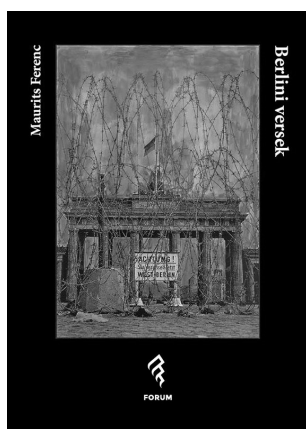


NEMES Z. MÁRIÓ

Berlin magánosítása

MAURITS FERENC: BERLINI VERSEK



Forum Könyvkiadó
Újvidék, 2020
79 oldal, 3140 Ft

”

Losoncz Alpár *A hatalom(nélküliség) horizontja* című korszakarcheológiai monográfiájában az Új Symposion „igazságpolitikai” projektjét – túllépve a „tisza esztétikai” megközelítéseken – úgy jellemzi, hogy az írók-művészek három generációja a kisebbség kultúra általi öntranszcendálódására törekedett, egy olyan *kisebbségi totalitás* megteremtésére, melynek politikai és ideológiakritikai dimenziójától se lehet eltekinteni. Ebben a projektben jelentős – a generációkat összekötő – szerepe volt Maurits Ferencnek, aki költői-festői tevékenysége mellett a folyóirat grafikai szerkesztője is volt: „grafikai teljesítményei, melyek az Új Symposion(ok) vizuális vetületét, képvilágát, szövegeinek ütemezését, súlyozási-kiválasztási gyakorlatát, a címek és a szövegek játékát biztosították, sajátos párbeszédben álltak a folyóirat polemikus tartalmakat megjelenítő diskurzusával (...) Valóban nincs Új Symposion amorf vizualitás, elmozdított betűrend, valójában Maurits grafikai szerkesztése, az általa kibontott vizuális folyóiratretorika nélkül” (Losoncz Alpár: *A hatalom(nélküliség) horizontja – Hommage à Új Smyposion*, 335). Maurits médiumokat átívelő életművének értelmezéséhez tehát számos kulturális kontextus archeológiai feltárására lenne szükség, miközben a magyar művészetértésnek nemhogy a feladat nehézsége, de ezen hagyománykontextusok létezése se evidens. Az irodalmi közeg neovangárdra érzékeny szegleteiben a Symposion miatt (is) ismerősen cseng(het) a neve, de a szélesebb közönség számára valószínűleg a legendás 1995-ös Kafka-elbeszéléskötet illusztrátoraként vált emlékezetessé. Azt hiszem, a kortárs képzőművészeti diskurzus szempontjából ennél rosszabb a helyzet, hiszen Maurits esetében nem rendelkezünk az életművet feldolgozó művészettörténeti monográfiával, bár a Kollár Árpád és Orcsik Roland szerkesztésében megjelent *Proiectum Maurits* (UNIV Kiadó, Szeged, 2010) című hiánypótló tanulmánykötet remek interpretációs támpontokat ad (pl. Gilles Deleuze mentén), ugyanakkor az irodalmi tér felől érkező gesztus a képzőmű-

vészeti kanonizációt hathatósan nem befolyásolja. Utóbbi helyzetet tovább bonyolítja, hogy a Maurits-művek magyarországi reprezentatív kiállítások (és online reprodukciók) hiányában csak nehezen hozzáférhetőek, arról meg ne is beszéljünk, hogy a művész számára meghatározó jugoszláv festészeti kontextus (például Dado és Veličković neoszürrealista-brutalista munkássága), melyről magyar nyelven legtöbbet Tolnai Ottó esszéiből tudhatunk meg, menyire ismeretlen a képzőművészeti mező aktuális alakítói számára.

Az előbbieken nem akartam a kulturális rossz közérzetet továbbszaporító *felpanaszlás*-ba kezdeni, noha az én közérzetem már jó ideje elég rossz, ha erre a recepciós hiányra gondolok. Vannak beszédhelyzetek, amikor a felpanaszlás mint metakritikai gesztus az értelmező kritika helyébe léphet, mert a hiány pusztá felmutatásával leplezi el a hiányon végzett munka hiányát, vagyis ezáltal is csak szaporítja a hiánydiskurzust, hiszen pszichopolitikájának (a közérzeti zsarolásnak és ellenőrzésnek) része a hiány mint affektív tőke. (Az is lehet persze, hogy bizonyos hiányokat eltüntetünk, hogy aztán másokat máshol fedezzünk fel, ez lenne a kritikai hiánycsendőrség ökonómiája.) De reméljük, most nem ez lesz az eredmény. A *Berlini versek* gondosan (kép)szerkesztett könyvműve ugyanakkor „önmagában” – a fenti kontextusok hiányában – csak nehezen ingerli további nyomozásra a Maurits-univerzumtól érintetlen olvasót. Beavatókönyvként nem ideális, mert nem lehet egykönnyen felmérni az (élet)művet szervező esztétikai stratégia tétjeit. A korábbi Forum kiadós kötet (*Bukott angyal ablaka*, 2015) ebből a szempontból hálásabb, és ha egymás mellé rakjuk a kettőt, azonnal látni, hogy itt nem egy zárt műegészben gondolkodó szerzőről van szó, hanem egy „képíró” (Bányai János) médiumokon, műfajokon és köteteken túlnyúló performatív műfajkonstellációjáról, olyan vizuális-textuális útinaplóversekről („fényversek utazásaimról”), melyek már a *Balkáni mappa* (1997) *Párizsi napló* című ciklusában is megjelentek.

A *Berlini versek* három fejezete (*Mediterrán versek*, *Berlini versek*, *Párizsi versek*) földrajzi jelölők mentén csoportosítja az anyagát, vagyis nyugat-európai kószálások tapasztalatából építkezik. Az „anyag” itt nem egyszerűen élményanyag, hanem vizuális-textuális materialitás, hiszen a képírás az utazás „szemetét” kollácsolja, montírozza és sajátítja ki. „Múzeumi belépők, metrójegyek, gyógyszer- és sajtócímkek, a konyakosüveg arany borítása válik a képek alkotóelemévé mint az utazás legesendőbb, legillékonyabb rekvizitumai, emléknymoi, s egyúttal egy bőségben élő, működő civilizáció jelei...” – jellemzi Mikola Gyöngyi a *Párizsi napló*ban kialakuló eljárásmodot, utalva Leonid Šejka hatására is, akit Maurits ebben a kötetben név szerint is megidéz: „a / sainte-chapelle / hatalmas / színes / vitrázsai / között / találtam / egy / kis / leonid / Šejkára / hasonlító / portrét / citrom / nagyságú / tumor / ragyogott / agyában” (66). A poétikai emlék(mű)állítás ezen túl is releváns gesztus, hiszen a kötet egésze Bányai János emlékének van ajánlva, illetve a második szöveg cannes-i jelenete (10) is a vajdasági művészet fontos alakjainak gyűjtött mécses köré rendeződik. Ezek a gesztusok izgalmas párbeszédben állnak azzal a geokulturális kontextussal, miszerint itt egy posztszocialista ország művésze helyez el (vagy fedez fel) emlékezetjeleket a nyugati jóléti társadalmak turisztikai tereiben. Vagyis a „saját”, többszörösen marginalizált identitástörténet („keleti” és „kisebbségi”) az uralkodó kulturális-gazdasági világrend kisajátított „szemeteiben” képződik meg, egyfajta felforgató emlékezetpolitikai parazitizmus keretében.

A textuális-vizuális múzeumi séták a kortárs ekphraszisz-költészet felől is értelmezhetőek, ebből a szempontból Lanczkor Gábor *Vissza Londonba* (2008) című kötet ajánlkozik viszonyításként a közelműltből, de Maurits ciklusaiban a város maga válik múzeumi térré, és

az egyes helyszínek, kép- vagy kiállítóterek ezen belül nyílnak ki. Ez különösen a berlini szövegekben hangsúlyos, ahol a „berlini fal” (hiánya / jelenléte) válik az egyik uralkodó történelmi-művészeti médiummá: „láttam / kb. / másfél / kilométer / kifestett / berlini / falat / még / ma / is borzalmas / látvány / e / rettenetes / fal / majd / három / évtizeden / át / felkoncolta / berlin / testét / megmérgezte / a / levegőt / berlin / eget” (48). A fal képeslapokra való újra- vagy átfestése, Brezsnyev és Honecker csókja, a Brandenburgi kapu mint világok közti „átjáró” motívuma összegyeztethetetlen elemek összekapcsolódásaként szituálja a történelmi emlékezet önmagában meghasadt terét. Losoncz Alpár Maurits költészetének térpoétikai sajátosságát a következőképp írja le a *Telep* (1975) című kötet újvidéki mikrokozmosza kapcsán: „Magán-területek, egzisztenciális magánkonstitúciók, amelyeket átszó a történelem valósága”. A *Berlini versek* turista-tekinteténél mintha valami fordított működés játszódna le, a szövegi és grafikai kisajátítás megpróbálja „magánosítani” a látványossággá változott történelmet, beleírni a „hiba” személyességét, ezzel az otthoneremtési kísérlettel önmaga turista voltát zárójelezni, ugyanakkor a felsejlő „magánkonstitúciót” az emlékezetipari látványok foglyul is ejtik. A „fal” tehát egyszerre lesz beírható felület és az írást (a „berlini levegőhöz” hasonlóan) mérgező történelmi-mediális megelőzőttség. Ebben a fojtogató „nyaralásban” a műalkotások szökésvonallal kecsegtetnek: „milyen / jó / volna / az / istár-kapun / belépni / babilonba / áldott / kék / eget / őrző / oroszlánokkal / megpihenni / a / pergamon / múzeumban” (38). Maurits „minimálisra fogott” (*M. F. Dypitchonja*) szabadverseiben a „szónyi” sorok kiemelik a nyelvi ritmusból és tárgyiasítják, elnehezítik az adott kifejezéseket. Ugyanakkor az így materializált nyelvben nem szűnik meg az időbeliség, hanem inkább egyszerre szaggatottá, hektikussá és egyben tömörszerűvé, statikussá válik. Vagyis az Istár-kapu – a berlini falhoz hasonlóan – egyfajta „kísérteties küszöbbé” (Georges Didi-Huberman) alakul át, melyen nem lehet „átlépni”, hiszen a statikusság és hektikusság feszültsége a közteség örvényében paralizálja a szövegtapasztalatot. A vers melletti grafika mindezt úgy „visszhangozza”, hogy az Istár-kapu képeslap-reprodukciója – mint gravitációs középpont – köré rendezi a jellegzetes rovarszerű Maurits-figurákat, akik fejükkel a kapu képére „ragadva” alkotnak lenyomatszerű, préselt alakzatot. Vagyis nem lehet belépni, de immár kilépni sem, mert a kapu maga sincs ott, hiszen a képeslap áthatolhatatlan szuvenírfelszínre lapította ki tárgyát és a magánosítás gesztusait is.

A kötet képfirásai számos, a fentiekhez hasonló, revelatív felismerést tartogatnak, ugyanakkor a *Bukott angyal ablakához* képest mégsem éreztem igazán kiaknázottnak a mediális dimenziók keresztezését. A korábbi kötetben a vizuális nyomok mintegy háromnegyede átkúszik a szövegoldalakra, míg itt inkább kivételes ez a megoldás. Ezért nem is lehet találni olyan frenetikus, már-már képregényszerű együttthangzásokat, mint a 2015-ös kötet Magritte-fotót ismétlő-torzító képszöveg-szekvenciája. Ezért is írtam korábban, hogy aki a Maurits-féle képfírás valódi feszítávjaira kíváncsi, annak nem szabad itt megállnia, sőt lehetséges, hogy el kell jutni a már emlegetett Kafka-kötethez, hiszen ott egy olyan „magánosítási” bravúr sikeredik, melynek során nem csupán Maurits változik Kafkává, hanem Kafka Mauritscsá, és a szövegeket-képeket egyaránt ez a közös, de kibékíthetetlen tudat írja és rajzolja.