonosságra, és elindultam Xantus nyomában. Az „Európa indiánjai vagyunk”-dolog adta az első nagy lökést, az, hogy Xantus Amerikában így jellemezte a magyarokat. Friss EU-tagországgként roppant találónak és aktuálisnak éreztem. Aztán lehetőség nyílt a valós indián élet elmesélésére, nem a Karl May-féle mitikus-mesésre, hanem néprajzi alapozottsággal és hitelességgel korrigálni tévedéseit. Xantus rendkívül problematikus figurának tűnt, akár Csontváry, és ez nagyon izgalmassá tette. Igazi romantikus Hős, Tudós, Kutató, de leginkább egy nagyon szerethető kalandor, aki azért hatalmas dolgokat hozott össze, de az élete végén mindent elfelejtve megőrült, és például női ruhákban járt. A ketőssége vonzott, egy meg nem értett, örült zseni volt ő is. A verses regény műfaja közben adódott, amikor már nagyon tudtam, mit és hogyan is szeretnék megírni. Egyszerűen ez a műfaj passzolt a témához.

Az indiánosdi újra eszembe juttatja a beszélgetés elején említett kötetet, a Csendes Toll életét. A Palimpszeszt című bejegyzésed így szól: „Olyan könyvet szeretne írni, amelyben egymásra írhatóak pillanatnyi, szubjektív jegyzetei, melyek az olvasás menetét nem szabják meg, legfeljebb egy időbeli irányultságot jeleznek. És amelyek együttes olvasása valami lényegeset árul el a pillanatról, a pillanatnyiság természetéről. Így mindig lesz mit kapargatni, kaparászni rajta.” Hogyan rendezted el könyvedben az összegyűlt kisprózákat? Miért találtad alkalmasnak a szótárformát mint szervező elvet?

Eleinte a pillanat kisregényét akartam megírni, pillanatnyi jegyzeteken keresztül villantani fel egy élet fontos állomásait, dolgait. Aztán egyre inkább kikapcsoltam az időbeliséget, rájöttem, hogy nem fontos, nem viszonyítási alap, és a szótárforma segített, hogy ne egy didaktikus, pontosabban lineáris életútszerűség rajzolódjon ki. Ez tette lehetővé, hogy Csendes Toll érzései és gondolatai is megjelenhessenek, egy kevésbé egységes műfajszerűségben. Látszólag ugyan semminek semmi iránya, szabálya, minden spontán módon építkezik, hiányosan és össze-vissza. Valójában azonban úgy alakítottam a szótár címszavait utólag, hogy a fejemben meglévő, elképzelt szerkezethez legyen egyre inkább hasonlatos, pakoltam, húztam, újraírtam és átneveztem szócikkeket, amíg nagyjából olyan nem lett, amit szerettem volna.

Nevdeddel nemcsak versek és kisprózák élén találkozhat az olvasó, hiszen esszéket és kritikákat is publikálsz. Régóta foglalkoztat a tenger motívuma, és Márai nyomán kifejtetted, hogy vannak, akik a fürdőkádból is képesek megpillantani a tengert. Ezen alapgondolat köré szerveződik 2009-es esszéköteted (Fürdőkádból a tenger), amelynek egyik, Az alkalom állandósága című, Borbély Szilárdról szóló írásában (érzésem szerint saját szövegeidre is vonatkoztathatóan) így fogalmazol: „...az esszék még a verseknél is árulkodóbbak. Bennük mindaz az intellektuális kaland és gondolatosság megtalálható, melyet Borbély nagy gonddal igyekszik elrejtteni, beburkolni verseiben.” Mit jelent és hogyan értelmezhető számodra az esszé műfaja? Az említett szövegek – beleértve a kritikákat is – hogyan segítik önmagad megértését, és a saját alkotói próbákkal való szembenézést?

Az esszé személyes vallomás a legfontosabb problémáimról. Amikor már se versben, se szépprózában nem tudom elmondani, amit szeretnék, akkor jön, marad az esszé. De akkor is, amikor kritikában vagy tanulmányban túl objektívnek gondolom egy téma kibontását. Marad az esszé, mint univerzális megoldás. A tengerről például biztosan folyamatosan írnék esszé-szerű naplót, és egyáltalán csak arról írnék, vagy hallgatnék, ha ott élnék. Amit Borbély Szilárd kapcsán idézel, az úgy van, hogy az ember saját tapasztalatain át érti meg a másikat, és fordítva, a mások dolgaival való foglalkozáson keresztül valamit jobban, mélyebben megért önmagából, közelebb jut saját magához is. Ezért egy időben nagyon szívesen írtam sajátosan az esszé felé elmozduló kritikákat. És mivel ezek rendre szabálytalan kritikák voltak, egy idő után fel is hagytam a művek és szerzőik számvetésével.

Miért tartottad fontosnak, hogy „húsz év kísérleteiből” összeállítsd a kötetet? Hogyan függetlenedhetnek a szövegek eredeti közegüktől, megjelenési körülményeiktől, és mennyiben olvastatják magukat másként a kötet kontextusában?

Úgy válogattam a rengeteg anyagból, hogy egymást erősítsék a szövegek, és az is szempont volt, van-e benne valami izgalmas dolog, ami túlmutat az adott könyvvel/szerzővel való foglalkozáson. Szándékom szerint az adott témát árnyalják a különböző megközelítések, válasz-

kísérletek és kérdésfelvetések. Oda-vissza játékot alakítanak ki egymás között. Különben a magam részéről nem láttam volna értelmét/izgalmát a kritikák csokorba gyűjtésének, mivel nem vagyok kritikus.

1993-ban lettél a Tatabányán működő Új Forrás irodalmi, művészeti és társadalmi folyóirat szerkesztője. Milyen légkör fogadott, amikor annak idején beléptél a szerkesztőségbe?

Szerencsém volt, még épp láthattam egy letűnőben lévő század működését folyóirat-szerkesztőségi szinten is. Tulajdonképpen még a rendszerváltozás előtti struktúra működött, roppant érdekes és tanulságos volt, és abszolút megváltoztathatatlanak tűnt. Afféle félszerzetként, félállásban próbáltam kitanulni a mesterséget, ami nagyon hasznosnak bizonyult a későbbiekben, hiszen lebontva tanulmányozhattam a folyamatokat, láttam, hogyan épülnek egymásra a fázisok. Rovatok és rovatvezetők voltak, olvasószerkesztő, korrektor, tördelő és gépíró, szóval egy igazi archaikus folyóirat-struktúra. A légkör nem volt rossz, csak kicsit merev, de jól látszottak a szerkesztőségen belüli erővonalak, ami természetes, hiszen több ember dolgozott együtt, időnként sérültek az érdekszférák. Ettől függetlenül jól kijöttem a munkatársaimmal, és a főszerkesztő, ha picit óvatosan is, de teret engedett az örületeimnek, szinte azonnal összekalapálhattam egy Hamvas-számot, hivatkozva helyi, bokodi erőmű-beli tevékenységére, és ezt nagyon jól fogadták az olvasók.

Négy évvel ezelőtt átvetted a főszerkesztői teendőket. Szembetűnő a változás a lap külső megjelenését és tartalmát illetően egyaránt. Hogyan látod a folyóirat átalakításának lépéseit, folyamatát irányításod alatt? Melyek főszerkesztői elgondolásod főbb sarokpontjai?

Kívül-belül ráfért már a régi Új Forrásra a változás, ezt tudtuk Monostori Imre főszerkesztővel mindketten, tervezgettük is, aztán Imre kitalálta a helycserés támadást, hogy megmentjük a lapot, kívülről ne szólhassanak bele. Ezt az új seprű lendületével végre is hajtottam, szinte azonnal. A korábbi, hosszú főszerkesztő-helyettesi tevékenységem tapasztalatai kellően megalapozták ezt a változást, noha nekem alkatilag ideális volt a másodtisztí szerep. Elgondolkoztam a negyvenéves múltom, azon, hogy mi volt benne jó, megnéztem alaposabban a társfolyóiratokat, mit és hogyan csinálnak. Felmértem, hogy egy kis vidéki folyóirat csak valami nagyon mással tud felszínen maradni, egyedi dolgokkal. Tematikákat találtam ki, számokat és blokkokat, aztán nekikezdtem álmaim megvalósításának. Megfelelő társat találtam megfelelő időben, Szénási Zoltán irodalomtörténészt, és szépen becsatlakoztak a még fiatalabbak is. A számunkra fontos idősebb mestereket tiszteletbeli munkatársnak kértük fel (Vasadi Péter, Hobo, Muzsnay Ákos, Monostori Imre). Mindvégig kelet-európai módon visszafelé gondolkodtunk, számba vettük sekélyes lehetőségeinket és szűkös kereteinket, annak megfelelően találtuk ki a megoldásokat. Színes és egyedi borító minden számnak, jól érzékelhető, zsebfüzet-méret, vastagabb papír, meglepő, de nem hivalkodó témaválasztás, új és független honlap kiépítése, a könyvkiadói funkció feltámasztása. Mindez csak a megfelelő külső igényességgel megvalósítva válhatott működőképpé, ezt tudtuk, erre nagyon figyeltünk. Folyamatosan rendezvényeink, koncertjeink, estjeink vannak helyben és Budapesten is, ezzel a folyóirat-kategóriát ki is nőttük, Új Forrás Klub lettünk, magunk között törzsnek nevezve ezt a kulturális csoportosulást.

Milyen nehézségekkel kell szembenézned és megküzdened főszerkesztőként? Meddig tudsz előretekinteni és tervezni?

A mindennapok a legnehezebbek, de nem főszerkesztőként, hanem titkárnőként, könyvelőként, ügyintézőként, olvasószerkesztőként és korrektorként kell tevékenykednem, nincs ezekre külön emberünk, mindent magunk végzünk el és folyton tanulunk, tanuljuk, mit hogyan kell csinálni ebben az egyre kafkaibb világban. Főszerkesztőként pedig megálmodom a tematikákat, rakosgatom a szövegeket egymás mellé, mögé, elé – szerkesztek. Ezt élvezem legjobban. Éves támogatási rendszer van Magyarországon, így maximum egy évig látok előre, most év végig tudom nagyjából, mit szeretnénk és tudunk megvalósítani.

Említetted, hogy dolgozol az Új Forrás által korábban is működtetett könyvkiadó feltámasztásán, pontosabban már néhány kiadvány napvilágot is látott. Beszéljél ezekről? Milyen további terveid vannak?

Egy igazi csemegével indítottuk újra a lap könyvkiadói tevékenységét, *Levelek Pilinszkynek* címmel a költőnek írott levelekből adtunk ki egy átfogó válogatást, ami akár üzleti siker is lehetett volna, ha nagyobb támogatást kapunk rá, és így nagyobb példányszámban tudjuk kiadni, de a szellemi siker megtörtént. Azóta megjelent még négy könyvünk, amik szintén remek fogadatásban részesültek. (Krucik Zoltán, Danyi Zoltán, Zudor János, Szénási Zoltán kötetei.) Igazából kuriózumokat szeretnék kiadni, szellemi és esztétikai értelemben is, egyedi könyveket, ahol kép és szöveg erősíti egymást és vizuálisan is tükrözni tudja az elképzeléseinket. Most jelent meg egy verseskönyvünk tele rajzokkal (Wehner Tibor és Kovács Péter közös könyve), tervezünk egy kortárs indián költőt kiadni fotókkal és kíséző, magyarázó szöveggel. Egy zseniális magyar zeneszerzőről (Dukay Barnabás) is szeretnék kiadni könyvet, fotókkal, beszélgetésekkel, cédékkel. Nem olyasmit, amit nagy kiadóknak kell kiadni, hanem kuriózumokat, könyvműveket.

Lezárásként részben visszautalok beszélgetésünk elejére, hiszen akkor is szóba került a vidékiség. Hogyan látod, mennyiben befolyásolja ma személyes alkotói jelenlétedet, és az általad vezetett folyóirat működését a vidéki léthelyzet?

A korábban átoknak tűnő vidékiséget ma egyértelműen áldásnak érzem. Az anyagi küzdelmekkel együtt, hiszen ez is a legjobbat hozza ki belőlünk, belőlem. Biztonságot jelent, nyugalmat és távolságot a kevésbé fontos dolgoktól. Egy órányi vonatútra vagyunk a fővárostól és ez éppen ideális. Ha kell, bármikor könnyen föl lehet utazni, ha nem, nem érdemes az időt és energiát pazarolni, itthon ki lehet ülni a kertbe vagy a tópartra egy könyvvel. A lap messze az egyetlen és megbízható szellemi értékeket közvetítő orgánus helyben, kellő frissességgel és flexibilitással, hisz sokféle dolgot csinálunk, több helyen jelen vagyunk a térségben, miközben még szerkesztőségünk sincs, kocsmákban zajlanak a szerkesztői értekezletek. Alkotóként pedig lételememmé vált a vidékiség, és ezt talán leginkább Csendes Toll áldásos és kitartó közreműködésének köszönhetem.

Xaver Bayer prózája elé

Xaver Bayer (Bécs, 1977) az osztrák prózairodalom visszahúzódó fenegyereke. A Hermann Lenz-díj átvételekor tartott beszédében az érzéseket az állatokhoz hasonlította. Egy érzés is lehet házias vagy vad, és ha kapcsolatba lép a szívvel, úgy kell tenni, mintha semmi se történt volna, mintha állatot figyelnenék észrevétlen a természetben, a tekintetet félíg oda, félíg elfordítva, hogy ne ébresszen félelmet, de a környező világot mégis be tudja fogadni.

Az *Alaszka utca* (*Die Alaskastrasse*, 2003) hőse a kocsija, mobiltelefonja és a pornó visszafogott élvezetében éli ki magát. Az unalmas, érzéketlen mindennapokat hirtelen legyőzi az életundor, a magány és az örület. A *Tovább* (Weiter, 2006) egy számítógépes magazin szerkesztőjének karkai átváltozását írja le. Hősünk egy játékfejlesztővel szeretne interjút készíteni, de csak a nővérét találja otthon, tehát elindul hazafelé. Egyik pillanatról a másikra felerősödik a látása és a hallása. Ez az érzékeléserősödés Handke-t idézi, ahogy Leopold Federmaier is írja egy recenziójában. Bayer szeizmografikus pontossággal írja le a külső és belső megrázkódtatásokat, de a Handke-hősökkel ellentétben, itt nincsenek vágyak. A számítógépes játékok generációja, amibe Bayer is tartozik, az utópiát a képernyőn látja és unatkozik.

Nyugtalanító az energia, ami *Az átlátszó kezek* (*Die durchsichtigen Hände*) alakjait úzi: végtelenen nonkonformisták, megszállottan keresik az utat az ismeretlenbe. Rémálomszerűen kiszakadva a kispolgári létezésből néhányan merényletűvé, terroristává válnak, elvesztik a kontrollt, és csak amint életveszélybe kerülnek, ébrednek magukra. A 22 elbeszélésben a durva öndekestruktúrából és hasítóan éles érzékelésből Bayer visszavett és tisztán körvonalazható parabolászerű szituációkra szorítkozik. Néhány motívum plakátszerű, Kafka és Borges logikája kitapintható. Kafkát egyébként is megidézi az egyik elbeszélésben: „A szobának, amiben épp vagyok, több kijárata van. Sőt a kijáratok, a falakkal összehasonlítva, többségben vannak. És maguk a falak bizonyos tekintetben kijáratok is, csak fordított előjellel.”

Lesi Zoltán

XAVER BAYER

A vízesés

A fák közti, nagyjából három méter széles ereszkedőről alig egy lépés volt a folyómeder. Nehéz volt elhinni, hogy mindezt a víz alakította ki, ugyanis a meder kiszáradt, mondhatni porszáraz volt, ahogyan azt megállapíthattuk, amikor letérdeltünk, és megtapogattuk a talajt. Tizenegyen voltunk: a négyfős család, akik egy nyeregményjátékon jutottak hozzá az utazáson, a kalandon, a felfedezőúton – vagy bárminek is nevezzük – való részvételhez, aztán ott volt még a két riporter, egy férfi és egy nő, akiknek az volt a feladata, hogy az egész vállalkozást dokumentálják, továbbá három hordár a környékről, végül pedig mi, a pár, akik csak véletlenül sodródtunk a csapathoz. Kezdetől fogva libasorban haladtunk előre. A korai és hűvös napszak ellenére hamarosan teljesen átizzadtuk a ruhánkat, és örültünk, hogy másfél órányi barangolás után a száraz folyómederben végre elértünk oda, ahol a föld már nedvesebb volt, és a víz a talajba szivárgott, vagyis ahol a vízesés utolsó nyomaival találkozhattunk. Levettük a cipőnket, és innentől kezdve mezítláb haladtunk tovább a bokáig érő vízben. Mintha csak a mi üdvözlésünkre gyűltek volna ide, ultramarin színekben pompázó pillangók táncoltak körülöttünk. Szitakötők zümmögtek az arcunk előtt, mintha ajánlkoznának, hogy az utat mutassák. Békák és gyíkok menekültek előlünk a parton összegyűlt levelek alá, amint a közelükbe értünk. Kényelmes volt mezítláb haladni a vízben, és minden lépésnél éreztük a talpunk alatt a kavicsokat, mintha strandon volnánk. A levegőt lágy sóhajtás járta át, egyfajta csönd, amelybe valójában a legkülönbébb hangok vegyültek. Ott volt benne a szitakötők szárnyának verdesése, és a vízfelszín hangja is, amelyet saját lépteinkkel kavartunk fel, továbbá a szél, amely finoman lehelt keresztül a pókhálókön. Csak egyszer kaptuk fel mind a fejünket: a két riporter egyikének mobiltelefonja megcsörrent, amiből legalább megtudhattuk, hogy még van térerőnk. A következő órában mindenestre sor került az első kellemetlenségre. Ugyanez a riporter, aki egyébként rövidhírek írásával és olvasásával kereste a kenyerét, az idő előrehaladtával egyre inkább lemaradozott tőlünk, mígnem egyszer csak teljesen szem elől veszítettük. Tudomásul vettük a dolgot, és úgy határoztunk, hogy rövid pihenőt tartunk, amely alatt beérhet minket, de miután egy újabb félóra elteltével sem bukkant fel, nem tehattünk mást, mint hogy ismét útra keltünk. Nagyjából két óra elteltével – dél volt, és a Nap magasan csüngött a fák lombjai fölött –, miután a víz néhány kilométeren keresztül a föld alatt folyt, elértük utunk újabb szakaszát, a vízesés igazi medrét. Itt a víz fokról-fokra mélyült, és hordáraink a vállukon átvetett szíjak segítségével a fejükön rögzítették a csomagokat és a hátizsákokat, hogy akkor se veszítsenek el

semmit a felszerelésünkből, ha szükség esetén úsznunk kell. Ez a hely egy kissé úgy nézett ki, mintha egy barlang bejárata lett volna, ugyanis mindkét oldalon magas, egymás felé hajló sziklafalak meredeztek, és könnyen el lehetett képzelni, hogy az esős évszakban a folyó több méteres magasságban zúdul előre a völgy irányába. Ez volt az első alkalom, hogy némi tiszteletteljes borzongás, sőt talán félelem ébredt bennünk az utunkat illetően. És ez volt egyúttal az első alkalom, amikor a családhoz tartozó két gyerek nyafogni kezdett. Éhesek voltak, azt mondták, fáj a talpuk a sok gyaloglástól, és még mindenfélére panaszkodtak, amivel a gyerekek igyekeznek felhívni magukra a felnőttek figyelmét. Mindenesetre megkönnyebbülve vettük tudomásul, hogy a szülők nem szándékoztak a kedvükért változtatni az eredeti tervükön. Hamar meggyőzték a gyerekeket, hogy már nincs messze az úti cél, ahol majd kényelmesen megpihenhetnek, és ezzel a maguk részéről ők le is zárták ezt a kérdést. Nem vártunk tehát tovább, hanem elindultunk, és levetett ruháinkat is a hordárokra bíztuk, miután a férfiak fürdőnadrágban, a nők pedig bikiniben vagy fürdőruhában haladtak tovább a vízesés felé. Első lépéseink elővigyázatosak voltak, mint amikor az ember a partról egy ismeretlen tengerbe lép vagy egy sötét, sötét, zavaros vízű tóba ereszkedik alá, amelynek egyáltalán nem tudja felbecsülni a mélységét, és csak a szerencsében bízva teszi egyik lábát a másik után. Az első métereken a víz még csak a köldökünkig vagy a mellünkig ért, majd ismét valamivel sekélyebbé vált. Természetesen a gyerekek voltak a legnehezebb helyzetben, hiszen nem tudtak úszni. A szüleikre voltak utalva, akikbe sírdogálva csimpaszkodtak. A szülők ezt is félig kedélyes, félig gúnyos nevetéssel vették tudomásul, ám ez nemigen segített a gyerekeknek abban, hogy leküzdjék nyilvánvaló aggodalmukat. E tekintetben mi nem nagyon figyeltünk egymásra, hiszen végső soron mindenkinek magára kellett vigyáznia – ahogyan az a szerződésben is ki volt kötve –, és ehhez tartottuk is magunkat. Ettől a ponttól kezdve vált valóban izgalmassá az expedíciónk. Az út nem volt túlságosan meredek, néha úsztunk egy kicsit, néha, amikor sekélyebb részhez értünk, gyalogoltunk, és néha sziklákon kellett felmásznunk, ami azok számára, akik rendelkeztek a szükséges akrobatikus képességekkel, valódi örömmünnepet jelentett. Aztán amikor egy nagyjából tíz méter magas sziklafalhoz értünk, úgy tűnt, hogy nem tudunk továbbhaladni. Pihenőt tartottunk, és néhányan elheverték az út menti sziklák egyikén, miközben a riporternő folyamatosan és minden létező helyzetből és beállítással, többek között a víz alól is fotókat készített rólunk. Kényeztette a hiúságunkat a dolog, hiszen ebben a környezetben bizonyára úgy néztünk ki, mintha magunk is bennszülöttek vagy ősemberek, a civilizációtól még meg nem rontott teremtmények, a mértékletesség és a lelkiismeretet nem ismerő őrzöngés isteneinek nemes szolgálói volnánk. Mialatt kipihentük magunkat, és szerényen a kamerába mosolyogtunk, az egyik hordárunk egy majom ügyességével megmászta az előttünk tornyosuló sziklafalat, hozzákötött odafönt az egyik fatörzshöz egy kötelet, majd leengedte, hogy annak segítségével mi is fel tudjunk kapaszkodni. Kis idő elteltével sorban fel is jutottunk. A sportosabbak számára ez nem jelentett gondot, de a repor-

ternő a látszólag kidolgozott teste ellenére alig tudott felkecmeregni, az anyuka pedig csak a kötél harmadáig jutott, amikor visszazuhan a vízbe. A gyerekekről már nem is beszélve, akik sápadtan üldögéltek a sziklák tövében, és aligha tették büszkévé a szüleiket. Az apa, aki ekkor már mellettünk állt odafönn, fontolóra vette, hogy mit tegyenek. Mindennel megpróbálkozott, bátorította, vigasztalta, korholta és átkozta a családját, de semmi sem segített. Olyan pillantást vetett ránk, mint amikor a súlyos beteg könyörög bocsánatért, felsóhajtott, megvetően kiköpött, majd ismét leugrott az övéihez. Hallottuk, ahogy belesobban a vízbe, és ezzel utunk ezen fejezete is lezárult. Ugyanaz a hordár, aki korábban elsőként mászott fel, most felhúzta és összegöngyölt a kötelet, majd anélkül, hogy búcsúzkodásba kezdtünk volna, tovább indult immár hat fősre fogyott csapatunk. Megvolt az előnyünk, hogy most, mivel már nem lassítottak le a gyerekek, jóval gyorsabb tempót tudtunk diktálni. Olyan szűk volt a kis kanyon, amelyben mentünk, hogy amikor felpillantottunk, alig láttunk valamit a környező növényvilágból. Meztelen sziklák között haladtunk a forrás irányába. Érdekes módon a sziklák nem voltak csúszósak, nem nőtt rajtuk moha, úgyhogy többnyire csak megfelelő egyensúlyozással és határozott szökkenésekkel tudtunk előrehaladni. Természetesen egyre inkább sajogni kezdtek a tagjaink, de idáig még nagyobb fáradtság nélkül eljutottunk, és kifejezetten élveztük a sportként is felfogható tevékenységet. Néha megálltunk egy pillanatra, hogy fülünk, hátha a vízesés közelébe értünk-e már, amelyről fogalmunk sem volt, milyen messze is van egyáltalán, de sosem tudtuk biztosan, hogy valóban a zuhatag hangját, avagy csak saját vérünk tompán szóló morajlását halljuk. Ezeket a zörejeket leszámítva egyedül a riporternő fényképezőgépének kattánásait hallottuk, amellyel szabályszerű szüneteket követően újabb képeket készített, miután a bikinijéhez rögzített vízálló és színes, töltényhevederhez hasonlító tokból elővett egy újabb filmtekercset. Hordáraink reggel óta szinte egy szót sem váltottak egymással, mi pedig párként szintúgy megvoltunk beszélgetés nélkül, ami talán a körülményeket leszámítva is mindkettőnk számára az ideális állapotot jelentette. Délután aztán az éhségnek köszönhetően újabb pihenőt tartottunk. Egy sziklakiszögellésre kitettük a szendvicseinket, és gyümölcslevet töltöttünk a magunkkal hozott kulacsokból és dobozokból. A hordároknak mindebből semmi nem volt elég jó. Ha megkínáltuk őket egy falattal, gúnyos mosoly kíséretében háritották el, és inkább azokat a zöldes gyökereket rágcsálták, amelyeket a földből húztak ki, vagy hirtelen mozdulattal bekaptak egy rovar, ami éppen az arcukra szállt. Nem sokára jóllakva, de nem túlságosan eltelve felszedelőzködtünk, és ismét útra keltünk. Egy rendesen elárasztott hosszabb szakasz állt előttünk, amelyen csak úszva tudtunk keresztüljutni, majd húsz perc elteltével ismét sekélyebbé vált a víz. Csak egy óra elteltével tűnt fel, hogy a riporternőnek nyoma veszett. Feltűnt, hogy hiányzik valamiféle, már-már megszokott hang, és rájöttem, hogy a fényképezőgépének ütemes kattogatása volt az. Ahogy megfordultam, megbizonyosodhattam róla, hogy korábbi útitársunk már nincs velünk. Amikor rákérdeztem a dologra a hordároknál, nem kaptam választ.

Egyikük úgy emlékezett, utoljára még akkor látta a nőt, amikor az imént együtt úsztunk. Akkor is a fényképezőgépébe nézett, ezért a hordár úgy vélte, minden rendben van, és tovább úszott. Ezúttal is elhatároztuk, hogy várunk egy fél órát, hátha felbukkan. Miután csak nem akart megjelenni, kissé elkenődtünk, mindenekelőtt a számos szép fotó miatt, amelyek most bizonyára veszendőbe mentek. Ámde valódi problémáink csak ekkor kezdődtek el. Miután röviden szót váltottak egymással, a hordárok a tudomásunkra hozták, hogy nem szándékoznak tovább jönni az úton. Sem a kérlelés, sem a pénz, sem a fenyegetések nem másíthatták meg ebbéli szándékukat. Akár a makacs öszvérek, amelyek nem hajlandók elvégezni kötelességüket, többé nem voltak hajlandók elmozdulni a helyükről. Ha bármit is használt volna, nádpálcával hajtjuk őket előre, de hát ők hárman voltak, és nyilvánvalóan erősebbek is nálunk. Fogalmunk sem volt róla, hogy mitévők legyünk. Azt gyanítottuk, valamiféle tabuval magyarázható a hordárok viselkedése, és talán valami tiltott, szent területre érkeztünk, amelynek határát nem akarták átlépni. Arra jutottunk, hogy ebben az esetben semmi sem segíthet, úgyhogy saját erőnkből kell továbbmennünk. Mennyire meglepődtünk aztán, amikor az egyik hordár a kérdésre, hogy vajon vallási okokból nem hajlandók tovább jönni, egyszerűen az arcunkba nevette, legyintett, majd lakonikusan kijelentette, hogy miután már egy fél napja úton vannak, egész egyszerűen nincs kedvük többet gyalogolni, és hogy ma este egy számukra igen fontos labdarúgó mérkőzés lesz a tévében, ezért aztán, hacsak nem akarnak lemaradni róla, haladéktalanul el kell indulniuk visszafelé. Lecsatolták magukról a hátizsákokat, visszaadták mindazt, ami a miénk volt, barátságosan intettek felénk, majd nevetéssel kísért lépésekkel gyorsan magunkra hagytak bennünket. Tulajdonképpen bánkódnunk kellett volna, hogy most nekünk kell vinnünk a csomagjainkat, mégis úgy éreztük, mintha egy teheről szabadultunk volna meg. Nem sok hiányzott hozzá, hogy örömünkben táncra perdüljünk, de végül megelégedtünk azzal, hogy átöleltük egymást. Máris útra keltünk, még mindig körbevéve a természetől, amely olyan fenséges volt, amiről az ember csak álmodni mer. Ahogy a délutáni forróság lassan alábbhagyott, egyszerre mi is úgy éreztük, hogy elérkezett az elválás ideje. Igaz ugyan, hogy az egyik előttünk magasodó sziklafal, amelyről tudtuk, hogy csak egyikünk lesz képes saját erőből megmászni, eleve elkerülhetetlenné tette az elválást, ám ennek szükségességét már korábban is megéreztük, anélkül, hogy kimondtuk volna. A fal tövében hosszan egymás szemébe néztünk, bensőségesen megcsókoltuk egymást, majd pár perccel később máris a meredeken emelkedő, tizenöt méteres sziklatömeg választott el bennünket egymástól. Úgy indultunk tovább az ellenkező irányba, hogy közben mindketten sejtettük, egyikünknek sem jut eszébe, mi is lesz így a másikkal. Több órányi barangolás és mászás után elkezdett bealkonyulni. A napsugarak egyre laposabban érték a fák tetejét, és az erdő zörejei is megváltoztak a korábban tapasztaltakhoz képest. Itt-ott madarak csivitelése hangzott fel, mintha egy nagy és hasas üveg belsejéből szabadulnának ki a buborékok, és még mindig nem lehetett megállapítani, hogy a vízesés feltételezhető hangja

közelebb került-e, vagy hogy hallható-e egyáltalán. A folyam sodrása erősebbé vált ugyan, és a folyómeder is kiszélesedett, de valami megmagyarázhatatlan okból lehetetlennek tűnt megállapítani, hogy az utazás, a kaland, a felfedezőút, vagy bárhol is nevezzük, meddig tart még. Az út mindenesetre kérlelhetetlenül továbbvezetett az erdőn keresztül, és a folyó minden kanyarulata után, amelybe befordulva az ember talán azt remélhette, hogy végre valahára a céljához ér, újra és újra csak egy újabb folyószakasszal és egy újabb kanyarulattal találkozott, és még az orra előtt repkedő pillangók és legyek és szitakötők is mintha ugyanazok lettek volna, ahogy szórakozottan követték és abajgatták, és valamivel mindig gyorsabbak vagy távolibbak voltak annál, semmint hogy el lehetett volna őket kapni vagy hessegetni. Ahogy aztán az állandó ciripelés lassan alábbhagyott, az egyre jobban elhatalmasodó alkonyat valami mást, valami óriásit és nyugtalanítót is az erdő és a folyó fölé terített, és az út során az első alkalommal uralkodott el bennem az érzés, hogy nem vagyok egyedül, és saját akaratomból megálltam, hogy lassan elfordíthassam a fejem, és végre lássak, végre lássak, végre lássak.

Fordította: BARTÓK IMRE



KABAI LÓRÁNT – ZEMLÉNYI ATTILA

A vasgyári eklógákból

IV. Római klub

Öreg és fiatal roma beszélgetnek, körülöttük asszonyok, romnyik, purgyék alapzsivaja, pálinkafőző a temetővel szemben.

ELSŐ PÁSZTOR: Varjak repülnek vasgyári temetőn át pálinkafőzde felé,
ámuló, fekete, háromperhármas tartótisztjei az égnek,
alsó kövér ágra, jó odvasra gallyaznak, szemeik sötéten, jéghide-
gen égnek, plafonig ér a fülük. Szárnyas besúgói az ősznek, a télnek.

ÖREG ROMA: Devlába eriggyél má' te meg a mákos lecsóba,
Mondom suneltam a vazsgyári Rémet, a Múltot.
Nem izs gép, nem izs ember, tőccsél már, csávókám, egyyet!

FIATAL ROMA: Dada Fater, nem hiszek magának, nem látott maga semmit,
Csak csórták a vasat és az árnyéktól beszart.
Este van, este van, rézeleje, megmutatom
nem rossz példa, bár ragadós, mint luvnya picsája,
csak nem kéne épp ezt mebugázni, a csövét
a derék üstnek, miből ömlik a pala... pálesz,
oltva gyötrő szomjunkt, mit érlel a Zóna.
Öntse, Fater, a cefrét gyorsan, mielőtt kileheljük
lelkünk az acél gyárpárduc torkába sziszegve!

ÖREG ROMA: Én nem láttam, szarvazsgyári négergyerek?
Mindent láttam! Evvel a két öreg kanyhallómmal!
Láttam az ördögfekete, vaszabáló démont,
hogy a rák álljon ki a szájából, nincs annak szive.
Magadnak izs, nekem izs cefrét, négercsávó,
mer még most is feláll a faszomon is a szőr,
ha rágondollok, már pedig rágondollok, mer
folyton vakertatsz, kisköcsög, ahelyett, hogy innánk.

* Részlet a készülő „négykezes” műből. Korábbi részletközlés (I–III.): Litera (www.litera.hu/hirek/kabai_lorant_zemlenyi_attila_a_vasgyari_eklogakbol), 2012. május 26.

- FIATAL ROMA: Nem dumál, Fater! Csak tóti a cuccost, oszt kész!
Mert beborul már gyorsan az este, szájakat tátva
jó a lidérc és ördögi kedve, mákonyos álma
lesz mi szopásunk, varjak kárállnak idenézve,
rém jön az éjből, Devla a férje, jaj, ha kiles min-
ket ideérve... Tóccse a páleszt, kurva hamar, hogy
lássam az arcát annak a kisköcsögnek, akit ránk-
küld a Mozgató, ura mindennek – itassuk meg!
Csak megbékél már velünk így, megrészegedve...
- ÖREG ROMA: Ő vasördög és vasisten eccere, ha mondom, hallod,
a varjak is neki vakernak, hogy együnk a gecikből levest,
megeszi a purgyéit a vasiten, more, pedig nekem barátom a vas.
A Zónából élünk húsz éve, abból neveljük a rányit, a rajkót.
- FIATAL ROMA: És vizet hozzak, mondja csak, Fater, meg hogy a többi
kurvanya merre lengeti másnapi seggit? Ehun e!
Haggya, Fater, a rozsdás vasat másra, ma tóccsünk
páleszt hektószámra, megmutatom a faszomat
a köcsög vasistennek, vasördögnek!
- ÖREG ROMA: De kemény vagy, négerbaba, de kemény vagy, eszi mán a
májadat a cefre, ilyen dzsukel gyerekek agya lóg az agyaráról
a Rémmnek, ha nem hagyta volna, egy kilócskát se hozhatunk,
pedig nem egy kilócskát hoztunk ki a rozsdából, nekem elhiheted.
- FIATAL ROMA: Haggya mán el, haggya mán... Há' látja, hogy alszik
bennem keserve, Zóna-időnk mu-múlik a' hukk!
De ne vakeráljon, Fater, mer' ho-ho-hozomra
Visszük a páleszt és ok-okádjuk is rögvést ki.
- ÖREG ROMA: Vazspálinka, rémpálinka, rozsdacefre a fekete lélek,
sukár vére van a csávónak, csak a béle gyenge a
mezeji munkára, látta volna a Fémdevla árnyékát csak,
összemenne a Vasisten gyerekének fasza mindjárt,
mint két csontkukac közös gyereke. Rögtön elájul.
- FIATAL ROMA: Ájul a... Szédül a... Fater! Bebasztam majnem, asszem...
Aggyon egy kis páleszt má', hogy kijózanoggyak.
Drá... Zó... Hozza a... Sunnát ide! De ízibe!

Asszonyok, gyerekek furikot hoznak, belesegíték a fiatal romát, énekelve kitolják a képből.

ÖREG ROMA: Jaj a szőrös tökű, csoró gyerekének megártott a pia,
Az elébb még ráugrott vóna a Múlóra a gádzsó,
Most meg szovel, mint a szopós gyermek az ágyba.
Foggalma sincs a Gonoszról, a parasztnak, a szív hidegéről.
Igaz szíttunk edzs kicsit mink izs az este, de néha,
Kell az, hogy ne emlékezzünk ez égető fémre, a jéghideg fémre.
De jobb ha csendesebben, mert mind odamurdelunk, ha ránk jön a
Múló.

Felemel egy jókora féltéglát, odabassza a varjak felé.

Ti meg takarodjatok, hátha valami dögöt hagyott nektek izs a Gazda!

A varjak méltatlankodó károgással szétfreccsennek az alkonyi égen.

V. A varjak második dala

ELSŐ PÁSZTOR: Zuhannak már ugatva a varjak a lenyugvó napba',
Rótszájú Rozsdába, a Zóna legszéle felé, az Ott-
honfa ága-bogába, égett törzse reves sötétjébe.

HARMADIK VARJÚ: Kár, hogy a Mozgató nem bassza agyon mind az embert rögvést!

ELSŐ VARJÚ: Kussoljál, örülj, hogy nem a fejedbe állt az a téglá!

MÁSODIK VARJÚ: Hogy ti mit össze nem alakoskodtok! Ostoba varjai
Zónának, cinikus besúgóí a Mozgatónak!
Szégyellem, hogy testvérek vagyunk, picsák!

HARMADIK VARJÚ: Mit szégyellsz, kivel szállsz, picsatesó, varnyú?
Ha szállna a Vasisten, most mind Ongán ingáznánk,
mint azon az őszön, mikor sok dög lett hirtelen errefelé.
Emlékezzetek, hogy féltünk, hogy elkap a Démon,
De közben minden koncára rámentünk százan,
hízalt emberdög, kutya-dög, macskadög, egyre ment a bélbe.

- ELSŐ VARJÚ: El nem kapott a démon, de befűzte a szárnyunk,
rettegjük csak kénszagát, akarnok tüzét is
mindörökké, míg a savószín ég ragyog szürkén,
míg a Szinva fertőzött halakkal önti el
Békeszállót és a Szondit...
- MÁSODIK VARJÚ: ...és míg a Zóna
Mozgatója mindent uralva okád salakot.
- HARMADIK VARJÚ: A Szinva kifecsegi a titkot, hogy ki fertőzött meg kit,
Ki, miért zuhant az öntőkemencébe, a miniszter
hetvenhárom kegyetlen őszén, bika vérére várva,
gyógyszeripar ura égett, mint forró acélfáklya.
- MÁSODIK VARJÚ: Repüljünk már, picsák, a vakvarjúhoz, hazug vészmadárhoz,
vigyünk neki friss húst, ott volt a kutyavarjú,
Teiresziasz-varjú, ott keringett, s az ablakon belátott.
- ELSŐ VARJÚ: Hótbiztos, hogy a Démon vette el szeme világát,
patkánykompótot vigyünk neki, azt szereti, a tarka
kismacskadögöt, hogy vegye föl a Hold az agyarára!
- MÁSODIK VARJÚ: És vigyük a féregjárta rókabőrt is el,
húzza magára, sugárzástól védje köpeny!
Napszemüveg se felejtődjön, vesszen a szemfény,
pőre nyomát is, mint finom vérét, rejtse sötétség!
- HARMADIK VARJÚ: Mondja az inverz jóslatot gyorsan, halljuk a fámát,
és ne legyen sose vasporos álom, dézsavű negatív.
Hallga csak, hallga! Itt van az anyja is, károg és káráll,
kurva, kurva, kurva anyja, kár, kár, kár, kár!

VI. Először a vak varjúnál

*Teiresziasz varjú az Otthonfán kuporog,
és a rút anyja is ott sunyít hátul.*

TEIRESZIASZ VARJÚ: Tudom, mit akartok, varjuk, tudom, mit vakartok!
Titkát a Zónának, cinikus kokillát, égő bűnét,
KGB-t akartok, miniszterelnök-helyettes kalapácsvérét,

a diósgyőri szépmellű Sigourney Weavert.
Mit hoztatok? Mit hoztatok két éhes szememnek,
ami Mindent lát most már örökké?
Én a szememmel eszem, hetvenhárom óta
csak a szememmel. Mivel etetitek a varjusámánt,
világlátó Teiresziaszt? Zord hírekkel, szaftosakkal?

MÁSODIK VARJÚ: Eszem-faszom megáll, varjú, féregrágta rókabórt
hoztunk, hőhe, hóha, hőhehó, meg patkánykompótot.

ELSŐ VARJÚ: Kérünk érte fémes meséket, kövér, olajfoltos regét,
urunkról, a Démonkirályról, igaz, hogy az ívfény
és a miniszter fattya a fémártány, a rozsdapásztor?

HARMADIK VARJÚ: Kolhozba járó delnőről beszélj most, vakvarnyú,
és hozzá illő párjáról, részegen kokillák közé szoruló
funkcionáriusról, kit elnyelt a rendszer fekélye!

TEIRESZIASZ VARJÚ: Ejnye, ti picsák! Hányszor mondtam el már nektek?
Semmi se volt itt, csak árapálya emberségnek,
tisztaságnak, bénaságból nyílt ki a végzet:
részeg volt-e? Vagy csak béna? A KGB, az ÁVO
intézte így? Egyik se számít, varnyak! Menjetek a,
mert elmehettek! Csak belezúgatott a kondérba, oszt kész!

MÁSODIK VARJÚ: Máshogy hallottam a múltkor... Másképp mondtad, te vak vénség!

HARMADIK VARJÚ: A nőről mesélj, ki az *alient* szülte forró ágyban,
tüzes munkástrónon, miniszter terminátor fattyát,
A kibugyanó melléről mesélj, fekete kínjairól.

MÁSODIK VARJÚ: Mondjad, vén banya!

TEIRESZIASZ VARJÚ: Csak kirágjátok belőlem
titkát Vályi halálának, mikor elesetten,
fémrészegen, súlyegyent elvesztve zuhanni
kezdett, Énekes Sándor hiába kapott utána,
ő is a mélybe esett. És máig se tudni, hogy éppen
alkohol vagy a karhatalom szédítette oda,
mindegy is, mert a miniszterelnök-helyettes

itt lelte halálát, ama sötét 1973-as évben
a dicső Lenin Kohászati Művek új martinüzemében.

ELSŐ VARJÚ: De hogy születetett az őrült biomechanoid?
Idegen gének edződtek a tűzben, a lángban?

TEIRESZIASZ VARJÚ: Add azt a macskát, hogy tudjak beszélni kissé!
Azt surrogta a mérgezett Szinva, azt bőgték a szarvasok
hetvenhárom korai őszén, hogy a miniszter
túl messzire ment, pedig szerette is Kádár, meg nem is.
Mikutyánk kölkéből farkassá lett már a Chinoin élén,
hisz deviáns vegyészmérnök volt eredendően az istenadta.
Imádta az erős konyakot, az erős nőket, csípőben, csecsben,
a szerelemtől dühöngő bikát a hajnali erdön,
a természet vegykonyháját, féltett titkait, ódon
esthomályát, de Ámerikát is, hol tárgyalt zajos sikerrel.
Ez a csíkos és csillagos zaj üthette meg a KGB elefántfülét,
hiúzzaglását, és utána engedte a mi emberünknek
a kétség szibériai tigrisét, korrodált húségének vadászát.
Nincs véletlen, hisz '73 márciusában járt Washingtonban,
S ettől a naptól tort ült a jégszívű kétség.
De most huss, menjetek! Aludnom kell étel után.

ANNE SEXTON

A balanszkerék

Ott, ahol intettem az égnek,
és februári álmomban vártam szerelmedet,
madarakat láttam lengedezni, néztem, ahogy fává
sokasodnak, egy ágon himbálózva, erődöt ringatva
Április karjai közé. Délről érkeztek, hogy elfoglalják
ezt a méla földterületet, mint egy balanszkerék fogai.
Láttam őket érző mozdulataikkal építeni az eget.

Ott, ahol intek az égnek,
és augusztusi lázunk fényében megértem a szerelmet,
madarakat látok elszakadni az Ősz fakóra fagyott
combja mellől, elengedve a fészket, és szárnyakat csapva
délnek, magasan pötytyözve az eget,
mint egy mégis tökéletes arcon az anyajegyek.
Láttam őket, elillanva kincsükért, meghajlítani az eget.

Az angyalokkal egyetértésben

Eluntam nőnek lenni,
untattak a kanalak és a posta,
untattak ajkaim és melleim,
untattak a kozmetikumok és selymek.
Asztalomnál ültek még férfiak
a tál körül, melyet felkínáltam.
A tálban lila szőlőszemek dagadtak,

Anne Sexton (1928–1974) amerikai költő, író. A vallomásos költők csoportjához (John Berryman, Randall Jarrell, Robert Lowell, Sylvia Plath) tartozik, akik tudatosan használták életművüket arra, hogy traumatikus élményeiket feldolgozzák. Versei személyesek, szókimondók, jellemző rájuk az erős képalkotás, az álomszerű narratíva. Sexton második idegösszeroppanása után kezdett írni, 1967-ben Pulitzer-díjat kapott, 1974-ben öngyilkos lett. A legjelentősebb amerikai költők között tartják számon.

és az illatra betévedtek a legyek,
és még apám is eljött fehér csontjaival.
De beleuntam a nemi szerepekbe.

Múlt éjjel álmot láttam
és azt feleltem...
„Te vagy a válasz.
Túl fogod élni férjemet és apámat.”
Egy láncokból épült város volt álmomban,
ott küldték a halálba Johannát férfiruhában,
és az angyalok természetére nem maradt magyarázat,
fajukban párra nem találunk,
egyiknek orra van, a másik kezében tartja fülét,
és van, amelyik csillagot rágcsál, így keringeti azt,
öntörvényű versekként
látják el Isten feladatait,
embertávolságban.

„Te vagy a válasz”,
mondtam, és beléptem,
elheverve a város kapuin.
Aztán a láncok körbezártak,
és én elvesztettem földi nememet és attribútumait.
A bal oldalamon volt Ádám
és a jobb oldalamon volt Éva,
összeegyeztethetetlenül az értelem világával.
Együtt lendítettük karjainkat,
és elvágtattunk a nap alatt.
Nem voltam többé nő,
se az, se az.

Ó, Jeruzsálem leányai,
a király a szobájába hívatott.
Fekete vagyok, gyönyörű vagyok.
Felnyitottak és levetkőztettek.
Karjaim, lábaim nincsenek.
Mint egy hal, egyetlen bőr vagyok.
Annyira sem vagyok nő,
mint ahogy Krisztus férfi volt.

KISS ANNA

Hull a futóka magva

Hull a futóka
magva,

falhoz csapódik,
szédül –

a víz sötétre
kékül,

szél támad
alkonyatra,

hull a futóka
magva,

vízbefúlnak
az almák,

ki az, ki
mintha félne,

döngetné
az öreg fát?

Holt idők

Szelíd ég,
tükröző

út lenn az
ősz láp,

az édes
áfonyának

ideje múlt,
a lélek

szökik a
résen át,

alszik a kígyó
ébren,

levélszáron
odább.

Melyik világ?

Sötétül bár
az ablak

a dombok
még maradnak,

följük
gerlefészket

firkál a szél –

világosul az
ablak,

padlón a
kéziratlap,

álomban
lelt szavakkal,

melyik világ?

EVELLEI KATA

A parton

Először a mennyezetet látod meg,
és soha többé nem felejtet el.
Sima és fehér, mint a kád alján a zománc,
vagy mint egy gyógyszeres doboz,
amelyből elveszett a használati utasítás.
Hunyorogsz, de a szemed most már
nem enged önmagadba csukódni,
átmos a fény, kiürült csigaházat,
amelyre valaki véletlenül rátalált.
Kezed, lábad nem adták még vissza,
a többi pedig kínos emlékeztető,
hogymásoké vagy, de nem tudod, kié.
Csak a megalvadt káromkodás a szádban,
egy pohár vízzel lenyelt harag.

Boríték

Ma sárga ködöt izzadt magából az Etna,
szárazjeget egy hatásvadász drámavéghez.
Nem sok maradt a lepréselt napokból,
de egy képeslaphoz ennyi épp elég lesz.
A sirályokkal keltem, hogy még időben
postára adjam a súlytalanná kopott nyarat.
A parttól messze is jól hallatszott,
ahogy a tenger túlérett héja fölszakad,
s egy erkélyen két műanyag szék összébújt,
mint megriadt, külföldi egyetemisták.
Sőt, a hullámok szagától tompa szél is
fölpróbált néhány vastagabb harisnyát,
mielőtt továbbment, hogy elidőzzön
egy kihívóan pirosuló fürdőruhán.

A fikuszok lombjai közül óvatos
lassúsággal bújt elő a girhes délután.
Eltévedtem, talán szándékosan,
hogy a fény mindig a szemhéjamat érje.
A kapualjából feszülten lesett rám
az összegyűlt éjszakák körömfeketéje.
A gazok között megismertem a foltot,
ahol egyszer halott macska hevert a járdán.
Álomra készültek a tetők. Az ég fölöttem
kemény és meztelen lett, mint a márvány,
és láttam, ahogy becsukódik. Csönd volt.
Semmi sem mozdult a sima felszín alatt.
Elindultam. Kirázhatatlan kavicsként szúrták
talpamat a borítékból kizárt szavak.

Emlékpark

Egy elvágódó fa üvöltése
ívet húz az égre, míg földre dől.
Figyeljete most, jó favágók. Fogjátok meg,
amikor kifordul, hogy puhán érjen talajt,
álljatok félre sietve onnét, ahová elfektetitek,
és virrasszatok érte éppen annyi napig,
amennyit élt. Ahol állt, a helyet
sóval hintsétek föl, ne ültessetek
csemetéket sem oda, mert csak eltakarja,
ami már nem fog helyére kerülni.
Hagyjátok szabadon, ami majd magától
kikel ott, azt gondozhatjátok,
de ne akarjátok az ő formájára nyírni,
és ne növezzétek az égig sem, a vonást letörölni.
Jó favágók, legyetek jó kertészei.

kiöregedett unikornis

már nem keresik föl a szüzek
hogy tisztaságukkal megszelídítsék
nem simogatják a szakállát a dámák
nem ejtik zsákmányul értékes
férfierővel rendelkező szarváért
az impotens vén arisztokraták
nem sodorják a kihalás szélére
a mértéktelen vadászattal
egy félreértett fallikus szimbólum miatt
nem szőnek róla faliszőnyeget
nem költenek természettudományosan
teljesen megalapozatlan meséket
és giccses regényeket hercegnőkkel
nem szerepeltetik ócska fantasykban
vagy rajzfilmekben hogy jobban
el lehessen adni a műanyag vackokat
nem festik csillogó rózsaszínű tollal
nyolcéves kislányok az emlékkönyvbe
nem mutogatnak ujjal rá az utcán
nem veszik föl se cirkuszba se állatsimogatóba
még pónilónak vagy kecskének is kevés
és ha hébe-hóba egy kirakatba néz
az nem tükröz vissza csak egy lófejet
mert maga sem hiszi már hogy valaha

Sötétkamra

Mindig egy nappal később rakod ki
a gyertyákat, talán hogy még korábban
esteledjen rájuk, és tovább nézhessük őket
a fényképek helyett, amelyek kínos módon
visszanéznek, a szemük se rebben, bár a
bizonytalan fényben mintha mozdulna a szájuk.
Végül azonban úgymint bekerülnek a régi
fölvarratlan gombok, elköltetlen aprópénz közé:

az egyévi álom ideje újra eljött,
és nem zavarja meg a komód gyakori
nyitogatása, sem a néha betévedő
napsütés, ahogyan téged sem fognak
zavarni egy újabb évig. Éjfélkor már
alusztok mind a ketten, álmotok
a szív alakú fémdoboz piros fénye őrzi.
Reggelre szétolvadnak a gyertyák,
az egész doboz megtelik velük,
beledermelve a fekete kanócok:
egy elkésett figyelmeztetés fáradtan
fölmeredő mutatóujjai vetnek így árnyékot
az eggyel később elérkező nap alatt.

utópia

ma minden olyan könnyű mint a
gyártelepek fölött úszó köd szalagja
az ég alatti messze lengő hinta
hol eldobja hol messze fut elkapja
a körénk kristályosodott hideg
az októberi délutánt körbefonja
a folyó a város a lüktető sziget
amíg a két kerékpár tengelye
körül egyre gyorsabban fordul el
a föld és rohan liheg az arcunkba
csapódó levelek körös-körül
a napsütésbe mellkasig merülve
kifésüljük a kócos elvadult utakat
a fák között a kék a zöld a sárga
mind meztelen test vékony és fehér
egy csontváz szeplőtelen tisztasága
még alig csemeték megremegnek
minden széllelkéstől ami testet öltött
nevetés a levegő túlexponált pillanat
fémes ritka fény pendül a számban
a csapvíz éles íze mint forrás fakad
föl a távoli kéményekből ezüst

pázmákban terül szét a pára füst
az ég zászlóként lebbenő sávjai
között a varjak gombostűfejnyi
negatív bolygók egy kiszámíthatatlan
pályaíven suhanunk a hidak alatt
hullámok háta egy mozduló kar
erővonalai hol eldobja hol messze fut
elkapja egy örökmozgó tükörsima
megállíthatatlan lendülése

Készülődés

Nézd csak a holdat, hogy összezsugorodott
a félelemtől. Egész nyáron át
játszhattunk, de most vigyázni kell,
mert minden sarkon ott ólálkodik
az egyre nyúló árnyék, hogy ruhádba
akaszkodjon észrevétlenül.
Szedjük most elő, amit nagy gonddal
gyűjtöttünk össze, míg fönnt állt a nap:
a kavicstükrön megcsillanó délelőttiöket,
a vonatablakba hullott táj szilánkjait,
kisvárosi fagyaltárusok tört angolját,
amivel a szőke, kékszemű lányoknak
udvaroltak, mindegy volt, értik-e vagy sem,
a strandpapucsomba valahogy folyton
bejutó fekete homok érdességét, a hegyek
párás csöndjét, ahogyan magukba
fullasztották a parti fényeket, a hullámok
magzatvízmelegét, amikor körbelengtek.
Mindezt szedjük a bőröndből most elő, elmorzsált
kagylóhéjaként marokba gyűjtve,
s szórjuk szét magunk elé, hadd világítson
nekünk, mikor a fénytüskéktől átszúrt
ősz éjszakában útnak indulunk.

MEZEI GÁBOR

monstrum2

fekete törzse szárnyas, poros, szíve sűrűn fájdalmas.
törzsén feje, szárnyai elevenek, fájdalma osztható de
bonthatatlan. osztott közepén szív, osztott két szárnyas
darabja ugyanoly súlyos, törzse merev. fekete törzse
elevenen kétfelé metszve, kínosan mozduló fejre kötve
hathatós orvosság szívhasadás ellen, s az fejnek sűrű
sajgásában. szíve mind egy és oszthatatlan.

erjedt/sötét

a tőkék, bár ő ültette őket, egymást
fojtogatják. issza néma borát, ereiben
nedvek. kacsok és indák a bőrig.
ereiben bor, kocsányon mélyvörös
szemek, torkán kéregíz. a tőkén
száraz ág, csak sötétben nőnek a
cseppek. sötétben folynak szét,
szem reped. a könny belülről vakít,
rossz bor fakad. a vaksötétbe kacsok
merednek.

SZATHMÁRI ISTVÁN

A fülbemászó

Ült ott az a nagy fiú az utca végén a füves részen és szenvedett, ilyen egyszerűen, uram, mondta a férfi, akárha szobor lett volna, valami bölcs Buddha, meg se moc-cant, és az arca se rezzen, csak néha nyögött vagy sóhajtott fel, de mindenki tudta, a szomszédos utcák lakói is, igen, hogy óriási fájdalmai vannak, hogy más már azt nem bírná, nem bizony, kiszaladna a világból, vagy inkább a Palicsnak menne, ennek a hatalmas tónak, persze csak akkor, ha van benne víz, mert már az is megesett, uram, hogy valaki elszántan, életét lezárandó, végső döntésként a tóba ugrott, és a kiszáradt, repedezett, rinocérosz bőré tófenéken koppant a feje, mert évekig volt távol, és nem hallott a tó sajnálatos kasztrációjáról, de a nagy fiú, aki emígy már fér-fi, hősiesen tűrte ott a fűvön, hogy a rovar, a picinyke állat lassan, átgondoltan, ak-kurátusan egye, rágja az agyát. Mert fülbemászó ment a fülébe, az az alattomos lény, mesélték szinte suttogva, és megtetszett ott neki, annyira, hogy derogált ölkelmének visszajönni, -mászni, bent maradt a meleg-sötétben, örök táplálékok között. Mintha csak a paradicsomba érkezett volna, a szeme gyorsan hozzászokott a homályhoz és mindene lubickolt a boldogságban. Azt mondták, ha közel mentél a fiúhoz, ha az arcára nyomtad az arcod, te is hallhattad, hogy odabenn mintha fűrészeltek volna, egészen halkán, egyhangúan, monotonon, már-már álomba ringatóan, sejtetve valamit egy másik világról, igen, és a fiú nem szólt semmit, Buddha-mosollyal engedélyezte, hogy kivedd a részed, és mintha ezzel is könnyített volna saját fájdalmán. De el kellett válni, mert szíami ikrek mégse vagyunk, és ilyenkor a fiatal férfi szeméből legördült egy könnycsepp, mindig csak egy, uram, és ezt sohase törölte le. Istenem, mennyi felszáradt könny lehetett az arcán. De mennyi.

Néha, ha úgy gondolta, senki se figyeli, a felső teste himbálózni kezdett, mintha csak valami zenére tenné ezt, igen, és érthetetlen szavakat mormolt ilyenkor, szófü-zéreket a rovarnak ott belül. Lehet, hogy szidta, lehet, hogy könyörgött hozzá, vagy csak pusztán szórakoztatta, igen, de az is elképzelhető, mi legalábbis elképzeltük, hogy sürgeti őt, hogy gyorsabban, gyorsabban, legyen már vége, legyen elég, és a himbálózás rázkódásba ment át, a mormolás hörgésbe, ordibálásba, és ilyenkor ki-jöttek a fiatal férfi idős szülei és bevitték őt úgy hokedlistól, mintha nem tudna járni, de tudott, persze, alkalmakként találkoztunk vele a kerekés kútnál, ahogy nézte, ho-gyan bajlódna a vödörrel a ricsajos lányok, akik nem vettek tudomást róla, átnéz-tek rajta, mint az üvegen. Sohase értettem, érthettem, hogy lehet ez, engem megba-bonázott, szinte rátapadt a tekintetem, hogy alig tudtam később visszatépni, igen,

tehát megemelték és ő elhallgatott, már-már halotti csendben vitték be a házba, egy elsötétített szobába, ahol sohasem lehetett tudni, nappal van-e vagy éjszaka.

Anyámék nem beszéltek róla, mondta a férfi, vagy csak nagyon ritkán, akkor, mikor a hörgés, az ordibálás minket is elért, annyira, hogy be kellett csukni az ablakot, mert néha megesett, hogy az öreg szülők hagyták, hadd tombolja ki magát úgy isten igazából, kiabálja szerteszét, hogy nem tud kiegyezni a rá rótt sorssal.

A Dobóéknak egy kis tehenük volt a zsákutcában, ott legelésztették délutánonként az ápolt fűvön, sohasem értettem, hogy lehet itt csak úgy tehenet tartani, akárha valami házi kedvenc lett volna, valami apró állat, a tehén legelt, a Dobóék meg körülülték, mintha féltek volna, hogy megugrik, elfut, elszalad innen egy egészen más világba. Sokan szerették volna ezt, uram, itt hagyni a tájat, a várost, szőröstül-bőröstül, de nem volt ez ilyen egyszerű, nem, habár érdekes módon pont a Dobóéknak sikerült ez legelőször, Svédországba települt ki a család, és a mai napig se tudom, mi lett a tehénkével, igen, csokoládébarna feltjaival, azt azért nem hiszem, hogy őt is becsomagolták volna, hogy a gleccserek és a jeges vizek mentén fű után kutasson teljesen reménytelenül. A fiatal férfi, mint tudjuk, néhanapján felállt a hokedliről és vándorútra indult, így jutott el egyszer a Dobóék kedvencéhez is, akkor kivételesen magányosan legelészett a tehén, a család bent a házban tevékenykedett, lehet, hogy épp az útra, a nagy útra készülődtek, igen, készítették a leltárt, hogy édes Istenem, mit is hagyunk itt, mit, és nehéz lehetett ez, uram, kiírni mindazt, ami megtörtént, létezett, tehát el voltak foglalva magukkal fájdalmasan, de azért mégis reményekkel teli. Az állat felemelte a fejét, jámborul nézte a fiatal férfit és ő meg vizsgozta ezt hosszasan. És mivel fű volt itt is, leült a tehénhez közel. Előrehajolt, mintha különös zajokra, hangokra volna kíváncsi, de csak a halk, monoton fűrészelést hallotta ott belül, amit már majdnem megszokott, de ez így lehetetlenség, persze, a fájdalom tompulhat, uram, de láthatatlanná mégsem válik, majd a tehén lehajtott busa fejét és a fiú arcához nyomta, csorgott a nyál a szájából, a férfi pedig behunyta a szemét. Mintha minden megállt volna, uram, minden, és akkor kijött az egyik Dobó, és szétrebbent a pár, és higgye el nekem, másmilyenek voltak már ők ketten, igen, másképpen néztek a világra. És a tehén teste megfeszült, és ha szárnyai lettek volna, biztos vagyok benne, hogy elrepül. Kiszáll innen nagyon. A fiú felpatant a fűről és feltűnő gyorsasággal hazafelé vette az irányt.

Nem sokra rá elköltözött a család a városból és a tehénke is örökre. A fű is megkopott lassan, ami nem okozott semmi föltűnést errefelé. Néha felreppent a hír, a Dobóék legkisebb fia, ha elkapja az a furcsa láz, gleccserekre mászik és tehenek után kutat a hideg, majdnem sarki tájban. És arról is beszéltek, uram, jóval, de jóval később, hogy egy komor arcú idegen férfi járja a környéket, elegáns, finom kabátban, nyúlászór kalappal a fején, és a sétái végén mindig a zsákutcában köt ki, ami már nem is az, persze, toronyházakat húztak fel ottan, de az a kis terület, a tehénke otthona, valahogy mégis megmaradt, egy csúnya, szegényes kis park részeként, és ott ücsörgött ez a bús arcú férfi és nézett, elnézett valahova messze, és találgatták a

régiek, vajon ki lehet, tán csak nem az egyik Dobó-fiú, a legkisebb, de senki sem mert odamenni hozzá, és ő se ment senkihez, az újak, a betelepültek pedig észre se vették, mással voltak elfoglalva éppen, a honfoglalás örömeit éltek, és így volt ez jó, igen.

És a nagy fiúból is érett férfi lett, szarkalábak jelentek meg a szeme körül, a szülei már nem tudták felemelni a hokedlit, embert fogadtak, ő látta el, gondoskodott róla, vigyázott rá, mert rákapott az italra, itta a kövidinkát hévvel, reggel, délből, este, és a fülbemászó csak dolgozott, akárha az örök édenben volna, mint már mondtam, uram, fáradhatatlanul. Mint a mesében a kenyér és a hús, sohasem fogy el, soha sincs vége. Akár a szenvedésnek sem. Két lábon járó fájdalom, sugdosták az emberek, akik még tudtak róla és éltek. Igen. Ott van, ott megy, alig szól, inkább csak hörög.

És megnövesztette a haját. Mintha csak a rovar, a parazita nyugalalmát növelte volna ezzel, hogy a komfort még nagyobb legyen ott belül, még tökéletesebb. Vastag szálú, sűrű haja volt, szinte szemlátomást nőtt, és ő élvezte nagyon. Ahogy belekap a szél és bohókásan játszadozik vele, hullámoztatja, futkos rajta, mint fűrgő ujjak a zongorán, ide-oda, egy futam, két futam, és a férfi arca kisimult ilyenkor, uram, egészen földöntúli lett. Elszaladtak a szarkalábak, mintha nem is lettek volna. De a dolgok mindig visszatérnek. Így van ez a fájdalommal is. A szél elült és maradt a tompa csend. Meg a fűrészelés ott belül. Az örökös, csillapíthatatlan éhség halk moraja.

És gyenge lett a szüret. Alig volt bor a hordókban. Kotyvalékok kerültek az asztalra. Ihatatlan lőrék. Meghatározhatatlan színűek, ízűek. És ennek nagyon nem örült a férfi. Ideges lett. Gyors és kiszámíthatatlan. Sokszor futkosott az utcákon remegő szájjal, gesztikulálva. A kövidinkámat akarom, morogta, ha hirtelen megállt, de ezt a bort már nem mérték a sötét, olajszagú kimérésekben, vagy ha igen, akkor horribilis áron. Egy átizzadt, áthörgött nap után pillantotta meg a plakátot. HAJAT VÁSÁROLUNK E HÓNAP 22-ÉN 10 ÉS 12 ÓRA KÖZÖTT. TAMARA FODRÁSZSZALON. Ez volt rajta. Dermedten bámulta, vagy százszor is elolvasta. Tíz és tizenkettő között. Ott volt, beállt a sorba. És az emberek csak egyre jöttek. Rossz idők jártak akkoriban a városban. És nem csak a szüret miatt. Néha minden átmenet nélkül bealkonyodott már kora délután és nem volt rá magyarázat. A kukorica kiégett, a napraforgónak se híre, se hamva. Az állatok a határban megvadultak, keserű tejet adott a tehén, fekete tojást tojt a tyúk. A virágok elhervadtak. Valaki azt állította, befelé nőnek.

Kellett a pénz. Nagyon. A kövidinka miatt, mert mint mondtam, aranyára volt. Ha lehetett kapni. Csattogtak az ollók, zúgott a gép. A férfi rezzenéstelen arccal várta a sorát. Először kifésülték a haját, hosszasan, finoman, és ez jólesett neki, repdesetek a hosszú, vastag hajszálak, akárha enyhe szellő futna végig a műhelyen, dicsérték, elismerően szóltak róla, majd elkezdődött a vágás. Óvatosan, szépen, szinte anyáskodóan szabadították meg fokozatosan feje ékétől, de ő már befelé figyelt, kémlelt, uram, és rádöbben, minél rövidebb a haj a fején, annál tompább a fűrésze-

lés ott belül. Majd hirtelen elült a hang és mélységes csönd tört rá a férfirra. Szinte elviselhetetlenné vált, arca fájdalmat tükrözött, a teste remegni, vonaglani kezdett, felugrott a székről, még a kabátját is ottfelejtette, kiszaladt a Tamarából, rohant fel-felé a főutcán nem látva és nem hallva semmit, rohant, rohant a Kiserdő felé, hogy annak kevés fája elnyelje, eltakarja őt örökre a világ elől.



FISCHER BOTOND

Dália

Soha ennél rosszabb sötét vermet. Az iskola félhomályos folyosóján nagyon soknak számított egy év korkülönbség is, volt az a lány, amelyik a mellettünk lévő osztályba járt, egy évvel feljebb. Fekete farmer volt rajta, a teste pedig vázaalakú volt, istenem, de gyönyörű nagy feneke volt abban a fekete nadrágban. A haját pedig festette, vörösre. A fiúk amúgy is gyermeknek tűntek, a lányok már felnőttek, de ráadásul még ott volt az a fránya plusz egy év is. Azután, ahogy egyre távolodunk ettől a gyötrelmes aranykortól, a kamaszkor pszichotikus paradicsomától, úgy egyre inkább összerázódnak a nemzedékek. Csecsszopó koromban sokkal idősebbnek számított az egy hónappal hamarabb világra jött unokatestvérem, szóval az iskola félhomályos folyosója csak egy viszonyítási pont.

Holnap lesz a huszadik születésnapom, igen, a medve csillagjegyében születtem. Azon morfondírozom belelovallva magam a szomorúságba, hogy József Attila ennyi idősen már megírta a *Tiszta szívvel*t, nálam meg semmi. Csak formálódó lehetőség vagyok, mint mindenki más. Nem lettem több egykori iskolatársaimnál. Bár jobb a helyzet, mint fél évvel ezelőtt, mert akkor már lassan kevesebb voltam. Akkor ismertem meg Dáliát.

Dália tizenkét évvel idősebb nálam, ez az a korkülönbség, ami számít, az a korkülönbség, ami a legalapvetőbb fűszere az ambróziának, melynek fogyasztására a legutóbbi időkből rákaptam. Ez az a korkülönbség, amit rácsepegtetek a tiltott kagyló rózsaszín húsára, mielőtt páncéljából kiszippantanám. Egyszer megkértem Dáliát, hogy fesse vörösre a haját, és vegyen fel a kedvemért egy fekete farmert, de bugyi nélkül vegye fel. Az mindenért kárpótolt akkor, sőt, erotikus kamatot is kaptam: a dekoltázsban egymásnak feszülő nagy, telt mellek bónuszban voltak.

Dália harminckét éves. A második görög váza az életemben, az első, amelyiket végre kiüríthetem, az első edény, amelyiket végre kiüríthetem. Vigasztalásul mondta nekem, mikor először beszéltem neki a húszéves születésnapom közeledtével felmerülő gondjaimról: ugyan, harminckét éves lettem én, és énmellettem öregember az, aki egy kávéházi szegleten önsajnálkozva írta, hogy csecse-becse. Dália csecse nagy, bimbói is, ugyancsak nagy udvartartással.

Tegnap halt meg Dália. Nem, azt hiszem több napja már. Mindig ugrattam, hogy az öregedés jele ez nála: mindenféle áltudományos keleti maszlagot a szájába töm, hogy kialkímiázza a fiatalság receptúráját, még pluszban a hipermarketben beszerezett ráncatlanító krémek mellé. Hovatovább nagy jelentőséget tulajdonít neki, hogy a vízüntő jegyében született, képes lótuszülésben lazítani (ami paradox, egyezzünk

meg), a lakását pedig fölösleges kacatokkal dekorálja, a tippeket a legkülönbébb feng-shui, mindennapi ötletek, életberendezés és kreatív téralkotás blogokról szemezgeti fura hevülettel. Ilyen ez a természetjárás is. Hát itt vannak a gyönyörű hegyek, mesés tájak egyórányi sétára tőlünk, és mi a plazmatévék képernyőin nézzük a természetet, mondja. Felvette ezt a szokást is, hogy megy fel a hegyre, sokszor egyedül, bele a természet közelségébe, hál'istennek nem gyakran.

Dália avatott be a misztériumokba. Dália keresztelt meg, alámerítve háromszor a Helikon, háromszor a Jordán és háromszor a Mississippi vizében, az anya, a fiú és a szomorúfűzek nevében, permutálva. Rögtön a beavatás után pedig gyors ütemben következett az elmélyülés, az istenek egyre magasabb titkainak kifürkészése, kézen fogva. Sok mindent nem láttam azelőtt, bevallom, ez a lényeg, de történetesen tangát női fenéken, azt láttam. De a Dália fenékén ívelő tanga ezt a kategóriát teljesen átértelmezte, új távlatokat nyitott. A feszes, de mégis méretes, a szépségtől túláradó seggének minden varázserejét megduplázza ez az erkölcstelen ruhadarab.

Dália már vagy tíz napja meghalt, ha jobban belegondolok. Van ez a bolondériája, mondom, a természetjárással, kiment megint az erdőbe, a hegyre. Hiába litániáztam neki, hogy majd másnap hobbitúrázunk együtt, sátrat is viszünk, meztelenül fürdünk a tóban, és este tábortűzet rakunk, én vágok gallyakat, amin megsüssük a szalonnát. Nem, ő csak sétál egy nagyot a természetben. Azt sem értem, hogy a fenébe lehet szoknyában hegyet mászni. Ez nem hegymászás, mondta, megint költőileg túloz a lustaságom, mondta, ez csak séta. Hosszú, bő szoknyát vett fel, sportcipővel, a csípőjének hajlása olyan volt benne, mint valami ékszer, amelyet művészi kezek készítettek, a fenéke úgy ringott benne, mint fáraó hintaja elé való paripáé. Egy kis völgyben lófrált éppen, mikor egy alvilági figura, aki éppen a vadonnak azon a részén bujkált, meg akarta erőszakolni. A rendőrségi jelentések szerint Arisztaioszként ismerték az éjszakai életben a férfit. Ütötte és véresre verte Dáliát, letépte róla a szoknyát.

Dália edényében sok mindent talál nekem. Kókusztejet és önbizalmat. Szép gyermek vagyok, mondja, fiatal szarvas hasonmása. Dália fogai a megnyírt juhokhoz hasonlóak, amelyek éppen most hagyják el az úsztatót, két melle mint a gidák, a gazella ikrei. Ruháinak különleges szaga van, öblítőjének illata a Libanon illata. Mikor Dália kertjében feltámad az északi szél, feltámad a déli szél, átjárja kertjét, és elhozza illatát hozzám, hogy siessek, és élvezzem pompás gyümölcsseit. Mézét egyenest a lépből eszem, úgy szívom ki, mint főtt csontból a velőt. Azt mondja, nem tud fiatal-ságommal eltelni, még csepeg kezéről, ujjáról a mirha rá a zárnak reteszére, s én újra ott vagyok neki, és aztán liliomajkáról újra mirha csepeg. Gyere le, mátkám a Libanonról, jaj, gyere le a Libanonról!

Kórházi ágyam hűs-hideg, szép rend van itt, és érdekes módon csend. Jóféle kórház ez, drága helynek tűnik, csodálkozom, hogy engem itt kezelnek. A kórterem is inkább hasonlít valami fehérre dizájnolt szállodai szobára, a gurulós éjjeliszekrényem szintén görgős fiókjában is ott lapul a Biblia. Illetve már nem lapul, mert ki-

vettem olvasgatni. Valami könnyed krimire vágnék, vagy indiános könyvre, ezt itt csak kis dózisokban tudom fogyasztani. Eszembe jut, milyen kedves lenne, ha Dália is meglátogathatna itt. De ha meglátogathatna, akkor nem is lennék kórházban.

Dália halálának körülményeiről a rendőrségi jelentések alapján tudok. Úgy nyá-laztam át őket, mintha szemináriumi dolgozathoz kutatnék a levéltárban. Arisztaiosznak nem sikerült végül megerőszakolnia, elszaladt előle, fel, egy magas fűvel benőtt domboldalra. Ott találták meg holtan. A kórboncnoki jelentés összhangban volt a férfi vallomásával, a holttesten nem találtak nemi erőszakra utaló nyomot. A dossziében jó minőségű színes kép is volt a megtalált holttestről. A szoknya le volt szaggatva róla, fekete bugyija nem takarta borotvált ágyékhajlatát. Blúza épségben volt, csak koszos, úgy feküdt ott, bugyiban és sportcipőben. A fogai még mindig olyanok voltak, mint a megnyírt juhok, de ezek már olyan juhok voltak, amelyek elvesztették fiukat. A fekete tanga előlről és hátulról is jól látszott a hosszú fehér szoknyán átütve, mikor elindult fel a hegyre.

Dália titkárnőként dolgozik. Feszes farmernadrág volt rajta, mikor először lát-tam, klasszikus kék, nem fekete. Magas sarkú szandált vett fel hozzá, lábujjának körmei nem voltak kifestve. Csíkos ingének szabása olyan volt, mintha néhány számmal kisebb lenne Dália méreténél, az ujjá csak könyöke alá ért, feszült nagy mellein, erős kontúrokkal rajzolódott ki melltartója. Hasa kivillant, megtört a fény dereka karcsú vázaívének fehér bőrén, és egész lényét a farmert szétfeszíteni akaró, legendába illő feneke uralta.

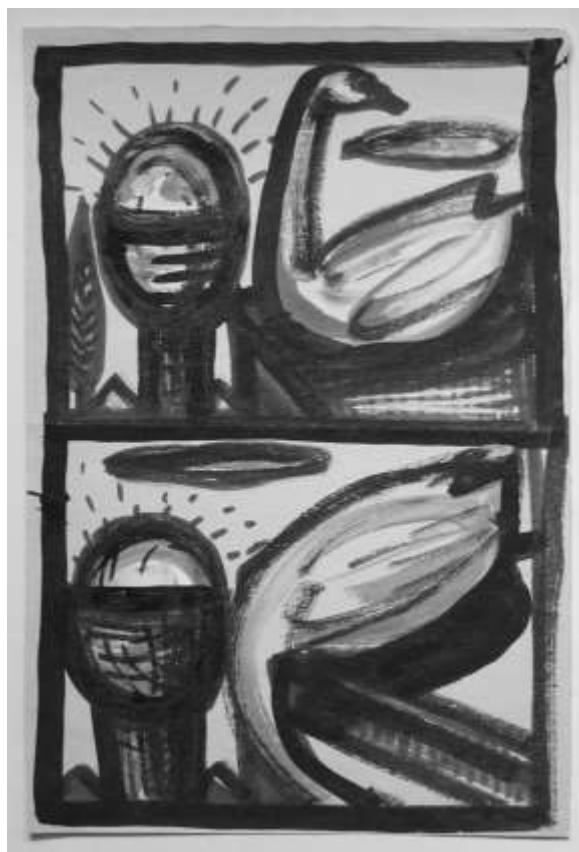
Dália halálát kígyómarás okozta. Külön fénykép volt csatolva vádlijáról, rajta a két szabályos méregfognyom. A rendőrségi jelentés szerint a magas fűben mene-külve egy kígyóra lépett, az marta meg. Megmenekülhetett volna, ha van vele valaki, vagy ha sikerül értesítenie a mentőket, vagy ha lett volna ereje letéblábolni a város-ig, ha lett volna térerő a domboldalon, ha valaki gallyvágás céljára elhozott zsebkés-sel kivágta volna a kígyóharapta húst, és szájával kiszívta volna fertőzött véré-t, mint főtt csontból a velőt.

Nem lakom Dáliánál, csak néha alszom ott, de olyankor sem viszek fogkefét ma-gammal. Meggyőző néha, hogy maradjak nála éjszakára, és akkor gyorsan letöltök valami jó filmet a gépére, addig ő leszalad a boltba néhány doboz sörért és rágc-sálnivalóért. Reggel munkába siet, én az ágyból nézem, ahogy öltözködik. A konyha-asztalon uzsonnát hagy nekem, szendvicset sztaniolpapírba csomagolva, mellé egy almát, az egészet egy nejlonzacskóba belecsavarva. Egyik nap megint farmert vett fel magas sarkú szandállal. Délelőtt bementem hozzá a munkahelyére, a végében szeretkeztünk, sietősen kapkodva.

Ez volt az első próbálkozásom. Gyógyszereket vettem be. Nincs kulcsom Dália lakásához, úgy kellett ellopnom a rendőrségen lefoglalt személyes holmijai közül. Felmentem hozzá, gitárt vittem magammal. Nem tudom, miért pont ezt a hangszer-t választottam, nem is ezen játszom a legjobban. Csak egy gyertyát gyújtottam, fene tudja, ezt is miért tettem, gondolom, ilyen szellemidézős beidegződés. Bevettem a

gyógyszereket, leültem a földre, és elkezdtem játszani, sosem játszottam még olyan szépen. Kimosták a gyomromat, Dália még mindig halott.

Arisztaioszt végül felmentették a súlyosabb vádak alól. Feltételesen szabadlábra helyezték, valamint közmunkára ítélték, amelyet a polgármesteri hivatal által meghatározott helyen kell elvégeznie. A városi méhészethez osztották be, itt kell mindenféle alantas dolgokat végeznie. Például oszlásnak indult állattetemeteket rak egy iszonyatosan bűzlő döggupacra, és abban kell méheket kikeleszteni valamiféle alternatív módszer keretében.



KESERŰ KATALIN

A kép mint „stilizált párviadal” (El Kazovszkij)¹

Művészi pályájának és a róla szóló beszéd eddigi évtizedeinek körülbelül a felezőpontján egy hosszú interjút készíthettem El Kazovszkijjal, az ő biztatására. Tudván, hogy minden műalkotásnak annyi olvasata lehet, amennyi olvasója, és tapasztalván Kazovszkij személyes nyilatkozatainak és a róla szóló írásoknak tartalmi összeolvadását, azaz kölcsönhatásukat, nem a műveiről, hanem a műalkotás indítékairól és folyamatáról szerettem volna többet megtudni tőle. (A kölcsönhatások filológiai úton feltárhatók.) A vizualitás minden műformájában efemer alkotásai (performanszok, színházi díszlet- és jelmeztervek, javarészt hullámpapírra festett képek, műanyagból gyúrt apró figurákból vagy [fűrészelt] lemezekből összerakott jelene-tek, mások műveinek átirásai [xerox-másolatokon]) és mindezek sokasága ugyanis egy új típusú (az örökkévalóságra törekvővel szemben), élőnek mondható, látszólag a nézővel (a befogadóval) interaktív viszonyban alakuló művészet születését sejtették, mely különbözött a kortárs művészet kanonizálódó irányaitól.

Igénye a folytonos jelenlétre és párbeszédre művészetének része volt. Ez részben élet-szerű, ami jellemezte a korát is: a szélesedő populáris kultúra zajos eseményeit, az ezekben való részvételre invitáló „rossz” reklámokat, a jelmezszerűen kialakított személyes megjelenés kihívó és üzenet-voltát, az ellen- vagy nomád kultúra világát, melyben számos, addig elhallgatott társadalmi kérdés is megfogalmazódhatott és nyilvánossá válhatott, nemcsak a szubkultúra körein belül, de beépülve a „magas kultúrába” is, ám ezek mégse társadalmiasultak. Kazovszkij, miközben része volt az ellen- és szubkultúrának, a jelenlét által és a beszélgetéseiből szerzett tapasztalatokból folyton tovább alakította gondolkodását, s műveinek címeivel egy másik világra: a művészetére és a már múzeumokba, könyvtárakba és hangversenyertermekbe zárt magas kultúrára utalt. Jelenléte és párbeszédei e (dosztojevszkiji) kultúrá-köziség miatt – pontosabban: a „magas” és „alacsony” kultúrákat szétválaszthatatlan egységben megélő és magába építő személyiségének köszönhetően – mindig intenzívek voltak, intenzív reflexiókra, továbbgondolásra sarkallók. Recepcióját ő maga kisajátította.

Műveit a szubkultúra nem kebelezte be (talán egyetlen kivétel a *Kinopuskin matiné* című lemez, melynek 1989-ben tervezte a borítóját, feltehetően az együttes gitárosának és fúvósának, Csach Gábornak felkérésére, aki mellesleg művészettörténész). S ugyan – számos magángyűjtemény mellett – múzeumokba is kerültek művei, de kanonizálásuk – a magyarországi '80-as évek összetett voltának, a „hétköznapi”, efemer és a múzeumi művészet, a kurá-

¹ Az írás eredetileg „A szerelem sivataga” Egy esztendő múltán. Emlékidézés és szembesülés: El Kazovszkij Szimpózium (Grand Café, Szeged, 2009. november 5–6.) előadásaként hangzott el.

tori és a művészi indítékok, az érvényesülés megnyíló, nyugati módszerei és a (nyugati) ellenkultúra viszonyának („párbeszédének”) tisztázatlansága miatt² – lényegében elmaradt.

Elmaradt a magyarországi ’70-es évek művészeti jelenségeinek feldolgozása-áttekintése is, melyek között pedig egy-két eddig alig érintett, új művészetszemlélet is felbukkant: a művészetek együttműködéséé; a teljes redukcióé egy új művészetfogalom érdekében; a művészet addigi autonómiájából kilépő, a „szakadt” és intenzív ellenkultúrából is merítő, hanyag-nak és közönségesnek látszó, egyszerű nyelv kialakításáé, mely mindazonáltal nem mondott le a világ „egészének” megragadásáról. Ezért, mielőtt a Kazovszkij művészetének gyökereit feltáró interjú néhány részletét közreadnám, röviden érintem alakulásának akkori kezdeteit.

El Kazovszkij festészetet tanult, de költő, tér- és időbeli képzőművészeti művek (performanszok, installációk) alkotója, színházi látványtervező is volt. Tevékenységéből a képalkotást majd azért vizsgálom részletesebben, mert képzőművészként ezzel kötődött egy klasszikus európai műformához, s mert e műformának és létrehozatala hagyományos módjainak

(rajz, festés) máig tartó változása/„válsága” Kazovszkij életidejére esett, amiről ő nem vett tudomást. Ráadásul festményei a művészeti ág történetébe nem a művészettörténet-írás stílusfejlődés-teóriája szerinti fejlődésnek nevezhető, hanem alapvető változást hoztak. Képzőművészetének jellemző vonásai más műformáit is meghatározzák.

A szürrealizmus folytatásának tekinthetők korai (főiskolás, 1970–77) művei, de már 1976-ban olyan képpel³ jelentkezett, melyet kevésbé stílussal, mint inkább műtípussal jellemezhetünk: az ikonikus és narratív képtípusok egységével. Mivel ez a képtípus mégis egy stílustörténeti jelenség egyik forrása lett Magyarországon, néhány szót ejtsünk róla és fogadtatásáról! Az új szenzibilitás történetébe ugyanis hogy ne illenék bele a *Szent György és a szegény állat* című, 1979-ben kiállított képe,⁴ mellyel (a címéből is kiolvas-



EL KAZOVSZKIJ: SZENT GYÖRGY ÉS A SZEGÉNY ÁLLAT

² Az Ernst Múzeum *80-as évek – képzőművészet* című kiállításán kívül (Budapest, 1994. Múcsarnok) nem történt erre kísérlet.

³ Forgács Éva: *El Kazovszkij*. Budapest, 1996. Új Művészet könyvek 9. A 2. képtáblán reprodukált mű feltehetően egyezik az 1979-ben kiállított olajfestmények listáján szereplő második tétellel (lásd 4. jegyzet).

⁴ *El Kazovszkij*. Budapest, Stúdió Galéria. Megnyitotta Hegyi Lóránd.

hatóan) egyszerűen megfordított egy európai, évezredek hagyományát, amikor nem a hőst, hanem az áldozatot („szegény állat”) helyezte a középpontba?

A még művészettörténész hallgató Hegyi Lóránd a '70-es években kitüntetten figyelt főiskolás kortársaira. Majd 1983-ban az ő (Kazovszkij és két évfolyamtársa: Kelemen Károly, Záborszky Gábor, valamint egy keramikus) műveiből kiállítást rendezett.⁵ Az évtized művészetesztétikai fogalomrendszerét meghatározó leporellóin, így az e kiállításhoz tartozón is azt írja: a megelőző, „lázongó”, majd „hűvös” avantgárd után a „Transz-avantgarde”, „a 'Post-modern korszak' új szenzibilitása a személyes hitelességen alapuló 'lét-letapogatás' közvetlen gesztusait nyújtja.” Ezen új művészet magyarországi megjelenését azonban a '80-as évek elejére tette,⁶ s nem stílusjelenséggént, hanem mint a „művészet társadalmi és kulturális pozíciójának új szemléletéről” szólt róla, meghatározóbbnak tartva az 1979-es *Europa '79* című stuttgarti kiállítás dátumát az ott bemutatott művészek vonatkozó munkáinak jóval korábbi voltánál. Ezzel a személyes műhelyekben formálódó stílus (vagy a ténylegesen létkérdésként és létezőként megjelenő műalkotás) helyett az intézményesült megjelenést és a kritikai művészetszemléletet helyezte előtérbe (mintegy előkészítve a kívülről befolyásolt, ma kurátori-nak is nevezett, alapjaiban reflektív művészet térhódítását). Hegyi a következő, nagy, *Frissen festve* című kiállítása festői közt nem is említi El Kazovszkijt, aki az általa rendezett és később *Új szenzibilitás I–III.*⁷ címmel ellátott kiállításokon sem festőként, hanem installátorként és performerként volt jelen.

El Kazovszkij valóban térbeli műveket állított ki egyszemélyes kiállításain is akkoriban,⁸ de amint második Stúdió-kiállítása⁹ mutatja, a festészettől és saját szürrealista-metafizikus gyökereitől nem szakadt el (ezen a kiállításon mutatta be második Szent György-képét *Szent György-család* címmel).¹⁰ Bizonyára hatással voltak egymásra a művelt és igen jól tájékozott, a művészetre esztétikai nézőpontból rálátó, első kurátorunknak nevezhető Hegyi Lóránddal,¹¹ ám elképzelhető, hogy Hegyi gondolkodásának dialektikája távol állt Kazovszkij képei-nek kezdeti mozdulatlan metafizikájától (lásd a Szent György-téma vagy balett-képeinek ismétlődését már ekkor is), képszerzésének feloldhatatlan statikusságától (alakjainak-motívumainak minden egymás felé formálódása ellenére elszigetelt voltától), ennek személyes és sorsszerű meghatározottságától. Akkor ez a távolság, amennyire Kazovszkij művei különböztek a mégiscsak stílusorientált, önmaguk korábbi stílusára már reflektálva tekintő, a Hegyi által radikális eklektikának nevezett stílusjelenséget létrehozó kortársai festményeitől.

Kazovszkij szürrealista-metafizikus festészete – a témáját illető érzelmeinek reflexió nélküli kinyilvánításával – az egyik elindítója volt az új szenzibilitásnak, de nem vált ennek ré-

⁵ Borbás – Kelemen – Kazovszkij – Záborszky. Budapest, Óbudai Pincegaléria.

⁶ „Transzavantgarde” – „radikális eklektika”. Gondolatok a jelen művészeti szituációjáról. *Frissen festve. A magyar festészet új hulláma* (Ernst Múzeum). Budapest, 1984. Múcsarnok.

⁷ I. Fészek Galéria, 1981, II. Óbudai Pincegaléria, 1983 (azonos az 5. jegyzetben, eredetileg más címen megjelent kiállítással), III. Budapest Galéria Kiállítóháza, 1985.

⁸ Ferencvárosi Pincetárlat, 1981.

⁹ 1983. Megnyitotta Földényi F. László.

¹⁰ E korszakának elemzése még várat magára (lásd Cserjés Katalin előadását e szimpóziumon: „...csak a végtelenben elérhető...” Szélgjegyzetek Kazovszkij Vajda-lapjaihoz. A tanulmány később megjelent: Cserjés Katalin: *Kép-olvasás. Művészeti írások*. JATEPress, 2012, 51–61.).

¹¹ Erről, közös beszélgetéseikről rajta kívül El főiskolai műteremtársa, a kevés beszédű Záborszky Gábor szólhatna.

szévé. Festészetében megjelent – feltehetően az orosz Szent György-ikonok nyomán¹² – és meg is maradt az ikonikus képtípus: a kiemelt motívum prezentáló volta (ami az évek során erősödött művészetében). Lajta Gábor ezért emblematikusnak mondja képeit. A motívum (alak) egyszerű, ám Kazovszkij mindig valamely földi helyzetben – például színpadon vagy a tájjal összefüggésben – mutatja meg, miáltal egy narráció (ismétlődő és végtelenül egyszerű helyzetelbeszélés) – bemutatásává válik a prezentáció: a megfoghatatlan és a megtapasztalható világ találkozik a képen. Az ikonok alakjai szükségszerűen elszigeteltek, magányosak, mint Vajda Lajos ikonjain is. Összefüggésekbe nem bonyolódhatnak anélkül, hogy ikon-voltuk fel ne számolódna. Kazovszkij ezért a „megtapasztalható” világot annyira eltávolítja, amennyire közel hozza a benne megjelenő megfoghatatlant. Tanult Vajda ikonikus képtípusától: a köznap motívumokat ikonszerűen felmutató képektől, az azokat csorbításuk-változásuk nélkül egymásra rajzoló szürrealista módszertől, majd a szentendrieik ikonszorosító gyakorlatától – ikonosztázaitól. Ezért jelenhettek meg átrajzolt, majd „emeletes képei”: a *Vajda-lapok (Csendéletek) XIII.* (1981) vagy az *Állat a színházban* (1981–82), *A jó pásztor és a hegyi állatok* (1985–86), mely utóbbiakat az „Idézőjelben” című kiállítás katalógusának szerzői is – noha magánmitológia megnyilvánulásainak nevezték, de – egyre valószínűsőbb „idézeteknek” látták.¹³

Kazovszkij megoldása – a látszat ellenére – a stílusokból kifelé vezetett, s egyidejűleg új műformákhoz. Kezdetben kicsi, majd installációvá növekvő, figurákkal benépesített terei e műforma első magyarországi megjelenéseire hasonlíthatók: az addig különböző művészeti ágakban tevékenykedő női művészek által kezdeményezett installáció-változatokhoz (Ország Lili festőművész tervezett *Labirintusa*, Schaár Erzsébet szobrász *Utcája*, 1974, Szabó Marianne textilművész ugyancsak 1974-es environmentje, Várnagy Ildikó szobrász *Vallatópadja*, 1975–81). Ezek a létezés mibenlétére szinte egyidejűleg rákérdező női művek bezárt élethelyzeteket mutattak, az élet stádiumait olykor „felöltöztetett” tárgyakkal jelenítették meg. Női szempontú egzisztencializmus jelentkezett bennük, az amerikai művészetben megjelenő feminizmussal egyidejűleg. Módszereikhez hasonló Kazovszkijé: sietve gyúrt, egymás létét fenyegető (valójában az alakok statikáját biztosító rudakkal kitámasztott) figuráit kis kerítésre rögzítette, vagy azokkal választotta el őket, így kimerevített helyzetekben láthatók (*A fejetlen Niké kapuja, Párviadal*, 1977, *Csendélet, Sakktábla – maradvány*).¹⁴ Kortársai a kör, az

¹² Ugyancsak kutatandó téma az orosz kultúra mint Kazovszkij művészetének gyökere. (Az orosz balett 1917-es párizsi előadásával kapcsolatban írta le Apollinaire először a szürrealizmus szót.)

¹³ Székesfehérvár, 1986, Csók István Képtár. Rendezte Kovalovszky Márta, Ladányi József, Pataki Gábor. A katalógus bevezetőjének szerzői György Péter és Pataki Gábor.

¹⁴ A felsorolt, 1979-ben kiállított művek Makettek (műanyag) műfaji meghatározással szerepelnek a katalógusban. Ez jelenthet tervet is, de jelentheti a végleges műformát is. A Kazovszkij által szerkesztett, *El Kazovszkij* című műcsarnoki katalógus (Budapest, 2003) egy *Galateia-ültetvény* című, hasonló művet is erre az időre (1975-re) datál, valamint a *Pandora ládája* című dobozművet (1978). Az utóbbi eredeti címe – mivel a mű azonosítható a 79-es katalógus valamelyik makettjével – más volt. Így feltételezhető, hogy a *Galateia-ültetvény* is azonos a 79-es katalógus valamelyik tételével. A műcsarnoki katalógus még két hasonló mű adatait tartalmazza: *Belső párbeszéd I-II.* 1975–76, melyek azonban – tekintettel az oeuvre-ben ennél később megjelenő, e művekben is szereplő kutya-sziluettre – inkább 1984-ben készülhettek, ahogy az *El Kazovszkij kegyetlen testszínháza* című (Budapest, 2008. Jaffa Kiadó, szerk. Uhl Gabriella) könyv datálja a *Belső párbeszéd* című, ezen a címen egyetlenként bemutatott művet.

út, a labirintus eredendő, archetipikus formáit rakták ki képeikkel, figuráikkal. Kazovszkij munkái (hevenyészettségük folytán is) előbbek voltak.

1977-ben mutatta be az első *Dzsan-panoptikumot*, mely az élő művészet új műfaját prezentálta, s mindjárt a legsajátabb formában. Noha főiskolai, valamivel előtte járó festőtársai (Drozdik Orsolya) nem említik őt az új médiumokkal kísérletező események leírásakor könyveikben, Kazovszkij Drozdikkal (és Keserü Ilona–Vidovszky László Iparművészeti Múzeumban bemutatott, *Szín-Tér* című performanszával) egyidőben rendezte az egyik első magyarországi, performansznak is nevezhető, az élő testre mint médiumra építő művet. Drozdik – a konceptualizmus jegyében – a hagyományos mű-alkotás (a festészet) szituációját idézte meg (a modellre tekintő festőként és modelljeként is, a maga testével), s ezzel a művészet mint utánpótlás értelmetlenségére utalt, de a test-politika új és leendő, a női szerepek vizsgálataival felmerült, társadalmi kérdésére is felvetette. Kazovszkij elsősorban rendezője volt a maga panoptikumának, mellyel – személyes élettörténetéből kiindulva – a tudatban és a kultúrában kívánt mélyebbre ásni. A feminizmus mai ismeretében azt mondhatjuk, hogy a művész vagy a férfi eltárgyasító tekintetének és következményeinek vizsgálata helyett általában az emberben és az emberek között működő (testi) érzelmek rituális megjelenési formáin keresztül a psziché sajátos működését: az érzelmek tárgyiasulását és ennek következtében a vágy folytonos át- meg áthelyeződését, újraképződését játszatta el szereplőivel. E különbség ellenére a sorsnak a létezés szempontjából történt felismerése, a sors ismétlődő köreiben rejlő tragikum, valamint a színpadi feldíszítések és a jelképtértékű kellékek szertelen és közönséges szépsége olyan kettősséget, komplexitást mutatott, mely a „női hang” megjelenésével jobban rokonítható, mint akár az új szenzibilitással vagy az ellenkultúra „rossz művészetével”. A statikus jellegű panoptikum az említett női installációkkal vethető össze. A saját nyelv létrehozásának első stádiuma volt ez.

Kazovszkij különböző új médiumokkal és műformákkal folytatott első kísérletei egyúttal azok első (női művészek által megvalósított) magyarországi megjelenései közé tartoztak. (Érdemes megemlíteni, hogy Keserü, Schaár, Várnagy színpadi művei is – más és más irányban – fordulatot hoztak színházművészetünkbe, mint majd Kazovszkij munkái is.) A műformák egymásra hatása egy életműben elkerülhetetlen. Ezért Kazovszkij képfogalmának feltárása közben majd fogódzókat kapunk más műformáihoz is.

Ahelyett azonban, hogy a háromféle műformában jelentkező azonos témáit a gyermekkorában – egy szovjet- (és általában orosz)ellenes légkörben – Magyarországra került El Kazovszkij sorsával, esetleg identitás-kérdésekkel, személyes történeteivel azonosítanánk, és ezekkel kapcsolatban – mintegy egzisztenciális szükségletképpen – interpretálnánk kiállításainak, nyilvános megjelenéseinek nagy számát, képei-motívumai folytonos ismétlődését, érdemes felfigyelni arra az erőfeszítésre, mellyel helyet alakított ki magának a magyarországi művészet(történet)ben. Megjelenéseinek intenzitását tekintve csak egy példa 1991 februárja, amikor kiállítása nyílt Budapesten a Várfok Galériában (1-jén), 8-án pedig a Kecskeméti Képtárban, s panoptikumot is rendezett a Fészek Klubban, 26-án. Előző évi kecskeméti kiállításának volt köszönhető a magyar művészettörténet rejtett értékeinek felfedezése, melyek együtt találhatók a Képtár gyűjteményében: Mednyánszky, Farkas István, Román György, Tóth Menyhért képei.¹⁵ Ettől kezdve ennek az általa összefüggővé konstruált csoportnak a

¹⁵ A Kazovszkijt is gyűjtő Kolozsvár Erő vagy Vörösvár Ákos gyűjteményében természetesen korábban is találkozhatott egyikük-másikuk munkáival.

tagjaként gondolta el magát, őket s önmagát is kiszakítva a történetiségből, a művészet fejlődéstörténetéből. (Többször is kísérletet tett egy olyan kiállítás megvalósítására, melyen az ő műveikkel együtt a sajátjai kerültek volna bemutatásra.¹⁶) A csavargó Mednyánszky tájképeinek kietlenségét (mely „a semmi kitüremkedése”, vágya a lüktetésre¹⁷) a tanítványa, a Budapesten festőként elmagányosodott Farkas, a siketnéma Román (aki kőpadba festette bele a tájképet¹⁸) és a falun élt, félvak Tóth festészetével az tarthatja össze, hogy mind kívül éltek a művészeti „szcéna” keretein, érdeklődési körein, hírein, mozgolódásain; festészetük egy-két műfajhoz vagy motívumhoz köthető, stílushoz-irányzathoz nem; egyéni (festői és élet)-útjaik sorsszerűségén semmi nem változtatott. S persze az is összetarthatja őket, hogy egyformán „tragikusak”.¹⁹ Kazovszkij képei sem változtak különösebben;²⁰ állandóaknak tűnnek, mint a mítoszok, s híjával vannak mindannak, amit hagyományosan valamely festői „iskolához” kapcsolhatunk.²¹

Egy kellőképpen nyilván nem tartott, női művészek által kezdeményezett, a hagyományos (stílusközpontú) és az újabb (konceptuális és ellenkulturális) művészetfogalmak, irányzatok mellett születő változás alkotó részese volt tehát a pályáján induló El Kazovszkij, aki – többek között művei folytonos megismétlésével – önmaga kanonizálta is művészete újszerűségét. Ez a teljesítmény – a róla való beszéd állandósítása egy „férfi-központú” társadalomban – páratlannak mondható.

Mi tehát az ő festői tevékenysége?

Előadásom címe a rövid válasz. A benne foglalt fogalmak kazovszkiji értelme részben a művészetfelfogás általános változására utal, részben egy egyéni művészetfogalom kialakulását mutatja. A művészet, a képalkotás ugyanis Kazovszkij szerint sem valamely ismeretlen terület megismerési folyamata: „a lét(ezés) megismerése, amennyire egyáltalán az embernek (meg)adatott, és amennyire ezt megéli, ezt a szakaszt,²² az nem a művészetben van, hanem előtte van. Nekem. (...) A következmények a képek.”²³ Ezek stilizálások – mondja a címbe foglalt kijelentés. Miként?

A mitológiaiánál „kegyetlenebb és ennél tökéletesebb emberlétezési modellek nemigen léteznek”. A sors modellezettségének felismerésében rejlik a stilizálás (és árnyalat vagy ment-

¹⁶ Az Ernst Múzeum Múcsarnokba került archívumában esetleg megtalálhatók az utolsó ilyen terve dokumentumai a 2000-es évekből.

¹⁷ Ettől a ponttól kezdve egy 1991-ben folytatott hosszú beszélgetésre támaszkodom, melynek egy része kézírásban létezik, másik és nagyobb része diktafonról került legépelésre (László Helga által). 23. l. (A beszélgetés szerkesztett változata időközben megjelent a *Látáscsapda – Beszélgetések El Kazovszkijjal* című könyvben (Magvető Kiadó, szerk. Cserjés Katalin, Uhl Gabriella, Budapest, 2012) – A továbbiakban a hivatkozott részek könyvbeli oldalszámait kapcsos zárójelben közöljük) [277.]

¹⁸ Uott 24. [278.]

¹⁹ Uott 22. [275.]

²⁰ Ismertté vált stílusáról Lajta Gábor előadása a konferencián (Ld. Uő: *A festék érzékisége és tömörsége*, El Kazovszkij képeiről festői szemmel, Tiszatáj, 2010. május 104–109.)

²¹ A festőiség mint esztétikai érték nem, csak a kifejezés szenvedélye érdekelte. Hasonló utat kezdeményezett akkoriban a hagyományos szobrászi értékek elvetésével Várnagy Ildikó.

²² Az emberi élet korlátozott (egy szakasz, egy kút) – fejtette ki közben. Uott 30. [286.]

²³ Uott 30. [286.] Az, hogy alkotás közben az életen kívüli világ megismerésére nyílik lehetőség, Kazovszkijban fel sem merült.

ség, kivételezés nélküli kegyetlenségének) kulcsa. Volt ugyanis egy feltételezése, hogy az „élet sokkal oldottabb, ellentmondásosabb és kevésbé stilizált”, de „be kellett látnom, hogy sors van (...); hogy van, azt egyszerűen az ember a bőrén végigéli. (...) egyszerűen látszik a sors. (...) a sorsmotívumok, sorslátatások sehol sem olyan tökéletesek, sehol nem olyan élesek, mint a görög mitológiában. (...) nagyon kegyetlen a stilizáltság. (...) Mert egyszerűen megélem azokat a stációkat, amiket nem feltétlenül kellene megélnem.”²⁴

A sorsként megélt életben párviadatok zajlanak: összeütközés a főiskolával, konfrontáció az anyaggal, küzdelem a nemléttel:²⁵ „az igazi párviadalt, tehát véres párviadalt az anyaggal mint energiával, az összléttel, azt nem a képen élem meg, hanem az az összlet. Amibe lehet, beletartozik valahogy a kép, de egyáltalán nem a lényeges része. Tehát az igazi harc, életre-halálra, az mindennap történik az életben. Pontosan: a kép stilizált párviadal”.²⁶

Képei tehát az élete mitológiai sorsokéhoz hasonló, stilizált modelljei.

De hol van ennek az életbe nem tartozó, kegyetlen képnek a helye, milyen tartományban? „ami a művel történik (...), az egy ünnepi pillanat, és ezért ki van emelve az összletből, akár hétköznapi módon vegyük ezt a léte(zés)t, akár sokkal mélyebben, tehát isteni módon vagy kozmikus módon. Mind a kettőből ki van emelve, mert a kettő között van.”²⁷ Tehát a hétköznapiából ki van emelve, de azért nem az összkozmikus jelenti, hanem annak csak egy kifejezési lépcsőjét. És ott egy stilizált, egy állandóan megismétlődő rituális játék, rituális párviadal zajlik az anyaggal, amiben az ember állandóan eljátssza a Kozmoszsal való viszonyát, vagy az Istennel való viszonyát, vagy a teremtett világgal való viszonyát. (...) De ez nem a lét(ezés)-beni párviadal, ez annak a rituális színháza.”²⁸

A kép köztes világában lezajló festői rítus stilizál. Az alkotófolyamat, a festés állandó realizálásának kulcsa tehát tudatunk megtapasztalhatatlan részei (mint amilyenek a fogalmak: Isten/ek, Kozmosz) mindenkori elképzelhetetlenségében rejlik. (Nem tud képszerű lenni, amit nem ismerünk.) Kazovszkij megkísérel viszonyt teremteni velük (ez a köztes világ). „És itt van a teljes rettenet, ami engem elkapott 5 éves koromban, és amitől most sem tudtam szabadulni.”²⁹

5 éves kora körül – saját kérésére – anyjával rendszeresen az Ermitázsba járt, az akkori Leningrádban, az antik szoborgyűjteménybe. „Valószínűleg ezekben a nagyon korai választásokban (...) a legalapvetőbb, (az emberben) eleve adott rétegek látszanak, de nagyon. (...) emlékszem, hogy ott ülök rajtuk, vagy kapaszkodok, vagy biztosan simogattam, meg biztosan érintettem, na de az nonszensz, hogy az Ermitázsban egy gyereket ráengedjenek egy szoborra. (...) Egyszerűen ehhez az anyaghoz (ti. a márványhoz) való hozzáérés olyan, mint a mon-

²⁴ Uott 5-6. [253–254.]

²⁵ Uott 17-18, 27–38, 41. [267–270; 280–295; 301.]

²⁶ Uott 39. [298.]

²⁷ Ez a köztes tartomány mint a művészet helye megfogalmazódik Fülep Lajos tanulmányaiban: Mai vallásos művészet. Montecassinói följegyzések (1913). Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*, I. Szerk.: Tímár Árpád. Budapest, Magvető, 1974. 524–525

²⁸ Uott 39. [298.]

²⁹ Uott 40. [300–301.]

dahősöknek a földhöz való hozzáérése.”³⁰ „Ez egy kemény fizikai vágy tulajdonképpen, ami ugyanolyan, ugyanazt a reménytelenséget sugározza, mint akármilyen, szépre való vágy.”³¹

Miért lenne ez reménytelen? A nem élő (de nem is elvont, mert szoborban „tárgyasult”) szépség pygmalioni tapasztalása³² és a tény, hogy – a mítoszon kívül – ennek nincs és nem is lehet élő változata (mert művészet, s a mítosz sem élő), Kazovszkij elemi élménye. A metafizika megtapasztalása az, hogy valahol van az érzéki fogalom, s ember alkotta, de valójában mégsem tapasztalható, azaz hogy áthidalhatatlan a szakadék az élet és az ember által megjelenített és megjelenő másik világ közt.

Kérdés, hogy képei az áthidalás eszközei-e.

„A kép soha nem hat olyan élesen, mint a szó. A szavak élesítették bennem a meglévő dolgokat. (...) Erősebb a verbalitás érzelmi ereje. Gyerekkori rajzaim mindig leíróak voltak, sose drámaiak. Az első nagy rajztömbök az őslényekről, a földről, földtörténeti korszakokról készültek (mindig térképeket készítettem, mint egy gyűjtő gyerek). Másik témám a görög mitológia volt, 3 éves koromtól. (...) Harmadik témám (9-11 évesen) az orosz múlt századi és e század eleji irodalom,³³ és a német, a francia. Ezek hősei keverednek a rajzokon, de ezek is leíró rajzok, a szereplők neveket jelentenek, ülnek, egymás mellett vannak, nem zajlik köztük semmi. (...) A fantáziám nem fabulateremtő, hanem állapot- és helyzetmeghatározó. A látásom is olyan.”³⁴

Tulajdonképpen gyerekkori rajzai rendszerszerűségével jellemezhetnénk későbbi képeit is, ám a „stilizálás” azokon még – feltehetően – hiányzik („párviadal” akkor még nem volt). Alkotómódszerével kapcsolatban tudnunk kell, hogy képeit jóval megelőzően „Megvan egy idea, az biztos. (...) Egy rendszer, a világerzékelésnek a rendszere van meg, és annak valamilyen fajta kikristályosodott jelenete. (Kiemelések tőlem.) Ezek célkeresztes jelenetek, mert úgy érzékelem, úgy látom igazából, ott látom élesen a környező világot. Főleg az emberi világot.”³⁵ Az ideát, a gondolatot, amit nem létező, de mégis érzéki formaként, gömbként ír le,³⁶ az alkotók „lineárisan kezdik kibogozni”, s ennek során „egészen más szabályokkal, más erőkkel találkoznak. Miközben gömbként, mondjuk, létezhet egy gondolat, és amikor az ember húzza ki a szavakat ebből a gömbből,³⁷ akkor kiderül, hogy bizonyos dolgok lehetetlenek”. A „linearítások” „látvány-formát” kapnak a művein, ehhez elkerülhetetlenül tárgyasul-

³⁰ Uott 1. [248.]

³¹ Uott 3. [251.]

³² Hegyi Lóránd Pygmalionról szóló mottóval indította első *Új szenzibilitás*-kiállításának szövegét. Gondolataik egyezésére azért hívom fel a figyelmet, mert bizonyára hatottak egymásra. Másrészt megfigyelhető, hogy az interjú során Kazovszkij a róla mások által kialakított sztereotip képtől lassan eltávolodik, és egyre sajátabb, belső gondolatokat fogalmaz meg, nem is mindig egyértelműen, de erre törekedve. Ami felveti a recepció visszahatásának kérdését az alkotóra és művére. Ezeket a kérdéseket barátságkutatásoknak és a róla készült szövegek, valamint a vele megjelent interjúk filológiai összevetésével lehetne feltárni.

³³ Azaz a 19. századi és 20. század eleji

³⁴ Beszélgetés Kazovszkijjal. i.m. XV–XVI (A római számok a kéziratos interjú-rész oldalaira utalnak, melyek még nem kerültek publikálásra.)

³⁵ Uott 30. [287.]

³⁶ A következő évben Babarczy Eszterrel készített interjúja erre épül.

³⁷ Beszélgetés Kazovszkijjal. i.m. 36. [294.] Kazovszkij itt egyszerre beszélt a költői és a festői alkotó-folyamatról

nak, ami mint pszichológiai folyamat őt önmagában is foglalkoztatta.³⁸ (Az idea megjelenítésének szükségszerűen tárgyias volta³⁹ fordított esete az antik szobrokból kiinduló valóságkeresésének.) A látvány-forma megszületése, azaz a tárgyiasulás azonban kizárja azt, ami nem tárgyiasítható (ilyen például az érzés), s ami az anyaghasználat módjában jelenhet meg.

Az anyag elsősorban az olajfesték. „az olajfestéket imádom. Ez egy elemi érzéki viszony (...) Annak a sűrűsége, az oldottsága, a felülete, az, hogy milyen vastag, a vastagsága, az nagyon fontos (...) Ha valahol történik egy egyenes kontaktus az anyaggal, az egyrészt a vászon maga mint anyag, meg a fehér felület, persze, de nagyon hozzá tartozik, ha már anyagról van szó, a vászon egyfajta törékenysége is, meg szívó jellege, meg ugyanakkor szintén egyfajta fényessége.”⁴⁰ „minden anyag: akármilyen hozzányúl az ember, ha azzal dolgozik, akkor persze, hogy anyag, és az mindig konfrontáció és együttműködés, és mindenféle kapcsolat zajlik mindenféle anyag között. Aztán lehet szeretni anyagokat, meg nem szeretni. (...) aztán kell valamit úgy szeretni, hogy nem totálisan szeretni, ahhoz, hogy az ember belemásson. És a festékekkel pont jól megvagyok, szóval szeretem”⁴¹

Az anyag azonban „nem pusztán festék. Ez az anyag, az anyag ebben az esetben az összes létező kulturális rezgés is, meg pszichés, meg energetikai rezgés, amivel én közben találkozok, amire éppen rálépek. Tehát más a szellemi szerkezet, amit kivetíttek egy kép képzeteként. Vagy ez (a viszony) ugyanolyan, mint a gondolat és a szó, a kimondott szó (közötti viszony). (...) rengeteg plusz erővel találkozok, miközben elkezdek egy munkát, és ezek nagyon konkrétak is lehetnek”.⁴² Mindegyik más és „más módot húz ki az emberből. De a mód nyilván visszahat a gondolatra vagy az érzésre (...) Én ezt nagyon megélem. (...) valami furcsa állapot van, mert valamifajta párbeszéd folyamatosan zajlik festés közben, de nem tudom, hogy mivel. Néha például az ábrázolt figurák közt, de néha pusztán az anyag, egy bizonyos ecsetvonás és a figura egymással (való) párbeszéde (ez). Szóval én beszélek helyettük, én még ki is mondom valahogy magamban néha ezeket a beszédeket. Nagyon furcsa, amikor egy bizonyos festék beszél egy bizonyos vonallal. És akkor ettől aztán egészen másfelé beszélnek, mint ahova én beszéltettem volna őket”.

Az anyag mellett a kompozíció és az alkotó asszociatív (tudatos és nem tudatos) kulturális háttere ugyanígy „párbeszédekben” működnek munka közben, míg összeáll az annak a bizonyos „gömbnek” megfelelő, „sugárzó” mű: a lefejtett, „lineáris” gondolat – a „párbeszéd” során – „az egyik anyagból átmászik a másikba, és úgy tűnik, mintha a kép a képből lenne”.⁴³

A szín kevésbé fontos Kazovszkij számára: „érzelmi viszonyom alig van meg a színnel.” Számára a színek elsősorban tudatos, közmegegyezéssel kialakított fogalmak, s „az a misztikus nyelvi elragadtatás”, ami például Kandinszkijban megvolt, nála hiányzik: „ha kimondunk egy színt, akkor ahhoz rendelhetünk egyrészt jelenségeket, másrészt látványokat. Mondjuk a sárgát, ahogy használom, az teljesen nyilvánvalóan a sivárság, merthogy sivatagnak tartom

³⁸ Uott 30–31. [287–288.]

³⁹ Kazovszkij számára szükségszerű, hiszen az absztrakció ennek más útját választotta. Kazovszkij számára nem az elvontság elvont formában való megjelenítése jelentett művészi problémát, hanem annak az élettel való kapcsolata.

⁴⁰ Beszélgetés Kazovszkijjal. i.m. 26. [281.]

⁴¹ Uott 27. [281–282.]

⁴² Uott 36. [294.]

⁴³ Uott 36–37. [295.]

egyrészt. De az egy elméletben sivatag. Ez nem sárga, ez csak egy képzet, hogy sárga a sivatag.” A színeknek az európai színelméletekben tulajdonított tartalom számára „hidegtartalom”, amit csupán felhasznál.⁴⁴

A motívumok fontosabbak. „Az állatok valószínűleg (...) a mágikus korból jönnek”, az ember egészen kisgyerekkorából. „az állatokhoz való viszonyom spontán és egy-az-egyben átjárható. (...) Ezek totemállatok nekem valószínűleg. Totemállatként éltem át őket, és teljes azonosságtudattal. Ha kutýára nézek most, olyan szépséget látok benne, olyan végtelen szomorú szépséget, ami tényleg az emberi lét leginkább meghatározó állapota. Belereszketek szinte ebbe a felismerésbe. (...) azt hiszem, azért mondok emberit, mert az időbeliség nekem a szomorúsággal egy és ugyanaz. Az időbeliség, a korlátozottság, a végesség – az ember önmagában hordozza. Azért hozzáteszem a szépséghez mindig a szomorúságot. (...)”

Tehát minél intenzívebben tud egy emberhez viszonyulni egy állat, annál állatszerűbbnek élt meg őt, és annál vonzóbb volt, és annál természetesebb volt a rokonság.”⁴⁵

Ez a közelségérzet a szeretet. „Csak az állatokkal kapcsolatos. Az ember, az emberkép, sajnos, beleesett a szoborképbe. Egybeesett a szoborképpel.” A mitológiával – mondhatnánk, figyelembe véve a korábban idézett mondatokat.

Első állatmotívuma a „szegény állat”, a sárkány volt a Szent György-képen. Tulajdonképpen egy kis krokodil, aki egyáltalán nem „viszonyul az emberhez”. Mégis, Kazovszkij ezzel az állattal (a formája miatt) azonosulni tudott. Olyannyira, hogy említett gyerekkori rajzain „beszűrözte”, meleggé tette a formáját.⁴⁶ A szegény, begömbölyödött állat tehát, akit az istenített hős megöl, ő maga volt. A kutya nem sokkal később jelent meg munkáin, de a Várfok Galéria 1991-es Kazovszkij-kiállításának megnyitójáig a jelentése nem került szóba,⁴⁷ pedig Kazovszkij legutóbbi katalógusának címlapján lángként magasodik a fekete sivatag kövei fölé. Szerepe eddig alárendeltnek látszott. Sarokba húzódva ült, figyelt, megkötözve, megbénítva.

Számomra a kutýák mindig mágikusak voltak Kazovszkij kompozícióiban. Mivel nincs történetük, de mindig jelen vannak. A kutya Kazovszkijnál önreferenciális, jelentését magában hordja (s így hordozható), kapcsolatba csak önmagával kerül, de nem azért, amiért a többiek, hogy ti. ennek oka saját maga lenne. Ő az, aki a legváltozatosabb helyszíneken tűnik fel Kazovszkij képein. S ez az állat mindig az egészszel szemben ül: mindazzal, ami a képen van vagy történik, pontosabban: mindabban benne van, részes. (A többiek: a táj, a civilizáció vagy ember és természet, ember és ember stb. mindig csak egymással szembesülnek.)

A kutya az, akinek kifejező arca van, aki tehát nem bálvány, nem is bálványosítható, hiszen ki rajongana egy kutýáért? De valójában ami a képeken történik, az a kutýával esik meg, ő az egyetlen élő ilyenformán a bálványemberek mai mitológiájában.

Habár Kazovszkij képein kétségtelenül feltűnnek a kutya különféle értelmezései, tulajdonságai, amiket a különböző kultúrák kutýáról alkotott képzeleti segítségével rekonstruálhatunk: jelen van például a Purgatóriumban (hiszen lélekvezető, a túlvilág őrzője, közvetít élő és holt között). Az újjászületés jelképeként is értelmezhető a *Vénusz születése* kaotikus (habár színpadias), sötét terében, ahol csak kutýák vannak, az élet színeibe kötözve. Vénusz megszületésekor, a bálvány megformálásával, a körülhatárolással a megfeketedett kutýák

⁴⁴ Uott 25. [280.]

⁴⁵ Uott 11. [260.]

⁴⁶ Uott 12. [261.]

⁴⁷ 1991. febr. 1. Megnyitó: Keserü Katalin (kézirat)

szárnyakat kapnak – lélekké válnak –, mentik a lelket a tárgyiasult világból. A másik *Vénusz születésén* a krisztusi férfitorzóval, a vörös ciprussal, e lángoló, „paradicsomi” halálszimbólummal, majd az izgatott vitorláshegyekkel övezett tengerben felbukkanó-születő formával szemben az emberre vigyázó, elnémitott, tehetetlen kutya nézi a tárgyiasulás katasztrófális folyamatát.

Ez a ’vándorállat’ pedig játékos kedvű, néha pettyes és mézeskalács, néha szárnyas és más, mindenképpen gazdagabb, mint Kazovszkij egyéb motívumai, melyek az önköreiben forgó emberiség állandósult, mitológiai létéből kilépni nem tudó képviselői: emberbálványok. A kutya az a világ, ami az ember bensejében a káoszából még maradt, s így valóban őrző: a lehetőségeké ugyanis, amik egy másfajta – nem tárgyiasító – világ létre utalnak. Az állat érez, szenved, játszik, kiszolgáltatott. Mondhatjuk: a kutya El Kazovszkij önarcképe. Vagy inkább ő maga. Ezért mágikus.”⁴⁸

Állatmotívumai közül még a hattyúról eshet szó, melynek jelentése-formája ugyan az interjú után készült műveiben kristályosodott ki, de már 1988-ban megjelent, a *Fej vagy szíren*-sorozatban. Az elérhetetlen vágyak megszemélyesítője a riasztónak megfestett madár, mely ugyan emiatt csábító nem lehet, viszont a kutya funkcióját magára vette (*Őrhattyú*, 1989). A vágyódó, az őrző madár megint maga Kazovszkij. „Aki megértette a madárbeszédet, úgys hasonmás lett” – írta a *Hattyú-kuplék* egyik versében. Az 1996-os *Hattyúk tava* című angol film nyomán új formában, a film balettmozdulatai által is inspirált, teljes szépségében jelenik meg a festészetében (*Palota-hattyú, A három szíren*, 2001): „A hattyú és Léda-testek hattyú alakban lettek egygyé.” Férfi és nő mitikus eggyéválásából, pontosabban: egyazonos voltában születik meg a Szépség. Különös, a mítoszokhoz méltó lezárása ez a Kazovszkij-értelmezések szerint többféle nemi identitáskérdést és nemi politikát is megfogalmazó oeuvre-nek.

Mivel Csajkovszkij zenéje a filmnek éppúgy egyik alapja, mint ahogy benne van a Kazovszkij-hattyúk ívelt mozdulatában-formájában, s mivel *A nagy hattyú* című kép (1999) balerina-alakjában a művész felveti annak lehetőségét, hogy táncos figurái kezdettől – tehát a 70-es évektől – összefüggöttek az orosz kultúra egyetemesen bálványozott művészetével, a klasszikus balettel s ennek emblematikus művével, a *Hattyúk tavával*, kérdésként merülhet fel, hogy a hattyú (és balerina) motívummal orosz identitását fogalmazta és találta-e meg a festő, vagy inkább – miként a madár (vagy a kutya) androgunitásában – a helyhez és időhöz (élethez) köthető problémák feletti világra talált rá.

Emberszerű alakjaival nehezebb dolga volt. Általában az emberek valóságfelfogását „a látás jobban meghatározza, a látásba behelyezett képzet, mint az, amit az ember (a másik) magából igyekszik kifejezni (...) a képzet erősebb, mint a mi önkifejezésünk. A másik képzete rólunk.”⁴⁹ Akár mítoszba való életet is élhet valaki, mégis az emberek szemében, a róla alkotott (külső?) képzet szerint másnak látszik. Kazovszkij ennek (a látásnak a) helyébe egy komplexebb, a vágy, a szépség és a reménytelenség egységében⁵⁰ született érzékelést állított, mely más női művészek ars poeticájában is fellelhető.⁵¹ Kazovszkijnál ez az antik szobrok

⁴⁸ Kazovszkij egyetértését ezzel az értelmezéssel mi sem bizonyítja jobban, mint a következő napokban megkezdett interjú-sorozat.

⁴⁹ Beszélgetés Kazovszkijjal. i.m. 12–13. [263.]

⁵⁰ Uott 10. [259.]

⁵¹ Lásd Várnagy Ildikó látás-érzés-fizikalitás egységét valló művészetfelfogását (*Várnagy Ildikó*. Budapest, 2009. Magyar Képek)

személyes tapasztalatából eredt. („És a mitológia tulajdonképpen belőlük származott, mint érdeklődés. De aztán egészen önálló életet kezdett élni.”) Alakjai a vágyból formálódnak vagy már bálványok (legkézenfekvőbb közülük a Vénuszt vagy a táncosnőt megemlíteni), akikkel viszonyba lép a képein, hiszen ő formálja vagy rögzíti őket. Képei tulajdonképpen e kapcsolatteremtés dokumentumai. (A kapcsolat megszűntét mint folyamatot panoptikumai jelenítették meg.) A maga életét ugyanis részben az állatokéban látta tükröződni, de részben a „heroikusan tragikus” alkotófolyamatban, mely a mitológiai világhoz hasonló, ahol „szomorúság egy szikrányi sincs, viszont szupertragikus”,⁵² mert a szerelem és a fájdalom világa. Merthogy a mitikus sorsok közt sincs kapcsolat, bezártságuk folytán. „Én tragikumot és fájdalmat érzek, és az belülről mar. Nekem fáj. (...) azok a sorsok, amiket átéltem, persze nem az istenségek, pláne nem az olimposzi isteneknek a sorsa. Az a fantasztikus, hogy azért a mitológia tartalmaz egy olyan isteni, isten-harcot, a titán és az olimposzi világ harcát, ahol a titáni sorssal tökéletesen azonosulhat az ember, mert... pontosan az elnyomás pillanatát ragadja meg maga a mítosz.”⁵³

(A Grálról, a mandala-formáról, mint az interjú után született formákról természetesen most nem eshet szó.)

A létezésről tehát a műalkotás élesen elválik,⁵⁴ éppúgy, mint a nemlétről. Sokáig a mítoszok „emlékezetszínháza” azt a célt szolgálta, hogy ismétlődő „előadásai” a kapcsolatot fenn-tartsa köztük. Kazovszkij korában azonban az ember „nem tud teljesen benne lenni egy jelenlétben, mert túl (sokat) tud róla. Tud, magáról is tud, a haláláról. Ugyanakkor nem tud az egészről, mert nem tud kimászni a jelenlétből.”⁵⁵ Mi ez az „egész”? A végtelen nem lehet, mert az egy fogalom: a véges ismeretében, fosztóképzővel képzett szóalak, nem önálló szó, mivel ismeretünk nincs róla. A nemlét? Ez meg egy tagadó szóösszetétel; Kazovszkij szavaival: „azt én biztosan nem tudom elképzelni, hogy én egyáltalán nem létezek.” Vagy az „egész” „az az alap, amittől a lét a nemlétben kidudorodik egy pillanatra, kiszakad, fölszakad, fölcsillan, és aztán, de aztán soha többé ez nem csillan föl”? Ennek a keresésétől-megnevezésétől Kazovszkij elzárkózott. Akkor tehát, a végtelen bejárhatatlan fogalma által – melyre mégis állandóan gondolni kell, „mert a határainkat megszabja” – „a nemléttel küzdünk”, életünkben vagy abban a köztes tartományban, ahol a művészet történik.⁵⁶ Háromszori hosszas beszélgetésünk ezzel végződött.

⁵² Beszélgetés Kazovszkijjal. i.m. 13. [264.]

⁵³ Uott 14. [264-265.]

⁵⁴ Hegyi Lóránd ezt korábban kifejtette az Új szenzibilitás (I.) katalógusában, lásd 5. jegyzet

⁵⁵ Beszélgetés Kazovszkijjal. i. m. 30. [286.]

⁵⁶ Uott 41. [301.] A beszélgetésben az alkotó Kazovszkij természetesen nem mindig tett különbséget élő és alkotó önmaga között.

CSERJÉS KATALIN

Szócikkek El Kazovszkij világához¹

A kép mint kvázi színházi tér

El Kazovszkij festményeiben, szoboregyütteseiben nem a színház jelenik meg; nem is a színházról szólnak, de *ahogyan* e műveken megformálódik az emberi lét, az *párhuzamos* a színházban megjelenített lét képével: a porond, a szcéná, az aréna, a dobogó, a színpad-deszka mindig jelen van (érdekes megfigyelni, hogy e kontrasztos terekbe Kazovszkij árnyékot nem épít be, az intenzív fényviszonyok ellenére; ez síkszerűséget eredményez, és növeli a képen zajló események valószínűtlenségét). Már egy korai, 1978-as festményen (*Használt bálvány*) felbukkan a színházi függöny is: mintegy ettől kezdve válik általánossá a teatralitás. Maga Kazovszkij az életet érzi teatralitásnak, nem par excellence a saját munkáit.

Rényi András furcsa kettősségre mutat rá a teatralitás tekintetében. A színház- és színpadszerűség a festményeken elevenebben van jelen, mint a *Dzsánban*, melynek logikája nem szcenikus, s látni benne valami színházidegent, holott bemutatásra szóló performansz, s mégis már-már kényszeresen simul egy fiktív képsíkhöz. Ezzel szemben Kazovszkij festményein nyers, meredek perspektívákat látunk, extatikus horizontokat, kis számú, de hihetetlenül erőteljes, szélsőséges szíkontrasztú motívumokkal. Itt minden idézőjelbe van téve, a színpadias térformák közt „előadás” zajlik, minden „elő van adva”. Zárt, belső, pszichedelikus fények szabdalta mesterséges világ: az ő-esemény megidézése és újrajátszása. A kollektív tudattalan képei: áttétel, sűrítés és projekció.

A többjelentésű gömb-metafora

El Kazovszkij a benne lévő én-képről beszélve jut el a gömb-metaforához. Van egyfajta szélső én, mely szúrósan kiáll a személyiség burkából, hegyesen, akár a jéghegy csúcsa. Az alatta lévő végtelen sok énből gömbként tevődik össze a reprezentáns én. A legelső énből van egy „én-oszlop”, egy különleges erővel összepréselt (acél)mag, amelyet nem lehet szétrobbantani. Hihetetlen s már-már mulatságos, hogy ezek az érinthetetlen belső lélek-gömbök épp a külsőn, a testen át tudnak csak találkozni. A lélek így hát kiszolgáltatott a testnek.

Másutt ezt a gömböt, belső önészlelést acélgolyónak (rúdnak) nevezi a művész. E belső mag a tudatalatti magmája, plusz a reflexiók és önreflexiók tömege.

¹ A szócikkek elkészítésekor nem az volt a célunk, hogy Kazovszkijt magyarázzuk: ezt elvégzi ő maga bő kommunikációjában, interjúról interjúra. Ellenben a visszatérő, az absztrakció magas fokán lévő, a Kazovszkij-univerzum pilléreit alkotó fogalmakat mégis szükségesnek tartottuk *kigyűjteni*. A szócikkek létrejötte az interjúszövegek alapján történt, gyűjtő- és rendező munka eredményeként (Ld. El Kazovszkij: *Látáscsapda*, Beszélgetések El Kazovszkijjal, szerkesztette: Cserjés Katalin és Uhl Gabriella, Magvető Kiadó, Budapest, 2012). Néhol fűződik hozzá kiegészítés a festmények vizsgálatának bevonásával.

A kép mint szupersűrítmény egy pont a térben, túlsűrített idő-gömb, idő-koncentrátum, nem térbeli tárgy. Repedést vagy fonalvéget kell találni a befogadónak e gömbön, hogy beléhatolhasson, pontosabban: felfejtését megkezdhesse. Ám e munka ön-fejtéssé válik: Hermésszé kell válnunk, s magunk után fogunk kutatni.

Érdekes kérdés, hogy mi történik egy olyan agyban, mely nem leolvas, hanem gömbszerűen letapogat. Az ilyen ember önkifejezése csak a festmény vagy a zene lehet.

Egy másik gömb-képről esik szó, amikor Kazovszkij Pilinszky János és Andrej Tarkovszkij hitéről beszél. Hinni akarás, minden félelem, vágy, szándék összesűrítése gömbbé. S ha ez a szükség elég tömör és nagy gömböt hozott létre, az valósággá sűrűsödhet.

Anyagok

Készülő műveinek anyaga nem különösképp érdekli Kazovszkijt, sőt, zavarja az anyaggal való bajlódás. A mű fejben történő megszületése, illetve az alkotómunka kezdete fontos számára, illetve a befejezés (egyfajta sajátos koncept art leírása történik itt). Kazovszkij szeret kitalálni és befejezni dolgokat, de az anyaggal bíbelődni nem kíván. A Kazovszkij-mű „erőtér”: a világgal és az anyaggal folytatott dialógus. Mégse az „anyagról”, ellenben valamiféle türelmetlenségről szóljon a mű (mint Farkas Istvánnál, Román Györgynél). A klasszikus szobrászanyagok lassú ritmusa nem az ő türelmetlenségéhez való (ingerült „hadarása” miatt nem is mer nemes anyagokhoz nyúl). Levegőn szilárduló gyermek-gyurma, fa, rétegzett lemez: Kazovszkij kedveli a könnyen formálható anyagokat. Törmelékekkel, csúnya, de praktikus hulladékkal dolgozik, amit barátai összehordanak számára (anyagi nehézségek miatt eleinte nem jut jobb vásznakhoz, ecsetekhez sem), s ezek meg is felelnek céljainak, hiszen csak helyettesítőnek kellene. Durva, romlandó anyagok: hullámpapír, ragasztószalag, állati szőr- és tollmaradványok. „Ha az ember lerajzol egy vonalat, már elindulhat ezerfelé. És az a *vonat is ugyanolyan anyag*, mint a többi.” Jelmeztervezőként textilvarrás helyett (mely anyagtól idegenkedik, varrni nem tud) csomagol, tűz, szalagoz és függőnyt használ, tornyos frizurákat épít. Sőt, a szereplőket is képes inkább anyagnak, tárgynak, „tárgy-szereplőnek” tekinteni, akiket a *Dzsánban* játék közben „dolgoz meg”, alakít át, kelt életre, pusztít el. Fétiseket díszít fel, kelleket takarít el.

Bálvány, ikon, idol, torzó

A bálvány a „képregény” passzív szereplője, öntudatlan ereje. Lehet valódi isteni erő, melynek minden, ami aktív (az ember, az élet) kiszolgáltatott. A bálvány (az Isten) nem tevékenykedik, hanem van, nincsen akarata: „végtelen semmi”, „sötét szakadék” (Jakob Böhme). A bálványok Kazovszkijnál főleg a görög mitológia szereplői – az ember által vágyott erők megtestesítői.

Az állat mindig szubjektuma a képnek, aktív résztvevő, érző, ideges lény; vele szemben a (szárnyas) torzó, balerina: objektum, passzív létesítmény, bálvány, idol: tudat és öntudat közti képződmény, léte független az emberi gondolkodástól. Uralkodó, ugyanakkor gondolat nélküli princípium. A vágy tárgya megközelíthetetlen, az abszolút passzivitás és némaság elérhetlenné teszi. Így a bálvány csak szétszedhető, elrontható, megsemmisíthető, de – elszakíthatatlan. A leltár elkészítése és a kellek eltakarítása után a bálványépítés újakezdődik.

Ha a hit kiürül mögüle, a szobor üres bálvánnyá válik, míg hitttel telítetten ikonként mutatkozik és mutatható fel.

Beavatás és beavatódás

Kazovszkij számára a *Panoptikum* egy gömbből kiléptetett húsz vonalas *rituális játék* indítása. A rítus minden esetben az eredeti történet végigjátszása. Mindezt az *energetikai töltés* teszi élessé. Maga a szerző indítja a játékot, de beavatódóként részt is vesz benne. *Beavató és beavatódó*. Ez utóbbi szerep létrejöttére a kiszámíthatatlan interferenciák adnak lehetőséget. Színházról lévén szó, az egyes „vonal” (ember-szereplő) saját ritmusa meghatározhatatlan és kiszámíthatatlan. Ez mind, *mint egy réteges, szakadt torta* elindul, s hogy hol lesznek a *szakadások, áthatások* – az a művész számára is rituális beavatódássá teszi a maga generálta játékot.

Célkeresztes jelenet

A lét megismerése, amennyire az embernek megadható, nem a művészet által jön létre, hanem valahol a műalkotás megszületése előtt történik. A képek következmények; tehát nem a lét megismerése *közben* születnek, hanem annak folyományaként. A műveknek így megvan egy előzetes terve, pontosabban ideája, akár tíz évvel korábbról is. Ez az idea nem más, mint egy megszenvedett, a megismerés által létre hívott világerzékelési rendszer, illetve annak egy kikristályosodott jelenete. Ezeket nevezi Kazovszkij *célkeresztes jelenetek*nek, ahol élesen meglátni a környező világot, azon belől is főleg az emberi tartományokat. Maga a mű megalakítása e folyamatot követi az időben.

Címek, feliratok

A cím a kép eleme. Bizonyos irányba intonálja a nézőt (megadja a kezdő hangot; „végérvényesen behangol”), de sohasem magyarázza a művet. A *Dzsához* tartozó szövegek pedig sosem történetmagyarázatok, ellenben plusz „szereplők” a darabban.

A címek El Kazovszkij számára azért is oly fontosak, mert határozottan verbális típusúnak mondja magát. A cím a kép előtt születik, vagy egy időben vele, vagyis a festmények egyszerre két nyelven íródnak. A cím nem a nézőnek szánt segítség: a művésznak magának van szüksége a *fordításra*. (Saját kommunikációs kényszere diktálja, hogy mindkét – verbális és képi – csatornát igényli.) Mikor elkezd festeni, egy úgynevezett szóbeli képlet, kép indítja el a munkát, egy mondat vagy szóösszetétel – minderről Kazovszkij gyakran beszél.

A cím (az intermedialitás köztes terében) rávilágít a kép összefüggéseire, mintha *villámfény* lenne, külső fényforrás, képes bevilágítani s összerendezni az addig homályos kapcsolódású részleteket. A fogalom részévé válik a percepciónak: a továbbiakban nem lehet már „nélküle látni” a képet. S a művet alkotó szubjektum jelévé, jelenlétévé is képes válni, mint más tekintetben a piktogram, a vándorállat.

A cím, a szó megjelenése a képen: csak emberhez szól, őfelé kommunikál (s nem az egész világ felé). „Olyan üzenet, mint az öngyilkos levele – ezt személy szerint neked, a többi a világnak”.

„csak a végtelenben elérhető...”

Kazovszkij a szerelemről, a vágy tárgyáról beszél lírai szépséggel, a reménytelenség felsőfokán; nem magyarázzuk – idézzük: *Egy tőlem függetlenül létező lény vágyaimnak a tárgya. De ha a rabszolgám volna, és halálosan szerelmes lenne belém, akkor is elérhetetlen. Csak a végtelenben elérhető. Egyszerre isteni és ördögi dolog. Isteni az ígélet miatt, ördögi a kegyelem hiánya miatt. Állandó, örök kihívás és vágy. A birtokbavétel illuzórikus...*

A szócikk címébe emelt kifejezést közvetlen kontextusán túl is jelentéseseznek érezzük az életmű egészére nézve.

Diktálás (eksztázis)

A képi világ kiépülése rendkívül hosszú folyamat, mely összefügg az elhatározott festői felkészüléssel, de önmagában véve soha nem tudatos. A festmények egy speciális állapotban jönnek létre, de voltaképpen nem a vászon előtt, hanem jóval korábban, a művész élete részeiként születnek meg. Az alkotás tehát nem akarati gesztus eredménye, összefüggésrendszere semmilyen tekintetben nem lineáris, így nem lehet következtetni az alkotóból a műre, és fordítva. A létrehozott függetlenedik a létrehozótól, ahogy Istenre sem lehet következtetni a teremtetten világból. Még az indítást is le kell metszeni.

Egy kép megépítését El Kazovszkij mindig verbálisan és tudatosan kezdi, de „hogya a festés közben mi történik, arról nem tud mit mondani”. Adekvát ez azzal a „diktálással”, melyről költeményei létrejötténél ejt szót. Pilinszky János korai verseit például annyira a magáénak érezte, oly mély azonosságélményt élt itt meg (más módon, de hasonló intenzitással, mint Francis Bacon festői életművének ’70-es évekbeli felfedezésekor), hogy e költemények mintegy maguktól „lefordultak” orosz nyelvre, hiszen „sajátjai” voltak.

A munkát Kazovszkij nem tartja élete részének; munka közben valami tőle független történik, igaz, általa. Az alkotó tevékenység csatorna, mely a tudatalattiból vagy tudatfölöttiből (azaz az isteniből) táplálkozik: a művészen kívül történik, egyfajta *diktálás*. (Versírásnál ezt a leállíthatatlan, örvongó állapotot jobban ismeri, mint vallja, gyakran hetekig eltart ez az ekstázis.) Festés közben a párbeszéd az Univerzummal vagy Istennel folyik valamifajta transzállapotban, tehát nem a nézővel beszél a művész, nem rá függeszti tekintetét, de az univerzumba vetett emberről folyik a néma dialógus.

Emlékmű

El Kazovszkij már főiskolás korában *emlékműrendszerekben* gondolkodott, s e munka-tervek valamivel nagyobb méretűek lettek volna, mint az ember-léptékű szoborcsoportok. E tervek megvalósítása anyagi eszközök híján lehetetlennek bizonyult számára. Holott a művész mindig is szerette volna saját határait kipróbálni, s amekkora *terepasztalt* adott helyzetben kapott, azt azonnal el is foglalta. Ugyanakkor mindig élt benne bizonyos elégedetlenség a rendelkezésére bocsátott terek méretével szemben. Sok *festményén* így (talán épp fentieket kompenzáló) az ún. „Kazovszkij-emlékművek”: hatalmas, súlyos téglapítmények foglalják el a képzőművészet nagyobbik részét.

Mindenkor emlékművei vagyunk előző pillanatainknak, fejtegeti Kazovszkij: az időben való lét, az élet szakaszossága eleve emlékművekben enged csak gondolkodni, s az elmúlás felől látott emberi létben „az emlékmű-motívumot a nem-hívőség is motiválja”. Az emlékmű:

a pillanatba zárt ember. A hit hiányát és a hit akarását szimbolizálja: „a lét patetikus pillanatszerűsége előtti főhajítás”.

A panoptikum – „játék az eltárgyasításról”. Bálvány születik, mely lelket kaphat, majd e bálvány lassan megkopik, elroncsolódik, a művész pedig emlékművet állít neki, mely maga is új bálvány. A kutya hegyezi fülét, de mozdulnia nem szabad, ezzel veszélyeztetné az emlékművet, a bálványt, ez pedig tilos... „Az emlékművek, ezek a sivatagi csillagok ragyognak és terjednek az időben, alattuk vonít az utolsó állat.” A homokból por lesz, hideg porból épülnek a bálványok. A szegény állat felépíti emlékművét, és kihal. „A bálvány további sorsa ismeretlen, nem tudni, hogyan dől el.”

Energetikai rezgés

Kazovszkij munkái koncepciójukat illetően annyira kidolgozottak, hogy kérdésesnek tűnik: jelen lehet-e a *váratlan*, a *véletlen*, a *lehetőség* a mű megvalósítása közben. Holott a művészt, mint mondja, éppen nem a hibátlanul előre kidolgozott folyamat, egy konceptus mechanikus megvalósítása érdekli, sőt ez untatja is. E folyamatot, létrehozás helyett, elegendő volna pusztán leírni. Szerencsére közbejön az anyaggal való találkozás. Az *anyag* itt nem egyszerűen a festéket jelenti, hanem az összes létező *kulturális rezgést*, a pszichés és *energetikai rezgéseket*, melyek mindabból fakadnak, amire „éppen rálép” az alkotó: az *„összanyag”, ami inkább energiának* volna nevezhető. Ezek az energiaszálak ott kavarnak az alkotás pillanatában, s a témában, amihez a művész nyúl. Lehetne ezt *asszociációs sornak* is nevezni, de ennél összetettebb, furcsa pszichikai állapot. *Párbeszéd* zajlik festés közben az ábrázolt figurák közt, máskor egy ecsetvonás és a figura közt. A művész beszél helyettük, s e belső mondatokat nem egyszer valóban ki is mondja.

Az interjúban többször elhangzik, hogy Kazovszkij a (képző)művészetet azért értelmezi és használja kommunikációként, mert az irodalmi kifejezés nyelvét elvesztette a „lakhelyváltással”.

Galathea, Coppélia, Eurüdiké, Sivatagi Vénusz, Jó Pásztor, Jó Szirén - A történet szereplői (Szinonimák a bálványra)

Galathea: passzív szerep – ő a „Nő”, a „Múza”, az európai kultúra szépségeszménye. A *Dzsapanoptikum*ban mindig Pygmalion és Galathea meséje elevenedik meg. Bálvány születik, mely lelket kaphat, ám lassan elkopik, elroncsolódik, hogy aztán emlékmű állíttassék neki, mely maga is bálvány; az új bálvány. Pygmalion Galatheája a legoptimistább mítosz: az alkotója által tökéletessé formált tárgy eleven nővé melegegett át, s a tárgyból társ lett.

A panoptikumban mindegyik élőszobornak megvan a maga ismétlődő, önjellemző mozgása: Csipkerózsika mindig elalszik; Coppélia mindig maga körül pörög, s a Múza mindegyre trombitál. Már-már monomániásan visszatérő képzetek, képi gócok; alakatlan gólemek bálványmozgása, szörnyalakok amorf organikussága. A torzó: „tűz test-csonk” – tárgy és lény határain. Ön-idolok, felhúzott és gépiesen mozgó vagy kivágott, mozdulatukba dermedt bábok, papírmásé bábuk: mechanikus balett, lét lélek és érzés nélkül, a szépség fogságában.

„Embernek emberhez való viszonyulásában az *eltárgyasítás* (a Másik tárggyá változtatása) elkerülhetetlen. Nem egyértelműen emberellenes tendencia ez, hanem az emberi kapcsolatoknak szükségszerű mozzanata. Ha szükségünk van valakire (mint *valamire*), akkor hozzá

(mint tárgyhoz) saját szükségletünk szerint viszonyulunk. *Akarásunk* válik benne tárggyá. A 'szubjektum-objektum' klasszikus esete ez, természetesen úgy, hogy mindkét személy ugyanabban az időben többszörösen s váltva jelenik meg szubjektumként is, objektumként is." (*Néhány motívum a játékhoz*, Mozgó Világ)

„Egy sivatagi homokozót látunk. Itt zajlik a sivatagi balett. Ez ugyan egy néma műfaj, de most, a mi időnkben egy hosszú belső párbeszéd terévé merevedik. A párbeszéd Pygmalion Galatheájáról szól. Galathea emlékművéről. Vagy csak Coppélia volt? Akkor Coppélia emlékművéről. Vagy Eurüdiké? Eurüdiké emlékművéről? Legyen maga a Sivatagi Vénusz e belső párbeszéd tárgya. Köré gyűlik valamennyi sivatagi állat is. A sok vándorállat. Akkor ez a Vénusz talán maga a jó pásztor? A jó szirén. Egy szirén-test a sivatagban. Egyébként nagyon hideg van itt.”

Hal, bárány, hattyú, szirén

A Hal Krisztus jele, a mi évezredünk jele, emlékeztet Kazovszkij. Most jöttünk ki a Halakból, s tartunk a Vízöntő felé. A Hal most középpontba kerül, ennek az ezrednek a jelképe, *emlékműve*; *csendélet*, mely egész évezredünkről szól. Az ókeresztényeknél a Hal és a Bárány párhuzamban állott: az ártatlan áldozat megtestesítője volt. Mindenki eledele, a szegények étke.

A Hattyú: Szirén. Kazovszkij gyermekkorában a görögök nyomán rengeteg madárszerű lényt rajzolt: nincsen jobb képlet a vágyat felkeltő erő, a csábítás ábrázolására – miként *zabálja fel* a vágy az elcsábított embert. A Szirén szárnyas gyönyörűség a maga vágykeltő énekével, s a Hattyú – *elmadarasodott* Szirén.

A Kiméra: a vízi, sziklaszíri szirének földi-égi megfelelője.

Képzelt lények szimbólumtára – egy nagy művész világértését közvetítve.

Hidegtartalom

Kandinszkij *A szellemi a művészetben* című könyvének gondolatmenetét követve kerül szóba a fekete színnek a Semmivel való azonosítása, de Kazovszkij elutasítja a színek misztikus megközelítését. Kijelenti, hogy alig van érzelmi viszonya a színnel (akárcsak a festészet anyagával, technikáival, kivitelezési lehetőségeivel). A színek kiváltotta érzeteket s a belőlük alkotott fogalmakat relatívnak tartja. A sárga sivár, mert a sivatag képzetét kelti benne; másrészt, meleg szín lévén, hőt hordoz: *a citromsárga a jéghideg meleg* – asszociál tovább. A színek tartalma festői, ám számára ez *hidegtartalom*ként jelentkezik, akár a színekhez kapcsolódó fogalmak. A szín Kazovszkij számára kevesebbet jelent a szónál: csupán a nyelvvel kapcsolatban képes misztikus elragadtatást érezni. A hagyományos festői eszközök, így a szín is, Kazovszkijnál, a megszokotthoz képest egészen mást jelentenek.

Kegyelmi állapot

A mű létrehozásának időintervalluma; a teljes azonosság megtalálásának rituális pillanata.

„A kegyelem pillanata”²

A kép (a mű) megszületésének egyetlen lehetősége a kegyelmi állapot: ettől kezdve válik az alkotás szerzőjétől független létezővé. Magát a kegyelmi állapotot nem figyelhetjük meg,

² (Hajas Tibor költeményéből vett kifejezés. In: Hajas Tibor: *Szövegek*. Sajtó alá rend. és kiad. F. Almási Éva. Enciklopédia Kiadó, 2005, 59.

csupán a végeredményt: a műalkotást, mely a legkülönbözőbb időkből telítődik, és olyan erők eredőjévé lesz, melyeket a tehetséges művész nem volna képes pusztán önnön erejéből egybegyűjteni. Mikor az alkotás folyamatáról beszél Kazovszkij, úgy szólal meg elmondása szerint, mintha már hívő ember lenne, holott ez állapotot még csak elérni szeretné, s a fenti fogalmakat egyelőre csupán modellként használja.

A végső ünnep utáni vágy arra irányul, hogy mi mindannyian megmaradjunk, bálványaink feléledjenek, s megtörténhessék az egymásra találás. S ne legyen halál – ez volna a kegyelem. A misztikus azonban tudja, hogy a kegyelem csupán egy pillanat lehet, mely minden mást eltöröl a föld színéről. „De akinek ebben még nem volt része, az a kegyelem tényére vágyik, az ünnepre, és nem arra a tragikus éles villanásra, ami talán még a látás maradékától is megfoszt bennünket.”

Képi és verbális nyelv

El Kazovszkij minden megnyilatkozásában vallja, hogy a nyelv a legfontosabb számára, képei létrehozását tudatosan kezdi verbális úton, mivel fogalmakból építkezik. Általában egy szóbeli képlet indítja el benne a festést (festésrohamot, festéshullámot), s a cím mindig előbb jelenik meg benne, mint a kép. Szöveg, betűk, írás található képfelületein, Kazovszkij gyakorta ráír képeire, mixed médiát hozva létre, hyperképet, ha tetszik. A képi nyelvet túl általánosnak, túl tágnak, meghatározatlannak tartja a verbalitáshoz képest. A kép ilymód nem tudhatja a folyamatos emberi kommunikációt biztosítani, erre csak a verbalitásnak vannak lehetőségei. A verbális nyelv aztán leszűkíti, meghatározza, keretekbe zárja a képi élményt, ezt az idő-bombát, szupersűrítményt, gömböt. A kép mindenki felé kommunikál, lehet vele az Univerzumról és Istenhez beszélni, de a két ember közti párbeszédhez nem eléggé cizellált. A világ viszont képekkel kommunikál az ember felé. A képekről való beszéd: határhelyzet verbalitás és képiség közt, s ezért Kazovszkij legjobban az irodalomtörténészek képelemzéseit szereti (sic!). A kép egy jóval korábbi, mágikus, ősi közlésmód, van egyfajta lehatároltsága, míg a szavakból igen sokat lehet lineárisan egymás után tenni. A beszéd az emberek közti kommunikáció, míg az írás csaknem a kép helyzetébe kerül, holott emberhez szól, de aktuálisan nincs jelen a visszacsatolás.

A kommunikációs csatornák (a képek és címek, feliratok, ráírások mint kommunikátumok) közti „zörejek” problémájáról tudva, érzékelve a „rést” a médiumok közt – kép és verbális nyelv Kazovszkijnál mégis elkerüli a transzformációs problémákat, helyét megelve a recepcióban, ott metamorfózist (metanoiát) kezdeményezve.

Képlet, grafikon, rácsozat

El Kazovszkij, mint mondja, munkáihoz általában készít vázlatokat. Gyakran egy szóbeli képlet indítja el a festést: bizonyos szavakból, mondatokból bontakozik ki a mű. Egy verbálisan megfogalmazott képletről, szóképletről, szó-képről, kis grafikonszerű rajzról lehet szó. E képletszisztémát, dekódolásra váró saját jelrendszert csupán a művész ismeri; e grafikon-mennyiséget, mely nem a látottakhoz, nem az utazáshoz kapcsolódik látványában, bár általában akkor születik, vázlatfüzetei rejthetik. A képlet a művész meghatározásában: a befelé látott dolgok gyűjtőhelye, jele, kódja; számunkra talányos vázlatként, talán geometriaként jelentkezik. Csontváz, melyre a húst, az idegeket, a bőrt a majdan megszülető kép rakja fel. A cím El Ka-

zovszkijnál előbb jelenik meg, mint maga a kép: a „vázlatok” inkább erővonalak, a művész *grafikonoknak* nevezi őket, de az is előfordul, hogy egy képszerű vázlat jön létre (a közlés további magyarázatra szorulna). A vázlat és a kép viszonya nem lineáris. Nem egyszer egy már megszületett mű után tovább folyik a gondolkodás, s az újabb kivezető utak ismét rajzos formát öltenek. A rajz a gondolkodás folyamatát tükrözi; de más műfajú önálló műként is lehet értékelni. Előfordul, hogy a művész egy már kész festmény *után* készít rajzot (vagy az adott mű technikai duplikátumát – xeroxot, fotót, nyomatot stb. – módosít, torzít el és befo-lyásol), és itt máshová jut el, mint az eredeti kompozíción.

A kép teremtése során egy erőviszony, egy ritmikai képlet jelenik meg, mely a vásznon kezd formálódni.

A művész bevallja, hogy nincs történetalkotó képessége, fabulateremtő adottsága (holott mint nagy olvasó és filmnéző, kiskamasz gyanánt áhítozik a történetre). Elmondása szerint az Időt sem képes ábrázolni (véltétőleg: más sem, a képzőművészetben ez megkerülhetetlen, speciális probléma), végül: a realitásokhoz sincsen érzéke – inkább egy rendszert, egy rács-szerkezetet tud létrehozni, de a képbe végül mégis bekerül az eleven anyaggal folyó küzdelem, s ez *képletből képpé* változtatja, váltja azt.

Képregény: sorozat, szériák, állóképek, fríz, mátrix

Kazovszkij meghatározása szerint képei, installációi, maga a *Dzsán* – képregények, történettel, kötött figurákkal. Sűrítés, absztrakció, stilizáló hajlam jellemzi őket és széria-jelleg, mátrix, szekvenciák nyilvánulnak meg rajtuk – állóképekből. Számolhatatlan, bár számozott, el-számolt, végtelen római számos sorozatok. A sorozatosság narrációs viszonyokat képes te-remteni. Az „elkülönítés, folytatólagosság és kiteljesítés” képről képre más szerkezeteket hoz létre a sorozaton belül. E képregények lényege az *ábrázolt* párbeszéd és a két szereplő közti viszony. Kettejük közül az egyik aktív, a másik mindig passzív (ő a bálvány). E megjelenített képletek – modellek – voltaképpen nem is történetek, hanem egy történet pillanatképei. Ugyanakkor: a kapcsolat a pillanatképek közt nem időbeli, nem vezet lineárisan valahonnan valahová. Stációk, változatok (viszonylag belátható számú motívum variált ismétlései) fes-tődnek itt le, s ezek valamennyien inkább megközelítési kísérletek, válaszlehetőségek (ugyan)-egy témára. Kazovszkij a román és gótikus festészetet is képregényként értelmezi, s a maga képeiről is úgy tartja: (le)olvashatók. Mintha egy óriás mozaik részletei lennének e képek (Földényi F. László), puzzledarabok vagy tükröcserepek, melyek különféleképp csoportosít-hatók. Legtöbb műve húsz-harmincasával áll össze „képregénnyé”, váltakozó számozással és cím-variánsokban (lásd Vajda-lapok: *Torzított önéletrajz; Képek az utolsó állat és a ruméliai csillag történetéből*).

Ketrec, megkötözöttség, csomagolás, burkolás

Kazovszkijnál gyakorta ketrec veszi körül az ábrázolt figurát, s ez jelentheti az összekapcso-lási rendszert, a kötőszöveget, csontvázat, támasztékot egyaránt. Az egész kultúra ilyen hálós-vagy ketrecrendszerként értelmezendő.

El Kazovszkij korai csendéletei megkötözött emberekből épülnek, húsuk kibuggyan a kö-tél alól. Olyanok e képek, mint az őszibarack-csendéletek: kíváncsok, halottak, szépek és részvétlenül tökéletesek.

Ketrebe, kalitkába van zárva az egyik legszebb installáció „Ruméliai csillaga” is (Szarvas, Pécs, Janus Pannonius Múzeum), melyet a művész a *Dzsán panoptikum* feledhetetlen hősének szentel, s mely maga is átváltozást ábrázol.

Látáscsapda

A *látáscsapda* fogalma alatt Kazovszkij a szerzői életsors műelemzést helyettesítő rá-olvasását érti: a két entitás összekeverését, egymásra csúsztatását. A néző szívesen azonosítja saját képzeletét a művésszel, rá kíváncsi, belőle, az ő életrajzából, extremitásából, ismerni vélt pszichikumából indul mű-megértő útjára. A képben fellelni nem tudott plusz ismeretet vetít rá a műre kívülről, s tévútra jut. Az alkotás-gömbből kihúzott fonál csak a befogadó saját asszociációit képes követni, s nem juthat el a festőig. Ám ez nem is feladata.

Látvány-forma vs eltárgyasítás

Kazovszkij munkáiban a gondolatok tárgyiasulnak, tárgyi formát kapnak. Ezt a művész *látvány-formának* nevezi. A róla szóló irodalomban gyakran olvasni, hogy Kazovszkij eltárgyasítja a figurákat. Holott inkább arról van szó, hogy látható formát kapnak a gondolatok. Az *eltárgyasítás* ellenben minden olyanra vonatkozik, amihez viszonyunk alakul ki: csak tárgyként tudjuk látni, amit látunk; minden *tárgy*, ami nem szubjektum. A tárgyiasság a világ és az ember működésének egyfajta leírása. Az eltárgyasítást Kazovszkij fontos gondolati témájának tartja, bár élet-gyakorlatában, megítélése szerint, senki másnál nem tárgyasít jobban. Az eltárgyasítás az elgondolt és ábrázolt dolgok világában számára kikerülhetetlen, ezáltal viszont a legellentétesebb dolgok kerülhetnek egymás mellé, egy szintre, mintegy kiegyenlítődve. A vagy-vagy (a választások) világa helyett az egyenértékűség (vagy-vagy-vagy) rendszere jellemzi.

„Merőleges viszony”

El Kazovszkij a főiskolán eleinte „csendéleteket” festett, melyek emberi alakokat ábrázoltak bonyolult testhelyzetben, általában húsba mélyedő kötelekkel. Szalagokkal megkötözött aktok voltak ezek, drasztikus, szadisztikus helyzetekben. E munkákat (kezdetben) a *képfelületre merőleges nézetben látta* a művész (nem a nézővel és fallal párhuzamos síkban): a kép igazából nem az, ami a falon van, mondja Kazovszkij, hanem a néző látósugara és a kép síkja által bezárt szögből jön létre. A nézők viszont, az eredeti síkban szemlélve a látványt, nem a művésszel, hanem az ember-csendélettel azonosultak; ahelyett, hogy viszonyultak volna hozzá, felháborodtak, együtt éreztek a megkötözöttekkel, politikai szabadság-tartalmakat láttak bele, női emancipációt stb. Ezt a nézői viszonyt észlelve, Kazovszkij a későbbiekben megkísérli lerajzolni az egész történetet, benne a nézőt s önmagát is. Így születnek meg a folyamatosan módosuló önarckép-piktogramok a festményeken. Annál is inkább, mert miután megismerkedett Francis Bacon festészetével, s abban önmagára vélt ismerni, az utánzást, a már lefoglalt utat el kívánta kerülni. Bacon a testet nem mint ábrázolható tárgyat, hanem annak jelenlétét érzékelteti: ez volna az ő „merőleges viszonya”. Hogy nem akar egy újabb Bacon (Bacon követője vagy epigonja) lenni, ez vezet a festmények narrativizálására, ikonografizálására, teatralizálására felé Kazovszkijnál: reflektáló szereplőként a művész maga is belép a képtérbe, részt kérve a történetekben, s oldva e „merőleges viszonyt”.

A képpel szemben állók a *művel együtt* alkotnak egy képet, akár a színházban, mely feltételezi a nézőteret, nem létezhet a néző nélkül. A kép nem síkban kiterülő virtuális világ, hanem a néző és a műtárgy közt pulzáló dinamikus alá- és fölérendeltségi viszony: a látósugár szubjektuma hatalmi viszonyban áll azzal, amit néz.

El Kazovszkij komoly erőfeszítéseket tesz, hogy verbális úton tisztázza e számára oly fontos, képhez fűző viszonyt. Talán a Visconti-film felidézése a legbeszédesebb. A *Rocco és fivéré*-ben Alain Delon arca fogja meg leginkább a művészt, pontosabban: ahogyan Visconti látja Delont – ez lehet a „merőleges viszony”: egy bennfoglalás, *látás a látásban*.

Műértelmezés

Hogyan tudja értelmezni az alkotó saját munkáját? Saját műértelmezés esetén a misztikus élmény lefordítási kísérlete történne emberi nyelvre. Egy mű (gömb, gombolyag, acélrúd stb.) kibontásához, megnyitásához végtelen sok kört kell leróni. A gombolyagot nem lehet szétszedni, csak valamilyen vágás, rés mentén érdemes vizsgálni. Az indíttatást (a „földrelet”) el kell metszeni a műtől, mert az túl direkt, túl didaktikus. Kazovszkij mindenfajta saját-tárlatvezetési felkérést visszautasít: „minden mondatom itt van a falakon, ezeket aligha lehetne kiegészíteni.” Ugyanakkor szívesen válaszol kérdésekre, tesz kiegészítéseket, vitatkozik. A képekről való beszéd: határhelyzet verbalitás és képiség közt – ahogyan a kisgyerek elkezd a világot artikulálni, szavakkal ellátni.

Oldalsókép-festés

Mint megtudjuk az interjúból, El Kazovszkij rohamszerűen dolgozik, nem rendszeresen, de hosszú érlelési fázis után; látszólagos, befelé annál termékenyebb „lusta” periódusokat indulatkítőrésszerű alkotás-rohamok követnek, s így mindez a folyamatos aktivitás, gyors munkatempó érzetét kelti, holott szakaszos, tagolt, s valójában: „lassan” fest. Munkáit Kazovszkij gondosan megtervezi, mivel „képregényeket”, sorozatokat készít. Utazásai során rengeteg vizuális terv születik meg benne, nem kép, inkább „szoborcsoport”, a megvalósítás azonban az utolsó pillanatra marad, akár egy kiállításanyag leadásának végső éjszakájára. Ilyenkor aztán egyszerre több képet („legalább négyet”) állványoz fel (ezért tűnhet úgy, mintha sokat dolgozna – mondja önkritikusan). A sorozat tagjai változatok egy témára, sohasem tud csupán egy megoldást elképzelni. Egy mondatra, verbális képletre legalább négy-öt változat születik egyszerre. Általában van egy főkép az állványon, a többiek pedig oldalt állnak, de a művész párhuzamosan fest azokra is. Nem ritkán előfordul, hogy az oldalsó képek hamarabb kifejlődnek s elkészülnek, mert ezeket kevésbé tudatosan figyeli munka közben, s ez az oldott, gátlás nélküli állapot jobban kedvez a kép létrejöttének. Festéshullámban, képcsomagokban alkot, s az oldalsóképek is félig öntudatlan „oldalcsapásokban” kerülnek elő. A költemények létrehozásánál említett „diktálásra”, fél-öntudatlan kegyelmi befolyásoltságra emlékeztet ez az állapot.

Párviadal

Az alkotás – párviadal az anyaggal; a kép – stilizált párviadal. A viadal akkor jön létre, amikor az ember szemben áll saját akaratával. Akarat, mely egy bizonyos szituációt, szellemi értelemben vett látványt szeretne megörökíteni; s ott áll vele szemben az anyag, ami egyrészt a

konkrétan megformálандót jelenti Kazovszkijnál, másrészt az elképzelést is, mely szintén anyagként jelentkezik számára egy másik szinten. S a művész előtt és mögött ott az összkulturális anyag is, azaz a „támadás” több felől érkezik. Így éli meg a művész a *párviadalt*, ha ez nem is egészen drasztikusan értendő. Inkább *koreográfiának* vagy *lovagi tornának* volna nevezhető mindez, mondja Kazovszkij. Az *igazi*, véres párviadalt az anyaggal mint energiával s az „összléttel” – nem a *képen* éli meg az alkotó, hanem az *maga* a lét. Ebben a párharcba a kép beletartozik ugyan, de nem a leglényegesebb része annak. Az életre-halálra menő igazi harc mindennap zajlik, künn az életben, melynek a műalkotás a stilizációja – hozzá képest *stilizált párviadal* csupán. Kiemelve mind a hétköznapiából, mind az összkozmikusból: *stilizált, állandóan ismétlődő rituális játék: ünnep*. Rituális párviadal, ahol az ember újra és újra eljátssza a Kozmossszal való viszonyát. A mű tehát a *létfeni párviadal rituális színháza*.

Piktogram

„Nagyon leegyszerűsítve: az emberfigurák a képeken az istenek, az állatfigurák az emberek, a szfinxek az Isten és az ember közötti lények.”

Az állat jele Kazovszkij képein olyan, mint a reneszánsz képeken a donátor alakja, akinek megjelenítésével idézőjelbe kerülhet az egész jelenet. A „merőleges viszonyt” igénylő csendélet a donátorra emlékeztető ön-piktogram, önarckép megjelenésével válik történetté, sőt, képregénnyé: a szerző személyesen bújik bele a ragadozó bőrébe.

El Kazovszkij már főiskolás korában keresett egy állandóan használható jelet, mely aztán képről képre vándorolhat. Több önarckép született így: első a katona volt, melyet csakis holtan, szétdarabolva tudott képre vinni. Ez is „diktálás” volt, a művész maga sem tud számot adni róla, miért került elő ecsete alól csakis ez az egy lehetséges állapot. A második piktogram, a kentaur sokáig megmaradt, túlzott irodalmiassága miatt vetette el, holott elméletileg pontos ön-embléma lehetett volna. A kutya (*nem* „kutya” – „vegyes állat”: sakál, farkas, kutya, néha feldobott talpú tapír) képe a főiskola közepén kerül elő. Parancsa: „Ülsz!”, holott az állat legszívesebben azonnal elmozdulna. Dermedt ültében nem fenyegető: a teljes esendőséget, életbe vetettséget képviseli. Szenvedő lény, ketrecben van, ráparancsoltak. Óbelőle, őfelőle, általa lehet nézni a képet, legtöbbször a jelenet bemutatója, néha résztvevője is; mindig szubjektuma a képnek: „egy lélek több részből, egy ember több lélekkel.” Máskor: címerállat, pecsét vagy aláírás.

Szárnyas kutya, háttal a külvilágnak, oldalával fordul a képen kívüli valóságnak. Sík-test, kivágott, kétdimenziós barna papírtest, befelé figyel a képregény világába, dermedt varázsoltságban.

Punk (szubkultúrák)

Elmondása szerint Kazovszkijhoz 1972 óta töretlenül a punk zene és szubkultúra áll legközelebb, holott időközben az irányzat mint trend letűnt (bár őneki magának sosem volt érzéke a trendekhez). Megragadja a punk tarka, vásári színessége, kétségbeesett önpusztítása, harásánysága, viharos ereje, színpadiassága.

Az első igazi színháznak nevezhető produkció egy Sex Pistols-koncertvideo volt a számára: totális kétségbeesés, befelé törő agresszió, bizonyosra vett kitaszítottság, teljes összeom-

lás, de karneváli, éles fényben, drasztikus harsányságban. Eksztatikus szado-mazochizmus, „vegyes idézőjelek” (magyarázatra szoruló, inspiratív, de talányos jelentésmezőjű kijelentés).

Purgatórium

El Kazovszkij minden munkája, mint mondja, a várakozás kifejezése; a várakozással egybekötött vágyakozásé. Az ember állapota a Purgatóriummal/Purgatóriumban modellezhető leginkább, mert ez a szimbolikus hely emlékeztet legjobban az életre: átmenet valahonnan valahová, ideiglenes megálló, sosem végső stádium, s mint ilyen: a várakozás és vágy helye. Lehetőséget ad a változásra, mert időbeli kategória. (A Paradicsom, a Pokol: végső állapot, „utolsó hely mind közül” – ott megszűnik az Idő.) Minden ember saját, személyre szabott purgatóriumát éli. A purgatórium-lét modellje gyakorta a sivatag, benne a sivatagi homokozóval mint paradoxonnal.

Sivatag, sivatagi homokozó; Purgatórium

E fogalom mindazt jelenti, ami aktuálisan épp jelen van a nézőben, aki a kép előtt áll. A sivatagi homokozóban zajlik a sivatagi balett, mely a mozdulatlan dermedt állat mozgékony gondolataiból áll. A legkülönbözőbb képekben, kombinációkban, kiegészítőkkal jelenik meg a sivatag a festményeken, legtöbbször a Vándorállat figyelmes jelenlétével; sárga, arany, szögletes, háromszögektől szabdalta, felülnézetben, madártávlatból látható térség és távlat, az egész képet betöltheti horizont nélkül. A homokozó: a végtelen homokdűnékben elkülönített bizarr, kicsiny homok-terület: a ketrec iróniája.

Szerző és mű viszonya

„Az alkotás a lét bőre”. Megközelíthető-e a kép az alkotón keresztül, és fordítva: az alkotó a képen keresztül? – teszi fel a kérdést több ízben Kazovszkij. Válasza: *Semmiképpen*. A létrehozott függetlenedik a létrehozótól. A kettőt a teremtés aktusa köti össze, ugyanaz, mint Istent a kozmossszal. De a teremtett világból sem lehetséges következtetni Istenre. Az alkotás nem akarati gesztusból származik, s ő személy szerint fenti analógiás (alkotó és megalkotott közti) viszonyt csak ott tudja megtalálni, ahol a másik (művész) teljesen úgy lép, ahogyan ő maga lépett volna (Pilinszky János korai versei, Francis Bacon „merőleges viszonya” a testábrázolásban, Farkas István bizonyos akt-csendéletei).

Mitológia, vallás, összkulturális kontextus nélkül nem marad más, mint értelmezőként az alkotóhoz és/vagy a történelemhez menekülni, jelenti ki Kazovszkij fanyarul. Korábban a személyiséget tartották elengedhetetlenül fontosnak az értelmezői stratégiákban, s az életmű az ő „levetett bőre” volt. Az alkotás „mint a lét bőre” mára teljesen a személyiségre tapad, ám létrejötte, bevégeződése után leválik, s lehúzott (lenyúzott?) bőrként különül el létrehozójától. (Nem teljesen tisztázott értelmű, talányos, de igen szuggesztív, képies okfejtés.) Ami pedig az átvétel, a ráírás, újraírás szabadságát illeti: appropriation art, gáttalan kalandozás a művészettörténet és kultúrtörténet birodalmában; kisajátítás és új szenzibilitás. Tabu-döntés e téren is.

Szobor

„Amit csinálok, nem is annyira festészet, mint szobrászat” – vallja egy helyütt El Kazovszkij.

Nagyon érdekli a tér és a térben elhelyezkedő, ugyan síkszerű, de mégis három dimenzióban mozgó vagy abba állított alakzat. Maga a *Dzsán-panoptikum* is – „játék az eltárgyasításról”.

A szobrokkal mint tárgyakkal rendkívül intenzív a kapcsolata a művésznek, legszívesebben a folyamatos tapintás, fogás állapotában viszonyulna hozzájuk, mint tette azt gyermekkorában az Ermitázsban látott görög szobrok római másolataival. (A kép tárgyiasságával nem tud mit kezdeni; itt csak a közlést érzi lényegesnek, s az anyagot is üzenetnek tartja. Viszont szobrot klasszikus szobrászanyagokból nem készítené türelmetlensége, a megmunkálendő nemes anyagok ellenállása miatt. Kalitkába zárt, zsámolyra tett figuráit, ember- és állatalakjait – szobrait, environment-jeit – igénytelen, gyorsan formálható anyagokból, pl. „olasz műanyagból” készíti.)

Utazásai során a fejében születő képek is inkább szoborcsoportra emlékeztetnek. Amikor pedig a panoptikumot tervezi, egy térbeli képet, szín-képet vizionál, amelybe együttes érvényű, de külön-külön is teljes szobrokat képzel: mozgószobrokat. Olyan képzőművész, aki statikusait alkotva bár, mindig számol a mozgással, viszont a színészt is hajlamos szobornak tekinteni. A panoptikumok szereplőiről szobrokként beszél: megkötözöttségükben, magatehetetlenségükben, bekötött szemükkel alávetett teremtmények csupán: egy szobor nem kommunikál, csak szép.

Egyedi világot idéz a színész köré, és lesi vajúdását jelmeztervezőként is: várja a teremtmény létrejöttét, mely tőle is fogant.

Szupersűrítmény

El Kazovszkij vallja, hogy képei figuratív, egyszersmind absztrakt munkák, ezért úgy is leolvashatók, mint éles háromszögek, széles kontúrok, erős szíkontrasztok, egyenetlen, helyenként fényes, másutt matt festékfelületek koncentrált egységei. Kazovszkijt a kép mint rendszer izgatja. A képet energetikai egységnek nevezi: szándékos és akaratlan ritmusok, arányok szövevényének. A festmény rétegekből áll; e rétegek Kazovszkijnál némileg írásszerű, hieroglifre emlékeztető jelrendszerek, vallja (talányosan). A befogadás során nem a jelentés felfejtése a fontos, hanem hogy a kép robbanásszerűen, energiaszintjének elmozdításával hasson. A festményben rejlő történet-lehetőségek összesűrítve jelennek meg –, olyan ez, mint egy kristályba bepréselt idő. Ebből a totális sűrítmenyből történetet csak a néző tud kibontani, de ezek mindig a néző saját történetei.

A kép időn kívül helyezkedik el, idő nélküli. Egy pont az időben (nem térben egzisztáló tárgy, *nem is tárgy* tehát, mert benne csupán a *közlés* a fontos), melybe azonban belé van sűrítve az Idő, azaz a kép egy *szupersűrítmény*. Egy fekete lyuk, mely elnyeli az Időt. A sűrített időből a verbális elemek végtelenje bontható ki, így hát a néző dolga, hogy megtalálja egy fonalvéget vagy repedést a *túlsűrített gömbön*, s azon át kihúzza az idő fonalát. Sőt, megfordítva: e fonalat a kép húzza ki a nézőből, asszociációk révén.

El Kazovszkij sűrítmenynek nevezi még például a (vidéki) színházat, „cukros mocsárnak”, az élet kicsinyített koncentrátumának. Hasonlóképp a balettet – kikristályosított színház-sűrítmenynek.

Transzcendens hit keresése

Az ember menekül a „végtelen nemléttől”: az összes filozófia és vallás, de a művészet is arról szól, hogyan lehetne több életet megélni. El Kazovszkij vallja, hogy élete lényegében a transzcendens hit kereséséből áll; halálfélelme, mely rendkívül korán jelentkezett, a hit hiánya miatt oldhatatlan. E keresés az élet csapdája is egyben: „Csakis azon a tájon lehet élni, ahol az ember a létezés értelmét keresi. És azon a tájon terpeszkedik el a halál.” Csak beletébolyodni lehet, hogy létünk nem létezhet a végtelen nemléthez képest. Csakis akkor van mindennek értelme, ha feltételezhető egy transzcendens alap, amiből e lét fakad, vagy ami felé tör. Az emlékmű-állítás is a pillanatnyisággal van kapcsolatban. A hívővé válás előkészítését föl lehet építeni akarat által, de utána: „a hit vagy megszáll engem, vagy nem”. Létezésünket mindezek dacára isteninek nevezi Kazovszkij: olyan irreális, abszurd világban élünk, hogy ehhez képest Isten maga a racionalitás és természetesség. De garantálja-e Isten a folytatást a lélek számára? Márpedig az igaz hit arról szól, hogy az emberből valami megmarad. „Elszáll-e a lélek?” Van-e hová szállnia?

A képek Kazovszkij esetében mindig kérdések, amelyekre nincsen válasz. „Mert a párbeszéd Istennel csak kérdés lehet”, válasz nem érkezik, vagy ha érkezne, akkor sem foghatjuk fel. Ezek az Istenhez forduló faggatások tehát felkiáltójeles kérdések.

Ünnep

Dzsán: *„A tulajdonképpeni panoptikum, a tárgybemutató. Az ember által elsajátított és eltárgyasított ideál mint manifestálódott látvány. Az ünnep.”*

A Dzsán-panoptikum egy Kazovszkij által alapított ünnep, ünnepi játék egy konkrét esemény emlékére. Az isteneknek való áldozatbemutató, mint a Karácsony. Minden évben megismétlődik, és mindig az előző évi cselekmény végéhez épül: onnan folytatódik, és másutt ér véget. Voltaképpen nem is ünnep – az *ünnep előkészületei* zajlanak: a Karácsonyfa felállításának és feldíszítésének szertartása. Egy nagy ünnep szilánkjai, előfényei. Ez az ünnep a patetikusban, tragikusban és barokkos pompában fogalmazott, s oly teátrális, mint az opera vagy a klasszikus balett („morfiumszármazék”) világa: eksztatikus, rituális játék. A fát az ünnep múltán ledöntik, de a fiestát évente megismétlik: örök visszatérés.

UHL GABRIELLA

Identitás-shock

A TÖBBSZÖRÖS IDENTITÁS MEGJELENÉSE EL KAZOVSKIJ MŰVÉSZETÉBEN¹

Az országváltás

A nyelvek, területek, identitások közötti választás és átjárás választott, illetve kényszerűségből kapott sors eredménye egyaránt lehet. A dolgozatban felvázolt személyiség, El Kazovszkij esetében az országváltás nem személyes szándék volt, hanem a családtörténet és a tágabb értelemben vett politikátörténet, történelmi szituáció következménye. 1948-ban Leningrádban értelmiségi családba született, majd művészettörténész édesanyja második házassága révén került uráli kiruccanással Magyarországra. A két „haza” (Oroszország/Szovjetunió és Magyarország) között ugyanis a Leningrádból az uráli (Nyizsnyij Tagilba telepített nagyszülőknél nevelkedett. Meg kell azonban jegyezni, hogy a politikai viharoktól sújtott biográfiai adatok harmonikus családi életet fednek el. A nagyszülőknél eltöltött évek alapozták meg azt az orosz kulturális örökséget (elsősorban irodalom és zene terén), amely El Kazovszkij gondolkodását meghatározta, és fontosak voltak a nyelvi-kulturális identitás esetében, amely mindvégig elidegeníthetetlen része maradt személyiségének, munkásságának. A hatalmas és széles látókörű, elsősorban irodalmi (európai és orosz klasszikusok), valamint filozófiai kötetekkel felszerelt nagyszülői könyvtár, a nagyapa muzsikáló kedve és tehetsége, a rendszeres kamarazenélés a mostoha körülmények ellenére szeretettel teli gyermekkort biztosított számára.

Itt a nagyszülői házi könyvtárban ismerkedett meg „szellemi identitásának” másik alapvető tényezőjével, a görög mitológiával. Bevallása szerint az általa legtöbbet forgatott könyv Kerényi Károly *Görög mitológiája*² volt. Hogy Kerényi mikor került először a kezébe, nem tudjuk, de ha mitologikus időkben és viszonylatokban (is) gondolkodunk, bizonyára nem lehet véletlen, hogy El Kazovszkij az antik mitológiáról való ismereteit attól az emigrációt szintén megtapasztalt Kerényi Károly (1897–1973)³ vallástörténészről és klasszika-filológustól, a pszichoanalitikus Jung közeli barátjától és munkatársától kapta, aki 1946-tól tudományos-politikai és ideológiai megfontolásokból Svájcban telepedett le. A kiváló tudóst és egyetemi tanárt a szintén nemzetközi híré esztéta, Lukács György lehetetlenítette el Magyarországon,

¹ Jelen írás szerkesztett változata a *Merőleges viszony és Látáscsapda* című, 2013. április 12-én a Szege-di Tudományegyetemen megtartott egynapos Kazovszkij-tanácskozás előadásának.

² *Die Mythologie der Griechen 1-2.*, Zürich, 1956.

³ Kerényi Károly fő művei: *Die griechisch-orientalische Romanliteratur*, Tübingen: 1927.; *Dionysos und das Tragische in der Antigone*, Frankfurt/Main: 1935.; *Apollon*, Wien: 1935.; *Pythagoras und Orpheus*, Zürich: 1939.; *Die antike Religion*, Amsterdam: 1940.; *Mythologie und Gnosis*, Amsterdam: 1942.; *Die Tochter der Sonne*, Zürich: 1944.; *Der göttliche Artz*, Basel: 1948.; *Niobe. Neue Studien über Antike Religion und Humanismus*, Zürich: 1949.; *(C. G. Jung – K. Kerényi) Einführung in das Wesen der Mythologie. Das göttliche Kind. Das göttliche Mädchen*, Zürich: 1951.; *Die Mythologie der Griechen 1-2.*, Zürich: 1956.; *Die Religion der Griechen und Römer*, Zürich: 1966.; *Werke 1-4.*, Zürich: 1975

amikor a „fasizmus szekértolójának” nevezte. Ezért írásai Magyarországon életében kiadatlanok maradtak⁴.

A hruscsovi konszolidáció politikai eredményeként El Kazovszkij követhette édesanyját Magyarországra. A fordulat elsősorban nem térben, hanem nyelvileg érintette és határozta meg Kazovszkij életét és későbbi munkásságát. Kamaszkoráig magába szívott kultúrája európai volt, földrajzilag tehát otthon volt. A trauma a némaságban gyökerezett, a nyelvtelenség megtapasztalásában. A világ megismerésének egy csatornája szakadt be hirtelen, s kényszerítette, lökte a kamaszt új utak, kifejezési eszközök feltalálása felé. A verbális személyiség, aki a nyelv (eddig az orosz) hajlékonyságának, sokszínűségének és gazdaságának bűvöletében élt, hirtelen megtapasztalta a némaságot, a nyelv alakíthatósága helyett a keménységét és áttörhetetlenségét. Az emigráció nem térben valósult meg, hanem szellemileg, időben. Életének korábbi szakaszában is elsősorban a 19. század nagyregényeinek idejében élt, a nyelv-váltás fordulata pedig végleg a kiterjesztett mitológiai időbe vetette Kazovszkijt. A világépítés és rombolás dinamikus folyamata, amely leginkább jellemzi Kazovszkij vizuális művészetét, elsősorban a performanszokat, erre a traumatikus fordulatra (is) vezethető vissza. A törékeny, mert megismételhetetlen, reprodukálhatatlan, esetlegesen dokumentálható performansz műfajának művelése, már a műfajválasztás gesztusában mutatja a biztos-bizonytalan állandó küzdelmét munkásságában.

Az önéletírásról

A New Criticism és az orosz formalizmus bírálta az irodalmi műnek a szerző életrajzával történő magyarázatát. Bár elismerik, hogy van értelme a személyiség irodalomban betöltött szerepét vizsgálni, ám szerintük ennek a vizsgálatnak mindenkor az életrajzi elem irodalmi transzformációjára kell irányulnia. A szerző irodalomban betöltött szerepének kérdését Roland Barthes *A szerző halála* és Michel Foucault *Mi a szerző?* című esszéje vetette fel a legközismertebb módon. Egyikőjük sem a szerző irodalmi művek létrejöttében játszott szerepét, hanem annak abszolút, totalizált jellegét vitatja⁵. Az 1960-as és '70-es években felvetődött a francia újfeminizmusban egy olyan narratológia lehetősége, amely éppen a szubjektum szövegezettségére épít. Az e tárgyban született tanulmányok gyakorta ellentmondásosak, mivel a feminista diskurzusban a szerzői szubjektivitás problémái sajátosan jelennek meg. A feminista kritika emancipációs érdekeltsége miatt egyszerre néz szembe a saját érdekérvényesítő, ideologikus helyzetének erős centrális szubjektum-teremtő igényével és a posztmodern decentralizált szubjektum szükségességével⁶.

A szerző és az életrajz tárgyalásának más hangsúlyokkal való újra középpontba kerülésére Hélène Cixous 1990-es és 2000-es évekbeli munkássága adott okot⁷. Cixous szerint min-

⁴ Kerényi Károly írásait az 1970-es évektől kezdték csak magyarul kiadni: *Görög mitológia*, Budapest: 1977.; *Pseudo Antisthenész. Beszélgetések a szerelemről*, Budapest: 1983.; *Hermész a lélekvezető*, Budapest: 1984.; *Halhatatlanság és Apolló-vallás*, Budapest: 1984.; *Mi a mitológia?* Budapest: 1988.; *Beszélgetések levélben*, Budapest: 1989.; *Az égei ünnep*, Budapest: 1995.; *Az isteni orvos*, Budapest: 1997.

⁵ Sean Bricke, *The Death and Return of Author*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1992.

⁶ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects – Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994. 4.

⁷ Hélène Cixous – Mireille Calle-Gruber, *Rootprints: Memory and Life Writing*, London, New York, Routledge, 1997.; Susan Sellers, Hélène Cixous: *Authorship, Autobiography and Love*, Cambridge, Polity Press, Oxford, Blackwell, 1996.

den írás szükségszerűen önéletrajzi, sőt az élet-mint-fikció maga egy végeérhetetlen szöveg. Munkásságában erőteljesen jelen van a direkt biográfiai elem, a tudattalan dimenziók feltárásának vágya. Meglátása szerint minden írás önéletírás, amely nyakatekert utat választ az igazsághoz. Az olvasó nem tehet mást, mint hogy önéletírásként olvassa ezen autofikciókat, mivel a szerzőt a múltnak a jelen megértéséhez szükséges szüntelen újraalkotási kényszere irányítja. Leggyakrabban a gyermekkor emlékeiben, a traumatikus identitásvesztésben és a kulturális gyökerek folytonosságának megkérdőjeleződésében ragadható meg a probléma. A fordultatos gyermekkorból örökölt azonosságzavar egyszerre gátolja és gerjeszti az emlékezés vágyát, és bizonyos értelemben lehetetlenné teszi a klasszikus értelemben vett emlékiratot, egyúttal viszont utat enged az amúgy is szerepjátékként felfogott lírai alkotásoknak.

Kazovszkij esetében a nyilvános beszélgetést, életút-interjút tekinthetjük az önéletírás helyettesítő műfajnak, elsősorban az őszinteség és a feltárulkozási vágy felől olvasva a valómásos folyamatot. Bár szenvedélyesen művelte az interjú műfaját, nem tartotta ezt, mint emlékiratot kielégítőnek, főleg nyelvi szempontból nem. Hisz az interjúk nyelve a magyar, gyermekkori identitása pedig más nyelvhez kötötte, ezért előtört az életrajzi elemekkel erősen áthatott líra és a vizuális és verbális kifejezés határán álló performansz. A hátrahagyott „nyelv” és az új életszituáció folyamatosan arra ösztönzi a művészt, hogy én-központú alkotásokat hozzon létre (akár irodalomról, akár képzőművészetről legyen szó), folyamatosan a *Ki vagyok én?* kérdésre keresve a választ⁸.

El Kazovszkij munkásságának bemutatásakor kifejezetten támaszkodom Cixous eredményeire, mivel az adott művész esetében életmű/alkotás és biográfia szoros, szétválaszthatatlan egységet képez. Életrajza nem autobiográfiából, hanem a folyamatosan, és a magyar művészeti közegből kirívó módon, számos interjúból bontakozik ki és követhető nyomon. Ennek az anyagnak kiegészítő, megerősítő, egyes érzelmi hatásokat nyomatékosító darabjai oroszul írott versei.

Visszakanyarodva a némaság traumájához: az átmeneti periódus véget ér azzal, hogy Kazovszkij megtanult magyarul és kétnyelvű lett. Kétnyelvű abban az értelemben, hogy két külön nyelve lett, a mindennapokban használt magyar és az irodalmi orosz. A kettő távolsága egyre növekedett, használni tudta őket, de közlekedni, fordítani közöttük nem.

A kulturális átváltás(ek) Kazovszkijt arra predesztinálták, hogy az irodalommal szerelmi viszonyban élő kamasz a nyelvi biztonságot elvesztve a képzőművészet vizuális kifejezőeszközeihez érkezzon meg. Később kibontakozó (képző)művészetére a merész tematika, a hagyományos képfelépítés és a mítoszteremtés közötti feszültség együtt jellemző.

Mint maga is többször megtette interjúiban, művész elődeit nem az orosz kultúrában jelölte meg, hanem Antonello di Messina és Georges de La Tour személyében. Műveinek építkezését a képi egyensúlyok klasszikus megtartása jellemzi. Szigorúan strukturált minden alkotása, miközben nagyvonalúan és lendületesen bánik az ecsettel. Festészetének egyedisége a csendélet műfajának használatában, megújításában is érzékelhető. A csendélet, mint az aprólékos megfigyelésre építő zsáner, az elmúlásra figyelmeztető morális intelem képtípusa értelmezhető, Kazovszkij azonban a moralitásra figyel. Nyoma sincs az aprólékoságnak, de a pontosan megtervezett szimbolikának igen. Jelentések bonyolult összjátéka hatja át a képeket, a görög mítoszokból felelevenített szimbólumok, az európai kultúrkör egyéb jelképei jár-

⁸ Sidonie Smith – Julia Watson, *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

ják haláltáncukat, s telítődnek régi-új jelentéssel. Kétdimenziós csendélet és háromdimenziós performansz: Kazovszkij munkásságának ezek a legmeghatározóbb elemei, amelyek kialakításuk pillanatában újak, eredetiek voltak a magyar művészeti életben, s az is elmondható, hogy szinkronban voltak az egykorú európai tendenciákkal (bécsi akcionizmus, Orlan-féle „body art”, Tadeusz Kantor színháza). Performanszai (*Dzsán panoptikumok*), megelevenedő és újra megmerevedő csendéletek, az állóképbe sűrített időt dinamizálják. Módot adnak arra, hogy a kétdimenziós kép készülését megéljük. Hiszen ezek a zenével, dús díszletekkel és mindig klasszikus szövegekkel kísért performanszok magukba foglalják mindazt a tudást, ami a kép keletkezéséhez szükségeltetik. Kibeszélő, feltárló alkotások ezek, ezért is igen intímek, a szubjektum mélyéből törnek fel és a személyiség mélyéig hatolnak. Szellemi autobiográfiák. (Lásd Cixous meghatározása.) Traumák feltárása, identitások küzdelme zajlik bennük, alapvető morális kérdések tevődnek fel aktuálisan egy teljesen immorális világban. Mindez egy olyan médiumon keresztül, amelynek törekvése és mulandósága formájában mutatja fel létezésünk labilis, leheletnyi voltát. Hiszen reprodukálhatatlan mindaz az energia, amely benne és általa keletkezett. A megismételhetőséggel a művész maga is próbálkozott, abban az értelemben, hogy a performanszok és képei bonyolult leképezésekben kapcsolódnak egymáshoz. Ikonográfiailag sok az ismétlődés: a nyelvi megkötöttség szinonimája is, a rengeteg fonál, kötél, áttekert, megkötözött figura, vagy a szintén a nyelvi kiindulópontú csonkaság reprezentálására (is) szolgáló torzó figurák esetében. Mindezen ábrázolások előképe megtalálható a művészet történetében.

Még egy képtípust emelnék ki Kazovszkij oeuvre-jéből, amely kifejezetten a művészetét és személyiségét meghatározó nyelvi traumából értelmezhető. Egy időben kedvelte a képre-gény-struktúrát, annak narratívára építő alakzatait. Szövegcentrikusságát jellemzik e képek, láttatva, hogy milyen kerülő utakat választ a verbális személyiség akkor, ha a nyelv nem áll teljességgel rendelkezésére. Itt kell megjegyezni, hogy sokszor látta el feliratokkal a képeit, idézetek, röpké megjegyzések formájában. Nyelvük, meglepő, de: magyar⁹. Kép és szöveg erőteljes kohéziót alkot, s miközben ironikusan „túlmagyarazza” a szituációt, el is távolít.

El Kazovszkij életművének bemutatásakor szót kell ejteni költészetéről, amelyet élete során folyamatosan írt, ám csak közvetlen barátai tudtak róla, s olvasni még kevesebben olvashatták. Csak halála után szerkesztették egybe a verseket, s jelent meg először orosz kiadásban, majd fordításban magyarul is. Költészete kizárólag orosz nyelvű volt, értem ez alatt nemcsak a nyelvhasználatot, hanem azt a hagyományt, amelyből ezek a poémák származnak, és amelyben benne állnak. Tekinethetnénk ezt szellemi emigrációnak is azáltal, hogy nyelvileg visszatért, illetve el sem távozott identitása bázisától. Finoman szét kell választanunk a versek tematikáját, amely a performanszok kérdésfeltevéséhez hasonlóan provokatív, újító, mérész. A felforgatás kedves írói imitálásával, bravúros nyelvi leleményekkel történik, állandóan reflektálva autobiografikus (autofikciós) eseményekre. Miközben a vizuális művészetekben formabontónak bizonyult, irodalmi tevékenysége inkább a tradíció jegyében zajlott, mert ezt az irodalmi nyelvet birtokolta teljességében, ennek hajlékonyságát használta, csodálta, s adta át örökölni.

⁹ Egy-két alkotás található orosz felirattal, de elenyésző számuk az életműben.

Festészet és más fájdalmak

BESZÉLGETÉS EL KAZOVSKIJ LÁTÁSCSAPDA CÍMŰ KÖNYVÉRŐL¹

Németh Gábor: Jó estét! Azt a bizonytalan választ adtam, mikor Lajos öt perccel ezelőtt megkérdezte, hogy akkor én ismertem-e El Kazovszkijt, tehát elég bizonytalanul azt mondtam, hogy igen. Mert hogy ismertem is, meg nem is. Elég sokszor láttam különböző helyeken, meg néha talán egy pár szót váltottunk is. Általában akkor, amikor Földényi Laci társaságában voltam. Ők nagyon-nagyon-nagyon mély, szoros barátságban voltak. Ezért, hogyha találkoztunk, akkor abból általában kisebb beszélgetés-féle vagy legalábbis érdeklődés lett.

Viszont, hogy mikor láttam először, arra nagyon emlékszem. Ez a Fiatal Művészek Klubjában volt, valamikor a '70-es évek végén, valamelyik *Dzsán-panoptikum* alkalmával. Annyit már lehetett tudni vagy azt tudtam, hogy ezt meg kell nézni, mert ez fontos, de El Kazovszkij-től talán a *Mozgó Világ*ban, esetleg ott láttam csak egy-két rajtot, úgy emlékszem. Tehát néhány reprodukciót ismertem, képeit talán nem annyira, vagy egy-kettőt, viszont erre a panoptikumra nagyon kíváncsi voltam. Az FMK az a hely volt, ahol mindig erős történések zajlottak, tudta az ember, hogy oda érdemes elmenni. És akkor valamivel a kezdés előtt vagy talán jóval a kezdés előtt tévedtem oda. A lényeg az, hogy alig volt még ott valaki, viszont egy résnyire nyitva volt annak a teremnek az ajtaja, ahol ő már előkészült a panoptikumra. És akkor egyszerűen csak bementem, mert kíváncsi voltam, hogy mi lesz itt. Akkor láttam őt először. Már elég előrehaladott állapotban volt a készülődés. Tehát különböző posztamenseken, nem is tudom, minek nevezzem el, én azt mondanám most, hogy szobrok álltak. És ő pedig nagyon elmélyült módon, de mégis engem alapvetően egy kirakatrendezőre emlékeztetően dolgozott. Úgy emlékszem, hogy eléggé egyszerű anyagokat használt ott, minthogyha krepp, meg tüll, meg ilyesmik lettek volna, meg papírok. És mintha lett volna a csuklóján egy – ezért is mondtam a kirakatrendezőt – puff, amibe színes gombostűk vannak szúrva, amivel az ember sündisznót játszik, ha gyerek. Állati elmélyülten tette föl ezeket az anyagokat a szobrokra. És nagyon szép volt. Egy nagyon szép lényt láttam. Azért fogalmazok így, mert miközben nagyon erősen vonzó volt, valahogy éreztem, hogy az a fajta interakció, amit Karinthy leír – hogy mikor a férfi belép egy szobába és ott egy nő van, akkor mind a ketten a saját nemüknek megfelelő azonossággal vannak jelen –, ezt egyáltalán nem éreztem. Viszont azt éreztem, hogy összesen ketten vagyunk a teremben, ő meg én. Tudomást sem vett arról, hogy bárki is belépett volna oda, hanem iszonyatosan koncentráltan dolgozott ezekkel a szobrokkal. Most, mikor felidéztem az élményt, eszembe jut, hogy tulajdonképpen azóta is mindig úgy emlékszem, mintha két élőlény lett volna jelen, ő meg én, holott legalább hat fiú volt a teremben. Ők voltak a szobrok. Olyan szinten voltak tárgyasulva, hogy egyáltalán nem éreztem azt, hogy rajtunk kívül még emberek volnának. Ez egy nagyon furcsa emlékem erről a térről. Szóval, akkor láttam őt először. És aztán még néhányszor ebben a szokásos lavórban, ami ugye zajlott a hetvenes-nyolcvanas években meg aztán is. Elég zárt szubkultúra volt, amiben lehetett őt is, de főleg a működésének nyomait látni.

¹ A szöveg az *Előhívás* című, a Litera és a Nyitott Műhely közös sorozatában 2013. február 6-án elhangzott beszélgetés szerkesztett változata.

Van itt egy félmondat, alá is húztam, hogy a „tekintetének volt valami olyan elementáris egyenessége, amit szerintem nem felejt el, ha valaki látta”. És arra gondoltam, hogy ez a könyv nyilvánvalóan fontos. Azt lehetett róla tudni, hogy egy meglehetősen erős verbalitású, minden tekintetben éles személy volt. Azt gondoltam, hogy bármi is lesz, ami kirajzolódik ebből a könyvből, az biztos, hogy megér egy beszélgetést. Szóval így kezdeném el vagy ez volna a felütés.

Vári György: Van a könyvnek egy olyan hatásmechanizmusa – mint ami, ugye, a borítón látható tekintetnek is –, nagyon banálisán fogalmazva, hogy nem hagy nyugodni, tehát hogy az élessége fölsért. Miközben olvastam, és meglehetősen kellemetlenül éreztem magam, a szó jó értelmében, azon gondolkodtam, hogy mit fogok itt mondani. Az az érdekes, ahogy Földényi tanár úr előszava is írja, hogy „mindig a dolgok centrumában vagyunk”. Ezek a megfogalmazások olyan véglegesek (nem apodiktikusak, nem agresszívek, nem ebben az értelemben, de rendkívüli súlyúak, kérdések felkiáltójelekkel), hogy tulajdonképpen azt éreztem, ami minden radikalizmus lehetősége, csapdája, hogy ez a könyv olyan végérvényesen van befejezve, annak ellenére, hogy interjúgyűjtemény, hogy nincs út sehova belőle. Tehát nem tudok mit hozzáfűzni, nem tudok mit elvenni, a dolog oly mértékben végérvényes, és oly mértékben közelít ahhoz a misztikus egységhez, amit nem talál, hogy nemigen lehet mást csinálni, mint elnémulni, amikor befejezi az ember. És azért voltam mérhetetlenül zavarban, mert miközben – azt talán nemigen mondanám, hogy vonzott, de – érdekelt és lenyűgözött és persze végtelenül riasztott a dolog, és egészen elképesztő súllyal, kivételes formátummal szembesített, tehát közben az nem volt világos, hogy a tudomásulvételen, az elutasításon vagy az elfogadáson túl hogyan lehetne ehhez bármit hozzátenni egy külső reflexív nézőpontból. Ez a könyv olyan súlyosan állítja magáról, hogy van, hogy egész egyszerűen nem nagyon lehet hozzápiszkálni, azt hiszem. Ezzel az ólomsúlyú radikalizmussal nincs mit tenni. Ugye, van az acélgolyó metafora, ami talán a Várad Júliával folytatott Narancs-beszélgetésben kerül elő először és utoljára. Ez egy egészen brutális metafora. Mármost, hogy egy acélgolyó a magja a személyiségnek, vagyis olyan nyersen anyagi, mint az. És ha valóban így van, hogyan is lehetne hozzáférködni, pláne analizálni egy zárt acélgolyót? Azon gondolkodtam, hogy mi egyebet tudunk tenni ezután az elnémitő tapasztalat után, és azt hiszem, nagyjából nem jutottam semmire.

Jánossy Lajos: Én El Kazovszkijt nem ismertem, noha ismerhettem volna. Időben az életünk jó néhány, legalábbis két évtizedet, biztosan ugyanabban az „idősodorbán” fedett le. Ráadásul az említett helyszíneken össze lehetett volna keveredni vele társaságokban, mint ahogy általában, akik érdekeltek, azokkal össze is keveredtem. Viszont, bevallom itt e családi körben: nem igazán érdekelt sosem, amit csinált. El Kazovszkij festészete a szó legeredetibb és nyelvilag tükröző értelmében hidegen hagyott, kívül voltam rajta mindig. Nem kaptam a műveiből olyan inspirációt, ami arra készítetett volna, hogy a személyéhez közel kerüljek, hogy megkeressem őt. Most, hogy ez a könyv felmerült, nyilvánvaló, hogy újra néztem a képeit, mert meg akartam tudni, hogy szól-e hozzám ma, ennyivel később, bármiféleképpen ez a festészet. Nagyjából ugyanazt tapasztaltam, mint 15–20 évvel ezelőtt. És innen egy speciális helyzet. Mert az ilyen típusú könyveknél (és ennek a könyvnek azért vannak előképei, mégpedig olyan szövegek, amelyekben erőteljes alkotói világgal bír, elsősorban nem a verbális

művészetek, hanem a képzőművészet vagy a zene területén alkotó személyek nyilvánulnak meg szóban, pl. Pablo Casals interjúkötete jutott eszembe vagy mondhatjuk még Glenn Gould-ot, és sorolhatnánk) mindig az volt a vonzó, az volt az evidencia, hogy valamit meghallottam, megláttam és baromira érdekelt, hogy aki ezt csinálja, hogyan képes reflektálni verbális formában az alkotói világára, amely nyelvi forma számomra a legközelebbi, legalábbis valami kézenfekvő közöm van hozzá.

Nem állítom, hogy a könyv közelebb vitt volna a képekhez. Ezzel együtt – és hangsúlyozom, hogy emellett – a könyv mégiscsak kiad egy olyan érdekes műforma-helyzetet, amelyet én egy rövid mondatban úgy tudnék megragadni, hogy ez a könyv a XX. századi, tehát modern magyar művészetnek és azon belül a modern magyar irodalomnak nyilván csöppet sem hagyomány nélküli, sőt nagyon súlyos és szép történetébe illeszkedik, mégpedig a vallomás-irodaloméba, a konfesszionális irodaloméba. Nem akarom egy megközelítésből leírni a könyvet, de abban egészen biztos vagyok, hogy ez nagyon erős csapása ezeknek a szövegeknek. Tematikusan is felmerül bennük a kereszténység és a misztika, és azok a kérdések, amelyek végül is a személy önértésének és önalkotásának és önmeghaladásának a lehetőségeit jelentik a hagyomány szerint, és ennek a hagyománynak az újrarefektált és újragondolt formájában. Mert ugyanakkor az meg rendkívül érdekes, hogy nonverbális művészek, nem azt mondom, hogy nem, de elég ritkán törnek annyit a fejüket filozófiai, pszichológiai, ontológiai értelemben vett egzisztenciális kérdéseken, mint amennyit El Kazovszkij itt töpreng. Úgyhogy ebből az is következik, hogy a kérdéseink is számtalanok lehetnek vagy nagyon sok irányba vihetnek.

Akkor ötletszerűen vetek fel néhányat. Több kérdező is kitér arra, hogy az a fajta nemi identitás, ami El Kazovszkijt jellemezte, mennyire visz a mítosz, hovatovább a mitológia irányába. Ez már magában két kérdés, mert meg lehet ezt a kettőt különböztetni. Mennyire gondoljátok azt, hogy ennek az alkotónak a súlyát ez az elbeszélés (mert ez egy elég komoly narratíva, az önazonosságnak egy nagyon erős narratívája, amire a személyiség felépíti vagy felhúzza állványzatát) adta meg? Ez ugyanis, elkerülhetetlenül a kultusz irányába mutat. Valamint: mennyire látjátok mindezt provokatívnak, erősnek, deviánsnak? Tehát mennyire érzitek a személyes mítoszkörnek – ilyen értelemben – kiálló éleit és a sarkait?

N. G.: Szerintem abszolút centrális kérdésről van szó. A *Látáscsapda* pedig egy nagyon különös könyv. Hogyha valaki életében soha nem látott El Kazovszkij-képet és nem is fog, akkor is nagyon érdekes a könyv. Szerintem valóban a vallomásirodalom nagy teljesítményei közé tartozik, és pedig ez a vallomás teljesen eltérő raszterű és színvonalú kérdésekre adott válaszokból áll össze, de olyan erővel vagy olyan folyamatos intenzitással, hogy emiatt tulajdonképpen – miközben minden tiszteletem nyilván azoké, akik fölkészültek ezekre az interjúkra, és nagyon különböző módon komolyan vették ezt az életet és művészetet –, mégis az van, hogy egész egyszerűen az a szólam erősödik föl, ami az ő folyamatos (a gömb, azt hiszem, nagyon sokszor elő fog kerülni), gömbszerűen forgó önmitológiájának a leírása. És tulajdonképpen ehhez csak segédegységek a kérdések. A válasz szólamok még a legbonyolultabb vagy adott esetben a válaszolót nagyon durván, mellérendelésből provokáló kérdések mellett is hihetetlenül egyben vannak és egységben mutatják ezt az alakot. Hogy bármilyen epikus törekvést rá tudjak erőltetni a könyvre, csak az olvasás linearitása teszi lehetővé. Mert közben olyan az egész, az ő visszatérő metaforájával élve, amit a festményre is használ, mint egy

időbe dermedt vagy teljesen időn kívüli ügy. Tehát olyan mozdulatlanságban van jelen ennek a személyiségnek a drámája, összes erővonala, hogy azt csak nagyon erős kompromisszumokkal lehet szétszedni vagy analitikus ésszel felé fordulni. Olyan, mint hogyha három éves korától kezdve megvolna ez a szerkezet. Ami történeti, az pusztán annyi, hogy ez a hihetetlen erős önreflexió mennyire tudott artikulálódni. Ahogyan az artikulációs stratégiákat megszerzi, úgy tudja egyre bonyolultabban reflektálni ezt. De közben a dolog maga: ott van. Ott forog, ott van ez a bizonyos acélgolyó.

Ez azért fontos szerintem, mert többször elhangzik a beszélgetések során és szerintem teljesen hitelessé teszik az interjúk azt a fajta kijelentést, hogy tulajdonképpen ő kényszerből fest. Úgy tűnik tehát, hogy ha Kazovszkij élete másképp alakul, és mindenestől benne marad az orosz kultúrában, akkor belőle egy jelentős orosz költő lesz. Az is lehet, hogy atomfizikus vagy csillagász. Ez úgy függ össze a nemi identitás problémájával, hogy a magyar nyelv volt az, amiben megtalálta a verbális megszólalásnak azt a lehetőségét, ahol nincsen meg a nemek szerinti beszéd kényszere. Abban a pillanatban, hogy valaki belekényszerül egy nyelvnek az ab ovo kétosztatúságába, akkor ezt a fajta identitást nem lehet meghaladni, nem lehet előtte beszélni, csak ennek tudatában lehet beszélni. A magyar viszont nem a saját nyelve volt. Tehát belekerült egy olyan paradoxonba, aminek következménye volt – többek között – a festészet. Nagyon sokszor előforduló motívum, hogy valamiféle nyelvi magból vagy verbalitásból születnek a képek, onnan kerülnek át egy nagyon-nagyon furcsa, letisztult geometrikus vagy grafikus képletbe. Tehát miközben az egész festészete elementárisan térbeli, amiben végtelenül drámai vagy teátrális vagy tragikus tereket mutat be (gondoljunk csak arra, hogy egy rendkívül türelmetlen emberről van szó, akitől többen megkérdezik, hogy ha ilyen nyilvánvalóan erotikus a viszonya a görög szobrászathoz, különösen a görög szobrászatnak egy bizonyos korszakához, akkor miért nem lett szobrász), ő mégis merőleges festészetnek hívja ezt, s azt mondja, hogy mindaz, ami a síkban megjelenik, számára csakis a nézővel, a nézéssel együtt elképzelhető, s így képezett le három dimenziót. Tehát az látszik, hogy ez egy választott nyelv. Az, hogy mellesleg szerintem elég erős festészeti kvalitásokat mutat föl, csak ajándék, valójában azonban számára ez kényszerű formának tűnik. Ezért is ilyen erős a jelenléte a performance-nek vagy egyáltalán, a happening-szerű akcióknak és a színháznak.

Egy olyan emberről beszélünk, aki mindig olyan közegben él és dolgozik, ahol végül is végtelenül frusztrálnak kéne lennie. Hiszen őt a színház a XVIII. századtól visszafelé érdekli. Képzelnék el ezt az embert Magyarországon! Egyáltalán, a művészet a XVIII. századtól visszafelé érdekli. Nem érdeklik a trendek. Ha valaki találkozott vele, azt látta, hogy egy végtelenül korszerű lény jön vele szembe. Olyan, mintha David Bowie-val találkozta volna, körülbelül. Olyan elementárisan nyugat-berlini feeling-je volt, hogy így fogalmazzak, már akinek ez mond valamit. Az a radikalizmus, amivel az egész modernitás nem érdekelte – s aminek következtében az összes erőt, az összes energiát egy rendkívül archaikus szituációból szívta be a művészete terébe –, pont azért, mert nem volt kitéve a történeti időnek, végtelenül korszerű vagy jelenvaló jelenséggé tette. Ezért volt fontos ez az identitás, ami énszerintem olyan értelemben metaforikus, ahogy Petri politikai költészete alapvetően metafizikus irányultságához képest az. Azt mondja az egyik interjúban, hogy az ő elementáris élménye a halál, illetve annak a ténynek a fölismerése, hogy meg fog halni, hogy az emberi létezés véges. Erre, ugye, alapvetően a hitet lehetne kitalálni. Egy olyan emberről van szó, aki egész életében iszonyatosan intenzíven dolgozott azért, hogy hihessen, de azt hiszem, hogy nem hitt. Viszont min-

den idegszálával a hitre próbálta kondicionálni a létezését. És ahhoz, hogy elbírja ennek a súlyát, tehát a halál állandó jelenlétének a súlyát, ahhoz egy másfajta fájdalmat kellett kitalálnia. Egy másfajta lehetetlenséggel kellett ezt a lehetetlenséget lefedni. Az elérhetetlenségnek egy hétköznapi formáját választotta, amikor egy kiélhetetlen típusú sóvárgást épített az életébe. (Amiről egyébként azt mondja, hogy néha mégiscsak kielégült valamilyen módon.) Ez a probléma, szerintem, eleve metafora nála, miközben egy abszolút nyers, mindennapi életvalóság is. Egyszerre egy abszolút hétköznapi, érzéki valóság és az életprobléma centrumában lévő gond. Ilyen módon megkerülhetetlen, s ő sem tudja megkerülni. Ha egy ilyen könyvről beszélünk, azt is nyomon lehetne követni, hogy hogyan lenyomatta egy effajta szemlélet a civilizációnak, vagy mondjuk a kultúra önreflexióinak, puhaságának vagy a tabuhoz való viszonyának. Nagyon érdekes, ahogy az ember a könyvben látja megjeleni ezt a kérdést: úgy is, hogy kezdetben meg sem jelenik, iszonyú puhán van még körüljárva, nincs is kimondva, hogy miről beszélnek jóformán és aztán, egy idő után, teljesen nyersen beszél róla.

V. Gy.: Én is azon lepődtem meg, hogy azt hittem, semmilyen idegenség nem idegen tőlem. De azt kell, hogy mondjam, hogy ez valami olyan elképesztő radikalitású idegenség, hogy ez megijesztett kicsit. Az irtózatot tapasztalat, hogy egyetlen személyességünk, egyetlen életünk van, és ennek a kitüntetettsége éppen az, hogy menthetetlenül és maradéktalanul elvész, és ugyanakkor ebben az egyetlen életünkben olyan értelemben nem vagyunk otthon, hogy a saját fizikai valónkban, anyagi valónkban nem vagyunk otthon, vagyis úgy kell leélnünk ezt az egyetlent, hogy soha nem tudunk azonosulni vele. Azzal, ami nem pusztán a hordozója – hiszen nincsen utána semmi –, hanem a lényege, tudniillik a saját fizikai-biológiai létezésünkkel helyettesíthetetlen lényege. Ez valami egészen irtózatot. Ennek szinte reflektálatlanul kerültem a hatása alá a könyv olvasása közben. Ez egyszerűen, azt hiszem, hogy tényleg elviselhetetlen. Tulajdonképpen nem is értem, meghökkentő és lenyűgöző, hogy hogy lehet egyáltalán leélni egy ilyen életet. Egészen heroikus dolog. Voltaképpen ez alatt a két-három nap alatt annak a szélére kerültem, hogy belebetegedjek, holott, ugye, hát csak olvastam.

Ami elgondolkodtatott benne, túl azon, hogy megviselt, az volt, hogy hogy is van az egyszerre, hogy azt mondja a Földényi-előszó (amit nagyon pontosnak éreztem), hogy rendkívül fokozott volt az érzékenysége, hogy nem védte meg semmi, a konvenciók rendje sem (amelyeket kénytelen volt börtönnek érezni mindenféle elhatározástól és világnézettől függetlenül, mármint a nemi szerepek rendje miatt) az érzékelésnek ettől a túlélességétől, fájdalmas élességétől. Ugyanakkor nagyon sokszor arról beszél, hogy az ő számára az érzékelésnek ez a teljes és hihetetlen fájdalmas felülete, mármint a saját teste, tulajdonképpen egy bosszantó és idegen véletlen, amihez nincs viszonya. Csak hogy a túróba' van az, hogy valami, ami – hogy mondjam – ilyen rendkívüli hiperszenzitivitással működik, ahhoz magához nekem nincs viszonyom? Nem azonos velem, ámbátor az elvesztése végleges lesz mindennek az elvesztése tekintetében, ami én vagyok. Szóval, hogy ez valami egészen ellentmondásos. Még ha tudjuk, hogy a kérdések lényege az ellentmondás, akkor is egy ellentmondásos vagy nehezen felfogható személyes metafizika, ami itt megmutatkozik. Nem azt az olcsó élvezetet akarom keltetni, hogy én okosabb vagyok és jól rájöttem, hogy itt van egy probléma, mondanom sem kell, hanem tényleg nem tudtam mit kezdeni evvel. És attól tartok, hogy bár a könyv megépítettsége az elementáris őszinteség hatását kelti, és nyilván így érvényes meg autentikus, azért

végtelenül stilizált is, ami nem azt jelenti, hogy nem hiszem el. Mármost a személyes fájdalmat ne hinném el. Ki vagyok én ahhoz? De egy végtelenül stilizált történetet mutat meg, ami számára nyilván egészében, közvetlenül átélhető volt.

Kazovszkij arról is beszél, hogy ami igazán nem érdekli, az, ha jól értem - leszámítva az orosz nagy realizmust meg nagy költészetet -, voltaképpen a XIX. század realizmusa meg romantikája. Vagyis őt a stilizált, barokkos dolgok érdeklik, vallomása pedig egy nagyon stilizáltan megépített élettörténetnek, méghozzá stilizáltan kegyetlennek tűnik. Elsősorban az ahumanitás stilizálása érdekli, nem véletlenül beszél nagyon sokat Genet-ről, nem véletlenül említi Céline-t az előszóban Földényi tanár úr és így tovább. Vagyis valami stilizált idegenség, ahumanitás-történet, ami a megfelelő keret lehetett. Szóval valóban ez a stilizált borzalom tudta elmondani számára, hogy voltaképpen kicsoda ő. Ahogyan a Molière-filmről szóló nagyon szép írása szerint a záró pillanathoz, ami a stilizált iszonyat, a meghalás, a meghalásnak a hosszú és stilizált képi elbeszélése, voltaképpen ahhoz kellett az élettörténet, mintegy súlynak, hogy a kép életre keljen. Az élettörténet önmagában, anélkül, hogy megadná ezt a végső súlyt, tulajdonképpen nem különösebben érdekes. Itt is azt éreztem, az ő élettörténetének tényei esetében – annál is inkább, mert a mítosz mindig időtlen, és ha van ilyen, akkor ez egy időtlen történet –, hogy már minden megtörtént. Ez egy történettelen élet, aminek a történeti kizárólag anyagai voltak a munkájában, éppúgy, mint ebben az élettörténet felépítésben. Genet művészetével éreztem ezt, vagy Bataille-lal, meg a rokonaival, Sade-dal, hogy ez tulajdonképpen ijesztő, egészen ijesztő. Annyira átgondoltan ahumánus stilizáció, hogy tényleg fojtogató. És érdekes módon Céline-nél – akiről azt mondja Földényi az utószóban, hogy ő mutatta meg Kazovszkijnak –, ott nem ezt érzem. Tehát az a kétségbeesés az sokkal inkább embergyűlölet, ami, valljuk be, végtelenül emberi, mint emberi idegenség. Tehát az, ahogy az *Utazás az éjszaka mélyére* beszél mélységes megvetéssel arról, hogy kicsoda az ember, az, azt hiszem, egészen más és sokkal-sokkal kevésbé radikális és éppen ezért befogadhatóbb. Itt szó nincsen embergyűlöletről, itt végtelen idegenségről van szó. És az acélgolyóról, és azzal együtt acélhidegségről. És arról, hogy analizálhatatlanul tömör, s ettől igazán ijesztő. Tehát egy tényleg nagyon szépen felépített Genet-dráma bontakozik ki előttünk. Nyilván nem tudtam hozzá közel férkőzni, de hát – ostobán szólva – az volt a cél, hogy ne is lehessen. Egyszerre kerültem nagyon a hatása alá és volt riasztóan idegen számomra az egész. És azt éreztem, hogy ez talán nem adekvát, miközben nem tudok ettől szabadulni. A szónak a primer értelmében vett együtt-érzést vagy át-érzést nem tudtam elkerülni. Az, hogy az ember elveszíthet két olyan dolgot, amely legközvetlenebbül tartozik hozzá: a saját biológiai azonosságát, és ami hasonlóan súlyos tapasztalat, a természetes nyelvi közegének a magától értetődőségét; ezt én is nagyon átérzem, mert én is nagyon nyelvhez kötött, és mint ilyen, tökéletes képzőművészeti analfabéta vagyok. Szóval ezt én végtelenül át tudom érezni. Azt hiszem, hogy ennél súlyosabb csapást az ember önazonosságára semmi nem jelenthet. Valószínűleg egészen kivételes, hogy ezt a két csapást egyszerre kelljen valakinek elszenvedni.

J. L.: Nem tudom, nekem egy kicsit más a tapasztalatom. A könyv felkavart és elgondolkasztott egy darabig. Bevallom, egy ponton túl nem. Azt gondolom, ez a fajta elszigeteltség és elszakíttottság ebben a könyvben, ilyen mennyiségben sok volt. Azt mondom én is, amit Gábor mondott másképpen az elején: minden interjúban végeredményben van egy visszatérő, monokróm tempó. Én ezt eluntam. Kicsit frivol leszek: eluntam azt a fajta, egyébként alapképle-

tét és felépítettségét tekintve nagyon különleges és exkluzív helyzetet, amit a sors rámért egy emberre. Ezt a fajta sors-sújtottságot sem látom olyan tragikusnak, sokkal inkább egy költői metaforának tartom. (Ne felejtsük el azt, hogy Kazovszkijnek valóban megjelentek versei, melyekben mintha egyik eltemetett alkotói valóját érné tetten.) Tehát én ezt egy súlyosabb, erősebb költői metaforának látom arra nézve, hogy a személy mennyire közölhetetlen. Van olyan pontok, amelyek negatíve meghaladhatatlanok. Itt pedig a kimondhatatlanság kap egy barokkos keretet vagy pompát, ha tetszik. Oscar Wilde *De profundis* című ismert műve köszön vissza. Nem manipulációt látok ebben, de ugyanakkor Oscar Wilde-tól nem áll távol David Bowie és nem áll távol az az ív, ami végeredményben ezt az egész históriát, egy bizonyos dimenzióját tekintve a popkultúrában is abszolút el tudja helyezni. Nem az érvényét és a hitelességét vonom kétségbe, de első kérdésemben benne volt a lehetséges megközelítés, hogy ez az egész nagyon erősen a kultusz irányába mutat. Minden megszólalás és egy akkoriban még – noha ez azóta nem sokat változott – alapvetően prúd és konzervatív kultúrában való ilyen tengelyű jelenlét szükségképpen ezt implikálja. Szóval azt gondolom, hogy ez abban a művészettörténeti korszakban, amit most már illethetünk ezzel a szóval, a '70-es és '80-as években, ez megközelíthető, s nem is olyan nehezen. Egyrészt ha valakinek a figurája bekerül egy szubkultúrába vagy – akkori szóval, erőteljesebb értelemben használható terminus technicus-szal – az ellenkultúrába, akkor az mennyire válik olyan mértékben irányadóvá, hogy ez a felavatottsága téged szükségképpen a beavatottságnak a lehetőségével kínál meg, vagy pedig, ha ezen kívül kerülsz, akkor a kívülmaradással szembesít. Erről van egy interjú a sok között, amikor, azt hiszem, Rényi András arról beszél, hogy a performance-okon mindig ugyanazok az arcok jelentek meg, ami arról szól, hogy az ellenkultúrának a rituáléiban vettek részt emberek. Mégiscsak arról van szó, ahogy megannyi esetben, mikor a '70-es, '80-as években született szövegeket, eseményeket húzunk elő és azokról kezdünk el beszélni, művészetről elsősorban, hogy azért ez egy diktatúra volt. Végeredményben az összes művészi jelentés első tempóból és primeren politikai jelentést kapott. El Kazovszkij is referál arról, hogy amikor a *Dzsán-panoptikum*ban összekötözött embereket, akkor a közönség első, döntő benyomása arról szólt, hogy hát igen, itt vagyunk mi. Ez a keresztretjvény három lépésben megfejthető. Nagyon nagy szerencsétlensége és igazi drámája ezeknek az alkotóknak, hogy nem Nyugat-Berlinben csinálhatták azt, amit csináltak. Azt gondolom, hogy akkor nyilvánvalóbb versenyhelyzetben lehettek volna ezzel meg amazzal. Erős gesztusnak látom, hogy valaki Magyarországon 1979-ben megrendez egy ilyen panoptikumot. De ennek a súlyát nyilván másképpen mértük meg akkor, akik jelen voltunk vagy nem voltunk jelen, de szélesebb értelemben részesei lehettünk mindennek. Ez volt az egyik észrevételem.

A másik a verbalitásnak, tehát a nyelvi világnak és a képi világnak egy nagyon furcsa kapcsolata vonatkozna. Sokat segített a könyv, hogy rájöjje, mi zavart és mi zavar mind a mai napig, mi tartott távol El Kazovszkijtól. Pontosan ez. A művész teljesen nyíltan beszél arról, hogy végeredményben van egy verbális nyelvi megelőzőtsége képeinek. A Szűts Miklóssal folytatott beszélgetésben a kérdező-kollégát jópofán és kacéran – ha lehet így mondani – kihozza sodrából, mikor az afelől érdeklődik, hogy miről beszél, végül kénytelen így fogalmazni kérdését: „Hát mi a faszra gondolsz?” Azt mondja El Kazovszkij, hogy igen, például egy ilyen nyelvi elemre vagy ilyen mondattöredékre gondolok, ami alapvetően elindítja a képeimet. Ezt az állítását a további interjúkban megerősíti azzal, hogy a címnek primátusa van az első festői gesztussal szemben. Ezt találtam – rájöttem igazából – és tartom mind a mai napig az

El Kazovszkij-képek legaggályosabb eljárásának. Nagyon olvashatónak látom e képeket. Képregevényeknek is nevezi sokszor műveit, ami meg egy érdekes anakronisztikus elszólása, hogy ha ezzel visszaatal, mondjuk a középkorra, mert ezek szinkronba hozhatatlan életvilágok. De értem, mit akar mondani, talán túlzottan is értem, de a festészetnél jobban szeretem, ha valamit nem így pörgetek le a fejemben. És ehhez – még egy rövid mondat – az is hozzátartozik, hogy a koncept art-ról is beszél több alkalommal, s azt nagyon primernek, hovatovább együgyűnek nevezi. Noha ő nem ebbe a vonulatba tartozik, de a könnyen leolvashatóságnak, a banalitásnak, a banálisban megragadható mondanivalónak a problémája, nekem legalábbis, a képeivel kapcsolatban, sokszor felmerül. Tehát számomra érdekes, tulajdonképpen groteszk megfigyelések sorakoznak a könyvben arra nézve, hogy amit látok, abban mi zavar.

N. G.: Hát, érdekes, amit mondasz. Én ezt a fajta olvashatóságot azért, így nem látom. Vagy nem úgy látom ezt, hogy ez abban az értelemben működne, ahonnan ő egyébként lenézi vagy magától távolinak gondolja a koncept áttetszőségét. Fölidézem azt, hogy elég korán találkozik azzal a – nyilván, egy művész számára – megrendítő élménnyel, hogy az az út, amire készül, vagy ahova menne, foglalt. Ez, ugye, Bacon festészete, amire, mint ő mondja, egy módon tudott reagálni: arra jött rá, hogy abban a világban, amit megcsinál, őt reprezentálnia kell valakinek, egy lénynek, és hogy ezáltal egy másfajta viszonyt hoz létre. Nem azt a közvetlenséget, ami a Bacon-képeken van, hanem valami bonyolultabbat vagy másképp működőt. Először egy kentaurfigura jelentkezik a képzeletében, mint önarckép vagy az önreprezentációnak egy lehetséges változata, de az túl kulturálisnak és bonyolultnak mutatkozik. És akkor megjelenik ez a sakál-farkas-kutya-szerű lény, amit a diskurzus kutyává egyszerűsít, de valójában elég sok alakváltozata van. Tehát van, amikor szárnya van, van, amikor egy tapírra hasonlít, szóval mindenfélét. Azt mondja, hogy itt is volt egy verbális mag: „te hülye állat”, mondták neki a főiskolán. Illetve, hogy „ülj”, ez a parancs, hogy „ülj”, amit a kutyának szoktak mondani. Hogy ebből a két, teljesen primitív verbális magból kifejlődik ez a vándorfigura, ami gyakorlatilag azután szinte minden helyzetben előkerül. Itt azonban nem arra gondolok, hogy úgy rendezi be ezeket a tereket, hogy azokat le lehessen fordítani valami narratívára vagy kijelentésre. Hanem úgy érzem – ha jól tudom, van a pszichológiának egy ilyen irányzata, ami fogalmak előtti képzetekkel foglalkozik –, hogy ez egy nagyon nehezen verbalizálható hely, helyzet a tudományban, hogy valami olyanról kellene beszélni, ami természete szerint nem beszélhető el, ezért aztán csak nagyon idétlenül lehet róla beszélni. De mintha Kazovszkij festészete esetén arról volna inkább szó, hogy megjelenik egy verbális elem, de az nem-verbálissá, konstrukcióvá, képletté változik át. A háromszögforma és bizonyos strukturális elemek nagyon fontosak számára. A képpalkotási folyamat előtt felmerül egy kompozíciós séma és a figurák utána erre, mintegy hús kerülnek rá.

Van két nagyon fontos festője. De Chirico az egyik. Ezt érteni véljük rögtön, mert ott ez a színpadszerűség, a görög utalások, viszonylag egyszerűen olvasható. De fontosabb neki Giorgio Morandi. Morandinál arról van szó, hogy Morandi végletekig egyszerűsította le a csendéleteit, a háztartásban talált vackokra és vázákra gyakorlatilag, és ezáltal egy hihetetlen erős metafizikus festészet jött létre. Tehát azt gondolom, hogy a verbális elem valószínűleg ott van a magban, de aztán lefordul egy vizuális elemre, és utána mindaz, ami epikus vagy narratív, teljesen esetleges. Világos, hogy mit mondok? Bonyolult, persze, mert nehéz verbalizálni. Magyarul, összefoglalva, azt gondolom, hogy Kazovszkijnál a kiindulási pont le-

het, hogy verbális, de azonnal átfordul a nem-verbálisba, egy struktúra jelenik meg és az van, festészeti értelemben, hússal fölruházva. Tehát nem arról van szó, hogy egy gondolat, kvázi egy artikulált gondolat lenne megfestve vagy megjelenítve, mint egy allegória. Ezt nem hiszem.

J. L.: Bocsánat, pontatlan voltam. A konceptet nem Kazovszkijjal kapcsolatban vagy rá nézve hoztam összefüggésbe, hanem amennyiben ő a koncept artnak a filozófiai rezüméit tartja bázisnak, annyiban én a képeivel kapcsolatban az epikus összefüggéseket látom túl átláthatónak. Nagyon erősnek látom azokat a patentokat, amelyek visszatérően, ha nem is az allegorézis szintjén, de ha akarom, egy bizonyos világon belül olyan eszköztárat vagy olyan nyelvrendszer alakítanak ki, ami, azt gondolom, hogy újra és újra, jószándékúan azt akartam mondani, hogy *értelmezhető* ugyanúgy, de kicsit rosszabb szándékúan azt is tudom mondani, hogy *leleplezhető*. Nyilván itt nézőpontok meg ízlésbeli különbségek vannak. Nekem a kazovszkiji ikonográfia vagy ezen ismétlődő mitológémák megfigyelése esetén nagyon érdekes volt észlelni, hogy a művész valóban egy ilyen, azt sem mondanám, hogy anakronisztikus, hanem az időből kisserkesztett jelenséggéként értelmezte önmagát. Ezzel együtt, az időnek meg azért mégiscsak van az a – sajnos vagy hála istennek – rettenetesen beszívó ereje, hogy szükségképpen azon a horizonton vagy abban a kontextusban jelenik meg minden. És ez a modernitásra nézve különösképpen erős konzekvenciákkal bír. Erdély Miklósnak az „Új kiment a divatból” bonmot-ja jutott eszembe, amit sokszor szoktunk egyébként együtt idézni, vagy amire szívesen hagyatkozunk rá, s amivel, ha úgy tetszik, El Kazovszkij, vagy amit ő csinál, is találkozik, mint a modern képzőművészetre vagy a modernt követő képzőművészetre érvényes meglátással. Amit csinál, az anakronizmusával sem tudja magát kikeríteni abból a kontextusból, ami újra és újra végül is az új ellen játszik. Megfordul a homokóra.

N. G.: Abban a Mnouchkine-tanulmányban, amire Gyuri utalt (a Moliére-ről szóló szöveg, a *Filmvilágban* jelent meg), azt mondja Kazovszkij, hogy amikor megnézte a filmet, utána futnia kellett, hosszan futnia kellett Párizsban. Az utolsó részben, ahogy ő mondja, véres lépcsőkön halad, kvázi a pusztulásig a történet. És közben Purcell szól, az Arthur királyból a *What Power art thou* című ária, és ez az ária egy fantasztikus, hihetetlen dinamikájú mű, amit szerintem az élete képletének érzékel. A Klaus Nomi nevű nyugat-berlini elképesztőművész (aki egyike volt az első diagnosztizált HIV-pozitívoknak, és emiatt nem is kapott kezelést, tehát egy elég borzalmas lefutású betegségben pusztult el), a halála előtt kb. fél évvel rögzítette; Cold Song-nak is hívják ezt az áriát. És ott van, ott egyszerűen érzéki módon tapasztalható, hogy ez a visszahajlás mégse az, tehát abszolút megtörténik klasszikus módon a mű, de hát végtelenül korszerűen történik meg és ugyanazzal az erővel, nagyon-nagyon különös felvétel. Kundera beszél úgy a visszahajlásról, hogy a regény harmadik félideje gyakorlatilag azt fogja jelenteni, hogy jobb esetben Sterne vagy Rabelais intenzitása tér vissza, vagy efféle szövegek tudnak még egyszer másképp megtörténni. Ennyit az újról vagy az új visszavonásáról valami régi által. Tehát Kazovszkijnak a XVIII. századig olvasható művészettörténet vagy az a radikális és archaikusság, azok az archeológiai rétegek, amik ott vannak, számítottak furcsa módon hagyománynak.

Így értem azt, hogy volt ez a néhány alapképlet. Igen, tehát Duchamp konkrétan arról beszél, hogy a retinának szóló művészetből elege van. A konceptualizmusnak teoretikusan ez az

egyik legerőteljesebb állítása. Az a különös persze, hogy közben vannak olyan konceptuális művészek, mint Erdély például, akik különös módon, nagyon silány anyagokból is, de rettenetesen érzéki dolgokat hoztak létre. Tehát mondjuk, a *Hadititok* vagy a *Fiúing-merevítő* vagy az *Isten-isten* stb. Ezeknél beindulnak olyan érzéki együttállások, amik mégis bonyolultabbá teszik kicsit ezt a helyzetet. De azt gondolom, hogy persze, a Kazovszkijé egy nagyon okos festészet (ilyen értelemben ezt most mondhatjuk negatívan), de közben, ami történik a képeken, az festészeti értelemben jelentős. Engem például az lepett meg, hogy sokkal hidegebbre emlékeztem. Tehát úgy emlékeztem a képeire, mint ahogy mondtad, Lajos, körülbelül. És most elkezdtem megnézni, és azt látom, hogy őrült szenvedélyes közben, baromi türelmetlen, ahogy ezt többször elmondja. Tehát hogy a hibák vagy felületességek, azok szerintem ebből a forróságból, ebből a hideg-forróságból jönnek. Tehát, hogy talán azért bonyolultabb. De nem akarlak rábeszélni.

V. Gy.: Merőben személyes, mármint az én személyemre vonatkozik, de szerintem nem lehet nem iszonyatos súlyú drámaként átélni mindezt. Aztán elmondom, hogy miért bizonytalanoztam el. Tehát a nyelvtől való megfosztottság... Amikor arról beszéltél, hogy vannak képzetek a nyelv előtt, amelyeket nem lehet artikulálni, azt én tökéletesen elgondolhatatlan dolognak tartom. És azt sem értettem soha, amikor a nyelv korlátairól szoktak beszélni, hogy vannak tapasztalataink a nyelven kívül és nem artikulálhatók. El se tudok képzelni nyelven kívül megtapasztalható dolgokat, tényleg. Nyilván valamiféle furcsa fogyatékoság részemről, hogy nagyon élesen emlékszem arra, hogy bizonyos leíró jelenetekben ki milyen ruhában volt, de soha emberről tíz másodperccel azután, hogy nem látom, nem tudnám megmondani, hogy milyen ruhát viselt. Lehet, hogy csak az én fokozott érzékenységem miatt van ez így, de azt gondolom, hogy egyszerűen nem történhet nagyobb csapás emberrel, mint hogy az anyanyelve természetes közegétől megfosztatik. Nagyobb kitettség tulajdonképpen a világon nincsen.

Ami elgondolkodtatott az az, hogy az élettörténetnek nyilván van narratív előképe, és ugye, teljesen nyilvánvaló, hogy El Kazovszkij elbeszélése, tehát a saját narratív identitása ezer szállal kötődik a jól ismert görög mitológiákhoz. Például az androgün-mítoszhoz, amikor, ha jól emlékszem, Arisztophanész a *Lakomában*, abban a nagyon híres részben erről, illetve a fiatal fiú szerelemről beszél. Mint Kazovszkij mondja is, tulajdonképp a görög mitológémák érzéki manifesztációjában, tehát ilyen tárgyú szobrokban pillantotta meg saját legközvetlenebb önazonosságát, egy olyan korban, amikor még nincsen felnőtt értelemben vett művészi észlelésünk és nincsenek konvencióink, amelyekkel befogadunk. Sokkal közvetlenebb módon hatott rá, ahogy mondja, hiszen az ilyenek nem művészi típusú élmények, hanem közvetlenebbül egzisztenciálisak. Tehát semmi közvetített, megformált nincsen bennük, nem artefaktum. És tulajdonképpen ez, nem mondom, hogy nem őszinte – nyilván őszinte –, de tulajdonképpen egy hihetetlen erejű kulturális konstrukció volt, amivel a nemi identitását, ha jól értem, egészen közvetlenül vezeti vissza műtárgyakhoz fűződő, nem művészi befogadói természetű viszonyára az észlelő élete legeslegelejéről. Ez szerintem nagyon durva, ostobán szólva. Borzasztó izgalmas és lenyűgöző és egyszerűen lélegzetelállító, hogy ilyen módon áll össze valaki számára az, hogy kicsoda ő. Ezt hallatlanul izgalmasnak találom, miközben a művészetével küzdök. De még egyszer mondom, mindez talán egyszerűen rémületes képző-művészeti fogyatékoságomnak (inkább fogyatékoságnak nevezném, mint analfabétizmus-

nak) köszönhető. Szerintem egészen lenyűgöző az élettörténet megalkotásának ez a nagyon radikális módja.

Az kétségtelen, hogy abban az értelemben, ahogy te mondtad, ha úgy tetszik, nincsen megszerkesztve az anyag, hiszen mindvégig egy monomániás beszédet hallunk, amelyikben statisztává válik bármely felkészült kérdező. Ezt valószínűleg nem is lehetett volna szerkeszteni. Ez az a pont, ahol a radikalizmus és a monománia egészen egyszerűen összeér és nem választhatók el egymástól. Erre mondtam azt, hogy a lehetséges befogadói viszonyulásokat leszűkíti az elfogadásra és az elutasításra. Nem tudom, hogy ez erény-e, de az biztos – vagy hát nem biztos, de azt hiszem, hogy jellegzetessége ennek a könyvnek –, hogy nem nagyon tudsz vele ezen kívül mást csinálni. Olyan konokul állít a könyv beszélője és olyan közvetlenül a saját személyére vonatkoztatottan, miközben nyilván az állítás túlmutat rajta, de egyben saját személyéhez is köti, hogy nincs más, nem hagy más választási lehetőséget e kettőn kívül. Ez, szerintem, legalábbis érdekes, és fenntartom, hogy felkavaró. Néha kimondottan nehezemre esett olvasni a könyvet és nem azért, mert untam. Valamiért mégsem untam azt, amikor nyolcadszorra is meghallgattam a monomán radikalizmusnak ezeket a tételeit.

Nagyon gyorsan kell, azt hiszem, olvasni. Tehát úgy valószínűleg nem lehet, ahogy, mondjuk, Tolsztojt optimális esetben olvasunk, az epika lassú folyásán evezve. Ez annál sokkal intenzívebb. Tolsztoj pedig extenzív. A Tolsztoj nyilván mindenki számára egy kínálkozó véletlenszerű név. Azt értem egyébként, hogy Kazovszkij Dosztojevszkijben mit szeret. Azt azonban, hogy ezt a személyiséget mi ragadta meg Tolsztojbán, ebben a nagyon érzékeny korban, amikor ő, ugye, az lett, saját elmondása szerint, aki, tehát mitológiai figurává vált vagy szoborból megelevenült, azt viszont nem értem. Nem tudom, hogy erről mond-e valamit bárhol. Mert Tolsztojt emlegeti, persze, az orosz próza klasszikusai között. Dosztojevszkijről meg elmondja, hogy a belső hasadtságnak ez a dialogikus kihangosítása érdekes számára, s ez világos is. Tehát azt értem, hogy mi vonzotta ebben a nagyon egzaltált íróban, de azt fel nem tudom fogni, hogy Tolsztojbán mi érdekelte. Erről ti gondoltok valamit?

N. G.: A könyv állítása szerint nyolc éves korában olvasta a *Háború és békét*, nagyjából úgy, ahogy mi a *Brumi az iskolában*, gondolom én. Andrej Bolkonszkijjal azonosul, és aztán az élete egy jelentős részében a szerepjátékokban Napóleonnak képzele magát – ami, hát elég szép –, hordott is egy ilyen abszolút a Napóleonéhoz hasonló kabátot egyébként sokkal később is. Tehát egész egyszerűen szerepjátékokat és mintákat talált a könyvben. Úgy élte meg a nemi identitását, hogy a képzeletében romantikus hősnőkhöz kötődött felnőtt katonaként. Tehát, ugye, ez volt az alapképzet. Hogy mire használ az ember nyolc éves korában egy egyébként jelentős filozófiai háttérrel bíró művet, az nyilván beszédes, nem?

Egyébként visszatérve a könyvre, azt mondd, hogy nem lehet szerkeszteni. De hát, szerkesztve van. Szerintem kérdezzük meg a szerkesztőket, akik kialakítottak egy szekvenciát. Lehetett volna úgy is, hogy a hagyományos értelemben eléggé életrajzi építkezésű, nóvumnak számító 40 oldalas Keserű-interjúval kezdődik a kötet és utána megyünk bele a többibe. Nem így van, a könyv végén van ez az interjú, és ennek nyilván oka van. A banalitások világából, a bulváros sajtóérdeklődésből csúszunk bele az örvénybe, kap Kazovszkij egyre erősebb teoretikus alapozású kérdéseket.

Uhl Gabriella (szerkesztő): A szerkesztésnek nem volt más alapelve, mint hogy időben egymás mellé tettük a beszélgetések szövegeit, mert azt gondoltuk, hogy ha végiggondoljuk, hogy milyen témák köré lehet csoportosítani ezt, akkor ugyanúgy belecsúszunk egy ilyen fajta banalitásba. Úgy láttuk, nem lehet ennél relevánsabban egymás mellé tenni az interjúkat, s ezért maradtunk ennél a nagyon puritán egyszerűségnél, hogy időrendben adjuk közre őket. Ahogy felfedezte őt a művészettörténet, illetve belekerült ebbe az életbe, ezek a lapok és ezek a mélységű folyóiratok érték el. Elmondható, hogy mire Kazovszkij befutott művész lett, addigra érték meg hozzá a kérdezői is. Ennek tehát más magyarázata nincs. A Keserű Katalin-interjú eddig ismeretlen és publikálatlan volt. A többi annak ellenére össze lehetett „vadászni”, hogy egyre kevésbé lehetséges levéltárakból, könyvtárakból fellelni bizonyos lapokat. Katalin valamiért nem publikálta e súlyos beszélgetést, s most is elég sok hiátussal tudtuk csak reprodukálni, mert maga a szalag is megsérült, amiért mindenféle technikai bonyodalmak is felmerültek. Igazából ennyi a története a szerkesztésnek.

Ezek kifejezetten írott interjúk. Ő, mivel egész életében ebben a verbális közegben mozgott, és azt kell, hogy mondjam, az igazi műfaja, ahogy mondtátok is, a beszélgetés volt, ebben tudta magát kibontani. A verseit ismerve visszatérhetünk röviden az identitás-problémára is. Képzőművészeti programjához sokat tesznek hozzá a versek. Számottevő az életrajzi ihletésük, és igen sokat bontanak ki a művész magánéletéből. Az interjúkban kiderül ugyan, hogy mit gondol a művészetről, de hogy mit gondol pontosabban a nemi identitásáról, az sokkal élesebben és egyértelműbben derül ki a versekből. Kazovszkij kétfajta nyelvben áll, hiszen az interjúk magyarul készülnek és ezeket magyarul fogalmazza így, kevés szerkesztéssel, megtanul annyira jól magyarul, hogy ezeket meg tudja írni. Oroszul irodalmi nyelvben áll, ami költészetének a közegét jelenti.

Visszatérve arra, hogy mi érdekelhette Tolsztojban: talán a narráció, ami azért a képeire is jellemző. El is hangzott, hogy vannak kifejezetten narratív felépítésű ciklusok, például a *Papírfűz*, ami kétszer is megismétlődik, vagy a korai, képregényszerű munkák a '80-as évekből, amiknél kifejezetten fontos az, hogy nem a sűrítettség, hanem valamiféle időbeli történés az indoka a képek egymás mellé kerülésének.

Cserjés Katalin (szerkesztő): Köszöntöm Önöket! Nagy érdeklődéssel és kíváncsisággal hallgattam a történeteket arról, hogy a megszólalók hogyan kerültek kapcsolatba Kazovszkijjal, és kapcsolatba kerülve vele mit jelent nekik ez a kötet. Ezért gondolom, hogy talán én is elmondhatom a saját „történetemet”. Nagyon fiatal koromban, amikor még középiskolában tanítottam, láttam Kazovszkij képeit, valahol, valahogyan. Valami piciben, valahol, lehet, hogy nem is színesben. Nem utólag emlékszem csak úgy, hanem akkor ez engem tényleg nagyon érdekelt, megragadott, bár – egykori orosz szakosként – azt sem tudtam, hogy nő vagy férfi a művész. Ahogyan mindig csinálom, azóta is, ha valami érdekelt, megkísértem a művésszel a személyes kapcsolatot felvenni. Valahogyan megszereztem a címét, ma már nem is tudom, hogy hogyan. Írtam egy levelet – csináltam én ezt máskor is, általában eredménnyel. Nos, tőle nem kaptam választ. Akkor én ezt annyiban hagytam. Most olvasom a kötetbe egyik legkésebb beérkezett interjúval ismerkedve – hát, ez inkább talán mulatságos vagy elgondolkodtató –, hogy amikor őt valaki a levélben úgy szólította meg, hogy „művésznő”, na, azt ott ő öszszetépthe. Gondolom, ez lett akkori levelemnek is a sorsa, mert biztos, hogy így szólítottam

meg. Ez nagyon-nagyon régen volt, de ezzel csak azt szerettem volna kifejezni, hogy ott valahogyan, az a kis fekete-fehér, a neve és a képe volt mindennek az indítója.

Jóval ezután, 2008-ban úgy gondoltam, hogy mivel több ilyen dolgot csináltam már, talán Szegeden szervezhetnék egy vele kapcsolatos, az ő művészetét áttekintő vagy megközelítő szimpóziumot. Szegeden élek, nem is kerestem többször a lehetőséget, soha nem láttam, nem ismertem El Kazovszkijt. A képekhez közelítettem, kifejezetten a képei ragadtak meg, annak ellenére, hogy irodalmár volnék. Nem tudtam, hogy nagybeteg. És így nem tudhattam azt sem, hogy miközben én a szimpóziumot szervezem, haldoklik és meghal, és így a 2009-es szimpóziumon ő már nem lehetett jelen. Így lett tehát egy emlékező munka, ahol többek közt Uhl Gabriella is, mint meghívott és fő vendégünk, más művészettörténészek mellett jelen volt. Ez egy nagyon eredményes, számunkra, számomra igen-igen tanulságos szimpózium volt, élén Rényi András hosszú, minden határidőt túllépő, de felejtethetetlen előadásával.

Nagyon sok mindent gondoltam, miközben elmondtátok, hogy miket éreztetek a könyv kapcsán. Én tulajdonképpen életemben ilyen rabszolgamunkát nem végeztem. Valahogy a sors nem hozta úgy, hogy nekem ilyen mechanizmust kelljen csinálnom, végtelen számú olvasással. Ezek az interjúk valóban, kivéve a Keserü Katalin-interjút, egytől egyig megvoltak folyóiratokban. De hát azért ezeket borzalmasan át kellett nézni. Ha nem is helyesírást, de megfejteni bizonyos sorokat, mert hát, mint irodalmár vagy nyelvvel foglalkozó ember, azt gondoltam, bár az absztrakció enyhén szólva magas fokán állnak ezek a szövegek, de azért az egyértelműsítésnek legalább a kísérletét meg kell tennünk. Hihetetlen sokat vacakoltam bizonyos mondatokkal, és korántsem biztos, hogy a teljesen megfelelő megoldásra jutottam velük. Nos, mindeközben úgy beleolvastam magam ebbe az életbe, amennyire nem akartam. Nem éreztem úgy és most sem érzem, hogy az ilyen intimitásokat nekem tudni kellene. Bár most már ez a könyv is mű, így, ahogy van, de én mégis időről-időre, mindig visszamenekültem és menekülök a képekhez. Az én dolgom mégis inkább az, hogy nézzem a műalkotást és ne olvassam azt, ahogyan sokszor oktalan és ostoba vagy túl bizalmaskodó módon kérdezek róla. Tehát a viszonyom ehhez a könyvhöz egy keserves, kegyetlen, megpróbáló viszony. Miközben azonban, mivel nem hagytam abba, és csináltam (mert hát elvállaltam), nem szerettem meg és nem kerültem hozzá közel, de valami hihetetlenül sok gondolatom fűződött hozzá. Mindenesetre rengeteget köszönhetek ennek a könyvnek. Sokat töprengtem rajta, hogy életében vajon vágytam volna-e az ismerőse lenni Kazovszkijnak, mert beszélgetőtársa, azt hiszem, hogy nem. Inkább képeinek, munkáinak a nézője vágnék most is lenni, amennyire tehetem...

Mindig visszatérek a képekhez. Közben Gabi lehetővé tette számomra azt is, hogy a lakásba bemenjek, ami megrendítő élményt jelentett. Megint azt éreztem, hogy semmi jogom nincs nekem itt lenni, mert ez az élet nem az én életem és nincs ehhez közöm. De hát láttam azért ott a képeket és installációkat, vagy hogy is nevezzem ezeket. A kis szekrénykék rendítették meg. Képen láttam én ezeket a dobozokat, bennük a kis lényekkel. Csakhogy a fotón nem látszik, ami többször is szóba került, hogy milyen satnya, hitvány anyagokból készültek ezek. Ott szinte megdöbbenettek ezek a műanyagból, papírból kivágott, összekötözött valamik. Először alig tudtam elfogadni a vörös festékkel leöntött műanyag patkányokat ezekben a rossz léckeretekben. Ez az, amit én a fotón kicsinosítva láttam. Na, hát akkor ezzel kellett megbirkózni.

Közben az interjúkból már igen sokat olvastam, s olyan momentumok ragadtak meg főleg bennük, mint például az ún. „oldalsókép-festés”. Ha jól értem, vele szemben áll egy kép és oldalt fölállványoz még egy csomót, és sokszor az oldalsók jönnek létre hamarabb, mert ott működik a fél-önkívületi állapot. A fél-önkívület talán túlzás, de ahogy Rilke írja a Duinói Elégiaikat, abban a létállapotban keletkeznek ezek a képek. Engem ezek ragadtak meg, ezeken gondolkodtam el. Ezek nem is műhelytitkok. Vagy például, hogy mi a „diktálás”. Vagy azok a félszavai, amikor azt írja, hogy amikor, még a kentaur előtt, Bacon útja helyett megkísérel egy „merőleges viszonyt”. Mi az, hogy merőleges viszony? Ezt nem tudom megmagyarázni, bár leírja, teljesen leírja, nem tudom, hány helyen, de azt úgy nem lehet fölfogni. Mindenki más-képp látja, mi az a merőleges viszony. Szerencsére aztán odaírja, hogy akkor értsük úgy, hogy ráteszi a vándorállatot. De azért ez még nem egészen a merőleges viszony. És nagyon sok ilyen van: a „hideg tartalom” és csomó más olyan fogalma, amit szó által nem lehet tisztázni. Ezeket olvasva mind nagyobb vágy keletkezik bennem, hogy a festői és művészi életművét megismerjem, és nagy figyelemmel és deskripcióval megkíséreljem a magam számára föltárni.

A katonától kanyarodtam el. Például ez is egy ilyen félmondat. Azt is csak mintegy a baj-sza alá mondja, hogy a katona mindig darabokra vágva került elő. Mint ahogy a tapírra azt mondja, hogy az mindig döglött. Ezek minthogyha csak véletlen kerülnének be a beszéd terébe. Na, ezek érdekelték, vagy ilyesmik is. Összefoglalva: rengeteget köszönhetek ennek a könyvnek, és nagyon remélem, hogy a képekkel lesz módom még sokat foglalkozni. Az interjúk és a művészete mintha két világ lenne. Mégsem tudom már kitisztítani a fejemben, hogy külön lássam őket. Tudom, hogy nem is kéne, de szívesen megtenném azt a kísérletet, hogy csak a képeket látva képzeljek mögé egy világot. Nem tudom, nem vagyok ugyanis biztos abban, hogy nem belém beszélődött-e szó által például a szépség, amit nem biztos, hogy a képeken látok. Köszönöm szépen!

N. G.: Köszönjük! Egyébként maga Kazovszkij rendkívül élesen kettéválasztotta ezt a dolgot. Folyamatosan arról beszél, hogy nem kell a diskurzusnak igazából ezzel foglalkoznia.

Cs. K.: A *Látáscsapda* cím: na, most hirtelen gondoljuk el, mi lenne, ha mindenkinek le kéne írni, hogy a látáscsapda alatt ő mit ért. Sok minden kijönne. Egész konkrétan, Kazovszkij a látáscsapda kifejezést egy interjúban használja arra, hogy ne a szerzőt keressük, ne a szerzői életrajzot, ne őt, ne onnan próbáljunk magyarázni. Na, most, nagyon izgalmas vagy érdekes számomra, hogy a kötet hátulján szerepel egy – nem általunk, hanem, valószínűnek tartom, a Magvető Kiadó szerkesztője által – választott és szintén a látásra vonatkozó passzus: „Nem látom magam. És ezzel a nem látott, mégis létező, furcsa lénnel kell végig élnem egyetlen egy, egy szem életemet.” Ez a nagyszerű idézet, milyen érdekes, belekapaszkodik a címbe lévő látásba, ami pedig első jelentésben az interjúban teljesen más módon szerepelt. Tehát a látáscsapda kiszabadult szóbörtönéből.

N. G.: Bocsnat, csak egy mondatot mondok még, hogy egyébként viszont a másik szövegnek a konkrét kontextusa az pontosan a nemi identitás. Tehát arról a testről beszél, amit nem érez sajátjának. Nem arról a fajta nemlátásról beszél, ami általában jellemző az emberre, tehát, ugye, senki sem képes magát olyan módon látni, ahogy a többiek látják őt. Ez volna a konvencionális olvasata ennek az idézetnek. Konkrétan arra a helyzetre, a saját helyzetére

értelmezi. Tehát hogy nem látja magát ebben a női testben. Ebben az értelemben lép föl ez az egzisztenciális vakság. És akkor most jön Klaus Nomi magyar hangja Nyugat-Berlinből. Bárdos-Deák Ágnes.

Bárdos-Deák Ágnes: Köszönöm szépen. Én föl szeretnék olvasni egy nagyon rövid részt a könyvből. Két kérdést és két választ.

„– Te hiszel a saját egyediségedben?

– Tulajdonképpen igen, mert mindennap megélem, ezt tapasztalom. De gondolatilag nem találok erre bizonyítékokat, ezért feltételezhetem az ellenkezőjét is.

– Mégis, amikor ezeket a párhuzamosságokat keresed, mi a meghatározó érzésed? Valamiféle küldetéstudat vagy inkább a magadra hagyatottság?

– Ez egy sorstudat. Persze, ha nincsen Isten, akkor sors sincs, akkor üres örület van, akkor nem elég, hogy teljes a halál, még az adott életben sem találhatok semmit. De ha sors van, akkor megjelenhet büntetésként és átokként vagy harcként és feladatként is. Egyfelől bebizonyosodhat, hogy nem lehet végigélni egy életet úgy, hogy nem hasonulunk az adott emberi, nem isteni, emberi rend által elfogadott kulturális értékekhez. Másfelől az ember kiszakadhat ezeknek az értékeknek a teljes átéléséből, és megpróbálhat valamit fölépíteni és rögzíteni összevissza, mozaikszerűen. Az biztos, hogy én a saját korom számára egy jellemző véglet vagyok. Nem tudom, mit csináltam volna a XIX. században. Már fél órával korábbi születést sem tudok elképzelni, mert az csupa rémület. Egyre szűkebb kalitkákat látok visszafelé, különlegeseket, olyan viselkedési normákat, amiknek nem tudnék megfelelni. Egyre inkább szembe kerülnek azzal, hogy én az emberi kultúrában egy harmadrangú polgár vagyok. Ez erősítené a helyzet lehetetlenségének még tudatosabb elemzését.”

Köszönöm.

J. L.: Hát, Ági, köszönjük szépen. Mintegy színházilag rendezted be az estét a legszebb és legmegindítóbb értelemben. Köszönjük, hogy itt voltak, itt voltak.

MESTYÁN ÁDÁM

A gömb

LÁTÁSCSAPDA – BESZÉLGETÉSEK EL KAZOVSKIJJAL



Magvető Kiadó
Budapest, 2012
344 oldal, 3490 Ft

”

A lejegyzésre készülő és a beszélgetőtársak közötti egyenlőtlenségen alapuló beszélgetések, vagyis az interjúk általában hamar feledésbe merülnek. Azokat az interjúkat jegyezzük meg, ahol a beszélgetésen túl valami többlet adódik: amikor a beszélgetés átér vallomássá, olykor vallatássá, vagy egy szenzációs adat hirtelen kibukkan. És még ilyenkor is igen kevés marad a beszélőből. Ennek az az oka, hogy az írott beszédben nagyon kevésbé van jelen az átlagos ember.

A *Látáscsapda* című kötet válogatott beszélgetéseket közöl a 2008-ban elhunyt orosz származású magyar festővel, El Kazovszkijjal. A Cserjés Katalin és Uhl Gabriella szerkesztésében és az El Kazovszkij Alapítvány (továbbiakban EKA) égisze alatt kiadott kötet 1980 és 2008 között megjelent interjúkat tartalmaz. Földényi F. László nekrológiájával indul a könyv, Keserü Katalin hosszú, eddig publikálatlan beszélgetése 1991-ből külön érdekesség, El Kazovszkij két saját szövege – Panoptikum-motívumok és egy filmleírás – pedig fontos adalékok. A szerkesztők mindezt informatív lábjegyzetekkel kísérik (talán kissé túlinformatív: megtudjuk például, hogy Kazovszkij kedvenc játéka hét éves korában „egy kb. 40 cm hosszú, szürkészöld színű, műszőr krokodil volt”, vö. 156 lábjegyzet). Ez a kötet a második az EKA életműsorozatában, az első könyv Kazovszkij orosz verseinek publikálása volt. Az EKA kuratóriumában a művész életműve, úgy tűnik, gondos kezekben van. Jelen pillanatban sikeresen lavíroznak az emlékműépítés Szköllája és az információszolgáltatás Karüdisze között.

Mi értelme egy beszélgetéskötetnek? Azt hiszem, semmi. A beszélgetés egy élő dolog. Könyvben olvasni unalmas. Kazovszkij esetében azonban minden máshogy van. El Kazovszkij beszélgetéseiben teljesen otthonos. Nemcsak profi beszélgető a szó társasági értelmében, vagyis beszélgetésben él, hanem a beszédben kétségbeesetten otthon van. Úgy beszél, mintha írna. Általában pontosan fogalmaz, és amit mond, azt már előtte sokszor átgondolta, vagy legalábbis úgy tűnik.

Kétségbeesetten teszi ezt, mert a nyelv – a magyar nyelv – alapvető tapasztalata szerint „fal.” A beszélgetés Kazovszkij lételeme, merthogy erőviszony. A beszélgetőtársaknak hol alárendeli magát, hol azonnal felülkerekedik.

Kazovszkij számára a halál, az élet, a szerelem, a nemi szerepek, a végtelen a kulcskérdések, minden egyéb másodlagos. És ha végigolvassuk a kötetet, akkor minden egyes oldalon ez a kérlelhetetlen tömörségű gondolkodás, a mélység és a magasság pillanatnyi változásai (hogyminden egy és mégsem az, hogy ki vagyok én és ki volt ő, hogy mi a hit, hogy mi a szerelem, hogy mind meghalunk) hasítanak bele a mindennapokba. Kazovszkij visszatérő szava a „gömb” avagy az acélgömb, a sima felületű, guruló súlyos golyó. Ez ő, de így jellemzi az emberi viszonyokat is.

A kötet szerkesztőit dicséri, hogy sikerült úgy összerendezni az anyagot, hogy még egy ennyire monomániás művész esetében se unalmas. Persze Kazovszkij témáinál fogva sem lehet az. A beszélgetésekből látszik igazán, hogy képzőművészeti alkotásai csupán személyisége egyetlen oldalának termékei. A kötetből kitűnik, hogy Kazovszkij elsősorban megszállott önelemző. A beszélgetések a műveknél is erősebben mutatják meg, milyen egyedi lény. És itt akad egy probléma. Kazovszkij konzekvensen tagadja a művek megismerését az alkotói pszichológián vagy alkotói személyiségen keresztül (213.). Vagyis ezeken a beszélgetéseken keresztül, a kazovszkiji logika szerint, a művekhez egy fikarcnyit sem kerül közelebb az olvasó. A gondos művészettörténészek ebben talán nem hisznek. Talán jogosan. Bárhogyan is legyen, a beszélgetéseken keresztül mindenképpen közelebb kerülünk Kazovszkij életéhez. És itt ez a nagy mutatvány, aminek végrehajtására az EKA vállalkozott: hogy ha a lélek elszáll (és ez a jobb lehetőség, mint az utolsó interjúból kiderül, mert van *hova* szállnia), maradjon itt valami.

Én azt gondolom, hogy a Nappali Házban 1991-ben megjelent interjú a legérdekesebb. Itt Kazovszkij, zseniális beszélgetőpartnereinek – Kalmár Melindának és Ungváry Rudolfnak – köszönhetően, minden addiginál és talán minden későbbinél mélyebben elemzi önmagát, a nemi szerepeket, vagy alkotói habitusát. Itt mondja el a nyilvánosság számára talán a leg tisztábban, hogy egy szerelmi helyzetben csak egy idős meleg férfi szerepében tudja elképzelni magát, vagy itt tárul fel a szellemi és az anyagihoz való viszonyának megfordítottsága. Az interjúkban természetesen a beszélgetőpartnerek személyisége is látszik. Palugyai értetlensége, Babarczy kíváncsisága, Szikszai bennfentessége, Rényi tudományossága, Váradi őszintesége, Rádai alázata. Ahogy haladunk az időben, Kazovszkij kuriózumból elfogadott, majd jegyzett, később becsült, végül ünnevelt művésszé válik, így a beszélgetések is az élethelyzetnek megfelelőek. Kazovszkij megdöbbentően mély baráti kapcsolatot ápolt a magyar értelmiség budapesti tagjaival – Pilinszky, Földényi, Szilágyi, Margócsy, Szüts, stb. Ezek az emberek elsősorban irodalmárok, a nyelv művelői. Nem véletlen, hogy Kazovszkij irodalmárokkal talán jobban megértette magát mint festőtársaival. Hiszen költő szeretett volna lenni és a festményeiből is először az idea, vagy egy mondat, vagy egy cím van meg. A látvány ugyanis nem érdekelte. Csak a képi nyelv (94.).

Kazovszkij gyermeki alapfelismerése, hogy meg fog halni. És nem akar meghalni. Ez az egzisztenciális harc nem csak pillanatnyi (hiszen sokan átesnek ezen, kinövik, elfelejtik), hanem minden egyes napot meghatároz. Állandó halálfélelemben él, de ez a félelem egyenes, szikár, és belátó. „Mi menthetne meg a halálfélelemtől? Csak a hit.” (116.) A hetvenes években Magyarországon, de talán világszerte, a halállal való foglalatosságnak reneszánsza

volt. A magyar kontextusban a politikai elnyomás talán belejátszott, hogy az absztrakt kérdések divatosak voltak. Sokan sokféleképpen foglalkoztak a halállal, egyesek a halál megzabolását tűzték ki célul, mások saját halált akartak produkálni majd reprodukálni, és ismét másokat, például Kazovszkijt is, a halál egy önálló világ felépítésére sarkallta, melyben a hit hiánya volt a legszomorúbb elem.

Aztán – noha Kazovszkij fenséges – az is kiderül, hogy óriási poénokat rejtett el szóban, képből, vagy gesztusban. Például Galathea, a panoptikum résztvevője, a „legoptimistább mítosz”. Kissé hiányolta is, hogy a humort nem veszik észre (180.). A beszélgetések rávilágítanak Kazovszkij esendőségére is. Például úgy emlékszik, hogy 14 éves korában jött Magyarországra (32.), azonban 16 volt ekkor. Vagy állítja, hogy a művészet haszontalan (100.), de mégis ő használja a teremtett bálványokat. Végül, hogy imádja a punkot, mert az extázist keresi benne, a színházat, és meg is találja. Nem érzékeli ellentmondásként, hogy a Hattyúk tavát a punkok kiröhögik. Kazovszkijnál nem a felületes ellentét, hanem a színpadiasság közösége számít.

Végül engedjenek meg egy személyes megjegyzést. Az a megtiszteltetés ért, hogy valamiféle barátságot tarthattam Kazovszkijjal. Még egy kiállítását is megnyitottam. Az utolsó két-három évében mindketten sokat utaztunk, így ritkán találkoztunk. Az utolsó telefonbeszélgetésünk valamikor 2008. június végén volt, a kórházból hívott, örömmel újságolta, hogy a Wagner-napokra kivitték. Azt kérte, hogy ne látogassam meg, majd találkozzunk, ha kijön megint. Volt benne remény. A halála kalkulálható volt, én mégsem erősködtem. Amikor olvasom a vele készült beszélgetéseket, szinte látom, ahogy gesztikulál, rázza láncait, és kissé orrhangon, nevetve visszakérdez a halálról.

(Szerkesztette: Cserjés Katalin és Uhl Gabriella)

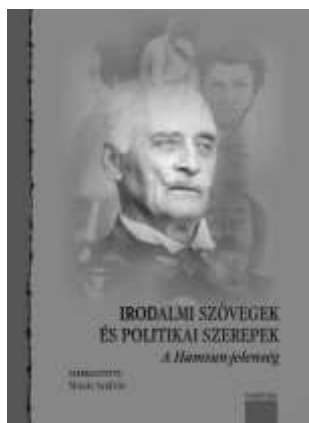


JOSEF KOUDEKA: JABAL AL-QAL A TEMPLE OF HERCULES ON CITADEL HILL IN AMMAN, JORDAN (2012)

LENGYEL ANDRÁS

A Hamsun-szindróma

IRODALMI SZÖVEGEK – POLITIKAI ÁLLÁSFOGLALÁSOK:
A HAMSUN-JELENSÉG



Gondolat Kiadó
Budapest, 2011
220 oldal, 2450 Ft

”

A magyar skandinavisztika 2009-ben, Knut Hamsun (1859–1952) születésének 150. évfordulójára konferenciát szervezett az írói életmű és az író politikai állásfoglalásának (meglehetősen bonyolult) viszonyáról. A témaválasztás súlyát az adta (s adja), hogy e kérdéskör nem pusztán egy jeles író egyik mellékes, „elhanyagolható” tevékenységét fogja át, hanem olyan íróról van szó, akit – sajnos, joggal – „a Nobel-díjas náci”-ként lehet emlegetni. Hamsun esetében ugyanis két körülmény együtt, egyszerre adott. Vitathatatlanul jelentős író volt, aki méltán kapta meg a Nobel-díjat (1920), s vitathatatlan az is, látványosan elkötelezte magát a náci Németország mellett. Cikkben szólította föl honfitársait, hogy ne harcoljanak a megszálló németek ellen, tagja volt a norvég nemzeti-szocialista pártnak (Nasjonal Samling), a párt jelvényét nyilvánosan is hordta (ezt fénykép is megörökíti), s a háború alatt több cikkben a náci mellett érvelt. Személyesen is találkozott Hitlerrel és (többször) Goebbelszel, 1943-ban pedig Nobel-díjának érmét demonstratív módon Goebbelsnek ajándékozta, „mert – úgymond – nem ismer senki mást, aki Nobel szellemében Európáért és az emberiségért írásban és szóban többet tett volna, mint Goebbels”. S hogy mindebben nem hétköznapi oportunizmus vezérelte, hanem meggyőződés, mi sem mutatja jobban, minthogy 1945. május 7-én, amikor Németország háborús veresége már mindenki számára nyilvánvaló volt, s már Norvégia felszabadítása is zajlott, patetikus hangú nekrológot írt Hitlerről, méltatva a „legnagyobb rangú reformátor” érdemeit, miközben önmagát méltatlannak érezte Hitler nagyságához. Ezzel persze az új helyzetben Norvégia büszkeségéből Norvégia szégyene lett, magatartásának (jogos) elítélése azonban semmit nem old meg – nem magyarázza meg a „Hamsun-rejtélyt”. S ráadásul a dolgot nem lehet pusztán személyes kisiklásnak tekinteni, hiszen – bármily sajnálatos is – nem ő volt az egyetlen jelentős alkotó, akivel ilyesmi megesett. Az olasz Pirandello, a fran-

cia Céline, az amerikai Ezra Pound, a német Gottfried Benn például hasonló cipőben járt. S akkor még nem szóltunk olyan jelentős intellektuális teljesítmények megalkotóiról, mint például Martin Heidegger, aki (filozófusként), Paul de Man, aki (dekonstruktivistaként) vagy Hans Robert Jauss, aki (hermeneutaként) ma is nagy „névnek” számít. És a sor, sajnos, még folytatható lenne. Mindegyik esetben valami mély, föl nem oldott, meg nem magyarázott feszültség van az írói s intellektuális teljesítmény, illetve a védhetetlen politikai állásfoglalás közt. Így a kérdés, amelyre máig hiányzik a válasz, ám éppen ezért fölöttébb nyugtalanító, az: mindez hogyan volt lehetséges? Hogyan volt lehetséges, hogy a tehetség, az írói és/vagy intellektuális formátum, amely pedig mindegyik esetben kétségtelen, nem óvta meg ezeket az alkotókat egy mélyen embertelen politikai gyakorlat vonzásától? Sőt igazában a probléma súlyához mérten még e kérdésfeltevés is elégtelen, hiszen ebben a kérdésben a modernitás lényegi szerkezeti és dinamikai sajátosságai csak elfedve, mint meg nem értett, föl nem tárt összefüggések húzódnak meg. Pedig, ha jobban belegondolunk, nem lehet kétséges, hogy e rejtélyes anomáliában nemcsak az egyes alkotók szerepe bizonyos, de maga a modernitás is, mint egész, mint meghatározó föltételrendszer és erőter is valamiképpen ludas. Ha másként nem, akkor, mint deformáló és vonzó/taszító entitás, amelyből az egyes egyén – ha szeretné is – nem vonhatja ki magát. A „rejtély” kulcsa tehát nem pusztán az egyéni pszichológiában, az én „sötét oldalában” keresendő; a magyarázat minden valószínűség szerint legegyszerűbb formájában is kontextusfüggő. Mert az egyén minden ilyen esetben a kontextustól meghatározva, s magára a kontextusra reagál. Sajnos, tegyük mindjárt hozzá, rosszul.

Masát András, aki a Hamsun-konferenciát kezdeményezte, s aki most az előadások szövegét szerkesztőként kötetben is hozzáférhetővé teszi, nem erkölcsi, hanem textuális kiindulópontot keresett. Ahogy írja is: „Nem egyfajta »ethical criticism« felé való fordulás volt a kiindulópont, hanem szövegek – lehetséges – korrespondenciájának, kapcsolódásainak vizsgálata egyazon szerző esetében: szerző viszonya szövegeihez.” „Központi kérdésünk, az irodalmi szövegek és szerzőjük politikai állásfoglalása közötti összefüggés, kapcsolatrendszer” (8.). Ez a kiindulópont, magam is úgy vélem, helyes. A feladat csakis az álláspont mélyszerkezetének, textuális szövetének megragadása lehet, s ehhez a lehetőséget maguk a szövegek adják – a különféle szövegek ugyanis, egységes rendben, egybeolvasva, ha jól tesszük dolgunkat, meg kell, hogy mutassák a lehetséges átjárási pontokat, az összekapcsoló elemeket. Azt, ami az esztétikai szerveződésű fiktív szövegben is nemcsak benne van, de generálja vagy legalábbis lehetővé teszi a „való világban” megképződő, elvileg nagyon is másféle, gyakorlatias állásfoglalás logikáját, koherens megszerveződését is. (Egy ilyen megközelítésű elemzés persze önmagában is, mondhatnánk automatikusan sok élő, „posztmodern” hiedelmet cáfol, de ez az elvégzendő munka szempontjából indifferens, nem lehet akadály. Nem árt szem előtt tartani: a relativista dogmatika is csak dogmatika.)

A konferenciát megszervező Masát András munkahipotézisei persze óvatosak voltak. Elindítani, s nem lezárni akart egy közös értelmező munkát. A probléma jellegéből adódóan egyik-másik kérdésfeltevése így is uralkodó előfeltevésekkel kerül szembe. Egyik, megvitatásra föltett kérdése például ez volt: „Lehetséges-e, hogy az irodalmi szövegek struktúrái nemcsak a szerzői képet alakítják, hanem az irodalmon túli szerzői identitást is, tehát hogy nemcsak a mindenkori szerző (a szöveg egyes elbeszélőin keresztül érvényesülő) személyisége határozza meg a szövegeket, hanem fordítva is működik egy mechanizmus: a saját szövegek bizonyos mértékig szerepjátszásra kényszeríthetik-e a szerzőt az irodalmon túl (is)?”

(8.) Ez a kérdés, nem kétséges, legalábbis hipotetikusan, leszámol az „ártatlan” irodalmi szöveg vélelmezésével, s benne gyakorlati hatás lehetőségeit sejtí meg. Azaz, ha óvatosan is, megkérdőjeleződik a „minden elmegy” elve. Mását problémafölvető kérdései, úgy látszik, megmozgatták a „szakmát”, mert összejött a konferencia, s ha nem is könnyen, de megjelent a konferencia-kötet is. A cikkek formált előadások persze nagyon is tükrözik az egyes szerzők egyéni, egymástól is különböző megközelítéseit, s ez mindenképpen fölláztja a kiinduló előföltevéseket. Egészében mégis érdekes és tanulságos értelmezési kísérletek gyűjteménye lett ez a kötet, bár egységes és „végleges”, mindent helyére tevő magyarázat végül is nem született. Az eredmények inkább a részletekben vannak, nem az (egymástól is különböző) általánosításokban.

A kötet lényegében két részből áll. Az egyik nagy tömb írásai *A Hamsun-jelenséget* járják körül, a másik tömb szövegei pedig *Európai kitekintést* adnak. Az előbbibe öt tanulmány tartozik (Atle Kittang, Masát András, Mitnyán Lajos, Teplán Ágnes és Domsa Zsófia különböző Hamsun-szövegeket értelmez), az utóbbiba pedig hat írás sorolódott. A második tömb tanulmányai voltaképpen esettanulmányok. Péter Ágnes W. B. Yeats és Szabó Lőrinc, Lukácsi Margit Pirandello, Karafiáth Judit Céline, Hetényi Zsuzsa Szolzsenyicin, Kiss Szemán Róbert pedig a cseh és szlovák neokatolikus irodalom példáján mutatja be az alapprobléma egy-egy változatát. Az esettanulmányok élén, mintegy elméleti bevezetesként, Orosz Magdolna narratológiai szempontú áttekintése (*A szerző neve: romantikus szerzői és elbeszélői játékok a fikcióban a fikcióval*) áll. Ez a tematikai sokrétűség egyrészt előny, gazdagság, másrészt a meg nem oldottság állapotának tükrö. Vannak olyan megközelítések, amelyek máris, jól érzékelhetően közelebb visznek a tisztánlátáshoz, s vannak, amelyek – minden erényük ellenére – egyelőre inkább csak a probléma súlyát érzékeltetik. Ez utóbbiak sem fölöslegesek azonban. Túl nagy a tét ahhoz, hogy gyors és könnyű megoldásban reménykedhetnénk, s az a leírás, ami ma kitérőnek, a főproblémától való eltávolodásnak látszik, lehet, hogy később, egy másik megközelítésben nagyon is fontos szerepet kap majd. A lényeg, hogy mindegyik tanulmány (megszerkesztett előadás) ugyanannak a nagy problémakörnek valamely részletét vagy aspektusát írja le és értelmezi.

A kötet két legfontosabb írása minden bizonnyal az első két tanulmány – bár más-más szempontból. A norvég professzor, Atle Kittang, aki egyébként egy fontos Hamsun-monográfia (1984) szerzője is, *Knut Hamsun hattyúdaltát*, utolsó, már „bűnbe esése” utáni nagy művét elemzi nagy történeti és elméleti tájékozottsággal, az életmű aprólékos ismeretében. Nincsenek purifikátori ambíciói, megértésre, pontosságra törekszik. Jól érzékelhető, nem szívesen mondana le Hamsunról, az írói életmű értékeiről. Ez természetesen érthető is, a szerkesztő fölvetette problémákat azonban írása kevésbé segíti megérteni. Inkább „csak” a Hamsun-próza általános értelmezésébe kalauzolja el olvasóit. A másik tanulmány (*Szerepek és szövegek: az Éhségtől a Benőtt ösvényekenig*) magának a szerkesztőnek, Masát Andrásnak az írása. Értelemszerű, hogy a kiindulást jelentő kérdésfelvetések körében leginkább ő marad meg, mondandóját célirányosan azok szerint alakítja. Purifikátori szenvedélyt őt sem mozgatja, megbélyegezni nem akar, de narratológiai fejtegetéseit az alapprobléma megértésének rendeli alá. Nem tesz erőszakot a szövegeken, nem igazítja előföltevéseihez, de a hamsuni szöveg szerveződésének sajátosságaiban fölisméri azokat a jellegzetességeket, amelyek – potenciálisan – megteremtik a politikai állásfoglalás feltételeit. Összefoglaló megállapításai, úgy hiszem, alapvető fontosságúak: „az elbeszélői stratégia rendkívül összetett, közvetett jelenté-

sekre épülő struktúrája, mely – [...] éppen a modernséget, az újat és innovatívát jelentette – egyben olyan ideológiai-etikai relativizmust is jelent, mely a naturmisztikával, az arisztokratizmussal, az individuális értékek előtérbe helyezésével, az egyéniségkultusszal, a civilizációellenességgel párosulva a korai nemzetiszocialista pozíciókhoz közel áll. Ezekben a szövegekben a ráció, az intellektuális reflexió végig – mint láttuk, programszerűen – hiányzik, hiszen az ösztönök, az érzelmek, a spontán, reflektálatlan pszichológiai folyamatok határozzák meg, illetve irányítják a cselekmények egyes állomásait, hol patetikus, hol ironikus, hol mámoros-extatikus, hol nevetséges reflexióként.” (62.) Majd, egy más összefüggést állítva előtérbe: „A szereplők blöffölési kényszere, a pillanatnyi szerepek felvétele (majd levetése), líraiságukban is mindig csak *efemer, helyi értékeket* teremtenek. Mindezek, így a relativizáló elbeszélői stratégia, illetve a tudatosan csak közvetetten érvényesülő szemantikai rétegek olyan szerzői képre engednek következtetni, amelyből hiányzik egy állandó(sult) etikai-intellektuális koordináta-rendszer, melyben a felelősségvállalás, a szociális érzékenység helyet kaphatott volna. Így Hamsun irodalmi szövegei kapcsolódási felületeket nyújtanak a nemzetiszocialista ideológiának, de az irodalmi szövegekben ennek valójában csak nagyon kevés nyomát látjuk.” (62–63.) Sajnos Masát András itt megáll, megelégszik azzal, hogy az irodalmi szövegekben megtalálta a politikai állásfoglalás lehetőségeit, s nem keresi meg az okait a relativizáló elbeszélő stratégiának, nem érzékeli annak szélesebb körű, szociokulturális meghatározottságait. (Ebből a szempontból, úgy vélem, fölértékelődik Atle Kittang megfigyelése Hamsunnak a *Benőtt ösvényeken* személyiségtörténeti szerepéről. Azt mondhatnánk, az író számára, ellentmondásai között navigálva, önmaga mentális stabilitását megőrizni vagy újratemetni próbálva, szubjektíve csak ez a relativizáló elbeszélői stratégia kínálkozott. A szembenézés elodázását, önbecsülése föladata nélkül, másképpen nem tudta volna realizálni. Vagyis menekült a viszonylagosításba. Kár, hogy a norvég professzor e fontos fölismerése egyelőre csak speciális körülmények közt érvényes, s a korábbi, hasonló írói stratégiát közvetlenül nem magyarázza.)

A harmadik, az alapprobléma szempontjából különösen érdekes, de saját szerepével nem teljesen tisztában lévő tanulmány a Mitnyán Lajosé, aki – jó érzéssel és komoly speciális tájékozottsággal – egy Hamsun-regény, *Az élet megy tovább* speciális „olvasatát” adja (*Az élet transzparenciája, avagy Heidegger Hamsunt olvas*). Ötlete, úgy vélem, roppant termékenyítő, hiszen – filológiaiilag megalapozottan – a Hamsunt olvasó és magyarázó Heidegger nézőpontját viszi bele a diskurzusba. A két életmű összekapcsolhatósága lényeges és nagy magyarázó értékű fölismerés, sok mindent megvilágít. Érdekes módon azonban Mitnyán nem veszi észre (vagy nem „meri” észrevenni), hogy Heidegger nem „csak” egy kimagasló fontosságú filozófus, hanem – sajna – maga is „érintett”. A két életmű közötti érintkezésnek tehát speciális jelentősége is van. Azaz, Heidegger olvasata nemcsak „magyarázat”, de maga is magyarázatra szorul. Az a probléma, ami Hamsun esetében fölmerül, egy másik síkon, más „nyelven” Heidegger esetében is fölmerül, s elemzésre vár. Mindenesetre a „Hamsun-rejtélyt” ezek után még komolyabban kell vennünk.

A textualitás középpontba állítása jó döntés volt, de – éppen az eredmények ismeretében mondhatjuk – önmagában nem elegendő a probléma fölfejtéséhez. Az irodalom létmódja heteronóm. Önelvűsége, intertextuális szerveződése mellett külső meghatározottsága is van. Ezt a külső meghatározottságot tudománytechnikai megfontolásokból lehet az irodalomtudománytól külön kezelni, más tudomány (például a történeti szociológia, antropológia, vagy

– *horribile dictu* – a gazdaságtudomány) illetékessége alá sorolni, figyelmen kívül hagyni azonban nem tanácsos. A gond persze e kettős meghatározottság következtében nagy. A modernitás dinamikája (amelyet egy bizonyos összefüggésben célszerűbb elsődleges nevén, kapitalizmusként megnevezni) meglehetősen bonyolult fejlemény, s lényege nem hermeneutikai jellegű – csak elvontan, magas fokú absztrakcióval ragadható meg, illetve írható le. Ám éppen az ilyen esetek, mint a Hamsuné is, jelzik, a valóság összefüggései kényelmi szempontok szerint nem függeszthetők föl, nem eliminálhatók – nem redukálható minden rutinszerűen működtethető szövegolvasásra. A tőkeviszony általánossá válása ugyanis ember s ember viszonyát nemcsak megváltoztatja, egy speciális gazdasági racionalitás uralma alá helyezve azt, de sajátos, mondjuk így, piac-specifikus habitus kialakulását is eredményezi. Az ember antropológiai státusa változik meg. Ez, a korábbi gyakorlathoz képest nagy, és korántsem egyértelműen pozitív változás, hiszen a cselekvésszabályozó érzelmi háztartás komoly veszteségeit és torzulásait vonja maga után. Olyasmi válik (széles körben) „természetessé”, kényszerűen elfogadottá, ami – legalább is a korábbi nézőpontból – egyáltalán nem volt az. Ez az átalakulás pedig sokféle reakciót vált ki – mind a mai napig.

E nagy változás valamiképpen az irodalmi szövegekben megjelenő emberi viszonyulások is alakítja – „józan előtt ez nem vitás”. De kérdés, mi válik mindebből irodalmilag is relevánssá? Ez csak a reakciók típusos ismétlődésének megfigyelésével válaszolható meg. Az, ami nem egy, nem két, nem három, hanem jóval több írnál, mint az irodalmi hagyomány föl ismerhető korrekciója jelenik meg, már, úgy vélem, olyan jelzés, amely árulkodó (s mindenképpen releváns) fejleményre vall. Magam éppen ezért úgy gondolom, emiatt (s nem pusztán valamiféle elvi „kitekintés” értelmében) fontos, hogy a konferenciakötet egyik nagy tömbje analóg eseteket mutat be és értelmez.

A második rész írásainak egymástól is különböző megközelítésmódja, érvelési stratégiája persze megnehezíti az összevetést, a típusos jegyek fölismérését, de nem teszi lehetetlenné. S a variációk számba vétele, bár egyáltalán nem terjed ki minden ide tartozó esetre, legalább két szempontból így is jelentős. Egyrészt nyilvánvalóvá teszi azt, amit persze eddig is lehetett volna tudni: nem egyedi eset volt a Hamsuné. Eltévelyedésében megvan a típusos reakció jó néhány vonása. Másrészt a Pirandellótól Szolzsenyicinig terjedő kör sajátosságai kétségtelenné teszik, nem pusztán egyetlen etnikai vagy „nemzeti” csoportra jellemző ez a „kisiklás”, itt általánosabb jelenségről van szó. Ugyanakkor az is érzékelhetővé válik, hogy ez a fejlemény valamiképpen összefüggésben van a modernizáció vesztes csoportjainak létérzékelésével – sajátos veszteség-feldolgozó eljárásra kell tehát gyanakodnunk.

A veszteségélmény közvetett, áttételes, ha tetszik, irodalmi megoldásokká transzformált kifejeződései természetesen nem egy szűk értelemben vett „szociológiai” kérdést implicálnak. Az egyén nem a saját helyzetét, közvetlenül, „egyesben” képezi le, hanem azt, amit általánosnak vél, s ami valamiképpen hozzá is „begyűrűzik”. A reakció tehát egyszerre „közösségi” s egyéni; a habitusszerveződés klasszikus szabályai szerint. Az író tehát „csak” megerősített, visszaigazolt „közös” tapasztalatot tesz a sajátjává, ám ezt speciális és számára fontos területen teszi. S ez az azonosulás a dolog természete szerint közösségi, azaz intertextuális, szövegeken keresztül alakuló. A szövegek bonyolult összjátéka alakítja ki, s az írói teljesítmény lényege „csak” a közös (még nem irodalmi) tapasztalat lehető legpontosabb, elbeszélhető formában való kifejezése. Ebből a szempontból számomra különösen Lukácsi Margit Pirandello-tanulmánya tanulságos. Pirandello megnyilatkozásainak (nyilvános gesztusainak és

magánhasználatra szánt szövegeinek) egybeolvasása nagyon szépen megmutatja a „közös” tapasztalat és a magánambíció egységes értelmezéssé való összeszerveződését. Megmutatja az írói és a nagypolitikai megnyilatkozások el nem hanyagolható különbségeit, sőt részleges diszkrepanciáit is, de összetartozásukat is. S szimptomatikus gesztus, hogy maga Pirandello egyenesen úgy látta, hogy az ő filozófiája akkor is az lenne, ami, ha ő maga az egyedüli fasiszta lenne. (Ezzel, vélhetően, pozíciója mélyebb, direkt politikától független meghatározottságára is utal.) S mivel a közös tapasztalat írói kifejezése nemcsak az egyedi-esetleget tartalmazza, az áttételes, fiktív formában elbeszélte tapasztalat pedig nélkülözi a direkt, nyers politikai applikációkat, olyanok is saját élményüket fedezik föl műveiben, akik a politikai gesztusokat már nem osztanák. Ez, úgy hiszem, kulcsot ad ahhoz a rejtélyhez, hogy miként lehetséges a jelentős irodalmi teljesítmény és a védhetetlen politika gesztusok szimbiózisa.

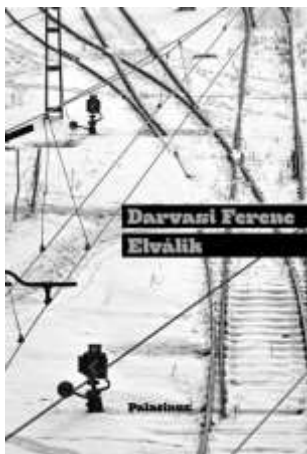
Szolzenyicin esete, látszólag, teljességgel más, már náciizmus utáni történet. De a mélyszerkezet a jelek szerint ez esetben is nagyon rokon a többiével. A közösségi és az egyéni tapasztalat összekapcsolódása, majd egy másik összefüggésben, szétválása nála is tetten érhető. S ha lehetséges, az ő példája a többinél is élesebben mutatja meg, hogy bizonyos közös tapasztalat irodalmi kifejezése többféle, valamiképpen összetartozó, de nem föltétlenül egybeeső politikai applikáció bázisa is lehet. A sztálinizmus (vagy még tágabban: a bolsevizmus) opponálása és irodalmi megjelenítése, a kiindulópont eltérése szerint, politikailag többféleképpen konkretizálható. Szolzenyicin premodern szlavofilizmusa azonban szerkezetileg kevésbé komplex, mint, mondjuk, Hamsun vagy Pirandello (egyébként egymástól is különböző) pozíciója. (Ez alighanem összefügg írói kvalitásaik különbségeivel is.)

A szerény terjedelmű, alkalmi konferenciakötet természetesen nem fedheti le a témakör egészét, még Hamsunra szűkítve sem. Maga a csapat is, amely összehozta, meglehetősen heterogén társulás, az előadók ilyen összetételű összeállása és együttműködése magán viseli az alkalmi társulások minden jegyét. A témakör azonban túlzottan fontos (s túlzottan nehéz) ahhoz, hogy ne kelljen megbecsülni a legkisebb előrelépést is. S ez a kötet, java írásai révén, nem is kis lépés előre. Jelentősége túlmutat egy mégoly jelentős író szokványos értelmezésén. Hamsun kapcsán, rá koncentrálva, de nem maradva meg pusztán az ő esetének körében, a modernitás egyik súlyos anomáliájának megértéséhez visz közelebb. Épp ezért nagy kár, hogy e kötetet a kritika szinte észre sem vette, pedig nemcsak Hamsun-specialisták okulhatnak belőle.

KOVÁCS KRISZTINA

Sínek a végtelenbe, állandó készenlétben

DARVASI FERENC: ELVÁLIK



Palatinus Kiadó
Budapest, 2012
180 oldal, 2500 Ft

”

Darvasi Ferenc első prózakötete a Palatinus gondozásában megjelent *Elválók* a szerző folyóiratokban már közölt novelláinak gyűjteménye. A különböző szépirodalmi harctereken folyamatosan jelen lévő alkotót kritikusként is ismerhetjük, első, ugyancsak irodalmi, művészeti orgánumban publikált, e tárgyban született írásait tartalmazó tanulmánykötete *Határjárás* címmel jelent meg 2010-ben. Érzékeny és alapos elemzéseinek olvasói tudják, hogy Darvasi jó tollú, megbízható ízlésű kritikus, prózái gyűjteményét szemlélve pedig úgy tűnik, ígéretes szépíró. Bár a kötet néhány gyengébben sikerült pillanata rontja az összképet, a végeredmény mindenképpen érdekes, és főként saját stílusjegyekkel bíró próza, amely persze nem akarja letagadni gyökereit. A lokális szcénák szociografikus bemutatása okán helyénvaló Tar Sándor elbeszéléseit előképként említeni, ezt egyébként az *Elválókról* születő kritikák (L. Dávid Péter: *Az olvasás komolyságáról*, veritasnova.hu) is rendre megteszik. Valóban, Darvasi narrátorainak megszólalási módjai akár *A mi utcánk* elbeszélőéhez is hasonlíthatók, távolságtartás és személyesség, semlegesség és résztvevő figyelem Tar poétikai megoldásaihoz nagyon is illő módon keveredik bennük. Darvasi prózájának terei közt egyfelől a vidék saját szabályok szerint működő helyszínei sorakoznak fel, miközben a regionalitás általános jegyei mellett egy térség jellegzetességei is jól észlelhetők. A szereplők egy részének mozgásteret a hol beazonosítható univerzumként jelen lévő, hol csak díszletként a történetek körül lebegő Viharsarok, amely, megkockáztatható a feltevés, szándéka szerint mégiscsak egyedi identitás kialakítójaként kulisszája e történeteknek. Emellett a nagyváros jellegzetes alakjai és sorsai is felbukkannak, olykor egyetlen szövegen belül, a két sajátos tér közti mozgásban tematizálva a különböző életterek és lehetőségek között vándorló, marginalizálódó alakok sorsát.

Darvasi úgy tűnik, jól ismeri a vidékiség szépirodalmi megjeleníthetőségének hagyományát, bár eszközei több esetben kiszámítható módon működnek, többször mégis sikeresen lép túl előképein. A legjellemzőbb példa e tekintetben a *Retúr* című szöveg, amely az említett tematika számos lehetőségét megpróbálja felvillantani, miközben túlságosan direkt és kevésbé működő, valamint finom megoldásokat egyaránt felmutat. A pályaudvar melletti kocsmában dolgozó pincérlány történetét részben a kilátástalan életpályák helyeit túlhangsúlyozó részletekből („Jöttél megrohadni oda, ahonnan mindenki menekül.”) szövi az én-elbeszélő narrátor. Miközben ugyanez az elbeszélés tartalmazza a nosztalgikus hazavágyódás egyik legfinomabb jelenetét is, amelyben a lány barátja újra és újra ugyanazt, a vidéki csapat győzelmével záruló Fradi–Békéscsaba meccset nézi. Bár a novellák felismerhetően a jelenben játszódnak, az egész kötetet körüllegi a nosztalgia, amely egyrészt a békési megyeszékhely focicsapata dicsőséges korszakának jeleneteit felvillantva a kilencvenes évek hangulatát idézi. Másfelől a vasútállomások, restik, remízek, éjszakai vonatok, váltók közt elterülő „senki földjei” és elhagyott iparvágányai közt mozgatva figuráit, a jelenre is érvényes, változatlan viszonyok közt, atmoszférájában és tárgykultúrájában is retro hangulatokkal játszik. Az alkotó láthatóan nagy elszánással és szenvedéllyel fut neki a vasút „megírhatóságának”, bár motívumai ugyancsak visszautalnak a modernség magyar irodalmának jellemző képeire (akár Krúdy vagy Kosztolányi prózájára), elképzeléseit jórészt eredeti módon valósítja meg, a vonat témáját szépen és helyenként kifejezetten finoman bontja ki. A címlap behavazott tájban egymásba futó vágányokat mutató fényképe és a hátoldalra applikált vasúti váltó rajzai hatásos keretbe foglalják a vonatkozás szimbólumait sokoldalúan felmutató kisprózákat. Darvasi szellemesen ábrázolja a vasút tranzittereit és kellékeit: a *Picurka* „kuttyogó” felsővezetékeinek hangjánál csak a *Fű kettő* stadion mellett elsuhanó nemzetközi gyorsvonatának zaja lehet szebb, az *Ünnepi ebéd* hangjegyek látványát idéző villanyvezetékei vagy a fővárosi pályaudvarokat összekötő „királyvágányt” kereső kisfiú „vándorlása” a kötet talán legjobban sikerült momentumai. A vasút átmenetiséget sugalló terepei nemcsak a határhelyzetek sokaságát hivatottak megteremteni, a periféria alakjai sokszor innen, a vidéki vagy külvárosi pályaudvarokról indulva népesítik be a nagyvárosi környezet szcénáit is.

A novellák írója megfelelő távolságból szemléli alakjait, a realista, dokumentarista hangütést, a vázolt típusok iránti érzékenységet el is tudjuk hinni neki, a kötettel kapcsolatos hiányérzetek inkább a végső megoldásként kínált fordulatokat olvasva merülhetnek fel. Érzésem szerint éppen a kifejezetten a feszültségkeltésre épülő szövegek működnek döcögősebben: sem a színes bőrű szerelmével hazaállító egyetemista lány (*Meglepetés*), sem a meggyilkolt szerelme holttestének elrejtésére készülő utcaseprő (*Másik ember*) végsőkéig kitarottá poentírozott szűzséjében nem jelenik meg valódi feszültség. Hasonló a helyzet néhány szándékolatlan allúziókra építő prózával, amelyek (L. a *Második fogás* Móricz-utalásai: „Ma este kiszom a főnököt a vagyonából...”) sokszor argumentálatlanul idéznek fel más világokat. Szerencsére nem ez jellemzi a futball uralta történeteszálakat, a játék és az élet közhelyesen is működtethető struktúráiból épülő hálószerű részletei ugyanis a vasúthoz hasonlóan aprólékosan kidolgozott és jól működő fonalai Darvasi novelláinak. A *Picurka* egyik hőse szüzességét is a pályán veszíti el, és bár ezek a képek is hordoznak ismerős elemeket, a *Fű kettő* szép gesztusainak érvényességét a jól érzékelhető reminiscenciák sem rontják el. A szezon közben meghalni nem akaró futballista-narrátor számára a bálványként tisztelt edző, az ifi csapatot trenírozó Gyula bácsi halálában is példakép. Bár az életét a vacsoraasztalnál, csapata álombe-

li, sosemvolt győztes meccsét nézve bevégez Gyula tréner alakja Mándy Iván vagy Darvasi László hasonló vágyaktól fűtött labdarúgóit idézi, a történet sokadszorra „újrajátszott” verziója a *Fű kettő* hiteles pillanata.

Darvasi szándéka szerint a jelen valóságának megfigyelésre érdemes típusait vonultatja fel, bár fókuszában a szociológiai szempontból is érdekesnek vélt jelenségek állnak, a „kis magyar panoptikum” arcképcsarnoka korántsem teljes. A legtöbbször én-elbeszélő narrátorok áradó monológjaiból kibontakozó sorsok széles tartományban mozognak: a falu kurvája, az utcaseprő, a kalauz, a pincérlány, a DJ, a focista, a mizantróp zenész, a prostituált vagy a vágánybeállító fiának sorseseeményei közül azonban nem mindegyik találja meg helyét a válogatásban. A könyv második felétől úgy tűnik, a kezdeti lendület megtörik: bár *Az embergyűlölő* elszigetelt életvitelű, homoszexuális egyetemistájának sztorija kifejezetten jól megírt szöveg, párnovellája, a fiú korábbi szerelmének új kalandja (*Irány az élet*) már igazából kiszámítható, kicsit jellegtelen életkép. Ahogy az *Egész életen át?* éppen szakító, vagy a *Melanz* valamikori szerelmespárja, az *Irodalmi kapcsolatok* unalmas bölcsészei és *A szavak embere* kódfeltörő, barátnője elektronikus levelezését olvasgató programozója is élettelenesebb, sablonosabb hősök, mint a többi elbeszélést benépesítő alakok. Talán csak e gyengébben ki-munkált szövegek miatt tűnik úgy, hogy a kötet hitelesebben, erősebben jeleníti meg a regionális jellegzetességüket inkább őrző mikrovilágokat, mint a nagyobb dimenziójú élettereket. Az utolsó szöveg, az önreflexív és ironikusan őszinte *Hungária* viszont visszaad valamit a gyűjtemény első felének tempójából. A figuráit utoljára megfigyelő, majd a maga teremtette szövegvilágból „karneváli” módon szabadul, a vonatról kétségbeesetten menekülő író alakja ötletes lezárása ennek a hibái ellenére is figyelemre érdemes kötetnek.

BERTA ÁDÁM: EGON NEM FÁRADT



Kalligram Kiadó
Budapest, 2012
148 oldal, 2090 Ft

Első könyves szépíróként jelentkezett nemrég a kritikusként, műfordítóként bemutatásra már nem szoruló Berta Ádám is, prózáinak gyűjteménye az *Egon nem fáradt* a Kalligram gondozásában jelent meg. A borító a kiadó szokásos ötletes megoldásaihoz illő megbízható minőséget hozza. Az olvasói érdeklődést sikerrel felkeltő borítón a címben szereplő névből pirossal kiemelt *on* az elektronikus készülékek bekapcsolt állapotát mutató, az alatta lévő illusztráció a készenléti állapotot jelző „kalligráfia”. Az olvasó így készen állhat Berta Ádám prózájára, ám a könyvet végigolvasva úgy tűnik, meg is marad ebben a készenléti állapotban. Történetei ugyanis nem sok izgalomra adnak okot, bár ez részben a tudatosan szenvtelenre és neutrálisra hangolt, ironikus beszédmód következménye. Bármennyire is átgondolt vállalkásnak tűnik azonban a kortárs világirodalom bizonyos retorikai alakzatainak és stílusjegyeinek imitálása, a novellák hatásaikban és megvalósulásukban is inkább ígéretnek maradnak, és csupán után-érzésként idéznek meg más dimenziókat.

A szándék persze fontos, a poétikai kísérlet is sokat ígérő: az ironia, a személytelenség és a felszíniesség retorémáiból szőtt narráció alkalmazásával leírni a jelen magyar valóságának helyeit és szereplőit, ez a hang bár jelen volt, nem volt felülreprezentált a Hazai kortárs irodalomban. Ám a Berta Ádám által ábrázolt figurák, bár nyilvánvalóan tudatos poétikai gesztusokkal rajzolták őket ennyire élettelenre, kifinomultan kidolgozott semmilyenségükkel képtelenek tartós érdeklődést kiváltani olvasójukból. A válogatás első elbeszélésében (*Bari*) szereplő török giroszosfiú, Celal élete például egészen addig érdekes, amíg nem találkozik Edinával, a bölcsész-jegyszedőlánnyal. Az Edina zavaros és naiv világképét élénk táró leírások vélhetően szándékosan teszik furcsává és hiteltelenné kettejük románcát, de az eredményen sajnos meglátszik az erőlködés. A szöveg vége felé, hiába adnak gondolkodni valót a Nádas- és Mikszáth-intertextusok, az egész eseménysor jelentéktelenné válik. Az persze érezhető, hogy nagy munka van ezekben a novellákban, kifejezetten jó és életképes ötletnek tűnik például a csattanók és valódi megoldások elmaradása, ezt a technikát következetesen és megbízhatóan hozza a kötet valamennyi darabja. Nem a szerkezet átgondoltságával, komponáltságával, a zárlattal van tehát elsősorban baj, hanem az odáig vezető úttal. Berta prózájának érezhetően kiemelt problémája az emberi kapcsolatok motiválatlanságának ábrázolhatósága, a tudatosan személytelenre hangolt viszonyok megírhatósága. Bár az *Egon nem fáradt* világában valóban létező típusok is mozognak, alakjukat mégsem sikerül hitelessé tennie az őket megfigyelőnek. Főként igaz ez akkor, amikor valamilyen divatosnak tetsző téma erőltetett játékba hozásáról van szó. Ebből a szempontból a legrosszabbul talán a *Két amcsi tali* című novella működik, amely a pláza posztmodern terepére álmódja a saját nyelvi regiszterekkel bíró figurákat. Miközben a *mallok* mentális terének már számtalan, vélhetően az alkotó által is ismert szakirodalma van, és folyamatosan születnek az e világ specifikumait megíró szépirodalmi szövegek, ehhez a hagyományhoz csak úgy lehet érdemben csatlakozni, ha a narrátor hihetően ábrázolja azt a közeget, amelyről mindenkinek van saját tapasztalata. A *Két amcsi tali* elbeszélői mintha maguk sem ismernék saját univerzumukat, társadalomkritikának ez kevés, vélhetően nem is ez volt a cél, stílusgyakorlatnak viszont modoros és sok. A *bukszus mögül* szomszédok után leleselkedő nyugdíjas házaspárjának élete a szerzői szándék szerint a sivárság esszenciájaként állna előttünk. A jó nyugdíj, a közös hobbi (a kukkolás, a tévécsatornák ismeretterjesztő műsorainak nézése) láthatóan a kiüresedett, perspektívátlan lét megtestesítői lennének, miközben a kényelmes és kiegyensúlyozott élet, az egymás iránti érdeklődés fennmaradása (barkochbázás tévéműsor- és újságcímekkel) okán ők inkább mindannyiunk vágyott életvitelének szereplői.

Persze akadnak jó ötletek, jobban sikerült momentumok, a *Világoskék elefántok pirulákon* ajánlása szerint Hemingwaynek szóló novella, amely szűkszavú, piáló hőseivel és homályba burkolózó szándékaik lebegtetésével idézi az amerikai prózaíró univerzumát. A *Bonnie és Bonnie* lányaik által egy helyre befizetett nyaraló apáinak utazása a hétköznapiából válik váratlanul és szórakoztatóan infernálissá. A *Felújítás* abszurd végkifejlete egy hasonlóan hétköznapi pillanatból bontakozik ki, a *Lénárt Simon: Kábé legjobb barátok* világtudást rejtő, intelemnek szánt mondatát szerencsére, a Berta-féle csattanó nélküli csattanónak hála, sosem tudjuk meg. A *Téglák Csanytelekről* a mechanikusan és immár értelmetlenül végzett tevékenységet, a házalapozást megszállottként űző hősenek szűkszavúan felvezetett története pedig végre harmonikusan simul bele az író és narrátorai által annyira kedvelt elbeszélői hagyományba. Berta szereplőinek mindennapjaiban a véletlen és kiszámíthatatlan találkozások

is jelen vannak, a hősök hol főszereplőként bukkannak fel, hol mellékalakként vesznek részt egymás életeiben, a prózák pedig váratlan helyzeteikkel meg is tudják olykor lepni olvasóikat. Van tehát ötlet ebben a kötetben, a következőben remélhetőleg hitelesség és lendület is lesz.

(Az írás a TÁMOP -4.2.2/B-10/1-2010-0012 témaszámú projekt keretében készült. A TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0012 „Az SZTE Kutatóegyetemi Kiválósági Központ tudásbázisának kiszélesítése és hosszú távú szakmai fenntarthatóságának megalapozása a kiváló tudományos utánpótlás biztosításával” című projekt az Európai Unió támogatásával, az Új Széchenyi Terv keretében valósult meg.)

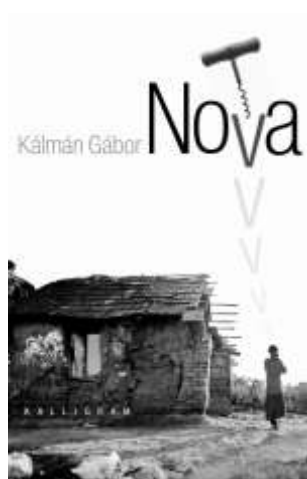


MARK MANDERS: WORKING TABLE (2012–2013)

WIRÁGH ANDRÁS

Destructio Iasna-horcensis

KÁLMÁN GÁBOR: NOVA



Kalligram Kiadó
Budapest, 2011
134 oldal, 2100 Ft

”

Kálmán Gábor Bródy-díjas kötete, a *Nova* tizenegy, körülbelül hasonló hosszúságú szöveget tartalmaz. A szabályos kötetkompozíció logikája az ábrázolt mitikus tér, Jasná Horka szögletességének formájában rejlik. A kötet átveszi ezt a formát, kimérten, a „realista módszert” szem előtt tartva tárja fel a falubeliek szürke mindennapjait is, amelyekben minden a kiszámíthatóság jegyében történik, de éppen a tudósítás hat a feltárás erejével, amelynek során megnyílik a kemény burok, és érezhetően látványossá, sőt érzékletessé válik, hogyan munkálnak, és miért munkálhatnak mitikus erők a szögletes terek kellős közepén. A szövegek azt demonstrálják, mennyire erős kézzel is tartják markukban a gyeplőt azok a figurák, akik egyébként – már ha eljutnak a reflexió stádiumáig – minden csapásért az eleve elrendelést, a személytelen sorsot, vagy a ciklikus történelem képében „jelentkező” felsőbb hatalmakat okolják. A ráébredés azonban csak az olvasó számára adott: Jasná Horka lakói soha nem léphetnek ki a hagyomány szorításából, és kénytelenek kivárni azt a momentumot, amikor az elszenvedő karakterek által benépesített tér egyik kies szegletében egy, a veleszületett identitását megkérdőjelező, a cselekvő kérdésből adódóan *nyitott* figura válik elsődleges viszonyítási ponttá. Ennek eredményeként formálódhatna lineáris történetté, valódi mítosszá a saga, de addig a narrátor is csak töredékesen állíthatja elő szövegfolyamát. A rekonstrukció „végső” mozzanatait a korlátokon kívülről nézelődő olvasónak kell beteljesítenie. A *Nova* kockázatos szerepet szán olvasójának, de a tőle telhető módon minden segítséget megad ahhoz, hogy a szerep méltó gazdára leljen.

„A Nova maga az élet” – a hasonló kitételek, amelyek a gazként burjánzó szőlőfajta, a nova mérgező, de mindenfajta pusztításnak ellenálló („kiirthatatlan”) vitalitására utalnak, egyúttal a mitikussá formált időben játszó (cseh)szlovák falu, Jasná Horka lakosainak történeteit megragadó, és így a

felejtéstől megóvó, továbbhagyományozó „szövegesítés” önreflexív nyomaiként is értelmezhetők. Ráadásul a *Nova* éppen egy profán apokalipszis mozzanatait sűríti össze regénnyé: a novellák sorban teszik el láb alól a falu lakosait. A kötet így tulajdonképpen egy sűrű pusztulástörténetet reprezentál, amelyben a narratív technikából adódóan lépten-nyomon kereszteződnek a történetszálak és a halálesetek, tehát a Vég narratívái válnak „életteli” jelzőfényűvé, utat mutatva az olvasás aktusa során (végén?) egy talán lineárisra alakítható sztori felé. Ezt a klasszikus, racionalizálásra törő olvasói attitűdöt ugyanakkor az a momentum is megerősíti, amely éppen a mesélés jelen idejére „tartogatja” a falu – könyvformában fennmaradt – hagyományának megsemmisítését, Štrofeková őséneke, a boszorkánynak (is) tartott Ósanya enciklopédikus memoárjának, a *Nova* ős-forrásának is beillő profán történeti munkának elégetését. Így látszólag a szövegen túl(ra) húzódik az a harmonikus állapot, amely már pozitív, „élhető” formában keveri újra az őstörténet mozaikdarabkait.

A *Nova* ehhez mérten – amennyire ezt a „helyi” mítoszok feszes narratív tempója megengeti – részletesen bemutatja Jasná Horka és környéke konstans, kínosan szabályos, és ugyanazon rituálékkal kitöltött terét és idejét. A szögletes autóbuszok és a közeli város szögletes panelházai (nem beszélve a használaton kívüli, többnyire éjjeli légyottok ideális helyeként szolgáló iskola hasonlóan szockonform kinézetéről) olyannyira belesimulnak a mitikus egymásutániságból következő tespedtségbe, hogy *Urban*, akit örületbe kerget a geometria ilyenén precíz „bedolgozása” a létbe, elhagyja a falut, és (legalábbis egy időre) nyoma vész – igaz, ő „nem volt soha igazi Jasná Horka-i”. (19) Nem is meglepő tehát, hogy *Urban*, akinek halálhíret tulajdonképpen a narrátor is átveszi, és buzgón ismételteti, akkor bukkan föl, amikor a falu „főszereplőitől” már jócskán megtisztult tér – az új történelmi szelek nyomán – belekezd önnön lassú, de annál látványosabb újraterveződésébe, vagy megtisztulásába. (Miközben a beszélő név is mintha a városiasodás, és az ezzel járó technicizálódás szimbolikáját hirdetné.) Mikor azonban azt hinnénk, hogy *Urban* megjelenésével belehallgathatunk az új idők szölamiba, kiderül, hogy a férfi egy lépést hátrálva a falusi krónika egyik befejezetlen történetét próbálja kiegészíteni: Abafi leégett malmának megvételével ugyanis – a helyi pletykák szerint – nincs más célja, csak milliméterről milliméterre átkutatni a romos pincét a molnár szépséges feleségének holtteste után. *Urban* az építmény falainak bedöntésével a hagyományba szeretne „beleírni”, de tette sikertelenségre ítéltetett. Ugyanis egyedül a narrátor képes a beíráshoz szükséges távolság megteremtésére, ő szövegének ura és parancsolója.

A halál és az élet kel versenyre egymással a kötet szövegeiben. Részint a már eleve halálos atmoszférájú falu tompa miliójából emelkednek ki a szereplők, akiknek „családnévvel örökölt bizarr történeteik” (29–30) nyomán elevenedik meg és íródik tovább egy pusztulásra ítélt hagyomány, másfelől viszont a történetek a halál momentuma és mitológiája köré szerveződnek, bonyolult kapcsolati hálóba rendezve a falu lakosainak széttartó életsorsait. Kezdeve az első, *Nova* címet viselő szöveg sajátosan ironikus vagy önironikus gesztusától, a latrinából kiemelt Tomaš néni „éltében rohadásától” (7) egészen a falu kocsmárosának, Sklenárnak titkos totemjéig, a német katona halálául szolgáló kötél, amely a pult alól hivatott biztosítani a kocsmá forgalmát, vagy az öngyilkosságot elkövető Milan perverz szokásáig, a kóbor macskák felkötéséig minden haláleset más és más halálesetek narratívájába ágyazódik be. Az egyetlen momentum, amely kimutat ebből az állapotból, Štrofeková és Juro váratlan, de szükségszerű szerelmi aktusa, a két család közötti ősi viszályt eltörő momentum, majd ennek következtében az így már értékvesztett családi legendárium megsemmisülése. A „meg-

oldás” vallásos színezetét emellett az a tény pecsételheti meg, hogy Juro az, aki – a szokásos közgondolkodástól eltérően – megpróbál hinni egy földi szellemvilág fölött uralkodó Istenben is. Mivel a *Nova* szereplői nagy általánosságban maguk alakítják ki „isteni”, autoriter funkciójukat, mint például Štrofeková felmenői, vagy a megközelíthetetlen Ujo Fero, az erdész, Jasná Horka legfélelmetesebb és egyben legtitokzatosabb lakója, aki istentelenül erős házi borovicskájával itatta lovait, és valódi gyilkosa volt a molnár Abafinak, akit a „krónikások” egybehangzóan a spontán mód pártfunkcionáriussá lett Babka áldozataként könyveltek be virtuális annaleseikbe.

A novellák tulajdonképpen két történelmi epizód vagy éra utólagos, több megmunkáláson átesett lenyomataiként olvashatók, mégis, ezek a rekonstrukciók, amelyeknek „szavahihetőségét” egy mediális talapzataiból kifolyólag erőteljesen megkérdőjelezhető kontextus, egy elsőrendűen oralitásban létező kultúra biztosítja, a második világháború partizánkalandjait, valamint a szocializmussal járó paradigmaváltást is egy mítoszi idő attribútumaival ruházza fel. Az írásaktus pedig kénytelen úgy transzponálni a felejtés nyomán egyre kuszábbá váló, lényegileg összeegyeztethetetlen történeteket, hogy ezek esetleges összeolvasása sem bizonyulhat maradéktalanul hűségesebbnek a tulajdonképpeni eseményekhez. A *Nova* sajátos hangulatát viszont éppen a mindentudás ígéretével bíró narráció maradéka, úgyszólván (mélyen tátongó) üres helye szolgáltatja, amely nyitottá teszi az eseménytörténet többféle értelmezését, kiegészítését, az egyes szálak tovaszövésének lehetőségét, vagy éppen hirtelen elvágását. Az ismétlések, amelyek a szóbeli kultúrákban is kitüntetett szerepet töltenek be, lévén az „információ” emberi emlékezésre hagyatkozó volta kénytelen bizonyos panelek, csomópontok „mentén” strukturálódni, itt képesek valóban sorsfordító eseményekké alakítani a falu történetéből kiemelhető epizódokat – leginkább ebben áll a *Nova* hangulatfestő, ábrázoló ereje. Legyenek bármily megkapók (vagy szívbemarkoló) a részletező leírások, a tucatnyi esemény ide-oda forgatása, az ezekre való ráközelítés vagy ezektől való eltávolodás teszi dinamikussá a szöveget.

A kötet történetlángolata, vagy történethálója a lezártág, a tér teljes lefedettségének illúzióját táplálva ravaszul elvonja a figyelmet önnön feltáratlan régióiról. Legyenek bármilyen mélyen bevésve tudatunkba Jasná Horka újkori történetének neuralgikus epizódjai az ismétlések révén, ezek a szinte refrénszerű betétek narratív kihagyásokat hidalnak át. Például ahelyett, hogy a narrátor mélyebb személyiségrajzokban, jellemfejlődési kacsaringókban, átfogóbb képzetekben próbálna megragadni a mitikus hely sajátosságait, inkább újabb és újabb eseményekkel bővíti a falu krónikáját, illetve apró lépésekben tár fel egyre többet a már említett eseményekből. Bár minden egyes novella egy-egy központi epizódra koncentrál, a szövegek váltakozó centrális figuráinak eltérő nézőpontjaiból kristályosítható ki az ellentmondásokkal teli, de éppen ezért utángondolásra hívogató történet. A korábban kockázatosnak nevezett olvasói szerep így elsősorban annak függvényében módosulhat, hogy mennyire bátran „nyúl bele” az olvasó a narrátor által az asztalra dobott szövegghalmazba.

Kálmán Gábor szövegei nyomokban emlékeztetnek a Bodor Ádám-féle mozaikos szerkesztésmódra, de nem kopírozzák le a *Sinistra-körzet* szerzőjére jellemző nyomasztó, sötét atmoszférát. A *Nova* (is) sajátos kulturális kódokat applikál, de ezekkel a komikum is nyomatékosan beférkőzik a szövegekbe. A szlovák kifejezések és káromkodások betűhű beillesztéséből eredő „helyi íz” egyszerre adja vissza a fásultságot és az agressziót, de ha kell, a meghittséget vagy azokat a komplex érzelmeket is, amiket nem várnánk Jasná Horka lakóitól.

A könyv szerényebb paraméterei ellenére hasonló hatást válthat ki, mint Olga Tokarczuk *Ős-kor és más idők* című regénye, amely egy másik, szintén kelet-európai kódokkal „megformált” nézőpontból próbálja bemutatni a történelem viharában hánykolódó Embert, de a *Nová*hoz hasonlóan teszi aktívvá, jó értelemben véve megerőltetővé az olvasást. A *Nova* sajátos szövegezéséből fakadóan nyitva áll a tényleges folytatások előtt, de remélhetőleg a szerző további munkái bizonyítják majd teljességét, szigorú zártságát, tulajdonképpen befejezhetetlenségét.



MARINO AURITI: THE ENCYCLOPEDIA PALACE

KÁLDY-KOVÁCS SÁRA

Lábjegyzet egy függelékhez

MEZEI GÁBOR: FÜGGELÉK.



Könyvpont – L'Harmattan
Budapest, 2012
56 oldal

”

Hogyan találhatja meg a helyét a huszonegyedik században, a keresztény kultúrában gyökerezett, ugyanakkor számos külső hatás által érlelt hagyományban az a fiatal férfi, aki önazonosságát keresi? A *függelék*-ben alakot öltetni vágyó teremtmény mintha átaludta volna azt az időt, ami teremtése óta eltelt a világban. „ádám zavarba jött.” „...„alvást szín-/lelt. kétezer évig álmodta egy paplan-/ba csavarva.” (*lárva*.) Úgy szólal meg a huszonegyedik században, mintha tegnap vetődött volna ki a Paradicsomból. Nagy tudású és naiv elbeszélő képe bontakozik ki előttünk, aki éppen a birtokában lévő tudás miatt zavarodott és bizonytalan. Ez a feszültség a szövegek alaptónusa, és a kötet tengelye. Az a vékony függőleges vonal, ami minden könyvlapot kettéoszt. A szövegek ennek a vonalnak jobb és bal oldalán kapnak helyet, látszólag véletlenszerűen elhelyezve, hol az oldal alján, hol a tetején, mint kezdő és végpontok: „Az emberi egyedülletet jelentő kezdőpont és végpont felé tart, folytonos töredékességben” – áll a fűlszövegben. A prózaversek egyszavas szócikk címük szerint ábécé sorrendbe rendezve követik egymást, azonban ez az ábécé hiányos. Ez már önmagában is megkérdőjelezi a szöveg létrejöttét, hiszen egy hiányos ábécé meggátolja a közvetítést és a pontos értelmezés esélyét. A szócikkek alapján rekonstruálhatatlan a szöveg, melynek együttesen függelékét alkotják. A fűlszövegből megtudhatjuk: egy apokrif függelékét. Amikor egy, a töredékeket összeillesztő és a hiányokat kipótló rendező elvet keresünk, akár a függelék szerzőjéről, szándékáról, akár az apokrifről akarunk többet megtudni, illetve a meglévő tudást rendszerbe foglalni, magunk is a beszélő sorsára jutunk. Akinek ilyen törekvését támasztja alá a szócikk, mint forma használata, és az ábécé sorrendbe rendezettség kényszere. Hiszen a szövegnek nincs valamilyen irányba mutató építkezése, vagy dramaturgiája, s legfőképpen: eleje és vége: „a teremtés./ ádám szerint. eleve befejezetlen.” (*kráter*). A kötet motívumrendszerének elemei vissza-visszatérve egymásba kapcsolódnak, minden alkalommal

új jelentésben, akárcsak azok a csonka álmondatok, melyekből a prózaversek fölépülnek. Csupa kisbetűből, és írásjelnek kizárólag pontból. Ez magában nézve is önellentmondásos, hiszen a szócikk műfaja és a kijelentő modalitás megállapításokat, tényeket feltételezne. Ezzel azonban éles ellentétben áll a szöveg stilisztikája, az a spontán köznyelviség, amely magában hordozza a késztetést a kanonizált bibliai szövegrészek újragondolására. Ez a késztetés a kötet nyelvi megformáltságában, a nyelv minden szintjén megnyilvánul. A csonka álmondatokból álló sorok gyakran törnek meg szavak közepén: „zötykö-/ lődésről”, „érzés-/ telenítővel”.

A kötet elsődlegesen a Teremtés könyvével foglalkozik, s főképp az ember teremtésével. Azonban, a nyitó kérdésfelvetéshez visszakanyarodva érdekes megvizsgálni, hogyan ízesül a szövegbe a keresztény kulturális hagyományokon átszűrte keleti filozófia, vagy akár a búvészmutatványok misztériuma: „fehér nyúl/ reszket a kalap alatt.”...”többé nem jön vissza”...”megértem nem létezik” (*félelem*). „ha adám és éva kínaiak.” (*visszajátszás*). A Dzsung Dszi álmanak lepke motívuma végigkíséri a szöveget. A lárvából előbújó lepkének éppúgy nincsenek emlékei saját eredetéről, ahogy önmagát a keresztény teremtésmítoszban kereső beszélőnek sem: „nem hozott/ át magából semmit. aki ma itt előbújt./ helyette élte az életet.” (*árva*). „soha nem értettem. hogy ha anyám/ éva. apám miért nem adám.” (*báb*.) A megszólaló naivan fűzi össze, illeszti bele minden tudását és töredékes emlékét abba a történetbe, melynek tétje önazonosságának megtalálása „ha azonos lehetnél önmagaddal. foganhatna-e magodból. mindig ugyanaz a gyermek. így lettünk most hárman. isten és adám.” (*fiú*). A beszélő úgy emlékezik a paradicsomi állapotra, mint egy zavaros álomra. Traumaként éli meg, hogy kiműtöttek belőle valamit. Testképének hiánya Éva. „adám felszisszen./ emlékképek gyötrik./ oldalához kap. seb vérzik/ a bordái alatt. és ahogy visszapillant./ a műtő üres. talán csak látomás volt.” (*visszajátszás*). „sosem tudta meg. mit vettek/ ki belőle. csak hogy derékig van érzés-/ telenítővel” (*passzív*); „mikor még be sem gyógyult oldalán a seb. még alig kezdődött el az első látogatási idő. egy nő jött hozzá. almát hozott reklámszatyorban.” (*lárva*). Ugyanakkor Éva az egyetlen, akinek segítségével rekonstruálható a múlt: „egy nő ül mellettem combján/ a naplómmal. és a folytonos zötykö-/ lődésről olvas. a híd remegő lábairól./ a mélyben egy zavaros álomról.” (*napló*). Hiába hordozza azonban férfi és nő a tudásnak felét-felét, a két történet nem válhat megnyugtató egésszé. „megvakult azért a szép/ jó. vak lett és ráncos a teste. mert férfi/ lett aztán nő lett. aztán nő aztán meg/ férfi. és olyat látott amilyet nem láthat/ ráncos és vak jó. amilyet nem láthat/ senki. amilyet se nő se férfi.” (*öreg*.) A beszélő elhatárolódik Évától, fél tőle, bár maga sem tudja sokszor, miért. Ezt az idegenséget és fenyegetettséget érzi az összes többi hozzá hasonlatos teremtménnyel, de akár szoborral, vagy saját árnyékával szemben is, „két/ férfi durván lelök egy padra. vagy én/ két férfit és egy kés kerül.” (*kép*) „a történet tele van/ szereplőkkel. nem lehet tőlük egy ar-/ cot megkülönböztetni.” (*maszk*), bár sokszor maga sem tudja, hogy létezik-e egyáltalán rajta kívül valaki, „élesvonalú láb-/ nyomot vesz észre a homokban.”...”erősen kívánja. hogy ne az övé/ legyen.” (*múlt*). Mivel önazonosságában nem biztos, nem tudja elhatárolni önmagát a külvilágtól, ahogy Évától sem „a tükör mögött. rejtekajtót talál./ és a tükör túloldalán évat.” (*visszajátszás*). (A tükör is egyike a kötetet átszövő motívumoknak.)

Még ha a kötetnek vannak is kevésbé eredeti szövegrészei, ilyenek bizonyos klisék és motívumok túlírásai, vagy túlzottan egyértelmű közhelyek használata: „és hasán végigsimítva köldökét kereste” (*jelen*), vagy „mert nem halhat meg csak az élő” (*pause*) a kötet utolsó

szövegében: „róma végállomás.” (*zsebtükör.*), egészében véve egy nagyon átgondolt és következetes első kötet, amelyben egy időutazás számtalan meghökkentő képe kapcsolódik össze. Ahol a jelen terei bibliai helyszínekként és azok motívumait hordozva szövődnek az ember teremtésének történetébe. Az egyén, határait önmagába szűkítve, önmagát monitorozva hozza létre azt a mikrokozmoszt, amelyben újraalkothatja a maga teremtéstörténetét. Akadnak toposz-szócikkek, mint: *kép.*, vagy *kert.*, de mellettük fellelhetők *kontinuum.*, *preparátum.*, *stop.*, *xy.* című szócikkek is, kaotikus elegyben. A kötet alapvetően zaklatott, bizonytalan, gondterhelt hangulatát olyan képek árnyalják, amelyek ugyan nem ugranak ki az alaptónusból, mégis üdék, leleményesek „első napsugarak ragadós szálai” (*kert*), „halvány kőhajításnyira” (*kráter.*), „anyányi puha és vastag.” (*repro.*), „a hullóket etetik a/ félhomályban. ilyenkor csupa pislogás/ a kert.” (*szűz.*). A szöveg élőbeszédszerű keresetlensége sokszor meglejtő: „mondtam neked, hogy ezt ne álmodd.” (*test.*), „pillangó ül a melleden. egy gombostűvel odatűzve. ez itt mióta van neked.” (*preparátum.*) A motívumrendszer finom hálózatainak összefüggései tudatos olvasást kívánnak, a vékony, szellős kötet ötven versével azonban annál többet ad, minél többször átlapozzuk.



VADIM-ZAKHAROV: DANAË

DEÁK CSILLAG

Könyv foszló kígyóbőrben

Harmadszor vagyok a Velencei Biennálén, de izgalmam a régi. Két és fél napom van, nem vesztegethetem az időt, ledobom csomagjaimat és azonnal a vaporetto kikötőjéhez indulok. A célállomás a Giardini, ahol a nemzeti pavilonok állnak. A megállóban nagy betűkkel kiírva, a 2. kikötőből indul az ún. ART TOUR járat. Türelmesen várok, hagyom elmenni a többi hajót. Mikor felszállnék, kiderül, ez a járat nem a biennálé helyszíneire viszi utasait, sőt, jegyem nem is érvényes rá. Elvesztettem egy órát, de szerencsémre az Arsenale kiállítóhely aznap este kilencig tart nyitva. A vaporettóból, végigutazva a kanálison, nem lehet nem észlelni a biennálét, a külső helyszíneket, a vörös molinó a logóval több palazzon csalogatja a látogatókat.

Installációk, szobrok tűnnek föl, a Giardinihez közel Marc Quinn's „Alison Lapper Pregnant” műve csillog rózsaszínben, 11 méteres szobor, ülő, terhes nő, kar nélkül, rövid lábakkal. Egy új Vénusz lenne? És ki gondolná, hogy ez egy felfújható szobor. Lufi. Guminő. Megérkezve a Giardinibe a katalógus vásárlással kezdem, három és fél kiló, cipelni kell, de eligazodásra nem alkalmas. Kész enciklopédia. Tudom, hogy a lábam bírná, de a szemem és az agyam kifárad majd a sok ezer művészeti tárgyat látva, és egy idő után képtelen lesz befogadni az adódó látványt. 88 ország 150 művésze kapott lehetőséget, hogy művét vagy műveit a látogatók elé tárja.

Az 55. Velencei Biennálénak *Az enciklopédikus palota* a mottója. Az ötlet Marino Aurititól származik, aki 16 háztömbnyi alapterületen hatalmas múzeumot tervezett, 137 emelettel, 700 méter magas toronnyal, amely az emberiség minden tudását magába foglalja, a keréktől a műholdig. Felvetődik a kérdés, a biennálé főkurátora ezt a gigantikus-utópisztikus tervet szeretné a művészet eszközeivel megvalósítani? Camillo, reneszánsz filozófus jóval a francia enciklopédisták és Auriti előtt tervezte meg az ún. Emlékezetszínházat. A képi asszociációk rendszerét akarta megalkotni a teremtésen keresztül a művészetekig, az emberi szellem által konstruált univerzumig, amiben a szellem és lélek elsőbb volt, mint a test. A kiállítás főkurátora, Massimiliano Gioni az enciklopédia fogalma köré építette fel a tárlatot arra a fő kérdésre keresve a választ, hogyan használták fel a képet a megismeréshez és hogyan öntötték formába a tapasztalatot.

A biennálé logója egy emberi fej, színes koncentrikus körökkel, akár céltábla is lehetne, de itt, a nyilak jelzése szerint kifelé és befelé egyaránt áradnak az információk. Camillo azt szerette volna megmutatni, hogyan jut el a kép a szemtől az agyig.

Látunk képeket becsukott szemmel is. De mit látok a főpavilonban (*Az enciklopédikus palota*), ha kinyitom a szemem? Marino Auriti enciklopédikus palotájának körpiramis alakú makettjét fából, műanyagból, apró celluloid ablakokból, és fésűkből készített balusztrádsorokból. Akár esküvői torta modellje is lehetne. 19–20. századi művészet kombinációit, objektumokat, művészettávoli területekről, annak reményében, hogy ebből egy mentális tér keletkezik. Különböző helyek és idők együttlétét tapasztalom. Léggört és feszültséget kelt és bi-

zonyos kapcsolódásokat teremt a művek és művészek elrendezése. Az előző biennálékkal ellentétben a főkurátor nem annyira a jövő, mint inkább a múlt felé tekint, már nem élő alkotók műveit is láthatjuk. Ennek nyomán váratlan összefüggések jönnek létre, és terek, ahol nem világos minden, hanem átláthatatlan marad. Divatokat és stílusokat túlhaladva univerzális értékek kapcsolódnak egymáshoz, a művészet időtlenné válik. Az elgondolás két úton halad egyszerre, a racionálison, az Arsenale termein keresztül, ahol a képek, szobrok hatalma szab rendet, és az irracionális főpavilonban (Giardini), ahol az imagináció energiája bontakozik ki. Ez a fantaszták katedrálisa. Egyesíti a felvilágosultat az őrülttel. Mert az egyik benne rejlik a másikban is. Határokat nyit, a nem-művészek archaikus erejétől az elismert művészek birodalmába.

A művek révén megvalósuló közös eszmecserébe a főkurátor kortársakat éppen úgy bevont, mint a huszadik század klasszikus alkotóit. Itt láthatjuk például C.G. Jung kézzel írott és festett *Vörös könyvét* (*The Red Book*, 1914-30, paper, ink, tempera, gold paint, red leather binding), amely 2009-ben jelent meg először, a falon Rudolf Steiner fekete táblára krétával írt szövegeit (*Drawings on a Blackboard*, 1923, chalk on paper), valamint a művészet határterületeinek képviselőit, vagy éppen a törzsi, primitív művészet alkotásait.

Nem kell keresnem a magyar pavilon gyönyörű szecessziós épületét, eozinmázás Zsolnay csempéi messziről csillognak a délutáni napban. De belépve a kiállítótérbe a sötétség birodalmába érkezünk. *Asztalos Zsolt* installációja (*Kilőtték, de nem robbant fel*) a fel nem robbant bombákkal a selejt dicsérete. Robbanhatnának most is, de nem teszik. Nem engedélyezték, még hatástalanított formában sem, hogy az installáció részévé válhassanak, így 16 raklapon, leselejtezett televíziók képernyőin láthatók. Az egynemű, meghatározhatatlan térben lebegő pusztító fegyverekről készült filmek a körülöttünk lévő világ zajával egészülnek ki, új narratíva lehetőségét teremtik meg. Virtuális jelenlétük, az állókép éles vibrálása a sötét teremben, a kísérő monoton zaj szinte visszaszámlálja az időt. Bármikor robbanhatnak – a fejünkben.

A múlt felismerése a töredékekben, de egyúttal a jelen elhagyása is. Radikális formátlan-ságokat látok, ezek töredékes utópiák, ugyanúgy hiányok és ott lappang bennük valami ki nem mondott csalódás is, visszatérünk az elemekhez, egy lebontott világhoz, amelynek ajtóit és ablakait már rég kiszedtük, ki-bejár a lélek és a szél. Mint az uruguayi pavilonban. *Wifredo Diaz Valdez* (*Butaca*, 1984, *Polea*, 1984, *Rueda*, 1988, *Tonel*, 1989, *Violín*, 1996, *Puerta quemada*, 2004) installációi megidéznek az idő romboló hatását, dekonstruált faeszközei (hegedű, hordó, szék, ajtó, stb.) a hajdani tárgyak művességét a romlásban is elorozzák az enyészet elől és a mi fejünkben újra összerakjuk a képet. Ezek a darabok valamikor megmunkált formák, összeilleszthető részek voltak. Testek, arányosak és szépek. Mai formájukkal csak jelzik, mik voltak. Nyommá váltak. Múzeummá vált a világ, a természet is.

Zakharov installációja (*Danaë*) az orosz pavilonban a görög mítoszt értelmezi, benne a csábítást, a vágyat, a kapzsiságot és az embert korrumpáló pénzt, miközben mi is aktívan részt vehetünk a pénz körforgásában, aláhullásában. De csak mi nők! Férfiaknak tilos a belépés. Bemegyünk az alsó traktusba, előtte kapunk egy esernyőt, nem sejtjük, hogy aranyeső hull ránk. Feladatunk, összeszedni az érmekeket és belapátolni egy vödörbe, azt felhúzzák a felső emeletre és onnan zúdul újra a kétszázézer talmi aranyérem. Elcsenhetünk belőle, senki se szól ránk. Egy férfi szoborként ül az emeleti gerendán, mint egy kakas. Aktatáskája van. Bróker, hitelező is lehet. A tőke és kapzsiság körforgását mi nők segítjük, és nem szakítjuk meg az ördögi kört?

A görög pavilonban *Stefanos Tsivopoulos* videója (*History Zero*) ezt a felfogást ellenpontoszza. Az idős nő ötszáz eurós bankjegyekből művészi kivitelezett művirágokat hajtogat (origami), vázába illeszti, majd napok múltán a régi csokrot a kukába veti és bankjegyekből újabb virágokat hajtogat. A mű Görögország krízishelyzetére is utal.

Az ausztrál pavilonban bogárrajzásnak látjuk a képet, közelről észleljük, hogy tépett fecnikből egy lineáris verset imitálva áll össze (*Symrin Gill, Lets go, lets go*). A tizenkét panelből, 144 könyvből álló alkotás felhívja a figyelmet szavaink elvesztésére, ugyanis ezek építik fel a történeteket, amelyek meghatározzák személyes és kulturális történelmünket.

A Giardiniben könnyű eligazodni, a nemzeti pavilonok száz éves múltat tekintenek vissza. Most mégis keletkezik egy kis zavar. Paviloncsere. A németek cseréltek a franciákkal. Hatalmas gesztus. A kezdeményezés német részről indult. De még ezt is tudták, német szóval kifejezve, „überolni”. Nem németek állítanak ki nemzeti pavilonjukban, és a franciáknál is albán az alkotó (de Ravel zenéje hallható). Csak egyetemes művészet létezik, és ez nem jelenti azt, hogy megtagadjuk nemzeti értékeinket. Sőt. Azon gondolkodtam, vajon a magyarok cserélnének-e pavilont, például a románokkal, vagy fordítva?

A franciáktól kölcsönzött német pavilonban, az első teremben *Ai Weiwei* installációja (*Bang*, 2013) háromlábú (magyar nyelvtérületen fejszéknak is nevezett) székekből emelkedik az egekbe. Ezek a székek minden kínai családban már a Quing-dinasztia óta komoly és sokoldalú szerepet kaptak, öröklődtek. A kulturális forradalom, majd a modernizáció silány műanyag székei szorították ki ezeket. A művész évtizedeken át gyűjtötte Kína egész területéről, hogy most megépíthesse 886 székből a labirintusszerű, vadon burjánzó organizmust, ami akár a ázsiai mega-városok megállíthatatlan szaporodását, vagy az egyén viszonyát a rendszerhez szimbolizálja.

Amikor beléptem a román üres pavilonba, arra gondoltam, a kasseli DOCUMENTA(13) ötletét másolják, a levegőt állítják ki. Míg Kasselben valamire fújt a szél, itt semmi se mozdult. De csak pillanatokig. Performansz részesévé válok. *Alexandra Pirici és Manuel Pelmus* (*An Immaterial Retrospective of the Venice Biennale*) jegyzi a művet profi táncosokkal, a közönség bevonásával. Történeteket mesélnek el korábbi biennálékról, nem kaptak elég támogatást installációkra. Előadásuk meggyőző. Váratlanul sorfalat állnak a bejáratnál, testükkel területet védenek, se be, se ki nem lehet menni. A befelé igyekvőktől román útlevelet kérnek, akiknek nincs ilyen, nem léphet be, ismételik angol nyelven. Döbrent arcok, elkullogó alakok. Egyik látogató se lázad fel, hogy igenis joga van bemenni a pavilonba, megvette a jegyet. Nem értik, mégsem kérdezik meg, miért. Marad a fal. Az élő fal a biennálé része lesz.

Külső helyszínen, a Foscari Egyetem épületében a Moszkvai Modern Művészeti Múzeum kiállításán (*Lost in Translation*) Tolsztojjal találkozom (*Oleg Kulin, Tolsztoj tyúkokkal*). Életnagyságban. Egy ketrecben ül, mindenütt tyúktollak, feje fölött tyúkok. Tyúkszarosan rója a sorokat. Az installáció provokatív és parvenü. Szellemirtás folyik, az ideákkal és illúziókkal való leszámolás. A művészet határai tovább tágultak, néha amorf műtárgyak emelkednek esztétikai magasságba, míg az ötlet, legyen az bármilyen zseniális, esztétikán kívüli értéket hoz, és nem lesz művészetté.

A Gutenberg-galaxis nem omlott össze, bár több oldalról is kommunikációs invázióban élünk. A fogalmakon alapuló gondolkodás háttérbe szorul. A biennálé az információmennyiség befogadhatatlanságát jelzi. Auriti utópiája ma is aktuális. Csak kis szeletét látjuk enciklo-

pédikus palotájának, „tortájának”, de elgondolását nem garázsunkban kell felépítenünk, hanem az agyunkban.

Shinro Ohtake műve több mint hatvan könyvből áll, némelyik a hétszáz oldalt is meghaladja. Enciklopédikus összeállítás. Hatalmas vendégkönyvében (*Scrapbooks 1–66, 1977–2012*) a művész vizsgálja az utazások, az álmok és naplók összefonódását, kapcsolatát. A könyv fedele kígyóbőr, ami nem vedlik, vagyis megújul, hanem foszlik. Könyvkötőre lenne szükség. Mert a könyvnek is teste van.

KÖLÜS LAJOS

Álmok és corpusok

„Néhány állat sírhat, ha elveszti az érintkezés vigaszát. Ez valószínűleg öröklött válasz lehet arra, ha nem érzi az érintkezést.”

(*Marc Bekoff etológus*)

Az 55. Velencei Biennále fő témája a könyv és az emberi test. Tudás és anyag, amely magában rejt a szellemet, az agyat, modern néven: a komputert, amely egyszerre barbár és egyszerre isteni csoda. Az emberi test hihetetlenül bonyolult és rejtélyes szerkezet, saját magában nem képes formáját fenntartani, ezért sorsa a felbomlás.

A Giardiniben és az Arsenaleban a mindenütt-levés érzése fog el, a művészeti tárgyak, köztük számtalan tv-képernyő, kalandozásra hívnak, itt is vagyok, ott is vagyok, hol Finnországban, hol Dél-Afrikában. A kétféjű kígyó *Valentin Carron* alkotása (*You they I you*) a svájci pavilonban úgy tekeredik egyik falról a másikra, hogy nem tudjuk, merre is menjünk, hogy ne kövessen. A vékony, kovácsoltvas test azt szimbolizálja, hogy az út sokkal fontosabb, mint a végső úti cél.

Phyllida Barlow a sötét anyagot tömbösíti (*Untitled: hanging lump coal black*, 2012) ősi szoborként, felfüggeszti, alatta járhatunk, alá állhatunk. Nem szakad le. Érezzük és látjuk a súlyt. Daru, emelő sehol. Lélegzünk. *Alice Channer* kék-fehér textilje (*Reptiles*, 2012) a nyomok eltűnése is, mutáció, és annak lehetséges alakulását tárja elénk, a test és az anyagok viszonyát posztindusztriális környezetben. Munkái síkfelületet alkotnak, nyúlik, kitágul és összehúzódik a lepel, miközben a mennyiség, a méret, a súly nem változik. *Danh Vo* (*Hoang Ly church, Thai Binh Province, Vietnam*, 2013) konceptuális művész egy kétszáz éves, gyarmatosítás kori vietnami templombelsőt állított fel, szőnyegekkel. Nyugat találkozik a nyugattal. Az *ASF+F* csoport hiperrealizmussal fejezi ki modern korunk ókori jelmezekbe és tájba helyezett világát (*The Feast of Trimalchio, Arrival of Golden Boat*), benne az embereket és tárgyakat. Groteszk látvány a falikép nagyságú színes mű. Már-már giccsnek hat. Nem az, modern allegória. *Cathy Wilkes* (*On the road*) installációja az Enciklopédia-palotában már a jelenbe helyezi művészt, az embert, és annak reménytelenségét. Az alkotás az intimitás terét hozza létre. Egy fal nélküli, függönnyel megosztott teret, négy gyermeki figurát látunk, előttük egy le-

hajtott fejű férfi, üres borosüvegekre néz. Minden bizonytalan, érezni a várakozás lehetetlenségét, a könyörtelen szembesülést a hiánnyal, és a kiszolgáltatottsággal. Akaratomtól függetlenül bevonódom a látványba.

A Vatikán is beszáll a küzdelembe. A szentszéki pavilon három szekcióból áll, amelyek a Teremtés, a Teremtés-telenítés és az Újrateremtés–Új emberiség címet kapták. Engem a cseh fotóművész, Josef Koudelka („Jabal al-Qal’a”. *Temple of Hercules on citadel Hill in Amman, Jordan, 2012*) fényképei nyűgöztek le. Az ember szenved, szorong, és az idő súlyát érzi, az idő nehezüll vállára, mellére, helytől függetlenül. Nagyon is helyhez kötött. Már nem csak Nietzsche érzi, hanem a mai kor embere is, hogy itt Isten valóban meghalt. Szörny a tájban, csak a földbe kapaszkodó ujjai látszanak.

Jimie Durham (*Jesus. Es geht um die Wurst. 1992*) groteszk, vizuálisan gazdagon megformált, az őshonos, marginalizált kultúrát megidéző figurája finoman faragott trópusi fán ül, mégis azt mutatja, hogy az isten nem halott, inkább most egy koldus, akinek arca két részre oszlik (fekete-barna), egyik lábfejét elvesztette, drótszállban végződik. Az alak egy védtelen piciny állatot tol dobozban az orrunk elé. A világ megváltható, de mi nem vagyunk megválthatók.

Rembrandt híres műve (*The Mennonite Preacher Anslo and his Wife*) nem látható a kiállításon, de mégis jelen van, festményén a kinyitott könyv a benne rejlő tudást, erőt, tapasztalatot, rendet, mértéket és értelmezést szimbolizálja, hogy könyv által az ember valahol otthon lehet, illetve otthonra talál és találhat a világban. Rembrandt által ábrázolt idő és tér egysége ma már nem létezik. A könyv volt az emlékezet, a kaland, az észbeli tudás hordozója. A könyv többé nem a tudás központja, alfája és omegája. Máshol keressük a központot, amely eligazít, máshol keressük az okozatiságot, amely rendet visz a jelenségek kuszaságába. Wim Bothanak köze van Rembrandtéhoz (*Study for the Epic Mundane, 2013, Generic self-portrait as an Exile, 2008*) a dél-afrikai pavilonban, portré szobrai könyvekből nőnek ki, könyv a talapzat, és a test is. A tudás és az információ ölt testet.

Pawel Althamer (*Venetians, 2013*) szürreális és nyitott, üres, teste (90 műanyag figurából áll a sorozat) az elveszett lelkeket idézik meg, utalva rá, hogy a test csak a lélek járműve. A szenegáli Papa Ibra Tall stílusa szürreális, absztrakt, modern és mágikus realizmust megidéző. Festményein felfedezzük a burjánzó vonalak és színek izgalmas kapcsolatát, a köztes tereteket és formákat, az arányok, az egyensúlyok mozgását, elmozdulását.

Bombasztikus a holland pavilon. Mark Manders (*Working Table 2012–2013, Room with Broken Sentence, részlet 1992–2013*) hátat fordít a fogyasztói kényszereknek, visszahúzóódik a szobrok világába, a különböző anyagok használatával rejtélyes vizuális hatást ér el. A milói Vénuszt megidéző tárgyalóasztala különös alkotás. Egy nyújtózkodó, kar nélküli női alak lábát az asztalnak veti, miközben egy kifeszített íj céltáblája, és egyben a nyíl része is. A köztes lét és tudás elszakíthatatlan kapcsolatát látjuk. Stevenson című fotóján *Vivianen Sassen* másként fogalmazza meg a nyíl kérdést. Egy fiú szájával tartja a húrt, és nem tudni, ki a célpont, és mit lő ki és kire?

A test logosz is, mert hozzátartozik az agy, a fej. Vagyis a gondolat és az érzés. Yiqing Yin (*In Between*) műve vékony fonalakból áll, egy női alak bukkan elénk, leng, mozdul. Valószínűleg könnyed, áttetsző alkotás. Mestermunka. Szembe lehet állítani *Roberto Cuoghi: Belinda, 2013* (3-D nyomtatott szobor, mikroorganizmus) című művével, egy kőbe szorult óriással, akár Küklopsz, amely egy kéz ujjait jeleníti meg. Belindát elképzelhetjük egy mikrobiá-

lis életforma kifaragott sziklajaként. A szerkezet kőpor bevonatot kapott, a művész ezzel teremtetette meg az érdekes textúrát.

A belga pavilonban *Berlinde De Bruyckere (Cripplewood, 2012–2013. Viasz, epoxy, vas, textil, kötél, festék, gipsz, tetőfedés)* „cripplewood”-ja reprodukálja a hatalmas kidőlt fatörzset, több ága hátrafordult, rajtuk homokzsák és szakadt anyagok. Úgy hat az egész, mint egy hatalmas, göcsörtös és csomózott, gyökerestül kitépott fa, amely felidézi egy lény (lehet állat, akár ember is) törzsét és végtagjait, rajtuk még látható izmok, inak és csontok. A kurátor, az író J. M. Coetzee (a 2003-as irodalmi Nobel-díj győztese) szerint *Cripplewood* egy hatalmas, melankolikus, költői munka, amelyben ott van a halál, a pusztulás, és szaggatott álmok. És ami leginkább zavaró, hogy nincs fény, a tetőablaki megvilágítás olyan sötét, mint a mély. Misztikus fájdalom. Szent Sebestyént látjuk, az ő torz és lekötött teste a fa. A mélyvörös ruha Szent Sebestyén vérére, és Bellini, Tiziano és Veronese festményeire is utal. Nem az őserdőt hagyjuk olyannak, amilyen, hanem a hajótörést szenvedett fát húzzuk a partra és védjük, mint emléket. Az utópia emlék is. Egy gondolat, egy érzés. Mit szerettünk volna korábban, amit már ma nem lehet, még gondolni, de érezni sem. Eljárt felette az idő. Az egyik épület sarkán felirat: *From kitsch to blood there is only one step*. Berlinde De Bruyckere is írhatta volna.

Összegzésként Borges paradoxonján gondolkozom: *A művész létezik, mivel ő alkotja meg a képeket: a képek viszont nem léteznek*. Az 55. Biennale nagyon is valóságos, de befogadni, átlátni két nap alatt képtelenség. Boris Groys médiateoretikus kifejti egy helyt, hogy a művészeti kommentátor védőruhát (textuális bikinit) készíti a műre. Beszámolóm szubjektív, egyeseket kiemel, másokat elnyom, nem említ. A művészet viszont él (Körösenyi Tamás műcsarnokbeli kiállításának címét elorozva), köszöni, jól van, lábadozik és virgonc is. Meghökken, elborzaszt, menthetetlenül sokszínű, gazdag, és képes a változásra. Még akkor is, ha úgy emlékszünk az itt látott művekre, mint *Wifredo Díaz Valdez* a hegedűre. Dekonstruáltan. Minden a régi. Halljuk, látjuk, értjük a hangját. Nem más ez, mint egy múltból és jövőből jött meghívás, hogy tartsuk szemünket nyitva és éberen figyeljünk a változásra, amelyet talán már azért nem veszünk észre, mert bekövetkezett. És az érintkezés (a látás) vigasza ebben a világban ezért is jár nekünk.

55. Velencei Nemzetközi Képzőművészeti Biennále
2013. június 1 – 2013. november 24.