

REICHERT GÁBOR*

Tisztességes verset írni

KABAI LÓRÁNT: AVASI KESERŰ



Szoba Kiadó
Miskolc, 2013

”

Ha máshonnan nem is, az elmúlt évtizedek híradásaiból mindenki kaphatott némi ízelítőt Avasi keserűségéből. A Miskolc közepén magasodó domb és a rá épült városrész élő emlékműve mindannak, ami az államszocializmusból kétes sikerrel kilábaló országot (legalábbis annak bizonyos tájait) annyira vigasztalan helyé teszi. „savósín égbolt, elvárakozások, / megtévedő visszhangok a gépházban, / a kohósalakon gaz szökken szárba, / mint valami idebent, és csak zálog // a fáradtolajszag” – olvashatjuk az *avasi keserű* első versében, a *vasgyári capriccióban*. A beszédesnek látszó cím és felütés ellenére azonban csalódnai fog az, aki valamiféle „közérületi” költészetet vár kabei lóránt legújabb kötetétől. Az egyes versekben felbukkanó, földrajzilag viszonylag pontosan behatárolható helyekre utaló mondattöredékek – „néha lennék inszeminátor borsodban” (*az inszeminátor álma*); „akad, aki elgondolja miskolcot lángokban” (*viviszekció*); „a szél alatt hajad és a színva-patak” (*óda*) stb. – ugyanis inkább a versbeszélő általános borúlátásának reminiscenciái, mint gondolatmenetének elemzendő tárgyai. Az *avasi keserű* verseiben körvonalazódó barátságtalan – Keresztury Tibor meghatározása szerint „többnyire sötét és hideg” – kulisszák adóttak, létrejöttük okainak firtatását a költő nem tekinti feladatának. Számára a kérdés inkább az, hogy ilyen körülmények között van-e lehetősége a hiteles megszólalásra – vagy ahogy ő mondja: „tisztességes vers” írására. „de a nyelv kevés, egy mondat nem tesz semmit, / tisztességről pedig keveset sejt; / a vers hidegében minden szó vacog” – folytatódik ugyanaz a szöveg (*mama kínzó fejfájása vagyok*), rámutatva ezzel e költészet egyik alapvető élményére.

A három szakaszra tagoló versanyag első egysége (*városterem*) a kötet legheterogénebb ciklusa: változatos, olykor

* Az itt közölt kritikarovat eredetileg az áprilisi avantgárd/underground számunkban jelent volna meg, sajnálatos módon a terjedelmi korlátok ezt nem tették lehetővé. Elmaradásunkat ezúttal pótoljuk.

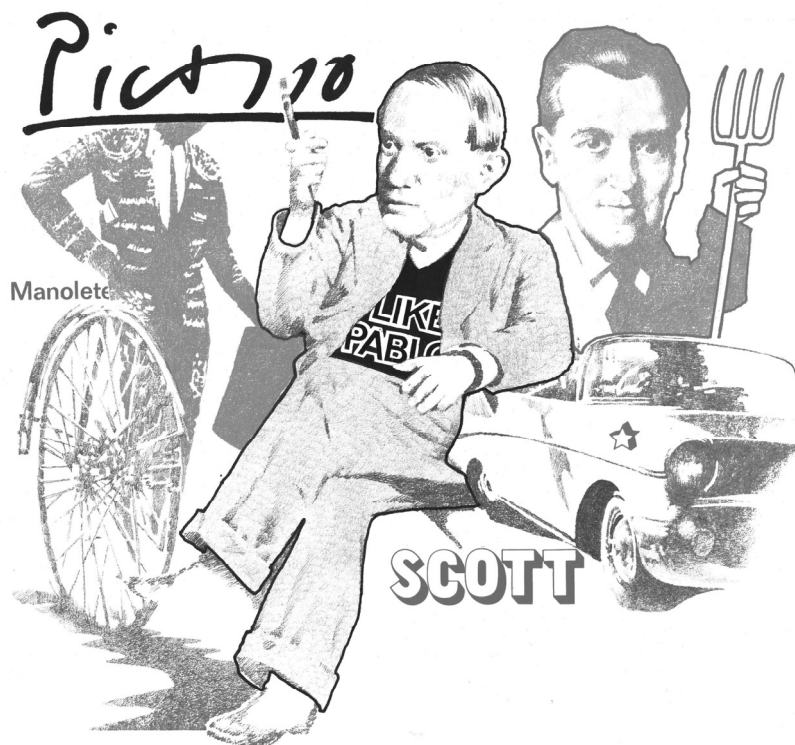
a rimes soroktól sem visszariadó darabok találhatók itt, amelyeken kevésbé érződik az egységes koncepcióhoz való igazodás kényszere. Talán ennek is köszönhető, hogy ez a rész adja az *avasi keserű* legerősebb, önmagukban is gond nélkül megálló darabjait. Ilyen a már említett *mama kínzó fejfájása* vagyok és *az inszeminátor álma*, de a *kartográfia* és József Attila *Ódájának* csonkolt átíratra is a legjobb szövegek közé tartozik. József Attila nem csak nagy verse kapcsán idéződik meg a kötetben: a szövegszerű átvételeknél, allúzióknál („hagyjam csak a fagyott szavakat másra”, „légy fegyelmezett”, „légy, ami lennél, bébi [...] a nő kifű utánad” stb.) fontosabb az egyedüllét általánossá emelt és változtathatatlanak tételezett élménye, amely a kabai verseiben megszólaló lírai ének éppúgy sajátja, mint a parafrázis művek költőjének. A harmadik ciklusban hangsúlyosabban jelen lévő, a valóság és műalkotás közötti bajos átjárhatóságról érkező tematika itt is megjelenik néhány szövegben (*dialógusrészlet, még három mondat*), izgalmas kapcsolatot teremtve ezzel a szélső, egyébként meglehetősen különböző eszköztárat alkalmazó szövegegységek között.

Részben ezért is nehezen érthető az *élethasználati-utasítás* munkacímét viselő rövid szakasz elhelyezése a kötet közepén: a hol csak egy-kétszavas, hol áradó, mellérendelések sokaságával operáló, kiáltványszerű prózaversektől távol áll a *váróterem* és a *sötétkamra* szövegeinek érzékenysége. A tizenöt számozott darab – egyes avantgárd szövegalakítási metódusokra emlékeztető módon – kvázi szabad asszociációs technikát alkalmazva helyezi egymás mellé a legkülönbözőbb „túlélési tanácsokat”, amelyek között sajnos jócskán találhatunk lapos közhelyeket is. Csak néhány példa az utóbbiakra: „legyél kicsinyes, önző és számító, gátlástalanul gázolj át bárkin; ezt várja tőled mindenki, ezt várjuk tőled mind, jó, hogy végre beláttad, ez legmegbízhatóbb túlélési stratégia, evolúciósan stabil” (3); „köpd le a gyengét, a langyost a középszerűt; légy bátor gyáva lenni.” (7); „mond, hogy közénk tartozol, s mond ezt bárkinnek, ha *közénk* akarsz tartozni, így lenni *valaki*” (9). (Kiemelések az eredetiben.) Igaznak tűnik a ciklus utolsó lapján olvasható megjegyzés, miszerint „mindezt elég hosszan lehetne folytatni” – azzal a kiegészítéssel, hogy beszélőnk már így is túl sok „élethasználatiutasítással” látott el bennünket. Ezek a szövegek inkább visszavesznek a kötetkompozíció egységes értelmezhetőségéből, semmint új jelentésekkel ruháznák fel. Kivételt jelent ez alól a 13-as számot viselő, valóban súlyos egymondatos szöveg, amely mintha a *sötétkamra* című harmadik ciklus fontos tematikáját előlegezné meg: „a vers nem valóság, miként az álom sem – undorra méltó, aki mást állít.”

A záró szakasz szövegeinek jelentős része vers(írás), álom és valóság hármassága mentén szerveződik, az egymással szemben kijátszott fogalmak pedig mintha végső soron az irodalom referencialitásáról, pontosabban annak problematikus voltáról beszélnének. Kabainál egymástól élesen elkülönülő minőségekként jelennek meg „tények” és belőlük lepárolt „hatásos agyszülemények”, elvégre – ahogy a *fáziskésésben* olvasható – „az élet kedélyesen majmolja a majom művészetet.” A formailag a második ciklus darabjaival rokon, hosszú mondatokból építkező szabadversek minden bőbeszédűségük ellenére is a hallgatást, a nem-írást jelölik meg a legautentikusabb költői megnyilatkozásuként. „persze nagyon nehéz is olyat mondani, ami közel annyira jó, mint meg sem szólalni” – áll a *csak maga* című szövegben, de a kötetet záró *irányvektorban* körvonalazódó átomleírás is a meg nem valósult műalkotás magasabbrendűsége mellett tör lándzsát. Ez utóbbi egyébként szintén az *avasi keserű* egyik legmarkánsabb, a kötetegészről talán a legtöbbet eláruló műve: „s bár akkoriban mindig volt nálam fényképező, mégsem készítettem felvételt róla, mert már akkor is egyre csak az a kép

járt az eszemben, azt akartam megőrizni abban a nem egészen létező formájában (*engem az érdekel, ami szépség nélkül tetszik*), szerettem volna, ha nem válik soha valódi fotóvá, ha megmarad egy kép lehetőségének, beleégve az előhívatlan negatív film fényérzékeny ezüst-bromid-rétegébe.” (Kiemelések az eredetiben.)

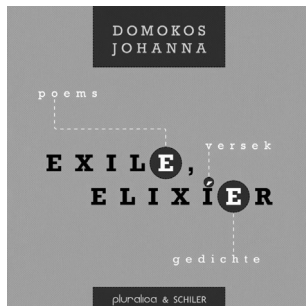
Jól érzékelhetőek azok a költészeti hagyományok, amelyekkel kabai lóránt legújabb verseskönyve párbeszédet folytat. A fent már szóba hozott József Attila (és a Keresztury által a költő elődeinek vélt Hajas Tibor, Szentjóbby Tamás, Erdély Miklós és Balaskó Jenő) mellett Tandori Dezső neve érdemel feltétlenül említést – különösen a *Töredék Hamletnek* sűrű, a hallgatást egzisztenciális kérdéssé emelő versnyelve tűnt számomra ismerősnek. A gyengébbre sikeredett második ciklus ellenére bátran merem állítani: emlékezetes könyv az *avasi keserű*, és nem (csak) azért, mert Spiegelmann Laura e kötet hátsó borítóján lepleződött le.



TÓTH TÜNDE

Perpetuum mobile

DOMOKOS JOHANNA: EXIL, ELIXÍR



Pluralica & SCHILER
Budapest, 2012

Gyakori ihletforrás az egyén világbavettségének tapasztalata, az igazán sehol, valamelyest mégis mindenütt otthonra találás képessége, a sokszorosan váltott másságban megte-remthető egyensúlykeresés. A költő, irodalomkutató és fordító verseskötete a Pluralica és a Shiller kiadó közös gondozásában jelent meg.

Domokos Johanna *Exil, elixír* című kötete ezt a tematikát veszi alapul. A borítóról kiderül, a szerző az anyanyelvén kívül angol, finn, német, számi, román és török nyelveken beszél, számos helyen, Kolozsvár, Budapest, Helsinki, Berlin, Los Angeles városában élt hosszabb-rövidebb ideig.

A kötet a posztmodern nomadizmusból adódó nyereség és veszteség együttállásának absztrakt kifejezésére tesz kísérletet. Három nyelv, három kultúrkör összegződik; Kózműves Kelemen balladájának, Ingeborg Bachman *Szimul-tán* című novellájának és Charles C. Ebbets *Lunchtime atop fényképének* metszőpontja a háromnyelvű kötet, amelyben angol, német és magyar szövegegységek olykor egymást tükrözve, olykor folytatva helyezik új kontextusba a kultúrák közötti átjárhatóságot.

A globális sokszínűség megélésének lenyomata ez a sajátos montázs. A lírai én útnak indul, megfigyel, lejegyez, továbbáll, és erre szólítja fel olvasóját is. A kötet nyitásaképp kilendít a mozdulatlanságból – „go on”, zárásaképp a megkezdett út folytatására ösztönöz – „moving”, de egyaránt a folytonos állapotváltozás közbeni megfigyelést hangsúlyozza – „observe it”. A lírai utazó szükségszerűen nem csupán analizálja, hanem át is éli az utat, amely rögzítésébe nosztalgikus szentimentalizmust vegyít, épp annyira, hogy a lendületes versbeszéd háttérében egységes filozófikus szellemi tartalom húzódjon: „elárvultnak és megtalálnak lenni úgy / hogy mindez fájó és jelentéktelen/ és emberek vagyunk/ s mikor elköltözünk / semmi sem mozdul” (*Painful, insignificant* 48.). A leíró jelleg nem jelent tárgyilagosságot, benyomások, pillanatnyi hangulatok átadására törekszik a lírai én: „költözések

során vannak helyek / melyekbe beleragad a lélek/ és ezt csak utólag tudhatod/ mint némely szerelemmel félreértéssel/” (*Formák, tartalom* 68.).

Ez nem az az utazás, ahol van megérkezés, így haladunk tovább, a megszakítatlan mozgást a lapokon átfutó-kanyargó út szétválasztja, tördeli ugyanakkor összeköti, folytatólagossá teszi a szegmenseket. A vizuális kiegészítés nem függelék, vagy díszítőelem, a szöveg és a kép következetesen kommunikál egymással. Az örökös félutakon, az állandó változékonyságot – ugyanakkor átható bizonytalanságot – a szürke úttest felszínére írt sokszoros névváltoztatással érzékelteti: „and her name was giovanna, johanna, iohana, oana, iovanka, ivana, jane, janka, joanne, jean, joan, jeanne,” (20–22.). A születés sem egyszeri, hanem városok szerint testet öltő stáció, újabb és újabb átalakulások egy fázisa: „she was born after the flood in fog in szováta, székelyudvarhely, kolozsvár, szeged, budapest, istanbul, helsinki, oulu, berlin, los angeles, canberra, werther” (35–37.).

Az én tudatos, vagy kényszerű lebontását és újraépítését, valamint az én világhoz való viszonyának végtelenített változtathatóságát a lebontott részek újraillesztésének párhuzamával fejezi ki. Az örökös, körforgásszerűen váltakozó konstruktív, majd romboló attitűd, tudatos koncepció; a szerző következetesen, folytatólagosan szövi át sorait a felépíthetetlen építmény toposzával. Ezáltal a nyelv és identitás átszerkeszthetőségének lehetőségeit aknázza ki: „a tegnap a mával egyszerre lett/ egyszerre változik egyszerre esik szét/ wie groß milyen szét / magamra vett nagyságuk szétségük / súlya alatt/ míg kezeket föl és le / szívteglákat teszek-veszek” (*Simultan, herz* 50.). Déva várának motívumával összhangban az utószóban bemutatott amerikai fénykép is, az (ön)állapotmeghatározás átmeneti, bizonytalan, ingtag jellegére erősíti rá. Charles C. Ebbets felvételén egy new york-i felhőkarcoló állványán ebédelnek nők és férfiak hatvankilenc emeltnyi mélység fölött, Ingeborg Bachman novellája pedig – mint írja a szerző – a soknyelvűség nullpont hatására figyelmeztette.

Az önkifejezésre visszatérően reflektál: „nem szólni akarok / hanem beszédben lenni / áramlani mint / fürge hegyi patak” (*wechsel, rede* 102.) Verseiben kúszik, hömpölyög, átfolyik, árad a szó központozás és formai kötöttség nélkül, elvértve alkalmazott rímekkel, mégis a sorok sajátos dinamikával lüktetnek. Redukált, tömör nyelvhasználata kedvez az akár távoli asszociációk összekapcsolásának, emellett a kötetre jellemző többértelműséghez a német szövegrészek esetében a kis- és nagybetű meg nem különböztetése is hozzájárul.

Nyelvi játékokban, többszörösen visszatérő motívumokban neoavantgárd megoldásokban bővelkedő műegész nehezen szegmentálható. A versek szervesen kapcsolódnak egymáshoz, kétségtelenül egy nagyszabású koncepció részei, amelyek a multikulturális világ megélhetőségének határait boncolgatják, ugyanakkor az ebből fakadó feszültséget szemléltetik: „verselni idegen nyelven anyanyelvi írókkal/ gyökereket eresztetni újabb és újabb helyeken/ gyerekeket távoli világokkal összetartani/ kulturális zónák miatt mindig jet legben lenni/ csak lehetetlen helyzetek vannak/ in my life” (*Koan, ich* 104.).

A világban benne éléssel együtt járó szüntelen formálódást a tér és idő átláthatatlansága miatt kudarcra ítélt emlékszöveg esetlegességével fejezi ki: „hogy a szabadságnak és teremtésnek /erősebb legyen a képzelete /hogy az otthon továbbformázzon /és a távolban egészen szorosra költözz magaddal /hogy a lezárt múlt naponta átváltozzon/lett légyen:/exil/hogy ahol megszületél/sohase haljál meg” (*Exil, elixier* 128.).

Formai töredezettsége ellenére egységes, összefüggő szövegegészt alkot a kötet, amelyben az utas fokozatos távolodik az ismerttől az ismeretlen felé, ennek megfelelően mosódnak

össze a nyelvi határok is, „az ének kezdete im winter genau so/ mint in summer” (*Cricket, in summer* 80.) az értés-megértés-nemértés koordinátarendszerében „a próbálkozás most állandó mérce/ a próbálkozó mondás/ a próbálkozó értés” (*Gleich, gewicht* 114.). Becsempészve némi önreflexivitást: „kézben/ kevésbé értett nyelven/ egy kötet (...) értetlenségével együtt/ indul a gondolat/ és ugyanannyira adok és kapok/ mint amikor értem”.

A nyelvi korlátokra, az identitás mibenlétére rákérdező attitűd izgalmas, ugyanakkor a nyelvi és kulturális különbözőségeket vegyítő versbeszéd zavarba ejtő lehet az olvasó számára. A zűrzavaros világban a kapaszkodók utáni vágyódás mellett azonban a kötet felvilágitja az ismeretlen felfedezésének sokrétű szépségét is, a végtelen útkereséssel társuló idegenség-érzeten túl, az örökös változásban rejlő otthon is.



PAPP MÁTÉ

„tarts ki szufla”

TÓTH KINGA: ZSÚR – MÁS MONDÓKÁK



Palimpszeszt - Prae.hu
Budapest, 2013
2000 Ft

Tóth Kinga összművész(et)i jelenléte jelenszámába megy az irodalmi életben, hiszen a versírás mellett hang-, illetve képzőművészettel foglalkozó szerzőnő minden műfaj-közi megnyilvánulása meghökkenést vált ki; elég, ha csak a Tóth Kína Hegyfalu elnevezésű zenei formációjára gondolunk, ami egyszerre idézi meg a hetvenes-nyolcvanas évek undergro- und együtteseinek kísérleteit, valamint az avantgárd költészet, azon belül is a dadaizmus-futurizmus kifejezőmódját. Utóbbi szublimált formában *Zsúr* című kötetének szövegeiben is felfedezhető; ezzel együtt – a gyerekrajzokat imitáló saját illusztrációkon keresztül – ízelítőt kapunk a Tóth-féle grafikai világ sötét tónusú árnyalataiból is.

„anyám arca barázdás
átlátszik rajta a kerítés
a rács”

”

Mintha egy-egy óvodában készített (egymásra montírozott) gyerekkori rajz szövegbeli leképezése/ képekkel való elmesélése elevenedne meg a lapokon, összefércelve az öntudatlan, ösztönös alkotókedv és a felnőttkori felettes én érzéki tereit, felületeit. Az elbeszélő elsődleges esztétikai ismerve vagy poétikai pozíciója tehát abban a kettősségben érhető tetten, amely különleges idősrítményeket hoz létre a gyermekkori érzékelésmód „itt és most”-ja, illetve a felnőtté válás megváltozott (idő-és tér)szemlélete között. Valamilyen szinten tabudöntőgető, kísérleti költészetről van szó, hatásvadászattól mentesen, viszont kellően koherens koncepció híján – legalábbis így érezheti a befogadó a könyvvel való ismerkedéskor. *Másféle mondókák* a mű alcíme, amelyet a szinte egy szuszra elolvasható, számozott versciklus darabjai híven húznak alá, hisz látszólag közük sincsen a szokásos gyerekversekhez. Még akkor sem, hogyha a különböző motívus áttét(el)ek vagy kifordított fordulatok emlékeztetnek egy mesebelien álmos, mondókákkal tarkított világra, amelyet valamiképpen mindannyian megéltünk. Az igencsak fajsú-

lyos versikékben formálódó kiskori élményanyagban ugyanakkor saját emlékeinkre is ráismerhetünk (bunkerezés, zsúr, színes kifestők, krokodilos órás fogmosás stb.), miközben egy alaktalan félelemérzettel, egy szorongásokkal teli léthelyzettel is szembesülnünk kell. A fül-szöveget jegyző Bartók Imre a következőket írja: „Altatók az éjszaka mélyéről... Verseket gyerekeknek, akik már kinőtték a testüket, és felnőtteknek, akiket csak a drót tart össze.” Tóth Kinga kisajátított valóságdarabjai egyfajta bűvócellaként szolgálnak a bemerészkedő vendégeknek, ezzel párhuzamosan azonban a külvilág veszélyeit sem rekesztik a rejteken kívülre.

*„egyszer jött egy kismadár
a párkányomra megint
mondtam neki jöjjön be
ne ácsorogjon
de elrepült hamar
mert tudta a többiektől”*

Nehézkedő lebegésű versek ezek, melyeknek légüres terében az emléktöredékek újrahasznosított úrszemétként kavarnak. Olyan kozmikussá növesztett kisebbségi-komplexus tükröződik bennük, ami egyrészt a gyerekkori kiszolgáltatottság, másrészt a felnőttkori kiszolgálás táguló-szűkülő koncentrikus köreit járja végig. „a táborozáskor / a csicskacsoportba kerül / első naptól tanulja / a megalázkodást a / tanerő segíti ebben / szabályt mutat az lesz / a csicskakapaszkodó” (34.) Persze nem a megalázott és megszorított kisgyermek panaszai visszhangoznak a mondókákban, melyeket inkább egyfajta verbális ugrálóváraként képzelhetünk el. Az olvasó is az asszociatív bakugrások mentén társíthatja képzeit a versek/rajzok által keltett benyomásokhoz. Öngerjesztő traumafeldolgozásként is értelmezhetjük Tóth Kinga féllálomszerű verselését: „a párna és a lepedő / érintkezéséből keletkezik / vékony porréteg és / lakáspenész hívja elő / nyirkos helyeken a kihullott / fogakból fon láncot védelmül / a folyamatos szél ellen a foglánc / tartja meg a súlyát kontinentális / éghajlaton a külsőfül / élővilágából nyer tápot / zúgást hagy maga után” (42.) Az állandó nyomás alatt tartott tudatalatti szavai pedig – nyilván a szerző szándéka szerint – nem burkolóznak tetszetős, rigmosos formába, ahogy azt például a „Weöres-gyermekverseknél” tapasztalhatjuk, hanem megmaradnak a fogalmi és az artikulálatlan közlés határán mozgó, játékos kommunikáció szintjén. Olykor felvillannak klasszikus(abb)an ritmizált szekvenciák (például „Közeleg a fehér macska / attól tartok el is kapja / két oldalról két pofon...”), általánosságban azonban Tóth Kinga mondókái nem illenek „se ide se oda”, másféleségük éppen abban a költői köztességben áll, ami lehet előnye is a kötetnek, de akár hátránya is válhat, ha mondjuk a gyerekirodalomhoz kötődő előfeltevésekkel, elvárásokkal vesszük a kezünkbe. Természetesen így érhetnek minket igazi meglepetések...

*„...az
üzenőfüzeten ma is boszorkány
semmi bagoly”*

Valóban kissé boszorkányos attitűd uralja a Zsúr fekete meséit, amelyek nem mellőzik az akasztófahumort sem, sőt, talán a gyermekmondókák frázisainak sötét tónusú kifricskázásában van a legfőbb erejük. Abban az egyszerre ártatlan és jó értelemben vett megátalkodott hajlamban, amely egyébként minden kisgyerekekben benne van, aki a világ felfedezése közben

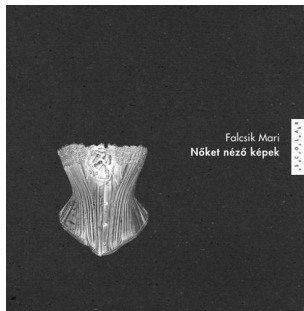
rájön annak visszásságaira, ezzel együtt pedig önnön ellentmondásaira is. Ebből a szempontból a versek a szerzői szembesítés jelölői is lehetnek, melyeknek görbe tükreben a lírai én egykori önmagával találkozik. Az ebből fakadó feszültség, illetve a korántsem könnyen körülírható beszédmód oldása-kötése teszi Tóth Kinga költészetét figyelemfelkeltővé. „cérna / volna selyem volna kifordult / a malomágon felköpte a lajta / vizsgálja azonosságát és / a körülményeit akit feldobott / aki úszik a hínárban a folyó / közepénél ott emelték ki a partra / cérna volna selyem volna / mégis kifordult” (46.) A kötet zárlatára viszont mintha elfogyna a kitarított szufla. Az olvasó is könnyedén belefáradhat az esetlegesen elvesztett fonalak keresgélésébe. De talán meg se voltak. Talán csak képzeltük, hogy összeférkelhető a szétszakadt világ. Lehet, hogy már tényleg csak drótok tartják össze. Bírjuk-e cérnával?



BÁRDOS DEÁK ÁGNES

Ilyen ez a Lajos-féle tyúkhúsleves

FALCSIK MARI: NŐKET NÉZŐ KÉPEK



Scolar Kiadó
Budapest, 2013
112 oldal, 3250 Ft

A *Nőket néző képek* férfiszemekben tükröződő nők tobzódása versben és képben, a Férfit Néző Nő szeméből visszatükrözött, pózok, amiket Falcsik Mari újra írt vagy megírt, amikbe beleírta magát annyiképpen, amennyiképp sosem mert, tudott vagy akart nő lenni e férfi-univerzumban. Szerepverseneknek is mondják mások máshol a *Nőket néző képek* költeményeit, holott csupán e pózok kaleidoszkóp-szerű változásai rajzolják ki a látszólagos szerepeket. Nők, ahogy valakik őket látják. Ahogy ők látják magukat és másokat, a világot. Ahogy értik vagy félreértik az egészet. Falcsik Mari kedvtelve rántja magára e pózokat virtuális életében, költészetében, dalaiban. A kötet első verse szórakoztató ujjgyakorlat, ha úgy tetszik, s az egyetlen Falcsik Mari által jegyzett versként (*A Pygmalion-klub*) a rá következő további negyvennyolc költeményt hivatott felvezetni tánclépésben, öt női hangra komponálva. Míg az ókori sztoriban saját teremtményébe, szobrába szeret bele Pygmalion, s epekedése tárgyát isteni segítséggel hús vér emberré változtattatja, addig Falcsik Mari klubjának Pygmalionjai – bármely nosztalgiával is gondoljanak rájuk teremtményeik, Karenina Anna, Júlia, Psyché és Csokonai Lili valamint Sárbogárdi Jolán – vélhetőleg a hátuk közepére kívánnák inkább hősnőiket, mintsem a maguk oldalára eleven oldalbordának. Túl szexire írták meg őket, majd kudarcot vallva önnön vállalkozásukban, ki-ki a maga ízlése szerint vett revansot teremtményén, a korszellemnek megfelelő stílusban. A kasszasiker mindenestre garantált azóta is, s mindaddig, míg érző szív szakad.

A Pygmalion klubtagság aktuális összejövételén Falcsik Mari, kiemelve hőseit szokásos szövegkörnyezetükből, saját XXI. századi hangját adja az irodalmi traccspartira egybegyűlteknek, akik Anna Karenina körkérdése nyomán vallanak elégedettségük fokáról az őket kitaláló férfiak íráskészségét s nők iránti empátiáját illetően. A Falcsik Mari vs. Anna

Karenina szeánsz a *Nőket néző képeket*, azaz magát a kötetet hivatott invokálni. „Már talán a nő szülte nőknek is üzenhetnétek...” – búcsúzik az est végén Csokonai Lili, ki Falcsik Mari által animáltan egy élő kan teremtményének vallja elégedetten magát, leszólva némileg Sándorka rossz tündérét, Psychét, vagy inkább magát Sándorkát. S míg Júlia szemérmesen hátrít („Will mindent tudott rólam”), Jolán, társadalmi helyzetéből következően, már a „Lajos-féle tyúkhúsleves” említésétől is elalél. Nem csoda hát, ha ennyi hála fáradhatatlanná teszi A Pygmalion-klub nőit tragédiáik és komédiáik repertoáron tartásában, mindaddig, míg akad ember, kinek olvashatnékja támad.

S hogy miért tetszik e nőknek férfi teremtoik kénye-kedve szerint élni s halni, azt Csokonai Lili feleli meg, egy vállrándítással zárva le a témát: „(...) volt, / hogy átgázoltak bárdolatlan barmok seregekben/ a lányokon sokkal silányabb szövegekben!” Ennyi.

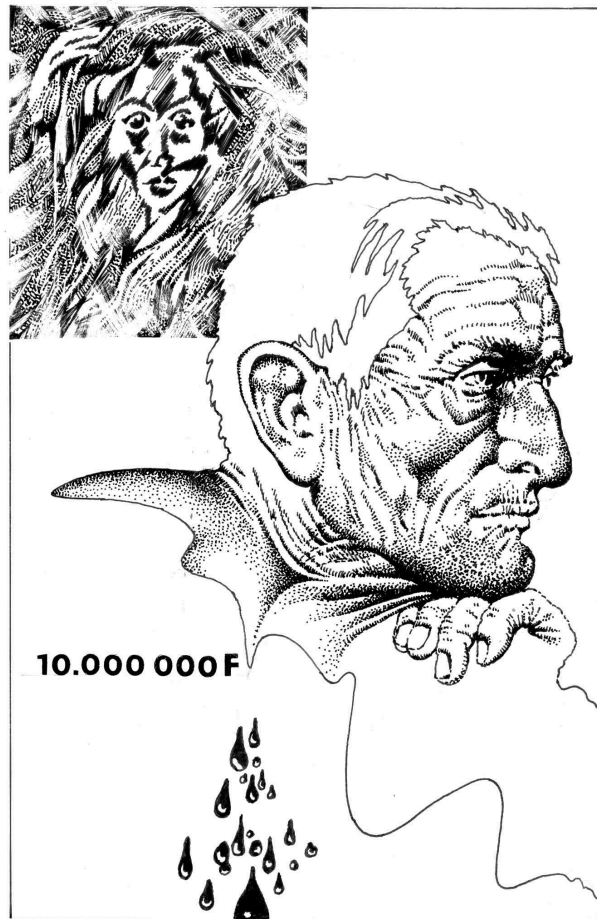
A kötetnyitó egyhangon-pendülés persze szükségszerűen interferál a további negyvennyolc vers kavarta érzelmáradással. Aggastyán arcok montírozódnak évődő ifjú ajkakra, vér, mocok, halálfejek és háború képei vetülnek tépett neccharisnyás combokra, kitárulkozó nemiszerveken át kukkolhatja a nagyérdemű a no future káoszát, míg férfizek büvészműtatványaiban felhőkarcolók, fegyverek és perverz pillantások rontanak rá a paraván mögött menyasszonyi fátylakkal, tükröcskéekkel, gyermek neveléssel és háztartási munkákkal bíbelődőkre. A *Nőket néző képekben* a különféle sorsokat, mint pózokat játékos könnyedséggel mímelő Falcsik Mari titkos küldetése a férfiak uralta ösztönélet függőségében vergődő és /vagy lubickoló nők külső és belső konfliktusairól tudósítani, rávilágítva a meghasonlások történelmi és társadalmi gyökereire, valamint a párkapcsolatokban vívott egyéni csaták nagyszerűségére és hiábavalóságára – a biológiai óra kérlelhetetlen ketyegésének idegölő zajával a háttérben.

A kalandos vagy hétköznapi történetek, Falcsik Mari teremtményeinek fiktív és valós életrajzai forgatókönyvül szolgálnak Lantos László Triceps digitális kollázsaihoz, az álom-munka illusztrációkban lepergő filmkockáihoz. A költemények társalkotásaiként létrejött képek olykor búvóhelyül szolgálnak a szerzőnek, játékos akadályt gördítve az önfeledt versolvasás útjába. Falcsik Mari és Lantos László Triceps közös projektje nem csak vizuális, de nyelvi kihívásokban is bővelkedik, főként, mikor ajtóstól ront a házba, azaz az olvasó és író intimszférájába a megszólalás brutalitása, hogy aztán a pornográfia határán nőies szeméremmel mégis megtorpanjon a szubkultúrát idéző szleng mellett voksolva: „Luv ja, te rusnya / dudva, te pudva, / újra, ha kúrva, / rúgva, te durva!”, etc.

A nőket és a világrendet leuraló durva férfibeszed hol – a Freud óta ismerős – traumagyökerű indulattal, hol ironizáló modorossággal vagy archaizáló iróniával slankítva zúdul az olvasóra és a versekben megszólaló kiskorúakra, lányokra és asszonyokra. Bár az elcsukló sírásként feltörő, sokkolóan szexista szavakkal véghezvitt önfeltárulkozás, mint az *Utcán élő lány mantrája* is, nem idegen a magyar punk költészettől – gondolok itt elsősorban Ujj Zsuzsi dalszövegeire –, Falcsik Mari verbális harakirije egy újabb extrém felütése a (női)lét elviselhetetlen könnyűségét leíró dalszövegdsungel lüktetésének. Erre a ritmusra botladozik a prostitútl a családon belüli erőszakot elszenvedett kislányig, a reklám-álmontól a szerető hitvesig és azon túl a hű szeretőig mindenki a kötetben, a nemi szerepek porosodó díszletei közt, hol ripacskodva, hol hatalmasakat alakítva – ám kivétel nélkül ugyanazokat a lépéseket variálva időtlen idők óta, filmszakadásig, számolatlanul. Ha nyolcan lennének, a hetedik ma-

ga a szerző volna – a *Nyolc és egy gyertya* című versben foglaltak szerint legalábbis: „A hetedik magam volnék, böhöm árnyék, kurta zsombék”.

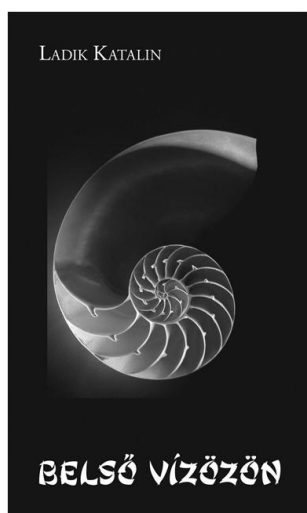
S végül, de nem utolsósorban fény hull a megsebzett egóra, a tükreiben mint képek sorában magát néző legbelső énré, ami már eleve jó móka, nem beszélve a futó kalandról, ami megesik az olvasóval, aki ösztönei mélyén az állatot ringatja.



HUSZÁR TAMARA

„Gyönyör-hajnal-halál”

LADIK KATALIN: BELSŐ VÍZÖZÖN



Parnasszus Kiadó
Budapest, 2011
110 oldal, 1470 Ft

”

Napokig foglalkoztatott Ladik Katalin *Hvar* című versének bizarr hasonlata: („sugarával megsimítja a szigetet, / miként hópihe a holt gyermeket”. [94.]) A vers hívószavai (süllyedő sziget, fagyos ég, égbe lendülő kecske, pusztulás) és a hasonlat közötti disszonancia túlságosan is egyértelmű volt. Majd rájöttem: a vers képeit, az apokaliptikus pillanatot és a holt gyermekre eső hópihe giccsét éppen a széttartásuk, az összeférhetetlenségük rögzíti, vagyis az, ami miatt a verset kezdetben elhibázottnak véltem. Nyugtalanító és felkavaró Ladik Katalin *Belső vízözön* című kötete.

Nem tudom, lehetséges-e Ladik Katalin verseit Ladik Katalin nélkül olvasni, eltűnik-e a performer a költészetből. *A szél és a szuka* című versben kétszer is felsikít a lírai én, önérzetesen és fájdalommal: „Mindenkié vagyok és senkié! / Mindenkié vagyok és senkié!” (33.) – s nehéz nem odaképzelnéni a képekről jól ismert testet, erőt, hatalmat sugárzó mozdulatokkal, miközben épp a törekenység formálódik művészeté. A semmibe révedő arc is jelenvalóvá válik, amikor elhangzik a kötet felütése: „Asszonyi életet öregedtem néhány perc alatt.” (4.) A mondatot még súlyosabbá teszi a *Nyári felhő* cím könnyedsége – és ez a szikra: már az első versnél látható, hogyan működhet, miből nyerhet energiát egy vers, amely összesen egyetlen rövid mondat. Ladik Katalin művei jól prezentálják, hogyan tudnak pár szóból álló alkotások versként helytállni.

A tömörséget nagyfokú kreativitás teszi elevenné, a versek rövidegéhez izgalmas formai, tartalmi megoldás járulnak, s alig akad olyan költemény a kötetben, amely e szempontból cserbenhagyná olvasóját. A címek szerves részét képezik a műveknek: a „Jaj. Jaj. Jaj.” (6.) szavakból álló verset is a cím lendíti mozgásba, hiszen a *Rövidhullámok* elnevezés segíti a szavak terjedését: visszhanggá, csendes siratóénekké változtatja a sort, amelynek fájdalmát épp a szünetlen ismétlődés mutatja. Némely esetben a cím témamegjelölő: *Csipke*, a szövegtest pedig a lírai magyarázat: „Horgolt fény” (41.); de

van, hogy mondatkezdő: *Égi körmök*, amelyet a vers további, csonka része zár le: „Nyakamon” (12.). A *Könnyek* című verset például *k* betűk tagolják, és zárják minden oldalról: „Két szék vagyok.” (5.), amely vizuálisan is ráerősít a tartalomra. De hogyan azonosítható a lírai én két székkel? Az értelmezés haladhat például asszociatív módon: a két székről a zuhanás, a földre esés képzele villanhat fel, amelyhez a *könnyek* szó az elérhetetlenségből kibontakozó magány és elkeseredés érzését köti – ha egyáltalán ezt az irányt választjuk.

Az olvasó ugyanis szokatlanul nagy teret kap az értelmezéshez, a kötet első ciklusa a *Zen versek* alkotásai roppant szerény terjedelmükkel a zen visszafogottságát tükrözik, mintha csak egy pillanatra akarnák megszakítani a meditáció csendjét. Csakhogy hiába kap külön oldalt minden apró mű, a versek működésének köszönhetően a csend is mozgalmassá lesz: hol női hangok visszahangoznak, hol tenyerek csattannak (*Egy tenyér hangja*: „Kaa!” [25.]) a szünetben. A párbeszédesség különösen az első ciklus verseire jellemző, s ez a megszólalásforma – ha nem a kedvvel zajló beszélgetést rögzíti – akkor az önmeghatározás szolgálatában áll. „Ki vagyok?” (19.) „Te ki vagyok?” (21.) „Itt voltam?” (34.) „Hold vagyok?” (13.) Az *én* központba állító sorok a *Belső vízözön*ben többnyire önváddal fonódnak össze, és kiméretlen őszinteséggel szólalnak meg: „Az én szeretetem pusztít, nem virágoztat. / Védd meg őt tőlem!” (57.)

Még az első ciklus végére sem kell eljutni, hogy egyértelművé váljon, az írásnak egzisztenciális jelentősége van. A *Zen versek* mintha hosszan érlelt, régóta forgatott, nyomasztó gondolatok egyetlen fölösleges szóval sem terhelt összefoglalásai lennének, amelyek végre elnyerték megfelelő formájukat, és így elengedhetővé váltak. Ladik Katalin kötetében minden vers egyetlen cél felé tart, s a célhoz vezető út egy állomását jelenti. Ez az út pedig személyes leágazásokat éppúgy tartalmaz, mint a személyes tapasztalatokból általánossá emelt személytelen kijelentéseket. Talán alkati beállítottságtól függ, talán a vallomások lírai hang erejétől, hogy úgy látszik, a személyesség bármely jele hangsúlyokkal toldja meg az alkotásokat, s kiemeli őket a többi közül. Ha Ladik Katalin vízözöne hullámszik, akkor biztosan azok versek gördülnek a legnagyobb erővel, ahol érezhető az *én* jelenléte: „Nem vágyódni utánad. / Idők végezetéig tartó felejtés.” (26.)

Az életművet tekintve ugyan igazi meglepetést nem okoz, mégis felemelő olyan lírakötetet olvasni, ahol a testről való beszéd, nemcsak, hogy nem jelent problémát, hanem olyan természetességgel nyilvánul meg, amely teljesen elveszi a felkínálkozó provokatív élt. Játék persze van bennük, és kacér nőiesség, amely hol teljesen lemeztelenítve, kétértelműséget nem tűrve tűnik föl („Vedd le a bugyimat. / Minek? / Hogy mosolyogjon a pinám.” [7.]), hol a szavak metaforikus összejátszása kínálja fel az erotikus olvasatot: „Már sötétedik. Húrjaimmal keményedek.” (14.) Az első ciklus egyik remek versében a nő olyan vad érzékiséggel és teremtő vággyal szólal meg, amely már-már a boszorkányság vadját is magában hordozza: „Legyek könyörtelen, halálos gyönyör. / Combod közt tükörcserép.” (39.) Ennek a sornak pedig nemcsak hangja van azonnal, hanem a címnek köszönhetően képe is: a *Nő tükör előtt*. Mágia, ráolvasás, varázsigé – mintha Ladik Katalin prózakötetének egyik szereplője jelenne meg: a nő, akiről azt terjesztették, hogy „tükör előtt olvas”, hogy „kuruzslással, varázslással foglalkozik” és „megidézi a szellemeket és a démonokat” (Ladik Katalin: *Élhetek az arcodon?*).

A 2007-es *Élhetek az arcodon?* és a *Belső vízözön* több ponton is kapcsolódnak egymáshoz. A második ciklus *A kör behorpad* címet viseli, amely nagy valószínűséggel a regényes élettörténet egyik részére utal: „Az öröm nélkülözhetetlen az alkotói munkában. (...) Az

örömtelen kör behorpad.” (Ladik Katalin: *Élhetek az arcodon?*) Ez a megállapítás pedig nem sok jót ígér. Az *Élhetek az arcodon?* ugyan prózakötet, mégis egy vers indítja a történetet. A *Mi a zuhogás, ha fájdalom* című alkotás habár ez esetben nem kap kiemelt helyet, úgy vélem, nyugodt szívvel kijelenthető, hogy kerülhetett volna akárhová, nem lehet átsiklani rajta: „A vonat jó, / egy évig fába nő, / nem ír verset.” (75.) Az egyszerű váz, az ismétlődés, a ritmikus lüktetés, az értelmetlenség pihentető, meditatív hatása is közrejátszhat abban, hogy a vers úgy működik, mint egy mantra: „A tenger jó, / szigetet horgol, / nem ír verset.” (75.) Az érzékenység a második ciklusnak is hangsúlyos részét képezi, de a kontextus hangvétele miatt, sötétebb színezetet kap. A szavak szintjén a halál szemantikai köréhez tartozó szavak rendezik egy ciklussá *A kör behorpad* költeményeit.

A műveket nehéz, olykor lehetetlen megnyugtató értelmezéssel ellátni; az értelem helyett az érzékelés szerepe válik meghatározóvá: a benyomások, a kiszámíthatatlanul társított szavak által felkeltett érzetek vezetnek az olvasót. A második ciklusban már nem találhatunk egy-két soros verseket, egyre több a kép, ez pedig lassítja az olvasást, a képzelet egyre nehezebben tart lépést a versek által diktált tempóval. Komor, feszültséggel teli, az elmúlásról számot adó szürrealista képkockák, apokaliptikus víziók váltják egymást. Hiába épülnek Ladik Katalin expresszív képei a természet tárgyaira, sajátos felhasználásuk révén mégis kerülnek a harmóniát: nemcsak a főnevek az igék is lélek sötét tájaira vezetnek: felgyújt, füstöl, vicsorog, vonít, sikolt, meggyullad, széttapos, fölfakad – ha értelmezni nehéz is a verssorokat, egy biztos: örömtelen helyeken járunk.

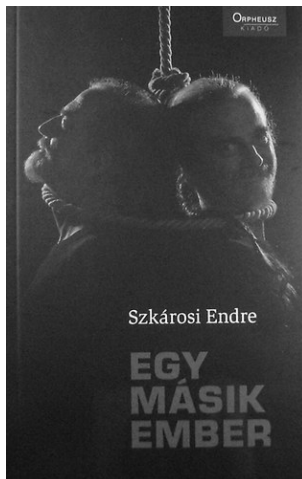
Am a kötet itt, ahogyan várható és érezhető volt, még nem ér véget. „Jó, ami van” (91.) – nyitja egy személytelen hang az *Eszmélet* című verset, amely tizenkét sorban átveszi az egész életet úgy, hogy abban a tizenkét sorban – az élet végén – még egyszer elfér: „Jó, ami van.” (91.) A szerkezeti megvalósítások nemcsak egy-egy versen belül kiválóak; folyamatos áttűnések biztosítják, hogy az olvasónak egy percig se legyen kérdéses, mindvégig ugyanazon az úton jár: az *Árnyék* című vers első sora („Láttad a halálot?” [54.]) például a második ciklusban címként tér vissza. *A kör behorpad* nemcsak ciklus, hanem verscím is egyben, ráadásul éppen az első ciklus utolsó verséről van szó, amely még jobban hangsúlyozza a két egység szoros összetartozását. Nagyon tudatosan szerkesztett kötettel van dolgunk, ha az egymást követő versek közötti kapcsolatra szeretnénk rámutatni, még lapoznunk sem kell: az *Örökkévalóság* és az *Örökkévalóság* egymásra csukódnak.

A kötetzáró vers, *A megvilágosodás ösvénye* olyan, mintha az egész kötet gondolatiságának összegzése lenne: a *Belső vízözön* verseinek kulcsszavai összekapcsolódva, spirál alakban futnak, a három füzért pedig a kiemelt *zen* szó betűi kötik egyggyé. A szelekciót vezető logika sokatmondó: nem kerülnek meglepő, lírai szóösszetételek a felsorolásba, és negatív jelentéstartománnyal rendelkező szavak is elvétve akadnak – csak pont annyi, amennyi a létezés alapszókészletben elfér: „fehér-fekete-fény-föld-gyermek-gyönyör-hajnal-halál-hang” (104.).

HUSZÁR TAMARA

Inter-avantgarde-view

SZKÁROSI ENDRE: EGY MÁSIK EMBER



Szkárosi Endre
Orpheusz Kiadó
Budapest, 2011
352 oldal

”

Szkárosi Endre mesél. Érezhetően jóban van az olvasóval, a viszonyuk szinte baráti. Az olvasó keveset tud a magyar neoavantgádról, de érzékenyen figyel. Lelkes, mert lelkes az is, aki beszél, a szöveg lendületén átüt az avantgárd „rezgés”, az alkotómunka láza. Érdeklődik, mert az mesél a korszakról, aki megélte, és úgy meséli, ahogy megélte. A könyv után Márta István *Támad a szél* című lemezét keresi, mert nem tudja elképzelni, hogyan illik össze Sebestyén Márta hangja, egy csángó öregasszony siratóéneke és az alapot adó orgonaszólam. Képzletben többször körbejárja a kiállítóteret, ahol az *ötszáz* feliratú lapokon lépdél, s arra gondol, hogy ilyen közel talán még nem járt *A walesi bárdokhoz*. Ha a vershez kötődő előadást idézi föl újra, akkor magában befejezi az utolsó, el nem hangzó sorokat, mint valószerűleg egykor a közönség. Megpróbálja visszafelé elmondani a *Nemzeti dalt*, és csendben végigüli, amíg Szkárosi lemossa a piros-fehér-zöldre festett nőket a *Hullaház* című performanszon, miközben a meghalt barátok monogramjait zengik a hangfalak. Utánajár, hogy nézett ki Bernáthy Sándor grafikája az *Új Hölgyfutár* címlapján, amely annyira felháborította a politika egyes képviselőit, hogy bírósági ügy lett belőle. Ilyen lehet a könyv előszóiban elképzelt „külső szemlélője”.

Az *Egy másik ember* személyes hangon írt avantgárd élménybeszámoló, amelynek legfőbb célja, hogy a „földalatti” neoavantgárd művészet egy részét a felszínre hozza. A választott műfaj segíti a szándékot, az emlékirat szubjektivitásának, az érzékletes, aprólékos leírásoknak köszönhető, hogy a befogadó szinte jelenlévőként vehet részt az alternatív művészvilág fontos eseményein. Az *Egy másik ember* tehát nem kultúrtörténeti tanulmány, és ez – éppen a téma miatt – a javára válik, mert így képes úgy közelíteni az olvasóját az „idegen” kultúra működéséhez, hogy az avantgárd gondolkodásmódba, az alkotás folyamatába vonja be.

A visszaemlékezés a gyermekkor azon eseményeitől indul, amelyek hozzájárulhattak a későbbi avantgárd művészi pályához. A hatvanas-hetvenes évek mintha egyenesen kínálta volna ezt a lehetőséget: a beat-irodalom, a Magyarországot is elérő hippimozgalom hatása, a szabadságot, egyenlőséget hirdető életfelfogás, a „frenetikus beatkoncertek”, a csavargás, a „hobózás” jó alaphoz járult az avantgárd művészi tevékenység radikalitásához. Mindezek mellé természetesen kellett egyfajta attitűd; az új iránti fogékonyság, a nyitottság, a kísérletezéshez szükséges művészi bátorság, s az alkotáshoz szükséges fegyelem mind olyan tulajdonságok, amelyek úgy tűnik, elengedhetetlen összetevői az avantgárd művész-létnek. Igen hamar nyilvánvalóvá válik az alkotói tevékenység kikerülhetetlensége: az önképzőköri tagság, a Balassi Bálint Szavalóköri, a folyamatos színpadi munka már előrefelé mutat – s persze a továbblépéshez szükséges rutint is biztosítja. A megnyert pályázatok, a mélyen rögzült – a szövegben idézetként megjelenő – dicséretetek, a nem szűnő megerősítések sikeres kezdetről tudósítanak.

A könyv mélyrehatóan tárgyalja a vizuális, audiális ingerekkel operáló performanszokig vezető utat. Bizonyos előadások többször is visszatérnek, természetükből adódóan eltérő leírásokkal, amely kiválóan érzékelteti a performanszok egyszerűségét. A pályakép fontos állomásait jelentő különböző csoportosulásokat külön fejezetek ismertetik: a Beatricével többször is fellépő Fölöspéldány, a Szkárosi & Konnektor és a Spiritus Noister létrejöttét és működését szinte élőben figyelhetjük. A zenei formációk mellett külön korszakot képviselnek a szerkesztett irodalmi lapok: a családias atmoszférájáról híres, műhelyként működő *Mozgó Világ* és az avantgárd művészeti alkotásoknak fórumot biztosító *Új Hölgyfutár*.

A visszaemlékezés több esetben önmegfigyeléssel, önértelmezéssel egészül ki, s az ezek nyomán felbukkanó költői kérdések szinte egyszemélyes párbeszéddé alakítják a szöveget. Az *Egy másik ember* olyan, mint egy nagyinterjú, amelyben csak a válaszok olvashatók, s ez a fajta megszólalásmód bensőséges hangulatot, intimitást kölcsönöz a szövegnek. A konfliktussal járó események ismertetése után gyakran találunk önértelmező részeket, mintha a megfelelő távlat lehetőséget adna bizonyos sérelmek tisztázására. Az, hogy a kellemetlen incidensek éppúgy részét képezik a történetnek, mint a Szkárosi Endre személyét ért vádak, csak növeli a leírtak hitelességét. Az emlékirat legizgalmasabb részei a performanszok létrejöttéhez vezető szakaszok, véletlenek, illetve a különböző médiumok közötti átjárhatóság problémájára talált megoldások leírásai. Az avantgárd határátlépési kísérletei elevenednek meg a lapokon, amelyeket a teljességre és újdonságra való törekvés igénye tartott folyamatos mozgásban.

Az akkori politikai viszonyok ugyan nehezítették a kiutazást, ám ennek ellenére Szkárosi bejárta Olaszországot, de Hollandiába, Angliába, Kanadába is eljutott, és a kiépített nemzetközi kapcsolatrendszer kifejezetten jól jött az alternatív művészeti életben. Több esetben is kiderül, hogy a kialakult ismeretségek később gyümölcsöző munkakapcsolattá értek, sőt egy nemzetközi turné sem jöhetett volna létre a külföldi barátok szervezőkészsége nélkül. Bizonyára az avantgárd alkotótevékenység lényegi részét prezentálják azok az esetek, amikor a nyelvi gátak nem befolyásolták a művészi társulást, hiszen a performanszok improvizatív jellege, a hangok, mozdulatok univerzalitása eléri, hogy a különböző nyelvű művészek könnyen becsatlakozzanak az alkotás éppen megvalósuló folyamatába. Az avantgárd közösséghez való tartozás tehát átlépte az országhatárokat, így nem meglepő, hogy a kortársak méltatása, eredeti ötleteinek rövid ismertetése is szerves részét képezi a történetnek.

Szkárosi könyve mintha arról próbálná meggyőzni az olvasóját, hogy az igazán jelentős avantgárd teljesítmények minden esetben kollektív tevékenység eredményei, amelyek akkor

jöttek létre, amikor a kreatív energiák összeadódtak. Ez azonban azzal is járt, hogy a létrehozott ösztönművészeti alkotások, performanszok háttérbe szorították a szellemi tulajdont védő alkotói öntudatot, hiszen a hierarchikus elrendeződés helyett az egyenrangúság, az egyéni érdekek helyett a közös cél jelentette a kibontakozáshoz szükséges alapot. Ez persze nem valósulhatott meg minden alkalommal; a Magyarországon rendezett nemzetközi *Polyphonia* hangköltészeti fesztiválról a franciák például azért távoztak, mert a programot hirdető plakáton kisebb betűvel szedték a nevüket, mint a többi fellépő zenekarét.

Szkárosi meglepetést akar okozni, s ez több esetben is sikerül neki. Arra biztosan nem sok „külső szemlélő” számít, hogy *A walesi bárdok*, Bornemisza *Siralmas énnéköm* kezdetű verse vagy az *Ómagyar Mária-siralom* kitüntetett helyet foglal el egy avantgárd visszaemlékezésben. A magyar, illetve nemzetközi neoavantgárd története nem kapcsolódik hangsúlyosan az egyetemi tananyaghoz, ezért különösen élvezetesek voltak a nemzetközi avantgárd együttműködést bemutató fejezetek. A minden évben más országban megrendezett *Polyphonia* fesztivál egy ízben Magyarországra is eljutott, melynek egyik fő helyszínét éppen a JATE-klub adta. Mivel Szkárosi Endre fő szervezője volt az eseménynek, az egész fesztivál ismertetése olyan, mint egy szórakoztató werkfilm: a szervezés fázisaitól kezdve, a programot záró koncert végéig minden jelentős – és némely esetben kellemetlen – részletet rögzít a kamera.

Sajnos elég hamar világossá válik, hogy éppen a sokszor említett alkotói fegyelem és pontosságigény az, amely a könyv élményszerű olvasása ellen dolgozik. Erre a legjobb példa talán az olasz kísérleti költészet prominens tagjait bemutató fejezet, ahol számtalan olasz személy- és utcanév sűríti a leírásokat. A szerző italianista végzettsége érthetővé teszi a megoldást, hiszen számára egy jól ismert környezet jól ismert tagjairól van szó, de valószínűleg az olvasók többsége könnyebben boldogult volna kevesebb tényanyaggal.

Ami hiányzik a könyv olvasásakor – s ez úgy vélem, mindenképpen pozitívum – az a szöveget kísérő zenei alap. Míg a performanszok megosztása olyan alapossággal történik, hogy az olvasó a közönség soraiban érzi magát, a zenei leírások belső megszólaltatása jóval nehezebb feladat. A hangköltészeti darabok vizuális interpretálásakor létrejövő „térköltészeti” alkotásokról, installációkról, „szoborversekről” készült felvételek is kiegészíthették volna a leírtakat – vagyis a kíváncsiság felkeltésében nagyon jól teljesít az *Egy másik ember*.

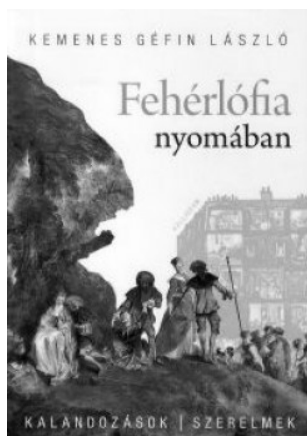
Szkárosi Endre – elbeszélte élete alapján – hihetetlen teherbírással és alkotó energiával rendelkezhet, nehéz olyan dolgot említeni, amit *nem* csinált: szerkesztett, hang- és vizuális költeményeket készített, fesztivált rendezett, külföldön turnézott, verseket írt, rádióműsört vezetett, tanított az egyetemen, és még egy japán szintetizátorzenekarnak is elintézte, hogy felléphessenek a váci börtönben. Szkárosi nem elmeséli művészeti élete fontos, érdekes eseményeit, hanem újraéli őket. Izgatott, energikus, lelkesítő, magával sodró szöveg az *Egy másik ember*, egy büszkeséggel visszatekintő ember története. Talán az „ilyesmit még nem nagyon láthattak” mondatokból lehetne kevesebb, akkor is, ha ezt az állítást nehezen lehetne kétségbe vonni. A kötet egyik legérdekesebb jelenete is éppen az avantgárd kifejezőmóddal gyakran együtt járó értetlenséget mutatja be. A Szegeden járó Jackson Mac Low-t és Anne Tardost egy nő gúnyos kérdésekkel próbálta zavarba hozni, miután befejezték az előadásukat az egyetemen. „Értse meg, hogy... poetry is not something behind our head... amit elő akarunk venni, és láthatóvá tenni. Az alkotás folyamán születik.” (319.) – magyarázta Mac Low. Ez a pillanat hevében összetett megállapítás pedig, az *Egy másik ember* alapján, avantgárd tételmondatnak is tökéletes.

KELEMEN ZOLTÁN

Nyelv – játék – emlék

KEMENES GÉFIN LÁSZLÓ: FEHÉRLÓFIA NYOMÁBAN

„(Barom, minek írom ezt?)”
(311.)



Kalligram Könyvkiadó
Pozsony, 2012
360 oldal, 3000 Ft.

”

Kemenes Géfin László a 20. század második fele magyar emigrációjának egyik legjelentősebb, egyedi hangú költője, mennyiségileg és minőségileg egyaránt jelentős életmű megalkotója. *Fehérlófia nyomában* (Kalandozások, szerelmek) című prózája a szöveg és a nyelv megnyilvánulásainak olyan területeit tárja olvasója elé, melyekről igen sok befogadónak tudomása sincs, illetve valószínűleg nem képes értelmezni azokat. Gazdagon rétegzett, gyakorta szinte észrevétlenül változtatott elbeszélői, az önéletrajz fikciójának folyamatos felülírása, a szimulált szöveghelyzetek egymásra és egymásba építése nem egyszerűen visszavonják, megkérdőjelezik vagy tagadják a Bevezetésben meghatározott(?) elbeszélői elveket, nem csupán felrúgnak minden, az olvasóval köthető(?) szerződést, hanem elsősorban szuggesztív módon közlik az olvasóval, hogy semmi sem egyértelmű a szöveg szintjén, hogy aztán a függelékként is olvasható (de a műhöz szorosán hozzátartozó) *Nyelvlecke, avagy a száműzetés gyümölcsei* című részből világossá váljon: nyelvi szinten sincs könnyen elsajátítható értelmezői-szövegértői konszenzus, minden nyelvi réteg, tapasztalat mögött, helyett egy másik lelhető fel, ahogy magában a szövegben minden lehetséges valóság mögött, helyett bármikor teremthet a folyamatos értelmezés újabbakat. A joyce-i önműködő szabad gondolatáramtól az érzelmes regények szimulációjáig minden műfaj megjelenik a műben. Mindezek figyelembevételével mellett kellene és lehet áttekintő és talán átfogó véleményt megfogalmazni a kötetről, melynek műfaji meghatározása leginkább alcíme lehetne.

A *Bevezetés* a szöveg kezdetét egy új élet kezdetével köti össze, s ez nem annyira Dante lírájára utalhat, mint inkább a regényműfaj távoli előzményei közé számítható vallomásos irodalomra, hiszen az elbeszélő szerint minden új élet leszámolással kezdődik, s „legfőbb célja a vezeklés és a jóvátétel”.

(13.) Az elbeszélő itt még kerek mondatokat ígér, ezzel a kortárs irodalomtól határolja el művét. Utóbbi ígérete talán beteljesül, előbbi semmiképpen sem. Egészében véve a *Bevezetés* pontosan az ellenkezőjét tételezi föl a szövegről, mint ami az olvasót a következő lapokon várja. Ez már *A születés* című fejezetből kiderül, mely narratológiaiul inkább Sterne *Tristram Shandy*jét idézi, semmint egy hagyományosan objektívnek tekinthető leírást, megtévezve a fantasztikus befejezéssel, mely szerint Fehérlófia első élménye a születése után az volt, hogy az egyik ápolónő fellációt hajtott végre rajta, amely aztán – ahogy az később olvasható lesz – egész életére hatással volt. Ekkor patetikus hangnemre vált az elbeszélő, melyet a későbbi szöveg ismeretében nehéz komolyan venni, mint ahogy magát az eseményt is. Már Fehérlófia csikóéveiben is fontossá válik a szépirodalom, s ez a mű végéig megmarad. Folyamatos tájékoztatást kaphatunk a főhős olvasmányélményeiről, mi több az elbeszélők rendszeresen kritika alá helyezik, illetve belső vita tárgyává teszik eleinte csupán Fehérlófia olvasói érdeklődését, később a világirodalom egész korpuszát, melyhez a kanadai egyetemi oktatói évek alatt a kortárs elméleti irodalom képviselői is csatlakoznak. (296.) Máskor az írásművészetről a 20. század második felében – főképp Borgesnek köszönhetően – elterjedt nézeteket fejtegeti egy bölcs gimnáziumi tanár a vidéki Magyarországon Fehérlófiáéknak a legsötétebb Rákosi-korszakban. (125.) A szöveg annyira nem egységes, hogy vers (többnyire szabad vers) és próza véletlenszerűen váltja egymást benne. A versekben megnyilvánuló többnyelvűség T. S. Eliot és Ezra Pound költészetére is utalhat, a nyugati líra későmodern fordulatának tekintetében.

A nyelv az, ami a maga folyton változó, minden percben új alakban mutatkozó módján a mű igazi főszereplője. A nyelv, mely minden társadalmi rétegben, minden léthelyzetben, nyelvjárásban, idegenségében az igazi. A nyelvhez kapcsolódhat a belső világ, mely már a csikóévektől az öntörvényű teremtés világa, s ez a teremtés a külvilág felé gyakran rendkívül erőteljes gesztusokban mutatkozik meg. Ezekben a jelenésekben talán értelmeződhet a főhős elnevezése, mely Kemenes Géfin egész életművét végigkíséri, eposzi méretekben is. Fehérlófia nem egyszerűen harcos, mitikus hős, táltos, aki a felsővilág és alsóvilág közötti kalandos utazásával jelöli ki a kozmosz határait, egyszersmind személyisége közvetlen kiterjesztésével be is lakja azt. A táltos mítoszok szinte minden mozzanata megjelenik a műben: „mert megtanulta mit jelent ha valakit a Tündér Rokonok tejbe-vajba fürösztének.” (98.) Szintén a vidéki rokonok ismerik föl, és nevezik nevén a csikó Fehérlófia táltos-voltát. Az elbeszélők számára a nyugati emigráció válik alvilági utazássá, itt találkozik a királylányokkal is, bár háromnál jóval többel, s a találkozások cselekménye ugyancsak bővelkedik a részletesen árnyalt leírásokban. Ugyanakkor túlnyomórészt önmagával kell megküzdenie az alsó világban, sárkányai énkivetüléseként is értelmezhetők, s mitikus barátainak egy része (Fanyüvőt kivéve) szintén követi Fehérlófiát alvilágjárásában. Az erotikus extázis és a tudatmódosító szerek használata (utóbbi jellemző a táltosokra) is megtalálható Kemenes Géfin Fehérlófiájának fegyvertárában. A szellemvilágban való utazás gyakorta lírai betétben valósul meg. Ebből a szempontból fontos lehet Fehérlófia Krisztinához köthető dzsungel-látomása (67–69.), ahol az új-ósi, idegen, mégis érthető nyelv követelményként és lehetőségként egyszerre jelenik meg. Ezt bontja majd ki részletesen, tanító jelleggel az említett utolsó fejezet. A kommunizmus elleni leleplezett „merényletük” értékelteti át a csikó Fehérlófiával fenti és lenti világ fogalomrendszerét:

„nem vagyok a világtól független itt fent az élők között, le kell mennem a föld alá, a földre, ott a hazám, nem ezek itt fent, a nyavalyások, mert itt minden átér és össze-függ, belelógok a világba amitől undorodom.” (148.)

Ez a kijelentés már előrevetítheti az emigrációt, mint hosszú alvilági utazást. A felső világra való visszatérés ezúttal is problematikus, s a szövegből nem, csak mellékleteiből értesülhet az olvasó arról, hogy végül bekövetkezett. Nyelvi szinten viszont sokkal bonyolultabb, és egyértelműen nem eldönthető a különböző világok hierarchiája, ha beszélhetünk egyáltalán erről. Az ironia, az emberi cselekedetek tragikomikus értelmezése mindvégig ott van a cselekmény háttérében. Lassacskán kiderül például, hogy Amerikába annyi '56-os forradalmár emigrált, hogy ha Magyarországon valóban annyian harcoltak volna, a magyarok nyerik a forradalmat. A Gudrunnal való kapcsolat elbeszélése egyszerre olvasható a kocsmaközi férfibú giccses panaszaként, valamint a testnyelv értelmezői csődjének tragikus történeteként. Ehhez kapcsolható Gudrun képzeletbeli levele-panasza, mely a klasszikus műveltséget (erotikus és esztétikai értelemben egyaránt) hiányolja, és saját korát, mint hanyatlót jellemzi. Mivel itt a szerető veszi át az elbeszélő szerepét, akivel kapcsolatban az olvasó az előzőekben arról értesült, hogy testileg-szellemileg-lelkileg bizonytalan, így nem lehetünk bizonyosak abban, hogy ez a kijelentés a mű fővonala szempontjából (van ilyen egyáltalán?) értékelhető. Ugyanakkor Gudrun panaszában említetik Watteau *Utazás Cythera szigetére* című festménye, mely a kötet borítóját ihlette, vagyis más szempontból mégis releváns lehet Gudrun lírai monológja. (291.) A művészetek általában fontos jelölő szerepet játszanak a műben, így áll Fehérlófia házasságának kudarca mellett Ingmar Bergman *Jelenetek egy házasságból* című filmsorozatának egy epizódja. (255–256.) A megélt élet művészetté válása kérdésének meg nem válaszolása, mikor Fehérlófia az egyik hallgatójával átszeretkezett éjszaka végén a neo-avantgárd grandiózus képeit idéző szabad versben vallja meg szeretője, Gudrun iránti szerelmét. A költemény szerzői szándék szerint soha senki által nem lesz olvasható, közvetlen ennek kifejtése után a *Fehérlófia nyomában* befogadója éppen ezt a verset olvashatja (276–277.).

A nyelv birtokba veszi Kemenes Géfin szövegét, mintha Fehérlófia egykori tanárának esztétikai képzete valósulna meg a műben. Tébolyhoz hasonlíthat ez a folyamat olyan esetekben, mint például az érsekújvári Linzen monológjai, de a cselekmény összefüggéseinek ismeretében minden szereplőnél mélyebb éleslátással megfogalmazott lényeggé válnak a felvidéki barát meglátásai (202–234.). S mintha minden szeretőhöz, minden egyes nőhöz újabb nyelvet kellene kitalálnia az elbeszélőknek, s ez a nyelvteremtés nem mindig sikerül, a szadistanezrofil vonzódást mutató Marilyn esetében semmiképpen. „Erős” – határozza meg az elbeszélő, közben tartja az elbeszélést (294.). Talán ezért szerepel rövid ideig a történetben? Kathleen Marilynnel szemben hagyományosabb elbeszélőnek tekinthető, amennyiben le is írja, amit elképzél, sőt játszik is az irodalmi hagyománnyal: „Ez a nő nem lop, hanem olyan valakinek ír, aki tudja, hogy ő IDÉZ.” (302.) Itt lép be a szövegbe a szimulált női elbeszélés alternatívája, mely az aktuális férfi elbeszélő számára először művészetben kívülként, dilettantizmusként, giccsként értelmeződik, pusztán azért, mert nem maszkulin, heteroszexuális szövegképzésről van szó: „ez a szegény szöveg ide – s – tova téblábol, se cél, se semmi, igazi női írás, vagy buzik írnak így vízszintesen (Proust, Wilde, Pasolini), indulj már el bazdmeg.” (305.) Valójában ez a csapongó és egészen törekvő írásművészet tipikusan női, ahogy erről például Földényi F. László írt Vajda Jánosné Bartos Róza *Emlékiratai* kapcsán *Egy hiányzó*

lányszem. Vajda Jánosné Bartos Róza emlékiratai című esszéjében. Ez az a női elbeszélés, amely oly szomorúan sokáig hiányzott a nyugati kultúrából, annyira különbözik a férfi esztétikáktól, hogy a férfiközpontú nyugati társadalomban valóban értelmezhetetlen. A *Fehérlófia nyomában* kapcsán ezúttal több megjegyezni való akad. Fehérlófia női szöveget olvas, s olvasása egyes szám első személyben megírt olvasás, tehát az olvasás válik az elbeszélés tárgyává (az elbeszélő ügyel arra, hogy kellőképpen tematizálódjon ez az aktus.). Az olvasás szimulációjáról van szó, csakhogy az elbeszélő, mint olvasó nőiesen, csapongva olvas, míg tudható, hogy egyrészt ő is része a történetnek, saját történetét olvassa, másrészt Kathleen szövege nemcsak női szöveg, hanem drogos látomás is, s mint ilyent reflektálhatatlannak ítéli a cselekményében részt vevő olvasó, aki éppen fikcionalitását (pontosabban verifikálhatatlanságát) tartja hibájának, holott éppen ez lehetne a szépirodalmi szöveg definíciója:

„egy elmebeteg és/vagy drogos nőtény önkívületi állapotban kiokádott irka-firkája, és nem szól senkinek, legkevésbé saját magának, mivel nem is emlékezhet arra, hogy ő ezt papírra vetette. Mert semmi sem így volt. Azaz minden nagyjából így, csak mégsem.” (306.)

A senkinek sem szóló szöveg éppen az, amire Fehérlófia Gudrunhoz írt, Barbara ihlette verse kapcsán vágyik, mint ideálisra, itt azonban, megvalósulásában problémaként jelentkezik. Kathleen írása a valódi fikció, az igazi szépirodalom, amelyre ráadásul (borgesi fordulat) véletlenül bukkan rá az aktuális elbeszélő. Csakhogy a férfi (Nietzschét idézve), Apollóni művész nem adhat hozzá formát, mert tiszta, dionüszoszi anyagiságában tökéletes, maga az anyag szabad áramlása, a nyelv, melyről az egykori tanár úr beszélt a régi vas megyei iskolában. Néhány lappal később maga Fehérlófia, mint elbeszélő bírálja felül előző nézeteit:

„A magdaléniai kortól él a férfiban egy büntudat azért, mert rátelepedett a kezdetektől tartó matriarchátusra (...) Minden, amit azóta létrehozott, főleg a technika, de a bölcselkedés és a művészetek területén is, a patriarchátus jogosultságát próbálja igazolni. A filozófia és a teológia a test és a nő elnyomását szolgálja a test és lélek/szellem szétválasztása és mindenféle test és nőtagadó dualizmusok gerjesztése által. Nézz bele, a Kabbala, Upanisádok és főleg a zsidó-keresztény Genezis mind azt állítják, hogy a test és a nő alacsonyabb rendű, mint a szellem és a férfi. Az álíró szintén ennek a nyomorult „fennálló” rendnek a szekértolója, akár tudatosan, akár nem.” (312–313.)

Ezt az elbeszélői helyzetet – és Fehérlófia esztétikai katekizmusát (312–315.) – azonban felülírja a tény, hogy ezúttal éppen egy lesbikus egyetemi hallgatót próbál lefektetni a valómást tevő, akit a legkevésbé sem érdekel a magyar irodalom, melyről Fehérlófia kíméletlen őszinteséggel nyilatkozik (315.).

A *Nyelvlecke, avagy a száműzetés gyümölcsei* című utolsó fejezetben, mely filozófiai dialógusként is olvasható, többszörösen árnyalt kifejtést nyer a női jelenlét a kozmoszban és ennek művészeti, legfőképpen pedig nyelvi következményei. A dialógus férfi résztvevője a nyelv metonimikus értelemben vett cselekvéssé válását, mint retorikai tettet tételezi, míg a női beszélő a tettek előkészítőjeként, retorikai előjáték megteremtőjeként értelmezi a nyelvi megnyilvánulást. Az elbeszélő végül mindkét lehetőséget elveti, midőn a később folytatott dialógus (a szó szoros értelmében) egy bacchanáliába torkollik, melyben a Fehérlófia csikó-

éveiben szinte állandóan jelenlévő Paradicsom elvárása jelenik meg a gyermekkorral, a szexualitással és a (nem nemi, hanem szellemi értelemben vett) ártatlansággal kapcsolatban, mely térben és időben egyaránt átértelmezi a nyugati civilizáció eddigi elvárásait. Monique, a női beszélő az egyetlen a mű folyamán, aki megkérdőjelezi a nyelv mindenhatóságát, de ezt ő is csak a nyelv segítségével teheti, nyelven mondja ki, hogy: „A nyelv önmagában nem létezik, nyílt rendszer, amelynek beszélőkre van szüksége, másként halott” (347.). A bacchanália a filozófia, mint nyelvfilozófia ünnepévé válik, jellemzően orális szexualitással illusztrálva. Az új matriarchátus, vagy inkább nimfaiátus nyelve még Monique szerint is ideális – készülő félben lévő, melyből hiányzik a férfi nyelve, mely ezúttal kimondottan a hatalommal és a történettel válik egyenrangúvá. A férfi lesz az egzotikum, a különös, melynek így valóban kitüntetett helye lesz az elbeszélésekben, de hatalma, elbeszélést befolyásoló retorikai ereje nem. K. A. az utolsó rész főhőse az elbeszélés végén azonban nem legyőzöttként érzi magát, hanem olyan Ádáként, „mint aki visszatért a paradicsomba”. (356.)



MÁTYÁS DÉNES

Az olasz futurizmus és az európai modernség



Szegedi Tudományegyetem,
Szeged, 2012

”

Filippo Tommaso Marinetti futurista kiáltványának a *Le Figaro* hasábjain való megjelenése és az európai avantgárd mozgalmak első jelentős, olasz gyökerekből kibontakozó irányzata, a futurizmus indulása után száz évvel a Szegedi Tudományegyetem Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszéke a Szegedi Akadémiai Bizottsággal és a szegedi Olasz Kulturális Központtal közös szervezésben széleskörű konferenciát rendezett Szegeden. A centenárium alkalmából tartott magyar nyelvű rendezvény volt az egyetlen országos szintű tudományos megemlékezés, elmélkedés az európai kultúrtörténet e fontos avantgárd mozgalmáról, annak akkori, későbbi és mai, aktuális problémáiról, hatásáról. A múlt e momentuma, a konferencián elhangzott előadások – további tanulmányok anyagával kiegészülve – az említett Tanszék által kiadott *Az olasz futurizmus és az európai modernség* címet viselő kötetben kerültek rögzítésre, és maradnak fenn a jövő olvasói, érdeklődői, kutatói számára.

A könyv, a tanulmányokat négy nagyobb fejezetbe rendszerezve, a mozgalom széleskörű bemutatására vállalkozik eredményesen: a szűkebb olasz kontextustól az irányzat nemzetközi valamint különböző művészeti ágakhoz való kapcsolódási pontjainak bemutatásán keresztül egészen a futurizmus tágabb, a modernség egészében való elhelyezéséig, szemléléséig jut el.

Ennek megfelelően az első, *Az olasz futurizmus* című részben öt írást olvashatunk. Szkárosi Endre (ELTE) a futurista mozgalom értékelésének problémáira világít rá (*Elmúlt-e a futurizmus? Az irányzat recepciójának problémái*), bemutatva az elmúlt száz év különböző – hol negatív, hol pozitív – véleményeit, bírálatait. A szerző mellett, hogy felvázolja az irányzat évtizedeken keresztüli megítélésének (megítéléseinek) sajátosságait, valamint rámutat azokra a tényezőkre, amelyek az egyes kritikáknak, vádakkal – alkalmanként a mozgalommal szembeni elutasításnak, *feroce ostracismo*-nak – képezhetnék az alapját, ez utóbbiak, valamint a pozitív, ke-

vésbé elfogult és árnyaltabb mérlegelések vizsgálatán keresztül fontos adalékokkal szolgál a futurizmus helyes (újra)értékeléséhez. Mindezt teszi nem csupán az olasz, hanem a magyar kultúrtörténeti színtér viszonyulásának is a bemutatásával, így módon kutatva a futurizmus különböző évtizedekben aktuális jegyeit, az irányzat lezártágának vagy aktualitásának a kérdését. Dávid Kinga (SZTE) tanulmányában a művészeti mozgalom olasz irodalomtörténetbe ágyazottságára derít fényt, amikor a XVIII. századi filozófus, Giambattista Vico és a futurizmus esztétikáját állítja párbeszédbe egymással (*Találkozások. Vico és a futurizmus esztétikája*). Ennek megfelelően a futurizmus esztétikájának és a kiáltványok szerepének vizsgálata mellett Marinetti filozófiai olvasásélményeit, Vico (és más gondolkodók) elméleteivel való ismeretségét is felvázolja, majd különböző Vico-párhuzamokat mutat fel, mint amilyenek a nyelvről, az intuíción, a művészek „divinációjáról”, az alkotók tér- és időélményéről alkotott elképzelésekben rejlő hasonlatosságok, vagy az analógiákon alapuló szövegek és az analógus nyelv megalkotásának szándékában megmutatkozó párhuzamok. Madarász Imre (DE) a futurizmus első emberének fasizmushoz fűződő viszonyáról gondolkodik („*Az utolsó óráig. Marinetti útja Salòig*”). Így módon szól Marinetti Mussolinivel való találkozásairól, az ő és a futurista irányzat fasizmussal kapcsolatos magatartásáról, s ugyanígy a „diktatórikus-totalitárius mozgalom és rendszer” előbbiekhez való viszonyulásának a mikéntjéről, amelynek során azt is felvázolja, miért nem vált a futurizmus a fasizmus hivatalos doktrínájává. Alessandro Rosselli (SZTE) szintén hasonló témát érint az „*Október 28. hadosztály afrikai eposza*” című 1937-es Marinetti-mű vizsgálatát célul kitűző írásában (*Marinetti és az abesszin háború. Il poema africano della divisione „28 ottobre” (1937)*). A fasiszta rezsim iránti elkötelezettség mellett szó esik Marinetti és az avantgárd irányzat háború iránti érzett lelkesedéséről, a futurista motívumok és fasiszta mozzanatok vizsgálatának eredményeképpen pedig a szerző azt is körvonalazza, hogy a Marinetti-műben mennyiben van (vagy lehet) szó a fasiszta háború illetve a „világ egészségének fenntartására alkalmas egyetlen lehetőségként” szemlélt futurista háború dicsőítéséről. Az első részt Takács József (ELTE) írása zárja, akinek a futurizmus jegyében is alkotó Aldo Palazzeschi kapcsolataiban tartott előadása írott változata olvasható a kötetben (*Dramaturgiai elemek Palazzeschi futurista műveiben*). A tanulmány szerzője a költő és író indulásának és futurista irányzathoz való kapcsolódásának bemutatásán túl a *Látogatás Eva Pizzardini Ba grófnőnél* című alkotás elemzésére vállalkozik, ezen keresztül (is) felvázolja Palazzeschi művészetének futurista összefüggéseit.

Az *Olasz futurizmus nemzetközi kapcsolatai* címet viselő második nagyobb egység Kabdebó Lóránt (ME) tanulmányával kezdődik (*Divatok az irodalom körül*), aki a Nyugat és a futurista mozgalom viszonyát és kapcsolódási pontjait vizsgálva ad képet a futurizmus olasz országhatáron túlmutató hatásáról, az arról hazánkban kialakult véleményekről. Ennek megfelelően szó esik Ady Endre, Babits Mihály, Balázs Béla, Szabó Dezső, Kosztolányi Dezső avantgárd irányzathoz való viszonyulásáról, az írás második felében pedig Szabó Lőrinc pályájának futurista jegyeket viselő mozzanatairól, külön hangsúlyt helyezve az *Áradás! Áradás! és az Óda a genovai kikötőhöz* című költemények efféle sajátosságaira (ilyenek például a „futurista maszok” felöltése vagy a „futurista technikából kinövő látásmód”). Karafiáth Judit (ELTE) a futurizmusnak a *Le Figaro*-ban közölt kiáltvány megjelenésével egyidejű Franciaországbeli kapcsolatait és fogadtatását vizsgálja (*Marinetti, a futurizmus és a franciák*), különös tekintettel a szürrealizmushoz, a dadaizmushoz és az azokat megelőző, „idősebb korosztály”-t képviselő alkotók művészetéhez fűződő viszonyára. Írásában nem csak a futurista gondola-

tok közléséhez alkalmazott műfaj (kiáltvány) megválasztásának a háttérére és (Franciaországról lévén szó, természetesen) a *Le Figaro*-ban való megjelenés körülményeire tér ki, hanem olyan francia alkotók, támogatók vagy ellenzők viszonyulásait is bemutatja, mint Apollinaire, Proust, Frédéric Mistral, René Ghil, Valentine de Saint-Point stb. Tóth Szilvia (ME) hasonló kultúrtörténeti talajon vizsgálódik, és a svájci születésű francia költő és író Blaise Cendrars futurizmussal való kapcsolatát elemzi (*Cendrars és a futurizmus*). Tanulmányában amellet, hogy bemutatja, Cendrars hol és mikor ismerhette meg az avantgárd mozgalmat, a közte és Marinetti közötti különbségekről és hasonlóságokról (a sebesség szerepe, a „költői forrásvidék” stb.) is hasznos adalékokkal szolgál, amelynek során konkrét költeményekre is kitér. Az ezt következő három írás azon nemzet futurista művészetét veszi – méltóképpen – górcső alá, amelyben a futurizmus olasz térnyerése mellett a legtermékenyebbnek bizonyult: itt az orosz avantgárd irányzat egyes jelentős momentumairól olvashatunk. Kalafatics Zsuzsanna (ELTE) az orosz futurizmus(ok) megjelenését és művészeti attitűdjét szemlélve az egyes csoportok „ritualizáltság”-át és az „esztétikai útkeresést meghirdető” kiáltványaik rituális funkcióját elemzi (*Az orosz futurista kiáltványok rituális funkciói*). Ennek során a századelő futurista (és egyéb) manifesztumainak tartalmáról és szándékairól általában véve is gondolkodik, majd kitér a főbb orosz futurista csoportosulások (kubofuturisták, egofuturisták és így tovább) által kiadott kiáltványok sajátos jellemzőire (teatralizáció, provokáció, tanúságtétel stb.) valamint ezek vizsgálatára. Akárcsak arra, ahogyan a kiáltványokba 1917. után beszüremkedett a meggyőzés szándéka, és idővel „a szovjet kulturális térből” nem csak a manifesztumok rituális funkciója, de maga az avantgárd is eltűnt. Szőke Katalin (SZTE) Benyegyikt Livsic *A másfélszemű íjász* című könyvét teszi vizsgálatá tárgyává (*Benyegyikt Livsic: A másfélszemű íjász. Az orosz futurizmus elméleti memoárjai*), amely az „orosz futurizmus korai történetének egyik legfontosabb forrása”, ennek bemutatásával pedig – Livsic tekintetén keresztül – betekintést enged az orosz futurizmus történetébe, egyes jelentős csoportosulások célkitűzéseibe, valamint az orosz futurizmus francia szürrealizmushoz, olasz futurizmushoz és Marinettihez való viszonyulásának mikéntjébe is. Bagi Ibolya (ELTE) a század eleji orosz művészet, az avantgárd mozgalom és a nők kapcsolatát, a női alkotók orosz avantgárd irányzatokban betöltött szerepét tanulmányozza, különös tekintettel Jelena Guro futurizmus mellett impresszionizmushoz is kapcsolható művészetére (*Az orosz futurizmus szelíd kép-írója: Jelena Guro*). Előbb olyan karizmatikus „amazonok”-ról szól, mint Natalja Goncsarova, Alekszandra Ekszter vagy Olga Rozanova, majd Jelena Guro költészetének, prózájának és festészetének vizsgálatakor több futurizmussal rokonítható jegyre is rávilágít. Ugyanakkor azt is érzékelteti, hogy mindenekeelőtt mégis a háttérben meghúzódó szellemiség az, ami Guro finom és érzékeny látásmódját és formakísérleteit a „sokszor durva kifejezési formát öltő futurista alkotások”-hoz közelíti. Pál Ferenc (ELTE) már Európa más területére fókuszál, és a futurista mozgalom portugáliai történetét írja le (*A futurizmus, mint a portugál modernizmus „beteljesedése”*). Miután az irányzat brazil (vagyis szintén portugál nyelvű) modernista irodalomban betöltött szerepére röviden ugyancsak kitér, olyan alkotók futurizmushoz közeledő, de attól el is térő művészeti eljárásait és ihletettséget tárgyalja, mint Fernando Pessoa vagy Almada Negreiros. *A futurizmus hatása a kanadai kultúrában és kritikában* címmel írt tanulmányában Kürtösi Katalin (SZTE) pedig már a tengerentúlra koncentrál, és egy keveset kutattott témát, a futurizmus közvetlen vagy közvetett hatását, kapcsolódási pontjait térképezi fel

az 1920-as évek második feléig bezárólag a kanadai francia (pl. Guillome Lahaise) és angol nyelvű (pl. Arthur Stringer, Oliver Call) művészeti életben.

A harmadik, *Futurizmus az irodalmon túl (képző-, ipar- és filmművészeti lenyomatok)* címet viselő rész Nahóczky Judit (ELTE IDI) tanulmányával indul, aki a centenárium kapcsán 2009-ben rendezett három kiemelt kiállítással foglalkozik (*Az olasz futurizmus kritikája a centenáriumi kiállítások tükrében*). A kiállításokhoz „bevezetőként” is szolgáló milánói poszt-impressionista tárlatról, a „*Futurizmus Párizsban*” című Pompidou Központ rendezte római kiállításról valamint a milánói „*Futurizmus 1909-2009*” kiállításról értekezve az avantgárd mozgalom más irányzatokra gyakorolt hatását is bemutatja, közben pedig jól kirajzolódik az a néhány évtizede érezhető, a futurizmusról alkotott képpel kapcsolatos szemléletváltás, amely az olaszországi és külföldi környezetben is hozzásegít – magukon a kiállításokon keresztül egyaránt – annak megfelelő (újra)értékeléséhez. Marco Deluchi (SZTE) írásának célja a futurista jegyek felderítése néhány magyar porcelán és majolika gyár (Zsolnay, Herendi, Hollóházi stb.) által készített hétköznapi és díszterméken (*A futurizmus lenyomata a magyar iparművészetben*). A szerző, miután megpróbálkozik a magyar és az olasz történelmi avantgárd közötti konkrét kapcsolatok – de legalábbis az ún. „kisebb művészetek” – területén jelentkező hasonlóságok forrásának a felderítésével, nem csupán a formatervezés, hanem a díszítés és a grafikai vonalvezetés futurista vagy ahhoz közelítő vonásait is számba veszi, közben pedig kísérletet tesz ezen elemek magyar tárgyakon-tárgyakban való megjelenésének a magyarázatára, valamint a konkrét díszítések (sportágak, fűrészfogas vonalak stb. ábrázolása) és az ezek kivitelezésekor alkalmazott technikai megoldások (pl. a festékszórópisztoly használata) bemutatására. Cserjés Katalin (SZTE) a mozgás, a dinamizmus képzőművészetekben (mindenekelőtt festészetben) való ábrázolásának és – az ezzel egyúttal össze is függő – érzékelésének a lehetőségeit és problémáit járja körül (*A mozgás ábrázolása a képzőművészetben – gondolat-gyűjtő*). Az erre vonatkozó elképzelések felvázolása mellett a szerző válogatást nyújt több főbb mozgást ábrázoló alkotásról, valamint a modernség viszonylatába is beemeli ezt a futurizmusnak is alapkövéül szolgáló témát. A filmművészet területéről merít Orosz Márton (ELTE MDI) írása, aki a futurizmusból levezethető gondolkodásmód hatását tanulmányozza a mozgóképkultúrában és „az általános értelemben vett médiaművészet kibontakozásában” (*Futurista filmutópiák. Az avantgárd animációs film magyar vonatkozású kapcsolatai*). A futuristák filmhez való hozzáállása valamint a bécsi és a német közeg mozgás és dinamizmus(ábrázolás) iránti érdeklődése több ponton is kapcsolatba hozható magyar nevekkel, így például Gerő Györgyével, Grósz Dezsőével, Gáspár Béláéval, László Sándoréval, Pál Györgyével, a tanulmány pedig épp ilyen (és további) kapcsolódási pontokat térképez fel.

Az utolsó nagy egység *A hazai és az európai modernség néhány jelensége* cím alatt olyan tanulmányokat foglal magába, amelyek a futurizmus modernségbeli pozíciójának értékeléséhez szolgáltatnak adalékokat az avantgárd irányzathoz is kapcsolódó-kapcsolható, annak stílusjegyeivel is rokon(ítható) művészeti megnyilatkozások egy-egy aspektusának bemutatásán keresztül. Martonyi Éva (PPKE) azon tényezőket vizsgálja, amelyeket az avantgárd mozgalmak és a francia szürrealizmus örököltetett a futurizmustól, különös tekintettel arra, hogy „a forradalommal kapcsolatos esztétikai és politikai érvelés”, a „tett és a gondolat viszonya” és annak értékelése hogyan jelent meg a bizonyos szempontból a futurizmus egyik örökösének is tekinthető francia irányzaton belül egyes 1956-os eseményekkel (is) foglalkozó szövegekben, könyvekben illetve dokumentumokban (*A francia szürrealisták és az 1956-*

os forradalom). Békés Izabella (SZTE IDI) Szentjóby Tamás nehezen kategorizálható művészetét teszi elemzése tárgyává (*Szentjóby Tamás, a nem művészet művésze*) a művész avantgárd valamint a század második felére jellemző neoavantgárd törekvéseknek a talaján is mozgó verseinek és *happening*jeinek a bemutatása és vizsgálata során. Kovács Nikolett (DE IDI) pedig a szürrealista művészetelmélettel kísérletező, festészeti technikákat is alkalmazó Michael Ende egy könyvét és annak főbb motívumait (tükör, labirintus) elemzi (*Michael Ende szürrealis víziói a Tükör a tükörben c. novelláskötetben*), ezáltal is tágítva a futurizmus és az azzal többé-kevésbé egyidejű irányzatok hagyatékának értékelési horizontját.

Mint az a fentiekből is látható, a kötet az 1909-es indulású futurizmus jelenségét, hatását, irodalmi és művészeti kapcsolatait vizsgáló széles látókörű, energikus és – ha úgy tetszik – dinamikus dokumentum, amely várhatóan fontos állomása lesz az említett mozgalommal kapcsolatos kutatásoknak éppúgy, mint az avantgárd irányzatok területén végzett vizsgálódásoknak. A jövő birtokbavételét, a technikát, a mozgást dicsőítő futurista esztétika és művészetelmélet megértését és értelmezését számos színes illusztráció segíti (a fekete-fehér képanyagról nem is beszélve), amelyek többsége a futurizmus legjelentősebb és leghíresebb művészeinek (Umberto Boccioni, Giacomo Balla stb.) alkotásait ábrázolja; egyfajta „Előszó utáni előszó”-ként pedig – a témára való ráhangolódást elősegítendő – a *Le Figaro* 1909. február 20-i számának *Manifesto del Futurismo*-t közlő oldalát is szemrevételezheti az olvasó. A széleskörű hallgatóságot és országos szinten is számos előadót megmozgató konferencia anyagát dokumentáló, Dávid Kinga és Madarász Klára szerkesztésében megjelent kötet méltó őrzője az utókor olvasói, kutatói számára a futurizmus kerek száz évéről folytatott emlékezésnek-elmélkedésnek, és fontos adalékokkal szolgál az irányzat jövőt is formáló, helyes (újra)értékeléséhez.

(Dávid Kinga és Madarász Klára [szerk.], *Az olasz futurizmus és az európai modernség. [A futurizmus megalapításának 100. évfordulója alkalmából rendezett tudományos konferencia előadásainak írott változatai.] Szeged, Szegedi Tudományegyetem, Olasz Nyelvi és Irodalmi Tanszék, 2012.*)

BENEDEK SZABOLCS

„Minden történet cipeli a maga lemezét”

MARTON LÁSZLÓ TÁVOLODÓ: BAKELITSZOMJ



Kalligram Kiadó
Pozsony, 2013
144 oldal, 2600 forint

Fölösleges okoskodásnak tűnik, ám unos-untalan szeretem elmondani: a bakelit igazából vinil. Mármost hogy azok a zenehallgatásra alkalmas fekete korongok, közepükön színes címkével, vinilből készülnek, és túl azon, hogy egyik is, másik is műanyag, igazából nincs közük a bakelithez. Utóbbinak köztudomásúlag jellegzetes szaga van, emlékezzünk csak vissza a Magyar Posta hajdani, piros, zöld és vajszínű telefonkészülékére. A hanglemezeknek azonban nincsen szaga – és nem föltétlen azért, amiért a pénznek sincs. Hiába emlegeti Murakami Haruki is az 1Q84 című regényében a fekete zenekorong bakelitszagát, ez tévedés, annak legföljebb vinilszaga lehet.

Na de ez, itt és most, lássuk be, szórszálhasogatás. A vinil-lemez nálunk bakelit. Valamikor és valamiért ekként rögzült, így emlegetjük. S ha már itt tartunk, említsük meg azt a mostanában sűrűn emlegetett zenepiaci trendet is, miszerint visszatérőben vannak a bakelitlemezek. A letöltések előretörésével az ezüst színű CD-k egyre inkább a feledésbe csúsznak, ám a rajongók és a szakértők (szakszóval mondva: az audiofilek) továbbra is szeretnék kézbe venni és nem csupán virtuálisan birtokolni a zenét. Ehhez pedig a bakelitlemez a legjobb választás, ami az audofil élményeken túl kétségkívül a legéletszagúbb. Marton László Távolodó például – ahogy új kötetéből is kiderül – 2005-ben tért vissza hozzá.

„Marton László Távolodó vagyok, újságcikkeket és novellákat írok. Már régóta nem izgatnak a könyvek, és elkerülöm az írókat is, de az írás azért megmaradt. Naplót is írok, most letűnt, régi lemezekről éppen. És ahogy a lemezjátszón pörögnek, időnként úgy beleszédülök, hogy ami mögöttem van, az elém kerül, és ami előttem, az mögém, és közben testet öltenek a hangok, mintha még beszívhatnám az illatukat.”

A fenti sorok egy, a hajdan szeretett nőhöz szóló e-mailből valók, de bekerültek a kötetbe is, ily módon indokolván annak jogosultságát és célját. Marton László Távolodó

zenei naplója, olykor füves könyve 2011-re datálódik. Az évszámot mindjárt a január 17-ei keltezésű, a Trabant együttesre és az *Eszkimó asszony fázikra* vonatkozó bejegyzésből ki lehet találni. Ekkor látogatott haza Méhes Marietta és lépett majdnem három évtized után újra színpadra Víg Mihályékkal, de fellelhetünk további utalásokat is a könyvidőre vonatkozóan (pl. az ugyancsak zenerajongó Václav Havel halála, vagy a Moszkva tér át/visszakeresztelése). A szöveg alapvetően mégse a jelenre reflektál, sokkal inkább a múltra, olykor az egészen közeli közelmúlt. Gyermekévek, ifjúkori szerelmek, házasságok és válások, kedvenc négylábúak, munkahelyek, rég látott ismerősök váltják egymást a kötet lapjain, a beatkorszaktól kezdve az első Sziget-fesztiválokig.

Egyéb hiányosságaim mellett azt is be kell vallanom, hogy nem vagyok zeneszakértő. Sőt zenei érdeklődésem majdnem kizárólag egyetlen együttes ténykedése körül forog. A Marton László Távolodó kötetében említett lemezek jelentős részét nem ismerem (bevallom, nem számoltam meg, hány korongról esik szó, de nagyon sokról). Tudatlanságom, most legalábbis azt tapasztaltam, tulajdonképpen jó dolog, így ugyanis egy csomó új ismeretet szerezhettem a Chase együttes tragédiájától kezdve az ausztrál underground történetén át addig, hogy miként került a Yardbirds a *Nagyításba*. A könyvnek ugyanakkor mégse ezek az igazi erősségei, elvégre attól, hogy felmondjuk az utóbbi néhány évtized zenetörténelmét, még nem csinálunk irodalmat. Marton László Távolodó viszont író, mégpedig jó író: mondatai pontosak, jelzői a helyükön vannak, észrevételei találóak.

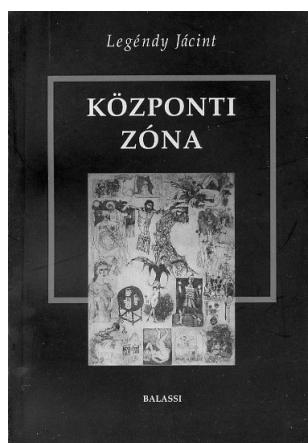
A *Bakelitszomjat* nevezhetnénk egyik oldalról szubjektív zenetörténetnek, ám annál több – egy még véget nem ért korszak és egy életút hanglemezben elbeszélte hiteles lenyomata. Nagyon profánul szólva azt mondhatnánk, hogy a rock and roll és Márai Sándor minieszékből összeállt naplóinak hatását lehet benne felfedezni. Na és olykor Bukowskiet, akiről különben azt jegyzi föl M.L.T., hogy „(...) az én esetem. Ráadásul egyre többen tudják rólam. A múltkor is azt írta rólam egy faszi, hogy én akarok a magyar Bukowski lenni. És ha jól értetem, nem hízelgésnek szánta. (...) De hogy van köztünk valami, az tény. Nem fogom kifejteni. Csak ne lett volna olyan avétos a zene ízlése.” Bukowski egyik elhíresült portréja mindenestre ott van Marton László Távolodó lakásában, ez a kötet egyik fotójából is kiténik. (Jut eszembe, a képek is jók.)

Feledném az olyan hangzatos, ám rég elkopott szólamokat, hogy az „öreg hippy”, meg sex, drugs & rock’n’roll és így tovább. Nem erről van szó. Hanem arról, hogy ez a könyv egyik érv amellet, hogy mennyire igazuk lehet azoknak, akik úgy vélik, hogy a zene a legerősebb, legkifejezőbb és legérzékibb művészet. Marton László Távolodó egész élete és minden műve a zenéről szól, a zenével kapcsolatos. S itt nem csak az olyasmikre gondolok, hogy például életrajzi párhuzamot von Patti Smithszel, akinek és az élettársának ugyanúgy nem volt pénzük koncertre vagy moziba, és mindig ugyanazokat a lemezeket hallgatták odahaza, mint ahogy az ifjú Marton László Távolodó és akkori szerelme is; vagy hogy M.L.T. 1992-ben, az első Klezmatiks-koncertjén élte át, hogy milyen jó zsidónak lenni („addig nem sok örömet találtam benne, bár különösebben nem is foglalkoztatott”). Az, hogy milyen érzés beszerezni az *Illések és pofonok* című lemez első, dupla borítós, mono kiadását, vagy milyen volt anno az Omegával pingpongban forgózni, színfolt és érdekes dolog. Ám ha a vénákban folyton dübörög a rock and roll, az akkor is egyedi írói világot hoz létre, amikor éppen nem a zenéről esik szó, hanem mondjuk a néhai édesanya hajdani zárójelentéséről, vagy a húsz év után újrakezdet tanításról („ugyanaz a lemez”). A *Bakelitszomj*nak ezek az életszagú etűdök a legerősebb, a legmélyebb, egyben a legmegindítóbb részei.

EVE ALEXANDER

Központosított egyetemesség

LEGÉNDY JÁCINT: KÖZPONTI ZÓNA



Balassi Kiadó
Budapest, 2006
66 oldal, 1600 Ft

”

Legény Jácint költészete látszólagos bonyolultsága ellenére nagyon is egyszerű. Újszerű és gazdag szókapcsolataiban első olvasásra nehéz eligazodni, de a második vers után már elragadnak az illatokkal, formákkal és színekkel stimulált reflexiók, és ott találjuk magunkat a parkban, ahol a megannyi életjelenség sokszoros zoomban tárul fel előttünk. A szöveg igényes megszerkesztettsége nem hagyja elszabadulni a kontrollt, így lesz Legény költészete feszült és kimért. Mégsem érezhető rajta izzadtság és elfáradt lendület, pedig aprólékos, kitartó munka van mögötte.

A szerző *Központi Zóna* című kötete érzékenyen interpretálja a hétköznapi világ hangulatát, melyet az objektivitás látszatával tár fel. Hogy verseinek szöveges formájára utaljak, sorai egymásba áramlanak, miként a folyó hullámai, s akár egy inverz valóságban, tutajokon, szigorú, ember ácsolta hasábokon bocsátja őket élénk, mert nála ez is megtörténhet: nem a tutaj halad a vízen, hanem a víz hullámoz a tutajon, ergo a szövegtest mértana gyakorlatilag szabályozza a gondolatok csapongását, így pontosabbá válik a nyelvi kifejezés, mely alapvetően áradó és energikus. További kettősség jellemző az ábrázolásmódra, hiszen a természeti képek napfényel borítják az oldalakat, mintha taoista költő sorait olvasnánk, máskor azonban stroboszkóp villogása közben indulhatunk új utakra. Természetesség kontra civilizáció, öreg mesterek kontra punkok.

Az első ciklusban megnyílik Legény négy soros *Lepkeháza*, ahova belépve máris szembesülhetünk a költő szépséghez, egyetemességhez fűződő bensőséges viszonyával. Ám valójában mit is takar a *Lepkeház*? Lehet az ihlet csarnoka, a szerelem kastélya, vagy spirituális templom. Az alkotó versei víziók egy jellegzetes gyűjteményen belül, kiállításra termetek, így amikor kötetének nyomólemezeit oldalméretre vágja és üvegkeretbe csúsztatja, máris képzőművészeti elgondolásként érvényesülnek hasáb alakú írásai. Remélhetőleg a

Nomade Galéria* fennmarad, s nemsokára láthatjuk, az említett szövegek hogyan változnak át előttünk intermediális művekké, ugyanakkor a verseskötet részleteivel és grafikai kiegészítőivel együtt miképp realizálódnak egységes térinstalláció formájában. A lírai alany álmai vizuális kultúránkat gazdagítják, ahogy haladunk a költő által létrehozott nyelvi fondorlatok ösvényein e sokféle mikrokozmoszból építkező világ legapróbb elemei közt. Nyilván szembeötlők, a *Halottak éjszakája* mennyire hatásos vers, a valóságfelettség realitása, a temetői látomás pontos fotográfiája: „és többi el- / hunytam látom a ned- / ves parcella sarkán szín- / te rohamban törnek rám / mint hisztérikus rajon- / gók nagyapám a csöröm- / pölő bringán kálárcsot / hoz nekem és marti- / nis szédületben karomba / pördül a régi szomszéd”. A vers alakjai megelevenednek, hozzánk közel állónak érezzük őket, mintha csak a saját halottaink lennének. Mert nekünk is vannak halottaink, akiknek *körmei fluoreszkálnak*. Nekünk is vannak emlékeink a rokonok köréből, tehát szűkebb környezetünkben, ahol gyermekkorunk telt. A kékpek fekete gyöngyei ónix-nyaklánczá fonódnak.

Néhol a hasáb formájú versek tutajait felváltja egy-egy hagyományos verskeret, ahol félrímeket találunk, ezzel is fokozva a zeneiséget és a témához illő misztikus hatást. A *Szédület* című versben Gulácsy Lajos festményére, az *Ópiumszívó álmára* emlékeztetve, Legédy drogmámorhoz hasonlítja a szerelmet, melyben összeolvad a két tudatállapot. Meghitt, közelséget árasztó miliók tárulnak elénk, a végső menedékhelyek: a virágzó természet bukolikája, barokkjá, a szerelem szédülete, a női test kincstára, a rokonok emléke, az ifjúság perzselő szele, szembeállítva egy hideg, idegen, fémes csillogású univerzummal: antennák, gépkocsik, kóláspalackok, vagy konténerek fájó üzenetével. A több versben lírai alanyként megjelenő fiú ugyancsak az előbbi intim viszonyok által próbál felszabadulni a drasztikus multivilág merev és gáncsoló törvényei alól.

A kötetet záró, önreflexív írás végén egy *gyöngéd, érzékeny forradalmár* alakja tűnik fel, a megoldást egyfajta békés aktivitásban, illetve harcoss passzivitásban: a béke küzdelmében találja. Közéltézési módja alkalmanként bármennyire is radikálisnak vélhető, azt természetközeli ábrázolásmódja is tükrözi, hogy az erőszakból nem születhet konstruktív világmegváltás, talán csak saját magunkat válthatjuk meg. És tulajdonképpen ebben rejlik a legnagyobb *Kihívás*. Hiszen Legédy *töltényei lepkék*. E gondolat, persze, nem idegen a '80-as évek ellenkultúrájának felfogásától, így a *Berlin felett az égben* filmre vitt klubok művészeitől sem. Kimondottan érdekes vonulatot képeznek a versenyagon belül az underground vonatkozású szövegek, melyek hatása talán a harmadik ciklusban érzékelhető leginkább, jelezve, hogy a kötet ilyen szempontból ugyancsak sajátos színfoltja napjaink magyar irodalmának: „A kresz- / táblákon ipari zenét komponált a szél és / mögöttünk aggszüzek zsémbelődtek. Szilaj / koncertre érkeztünk, de rögtön a tömegbe / vágtuk magunkat. Pogóztunk és tudóre / szívtam az összetartozás cigarettafüsttel / kevert levegőjét. Kettőig buliztam és zárás / után a parkban kamaszlányok tanítottak a / szerelemre. Hazafelé a srácok egyetemes / forradalomról beszéltek de erőszak nélkül- / liról. A hold sárga pupillaként bámult / minket és szavaik visszhangzottak a házak / közötti csöndben.” (Fekete ünnepély)

Legédy Jácint költészete tudatos tudattalanság, központosított egyetemesség, amennyiben arra gondolunk, hogy az egyetemesség mindenre kiterjedő világában is létezik egy központ, amely az egész felett áll, de a kozmosz minden részét tartalmazza, mint egyfajta szubsz-

* A nyomólemezt tárlat a szerző kollázsaival együtt 2012 őszén került bemutatásra a Nomade Galériában (Bp., V. ker., Anker köz 2.).

tanciája annak. Mióta Einstein relativitáselmélete bizonyítást nyert, tudjuk, hogy az abszolút valóság fogalma többé nem érvényes. Ettől kezdve a kortárs művészet új ajtókat nyithat meg bennünk. Nem egyetlen, hanem akármennyit. Nem valahogyan, hanem akárhogyan. A kötet figyelemreméltó: hol otthonos hangulatával, hol pedig az elidegenedés szürrealista vízióival kelti fel érdeklődésünket. Mindezt a mi Központi Zónánkban teszi.



BARLOG KÁROLY

A kelet-európaiság dicsérete

DRMÁRIÁS: NEM ÉLHETEK MILOŠEVIĆ NÉLKÜL



Noran Libro
Budapest, 2011
224 oldal, 2849 Ft

*Én egy kelet-európai zombi vagyok,
Köszönöm-köszönöm, jól vagyok.
Éjjel nem alszom, nappal nem vagyok ébren,
A nyugat-európaiakért aggódom.*

(Tudósok: Kelet-európai zombi)

Sok szempontból fontos drMáriás tavalyelőtt megjelent könyve, a *Nem élhetek Milošević nélkül*, s tán meddő próbálkozás lenne itt mindazon okokat felsorakoztatni, amelyek szükségessé teszik, hogy egy újabb méltatás íródjék róla. Mégis tennek egy kísérletet arra, hogy bejárjuk – akár valami posztmodern Tar Lőrinc – a szöveg bugyrait, és felhívjam a figyelmet arra, hogy miért is jó kézbe venni ezt a kötetet.

Kezdhetném azzal, hogy Máriás nagyon éleslátású, és éles nyelvű szerzője a magyar irodalomnak. S lám, ez a szimpla kijelentő mondat máris egy csomó kérdést vet fel azzal kapcsolatban, hogy hol is van tulajdonképpen drMáriás helye irodalmunkon belül? Mennyire veszi például komolyan a fent említett kötetet az irodalmi „közvélemény”¹? Egyáltalán, honnan kell közelíteni a kötethez: az irodalom felől, vagy máshonnan? Időszükében nem vállalkozhattam arra, hogy végigjárjam a könyvtárakat, és kimutatást készítek arról, ki hogyan, és hová, az állomány mely részébe sorolta be ezt a könyvet – annyi bizonyos, hogy nem volt egyszerű dolog a kategorizálás. Mert a *Nem élhetek Milošević nélkül* egyszerre zenetörténet, dokumentumpróza, kalandregény, önéletrajz, napló.

A kötet napló jellegére maga a szerző utal, egy, a *prae.hu* oldalán olvasható interjúban. A mű elbeszélésmódját vizsgálva elfogadtatjuk ezt a megközelítést, azzal a kitételrel, hogy azért mégsem viseli magán a napló minden jellemzőjét.

¹ E szöveg megírása közben is kaptam olyan jelzéseket, hogy jobban tenném, ha inkább valami hasznosabb dologra fordítanám az időm.

Kezdhethném azzal, hogy a naplóbejegyzések egy időrend mentén, egy kronológiai szála fel-fűzve követik egymást, ezzel ellentétben ez a szöveg nem mindig tartja az időrendiséget. Vannak benne a jövőbe előreutaló gesztusok, illetőleg a múltban lezajló események között is szabadon mozog a szerző. Ennélfogva nevezhetnénk ezt a szövegkorpust dokumentumprózának, melynek egyes történetei valós eseményekből merítenek, a szerző múltjának szilánkjai; mindazonáltal önéletrajz, mert rengeteg autobiografikus elemet tartalmaz, és elengedhetetlen velejárója a történelmi-társadalmi háttér bemutatása. Talán épp emiatt tudott engem ennyire meggyőzni. Mindig is vonzódtam az önéletíráshoz, a naplókhoz, emlékiratokhoz, mivel azokat olvasva nemcsak magáról a megírójukról kapunk képet, hanem azokról is, akik körülveszik őt: a kortársakról. Na, meg a társadalomról, amelyben élnek. De sok esetben éppen ez ezeknek a munkáknak a buktatójuk, hogy a szerző könnyen kísértésbe esik (sokszor akaratlanul), és egyfajta idealizált képet közvetít az olvasó felé. drMáriás őszinte hangja megnyerő, mondatainak sokszor erős sodrása van, ám a zenekarról szóló, kissé túlkapó megnyilvánulások olykor megakasztják az elbeszélést. Szerencsére nem annyira, hogy elvegyék a kedvünket az olvasástól.

Bizonyára azt sem kell hosszasan magyaráznom, hogy miért használtam fentebb a kalandregény kifejezést, mint műfaji meghatározást. Ha elolvassuk ezt a hömpölygő, folyamatos mozgásban lévő élettörténetet, könnyen azt érezhetjük, hogy egy regény világába csöppentünk, melynek metaforái egyediek és rendkívül érzékletesek, állításai sok esetben lenyomozhatóak; a legitimáció nem szenved csorbát, a fikció pedig úgy simul bele a történetek szövetébe, hogy szinte észrevehetetlen. A regény színterei az általunk jól ismert helyszínek: az egykori Jugoszlávia városai (Újvidék, Belgrád), és a rendszerváltás utáni Magyarország (főleg Budapest). Sok mindent elárul a balkáni közelmúltról, a háborút megelőző tébolyról, amely ellen kevés lehetősége volt az embernek védekezni. Teszi a szerző mindezt egy olyan sajátos prózanyelven, ahogyan eddig talán senkinek sem sikerült megfogalmaznia.

Kezdetekben a Tudósok nem más volt, mint a felrobbanni készülő Jugoszlávia minden sóhaja, kiáltása és kilátástalansága valami hitetlenségben ösztön-zenében összegyúrva. Miközben Máriás szövegének ide vonatkozó részleteit olvastam, szinte lúdbőröztem, attól a különös és mély kapcsolattól, ami zene és ember között létrejöhet, mintha ez a két fogalom („zene”, „ember”) eglyényegűek lennének. Figyeljük csak meg a következő sorokat: „Az első együttzenélésnél megnyílt az ég, s ha lett volna időnk a nagy eksztázis közepette odafigyelni, hol is vagyunk, talán a Nap kellős közepében találjuk magunkat, vagy a Holdéban, mert akiket összetoboroztam különös kísérletem alanyaiként, inkább holdkórosok voltak” (23).

Bizonyos szempontból már a kötet „prológusából” választ kapunk arra a kérdésre, hogy valójában miben áll ezeknek a *tudósoknak* a tudománya. (Amennyiben az egyes fejezeteknek a szerző címet adott volna, úgy ennek a bevezetőnek mindenképp a *Mi a tudomány?* címet kellene viselnie.²) Ezt követi egy rövid „családtörténet”, és a zenei kezdetek bemutatása, majd pedig kezdetét veszi a „totális kelet-európai káosz” története, ezzel együtt a Tudósok története – a zenekaré, mely úgy fogadja magába ezt a *totális kelet-európai káoszt*, akár a beázó mennyezet alá helyezett lavór a csordogáló piszkosszürke levet. Ami pedig kijön, az a kelet-európaiságnak, mint kiszolgált klisének az újraértelmezése.

Kelet-európainak lenni olyan, mint egy kiszáradt folyómederben edzeni az úszó-Európa-bajnokságra; a kelet-európaiság egy, a lábunkat szorító cipő – mindezek az élmények jelen

² Bővebben: <http://www.youtube.com/watch?v=tvLbU7HpF20>

vannak a Tudósok munkásságában; ettől elválaszthatatlanul, természetesen, drMáriás munkásságában, életútjában is. A szerző egy helyütt a következőképpen fogalmazza meg azt, hogy mitől működik ilyen jól a zenekar zenéje: ott van benne az, „amit az egyszerre szörnyű és szép távoli Kelet-Európánkban magunkba szívunk, hogy az ember egyik nap zenetörténész, a másikon vak furulyás az aluljáróban, a harmadikon kortárszenei nagykövet, a negyediken meg Mad Max bulizenekara” (180).

Ám ez a napló/önéletraajz/kalandregény – akárcsak az élet, írhatnánk – nem csupán móka és kacagás, vattacukor meg ingyen lufi. A sokszor ironizáló, energikus alaphangot néhol felváltják az őszinte vallomásosság regiszterei. A Bada Tiborról, az egykori barátról és harcos-társról, majd később a sakkfigurákat idegesen és megszállottan tologató, mások életével játszadozó „ellenségről” szóló feljegyzések első olvasatra úgy hatnak, mintha tudatosan szeretnék lerombolni az utóbbi években kialakult Bada Dada-mítoszt, melynek alapján egyesek a Tudósokat egyenesen azonosították Bada Dadával, és azzal, amit ő képviselt. De valójában ezek a sztereotípiák felülértékelődnek, egyszersmind a helyükre kerülnek ebben a vallomásos megemlékezésben. Máriás nem vádol, és nem mentetgetőzik (nincs is miért), csak összegez, dokumentál.

Végezetül szólnunk kell pár szót a címről is, amely első olvasatra elég zavarba ejtő. Em-lékszem apám tanácstalan arckifejezésére, amikor nemrég megmutattam neki a kötetet. Mi akar ez lenni? Provokáció? Irónia? Mindkettő. És egyik sem. Ha nagyon pontosak szeretnénk lenni, azt kell írunk, önmeghatározás – a posztjugoszláv ember önmeghatározása, aki a Milošević-éra poklában edződött, aki egy életre megtanulta, hogy formájától és állagától függetlenül mindenféle szar lenyelhető, hogy az igazság és a gazság között mindössze egyetlen hang a különbség, semmi egyéb, és akinek annyira az emlékezetébe égett a szerb mészáros emléke, hogy nem festhet, nem zenélhet, nem írhat... nem élhet Milošević nélkül.

MIKOLA GYÖNGYI

A kegyetlenség evangéliuma mint kulturális örökség

METANOIA ARTOPÉDIA: JÉG-DOKTRINÁK – VARIÁCIÓK A NÁCI RETORIKÁRA

A svéd kormányfő kezdeményezésére 2000 januárjában 48 ország részvételével nemzetközi fórumot rendeztek a Holokausztról. A tanácskozás eredményeként kiadott Nyilatkozatot Magyarország is aláírta és kötelező érvényűnek tekinti magára nézve. A Nyilatkozat (Declaration Of The Stockholm International Forum On The Holocaust) egyebek mellett bejelenti egy emléknap kijelölését is az aláíró országokban. 2005 novemberében az ENSZ közgyűlése január 27-ét a Holokauszt emléknapjának nyilvánítja annak emlékére, hogy 1945-ben ezen a napon szabadította fel Auschwitz-ot a Vörös Hadsereg.

2014. január 27-én került sor – a december 30-i zártkörű bemutatót követően – a Meta-noia Artopédia *Jég-doktrinák* című előadásának második variációjára a szegedi Grand Café-ban.

Az előadás szöveggönyve a szélesen értelmezett kordokumentumok sajátos kollázsa: szerepelnek benne idézetek a túlélők emlékirataiból (Dr. Nyiszli Miklós, Victor Klemperer, Ovic Perla) is, de zömmel az elkövetőknek, a népiirtás német és magyar felelőseinek (Hitler, Himmler, Eichmann, Endre László, Horthy Miklós) beszédeire, nyilatkozataira alapoz, illetve a 30-as, 40-es évek náci szövegei mellé, közé helyezi napjaink szélsőjobboldali megnyilvánulásait, a blogok, internetes fórumok névtelen szereplőinek kommentjeit és egyes mai közszereplők nyilatkozatait. A korabeli archív rádiófelvételek bejátszása mellett elhangzik a Magyar Szigeten is föllépő neonáci zenekarok (többek között pl. Szálasit dicsőítő) szövegeiből összeállított válogatás.

Az előadás a Holokauszt esztétikai reprezentációjának szokatlanabb módját választja azáltal, hogy az áldozatok perspektívája helyett az elkövetőkre koncentrál, pontosabban az elkövetők nyelvhasználatát és gondolkodásmódját állítja a fókuszba, azt a Victor Klemperer, az irodalomtudós drezdai túlélő és szemtanú által LTI-nek (Lingua Tertii Imperii – a Harmadik Birodalom Nyelve) nevezett nyelvi propagandát, amely képes volt tömegméretekben mételezni a hétköznapi emberek tudatát is, és gyilkosokká, vagy a gyilkosok kollaboránsaivá tenni őket.

A *Jég-doktrinák* ennek a nyelvnek és gondolkodásmódnak a szimbolikus neve, jóllehet a metafora még a nemzetiszocializmust megelőző korszakból származik. (Hans Hörbiger még a XIX. század végén alkotta meg a Welteislehre, a Világjég elméletét, melyet Himmler a Harmadik Birodalom „hivatalos kozmológiájának” tekintett.)

Az előadás rendezője, Perovics Zoltán nem először használ föl dokumentumokat a színházában: korábbi, *Tizenhárom hónap (házi őrizetben)* című, a szegedi Löw Immanuel rabbi munkásságával, megrágalmazásával és házi őrizetével foglalkozó előadásukban szintén korabeli újságcikkekre, levéltári anyagokra és a rabbi saját munkáira is támaszkodtak.

A dokumentumok dramatizálása ez esetben azért is különleges és kockázatos kihívás, mivel a náci propaganda tudatosan alkalmazta a performatív művészetek (színház, film) eszköztárát, hatáskeltő mechanizmusait is; ily módon egyszerre kell kiváltani, és egyúttal kioltani is a hatást. A Metanoia e paradox kettősség jelzésére sajátos módon „fordítja ki magát”: míg a korábbi dokumentarista előadások a társulat védjegyének is tekinthető Fekete Dobozban zajlottak, mely a szubjektív belső teret tágította kozmikussá, s az áldozat, az üldözött rabbi világába vonta be a nézőt, az új előadásban a tér „kinyílik”: a háttérként szolgáló hideg fénnnyel megvilágított nagy fehér felületek a harmadik dimenzió megszűnésének (és egy steril, jeges közegnek) illúzióját keltik. A játéktér közepét fekete fátyolszerű függöny takarja (szemben a korábbi előadás szemmagasságban felhúzott fehér vetítőképernyővel). Kétoldalt feketére festett ember nagyságú sziluettek: férfi- és nőalak a romantika korából, mintha ők is a színházba igyekeznének. A fekete-fehér kontrasztot, a letisztult, redukált, időtlenségbe dermedt díszletek vizuális eleganciáját erős, kaotikus, örvénylő hanghatások ellenpontoszák.

A nézők az előadás kezdetén kérdőívet és egy piros ceruzát kapnak. A profi szociológiai módszerrel készült állítássorozat a rasszizmushoz, a különböző társadalmi kisebbségekhez és az agresszióhoz való viszonyukat teszteli. A közönség munkáját azonban megnehezítik a túl hangos effektek, egymásba keveredő „szólások”: kezdetben Sickratman *Evvel a dalban* című száma szól, majd archív rádiófelvételeken beszél a bemondó a háborúban elesett hősről, utána Szálasi esküjét halljuk. A néző úgy vonódik be az előadás központi témájába, hogy váratlanul megtapasztalja, mennyire nem egyértelmű, nem automatikus, mennyire elbizonytalanítható saját szilárdnak gondolt értékválasztása is egy túl „zajos” környezetben – a zavar általános, mert viszonylag sok idő telik el, amíg mindenki kitölti a kérdőívet.

Alighogy a nézők végeznek a feladattal, dörgő hangú szavalatot hallanak, melyet a fekete fátyol mögött a nézőknek háttal álló fekete ruhás alak árnyjátékszerű mozdulatai kísérek. Utánanézttem: Alföldi Géza *Csak a gyökér kitarson!* című versét szavalja archív felvételen Kiss Ferenc, aki 1944. októberében, a nyilas hatalomátvételt követően lett a Nemzeti Színház igazgatója. (Kiss Ferencet a háború után a Népbíróság mint háborús bűnöst 8 év börtönre ítélte.) Bár mindezt az előadást nézve még nem tudtam, a beszédstílus, a zengő orgánus, az egyre fokozódó hangerővel elmondott szöveg, mely a nagyapa diófájának nosztalgikus képét Árpád vezér örök magyar talajba kapaszkodó, Kárpátoktól az Adriáig gyökeret növesztő, grandiózus nemzeti életfájává transzponálja, rögtön visszaadta a kor hangulatát, ahol a sértett nemzeti büszkeség – a vers szövegének elsődleges, a megmaradásért aggódó, még viszonylag racionális szintjén túllépve – a színész előadásmódjában vészjósló, fenyegető, viharos dühvé változik, tökéletes ellentétben egyébként a stabilitást jelképező kiinduló metaforával. A szavalat után a szintén felvételen hallható dörgő tapsra kilép a függöny elé az árnyjátékos imitáló színész (Erdély Andrea), ál-zavartan hajlong, köszöni a tapsot – fekete ruhája és fekete spanyolgallérja, fehérre festett arca jelzi: halálos bohózat térdejebe léptünk. A drámai szavalat megidézése azonban nemcsak korfestés, a színház általa mintegy tükröt tart önmagának, átvilágítja önnön médiumának és intézményeinek történeti hagyományait, dicsőtelen szerepeit is.

Az előadás éles vágásokkal, radikális regiszterkeverésekkel dolgozik (felidéződnek például a betelefonálás tévéműsorok, melyek az ostoba hiszékenységet és a varázsűtésre történő meggazdagodás vágyát használják ki), ám minden egyes jelenet hozzájárul ahhoz, hogy különböző aspektusokból táruljanak fel a gerjesztett indulat, a gyilkos téboly és az elhárított felelősség szimptomái. A jelenetek gyakran önmagukban is több rétegűek szemantikailag: elhangzik az eredeti, a vélt felsőbbrendűség pozíciójából szóló szöveg (archív felvételtől vagy élőszóban), megjelenik valamilyen formában ennek parodisztikus ellenpontja (a primitív indulatokat megcélzó banalitás leleplezése), és harmadik réteggént a szövegek pusztító, halálos potenciáljának jelzése, az ismert következmények rettenetes árnyéka. Az egykori, a vélt felsőbbrendűség tudatában harsogott szövegek az előadás térídejében közvetlen és azonnali összefüggésbe kerülnek saját következményükkkel, a halálgyárakkal: Nyiszli Miklós szenvtelen, szakszerű beszámolóját a gázkamrák működéséről a közönség soraiban ülő szereplő olvassa föl (Lengyel Zoltán), miközben a függöny mögül sóhajszerű, légszomjtól gyötört sutto-gások hallatszanak. Ez egyike a lelkiileg legmegterhelőbb epizódoknak.

Az előadás különlegessége továbbá, hogy a játék terében (nem mondhatunk színpadot, hiszen egy moziteremben vagyunk) megszólaló szereplők kivétel nélkül nők. Női alakban jelenik meg a diktátorok és antiszemita törvényhozók sűrített és stilizált figurája, fekete jelmezben, különleges, többágú csillogó fekete kalapban, mely egyszerre idézi Napóleon festményekről ismert ívelt, széles fekete kalapját és egy irgalmasrend keményített fejfedőjét (Erdély Andrea). Ő áll a magasított, nézők felé lejtő, koporsó alakú, fehérrel bevont pulpitus mögött. A pulpitus közönség felőli végén a karján vöröskeresztet viselő fehér-fekete ruhás irgalmasnővér ül (túlméretezett fehér fejfedője rímelt a diktátor kalapjára), aki a lovagrendekről és a hajléktalanokról is értekezik megfellebbezhetetlen hanghordozással az előadás során (Diószegi Ágnes), valamint végig a karjaiban tartott ápolója, egy különös szerzet: tetőtől talpig fehér ruhában fehér főkötőben egy kicsi, félig baba-, félig öregasszonyszerű lény, egy súlyos beteg, feltehetően a fejlődésben is visszamaradt, magatehetetlen kis gnóm, akit furcsa látomások gyötörnek: ő beszél a jég-alapú kozmológiáról akadozó, elfulladás, ám trágárságokkal, dühkitörésekkel sűrűn megszakított monológjaiban (G. Erdélyi Hermina). A ferde pulpitus hosszanti ferde tengelyében ők hárman jelképezik a tömegeket hipnotizáló huszadik századi diktátorok és a keménykezű, felsőbbrendűnek képelt vezérre igényt tartó, őt elvakultan imádó alattvalók szimbiózisát. A gyűlöletbeszéd semmivel sem lesz kevésbé rettenetes attól, hogy női hangon mondják el, ám a női hang, a női alak alkalmasabb annak az antagonisztikus ellentmondásnak a felmutatására, ahogy a gyarló emberi lény megpróbál az erő kultuszától megrészegülve titánként tündökölni, és isteni felhatalmazást vizionálva mások élete és halála fölött ítélkezni, rendelkezni. A női minőség itt gyakran az ironikus távolságtartás és a paródia eszközüvé is válik. A fehér pulpitus mellett, egyik oldalon, akárha a kárhozát keresztjének vízszintes tengelyén helyezkedne el, egy ugyancsak síri ábrázatú bohóc-figura, fehér kezeslábasban, fekete könyökvédővel, fekete körgallérral. Ő nem szólal meg, csak dobol, átveszi és továbbadja az örület ritmusát a démoni kisember, az automatává váló tömegegyüttesség megtestesítőjeként (Szokol Szilárd). A kereszt alakú kompozíció másik oldalán fekete zászló, ez esetben nem a gyász, hanem a halálkultusz fenyegető jele.

A zseniális színészi játék minden esetben megmutatja a szöveg és a beszélő közötti árulkodó elcsúszásokat, a mentális drogok személyiségbomlasztó következményeit, leleplezi a kegyetlenség közönségességét, banalitását, szörnyű ostobaságát. Ebben a töménységben és a feszültség magas szintjét mindvégig fönntartó mesteri hangkeverés hatására, mely igencsak hatásosan alkalmazza többek között a Laibach zenekar indusztriális-militáns, apokaliptikus polifón Bach-remixeit, a náci szövegek alig elviselhető mentális fájdalmat okoznak (nekem legalábbis,) ám mielőtt végképp túrhetetlenné válna a helyzet, a rendezés nagyfokú pszichológiai érzékenységgel a kellő időben vált és a feszültség némileg oldódik, de persze csak addig, hogy újabb csúcstra, újabb kilengésig jusson. Úgy érzem magam, mint aki egyszer csak tudatára ébred, hogy időzített bombán ül: a hétköznapiakban elszigetelt jelenségnek tűnő szélsőséges megnyilvánulások hirtelen egyetlen masszív, gyúlékony, sötét tömbbé állnak össze, – a feszültségtől alig kapok levegőt. A dramaturgia abszolút csúcspontját, vagyis ez itt inkább a mélypont, a diktátort alakító Erdély Andrea háromszor üvölti ki Hitler iszonyatos mondatát: „Teljesüljön bennetek a mások megsemmisítésének parancsa!” Harmadszor már láthatóan erőt kell gyűjtenie, belekapaszkodik a pulpitusba, már könnyes a szeme, és amikor azt hinnénk, hogy nincs tovább, elment a falig, fölhasználta összes fizikai és lelki tartalékát, még egyszer összeszedi magát, és még egyszer, harmadszor is kiüvölti azt a rettenetes, vérfagyasztó mondatot. És akkor már én is sírok: mintha a föld nyílna meg, és színről színre belélnénk az emberi természet, az emberi gonoszság kétségbeejtő mélységeibe; a lelki teherbíró képességünk határán – akárha Dürer melankolikus, lehajtott fejű angyalának tekintetét követnénk, akinek kartonpapírból kivágott mása kezdettől fogva velünk van a pulpituson. Az angyal szinte élőnek hat a beálló csöndben... Soha megrendítőbb színházi pillanatot! Azon az estén a szerepei mögül királynőként kiragyogó Erdély Andrea könnyei olvastották meg a fenyegetően összetorlódó jégtáblákat...

„A kor, amelyben élek, bővelkedik a kegyetlenség hihetetlen példáiban; polgárháborúink féltelenségének következménye ez; a régi történelmi művekben nem olvasni olyan szörnyűségeket, mint aminőknek naponta tanúi vagyunk. De hiába, hozzászokni képtelen vagyok. Míg a saját szememmel nem láttam, el nem hittem volna, hogy akadnak olyan elvetemült lelkek, akik a tisztítás pusztá örömeért darabolják és vagdalják embertársaik tagjait, s törlik a fejüket válogatott kínzásokon, újabb meg újabb halálneveléseken, és még csak nem is haragból, sem nem a haszonért, hanem csupán hogy a halál kínját elszenvedő ember nyomorúságos vonaglásának és vergődésének, siralmas nyöszörgésének és jajongásának élvezetes látványában gyönyörködjenek.” – írja Montaigne *A kegyetlenségről* című esszéjében.

A Jég-doktrinák koncepcióján és kompozícióján töprengve arra a következtetésre jutok, hogy a háborúk és a Holokauszt kulturális örökségébe nemcsak az áldozatokról való megemlékezés, a túlélőkkel vállalt szolidaritás és a történelmi tények ismerete tartozik bele, hanem ezzel együtt az agresszió tanult és kulturálisan meghatározott formái is tovább hagyományozódnak a társadalmak életében. Montaigne úgy sejtette, hogy „maga a természet oltja belénk az embertelenségnek valamiféle ösztönét.” Ma is vita tárgyát képezi a különböző tudományos diskurzusokban, hogy mi áll az idegengyűlölet és a kegyetlenség hátterében. Csányi Vilmos *Az emberi természet* című humánetológiai művében leírja az ún. „etnocentrikus szindrómát”, amely a saját és az idegen etnikummal kapcsolatos attitűdök és viselkedésformák komplexuma. „Az etnocentrikus szindrómára jellemző, hogy elemeit nem feltétlenül találjuk

meg folyamatosan egy-egy kultúrában, de megfelelő külső és belső körülmények esetén azonnal és nagyon könnyen aktiválható. Egy társadalomban előfordulhatnak olyan periódusok, amelyekben elnyomják az etnocentrizmus különböző komponenseit, máskor pedig minden eszközzel segítik megnyilvánulásukat. Az emberi faj sajátsága, hogy igen könnyen lehet indukálni benne az etnocentrikus szindrómát. A közelmúlt eseményei, Írország, Bosznia, Koszovó jelzik, hogy mi mindenre kapható a modern társadalomban élő ember is, ha megfelelő jelszavakkal, némi szervezéssel készítenek.

A Metanoia előadása, bár a náci uralmat és a Holokausztot állítja a középpontba, kitágítja annak kontextusát időben és térben is. Árpád vezér grandiózus diófájának végtelenül keserű és fájdalmas ellenpontjaként hangzik el Nina Simone előadásában a *Strange fruit* című dal, melyet 1939-ben adtak elő és rögzítettek először, és amely a feketék elleni pogromokról szól, azokról a fákról, melyekre az áldozatokat fölakasztották.

A *Jég-doktrinák* című előadás nagy teljesítménye ugyanakkor, hogy úgy váltja ki a nézőben a vészreakciókat, úgy tudatosítja benne saját hozzácsokását a devianciához, a napról napra indukálódó „etnocentrikus szindrómához”, hogy nem abszolutizálja, nem mitizálja és nem is démonizálja a gonosz beszédét. A Hitler-szónoklat elhangzása után gyermekhangon szólal meg a *Tavaszi szél vizet áraszt*, ami azt sugallja, hogy az ártatlanság, a szépség, a gyöngédség, a derű és a játék egyidejűleg van jelen világunkban. Szétszórta, elszigetelten, de léteznek azok a mentális mintázatok, amelyekből újra összeállhat a gyilkos kombináció, de rendelkezésre áll az a tudáskészlet is, amely ezt megakadályozhatja. Történelmi tapasztalataink és reflexív képességünk birtokában leginkább rajtunk, egyéneken, a mi választásunkon múlik, melyik oldalra állunk, melyik irányba indulunk el. A *Jég-doktrinák* esztétikailag, dramaturgiai és etikailag alaposan végiggondolt, kíméletlenül egyenes, tiszta beszéde érzékenyvé teszi a nézőt önnön konformitásának, biztonság iránti vágyának kockázataira. Az utoljára, már a szereplők levonulása után Lengyel Zoltán tolmácsolásában elhangzó Hannah Arendt-idézet éppen erre hívja föl a figyelmet: „Az egész magyarországi művelet két hónapig sem tartott és július elején váratlanul véget ért... Horthy elárastották a semleges országokból és a Vatikánból érkező tiltakozások. A pápai nuncius ugyanakkor szükségesnek vélte nyilvánítani, hogy a Vatikán tiltakozása nem valamilyen »rosszul értelmezett együttérzésből ered« – ez a kifejezés feltételezhetően örök emlékművéül szolgálhat annak, hogy még az egyház legmagasabb méltóságainak mentalitására is milyen hatást gyakorolt a kompromisszumkészség és a folyamatos egyezkedés azokkal, akik a »könyörtelen keménység« evangéliumát hirdették.”

A már hivatkozott, Magyarország által is (elvileg) magára nézve kötelező érvényűnek elismert stockholmi nyilatkozat 3. pontja, melyre épp e cikk írása közben, a Holokauszt-szakirodalmat tanulmányozva bukkantam rá, kimondja:

„Az emberiség ma is szenved a népiertás, az etnikai tisztogatás, a faji megkülönböztetés, az antiszemitizmus és az idegengyűlölet mótelyétől, ezért a nemzetközi közösségnek szent kötelessége, hogy szüntelenül küzdjön mindezen gonoszettek ellen. Közös erőfeszítéseket kell tennünk, hogy szembeszegezzük a Holokauszt rettenetes tényeit mindazokkal, akik tagadják ezeket. Erősítenünk kell népeink elkötelezettségét és kormányaink politikai akaratát annak előmozdítása érdekében, hogy a jövő nemzedékei megértsék a Holokauszt okait, és elgondolkozzanak annak következményein.”

A jó szándékú nemzetközi egyezmények diplomáciai nyelve emelkedett, kiegyensúlyozott és megnyugtató. Könnyű vele egyetérteni. A Metanoia előadása viszont minden, csak nem megnyugtató. A nézők utána még hosszú percekig ülve maradnak, mintha ennek a hosszú, folyton a jeges semmibe való kivágódással fenyegető súlytalansági gyakorlatnak eszelős irama a székükhöz préselné őket. De talán nem csak erről van szó. Azóta se tudok számot adni magamnak arról a különös, meglepő érzésről, ami elfogott azon a januári estén a kivilágított nézőtéren: nem is tudom, mikor örültem annyira utoljára, örültem-e így valaha életemben annak az egyszerű ténynek, hogy emberek vesznek körül, emberek között lehetek...

Közreműködők: Erdély Andrea, G. Erdélyi Hermina, Diószegi Ágnes, Szokol Szilárd, Varga Péter, Lengyel Zoltán, Perovics Zoltán

Szociológiai teszt: Lencsés Gyula

Ruhák: Csúri Anna

A kartonfigurákat preparálta: Kiss Attila Etele

Hangkeverés és élő narráció: Lengyel Zoltán

A rendező/szerkesztő munkatársa: Erdély Andrea

Rendező/Látvány: Perovics Zoltán

Szeged, Grand Café, 2014. január 27, február 23.

