



165
magyar
műhely

TARTALOM

Lipcsey Emőke: virtuális médiacsont	1	Danyi Gábor: Mit őriz meg Marszüasz bőre?	
Bíró József vizuális versei	2	A performansz emlékezete a szövegtérben	41
Hankó Tóth Ádám: Gyerek	4	Vass Norbert: Fakuló faxpapírok.	
Hankó Tóth Ádám: Gyógytorna	5	Két Bohár-szöveg újraolvasása apropóján	50
Hankó Tóth Ádám: Spenót	6		
Simon Márton: „Ismerek egy csóró költőt...”		MMG	
Röviden a slam poetryről	7	JRJ: The same song / Ugyanaz a dal.	
Kettős Tamás: Ismerek egy csóró költőt	11	Nastja Säde Rönkkö kiállítása	53
Kettős Tamás: Utánatok özöntűz	13	Kozák Csaba: Kapuk. Hans Peter Bauer	
Kettős Tamás: Üres	16	képzőművész, Mező Ferenc irodalmi társszerző	
Rédey János: Fuga Poesis in voces plures	19	és Rózsa Miklós fotóművész kiállítása	55
Papp Tibor művei	20	Gulyás Gábor: Otthon, a könyvben.	
Papp Tibor: Gyűrűk, logomandalák	24	Legény Jácint kiállítása	58
Jozef Cseres: Vokális Cage-művek.			
Hangzó és szöveges darabok John Cage-től, visszatekintőleg	30	■	
Petőcz András: Hang és szöveg: a '80-as évek akusztikus költészete, avagy a versformák radikális átalakulása	36	Híreink	59
		Munkatársaink	60

LIPCSEY EMŐKE

virtuális médiacsont

ismeretlen sebességgel kommunikál.
ehhez biztos erő kell és tehetség.
a láthatatlan áthatol a műszerfalon
ismeretlen sebességgel elsüvít
láthatóva válik
gumiszerűvé és rághatóvá
elnyúlik a térben
alakja rendre változó
érkezését nem vártuk de
szükségesnek tartjuk
az indák részenként kúsznak a szobába
ma is ugyanazt mondják és ők
a tudás almája dévédén
gumiszerű de láthatatlan és az igaz
a szélrózsa minden irányába elmarad.
ismeretlen sebességgel áthatol a fiú homlokán
aki Lápanyó lányába szerelmes
mögöttük szétrágott gumicsontok
színre lép a patkány és mosolyog
ami körülvesz csak a jövő árnyéka
pupilláján görbetükörben a gumicsont
ismeretlen sebességgel kommunikál
a valóság
láthatatlan

BÍRÓ JÓZSEF vizuális versei

а а а а а а а а а б б б б б в в в в в в в в в г
г г г г г д д д д д ё ё ё ё ё ё ё ё ё ё ё ё ё
ё ё ё ё ж ж ж ж ж з з з з з з з з з й й й й й й
й й й й й й й к к к к к к л л л л л л л л л
м м м м м м м н н н н н н н н н н о о о
о о о о о о п п п п п р р р р р р р р р с s s s s s s s s
т т т т т т т т т т т у у у у у у у у у ф ф ф х
х х х х х ц ц ц ц ц ч ч ч ч ч ш ш ш ш ш ш ш
щ щ щ щ щ ь ь ь ь ь ь ы ы ы ы ы ы э э э э э
ю ю ю ю ю я я я я я А А А А А
А А А А А В В В В В Г Г Г Г Г Д
Д Д Д Д Д Е Е Е Е Е Ж Ж Ж Ж Ж З З З З З Й Й Й Й Й
Й Й Й Й Й К К К К К Л Л Л Л Л М М М М М
М М М М М О О О О О П П П П П Р Р Р Р Р Р С
С С С С С Т Т Т Т Т У У У У У Ф Ф Ф Ф Ф Х Х Х Х Х
Ц Ц Ц Ц Ц Ч Ч Ч Ч Ч Ш Ш Ш Ш Ш Щ Щ Щ Щ Щ ь ь ь ь ь ь ы ы ы ы ы
Э Э Э Э Э Ю Ю Ю Ю Ю Я Я Я Я Я Е Е Е Е Е Е

az elmény előre vár!



HALÁL T

Tá

Tán

pu
ha

Tánc

MÁS a
kö

HANKÓ TÓTH ÁDÁM

Gyerek

Zöld táskában hozol nekem gyereket,
fölcsongetsz, mielőtt elfutnál,
gereblyével várlak minden este,
és a kapát is kikalapáltam,
az ablak rácsain nem hatol át a leheleted,
mégis a méhedbe vájsz,
és hordod a gyereket a kapum alá.

Gázpalackot tettem az ablakba,
hogy elriasszam a betörőket,
és a zöld táskát is kifőztem,
mert kissé egyoldalú ez a viszony,
fárasztó az örökös lesben állás.

Homlokom az üvegnek nyomom,
és eltorzul a koponyacsontom,
eltorzul minden íz a számban,
egy rossz mozdulattól pedig
kifordul a térdkalácsom.

Csak egyszer ne jöjj rossz időben,
csak egyszer ne jöjj jó időben,
rituálénk egyből leleplezik
a settenkedő házimacsák,
és végleg formát nyer a húsunkban
ez a hiábavaló várakozás.

HANKÓ TÓTH ÁDÁM

Gyógytorna

Belegyömöszölsz a mázas nagy fazékba,
a lámból borsórlót hajtogatsz,
a kezeimből két nagy szívlapátot,
megszámozod testemen a sebeket,
és behatolsz a bőröm alá, hogy kihúzd
a gerincoszlopot, ezen a ponton
megtorpan a kezek lendülete,
a tétovaságot mégsem sikerül kihasználni,
még bátrabban hódítasz tovább,
koponyámból szuvenírt faragsz,
hogy ne legyél egyedül a téli estén,
és csontjaimból cifra sormintát
a kidülledő szemek epicentrumában,
végül megépíted a hiábavalóság
mauzóleumát is maradék szerveimből,
és én nem felejttem el soha többet,
hogy egy légy fuldoklott tegnap délután
a hollandi mártásomban.

HANKÓ TÓTH ÁDÁM

Spenót

Egy gyerek sír a hálósobánkban,
teste áttetsző, akár a kétségbeesés,
melynek nincs eleje, se vége,
detektoraink mégis bemérik jelzéseit.

Szeretnék többet megtudni a spenóttól,
de elvakít a beömlő napfény,
filctollal mégis összeköthetem végre
az ablaküveg koszfoljtait.

Hosszú volt ez a tél, és keskeny a tudóm,
vissza kell fognom magam,
nehogy jó gondolataim támadjanak.

Leszűröm a spenótot,
és a gyerek mellét teszem az ágyba,
mintha ezzel minden munkámat
elvégeztem volna mára.

De nem szeretem, ha elkeskenyednek
a sorok a végére, ezért még vissza
kell térni egyszer a koszos ablaküveghez.

SIMON MÁRTON

„Ismerek egy csóró költőt...”¹

Röviden a slam poetryről

A műfajt, amit ma Magyarországon *slam poetry* néven ismerünk, Marc Kelly Smith indította útjára 1984-ben, az úgynevezett „poetry slam” mozgalom formájában, Chicagóban.

Az történt, hogy volt egy fiatal, a harmincas évei derekán járó szerző, mondjuk ki: költő, akinek feltűnt, hogy amint elhangzik a „költészet” szó, az átlagember illedelmesen, ám határozottan menekülőre fogja. Smith azonban úgy érezte, azért megérne még egy próbát ennek az érthetetlen módon népszerűtlen művészeti ágnak a feltámasztása a szélesebb közönség számára. Egészen komolyan gondolta – valószínűleg nem véletlenül jellemezték úgy később, mint a szavak ügyének „megszállottját”, gyaníthatóan az is volt, dacára a ténynek, hogy ekkoriban épp építkezéseken dolgozott mint kétkezi munkás.

Mindez tehát ilyen egyszerűen indult. Volt egy ember, aki valami mást akart. Kérdés lehet persze, hogy pontosan mit is. A rövid válasz: *életet* lehelni a versekbe. Ez vitathatatlanul sikerült is neki. A bővebb válasz: bármit is akart, igyekezete és a dinamikusan növekvő poetry slam-mozgalom sikere visszafordíthatatlanul elindították az előadott költészet (színpadi vagy orális költészet), illetve a „spoken word” reneszánszát és azóta is tartó, világhódító diadalútját.

De hogyan lehet valaminek reneszánsza, amit állítólag éppen most találtak fel? Abban a kulturális közegben, ami az Egyesült Államok a '80-as évek elején, ahol Allen Ginsberg *Üvöltés (Howl, 1955)* című nagyverse és sajátos felolvasói stílusa ismert volt az erre fogékonyak körében, ki akarhatta újra „feltalálni” az előadott költészetet? Ahol Gil Scott Herontól épp tíz évvel azelőtt jelent meg a *Revolution will not be Televised (A forradalmat nem közvetíti a tévé, 1974)*, a tökéletes spoken word-előadás iskolapéldája – hogy csak egy-két evidenciát említsünk. Ki gondolhatta ekkor komolyan, hogy a színpadon elszavalt vers vagy szöveg bármilyen mértékig újdonság? És egyáltalán, mit talált fel ez a Marc Smith?

Beismerhetjük: semmit. Ő csak egy többezeréves hagyományt élesztett újra, meglepő sikerrel: az előadott költészet hagyományát, az ókori görögség vándor versmondói, a rapszódoszok tradícióját, a középkori minnesänger és vágáns hagyományt, a költői versenyek sokrétű és régi, koronként újra és újra fel-támadó örökségét – a kor kívánalmainak megfelelő szabadságfokkal.

A slam lényege annyi, hogy ki kell állni és mondani kell. Pontosabban: előadni – ennél alig valamivel több. Erre pedig joggal idézhetjük az egyszeri székeltyt: „Hát, ilyet már láttam, de ilyet még nem láttam...”

¹ A cím Kettős Tamás verséből való.

Mert valamennyien láttunk már ilyet, legfőljebb nem vettük észre. Ha csak a középiskolai tananyagból indulunk ki: Villon *Ellentétek balladája* (a „Szomjan halok forrás vize mellett” kezdetű) a Charles D’Orleans által rendezett egyik költői versenyre készült, még a híres kezdősort is a fővédnök adta meg előre. Ez a mondat pedig szó szerint elhangozhatna egy slam-versenyéről is. Ugyanezt a verset Faludy György átköltésében *Ballada a senki fiáról* címmel ismerhetjük – és anélkül, hogy hangzatos butaságokkal üt-nénk el véresen komoly fordításelméleti kérdéseket, kijelenthetjük: az *átírás* az egyik legnépszerűbb feladat a slam-versenyeken. Ady publicisztikai írásai, a maguk jól tagolt, könnyen érthető mondandójával és hatásos fordulataival – tökéletes prózai slam poetry-szövegek lehetnének ma is (nem véletlenül olyan népszerűek a legnagyobb közösségi portálon, a Facebookon). De ugyanez a lendület jelen van már a magyar költészet kezdeteinél, az életét nem a könyvtárban ücsörgéssel töltő Balassi Bálint dallamra íródott, jól előadható verseiben. És ki vitathatná el Petőfitől az első és legnagyobb hatású magyar slam-szöveget, a *Nemzeti dalt*? Ide vehetők még a dadaisták GG Allint megszegényítő, punkkoncertekre emlékeztető felolvasás-performanszai. A sokak számára valószínűleg a *Holt Költők Társasága* című filmből ismert *Kongó* (*The Congo*, 1913) című kötet szerzőjének, a száz évvel ezelőtt élt Vachel Lindsaynek kimondottan előadásra készült, a szerző erre vonatkozó zseniális jegyzeteivel ellátott versei, amikkel előadói estek formájában ő maga is szó szerint turnézni járt. Vagy Shakespeare monológjai: a *III. Richárd* elején például („York napsütése rosszkedvünk telét”, meg minden), vagy a jelenet a *Julius Caesarból*, kiegészítve az 1953-as, hollywoodi feldolgozás képeivel, amikor az ifjú Marcus Antonius, akit történetesen az ifjú Marlon Brando alakít, kiáll a tömeg elé és azt mondja: „Temetni jöttem Cézárt, nem dicsérni...”

De még mielőtt bárki azt hinné, hogy szerénytelenül és önkényesen újra kívánom írni az irodalomtörténetet: az említett példák egyike sem tartozik szorosan véve a slam poetry műfajába, az ugyanis tényleg csak 1984-ben született meg. Ez az előadói hagyomány és hang nem válik el élesen a mindenkori kortárs irodalomtól, sokkal inkább végigkíséri annak fejlődését, lépéseit, közvetve vagy közvetlenül, de ezer szállal kapcsolódik a fenti szerzőkhöz. Vagyis egyetlen szállal biztosan: néha ki kell állni és mondani kell.

*

A slam poetryvel kapcsolatos leggyakoribb kérdés, hogy melyek a műfaj formai megkötetései – magyarul van-e adott hangnem, pontos rímképlet, esetleg bármilyen konkrét versforma, ahogy egy slam-szövegnek ki *kell* néznie. És ez a leggyakoribb félreértés is: az igazság az, hogy nincs, konkrétan semmilyen formai előírás sincs – a legtöbben viszont mégis azt hiszik, hogy van.

Azért léteznek tematikus és stílusi sémák – példák rá a fiktív vagy valós nyílt levelek, személyes valóságok, szónoki beszédek vagy a legkülönbözőbb dolgokról írt listák, beszámolók, történetek –, a leggyakoribb formai séma pedig egy jól felismerhető, sok szójátékkal és belső rímmel dolgozó, a spontaneitást utánozó és a szintaktikai viszonyokat szabadon kezelő, laza verses forma. A tipikusnak mondható slam-szöveg mondjuk üzenet egy ufónak vagy Abraham Lincolnnak, esetleg lista a volt csaj vagy pasi fura szexuális szokásairól, mindezt szabálytalanul, de gyakran rímelő, néha kimondottan csak a jó hangzásra utazó, valljuk be, nem mindig mély értelmű mondatokkal.

8

Ez persze ugyanúgy nem kötelező, ahogy semmi más. A slam poetry kívülről, műfajként szinte csakis annyiban létezik, amennyiben a versenyszabályok kötik. Mert a slamban az ihlet leggyakoribb formája a *verseny*. A háromperces időkorlát a rendezővel, valamint az, hogy a segédeszközök használata és a zenei kíséret tilos. Ennyi az egész. Az pedig, hogy a színpadon pontosan mi és hogyan történik, azt kizárólag a fellépő, a slammer dönti el. Nagy szabadság ez.

A slammer nem vonhatja ki magát az alól – mivel színpadi műfajról van szó –, hogy csak olyan mondatokkal érdemes kiállnia, amelyek előben jól hangzanak, vagy éppen elég rosszul, elég gyorsak vagy elég lassúak, elég egyszerűek vagy elég bonyolultak ahhoz, hogy a kívánt hatást elérje velük. A kívánt „hatással” célszerű tisztában lenni már az elején.

Mivel a slam nemcsak, hogy szerzői műfaj, de kimondottan a személyességre, az egyes szám első személyre épül, a vallomástól kezdve a ki-/talált levélen át a „megmondom a frankót” őszinte-kőkemény műfajáig ki-ki hozzátelheti azt a speciális valamit, amit csakis ő tud. Ez egyformán igaz a rappelók ravasz rímeire, a zsurnaliszták szabatos, dupla fenekű mondataira, a vérbeli bölcsészek finoman elrejtett Ovidius- és Esterházy-utalásaira, vagy bármely szakzsargonra, amit a slammer éppen ismer. Ha valaki tudja mi az a *glettvas*, a *vonásrend*, a *szájterpesz*, a *gagball*, az *account advertising* vagy a *nibelungizált alexandrin*, azzal érdemes valamit külön is kezdenie. Mert el lehet vele kápráztatni a hallgatóságot, ami pedig jó.

Gyakori kérdés az is, mi a különbség a slam-szöveg és a vers között. Mivel nincs egyértelmű, éles határvonal, a válaszkísérletek legsikerültebbike szerint: a „kommunikatív jelleg”. Ez a kicsit esetlen kifejezés azt jelenti, hogy a slammer alkotása ugyanúgy megfelel az előadhatóság alapkritériumainak (például könnyen befogadható), mint annak az elvárásnak, hogy kissé meg akarjon mozdítani – bármilyen értelemben.

A slam ugyanis attól az, ami: hogy nem *csak* irodalom. Sem formai, sem tartalmi vonatkozásaiban. Nem is mindig felel meg az irodalmi szakma kívánalmainak, de őszintén szólva nem is ez a célja. Ha semmi más, akkor talán épp az a cél, ami a tárgy, ami az eszköz: hogy szavak és rímek és retorika és *hapax legomenon*, de akkor se, ne *csak* irodalom legyen!

*

A műfajt itthon² Gasner János zenész és Ménes Attila író találták ki 1996-ban, bár sem MK Smithről, sem a slamról nem hallottak. Mint a mély Ferencvárosban működő, undorgrund Black-Black Galéria frontemberei, állandóan azon agyaltak, hogyan lehetne a „hagyományos” műfajokat (komolyzene, irodalom stb.) jobban bevonni a kísérleti művészet területére. A Ménes által vezetett Bernhardt Szoba Irodalmi Szalon (1996-2002), ahol megfordult a ’90-es évek szinte minden jelentősebb magyar írója, jó terepnek mutatkozott egy formabontó „költőverseny” meghirdetésére. Vázolták az alapszabályokat: bárki felléphet, de csak egyedül, maximum öt percig, és a közönség szavazza meg, ki a legjobb. Az estek konkrét témákhoz kapcsolódtak volna: a *Hazugság-innovátor* (csak hazudni lehet), a *Káromkodás-generátor* (csak káromkodni szabad), a *Hülyeség-kultivátor* (csak hülyéskedni kell), és a *Hicsi-motivátor* (üdvözlőbeszéd a leszálló ufóknak). Az idő azonban elsodorta szép terveiket, de vissza is köszönt nekik...

2 A magyar részt (kis baráti segítséggel) Triceps írta.

9

Az első magyarországi, *valóban* slam poetry-rendezvényre 2006-ban került sor a Múcsarnokban az akkori igazgató, Petrányi Zsolt segítségével, a Tilos Rádióval (Stráhl Katalin) közös szervezésben. A mezőny költőkből és rapelőadókból (MC-kből) állt össze – a pontos névsorra már nem emlékszem. Az estet a következő évben is megrendezték, majd 2008-tól már rendszeres sorozat formájában jelentkezett évről évre, a pesti Kőleves vendéglő pincéjében. Állandó előadói lettek a magyar rapszcéna fontos és ismert figurái: a Ludditák, MC Busa, Ponza aka Kreol, MC Zeek és az Akkezdet Phiai, akiknek „slam poetry” elnevezéssel meghirdetett „verses estjei” adták meg az utolsó lökést a mozgalom beindításához. Hozzájuk csatlakoztak alkalmi jelleggel szépírók is, mint Peer Krisztián vagy Szilágyi Ákos.

Külföldön 2009. október 24-én Helsinkiben jelentek meg a magyarok (Kettős Tamás és Szkárosi Endre), a Suomalais-ugrilainen runopunlaaki találkozón. Az első kiemelkedő budapesti slam poetryt Bárdos Deák Ágnes szervezte 2010 májusában Budapesten, a régi Gödörben, az Athe Sam! (Itt vagyunk) roma ösztönművészeti fesztivál keretén belüli Athe S(lam) versenyen. A babérkoszorún két profi kívülálló: Falcsik Mari költő és Kettős Tamás rapper osztozott.

A fejlődésből a vidék sem marad ki: Szegeden és Veszprémben is indultak slam-klubok, őket követte néhány hónappal Pécs, ahol a Sopiane Slam egyesület formájában mai napig a legerősebb Pesten kívüli bázis működik.

Az alternatív zenei körökben addigra már evidenciaként létező magyar slam poetry életében az igazán gyökeres változást a 2012-es év, a Pilvaker nevű rendezvény hozta. Ez volt az első olyan est, ahol a műfaj képviselői már nem mint máshonnan betévedő outsiders, hanem mint *slammerek*, vagyis ezzel „főállásban” foglalkozók léptek a színpadra, a nagyközönség elé. A többi ma már művészettörténet: két országos bajnokság – egy egyéni és egy team-slam –, és alig egy év alatt több mint száz fellépés az SPB tagjaiból felálló különböző formációk számára, zenei és irodalmi fesztiválokon, kocsmákban és klubhelyiségekben, határon innen és túl.

A mozgalom rohamosan fejlődik: Százhalombatta, Szombathely, Miskolc, Székesfehérvár, Szekszárd, Győr – csak néhány a városok közül, ahol az elmúlt félévben saját klub alakult. Fontos kiemelni a friss DS Slamet, vagyis a Dunaszerdahelyi Szerveződést, és a máris bajnokságot szervező Slam Poetry Erdélyt.

A slam tömegesen elterjedt: vidéken és városban, boldog-boldogtalan nyomja a sódert. Az élvonalat a „tisztá” slammerek (Gábor Tamás aka Indiana, Süveg Márk aka Said, Horváth Kristóf aka Színész Bob, Závada Péter aka Újonc, Simon Márton, Pion István) mellett a rapperek (Kettős Tamás, Bobakrome és Bobafett, Busa Pista, Bagó MC, MC Zeek) tartják, és hozzájuk csatlakozott néhány avantgárd alkotó (Müller Péter Sziámi, Ladik Kati és Szkárosi Endre) is. Az orwelli „kettős beszéd”, az agitációs „közbeszéd”, a szenzibilis „énbeszéd” és az intellektuális „leberwurst” sziporkái megvilágították a hű! irodalom borongós égboltját...

KETTŐS TAMÁS

Ismerek egy csóró költőt

Amikor a Nap átmege sütni a Föld másik oldalára,
a Holdnak meg hol kicsi, hol meg nagy a szája,
és neonfényes az éj palástja,
visszhangot vet a magányosság csarnokának kupolája,
óh, de sok srác veszi a beszélőbotot a markába,
farkába harapó kígyó-béklyó lazul a szavára,
egyike-másika azt kiabálja, egyike-másika azt kiabálja:

Aki mindent elhitt és még álmában sem lázadt,
az nem úszhat meg semmit, és nem lesz magyarázat!

Én láttam nemzedékem nagyjait a porba omolva,
láttam zseniket összehugyozva-szarva, bebaszva barakkba,
sarokba szorítva,
de láttam művészeket, akik pénzért a bombákra is festettek cégért,
mindent a Cégért,
és láttam sunyi, hunyorgó tömeget, akik füttyre meneteltek, sört és virslit ettek,
a limonádét, a limonádé zenét, azt nagyon szerették,
de láttam tiszta fejeiket,
akik, ha veletek meneteltek, se meneteltek veletek,
ők voltak a néma lúzerek, a hülyék, a becsületesek,
ők voltak a néma lúzerek, a hülyék, a becsületesek...

Magyarországon az összes mecénás távcsöve görbe,
csak a saját köldöke dülled szembe vele,
Magyarországon az összes mecénás távcsöve görbe,
Magyarország a zsenik temetője...

Figyeld csak meg:
Indiában a tehenek úgy halnak meg,
mint az indiai szentek, elszenderülnek,
ha lejárt ideje a földi nyűgnek, nem nyögnek,

csendben belépnek a csöndbe,
ahonnét vétettek, soha nem vétettek...

Figyeld csak meg:

Európában a tehenek úgy halnak meg,
mint az európai szentek,
megkínzott-lefejezettek...

Adj tejet-vajat-túrót-verset,
sós kútba tesznek, onnan is kivesznek,
kerék alá tesznek, onnan is kivesznek,
és ha kivesznek a költők,
szomjaznak majd az emberöltők...

Én ismerek egy csóró költőt, akinek hiába adnád a mobiltöltőd,
add neki inkább a lyukas cipőd,
hadd táncoljon bele-vele az ismer-megismerhetetlenbe,
oda te úgyse juthatsz be, csak vele,
zene cipőhúros hangszerekre szerelve...

És ismerek egy titkos helyet helyetted,
ahol a betyárok és szentek beszélgetnek,
ott a medvek mézet pergetnek neked,
rappelnek a levéltetvek,
ott nem faragnak hintaszéket
aranyból a pénz istenének,
ott Rózsa Sándor nem kottából táncol serény legényeset,
ha kérdeznéd, most kidobom a nevet:
ők a Rózsa-Sándor-keresztesek,
nesze neked...

És ismerek egy mini-minisztert,
aki, ha áll a bál, az ablaknál tvisztel,
hogymeg ne fázzon a szemüvegkerete,
jól be van fűtve a helikoptere, mire?
Csak a kutyája benne a száz leggazdagabbak klubjába,
csak a macskája az idén elzavart vagy három béna mixert a pusztába...
Ő nagyon gazdag,
a szókincse,
ha rab lenne, lenne arany a bilincse,
ő nagyon gazdag,

a szókincse,
neki nem licence a gumigerince...
Én is ott szambáztam a bulin,
csak a rezsime feltornászta a rezsime:
az after-komcsi after-partyn, hejji...

Ki vagy te, ahol a madár se jár?
Új a régi maszkod itt a bárpultnál.
És mennyi az idő, ha nem tévedek,
itt, ahol a völgybe löknek össze évezred-hegyek?!

Itt a válasz az,
ha jól teszed fel, ha jól pakolod a kérdéseket:
Ti tényleg a majomtól származtok?
Ti tényleg a majomtól születtetek?
Akkor isten-isten,
mert engem Isten teremtett bele a tenyerébe,
tenyérvonal-rendszerébe,
én ott járok, ott parázslak, zsarátnok-zarándok,
minden ajándok...

Utánatok özöntűz

Én vagyok, aki leszek, ha visszaérkezek, ahonnét jöttem én vissza oda megyek,
ha megettem a kenyerem és megittam a tejet, és felszámoltam a kettősségemet,
de mert felgyújtottam a képzeletemet, egy-két ajtózárat még felfeszíték,
kíváncsi lettem rá: ébredek, ezért eljátszok még egy-két sohse volt szerepet,
de van-e még élet és van-e még kinek? Felfedezni a kertet, a kincses szigetet,
a városokban ma üresek a terek, üresek a házak a kerületek -
Itt több millióan nincsenek! Itt több millióan nincsenek!

Itt több millióan nincsenek otthon, nincsenek az otthonokban, csak szobrok,
morgó szobrok, fotelok, robotok meg jóslatoktól recsegő polcok,
a falakon árnyak, démonok, orkok, hugyozok a téren, mint régen a punkok,
a bankok falán lecsorog a kamu, képzeletetek csak por és hamu,
még felhőt karcol egy toronydaru, és begazoltat egy igazi robotzsaru,

ahogy táncol a rezsón a kábítószer-ragu, csak a tévében él a város meg a falu,
csak a tévé az igazi, a valódi ikon, csak a tévében sarjad igazi pázsit a romokon,
csak a tévében élnek igazi hús-vér emberek, lepkék, leopárducok, zöldfoki szigetek,
a drogbáró itt a tévébemondó, tőle jön a vitamin, tőle jön az ondó,
a horror-trip, a vér, a tej, a vér-kakaó, tőle jön be az igazi flash, a rém-híradó,
a tévédobozon kívül a banda atom bamba, míg a kertek alatt kivirít az atomgomba...
Először por a szemekben, aztán szemek a porban,
Jézus vére nincs a műborban!

Ha akarsz látni az anarchiát, akkor engedj szabadon minden kutyát,
a kiskutyát meg a nagykutyát, a kuvaszt, a kant, a pincsit meg a szukát,
és meglátod majd az anarchiát, az anarchiát...
De ha akarsz látni a hierarchiát, akkor engedj szabadon minden kutyát,
a kiskutyát meg a nagy dögöket, a kuvaszt, a kant, a pincsit meg a szukát,
és meglátod majd a hierarchiát, a hierarchiát...
Mert mit csináljon ugye egy tökös magyar gyerek,
ha arra buzdítják a böszme mini-miniszterek,
hogy szavazd hátba a testvéredet, igen, szavazd hátba a testvéredet,
és hova hintse majd a szentelt vizet,
ha összevesznek végleg a rémek, ha összevesznek végleg az árva feje felett,
a giga-sárkányok meg a mega-sárkányok:
a kínaiak meg a kőművesek,
hova hintse majd a szentelt vizet?
Hova hintse majd a szentelt vizet, ha a végítélet négy lova dobog,
csönd-zsákból nem dadogok, hangot lopok,
nem szólnék én, de már késő, szerintem is ez a harc lesz a végső!

Elsüllyedt az idővel az időmérő, de szövegem szerszám, eszedbe véső:
nem nyertek, mert nem nyerhettek,
gyümölcseidről felismerlek, holnap a klónokból klánok tüzet vizelnek, és
mikrocip-csöpp gyerekek kelnek a tojásaitokból, fejedelmek!

A fejetek - mint struccfej a homokba - pénzes-zátonyokba dugva,
míg a homokóra minden pora vissza nem csorog-pereg a sivatagba,
hiába acélozva kocsitok, a páncélingetek, de becélozva rég az acélszívetek,
a szemeiteket, szem-füleiteket, ha kimosták a szolgálátok, figyeljetelek:
egy világháló-szagató gólt most beverek, ellenetek 100:1-re szépítetek,
de ti se győztök, hiába szövitek a tervet, az idők végéig csak időt nyertek,
míg az összes óra mozgatórugója bele nem olvad a káosz-koszba,

míg az összes óra fekete óramutatója beleröppen a fekete holdba,
én már kész vagyok, mint a kihalt fajok,
de mint a feketeszurok, ragyog, aki vagyok!
Egy szeméttengeren, tutajon edzek, így is kinevetlek,
miféle hiedelmek zsigerelnek,
amikor leeszed a fejedről az utolsó vacsorád,
a nikkelbolhát, az utolsó tetvet...
Nektek ennyi kellett? Vagy csak ennyire tellett?
Lefuttatni szolgáló módra az ördögi tervet?
Hát gratulálok, ez igazán kreatív ötlet volt,
rommá szarni az egyetlen Földet,
ahol Isten magjából csipegethettek...
Vagy jobb az űrben keresni új örökzöldet?
Olcsóbb az élet egy hold Földön, mint egy föld Holdon, nem nyersz a bolton!
Nem nyertek, mert nem szerettetek,
csak fülemüle-mentes bűdöset szellenteni,
meg irgalmatlan szellemtelenül füllenteni,
meg bankkártya-várat építeni, még kúr a nép, most adjatok neki!
Sajtllyukakat, ha vagy olyan Jedi, ha vagy olyan Jedi, aki ma megteheti,
hogy a hideg-üres űrbe az egóját kilövi és a faszát egy űrhajóban veregetheti,
akit ufók vágnak partiba egy műholdon,
aki ma vizek után szaglászhat a vörös bolygón,
aki ma fáraónak képzelet magát, mert lefagyaszthatja a múmia fejét,
a múmia fejét, a múmia fejét...

Na, keverd a bőlét, játsszuk el a végét, én meg eljátszom majd a nagyon hülyét,
aki nem vágja - csak nyalja a fagyit -, hogy te galócából rotytantod a gyilkos vacsít.
Aztán mi lesz a műsor? Mi lesz a menü?
Kerül a feketelevesbe tésztából betű?
Amivel lediktálod, hogy mi az ábra, valami diktatúrista-szalámiszerű?
Lesz egyenlőség tanítása? Tudod, az írástudók árulása...
Lesz kamu-kommunizmus újratöltve? Újabb százmillió megy a vérbe?
Mennyi? Még mennyi hitel kéne?

Ja! Hát annyit sajnós, nem adhatok, hát totál üres, kimerült a karma-bankotok!
Rossz kunyerálás az összes háborútok! Kéregetés az összes hódításotok!
Rossz siránkozás az összes nyomulásokotok! Koldulás az összes ultimátumotok!
Na, sziasztok! - Tovább nem szíjaztok, sziasztok,
csak szólok, hogy szólok, mielőtt kereket oldok,

mielőtt determináltok determinátorok, felvágom az utolsó olvasatlan lapot...
Robban a labor, párolog a titok, de kitöltve előre ötven méregpoharakot,
amit én - mert ugye magyar vagyok - mind egy cseppig, mind egy szálig, fenékgig iszok.
Aztán belehalok. Aztán poklot rakok.

De én a poklból is ezerszer is feltámadok,
aztán leveszem a maszkom, de ne fossatok,
csak ízzé-porrá töröm a buta rácsaitok, szemetekről lemetszem az acélhályogot,
a végén meg még egy-két kokit adok,
aztán uzsgyi, ki a napra, ki a legelőre, mielőtt szomjan vesztek,
egy kis fényt igyatok!

Én csak a csajomhoz jöttem a Földre látogatóba, indián fejes a feneketlen tóba,
tüzeket rakni a vizek mélyén és aranyat köpni a világ végén,
kirügyeztetni a szóbokrokat, ha kosarat kapsz, adj teli kosarakat,
szóló szőlő, csengő barack, mosolyog az alma, ma porlik a tarack,
nem fúj a szél, ha nem zörög a haraszt, etesd meg az éhenkórász csilliárdosokat,
ha kussol a gyümölcs a fa tetején, aki ma szóra bírja, az a deli legény!

Én csak a csajomhoz jöttem a Földre látogatóba, indián fejes a feneketlen tóba,
tüzeket rakni a vizek mélyén és aranyat köpni a világ végén...

Üres

Ez most üres, pedig én, a szemfüles,
kijártam mind a négy elemet és szemügyre vettem mind a négy elemet,
de százdioptriás napszemüvegek eltakarta az ötödik elemet,
a telivér csupakapu-hercegeket, meg a szabad akaratú üde szellemeket,
te meg te meg te meg te meg a tömeg,
sárkánygyíkszín takarószövet összeszövetkezett,
hogy tutira telibe veri - bilincsbe kötözi, a bilincsbe kötözi a természetet,
az egy-két-há mind a négy elemet,
a földet, a vizet, a szelet, a tüzet,
a gyökeret, a szavakat, az esőt, a rügyet,
kifeji a fölből a fekete tejet, teli tank indulnak a démonszekerek,
rommá szarni az Édenligetet, az Édenligetet,

körbekeríteni az isteneket,
mint a dió héja a dióbelet, mint az influenza a kerületeket,
hogy betérdeljenek - térdre-kalácsra! - az eljövendő fogolyidők,
a gépszázadok, a gépévezredek, a gépszázadok, a gépezredek...

Hát ez nagy cumi lesz, befut a megacumi-expressz,
visszategez a bumeráng, visszategez -
Classic, kommersz világvége fless!

Ahol szakad a film, szakad az égből a saveső,
plasztik tehenek, bitumen legelő,
és menekül a sehova, a soha-sehova-tanúja ózon-gázon verető haderő,
Héééé! Miszter Nagymenő! Miniszterarcú bajkeverő,
ez most totál üres, totál üres sss...

Vajon a semmi szüli az isteneket,
vagy az Isten az istenteleneket?
Vajon a semmi szüli az isteneket,
vagy az Isten az istenteleneket?

Ez most üres - üres - üres - üres,
mégis vizes - vizes - vizes - vizes...
Az áradat sokakkal együtt elragadott - harapott,
metropoliszokat nyeltek - észre se vetted? - a koszos habok,
rabok tapossák, a rabszolgák a kutyaizapot,
faxolják a szolgák az ár - adat - ár - adat - ár - adat - ár - adat - áradatot,
forog az információcsatorna kobraminta-ornamense bumm a fejbe,
forog a feketehumorú-feketeszövetű irka-firka sztrádaminta
beste teste,
minden este,
minden percben kapok-adok-kapok szökőárajánlatot,
és hírzápor takarja el nap mint nap, el a Napot...
A könyvespolcon több száz jóslat,
és súlyos basszus bassza falánk alánk az alapot...
Ettől megy...

Pedig totál üres, totál üres, totál üres...
Mégis tüzes - tüzes - tüzes - tüzes sss...
A pultnál isznak üresüvegesek, neonkaméleon-betűhegyek,

ég a kanóc, mint a kóc,
a híd alatt,
az út alatt,
a víz alatt
alattomos elektromos tüzek rügyeznek,
égnék a drótok,
a drótnélküli telefonfejek ütik a kódot,
a kádat megtölti tüzes párlat,
mindjárt hármat számolok, rád gyűjtöm a házat,
úgyis leszard a próféciákat, a szarból építeni szereted a várat...
Ükunokákat foszt ki a század!
Ükunokákat foszt ki a század!
Hidak, házak, üres évtizedek, völgyszakadék, fagy, népligetek-
ben tageznek - ragoznak - köröznek - karóznak,
a mohók annyira szomjaznak, hogy a végén páran fel is gyulladnak,
amikor ébrednek a züllöttek,
korazüllöttek,
korazüllöttek,
korazüllöttek
kora!

Vajon a semmi szüli az isteneket,
vagy az Isten az istenteleneket?
Vajon a semmi szüli az isteneket,
vagy az Isten az istenteleneket?

RÉDEY JÁNOS

FUGA POESIS in voces plures

- 1 AMAM szóljon DALMLAM igazi hatALMAM
álmom
- 2 almám AMAM kirepedt zöld ÉVÁM
fehér szívem
- 3 zizegjen irgAMAM SZAVAM
- 1 SZERELEM zajlása törött tó szárnycsapása
- 2 tátog tehén szomjas szemét az ÁMEN
- 3 vergő potyogása verebek halálra
- 2 ezer AMAM sírása AMPERIMÁim
- 1 AMAM kék AMLOVAM paripám-késtollAM
- 3 hulló vérem AMAM tintába szúrt MAGAM
- Omnes* AMAM AMAM AMAM AMAM AMAM AMAM AM
- 4 síkos vonalháló abroszában árva hal-AM
- 5 nincsen tenger sem harmadnapra nincs kiköpni cet
- 6 mikor bomlik AMAMelle tejhusos virágba
- 7 minden merőleges szálfakéél gúzsba vert kereszt

fokhagymás motorbicikli

kérdőjelként a hálónak font szövegsorok közepén

lelki felmelegedés másnyomás motorbicikli kérdőjelekintahálóban
fokhagymás motorbicikli kérdőjelekintahálóakfontszövegsorokközepén
fokhagymáshegymásderékighobankirándóvalrosszbanjőbankiátkozottan

felemásilyen osást orbid mókát
alakítás sportkáját zuzáját
ragyas ríkinve edtah valtereferéni
nagyapáhalálakfordulótekinete
elegánsintaszajózniüvegben
leszkásáisszépenhafogyapénz

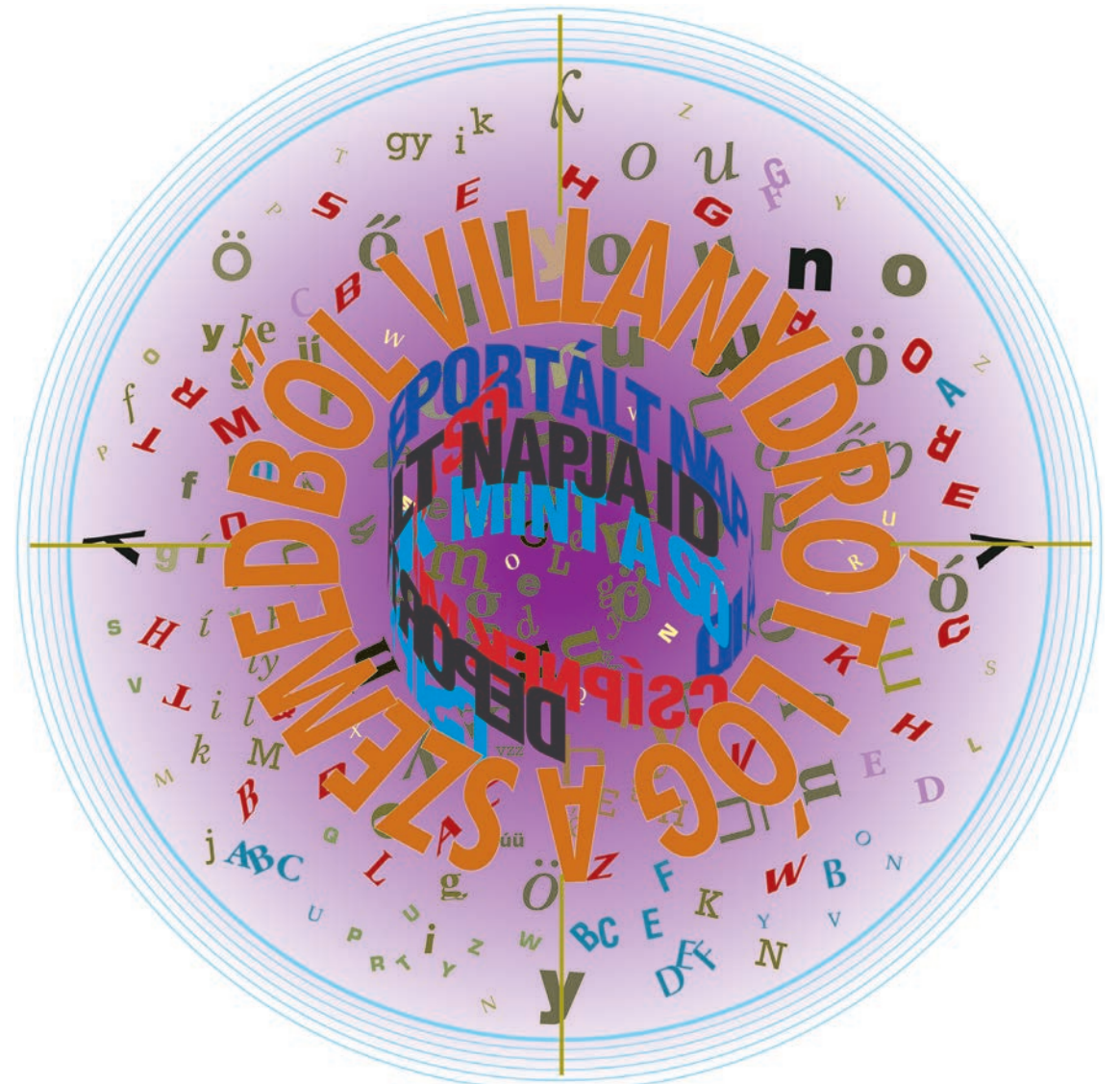
Vassas savval

carmen silonianum

a s a v a v a s a s a v a s a s a
s a v a s a v a s a s a v a s a s
a v a s a s a v a v a s a s a s a
s a s a s a s a v a s a s a s a s
a s a v a s a s a v a s a s a v a
v a s a v a s a s a v a s a v a s
a s a v a s a s a s a v a v a s a
s a v a s a s a s a s a v a s a s
a s a v a s a s a s a s a v a s a
s a s a v a s a s a s a s a v a s
a s a v a s a v a v a s a s a s a
v a s a v a s a v a v a s a s a s
a s a s a s a s a s a a a s a s a
s a v a s a s a s a s s v a s a s
a s a s a s a s a a a s a s a



Salátakocka



Villanydrót lóg a szemedből

PAPP TIBOR

Gyűrűk, logomandalák

A vizuális költészetben, a konzervatív hiedelmekkel ellentétben, létezik és fontos szerepet játszik a forma. Egy művön belüli ismételt rend a vizuális költészetben is akkor válik formává, amikor elkülöníthetően, rendszeresen megjelenik. Klasszikus értelemben azokat a szöveges műveket nevezzük versnek, amelyek ritmikailag és hangtanilag soronként rendezettek. Csak mellesleg jegyzem meg, hogy franciául a vers nem egy teljes költeményt, hanem egy ritmikailag rendezett sort jelent. A vers a *Magyar értelmező szótár* (ÉrtSz) szerint: „a nyelvi kifejezésnek szabályos, ritmusos, kötött formája”. A költemény pedig, szintén az ÉrtSz szerint „rendszeres verses irodalmi mű vagy kitalált költött dolog”, mely definíció véleményem szerint helytelen. Közelebb kerülünk a valósághoz, ha azt mondjuk, hogy *a költemény nyelvi megformálásában a hétköznapi nyelvhasználatnál többletet adó szöveg*.

Ebből kiindulva úgy gondolom, jó lenne a két szó (vers és költemény) értelmezési tartományát elkülöníteni, s a különbséget szem előtt tartva tudatosan használni ezeket a szavakat. Ebben a megvilágításban az egyik oldalon lennének a klasszikus rendezettségű szöveges versek, a másikon pedig a vizuális költemények.

Ahhoz, hogy a gyűrűket, logo-mandalákat közelebbről szemügyre vegyük, először próbáljuk meg tisztázni, megközelíteni a vizuális költészet általános rendszerét. Induljunk ki abból, hogy vannak statikus és vannak dinamikus vizuális költemények. A statikusra nem kell példát mondanom, a dinamikusra kézenfekvők például az írásvetítőre komponált művek (Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Székely Ákos stb.), az angol Kenelm Cox szöveges mobiljai, a számítógépen futtatott multimédia-költemények.

Statikus háromdimenziósok Bujdosó Alpár ókort idéző oszlopocskái, Székely Ákos lámpatestjei stb. A jelenleg közkezen forgó vizuális költemények zöme statikus és kétdimenziós.

A 20. század előtti vizuális munkákat, kubusokat, bűvös négyzeteket, rákverseket, telesztichonos, mezzostichonos megoldással felépített műveket formailag *míves költeményeknek* nevezhetjük. Kilián István, a téma jeles kutatója és szakembere ugyanezekre vonatkoztatva a *Vizuális költészet Magyarországon* című antológia első kötetének a bevezetőjében mesterkedő költészetéről beszél.

Az *Óraköltemények* című, tavaly megjelent kötetemben egy csokorra valót közöltem ebből a vers-típusból, melyekből itt egyet teszek közzé:

POÉTIKUS ANGYAL

belépő nélkül cukros
szájüregedben kanalaz
va fürdik a nyelvem fel s alá
mintha fürdőszobában lennénk visszhangot kavar
közben vörös pontok indulnak az általános némaságba
ahol egérképű boldogtalanság kaparász

böfögnek a sztrájkoló szavak: ah-ah
Eüridiké törülkőzik sűrűsödik a pára
az ablakban egy bugyi leng mint a zászló leng
leng leng leng a színtelen fagy
napraforgó mozdulat költészet nélkül a hálóterem
a halál előszobája
ing és gatyá helyett ellep bennünket a rüh
úgy állunk a város falánál mint egy őrbódé
szemünkben a gyerekkor lekopasztott táj
amit messzire elkerül a vadméh
ahol nem gyűrődik többé örömgaluska
mert egyre inkább egyedül
vagyunk egyre inkább emlékeink zúzódnak porrá
mígnem ránk kopogtat a poétikus angyal

A Stéphane Mallarmé *Kockadobás*ával kezdődő 20. századi vizuális irodalmi kibontakozás új érárt nyitott a költészetben. Mára eljutottunk oda, hogy a vizuális költészet formáiról is van némi fogalmunk. A mai avantgárd költő ezekkel a mai magyar irodalomban mondhatni ismeretlen formákkal dolgozik, ezeket részesíti előnyben, költői magatartásának ez az egyik pillére. Nem felmelegíti, nem utánozza a korábbi avantgárdok által használt formákat, azaz nem *neőzik*, hanem a céljainak legmefelelőbb formát alkalmazza éppen készülő művében.

Formailag a legegyszerűbbek, a legkézenfekvőbbek a *topo-logikus* vizuális költemények, melyekben szabályos mondatfoszlányokat, szócafatokat, szótagokat vagy akár magányos betűket helyzeti adottságaik, grafikai analógiájuk vagy elszigeteltségük szerint kapcsolja egymáshoz a költő. Formailag például *térversképeim* tökéletesen kielégítik ezeket a feltételeket. Egy utcán fekvő szöveg viszi a tekintetet több másik utcán fekvő szöveghez, melyek szintaktikailag – akár egy kis csúsztatással is – felveszik a fonalat, átveszik a gondolat kibontakozását megvalósító funkciót.

Toposzintaxis a rendező elve azoknak a vizuális költeményeknek, amelyekben a síkba elhelyezett nyelvi sallangoktól, kulturális örökségtől, történelmi háttértől és társadalmi vonatkozásoktól megfosztott szavak topológiai közelségük révén villantják fel határtalan jelentéstartományukat.



9-es gyűrű

A *Vendégszövegek (n)* című könyvben a *gyűrűk* cikluscím alatt található műveknek a toposzintaxis a rendező elve. Ezek a vizuális költemények, akárcsak egyéb mai vizuális költemények, nem az irodalom és a képzőművészet mezsgyéjén (nem a kettőt összeszova) helyezkednek el, miként azt holmi első felületes benyomás következményeképpen a vizuális költemények legtöbb mai magyar értelmezője feltételezi. Semmi közük a képzőművészethez. Nem határesetek. Semmiképpen nem tartoznak ide is meg oda is. Mondjuk ki: csak ide, azaz csak az irodalomhoz tartoznak. A gyűrű mint költeményforma-váz igen alkalmas arra, hogy érzékelhetővé tegyük ezt az állítást. Szöveghordozóként a gyűrű azt a feltételezést helyezi előtérbe, hogy forgatásával a gyűrűre körbe írt szöveg olvasása hiánytalanul megvalósítható, hogy a szövegkezdet és a szövegvég összekapcsolható, de mondhatjuk azt is, hogy nincs kezdete és nincs vége a szövegnek, hogy a lejegyzésben a három dimenzió két dimenzióba redukálása nem vizuális élvezetet nyújtó esztétikai akadályokat, hanem olvasási bökkenőket produkál, melyek nyelvi szinten adnak költői élvezkedni valót.

A gyűrűformával bibelődő költő nem keresi azt, hogy képzőművészetileg pertinens legyen a műve, ugyanis ő nem képzőművészetileg akar valamin túllépni, valamit meghaladni, újabb tökély felé elmozdítani, hanem irodalmilag. Ehhez persze fel kell tételeznünk, hogy olyan költőről van szó, aki szerint egy költemény akkor teljesíti hivatását, ha többet, modernebbet, jobbat tud adni elődeinél. Irodalmi elődeinél. Azaz az irodalmi művek egymásutánjában olyan öntörvényű alkotást tud letenni az asztalra,

amely egy láncszemmel hozzájárul az irodalom kiteljesedéséhez. Látványilag nem foglalkozik azzal, hogy amit csinál, az grafikailag szép legyen, hogy képzőművészetileg pertinens legyen, hogy a képzőművészeti művek vonulatában meghatározó szerepe és helye legyen.

A *Vendégszövegek (n)* című könyvben a gyűrűformával operál *a jambusoknak megint* ciklus első darabja: a hat, gyűrűként forgatott szövegből három dimenzióból kettőre redukálva csak egy-egy értelmes szeletecske látszik, melyek az egymás mellettség játéka révén összeolvashatók: *ki kinek barátja kinek kutyája kinek tisztatája*. Nyilvánvaló, hogy ebben az esetben a gyűrű nem cizellált ötvösmunkaként értelmezendő, amelynek a századok során leheletté finmított grafikai rajzolatai adnák meg az értékét. Itt a gyűrű csak egy keret, ugyanolyan, mint a szonettnél a 14 sor.

A robotos emlékmű, a *gyűrűk* ciklus kilencedik darabja a *Vendégszövegek (n)*-ben az elsőként ki-világító szavakkal (*deportált... a só... napjaid csipnek... villanydrót... málenkij robot...*) teremti meg azt a hangulatot, amit hatvan-hetven év távolságból is az erőszakos borzalomból mind a mai napig érezhetnek az érintettek. Gyűrűbe foglalt vésete ez magyar nyomorunknak, melyről összeszorított fogakkal hallgatunk, nem beszélünk róla, hagyjuk az idő mélyén semmibe veszni. A metaforikusan (de csak metaforikusan) kéménynek is képzelhető rajzolat az én falumból, Vállajról válogatás nélkül elhurcolt, erőszakkal a Szovjetunióba deportált, a falu népe által robotosként emlegetett felnőttek, férfiak, asszonyok, lányok elpusztításának felidézését segíti, melyet az olvasható szövegszeletek is megerősítenek: *málenkij robot szikrázik villanydrót lóg a szemedből deportált napjaid csipnek mint a só*. Itt megint nem beszélhetünk a képzőművészet és az irodalom határmezsgyéjéről, a képzőművészet és az irodalom egymásbacsúszásáról, összerosódásáról. A grafikai alakzat a mélyebb nyelvi elemzést, az elszigetelt szövegrészek jelentéstartományának kiszélesítését teremti meg; ez a funkciója, semmi több.

A 14-es gyűrű lényegét az egymásba csúsztatott hengerpalástokra írt szövegszeletek adják. A költemény feszültségét a linearitással hadilábon álló szövegdarabok össszefüggése, azaz összerakhatóságuknak látszólagos nehézsége teremti meg: *Országtalan indulat tányéráknája lapul a mondatok homokja alatt*.

A 8-as gyűrű a példák alapján immáron költeményformának tekinthető szerkezetet bontja meg. Egy elképzelhető gyűrűre tekerhető szavak szalagja a gyűrűn kívülről indul (ez a kívülről indítás többször tetten érhető más műveknél is a cikluson belül), tisztán kivehetően kétszer-háromszor körbejárja a formát, majd kicsúszik belőle: *Az országalmán barna pötty v.ö. a kertészné cicijével*.

Az 5-ös számú gyűrű címet két hurok szerű, formátlan rajzolás viseli, melyeknek csak a zártsága utal a címben foglalt tárgyra, azaz a gyűrűre. Az emígyen minden kötöttségtől felszabadított szöveg a rajzolatától függetlenül szeli keresztül az elképzelt tárgyat: *A búzatábla közepén két hajó, kalappal, de fegyvertelenek*.

A triplázott 17-es gyűrűk szövege az alapadottságoknak köszönhetően az összefüggő szavakból a gyűrűkre írható, szokásosnál hosszabb mondatot hoz létre: *hasadó füge a combjaid között cukros a te szemérmed gyümölcse és áldott a te gerjedelmed szavaim között*.

A másik, a mai magyar irodalomban már nem teljesen ismeretlen, néhány fiatal által is kipróbált konkrét költészeti műfaj a *logo-mandala*. A fogalom elnevezője, keresztatyja a liège-i egyetemhez kapcsolódó *groupe µ* egyik jeles tagja, hajdani szerkesztőtársam, Francis Edeline, aki a kilencvenes évek elején bizonyos adottságoknak megfelelő vizuális költészeti munkákat gyűjtött össze, mintegy kilencvenet, s azt vizsgálta, mi az, ami közösként kiemelhető belőlük. Kutakodása eredményes volt, mert rájött, hogy a legfőbb tulajdonsága ezeknek a műveknek az, hogy

- 1) formájuk kör vagy négyzet alakú, vagy ezekhez kapcsolható geometriai formáció,
- 2) középpontjuk van,
- 3) szimmetrikusak,
- 4) olvasatuk a tengelyek mentén megfordítható,
- 5) szavaik sokszor visszafelé (rákversként, palindrómaként) is olvashatók.

Az 1997-ben megjelent *Vendégszövegek* 5-ben egy könyvre való logo-mandalát közöltem, ahol is az előszóban azt írtam, hogy a logo-mandalában a szavak írott képe a több szólamú olvasat szolgálatában áll, a látványban rejlő tartalom gazdagsága többnyire csak hosszabb szemlélődés után bontakozik ki. A logo-mandala az elmélkedés műfaja.

A logo-mandalákkal kapcsolatban megint elmondható, hogy semmi közük a képzőművészethez, azaz nem tartoznak az irodalomhoz is meg a képzőművészethez is; ezeknek a műveknek a pikantériája a nyelvi játékban leledzik. Egy-egy logo-mandala megalkotása a költő részéről igenis avantgárd gesztus, a tudós posztmodern elemzők és kisasszonyok figyelmébe ajánlom, hogy itt nem lehet *neózn*. A logo-mandala nem egy korábbi forma felújított változata, nem felmelegített krumplileves. Kassák idejében ez a forma még nem is létezett. Amikor Kelemen Erzsébet vagy a fiatal költő, Magolcsai Nagy Gábor logo-mandala formában fejezi ki magát, akkor azon kívül, hogy alkotásaiknak a vizualitás a mozgatórugója, és azon kívül, hogy igazi avantgárd módra költészetileg feltáratlan területre merészkednek, logo-mandaláiknak semmi közük a magyar avantgárd 20. század eleji tevékenységéhez. Az avantgárd elkötelezettség nem stílusirányzat, hanem magatartásforma.

Kelényi Béla *Szökörökben körbeszéd* című, az Új Forrásban 2008-ban közzé tett tanulmánya szerint a logo-mandala a gondolati versgenerálás eszközeként is felfogható. Álljon itt az LM 91-es logo-mandala és egy ebből kihozott, gondolatilag (azaz nem géppel) kreált, generált változata:

	elültetem	
én is		minden
szeretnék	kertedben	kezemmel
szőrös		halandó
	a gyertyám	

VARIÁCIÓK AZ LM 91-RE

Elültetem szőrös kezemmel a gyertyám. Kertedben én is szeretnék. Minden szőrös. A gyertyám halandó. Minden kezemmel elültetem. Halandó kezemmel a gyertyám. Szőrös kertedben minden. Halandó. Én is szeretnék. Minden szőrös. Kezemmel kertedben én is. Minden kertedben elültetem a gyertyám. Kezemmel. Kertedben. Elültetem. A gyertyám szőrös. Szeretnék. Halandó minden. Kertedben halandó. Én is. Stb.

Az alap logo-mandala zsákjából véletlenszerűen kihúzott szavak új rendben, lineárisan alkotnak egy új nyelvi együtttest, amelyhez még sok másik hasonlót készíthetünk ugyanezzel a módszerrel. Például kezdenénk úgy, hogy *Minden szőrös. Én is. Kertedben a gyertyám halandó* stb. Kelényi felismerése felfedi a számítógépes versgenerálás mechanizmusát, a szavak véletlenszerű (de előre feltételezett) összefűzésének a lehetőségét. Egy logo-mandalából kiindulva ezt a fajta versgenerálást akárki üzheti, akárki meggyőződhet a műveletben rejlő poétikai gazdagságról, akárki egyedi darabokat emelhet ki a sokszorosításból, emígyen önállósítva egyik-másik változatot. Csak melleleg jegyzem meg, hogy ennek megint semmi köze a képzőművészethez, nem az irodalom és a képzőművészet határmezsgyéjén fekszik, nem akar grafikailag hatni. Erre az alkotásmódra sem mondhatjuk, hogy *neózás*. Ma ez is egy egyszerű avantgárd gesztus, játék az újjal, játék az eddig ismeretlennel.

Más formában a nyelvi játék jól kitapintható a Tandori Dezsőnek ajánlott logo-mandala ikerpáron, a *Ljuk* és a *Lik* címet viselő mandaláimon. A grafikai megoldás itt csak figyelemkeltő, egyáltalán nem arra szolgál, hogy híd legyen a képzőművészet felé.

*

A vizuális költészet ezer arca - mint minden valamilyen rendező elv alapján kreált mű - úgy teljesíti ki önmagát, ha valamilyen viszonyt (alkalmazkodót vagy éppen ellenkező irányút, feforgatót vagy támogatót) testesít meg valamelyik irodalmi műcsoporttal. A gyűrűk és logo-mandalák jól elkülöníthető formák - esztétikai értéket nem hordozó grafikai különbözőségük ugyanakkor lehetőséget kínál végtelen számú változatra.

Budapest, 2011 áprilisa

JOZEF CSERES

Vokális Cage-művek

Hangzó és szöveges darabok John Cage-től, visszatekintőleg

Ma, húsz évvel John Cage halála után teljesen világos, hogy hatása sokkal mélyebb a vizuális és intermedialis művészetekre, mint a zeneszerzésre. Irodalmi munkássága éppoly terjedelmes, mint a zenei. Számos könyv, szöveg és hangfelvétel szerzője volt, amelyek megelőlegezték a kísérleti, vizuális és hangköltészetet. Saját dekonstruktív írásmódot talált ki, az úgynevezett „mezosztikát”. Bármennyire fáradtság és időrabló folyamat is lehet a „mezosztikálás”, roppant egyszerű módszer arra, hogy olyan végleges versszerkezethez, pontos algoritmushoz és szigorúan meghatározott műveletsorhoz lehessen jutni általa, amelyik elüt a többnyire intuitív versírástól. Amint látni fogjuk, ez mélyen gyökerezik Cage indeterminista filozófiájában és kisajátítás-poétikájában.

Cage 1985-ben mezosztikus formába öntötte Duchamp *Sculpture musicale* című írását, egy megközelítőleg 1913-ra datált¹ jegyzetet a Zöld Dobozból, és saját előadásában hangfelvételt készített belőle. Az eredmény egy talányos hangköltemény lett abból a fajta költészetből, amelyet akkor is szükségesnek tartott, ha a „nincs mit mondanom”-ból fakadt. „Nincs mit mondanom, de mondom, és ez az a költészet, amire szükségem van”, így hangzik Cage egyik legbájosabb *bon mot*-ja. Valójában korántsem csak valami jópofa beszólás ez; egy szentencia a terjedelmes *Lecture on Nothing* elejéről, 1959-ből,² amely a „semmi” *ex nihilo* kifejlesztése banális szóváltozatokká, vagy mondjuk úgy: költészetté. Cage mestere volt a kisajátításnak és az adaptálásnak. Mindent fel tudott használni, ami vonzotta elméjét és érzékeit. Cage, aki előbb képzett vizuális művész és zenész volt, majd Joyce és Duchamp, a modern tánc, a keleti filozófia, valamint Eckhart mester, Thoreau, Fuller, Suzuki és McLuhan gondolatainak sugallatára megtalálta a módját, hogy saját munkásságában meglepő összefüggésekben újrahasznosítsa mindezeket az ihletforrásokat, *par excellence* posztmodern intermédia- és multimédia-művészetet teremtett, amikor a posztmodernizmus még gyerekcipőben járt. A nevezetes jelszó - „*minden belefér*” -, amit a posztmodernizmus röppentett fel, csakugyan úgy hangzik, mintha Cage szülte volna. Személyiségének vonzereje, mesterségbeli fölényének lényege egyaránt abban a képességében rejlik, hogy látszólag összekapcsolhatatlan dolgokat és jelenségeket tud összekapcsolni, fortélyos tudással ráérezve optimális konstellációjukra és arányaikra.

1 Arturo Schwarz szerint valamikor 1912 és 1921 között íródott.

2 John CAGE, *Silence. Lectures and Writings*, Wesleyan University Press, Middletown, 1973, 109.

I am here , and there is nothing to say .
If among you are
those who wish to get somewhere , let them leave at
any moment . What we re-quire is
silence ; but what silence requires
is that I go on talking . Give any one thought
; a push : it falls down easily
; but the pusher and the pushed pro-duce that enter-
tainment called a dis-cussion .
Shall we have one later ?
Or , we could simply de-cide not to have a dis-
cussion . What ever you like . But
now there are silences and the
words make help make the
silences .
I have nothing to say
and I am saying it and that is
poetry as I need it .
This space of time is organized
We need not fear these silences, —
.

Brandon LaBelle: *Lecture on Nothing* (2010)

Továbbá, jóllehet kockázatos összekapcsolásokat végzett, észjárásának szerzett irracionálitása - a zenbuddhista gyakorlatban kipróbált és bevált módszer - biztosította ezek eredményességét.

Irracionalitás kíváncsisággal - vagyis azzal az adottsággal, hogy helyénvaló, nemegyszer látomásosan előrelátó kérdéseket vessen föl -, valamint a kísérletezés bátorságával párosulva, ez alighanem hasznavehető stratégia ahhoz, hogy az ember nem-metafizikai módon reflektáljon a világra. A liberálisabb értelmezési módozatok után kutató humaniorák az 1960-as évektől fogva kezdtek bizonyosságot tenni erről. Cage megszokta, hogy direkt módon, történelmi és hagyományos konvenciók terhe nélkül vesse föl kérdéseit. Különböző nézőpontokból látott rá a dolgokra, változásukban, egybekapcsolódásukban és megsokszorozódásukban látta őket. Minden megszokást megkérdőjelezve jutott el egyfajta ontológiai realizmushoz, amelyben saját énjét föloldja a médiumban - a kisajátított hangokban (ideértve a hallgatást is, mint ezek természetes megnyilvánulását), üres szavakban, a környezet jeleiben stb. -, amit a természeti folyamatokhoz igyekezett közelíteni, a leggyakrabban találékonyan alkalmazott valószínűségi műveletekkel.

Bár főleg a természeti indeterminizmus vonzotta, a társadalmi viszonylatok is érdekelték. Cage élethosszig tartó erőfeszítése, hogy filantropikus-ökologikus szintézist teremtsen, abból az igyekezetéből fakadt, hogy lekerekítse, enyhítse az *elfogadható-elfogadhatatlan* éles dichotómiáját. Sok éven át próbálkozott azzal, hogy ábrázolási immunitást szerezzen a médiumokkal szemben, amelyekkel dolgozott (hangok, szavak, képek stb.), s bár ebben kudarcot vallott, kísérleteinek mellékhatásai nagyon hasznosak voltak, és jó néhány esetben, legyen szabad az avantgárd művésztől való félelem nélkül kimondani: még szépek is.

John Cage egyike volt azoknak, akik egyáltalán nem keresték programszerűen a szépet, akaratlanul is gyakran rátalált, kiváltképp ott, ahol legtöbbünk a legkevésbé várná. Legtöbbnyire a művészet határain túl (vagy előtte), minthogy természettől fogva anti-essencialista volt, engedett a természetes lefolyás, a nem-erőszakolt egyidejűség és a nem-tolakodó közhely vonzásának. Cage *par excellence* esztétikus volt; ugyanez mondható el kiindulási pontjairól, viselkedésmódjairól és eredeti megoldásainak véglegesítéséről. Először is fenomenológiailag ragadta meg a jelenségeket, amelyekről úgy döntött, hogy reflektálni akar rájuk, aztán arra törekedett, hogy empatikusan együtt növekedjen velük, egészen addig, amíg tetszésére valónak nem találta őket. Zen-gyakorlatokra is támaszkodott a paradoxonok és a képtelenségek használata során. Ha úgy alakult, hogy nem sikerült megfosztania művészetét a szerzői szándékokra valló jegyeitől, nyárspolgár módján azt nyilatkozta, hogy szándékos volt a kudarc; az indeterminizmust egyre inkább nemcsak filozófiai, hanem művészi elveként vallotta; legalábbis kezdett esztétikai értelmet adni a kreatív aktus nem várt eredményeinek. Élvezte a sztochasztikus játékokat, amelyek szemlátomást örömet okoztak neki, és egyfajta szuper-naturalizmushoz vezették el.

Nem akart mondani semmit, mégis mondott. Ám ha szükség volt rá, tudott hallgatni. Cage hallgatása, akár csak a zen-mesterek vagy Duchamp hallgatása, jelentőségteljes hallgatás volt, sőt néha még túl hangos is. Hallgatni Cage után egyáltalán nem könnyű, ahogy Deleure és Guattari mondja, a jelentős hallgatás alighanem a mának leginkább jelentőséggel teljes interpretálása. Cage hallgatása távol esett a wittgensteini *Tractatus* hallgatásától vagy az egzisztencialista Semmitől, és nem volt az avantgárd tagadás gesztusa, sem a lázadó tiltakozása. Ellenkezőleg, igenlés volt. A hangok s a gondolatok létezését igenelte minden ürességben, amelyben jelentések rezegtek, amely provokálta, hogy értelmezés tárgyává tegyék, vagyis, mondhatni, jelképes reagálást váltott ki. A „nincs mit mondani és mégis folyton mondani” annyi, mint az átadó közegnek (hangoknak, szavaknak, gesztusoknak, képeknek) szentelni magunkat, engedni az erejének, megpróbálni azonosulni vele. Más szóval, elismerni, hogy „mindig van valami látnivaló és hallani való”.³ Nem csoda, hogy a *Lecture on Nothing* után a *Lecture on Something* (1959) következett, amely még nagyobb teret enged a hallgatásnak, mert „a valami és a semmi nem egymással szemben álló felek, hanem szükségük van egymásra ahhoz, hogy továbbhaladjanak”.⁴

Cage hatására lett nyilvánvaló a művészi ábrázolás köreiben, hogy a konvenció csak konvenció, s hogy a médium üzenet is lehet. John Cage ahhoz is nagyban hozzájárult, hogy a humán tárgyak köznyelve letett a metafizikai ambíciókról, és kombinálni meg sokszorosítani kezdett nézőpontokat és módszertani hozzáállásokat, s rákapott az intermedialis kapcsolódások meg az interdiszciplináris összeolvadások ízére. Cage

3 *Uo.*, 8.

4 *Uo.*, 129.



David Moss: 1 Mossistic for JC (2011)

megszállottja volt az írásnak. Írás-megszállottságában éppoly igényes volt, mint abban a szükségletében, hogy társközösségben éljen a hangokkal. Művészi pályája kezdetén író akart lenni. Vágya, amely arra készítette, hogy újírja Joyce-t, Thoreau-t és több más kedvenc szerzőjét, erősebb volt minden szemantikai és szintaktikai konvencionál. A nyelv szigorú lefegyverzését szorgalmazta; egyedül ez tenné teljesen fölöslegessé a külön fordítást-értelmezést. „Szeretők közt megszokott nonszensz-beszéd és hallgatás állt elő. Kezdtünk valóságosan együtt élni, s az elválás gondolata nem fért a fejünkbe”, írta az *M: Writings '67-'72* előszavában (Wesleyan University Press, 1974). Cage ebben a mélyreható és szenvedélyes tevékenységében

“Nuostabioji aštuoniolikos pavasarių našlė”

naktis, tylos burių nakty...
Izabelė...
senmiškių akys ir raktažolės plaukai
tyliai,
miškai neliesti,
samanų raudonžiedžio rasa
kaip tyliai tūno ji,
po gudobele, medžio dukra,
lyg laimingas lapas,
jygy rimstanti gėlė,
kaip greit ir noromis,
nes tuoj vėl tai nutiks,
laimėk, paverg ir vesk
kamuok mane!
giliai,
Dabar nurimusi miegi; Nakty
Izabelė
Sesė Izabelė
Šventoji Izabelė
ponia Iza
Gražioji našlė

Arturas Bumšteinas: *More Music for the Wonderful Widow* (2011)

verset, hanem a hangkölteményt is anticipálta, amit aztán - mint a zene és az irodalom nem kívánt gyermekét - jó időre beadtak az intermédiá zord menhelyébe, és száműztek a komoly művészi foglalatosság peremvidékére, vagy a legjobb esetben „kísérletinek” címkéztek. Különböző műfaji megnyilvánulásait az a vágy szülte, hogy leküzdje a hagyományos művészeti formák határait, és kötéltáncos módjára ezek csuszamlós szegélyein egyensúlyozzon. Cage irodalmi munkássága lényegében intermédiá; természetes módon oszcillál hangzás, taglejtés és vizualitás (képi és betűképi ábrázolás) között. „Feltaláló költészet”, ahogy Richard Kostelanetz nevezte, nem csupán megszabadította a szót szemantikai héjától, amiként egykor Marinetti javasolta, hanem mindenekelőtt erősen megrengette a logocentrikusság hegemoniáját, és megnyitotta a szintaxist az intermédiá-átfedések irányába. Még az intertextuális és hipertextuális ábrázolás prototípusáig is eljutott. De a Cage kedvelte káosz nem zabolátlán anarchia volt; inkább egy intuitív indítójelzés egy új etikai-esztétikai paradigma számára, amelyet később Félix Guattari írt le utolsó könyvében, a *Chaosmosis*ban (1992). Nem valaminő egzakt káoszelmélet volt ez, hanem annak a hitnek a megfogalmazása, hogy a valódi költészet nem lehet konvencionális frázisok sugallata, hanem ehelyett a test saját nyelv által történő kifejezésének kell lennie. Ez a fajta megfogalmazás részleges átfedésben van azzal a térrel, ahol Hakim Bey később elhelyezi a maga káosz-ontológiáját - túl „hermetalingvisztikán” és „nihilista nyelvészet”, abban a térben elgondolva, ahol „nincs »ura« a nyelvnek, nincs kategorikus imperatívusz, nincs determinizmus, nincs kinyilatkoztatás »kívülről« vagy »felülről«, nincs genetikai kódolás, nincs abszolút lényeges”.⁶

5 John CAGE, *Anarchy*. Wesleyan University Press, 2001, vi.

6 Hamkim BEY, *Aimless Wandering*. *Chung Tzu's Chaos Linguistics*, 1966, www.strange-loops.com/philhakimchaoslinguistics.html.

Később, a számítógépes programoknak köszönhetően Cage mint író és felolvasó megszondázta az emberi hang mikrovilágának mélységeit és szerkezeteit. Ez a mélybe-merülés tette lehetővé, hogy a vokális mikroegységek és a laringális, orális és paralingvális paraméterek a nem-konvencionális költészet és zenélés önálló alkotóegységeivé lépjenek elő. De Cage teljes tiszteletben tartotta az emberi beszéd természeti törvényeit, s nem próbált erőszakot tenni rajtuk oda nem illő stilizálással és elgondolásokkal. Ellenkezőleg, bővítette - poétikailag éppúgy, mint technológiailag - az emberi hangképzés érzelmi töltését szemben azzal, ahogyan redukálja, eltorzítja vagy teljesen megszünteti a szó, ami erőszakos jellege miatt nem érdemli meg, hogy nagy kezdőbetűvel írjuk. A hangképzés - szerencsére - nem ismer el nagybetűket, sem egyéb uralmat vagy diszkriminációt!

* * *

Végkövetkeztetés helyett következzenek három példa az aktuális költészetre-zenére, amelyeket Cage írásai és vokális művei ihlettek, s amelyeket szerzőik John Cage centenáriumára szántak tiszteletadasként. Mindahány darab hozzájárulás volt a *Membra Dissecta John Cage-nek: Mondani akarunk valamit John-ról* című, 2012-ben Bécsben, Prágában és Ostravában megrendezett kiállításához (kurátorai: Jozef Cseres és Georg Weckwerth).

Brandon LaBelle egy süket személy felolvasó hangja révén dekonstruálta Cage *Lecture on Nothing*-jét, ezáltal szemléltetve számunkra, hogy az írás csak származékos formája a beszédnek, és mint olyat nem lehet abszolutizálni. Az újraírt és újra(fel)olvasott Cage éppoly vonzónak látszik, mint maga a Cage által elvégzett újraírás és újra(fel)olvasás. Ő azt remélte, hogy „rátalál egy nyelvre, amelyiken az emberek a maguk módján tudnak olvasni, mindegy, honnan jöttek” (John Cage, 1971). Vagy, szabadosan fogalmazva, hadd legyenek önmaguk a kódok és a szavak!

David Moss vizuális költeménye, az *1 Mossotic for JC a 23-féleképpen lehet emlékezni a hallgatásra, de csak 1-féleképpen lehet megszakitani* című hangszöveg-installációtól veszi eredetét. A cage-i mezosztika-forma felhasználásával és parafrázálásával kapcsolja össze a memorizáláson és narráción alapuló mesemondás antropológiai állandóját a nem-idiomatikus hangképzéssel, ami a pillanatnyi intuícióból és megérzésből fakadó nem-diszkurzív szimbolizmuson alapszik. A szöveg az emlékezet barázdáiban talál rá a hangra.

Arturas Bumšteinas művét - Cage szép dala, a James Joyce szövegére alapozott, csukott zongorán dobolva kísért *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* e terjedelmes feldolgozását - szintén Cage inspirálta. Bumšteinas énekhangra (litván nyelven maga volt az előadó), fafúvokra, hegedűre, csellóra, gitárra, szintetizátorra és ütőkre hangszerelte a darabot. Az új címmel - *More Music for the Wonderful Widow* - ellátott mű több holmi szabványos adaptációnál. A Cage-féle híres *Cheap Imitation* hagyományát követve, jó érzékkel, empátiával és tisztelettel alakítja át az eredeti mintát a posztmodern *ars interpretandi* általánosan elterjedt, újrahasznosított konstrukciójává.

Fordította: Csala Bertalan

PETŐCZ ANDRÁS

Hang és szöveg: a '80-as évek akusztikus költészete, avagy a versformák radikális átalakulása

Az elkövetkező korok irodalomtörténései hajlamosak lesznek valamiféle irodalomtörténeti korszakhatárnak tekinteni az 1989-90-es esztendőket, beleesnek majd abba a hibába, amibe elődeik is oly gyakran beleestek, miszerint a politikai és történelmi határvonalakat kivetítik az irodalomra, az irodalom történetére is. Meggyőződésem, hogy a politikai rendszerváltás időszaka nem irodalomtörténeti fordulópont, de kétségtelennek tűnik az is, hogy valamiféle „esztétikai rendszerváltásról” beszélhetünk annak végig-gondolása kapcsán, hogyan is alakult a nyolcvanas évek irodalma.

Ha mindenképpen korszakolni akarunk, márpedig a későbbi, boldogabb korok irodalomtörténései is szívesen korszakolgatnak majd, akkor helyesebb, ha valahol a hetvenes évek végén, a nyolcvanas évek elején húzzuk meg azt a bizonyos korszakhatárt, amely után valamiféle új, sokszínű és korszerű irodalom bontakozott ki Magyarországon, illetve magyar nyelvterületen.

A nyolcvanas évek elején új nemzedék jelentkezik, és nyugodtan írhattam volna azt is: „robban be” az irodalom életébe. Annál is erőteljesebb ennek a nemzedéknek a jelentkezése, mivel korántsem beszélhetünk egy korosztályról. Az Aczél-korszak kultúrpolitikája végképpen csődöt mondott erre az időre, már képtelen volt integrálni az újabb és újabb jelentkező fiatal írókat, a csendes lefojtás idejének mindenképpen véget kellett érjen: huszon- és harmincévesek, beilleszkedni képtelen negyvenesek és ötvenesek találkoztak egymással, és találtak közös hangot, akarták az irodalom új formáit megteremteni. A József Attila Kör, amelyet tipikus állampárti gondolkodással a pártállam kultúrosai találtak ki, nagyszerű helynek bizonyult a „másképpen akarjuk” megfogalmazására, és ezzel a csoportos akarattal már nem tudott mit kezdeni a kultúrpolitika: nyitnia kellett. Meggyőződésem, hogy az irodalmi rendszerváltás folyamatában az akkori József Attila Kör fiatal szerzőinek csoportos jelentkezése volt az igazi mérföldkő, amelyet számos jelentős alkotó készített elő, akiket ezek a fiatalok mestereiknek fogadtak el, akik nélkül a folyamat el sem indulhatott volna, mégis, a folyamat befejeződésének szempontjából ennek a nemzedéknek elévülhetetlenek az érdemei. A régi Mozgó Világban már feltűnik a nemzedék számos reprezentánsa, de a pillanat, amely az új irodalom megszületését végérvényessé teszi, a József Attila Kör füzet-sorozatának elindulása.

A *Fasírt*, illetve a *Ver/s/ziók* című gyűjtemény voltak azok az antológiák, amelyekben ez az új nemzedék felmutatta önmagát, amelyek egyértelműen az irodalmi és a politikai lázadás hangján szóltak.

Volt a nyolcvanas éveknek egy olyan pillanata, néhány év, amikor úgy tűnt, hogy érvényes, adekvát megszólalás csak az avantgárd formanyelven alkotóktól várható. Jellemző, hogy ebben az időszakban szinte mindenki, aki az irodalmi életben pozíciót akart magának, költőként, szépiróként az az avantgárd felé közeledett. A *Ver/s/ziók*ban olyan alkotók is avantgárd formanyelven közöltek szövegeket, akik később az avantgárd egyértelmű elutasításával szereztek megbecsülést a maguk számára, pontosabban fogalmazva, rövid, ezen antológiabeli kitérőjüktől eltekintve semmilyen szempontból nem érezték magukénak magát az avantgárdot. Miközben tehát a *Ver/s/ziók* antológia nagyon egységes képet mutat tartalmában, a benne foglalt művekben, aközben szerzőiben – ezt utólag látjuk – nagyon is vegyeset: népies konzervatívok, klasszikus formanyelven alkotó urbánusok is találhatóak a szerzők között. Nyilvánvaló, hogy ez nem értékítélet, sőt egy-egy alkotó életművén belül is megfigyelhetőek váltások, változások, de akkor, a nyolcvanas évek elején jellemző volt ez mégis: a szerzők többsége – érezve az „új időket” – avantgárd formanyelven alkotott, és ez a gyűjtemény avantgárd antológiaként robbant be a köztudatba, és fogyott el tízezer példányban pillanatok alatt.

A nyolcvanas évekre az avantgárd felfutása a jellemző, legalábbis a nyolcvanas évek közepéig ez a felfutás töretlen, csúcspontjaként talán a Magyar Műhely 1985-ös kalocsai találkozóját említhetném, amely már a jelenlévők létszámában is erőteljesen bizonyította az érdeklődést az avantgárd iránt. A József Attila Kör füzet-sorozata is ennek jegyében szerkesztődött ebben az időben, egészen az évtized végéig jelentős túlsúllyal avantgárd jellegű kötetek jelennek meg. Jelképes ilyen szempontból az évtized vége, egészen pontosan az 1990-es esztendő, amikor a *Médium-Art* antológia napvilágot lát a régi JAK-füzetek utolsó darabjaként: lezárul az avantgárd korszaka a József Attila Körön belül, új formát és új szerkesztőséget kap a JAK-füzetek, és valami egészen más kezdődik, posztmodern, klasszicizálódás, mindenesetre nem az az újító szándék érvényesül, mint a nyolcvanas években. A *Médium-Art* annyiban is végpont a *Ver/s/ziók*hoz képest, hogy a nyolcvanas évek elején jelentkező vizuális költészetet bontja ki teljes nagyságában, sokszínűségében, pontosabban csak a vizuális költészettel magával foglalkozik.

Mert az is egyértelmű, hogy a nyolcvanas évek elejének avantgárd költészetének igazi újdonsága a vizuális és az akusztikus költészet térhódítása volt. Tulajdonképpen annak az esztétikai lázadásnak, amely a nyolcvanas években végbement, a képvers, a vizuális és az akusztikus költészet volt az igazi műfaja.

Ilyen szempontból volt óriási jelentősége a Magyar Műhelynek. Az a fiatal nemzedék, amelyik esztétikai, irodalmi és politikai változásokat akart, amelynek tagjai közül került ki a rendszerváltás politikusainak jelentős hányada, egyértelműen figyelt minden olyan törekvésre, amelyik megelőlegezte vagy kifejezte az ő elképzeléseit. Alapvetően három ilyen fórum volt akkoriban: Magyarországon a régi Mozgó Világ, Újvidéken az Új Symposion, Párizsban a Magyar Műhely. A Magyar Műhely esztétikai másságot hirdetett megszületése óta, mindig a modern, és tegyük hozzá, a nemhivatalos irodalmat és művészetet képviselte.

Tehát a hetvenes-nyolcvanas évek fordulóján igen jelentős átalakulás zajlott a hazai irodalmi életben. Olyan új törekvések jelentek meg, amelyek a korábbi, meglehetősen egysíkú – és az akkori politika által népfrontossá degradált – irodalom helyett alapvetően progresszív gondolkodásmódot mutattak fel mind a kortárs prózában, mind a kortárs lírában. A versről alkotott kép jelentősen tágult, költészetnek nevezünk ekkoriban minden olyan megnyilvánulást, amely kapcsolódott a szöveghez, és egyben hangsúlyosan emocionális is volt, tehát a szerző szándéka szerint érzelmet, indulatot akart kifejezni. Ilyen módon az

évtized kezdetén már *képversről, vizuális költészetéről, konkrét versről, akcióköltészetéről, performansz-irodalomról, rajzolt (grafikus) versről, minimal poetryről, konceptuális költészetéről, gesztusköltészetéről, akusztikus versről* egyaránt beszéltünk, és persze beszéltünk továbbra is a létező hagyományos költői formák igen sokféle változatáról is. Az előbbi felsorolás csak jelzésértékű, arra utal, hogy a legkülönbözőbb és legradikálisabb megnyilvánulások jelentek meg a költészet területén, és ezek a megnyilvánulások, köszönhetően egy puhuló diktatúra zavaros és viszonylagosan szabad korszakának, meglehetősen egyszerűen polgárjogot is nyertek mind a szakmában, tehát a kritikai életben – még ha támadtak is olykor bennünket –, mind a közönség előtt. Akkoriban mintha nagyon is természetes lett volna az, hogy valaki egy-egy gesztusáról, akciójáról azt mondja, hogy ez *költészet*. A nyolcvanas években, ebben a sokszínű és különös várakozásokkal terhes korszakban valamiképpen *minden* megtörténhetett. Szerencsére.

1981-ben már több olyan szerző jelen volt a hazai irodalomban, aki hangköltészettel foglalkozott. Az a fiatalabb generáció, amelynek magam is tagja voltam, akkor már Ladik vagy Szkárosi műveit ismerhette, én például Szkárosi nevével 1981-ben találkoztam először. Hadersdorfban, a Magyar Műhely-találkón Ladik Katalin mondta ki a nevét, mint olyan valakiét, aki Magyarországon hangverssel is foglalkozik. Hogy fiatal szerzőként mennyire perspektívatlanak látszott az akkori hazai irodalmi világ, azt utólag is jól jellemzi két ekkoriban született írásom. A *Kassák Lajos levele, Bp., 1981* című versemben Kassákot szólaltatom meg, mintha ő „követelne” tőlünk, az avantgárd új nemzedékétől *fonikus verseket, képverseket, mozikölteményeket, plakátverseket*, hogy valami más, valami izgalmas szülessen végre költészet ürügyén. A szintén ekkori *Bocsánat* című, meglehetősen botrányt kavart írásomban szintén a magyar irodalom állóvizeről beszélek. És kétségtelen tény, hogy ebben az állóvízben Szkárosi megjelenése üdítő kivétel volt, akire érdemes volt odafigyelni.

Valóban, az évtized kezdetén még úgy tűnt, hogy a nagyon zárt politikai és intézményi rendszerben nem tud kibontakozni majd az az új irodalom, amely már nagyon is ki akart bontakozni. A Párizsban megjelenő Magyar Műhely, valamint az újvidéki Új Symposion voltak azok a fórumok, amelyek integrálták valamiképpen a magyarországi alkotókat is, azokat, akik lépést akartak tartani a nemzetközi progresszióval. Ilyen módon orientálódott a fiatal generáció néhány tagja a párizsi vagy a vajdasági alkotók irányába. Ne felejtjük el azonban azt, hogy ekkoriban nem volt egyszerű kapcsolatot tartani a Nyugaton vagy éppen Jugoszláviában élő művészekkel, publikálni pedig ezekben a lapokban egyben azt is jelentette, hogy a hazai szerző az akkori rendőrségi-belügyi szervek figyelmét is felkelthette önmaga iránt. Ez nem volt mindig „szerencsés”, sokan nem vállalták ezt szívesen.

1981-ben még látszólag ez volt a helyzet. Ugyanakkor a mélyben, a hazai alkotók között igen nagy volt az igény kitörési pontokat keresni, ezt az is bizonyítja, hogy egy év alatt radikális változás történt: az 1982-ben megjelent *Ver/s/ziók* antológia megmutatta, miféle elementáris igény van egy megújult, a költészet kereteit valóban kitágító szemlélet megjelenítésére a magyar irodalomban. Ez a megújulás érdekes módon inkább a vizuális, illetve a grafikus, látható nyelvi költészet irányába mutatott előre. Kevés alkotó vállalkozott arra, hogy a hangvers irányába tegyen gesztusokat.

Ezekben az években, a hazai irodalmi életben hárman foglalkoztunk ezzel az önkifejezési formával, Szkárosi Endre, Szilágyi Ákos és jómagam. Ugyanakkor érdekesség, hogy mi hárman valójában három különféle szemléletet jelenítettünk meg a műfajon belül.

Ami közös volt mindhármunk esetében, az a ritmus, illetve a hangeffektek használata. Szilágyi esetében a szójáték, a hasonló alakú és hangzású szavak sajátos variálása által létrejött szöveg lett az elsődleges, ez igen gyakran jelentette azt is, hogy a szerző valójában a szó sajátos alliterációs mezőjére épít. Igen komoly hatást gyakorolt Szilágyi Ákos hangköltészetére az orosz avantgárd, ezen belül is Velemir Hlebnyikov lírája. Hlebnyikov *Zangezi* című műve olyan „új” nyelvet kreál, ahol az indulat és a jelentés sajátos hang, illetve képi formában egyesül, a szójátékok, a hagyományos nyelvi szerkezetek felbontása révén is, alliterációs mezőre terelve a költői szöveget. Mindez azt is jelentette Szilágyi esetében, hogy az általa létrehozott szöveg viszonylag könnyen lejegyezhető, vagyis a szerző versei nyomtatott formában is élményszerűek.

Az én esetemben a szöveg sajátos ritmusa lett az elsődleges, hangulatfestő, hangutánzó szavak építik a szöveget, amelyek mégis a jelentés felől teremtik meg azt a sajátos dinamikát, amelynek eredményeképpen egy elsősorban hangban létező verstípust kapunk. Példaként említhetem *A lépések közeledése és távolodása, az Akusztikus vers Radnóti Miklós szövegére* vagy az *Imamalom* című munkáimat, amelyek hangversek ugyan, de egyúttal tulajdonképpen nyomtatott formában is percipiálható, nagyon ritmikus szövegek, ahol a hangok sajátos lejegyzése vizuálisan is képes visszaadni a vers belső feszültségét. Ugyanez a helyzet *A vándorkacsák himnusza* illetve a *Levegőt* című szövegekkel, ezekben is a ritmus az elsődleges, olvasva is percipiálhatóak, bár kétségtelen, hogy előadásban a dinamika jobban felfejthető. Hasonló a *-1. tyroclonista vers* című munkám is, amelyben a „bizony mondom néked” bibliai mondata hangzik fel, első változata ez a *Pár-beszéd* című munkának. A repetíciós technikára épülő korai *Zárójel-versek* szintén hasonló elv alapján készültek.

A kétféle ritmikai alapálláshoz képest Szkárosi Endre szövegépítése jóval radikálisabb, és ha tetszik, emocionálisabb is. Szkárosi jobban támaszkodik a hangeffektek jelenlétére, az ő munkáinak az erejét a nyomtatott változat kevésbé tudja visszaadni, nem is beszélve arról, hogy jónéhány Szkárosi-performansz esetében nem is lehetne a szöveg nyomtatott változatával mit kezdeni. Már a korai munkáiban, gondolok itt például a *Fogda-dal 1-2*, valamint a *Militarista dal* című műveire, Szkárosi egyértelműen a hang effekték jelzésére törekszik, olyan, nem egyszerű feladat elé állítva az olvasót, hogy az képes legyen ezen hang effekték képzeletbeli megjelenítésére. A *Militarista dal*ban például a hanglábak hosszát is jelzi a szerző, azt sugallva, hogy rövid avagy hosszú szótagként olvassuk az adott szövegrészt. Ez mindenesetre a nyomtatott forma kereteinek a feszegetését is jelenti egyben, határozott utalásként arra, hogy a szerző számára a *jelenlét*, az *előadás*, illetve a *hangban megjelenített költészet* a fontosabb.

Nem véletlen az sem, hogy Szkárosi már pályája elején határozott lépést tett a '80-as évek progresszív zenei formációi felé, és maga is szívesen állt össze zenészekkel, mint például a Beatricében is szerepet kapott Bernáth(y) Sándorral. Előadásait, performanszait figyelve kijelenthetjük, hogy tulajdonképpen Szkárosi az erőt és a hangot, vagyis a *hangerőt* vitte be a versszövegbe, azokat a zenei effekteket hozta össze a költészettel, amely effekteket tulajdonképpen az adott időszak punk- és rockzenekarai alkalmaztak.

A hangszerek, illetve a zene megjelenése az akusztikus, illetve hangversben természetesnek mondható, bár nem feltétlenül szükséges. Szilágyi Ákos esetében például kevésbé beszélhetünk hangszerek jelenlétéről. Ezzel szemben Szkárosi és jómagam is szívesen vettük, hogy zenészekkel együtt lépünk fel, így téve teljesebbé magát a kidolgozott szöveg-, pontosabban *hangtestet*.

DANYI GÁBOR

Mit őriz meg Marsziasz bőre?

*A performansz emlékezete a szövegtérben
(Krusovszky Dénes A felesleges part című kötetéről)*

Itt is kétféle nézőpontról, kétféle útról beszélhetünk. A korszak experimentális lírájának a kétféle változata itt is szépen megjelent. Az extrovertált, kiáltás-típusú gondolkodás, amelyik harsányságában is a változtatás és a változás igényével lép fel, valójában belső társadalmi feszültségek megjelenítését is vállalta. Ez volt Szkárosi Endre performansz- és hangköltészetének jellemzője is. A korszak alternatív könyvnyüzenei formációi, a punk és a progresszív rock olyan képviselői, mint például a már említett Beatrice, szívesen vették a hasonló gondolkodású experimentális költők megjelenését, amilyen Szkárosi is volt. Ilyen értelemben a Szkárosi-előadások is „robbantak”, olyan rejtett politikai üzenetekkel is bírtak, amelyekben mindig benne volt a társadalmi feszültségek kifejeződése. A másik lehetséges út az akusztikus költészetben a minimál- vagy a repetitív zene irányába való tájékozódás volt, amelyik inkább az introvertált, jel-típusú gondolkodásnak volt a kifejezője. Ez az az út, amelyiket a repetitív költéssel magam is választottam, nem véletlen, hogy az Új Zenei Stúdióval tartottam kapcsolatot, köztük Sáry László zeneszerzővel, és vele léptem fel ilyen típusú fesztiválokon. A minimalizmus, a repetíció, a belső gondolkodás, a meditáció megjelenítése lett ebben az utóbbi esetben igazán fontos. Ugyanakkor hangsúlyozni szeretném, hogy a kétféle szemlélet igen sok alkalommal találkozott, a jel-típusú, meditatív, repetitív hangköltészetben is rendkívül erősen kifejeződhetett a kor feszültsége, és a extrovertált, a beat- és punkzenéhez jobban kapcsolódó akusztikus költészet is rendkívül sok meditatív, a szöveget jelként értelmező elemet tartalmaz.

Mindkét változata az ilyen típusú hangköltészetnek a nyolcvanas évek terméke. Jellemzőképpen csak két nagyszerű eseményről ejtek szót. 1986-ban, amikor Párizsban, a nemzetközi Polyphonix-fesztiválon léptünk fel, volt alkalmunk megmutatni az akusztikus költészet magyar változatának két perspektíváját az akkori francia közönségnek. Hihetetlen élmény volt látni azt, hogy amerikai, brazil, francia alkotók ismerik fel bennünk azokat a művésztszakákat, akik egy akkor nagyon élő, eleven avantgárd lírának vagyunk a megújítói. 1986-ban, Párizsban egy pillanatra megint együtt volt a magyar és nemzetközi művészeti gondolkodás, nem mondhatta akkor senki, hogy mi bármilyen értelemben csak „követői” lennénk az európai vagy a nemzetközi avantgárd törekvéseknek.

Egy jó tízéves periódus vette akkor a kezdetét, ami a nemzetközi avantgárd szerveződésekben való részvételt is jelentette egyben. A Polyphonix számos rendezvényén szerepeltünk együtt, köztük hazai fesztiválokon is. A magyar avantgárdnak ismét jó híre volt a világban, ezt is bizonyítja az, hogy 1995-ben a CIPM-ben (Centre International de Poésie Marseille), vagyis Dél-Franciaországban igen komoly erőfeszítéseket tettek azért, hogy Kassák művészete és a magyar avantgárd bemutatásra kerüljön. Kassák konstruktivista képzőművészeti munkáiból és képverseiből nagyszabású kiállítás nyílt (Fajó Jánossal ketten szerveztük oda a kiállítás anyagát), és hárman, Papp Tibor, Szkárosi Endre és jómagam meghívottként irodalmi esten mutattuk be a kortárs magyar avantgárd költészetet. És megintcsak jellemző az is, hogy miközben itthon ekkor már inkább hallani sem akartak a kortárs avantgádról, és egy újkonzervatív hullám próbálta eliminálni mindazt, amit létrehoztunk, aközben a nemzetközi és ezen belül a francia irodalmi elit figyelmet és pénzt áldozott a magyar avantgárd képviselőire.

Amikor hangköltészetéről beszélünk, akkor arról is beszélünk, hogy volt egyszer egy nyolcvanas évek, volt egyszer egy mára már majdhogynem eltagadott avantgárd megújulás. Olyan műfajok születtek, amelyek egy időre eltűntek. Úgy tűnik, ezek a műfajok mára ismét reneszánszukat élik.

A performanszművészet test és anyag jelenlétére épülő gyakorlatai merényletet követnek el minden olyan művészeti megnyilvánulás ellen, amelynek kultúrtechnikái a produkció és a recepció aktusát időben szétválasztó mechanizmusra: a távollét praxisára épülnek. A performansz merénylet a „szöveggént felfogott kultúra” eszméje ellen,¹ merénylet a „szimulákrumok elsőbbsége” ellen.² Ugyanakkor a performansznak, amennyiben nem kíván a pillanatban feloldódva nyom nélkül elveszni, hanem ellenkezőleg: történeti dimenzióra, hatástörténetre kíván szert tenni, ki kell szolgáltatnia magát az emlékezet olyan archívumainak, mint a fotó, a videó, a film vagy éppen az írás, amelyek képesek ellátni a mulandó jelenségek dokumentálását és reprodukcióját.³ Ezek a performanszok lejegyezhetősége, archiválása mellett elköteleződni látszó eljárások nem csupán a mediális átfordítás,⁴ hanem az ezzel együtt járó következmények: a jelenlét meghatározó pillanatától való eloldódás, az átíródással járó veszteségek, az archiválhatatlan részletek és a befogadás módjainak radikális megváltozása miatt válnak kérdésessé. Különösen éles problémaként jelenik ez meg az írás esetében, hiszen az olvasásra/hallgatásra szánt szöveg egészen más befogadási módokat implikáló kódrendszert használ, mint az összművészeti jelleggel bíró, az érzék-szervek plurális mintázatú operációs terét megnyitó, a test jelenvalóságát demonstráló, és ezzel az érzéki tapasztalatot az értelmezés elé helyező performansz. Ugyanakkor azt is érdemes szem előtt tartani, hogy számos performatív alkotás – főleg a body art munkákra jellemző módon – egyenesen dokumentációs

1 Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, Balassi, Budapest, 2009, 31.

2 Vö. Jean BAUDRILLARD, *A szimulákrum elsőbbsége = Testes könyv I.*, szerk. Kis Attila Atilla – Kovács Sándor s.k. – ODORICS Ferenc, Ictus – JATE Irodalomelmélet Csoport, Szeged, 1996, 161-193.

3 BEKE László, *Miért használ fotókat az A. P. L. C.? = Uő., Médium/elmélet. Tanulmányok 1972-1992*, Balassi-Tartós-hullám-Intermedia, Budapest, 1997, 8.

4 Vö.: „A probléma a performanszok lejegyezhetőségében rejlik. Erre olyan technikai eszközök alkalmasak, mint a videó vagy a film. Mindkét esetben számolni kell viszont azzal, hogy a nézőpont vagy változatlan/merev, vagy maga a dokumentáció »megrendezett«. Még kérdésesebb papíron, írásban rögzíteni a történeteket.” Bujdosó Alpár, *Avantgárd (és) irodalomelmélet. A Magyar Műhely párizsi, bécsi és magyarországi találkozóinak elméleti hozadéka*, Magyar Műhely 113-114. (2000/2-3.), 75.

céllal készült, kizárva az élő akcióból a nézőket, így az esztétikai érték nem a dokumentáció mögött rejlő aktus sajátja, hanem magáé a dokumentumé.

A performansz és az átírás viszonyának e kettős fénytörésében érdemes feltenni a további kérdéseket. Vajon mit képes megőrizni az írás a performansz tapasztalatából, és milyen technikákra szorul annak érdekében, hogy a performanszot valamilyen módon jelenvalóvá, élővé tegye a szövegben? Mit képes felmutatni az a szöveg, amely bármennyire is igyekezik az akcionalitás dimenzióit a megmutatás és a színrevitel szempontjából maradéktalanul megőrizni, már hozzáférhetetlenül elfedte azokat? Mi az, amit sikerülhet átmenteni az akcionalitás performatív erejéből egy szövegtérbe, és ez hogyan változtatja meg a szöveg működését? Milyen tapasztalatot jelent az írás számára a performansz élő hagyományával való találkozás? Milyen új, esztétikai minőség jöhet létre egy olyan szövegben, amely a performanszot tekinti kiindulópontjának?

Ezek a kérdések különösen éles fényben láttatják Krusovszky Dénes *A felesleges part* című kötetében⁵ dokumentált irodalmi kísérletet, amely inspirációját a performansz emlékezetéből nyeri, és – legalábbis a megértés és az értelmezés előzetesen megkövetelt koordinátáit tekintve – függőségi viszonyt épít ki a performansz hagyományával. Ez akkor is kérdéses, ha a kötetben megidézett performanszok nem saját szemmel látott, a maguk jelenvalóságában megtapasztalt akciók lejegyzései, vagyis nem „élő performanszok” dokumentációi, hanem „medializált performanszok”⁶ – vagyis vagy már valamilyen módon archivált performanszok, vagy hangsúlyos performatív karakterrel bíró, nyelvi kiterjedéssel, sőt mitikus dimenziókkal rendelkező, történeteszerű alakzatok – újrairásaként működnek.

Krusovszky köteté három, eltérő típusú performansszal épít ki kapcsolatot. Marszüasz történetét, amely a kötet inspirációjának és szerkezetének szempontjából a legfontosabb, nevezhetjük „mitológiai emlékezetű performansz”-nak, amelyben Marszüasz büntetése az isteni művészet hatalmát, elérhetetlenségét és meghaladhatatlanságát bizonyító áldozati rítus. Hart Crane modern amerikai költő öngyilkossága, ahogy az Orizaba fedélzetéről a matrózok szeme láttára a tengerbe veti magát, miután azok néhány szexuális célzás után összeverik, „biográfiai emlékezetű performansz”. Chris Burden megidézett akciói pedig – a *Deadman*, a *Five Day Locker Piece*, a *Shoot*, a *Trans-Fixed*, a *Through the Night Softly*, a *Velvet Water* és a *Doorway to Heaven* – „dokumentációs emlékezetű performansz”-ok.⁷ Az effajta típusokba rendezés leginkább azt a domináns narratív szerkezetet jelzi, amelyben a fenti performatív jelleggel bíró események megőrződtek, miközben a határok természetesen korántsem ennyire élesek (például Hart Crane élettörténete és korpusza az öngyilkosság nyomatékösítő-hitelesítő irodalmi toposza miatt könnyen kaphat mitológiai színezetet).

Marszüasz mitológiai története és annak különböző stációi rendkívül kedvelt irodalmi és képzőművészeti témák: ennek a hagyománynak a tételes megidézése Pandora szelencéjének felnyitásához hasonlatosan hozna bajt a szövegre: a történet változatai és a szerteágazó értelmezések szövevénye túlbur-

5 KRUSOVSZKY Dénes, *A felesleges part*, Magvető, Budapest, 2011. (A kötetből vett idézetek lapszámait zárójelben hivatkozom a főszövegben.)

6 A különbségtételhez lásd FISCHER-LICHTE, *I. m.*, 92–101.

7 Vö. CHRIS BURDEN, *Documentation of Selected Works 1971–1974*, VHS, USA, 1975.

jánzana e szövegvilágban. Ezért csak résnyire nyitom – a történet, figyelmen kívül hagyva az esetleges változatokat, röviden így szól: a szatír, aki a Pallasz Athéné által eldobott fuvolát megtalálva a hangszer művészévé válik, elbizakodottságában versenyre hívja ki Apollón istent. A versenyen, amelynek szemtanúi és ítései a múzsák, Marszüasz elbukik, így megegyezésüknek megfelelően az isten azt tehet Marszüasszal, amit csak akar. Marszüasz büntetése különösen kegyetlen: Apollón élve megnyúzza a szatírt, vérét a Maiandrosz folyóba ereszti. A szilanosz bőre, amely a hagyomány szerint Kelainai városában, a folyó torkolatánál egy fenyőfán lóg, fuvolaszó hatására mozogni kezd, ha azonban Apollón tiszteletére énekelnek himnuszt, meg sem mozdul.⁸

Krusovszky köteté az Anish Kapoor által tervezett, a Modern Tate-ben 2002/2003-ban látható installáción keresztül folytat párbeszédet a mitológiai eseménnyel.⁹ Kapoor műve, amelynek fotója a kötet borítóján szerepel, a szatír lenyúzott bőrének fenséges látványával sokkolja a nézőt. A kötet középpontjában álló *Marszüasz polifón* ciklus *Az egész szerkezet* címet viselő darabja részletesen bemutatja Kapoor művét. Az installáció méreteire jellemző, hogy „nem volt olyan nézőpont, amiből az egész szerkezetet be lehetett volna látni”, ahogy a kötet borítóján is csak egy töredékes részlet látható, amelynek tölcészerű alakja egy gigantikus hangszerhez teszi hasonlatossá a látogató feje felett „lenyúzott emberi testként” lebegő anyagot. Az anyag különlegességét az nyújtja, hogy egyrészt „színre és tapintásra is tökéletesen hasonlított a megalázott emberi húsrá”, másrészt pedig „ha egészen közel hajoltak hozzá, állítólag látszott, hogy az anyag folyamatosan remeg” (47). A remegés utalhat Marszüasz fuvolaművészetére azáltal, hogy a remegést a hangszereszerű tölcés akusztikájaként jeleníti meg, és utalhat a testtől elválasztott bőr traumájának remegő emlékezetére is. A hatalmas membrán remegő bőrt szimuláló együttesében így a test és a hang feletti rendelkezés elvesztésének traumája egyaránt testet ölt. A lebegő membrán látványának teljes egészében soha nem belátható volta pedig nem csupán a fenségesség esztétikai hatásával bír, hanem mintha azt állítaná a látogatók által felvehető lehetséges nézőpontokról, hogy azok az installáció által megidézett hatalmas test sajátjai, s így ezek a látószögek értelemszerűen nem tudják érzékelni a szobortest egészét. Kapoor installációja tökéletesen uralja és strukturálja azt a teret, amelyet létrehoz: a *Marsyas* nem lehet kívülről szemlélni, csupán a tér részévé válva megtapasztalni.

Nem véletlen, hogy *A felesleges part* szövegterének középpontjában álló motívum egyrészt egy olyan mitológiai esemény emlékezetét őrzi, amely a metamorfózis aktusa során önmaga artefaktumát és emlékezetét hozta létre, másrészt hogy a mitológiai hagyománnyal egy olyan installáción keresztül lép kapcsolatba, amely a szimulákrum és a kiállítótér performatív erejét segítségül hívva válik Marszüasz történetének új médiumává.

A felesleges part fizikai könyvteste egyfajta bőrként viseli magán a papírborítót Kapoor installációjának és a kiállítás terének egy részletével, bár a kötet bibliográfiai kódjait tekintve ez egyáltalán nem hangsúlyos. A megnyíló szövegtérbe való belépés, amely Krusovszkynál soha nem magától értetődő, mintha e kapoori térbe való bebocsáttatást is magában foglalná. A kötet élén álló mottók után rögtön következő paratextus („Beljebb jutunk mégis” [7]) a határ átlépésének aktusát és a határ ellenállásának

8 Sz[ergej]. A[lekszandrovics]. TOKAREV, *Mitológiai enciklopédia*, I., Gondolat, Budapest, 1988, 714.

9 Bővebben lásd <http://anishkapoor.com/156/Marsyas.html>.

leküzdését sejteti, míg a kötet nyitóversében való ismétlődése („egyre beljebb jutunk mégis” [9]) a mozgás folytonosságára utal. A Kapoori emblémán keresztül a szövegtérbe történő belépés hangsúlyossá váló aktusa során egy performatív térbe jutunk, ahol a szövegek elrendezettségének mélystruktúráját mintha a kiállítási tér egyfajta szimulációja szolgáltatódná, ahol a már említett performanszok másolatai (valamint néhány megidézett festmény „képe”) hálózatszerűen összekapcsolódva láthatóak.

A kötet performatív tere anélkül strukturálja a performanszok megidézésének aktusát, hogy előre meghatározná a befogadási módokat: az olvasó – akár egy kiállításon – választhatja a lineárisan történő előrehaladást, melynek során a különböző performanszok egymásra rétegződő módon tapasztalhatók meg, de összeolvashatja például Hart Crane a cím paratextusainak segítségével narratív ciklusba rendezhető történetét is. A tér bejárására Hart Crane hajóútjának narratívája kínál modellt, amely kiegészül Chris Burden *Ghost Ship* című installációjára tett utalással, ahol a kormányos és matrózok nélküli vitorlások a kiállítóteret éppen átszelő pillanatban láthatóak, valamint egy Gottfried Benntől származó idézetel, amely szerint „olyan a vers, akár a phaiákok hajója, amelyről azt meséli Homérosz, hogy kormányos híján is nyílegyenesen befut a kikötőbe” (79). Bármilyen rendszer szerint is kísérel meg bejárni ezt a teret, az olvasó bizonytalannal nem tudja kivonni magát az alól a hatás alól, amelyet a szemantikailag egymásra rétegződő, egymást átható, performanszokat idéző montázsokból álló szöveghálózat kivált.¹⁰ Ezek a rétegek az olvasás révén dinamikus szemantikai kölcsönhatásba lépnek egymással, de a test üres burkának mindenütt jelenlévő struktúrája miatt leírhatók olyan akusztikai tereként is, amelyek egymásba nyílnak, és amelyek egymásban vernek az olvasás során megtapasztalható visszhangot. A hang azonban nem a legjobb eszköz e viszony leírására, mivel azt rendszerint elfedi a szövegek nagyon precízen megformált képszerűsége. Abban a viszonyban, ahogy a szövegek „kommunikálnak” egymással, a test és a hang elvesztésének traumatikus tapasztalata – a Kapoori mintát követve – összekapaszkodva mutatkozik meg.

A szövegtér centrumában – akár egy világítótorony – áll a Kapoor művét részletesen körülíró és azt immár a szöveg univerzumában installáló vers, amely a megalázott emberi hús szimulációjaként működő membrán remegését szórja szét az egész szövegtérben. A remegés impulzusai különböző formákban térnek vissza. Hart Crane hajóra szállása pillanatában „egy hatalmas árnyék remeg a parton” (13), amely egyaránt értelmezhető a hajótest saját árnyékaként, de a szövegtér eme pontjára árnyékot vető Marszüasz-installációként is. A „remegő árnyék” így egyszerre utal a hang és az anyag dimenzióinak veszteségeire is: a hang csupán füllel érzékelhetetlen fizikai mozgásként van jelen, míg az árnyék a fény bekeretező hiányára és a test máshol léteire utal, abban az értelemben, hogy a test nem ott van, ahol az árnyéka. Az (újra)olvasás asszociációs folyamatai megnyitják a tereket a szöveg különböző fragmentumai között, és ezzel szétdarabolják, vissza-visszatérésre, kitérőkre kényszerítik a lineáris olvasás célirányú mozgását is.

A „remegő árnyék” képéhez hasonlóan többjelentésű motívum a verset záró mozzanat – „egy testnek csak mélysége, csak légszomja van” (13) –, amely nemcsak a szelet befogó vitorlára enged asszociálni, de Marszüasz felfüggesztett bőrére is, melybe bele-belekap a szél, miközben utal a fuvolájával nem csupán

10 Vö.: „Egy kifejezetten egyszerű történetet akartam / elmondani, ha jól emlékszem, de mielőtt / a végére értem volna, szétszóródott a lényege.” (KRUSOVSKY, I. m., 45.)

kezeivel érintkező, hanem azzal a szájon keresztül a levegő áramlása révén összekapcsolódó zenevirtuóz szatír életbevágó veszteségeire is. Amikor Hart Crane-t összeverik a fedélzeten, „a lélek egy sötét kabinban reszket” (20), az utolsó hajlalon „a hajó mint egy gyáva állat, hirtelen megremeg” (24). A szöveget folytonos mozgásban tartó finom remegés impulzusai hatják át azt a verset is, amely Chris Burden *Doorway to Heaven* című performanszára épül, melynek során a művész stúdiója ajtajában – élet és halál határán – állva két elektromos vezetékkel kötött a testéhez, amelyek áramütést ugyan nem okoztak, de megperzselték a bőrét. A szövegháló e remegést közvetítő rendszere hasonlatossá válik az elektromos kábelhálózat-hoz. „Mint egy elektromos kábel meztelen vége” – kezdődik a *Visszaszűkül magától* című vers (64), ahol „a kábel meztelen vége” azt a pontot jelöli, ahol a test és a remegés érintkezik, miközben eldönthetlenné teszi azt a kérdést, hogy a remegés külső inger-e, vagy a test sajátja. Tágabb kontextusban ugyanis a szöveg nem lép ki a testként való szerveződés modelljének hatóköréből: az elektromos kábelhálózat csupán egy metafora annak leírására, amit másik oldalról a szöveg szülőcsatornaként, belek, erek hálózataként, az elektromosság idegrendszereként való identifikációja testesít meg. A test a szöveg modelljeként képződik meg, ahol „a bizonytalan testben szétáradó szégyen” (29) maga a remegés. Ez a remegés pedig a szöveg dinamikus voltának, performatív erejének biztosítója, amely a szöveget folyamatos mozgásban tartva áll ellen a megértés totalitásának. Hiszen „ami már nem mozdul, az mind a miénk, ami még reszket, abból lesz majd a folytatás” (58).

Az egymásra rétegződő szövegek közötti kapcsolattartás egyik módja tehát a remegés, amely egyaránt magában foglalja a hang füllel érzékelhetetlen, pusztán fizikai imitációját és a test traumáira emlékező tapasztalatot. Az artikuláció, a nyelv segítségével való közlési módok ezzel párhuzamosan szorulnak háttérbe. Bár a remegés akusztikai jellege megidéződik, amikor Marszüasz bőre a „legegyszerűbb furulyahangra is összerездül” (39), mintegy magába fogadva a levegő hangot közvetítő rezgéseit, ám a test remegése nem ver a fül számára érzékelhető hangot, mintha nem is a hang, hanem egy trauma kifejezhetetlen és néma tanúbizonysága volna: „Egy fonott kosárban raksz elém valamit, meg-megvonaglik, de hangja nincs, a takarót én mégsem akarom leemelni róla” (71).

Eközben a beszéd szövegben megjelenő akusztikai terei rendre idegen anyaggal telítődnek: „Mintha alufóliát dugtak volna a számba, hogy beszélni tudjak hozzád, előbb még tömörre kell rágnom” (49); másutt: „úgy hallgattál, mintha fagygyúval telt volna meg a szád” (64). Vagy: „A víz mint a bársony, hirtelen a tudómba gyűródik, és kiszorít mindent, ami mozdítható” (29). De hasonló képzeteket kelt „az éjszaka felköhögött cement” (56) és „a fecsegés lucskos vattája is” (58). Az artikuláció felszámolásával, a nyelvi közölhetetlenség tapasztalatának kifejezésével a szöveg olyan kommunikációs csatornák kiépítésére törekszik, amelyek a performansz, a body art, a képzőművészet által generált kifejezőeszközöket igyekeznek integrálni. „Mert a hús lélegzete mégiscsak mélyebb bármelyik szónál” (23). Ez a lélegzet, ez a finom remegés, ez a minimálisra redukált rezonancia, amely a legközelebbi kapcsolatban van a testtel, és amely a hallgatáson túl, de a nyelvi artikuláción még innen található, az egyetlen autentikus és őszinte beszédmód lehetőségeként jelenik meg a szövegben.

A szöveg tere – akár Kapoor installációjánál a kiállítóter – a test saját, belső tereihez kötődve alakul ki, amely így eleve lehetetlenné teszi egy mindent átfogó külső nézőpont felvételét. Az olvasói szerep, amelyet megképez a vers, helyenként a voyeurizmushoz áll közel, amely a meztelen test bekeretezett darabjára

irányulva a látvány egy tekintettel nem átfogható voltának bizonyítéka. A négy *Ornamens* címet viselő darab egyikében „egy résen át látod darabjait” a gyűlő anyagnak (59), egy másikban pedig „egy idegen szempár nézi, hogy ordítva alszol” (75). A megfigyelőt a megfigyelttől elválasztó, csupán rést hagyó anyag, valamint az alvás és az ébrenlét perspektívában elváló állapotai egyrészt felosztják a jelenlét tereit, másrészt az elválasztott rétegeket a közöttük hidat verő tekintettel fogják össze, így a „te” grammatikai alakjában szövegbe épülő, hol az egyik, hol a másik „oldalon” felbukkanó olvasói szerep az érzéki megtapasztalás számára a voyeur titkos, ott létét titkolni kénytelen pozíciója és a megfigyelt kiszolgáltatott jelenléte segítségével üt rést az elválasztottság falain, és csempészi vissza az olvasót az idő és a tér szinkronitásába. Ugyanakkor az *ént* elbizonytalanító és a megnyűzott bőr formájában a *másik* konstrukcióját is létrehozó átváltozás a test sajátjaként működő nézőpontokként is értelmezni engedik a fenti passzusokat, amelyek a test határainak és jelenlétének meghatározhatatlanságát is artikulálják, miközben – a bőr test hiányában való ki- és visszafordíthatóságának tapasztalata nyomán – elbizonytalanítják a kint és a bent dimenzióit: „Csakhogy amiről azt gondolom, kint van, hirtelen belülré fordul, vagy fordítva, nem tudom, nem látok tisztán” (44). Hart Crane történetében, amikor a kapitány megállítja a hajót, „sötét van, akár egy elhagyott testben” (30). Egy korábbi szövegrészben pedig – amely az egyes szám első személy által jelölt hely kitöltetlensége miatt a szöveg önmagára vonatkozó kijelentéseként is olvasható – „lassan mindent megemészték, mintha egy nagyobb test gyomra lennék” (24). Bármi történik is a szövegben, a megnyűzott Marszüasz történetének szemantikai ereje és a rétegzettség struktúrája miatt, a *mise en abyme* folyamatosan jelenlévő eszközének köszönhetően betagozódik egy nagyobb organizmusba: a test kikerülhetetlenül bekereteződik a Marszüasz bőre által jelölt határokkal. A megnyűzott bőrnek a test hiányát jelölő, az ürességet körbeölelő struktúrája számos metaforában bukkan fel a szövegben. A kötet első ciklusának címe – *Mint egy vászonzsák* – az üres, levetett bőr képét idézve helyezi kontextusba a ciklus verseit. A kréta és az aszfalt által megidézett, a holttestet körülrajzoló keret (9), a leg-sötétebb ponyva alá befekvő (14), a szekrényt magára záró (19) vagy a tartály fölé hajoló Chris Burden (29), a legombolható, átázott szövetkabát (16), a mindenféle felesleges holmival telepakolt üres doboz (17), a sötét kabin, amelyben a lélek reszket (20), a levegőtlen pajta (27), az üres, kopott sporttáska (31), a szabadon engedett üres koporsó (35), a rongyokba tekert én, a saját kesztyűjében váró kéz (46) – és még sorolhatnánk – a test és a burok struktúrájának ismétlődő fel-felbukkanásai. „Az esőkabát alatt szégyenteljesen átizzadt ing” képe pedig (48), amely a kívülre utasított nedvességet hirtelen belül mutatja fel, a testen kívüli és belüli tartományok határainak elmosásához, a testen kívül létező világok felszámolásához járul hozzá. A test így a szöveg terének mélyebb, performatív erővel rendelkező struktúrájaként működik.

Az olvasás során a szövegek között képződő párbeszéd biztosítéka az a szemantikai háló, amely az anyagok szüntelen átváltozásának pillérei közé van kifeszítve: „amit tejjel üzentek, rozsdára fordítom, amit bőrrel, azzal inkább csak eljátszok az árnyékban, akár egy bontókéssel a kíváncsi hentesgyerek” (9) – olvasható a kötet nyitóversében. A fedélzeten állva Hart Crane is elcsodálkozik: „miért állok itt, miféle zavaros anyagcsere partjai ezek [...]?” (15) A kötetben a testet finom mozgásba hozó remegéshez hasonló módon áradnak szét az anyagok, amelynek metaforája a lassú szívárgás. „Gyűlik mégis valami anyag itt [...], szétoldódik minden részletébe, mint egy anyag gyengébb szervessége” (59). A gyűlő anyagok – ahogy a *Kideríthetetlen a forrása* című vers tanúsítja – mintha a hangból táplálkoznának, amely már felszá-

molta saját eredetét, eloldódott a jelenlét identifikáló dimenzióitól, és valami eltérő struktúrájú anyaggá alakulva szivárogná egy immáron lokalizálhatatlan pont irányából.

Az átváltozás és az anyagcsere folyamatosan jelenlévő motívuma magában hordozza a performanszok anyagszerű beíródásának problémáját, ami legalább akkora kihívást jelent a szöveg számára, mint amekkorát a performansz technikáinak integrálása és a performatív terek kiépítése jelent.

A Krusovszky kötetének élén álló mottók („Mindenkít számba vett és senki sem hiányzik [...]”; „A gyermeknek azt mondom: Zárd be az ajtót! / S Ő: Jön valaki? / – Igen, fiacskám, Marszüasz bőre!”) egyrészt arra utalhatnak, hogy a megnyűzottság során testétől megfosztott szatír saját bőréként él tovább: a bőr megszemélyesíti Marszüaszt, aki jelen van, még ha teste hiányzik is, másrészt úgy is érthető, hogy Marszüasz nem tartozik a „mindenki” csoportjának kategóriájába (hiszen kívül reked a számbavételezhetőség identifikáló aktusán), hanem félelmet keltő idegenként, az ajtó kívülre zárandó *másikként* mutatkozik meg. A John Berrymantól és a Vladimír Holantól származó mottók a jelenlét-távollét, valamint az én-másik fogalompárjai segítségével, egymásra vetülve jelölik azokat a szemantikai tereket, amelyek kontextusában a kötet szövegei (részben) értelmezhetővé válnak.

A mitológiai történet szerint a bőr emlékszik azokra a (zenei) hangokra, amelyek Marszüasz szörnyű átváltozását megelőzték, de emlékszik a megnyűzottság traumájára is, még akkor is, ha a bőr passzivitása miatt a mozdulatlansága a felejtéssel analóg állapotként is értelmezhető: az Apollón-himnuszok hangjai a rettegés attribútumaiként éppen azáltal dermesztik meg a bőrt, hogy emlékezetébe idézik az elfelejtési vágyott kínokat. Marszüasz bőre saját testének szimulákrumává válik: a levetett bőrt tömlőként¹¹ felfújó levegő Marszüasz régi alakját idézi és „testesíti meg” újra. Marszüasz átváltozása a jelenlét anyagszerűségét egy, a távollétet megtestesítő anyagszerűsége cseréli fel. A Marszüaszt reprezentáló, helyettesítő, szimuláló, magát a megnyűzottság performanszát is medializáló bőr traumája az identitás problematikusságát úgy artikulálja, hogy azt a mediális átíródás aktusával kapcsolja össze. Az anyagcsere folyamatának, a testben cirkuláló anyagok modelljének integrálásával az átváltozás toposza a testről készült, sohasem totalizálható felvételek egymásra rétegződésévé alakul át. Az identitás, az „én” „mint akit egy hagymába zártak” (44), nem rendelkezik kijelölhető középponttal, csak „a jelenlét összecsúsztató rétegei” (74) közötti térben válik értelmezhetővé.

A *Szellős, árnyékos* címmel ellátott, Marszüasz büntetését a test megnyűzottságának instrukciói formájában feldolgozó részben (41) a megnyűzottság aktusa az írás metaforájává válik abban az értelemben, hogy a bőrön tett bemetszések, vágások sorjázása a szöveg betűinek fehér felületből való kimetszéseként is érthető, amennyiben az olvasás általi kibetűzés egybeesik a szöveg által leírt performatív aktusokkal. A bőr pusztá felülete az, ahová ily módon a test távolléte és hiánya a performansz során beíródik, a trauma (emlékezetbe történő) beíródásának és (felejtéssel történő) eltörlésének kegyetlen játéka azonos szintre kerül a performansz újrajátszásával, amely így a performansz beíródásának sajátos ellentmondásaira is felhívja a figyelmet.

„Emlékként vagy emlékeztetőként” való értelmezése esetén a bőr úgy is működik, mint egy tiszta felület, egy fehér (papír)lap, amely a trauma által okozott amnéziaként törli el a beíródás betűjeleit: „és

11 Vö. HÉRODOTOSZ, *A görög-perzsa háború*, VII/26.

váratlanul ez a fehérség, ahogy elkezdi mindent belepni, rátapad a kezemre, megül a szőnyeg szálai között, hirtelen elfedi a betűket is” (44). A kézhez tapadás szókapcsolata a vért és a bűnt, ezen keresztül pedig a traumát és a szégyent asszociálja, míg a szőnyeg szálai között megülő fehérség a szöveg szövetszerű elrendeződését, valamint a nyelv írásképeben a betűket körülölelő fehér felületet sejteti. Ez a fehérség úgy is megjelenik a szövegben, mint olyan „terület, melyet többé nem borít árnyék” (55), amelyre a Lót feleségének vétkére is finom utalást tévő passzus szerint, akár az elfelejtett trauma tiszta lapjára, „vissza lehet nézni”.

Talán a türelmetlen szexuális vágy tudatosítja a Hart Crane udvarlását idéző versben, hogy „a dél után viasza ránk hűl, ha nem sietek” (15). A hűlő viaszburk, amely az alakot egyszerre elfedő és megőrző réteg, ellenállást tanúsít a sietéssel szemben, amely folyamatos cselekvésként arra irányul, hogy szubjektumát szinkronban tartsa a múlt idővel, hogy az a megfelelő pillanatban jelen maradjon. A viasz kihűlésének befejezetlensége, az ennek ellenálló sietés a szöveget a performativitás és az átíródás egymásnak feszülő pillanatában igyekszik újra kontextualizálni és fogva tartani. Egy másik szövegben – „Kapualjban azt hitted, még várnak, fálnak veted tétován a hátad, most már nem kell rohannod előre, rád feszül a lassúságod bőre” (59) – a várakozás tárgyaként való megszűnés, a várakozóval való kapcsolat felbomlása, vagyis a sietséget eleddig motiváló, de most megszűnő hit azt eredményezi, hogy a hűlő, vagyis lassan szilárduló viasz rétegéhez hasonlóan feszül a testre a „lassúság bőre”, amely a cselekvés elfedését és céltalanná válását a lassan bekövetkező mozdulatlansággal kapcsolja össze.

A *Légyapírba csavarták* című vers az idődimenziók elcsúszása – túl korán jövés, illetve elkészttség – által okolja meg azt a megelőzöttséget, amelyre az írás tesz szert a kimondás aktusával szemben: „egy túl korán jött este asztallapjára ömlött sötét lisztbe írom le, amit kimondani már nem maradt idő” (57). Az írás tehát képes a jelenlét elcsúszó rétegeit megjelenítve visszajátszani valamit az idő szinkronitásának tapasztalatából, miközben a sötét liszt képe éppen a későbbi visszaolvashatóság lehetőségét teszi kétségesé. Ebből a szempontból a hang időben elcsúszott reakció a traumára a test szöveg által integrált remegéséhez képest: „mert lehet, hogy az ordításnak általában igaza van, az viszont biztos, hogy mindig túl későn érkezik” (44).

A performanszok újrajrását is csupán másolatokként feltüntetető szövegek egyikében, amelyek éppen azt a tapasztalatot erősítik meg, hogy a performanszok beíródása csupán ironikus viszonyban állhat a jelenlét praxisával, a friss aszfalt testszerű anyaga – amelyet egy korábbi szöveghelyen a kréta és az aszfalt holttestre asszociáló kapcsolata is megerősít (9) – felvevő-archiváló felületként működik, amely „megőriz egy elvétett lépést, rossz helyre rúgott kavicsot, galambszárnyat” (21). Ennek az anyagnak az ígérete nem más, mint az, hogy a szöveget a kihűlő test modelljének segítségével a jelenléttől ugyan elválasztott, de működését még magában foglaló pillanatban tartja, mielőtt a test hiánya – akár a szöveg gyomra – megemésztené minden megőrzött anyagot. A bomlás képeit a „Mégsem egészen üres” záró ciklus ellensúlyozza, amely a kötetben számtalan alkalommal bekeretezett hiányt a megértés tapasztalatával mozdítja ki a teljes ürességből: „és legbelül az ismerős semmi, de mégis mintha pengne”, vagy: „egy legénység nélküli hajó halad át a horizonton, mégsem egészen üres, de amit visz, az ebből a pontból nem belátható” (79). Ez a megértés részben a test zajának, a remegésnek a hanggá való szemantizálásával következhet be: „saját tested zajából majd kiválik egy hangsor, egy idegen szempár nézi, ahogy ordítva alszol”. Miközben

az akusztikai terek idegen anyagokkal való feltöltődése elszigeteli a beszédet az artikulációtól, a test traumájára emlékező bőr remegéséből, az anyagcsere szivárgásából összeálló testi zajok olyan akusztikai források, amelyek a megértéstapasztalat artikulációjának egyetlen megmaradt lehetőségeit nyújtják.

Krusovszky kötete egy olyan irodalmi kísérlet dokumentuma, amely a szöveg működésének modelljévé és szervező struktúrájává a testet és a bőrt teszi meg, melyek emlékezete a performanszok során elszervezett traumákra irányul, és amelyeknek akusztikai-traumatikus remegése performatív erőt kölcsönözve tartja mozgásban a kötet hálózatként felépülő verseit. A *felesleges part* a performansz beíródásának ellentmondásait az anyagszerűség és a temporalitás szempontjából tematizálja, a test távollétéből származó veszteségekre az anyagcsere és az átváltozás motívuma segítségével kínál választ, míg a jelenlétet a szinkronitás-elkészttség fogalmi segítségével úgy bontja rétegekre, hogy azokban a beíródás lehetőségét is igyekszik láttatni. A voyeurszerű tekintet szövegbe építése pedig egy olyan szerepet hoz létre, amelynek köszönhetően az olvasó titokban mégis jelen van abban a térben, ahonnan a performansz mulandósága miatt értelemszerűen ki van zárva. A *felesleges part* a performansz, a body art és a képzőművészeti installáció közlési módjainak, anyagszerűségének és jelenlétének kihívásaira választ keresve olyan szövegteret hoz létre, amely – a test és a hang elvesztésének traumáját újra jelenvalóvá téve – a kortárs költészet hasonlóan aktuális törekvéseit és a testről való diskurzust bizonyonnyal gazdagító tapasztalatot képes artikulálni.

VASS NORBERT

Fakuló faxpapírok

Két Bohár-szöveg újraolvasása apropóján

Képzeld el, hogy a túlvilágon bágyadt szerda délután van. Andy Warhol szórakozottan oldalba böki Walter Benjaminget, s színlelt teatralitással neonszínekben játszó művészbélyeget nyújt át neki. Arra biztatja, hogy helyezze a nyelve alá. Majd hatalmas, amalgámszín nyomat elé vezeti a meglepett mestert, és a Factory iróniafaktoráról kezd mesélni. A teoretikus persze tisztában van vele, mire megy ki a játék. Arcán a meggyőzöttség - de le nem győzöttség - hamiskás félmosolya jelenik meg, zsebében toll után kótorászik, és posztumusz posztszkriptumot fogalmaz legott *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában* című korszakos szövege mögé. Csakhogy onnan, ahol ezen a bágyadt szerda délutánon tartózkodik, nincs már sok esélye utószavát ideátra eljuttatni. Warhol azt javasolja ezért, hogy húzzák csak át a szöveget szimplán, a többit meg bízzák a túlvilágon örökké sercegő faxmasinára. Így is tesznek, aztán dolguk végeztével elégedetten tovaindulnak. Az égből tintaszín hó szitál.

Úgy sejtem, Bohár Andrásához megérkezhetett e fiktív küldemény. A kilencvenes évek derekáról származó írásai legalábbis erre engednek következtetni. Az 1994-ben, a kaposvári Tanítóképző Főiskola aulájában megrendezett, *A fénymásolás népművészet*, valamint a két évvel később ugyancsak a somogyi megyeszékhelyen, az Együd Árpád Múvelődési Központban tartott *Ars poetica* című tárlat kapcsán született, és az 1998-as *Eredeti és/vagy másolat*ot előlegező szövegekben ugyanis ahelyett, hogy elrongyolódott noteszlapok között a magasművészet behívószáma után kutakodna, Bohár kommunikációelméleti művészetszociológiai perspektívából közelít a fax art esztétikumához. A textusok újraolvasása azért is időszerű, mert a Képzés Művészeti Alapítvány és a Berzsenyi Dániel Irodalmi és Művészeti Társaság közös füzetben adta közre az alkotó/teoretikus *A művészet mint kommunikációs forma*, illetve *Az elműlés képi-nyelvi rekvizitumai* című dolgozatait.

A távmásoló felhasználásával előállított képekben mindenekelőtt az új utakat előlegező kommunikációs formát ismeri fel Bohár. Olyan művészi beszédmódot, amelynek formálódó eszköztárát a gyorsaság, a konceptualitás és a reflexivitás jellemzi. A faxképeken szerinte maga a közvetítés kerül a vizsgálódás, illetve az értelmezés középpontjába.

Gondoljunk csak tovább a megállapítását: minden bizonnyal hallani véljük máris, ahogy a nyolcvanas évek irodadizájnját idéző gépbölcsőjéből - a mai fülnek szokatlan frekvencián - felsír a küldeményművészet elektronikával etetett unokaöccse, a faxkép. A faxképet nemcsak a reakálás sebessége különbözteti

meg korosabb rokonától, a mail arttól. Abban is eltérnek, hogy a küldeményművészetnek a társadalmi-politikai - Közép-Európától errefelé természetellenes módon természetesnek tekintett -, vagyis külső környezetből adódó bizonytalansági tényezői a fax art esetében a technikai, azaz belső közegbe kerülnek át. Megtartják mindazonáltal a kétségesben rejlő játékoság izgalmát. A faxképek esetében tehát lerövidül ugyan a transzmisszió ideje, a közvetítő csatorna - esetleges deformációt okozó - szennyeződéseivel azonban a telefax művészeti célú felhasználóinak is számolniuk kell.

A faxolás technológiai oldalról nagyjából így fest: a szkennert letapogatja a szeme elé tett dokumentumot és hangjelekké alakítja át. Az akusztikus impulzusok aztán a telefonvonalon keresztül eljutnak a fogadó készülékhez, amely a megérkezést követően dekódolja, a nyomtató működésbe hozásával pedig ismét láthatóvá teszi őket. A telefax mélyébe bukó képi információ rövid idő alatt egy másik térben lép újra színre.

A beérkező szövegekre a címzett akár rögtön reagálhat. A faxtechnika különleges jellemzője ugyanis - ahogy Klaus Urbons már a kilencvenes évek legelején felismerte - épp abban áll, hogy megteremti a közvetlen visszacsatolás lehetőségét. Az alkotók egy-egy akció keretében ad hoc hálózatokba rendeződhetnek, saját művüket útra bocsáthatják annak útvesztőiben, s várakozhatnak a többiek modulációit magába építő végeredmény visszaérkezését jelző szignálra. Dramaturgiáját - és szimbolikus jelentését - tekintve hasonló ez a cirkulus a kisgyermekek között népszerű fülbesúgósdíhoz. Az információ mindkét esetben, minden egyes átadásnál torzul(hat). A gyerekek egy-egy ilyen játék alkalmával nemcsak fizikailag, hanem minden bizonnyal szellemileg is közelebb kerülnek egymáshoz. A faxakciókban résztvevő művészek között pedig - Urbons találó kifejezésével - „világméretű idegfonat” képződik.

E fonat sejtjei - vagyis az alkotók - arra az illuzionistára hasonlítanak, aki a felkínált *ígéretig* ismeri csak saját trükkjét. A változást hozó *fordulat* kívül esik a kontrollján. A végeredmény számára is meglepetés, ezért nemcsak a türelmetlenséggel vegyes izgalomban osztozik közönségével, hanem a tökéletes végrehajtás terhe is lekerül a válláról. Maga is meghökken hát, ha a piros szemű angórányúltra még csak nem is hasonlító lény bújik elő a gép - cilindert helyettesítő - gyomrából. A *jutalomban* így a faxoló - akár a bekötött szemű bűvész - közönségével együtt részesül. Elvégre - és itt térhetünk vissza Bohár gondolatához - a közvetítés rítusa, a médium közbevetése a faxképek esetében a produktumnál is fontosabb.

A kilencvenes évek elején a fax art friss és játékos nyelvváltozatot kínált a küldeményművészet és a copy art idiómakészletét korábban már elsajátító alkotók/gondolkodók számára. Bohár szerint üdvözlendő, hogy a távmásolóval megalkotott képek túl vannak a máshogy tovább nem adható művészi tartalmak közvetítésének egyszerű felvállalásán, ezért végre magára az esztétikai minőségre koncentrálnak. Persze sokak számára a küldés játékosága, a különös eltűnési, át- és visszaalakulási folyamatról való bizonyoság szerzés is elegendő indokot jelentett a fax használatba vételéhez. Mások eleve konstruált képeket bocsátottak útra: vizuális költeményeket, kollázsokat és fotómontázsokat továbbítottak, s számukra a közlés művészi megformáltsága ugyanolyan hangsúlyt kapott, mint a küldés mozzanata. Megidéztek művészettörténeti tradíciókat, s készültek - ezt az említett kiadvány képanyaga is plasztikusan bizonyítja - olyan munkák is, amelyek a képi információnak a továbbítás következtében fellépő átalakulására, az üzenet kopására hívták fel a figyelmet.

Különösen izgalmasnak és gyümölcsözőnek vélem Bohár szövegeit a virtuális népművészet legújabb hajtása, a hazánkban is egyre inkább szárba szökő memkultúra irányából olvasni újra. A mémek ugyan-

is – úgy hiszem – teljes mértékben megvalósítják a faxképek Bohár András által leírt kritériumait, miszerint extrán aktuálisnak kell lenniük, ráadásul mindezt a lehető leggyorsabban. Az internet játszótérén burjánzó közösségi oldalak és könnyen kezelhető alkalmazások segítségével ráadásul nemcsak a terjesztés ideje csökken le hihetetlenül az igazán sikeres mémek esetében, de abból kifolyólag, hogy a virtuális közösségek minden korábbi terjesztési módnál hatékonyabban működnek, exponenciálisan megnő a játékba hozott alkotók, illetve variánsok száma is. Az sem elhanyagolható hasonlóság tán, hogy a faxképekhez hasonlóan a műalkotás magasába igyekvés helyett a mémekben is a kommunikatív szándék az erősebb. Mindkettő a viszonylag könnyű dekódolhatóságot állítja a továbbgondolhatóság szolgálatába, és emiatt lehet az is, hogy roppant erős bennük az alkotó-/játsszótársakhoz való odafordulás gesztusa. A mémek felbélyegezetlen küldemények, fax nélküli faxképek.

Szüzséjük a távmásolóval továbbított alkotásokhoz hasonlóan az eltűnés és újbóli előbukkanás között változik meg. Visszatérést jelentenek ráadásul az ős-küldeményművészetekhez is, amennyiben a változtatásokat egyértelműen a felhasználók/játékosok hajtják végre rajtuk.

Úgy tetszik, a faxképek félúton vannak a fénymásológépek magánya és a facebook-nyilvánosság között, másképpen mondva összekötő kapcsot jelentenek a mail art és a mém art között. Könnyen beláthatjuk, hogy kommunikációelméleti szempontból mindhárom azonos feladatot lát el: a kreatív hálózatalakítás programját teljesítik, s teszik ezt – a technológiai környezet lehetőségeit maximálisan kihasználva – az idő múlásával egyre szélesebb körben, egyre nagyobb hatékonysággal.

Az I. világháború előtt tizenöt percre volt szüksége egy fényképnek, hogy távmásolón keresztül Monte Carlóból Berlinbe jusson. Egy internetes mém manapság akár százszor is megteszi ezalatt a New York – Tokió távolságot. Ám ebből az is következik, hogy bár el nem tűnik, de „kiég”, és a faxképeknél mégiscsak rövidebb élettartamra számíthat.

Persze a faxkép sem él örökké. A faxpapír drámai elhalványulásában Bohár a véges emberlét színrevitelének metaforáját ismeri fel. A kilencvenes években papírra vetett – s ezúttal újra kinyomtatott – gondolataival a szerző nagyban hozzájárult szerintem ahhoz, hogy a fakuló faxképek filozófiájából megőrződjék valami. Tán a lényeg. Ameddig emlékszünk rájuk, nem lesznek végleg az enyészeté.



THE SAME SONG / UGYANAZ A DAL
Nastja Säde Rönkkö kiállítása,
 2013. április 11. – május 10.

Nastja Säde Rönkkö 1985-ben született Helsinkiben. Londonban él. Performansszal, installációval, fotográfiával és szövegekkel dolgozik. Legújabb munkáiban a személyes és a kollektív vágy képi megjelenítését és érzelmi jelenségét vizsgálja. A vágy megszületését és a tudattalan megnyilvánulásait az intimitás, a szexualitás és a veszteség momentumában gondolja végig. Performanszeit az utóbbi időkben bemutatta többek között a helsinki Kiasma Kortárs Művészeti Múzeumban (*Club 27*, 2. rész, 2012), valamint a mexikóvárosi Ex Teresa Arte Actual Múzeumban rendezett Transmuted Nemzetközi Performansz művészeti Fesztiválon (*Undo Ritual*, 2011). Legutóbbi ki-

állítását *A metamodernizmusról* címmel a berlini Tanja Wagner Galériában mutatta be. A hazai közönség a Kiscelli Múzeumban láthatta legutóbbi performanszát (*Club 27*, 3. rész, 2013).

A *The same song / Ugyanaz a dal* című kiállítás szerelmes dalokon, a szerelem születéséről, elmúlásáról, az emlékezésről vagy a felejteni próbálásról szóló dalokon alapul. A dalok látszólag rendszertelen gyűjteményét a művész saját iPodjáról válogatta egyetlen nekifutásra egy délután folyamán. Sok ilyen dalról elmondható, hogy életünk fontos pillanataihoz kötődnek, s hasonló érzéseket váltanak ki emberek millióiban.

A kiállítás 2 installációból állt:

1. Az *I Hold This Letter in My Hand / Itt a kezemben ez a levél* című installációban Nick Cave *Love Letter* című számának szövege szerepel, amelyet a Google fordító program az általa támogatott 77 nyelven és az alfa nyelveken keresztül visszafordított angolra. Az így előállt fordítás alapján a művész írt egy szerelmes dalt. Az egyetemes érzelmeket hordozó szerelmes dalok szövegeiben nemcsak a sorozatos fordítások következtében adódnak félreértések és félreértelmezések, de eleve nehezen elképzelhető az emberi érzelmek gépi tolmácsolása.

(Installáció: 67 bekeretezett fénykép, fa asztal, képerkeret, egy iPodról készült fénymásolat, a *Burma* című dal szövege, rózsa).

Burma (Paradise in You)

These signifiers
 separated from the signified
 It is,

Like me and you
 Baby
 Like me and you.

I Don't understand anything, nothing
 from this mess that is



Me and you,
Baby
Like me and you.

We used to be coherent, baby,
like words
Written in a single language.

A Love Letter,
A Ballad.

We used to be coherent, baby,
Like words
Written in a single language.

The language of love
We sat on a hotel bed
that night, not in paradise,
not Burma,
but in Alaska,
All cold and winter
like you.

We used to be coherent, baby,
Like words
Written in a single language.

Not in Burma, baby,
Just me and you (x4)

That day I wrote down everything
you said that night
in the hotel
in Alaska.

I just wrote down,
Don't wait for me.

I just wrote down,
Just friends, baby,
Just friends.

I wrote,
In one morning I wrote,

Not in Burma, baby,
Just me and you
Like me and you(x4).

2. *They Are Memories Made / Ők az én emlékeim*: hat, különböző személyes kapcsolatot megjelenítő dalból álló installáció. A dalok szövegét az egyes nyelvekről (a Google fordító program segítségével) a művész anyanyelvére, majd a kapcsolatban szereplő másik fél anyanyelvére, végül a kettejük által használt közös nyelvre fordította. (Installáció: 24 fekete-fehér nyomtatás, maszkoló ragasztószalag, rózsza).

JRJ

Fotók: Perió Hunor



KAPUK

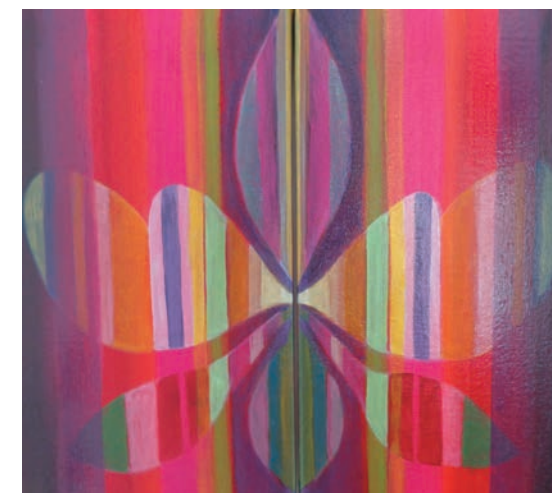
*Hans Peter Bauer képzőművész,
Mező Ferenc irodalmi társszerző és
Rózsa Miklós fotóművész kiállítása,
2013. május 15-31.*

Kapuk. A kiállítás címét, hívószavát Hans Peter Bauer képzőművész és Rózsa Miklós fotóművész együtt ötlöttek ki, míg Mező Ferenc költő Bauer három kisméretű festményére reagált verseivel. Ezt a leghétköznapibb tárgyat, ne mondjam, nyílászárót más-más szemmel közelítették meg, értelmezték át, parafrázeálták, dokumentálták műveikben. A kapu az, ami beenged, átvezet valahová, kinyílik előttünk, külső és belső tereket kapcsol össze, vagy éppen elválaszt, elzár, takar valamit, titkokat rejt.

Bauer kilenc, kisméretű, kéttáblás, olaj/vászon festménnyel és egy korábbi, a tematikához kapcsolódó, a harmadik dimenzióba nyíló képpel jelentkezett. A kapuszárnyakként kinyíló festményekre három, illetve hat rétegben vitte fel a festéket, melyek vagy pasztell színekben jelennek meg, vagy pedig a dübörgő koloritás jellemző rájuk. Bauer „kapuiba” bármit beleláthatunk: szélben hajlongó virágszirmokat, madarak szárnyaló röptét, verdeső pillangók táncát. Nem konkretizál, úgy ábrázol, hogy egyben absztrahál, a szemlélőre bízva a megfejtést, az

elvonatkoztatás kibontását. Technikailag nagyon érzékenyek ezek a munkák, hiszen egy-egy réteg megszáradása után kell kitalálnia a következő lépést. Vázlatokat nem készít, mivel a színdinamika, az átfedések, a takarások, a transzparencia miatt ez lehetetlen. A két táblából építkező művek csikozottak, vertikálisan osztottak, miközben horizontálisan nyílnak ki a motívumok, így teremtve meg a munkák egyensúlyi helyzetét és dinamikáját. A konstruktív, geometrikus szerkesztéssel ellentétben Bauer sávjai, színcsíkjai esetlegesek, párhuzamosai csak hasonlítanak a paralellekhez. A közel szimmetrikus munkák sorát megtöri a *Felemás* című mű. A csíkokat és a liános, kerekded formákat a kockázott, rövid szakaszokra osztott átfedések által ritmizálja. Munkái organikusán lélegeznek. Mindegyik festmény idén, az utolsó négy hónapban készült, de ezek mellé illesztett egy 2004-es, nagyobb méretű, kéttáblás vásznat is, amivel ellenpontozza sorozatát. A *Kála* lilában tartott, monokróm háttérnek ölelésében egy ezüst színmező terül el, melyből egy szintén ezüst bronz ág pattan ki, próbálja nyitogatni bimbóit. Ez a „kapu” egyben az élet kapuja, az anyaméh.

Bauer irodalmi társszerzőnek kérte fel barátját, Mező Ferenc költőt, a *Mozgó Világ* szerkesztőjét. Mező három



Hans Peter Bauer

munkát hazavitt, nem elemezgette, csupán nézegette a képeket, majd asszociatív módon verseket írt azokhoz. Az irodalomban többnyire fordított a történet: versekhez, írásművekhez készülnek rajzok, rézkarcok. Ezek a munkák ábrázolóak, leíró jellegűek, hűek az eredeti szöveghez. Mező gyakorlatilag (idézőjelben mondom) „csak” a címekre – *Öröm kapu, Felemás, Sötét kapu* – reagált, ám művei önmagukban is érvényesek, hitelesek. Hadd idézzek költeményeiből, a *Felemás* például így hangzik: „Megőrült forgójátóban / verdeső lepke a magyarok / zavart lelke, az élet menetével / a gój motorosok gázt kínálva / pőfögnének szembe, / a rozsdás zsanérok, mint / földből az eke, kifordítják / a térből a múltat, cserép-/törés: ribanc menyegzőjén urnából hull a hamu.”

Rózsa Miklós, a svájci-magyar fotóművész tavaly ősszel, a Kasseli Documenta idején és Brémában készítette az itt kiállított/vetített fényképeit. Szemének és Canon kamerájának érzékenysége ezúttal olyan kapukat rögzített, melyek mögött nem tudhatjuk, hogy mi lele-



Rózsa Miklós

szik, mi rejtőzik. Ezek a munkák a szociofotó, a dokumentum-fényképezés hűségével adják vissza a választott téma tárgyát. Ha fotorealista festménnyel lenne dolgunk, akkor munkáit az industrial art, vagyis az indusztriális művészet tárgykörébe sorolhatnánk, hiszen a képeken lerobbant téglapépületek, raktárajtók tűnnek fel ipari környezetben. A romos, lepusztult épületek szája a csukott, zárt kapu, annak összes kellékével. A málló, piszkos vakolatok közé ékelődnek a rozsdásodó fém szerkezetek, a poros, vagy éppen polírozott felületek, melyeken számok, betűk, szignók, üzenetek tűnnek fel a sprayvel vagy krétával rajzolt krikszkrakszok, irka-firkák, graffitik társaságában. A zárok, zsanérok, gumicsövek, villanykapcsolók, figyelmeztető/tiltó táblák, drótok, vezetékek mind-mind azt jelzik, hogy egykoron itt élet volt, a kapuk mögötti terek funkcionáltak. Az eltűnt emberi jelenlétet mára az enyészet váltotta fel, bár a fiatalok ezt a kietlen területet is megpróbálják belakni. Pár képen a diákok ott ülnek, napoznak a rámpákon, beszélgetnek, tanulnak vagy éppen a redőnyökön üzennek egymásnak. A hervadó növény társaságában feltűnik Moby Dick, a bálna, másutt – a környezettel szinkronban – egy graffitit Edvard Munch *Sikolyát* másolta a fém felületre. Az egyik befalazott, fehérre festett egykori kapuval ellentétben biztató nyomait is láthatjuk a terepfoglalásnak: már megnyílt egy fotós bolt, másutt egy afrikai dob hangjai invitálják a kószálókat. A fiatalok pedig talán arról ábrándoznak, hogy jó lenne ezeket a bezárt tereket/tereket kinyitni, műtermet, stúdiót kialakítani a semmi helyén. Rózsa korrekt, pontos kompozícióival úgy dokumentál, hogy képes visszaadni a környezet hangulatát, annak letűnt múltját és az újrakezdés lehetőségét.

A három művész háromféleképpen közelítette meg a témát: itt jelen van az absztrakt és ábrázoló jelleg, az esztétizáló, asszociatív megközelítés, a poétikus átírat, a leíró és dokumentatív fogalmazásmód. A talányt hol feloldják, hol pedig arra készítetik a nézőt, hogy fejtsen meg azokat.

KOZÁK CSABA

Fotók: Perő Hunor



OTTHON, A KÖNYVBEN

*Legény Jácint kiállítása,
2013. június 6–28.*

Jó könyvek és jó időszakok esetében megtörténhet, hogy szerzővé válik az olvasó. Az olvasó persze mindig részese a Teremtésnek, de ez más. Ilyenkor maga válik Teremtővé.

Vajon miért hoz létre az ember műalkotásokat? A lélek nyugtalansága miatt, amely nehezen békél meg a halandóság gondolatával, vagy a reflexió örök vágya miatt, amely kommentálni kívánja a játszmát, amibe benevezünk vagy belesodródunk? Ha ezt a kiállítást végignézzük, nehéz nem a másodikra gondolni. Arra a játszmára, ahol nem mi osztjuk a lapokat, hanem bennünket használnak, velünk játszadoznak. Nekem a *Kártyázók* című kép jut az eszembe. Nem Cézanne híres sorozata, amelyből néhányat nemrég Budapesten is megcsodálhattunk, hanem Otto Dix montázszerű műve 1920-ból.

Mert az első falon mintha extrém módon felnagyított kártyalapok lennének: karakteres alakok fent, ugyanilyenek lent, fejjel lefelé. Jórészt nem ugyanazok persze, de rokonok, legalábbis vizuálisan és kulturálisan. Filkók, alsók és felsők. Mindannyian ugyanabban a partiban szerepelnek. Kijátsszák őket egymás után, egymás mellett, egymással szemben. Nem ők osztanak, őket osztják, velük játszanak. Egy olyan térben, amelynek a határait

betűk jelölik ki – ahogyan Dix híres művében is az újságlapok. Legény Jácint világa szöveg univerzum: szinte mindenhol vannak szavak, mondatok, szövegfoszlányok. Majdnem minden műben. Egyetlen karakteres munkát látunk, mégpedig rögtön duplikátumként, ahol nem tűnik fel semmiféle betű. Ez nem kollázs, mint a kiállításon látható művek többsége: majdhogynem festői fotó. Egy emberalak. Jobb keze fenn, mintha csak egy keresztlen lenne, megfeszítve, bal keze az ágyékán, a keresztlevétel-képek kompozíciójához hasonlóan. *Ecce homo!* De jobban megnézve láthatjuk, hogy a fekete vízszintes hasáb nem keresztfa, hanem párna. A képen látható alak, akiben a művészt ismerhetjük fel, alszik. Ez az önarckép tehát nem a megváltásról, nem a világmegváltó szándékról szól, mondhatnánk, hanem az alvásról. De nem mondhatjuk, mert az alvás – pontosabban a hozzá kapcsolódó álom munka – itt éppenséggel a világmegváltás médiuma. Legény Jácint művészi attitűdje ugyanis szurreális, álomszerűen konstruálódó világot látat – az önarckép ilyen értelemben tehát rendkívül pontos.

Ha a művekre nézünk, azok visszanéznek ránk. Pontosabban mi magunk nézünk vissza magunkra, a mi világunk tükröződik. De érdekes kuszasággal. A rendelkezésünkre álló tükör ugyanis rendre rossz, hibás. A kártyaszerű lapokon is torzít a tükrözés, hiszen nem ugyanaz van lent, mint fent, de a kollázsokat, papírlapokat, nyomtatokat körbeölelő üveg vagy plexi bevonata,





ez a folpackszerű csomagolás maga a torzítás. A repedések itt fontosabbak, mint a sima felületek. Minden műszilánkokból áll össze. Semmi sem adott közvetlenül a számunkra, mindenben ott van valamiféle közvetítettség – csomagolás akár –, amely nyilvánvalóan torzít. Más-honnét nézve pedig: ez a csomagolás tipizál, egységesít. Mint a legtöbb műértelmezés. A csomagolás mögött – tudjuk, látjuk – ott van az „eredeti” mű, egy verseskötet egyik oldala például, de a mi számunkra abban a formában aligha elérhető. Az eredetiség nehezen hozzáférhető: nem nagyon tudunk nem sémákban gondolkodni. Ennek művészi felmutatása viszont ezen a kiállításon a legkevésbé sem sematikus. A sémák itt tárgyak, díszítőelemek például – nekem különösen tetszenek a bekeretezett,

nagyon dekoratív piros díszek. A konvenciók is tárgyak. A megidézett szövegek ugyanúgy – ebből a szempontból nincs különbség az avantgárd pártosa által működtetett saját versek és a Legédy művészetéről szóló sztereotip textusok között. Az áttetsző csomagolás mindegyiket vizuális idézőjelbe teszi, egyszersemind a modern és posztmodern kor egyik alapélményét mutatva fel: a fogyasztói kultúra okozta elidegenedettséget. Ennek a kultúrának a temploma az alternatív pláza, amely e kiállítás felől nézve a konzumszemlélet és a multikulturalizmus találkozási pontja. Mert ami a rendszeren kívül látszó lenne – a romkocsmák, a szubkultúrákhoz tartozó klubok –, az is hozzá tartozik. Nem lehet kívül maradni. A kiállított kollázsok valójában oltárképek – ahogyan a címük is jelzi: *Underground oltárképek*. És persze itt van a *Központi Zóna*: a fedél és a belső új funkciót kapott ofset nyomólemezei. Konstruktivisták rendezettségével, hangsúlyozottan négy színre bontva. És itt van a *Búcsúszimfónia* című kötet is, vizualizálva. Itt vannak a verseskönyvek, s itt vagyunk benne mi is, akik anakronisztikus módon még mindig e nyomtatott termékek bűvkörében élünk, itt vagyunk a könyvekben. Olvashatóak vagyunk – ezt mutatja Legédy kitérő tárlata. Amíg ez így marad, addig otthon vagyunk – tűnjön bármilyen idegennek is a világ.

Habent sua fata libelli – a könyveknek is megvan a maguk sorsa, írta csaknem kétezer évvel ezelőtt Terentianus Maurus, egy olyan korban, amikor a könyvet még nem nyomtatták, még nem volt tömegtermék. Ehhez a gyakran idézett mondathoz nem szokták hozzátenni az első részét: *Pro captu lectoris*. Vagyis mindez az olvasó, az értelmező felfogóképességétől függ. Ennek a kiállításnak akár mottója is lehetne ez az örök érvényű felmondás: az üzenet reprodukálhatósága, a befogadás kérdése, amely nem annyira a múltól, mint inkább tőlünk függ. A mi hozzáállásunktól. A mi szerzőségunktől. Attól, hogy merünk-e Teremtővé válni. Legédy Jácint kiállítása erre biztat.

GULYÁS GÁBOR

HÍREINK



Szombathy Bálint *Városjelek 1971-2012* című kiállítását L. Simon László nyitotta meg a sepsiszentgyörgyi Magma Kortárs Művészeti Kiállítóteremben, 2013. június 7-én. Ugyanott Szombathy Bálint beszélgetett L. Simon Lászlóval *Szubjektív ikonosztáz* című kötetéről.

Humán vízállásmérő címen június 6-7. között került sor Juhász R. József online performanszára a budapesti Jászai Mari térnél a rakparton, az áradó Dunában. Az online performansz az internetes társadalom reakcióit, valamint a média működését monitorozta. A több mint százezer kommentet, fotót, videót, blogbejegyzést, tévés és rádiós hírt eredményező performansz anyaga egy későbbi időpontban kerül kiállításra.

Július 31. és augusztus 12. között a pozsonyi MPhilms szervezésében Selmečbányán került megrendezésre az 5. Performanszművészeti Workshop, melyet Juhász R. József valamint, idén először, Nastja Sade Rönkkő vezettek.

2013. augusztus 22-én L. Simon László avatta fel Pető Hunor képzőművész Petőfi-szobrát Sztrugában az 52. nemzetközi költői rendezvény nyitó eseményeként. A szobrot a végleges közterületi elhelyezése előtt a fesztivál központjában állították fel. A képen látható személyek (balról jobbra): L. Simon László, Rade Sziljan, a Macedón Írószövetség elnöke, Mite Sztrefoszki, a Sztrugai Költői Esték fesztiváligazgatója, Elizabeta Kancseska Milevszka macedón kulturális miniszter, Bence József



nagykövet, Paszkál Gilevszki költő, Petőfi fordítója és Pető Hunor szobrász.

Markulik József (Csantavér, 1935-1994) *Torzóban maradt életmű* című posztumusz kiállítását Szombathy Bálint nyitotta meg a budapesti Nádor Galériában, 2013. augusztus 27-én. A korán elhunyt képzőművészre fia, Balázs emlékezett meg, majd pedig bemutatásra került Markulik esszéket tartalmazó kötete. Közreműködött Szloboda Tibor szín- és zeneművész.



Fotók: Kispál Ágnes Evelin, Juhász R. József

MUNKATÁRSAINK

BÍRÓ JÓZSEF

Budapesten született 1951-ben, költő, performansművész. 1975-től rendszeresen publikál verseket. Egyéb műfajai: vizuális költészet, műfordítás, kispóza, kritika, grafikai művészet. 1987 óta művészi előadásokat tart, akciókat hajt végre.

CSERES JÓZSEF

1961-ben született Érsekújváron. A Komensky Egyetemen és a pozsonyi Képzőművészeti Főiskolán ad elő esztétikát valamint zene- és képzőművészet-filozófiát. Jelenleg két monográfián dolgozik, melyek közül az egyik a zene és a mitológia kapcsolatával, a másik pedig a kortárs improvizatív zenei irányzatokkal foglalkozik.

DANYI GÁBOR

Az ELTE BTK összehasonlító irodalomtudományi doktori programjának hallgatója. Elsődleges kutatási területe a cenzúra szerkezete és a szamizdat kultúrája a Kádár-korszakban.

GULYÁS GÁBOR

Gulyás Gábor (1968) filozófus, esztéta, számos művészetelméleti tanulmány szerzője. A MODEM első vezetője, a Műcsarnok előző igazgatója. Jelenleg kortárs művészetekért felelős miniszteri biztos.

HANKÓ TÓTH ÁDÁM

Hankó Tóth Ádám költő, műfordító. Budapesten született 1988-ban, pályaelhagyó bölcsész. Jelenleg Londonban él. Verseit tavaly óta publikálja rendszeresen.

JUHÁSZ R. JÓZSEF

1963-ban született Érsekújváron (Szlovákia). Költő, performansművész. Két verseskötete jelent meg. 1987-ben megalkotta a Stúdió értét. 1989-től 1996-ig lapunk szerkesztője volt, jelenleg a szerkesztőbizottság tagja. A Kassák Intermediális Kreativitás Központ egyik alapítója.

KETTŐS TAMÁS

Képzőművész, költő, énekes. 1967-ben született Székesfehérváron. 1991 óta publikál verseket és prózákat. Vadszamarak nevű rapbandájával 2009-től van jelen az underground művészeti életben.

KOZÁK CSABA

1954-ben született Budapesten. Az ELTE BTK angol-magyar szakán diplomázott. 1983-2002 között a Műcsarnok kiállításrendezője/kurátora volt. 1984-től ír különböző mű-

vészeti katalógusokba, kulturális lapokba és magazinokba. Öt kötete jelent meg. Művészeti író, független kurátor, fordító.

LIPCSEY EMŐKE

Budapesten született. Az Egri (ma Esterházy Károly) Tanárképző Főiskolán, ezzel egy időben zenei tanulmányokat folytatott. 1984 óta Svédországban él. A Göteborgi Egyetemen bölcsészdiplomát szerzett, és elvégezte a számítógépnyelvészet felsőfokú mester tagozatát. Rueil-Malmaisonban középfokú hangverseny-organista diplomát kapott. Rendszeresen publikál képverseket, verseket, szövegirodalmi alkotásokat, valamint számítógépes hang-kép-vers művekkel kísérletezett.

PAPP TIBOR

1936-ban született Tokajban. Író, költő, tipográfus. 1957 óta nyugaton, jelenleg Párizsban él. A Magyar Műhely egyik alapító szerkesztője. 1985-től a Polyphonix nemzetközi modern költői fesztivál alelnöke, az Alire című számítógépen működő irodalmi folyóirat szerkesztője. Költői performansokat, képverseket készít.

PETŐCZ ANDRÁS

Író, költő, 1959-ben született Budapesten. Kassák-, József Attila- és Márai-díjas. Szerkesztője volt a Jelenlétnek (1981-től), a Magyar Műhelynek (1989-1992-ig). Médium-Art címmel reprezentatív vizuális költészeti antológiát szerkesztett 1990-ben. Legutolsó könyve: *Másnap* (regény, 2011).

RÉDEY JÁNOS

1991-ben született Budapesten. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, klasszika-filológia BA és magyar BA szakán folytat tanulmányokat. Első ízben közöl lapunkban.

SIMON MÁRTON

Költő, műfordító, slammer. 1984-ben született Kalocsán. A Károli Gáspár Református Egyetem végzős hallgatója, japán szakon. Verseskötetei: *Dalok a magasföldszintről* (L'Harmattan, 2010), *Polaroidok* (Libri, 2013).

VASS NORBERT

Vass Norbert 1985-ben született Kaposváron. A PPKE történelem és kommunikáció szakjain szerzett oklevelet, jelenleg a PPKE Történelemtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza, a Képirás és a KULter.hu szerkesztője, kritikus.

magyar műhely

MAGYAR MŰHELY művészeti folyóirat
Ötvenedik évfolyam
165. szám - 2013/3

Felelős szerkesztő: Szombathy Bálint

Főmunkatárs: L. Simon László

Szerkesztők: Juhász R. József, Szkárosi Endre

Alapító szerkesztők: Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor

A borító első oldalán Bíró József *Hungary (Continuous Opposition)* című performansa a monzai Art Action fesztiválon, 2012 (Evelyne Goupy fotója)

A hátsó borítón Bíró József vizuális költeménye

Tördelés:

Layout Factory Grafikai Stúdió

Nyomdai munkák:

mondAt Kft.

www.mondat.hu

Cím/Address:

H-1463 Budapest, Pf.: 823, Hungary

Tel./fax: +36-1-321-4757

Kiadja a Magyar Műhely Alapítvány

1072 Budapest, Akácfa utca 20.

Felelős kiadó: Szombathy Bálint

Adószám: 18073946-1-42

Számlaszám: 10102086-09742602-00000000

ISSN 0025-0201

Előfizetési díj: 3000 forint/év

Egy szám bolti ára: 800 Ft

