



1988

magyar

műhely

# magyar műhely 198

Művészeti folyóirat

[www.magyarmuhely.hu](http://www.magyarmuhely.hu)

## TARTALOM

Maros Márk: Nincs	1	<b>MMG</b>	
Magén István: Pattintott kövek	3		
Magén István: Rablás	5	Az MMG az Art Market Budapest 2021-en	57
Szepesi Jolán Jolka versei	8	Egyszemélyes művésztelep.	
Kecskés Péter: Új versek	10	Éles Bulcsú kiállítása	60
Erdődy Kristóf: Bukowski, a tömegek géniusza	16	Vojnits-Purcsár Vító: Physis.	
Charles Bukowski versei	27	Robin Sperling kiállítása	62
Hegyi Damján írásai	32	Kozák Csaba: Oázis. A Nagykáta-Erdőszőlő	
Kovács Edward: Az agyag színeváltozása.		Nemzetközi Művésztelep kiállítása	66
Dehumanizáció és a formák szétszóródása			
Olivier de Sagazan <i>Transfiguration</i> című			
performanszában	36	Munkatársaink	70

Megjelenik a Nemzeti Kulturális Alap, az Emberi Erőforrások Minisztériuma, a Nemzeti Együttműködési Alap, a Miniszterelnökség, a Bethlen Gábor Alapkezelő Zrt., a FENYŐ-KHT KFT. és a Manhattan Akadémia támogatásával.

# MAROS MÁRK

## Nincs

Nincsenek józanok,  
hisz mindenki  
lélegzik.

Nincsenek ártatlanok,  
hisz mindenki  
meghal.

Nincsenek barátok,  
hisz mindenki  
ott van a másik.

Nincsenek zajok,  
hisz minden épp  
hallgat.

Nincsenek álmok,  
hisz mindenki  
mélyen alszik.

Nincsenek válaszok,  
hiszen csak  
egy kérdés van.

Nincs olyan szoba,  
mely teljesen  
telve van.

Nincs olyan ajtó,  
mely csupán  
befelé visz.

Nincs olyan hitetlen,  
ki semmiben  
sem hisz.

Nincs olyan ár,  
amellyel  
fizetni lehet.

Nincs olyan emlék,  
amely nem  
elfelejtett.

Nincs olyan kéz,  
amely csak  
tartani képes.

Nincs olyan szív,  
mely ne lenne  
éles.

Nincs olyan káosz,  
mely ne lenne  
rendszer.

Nincs olyan egy,  
mely ne lenne  
ezerszer.

Nincs olyan szent,  
ki ne lenne  
vétkes.

Nincs olyan nyelv,  
mellyel leírni  
lehetséges.

Nincs olyan ünnep,  
mely ne lenne  
tor.

És nincs olyan vers,  
amelynek vége  
nem üres sor.

# MAGÉN ISTVÁN

## Pattintott kövek

Ártatlanság volt benne, vitatkozott, ennek is megvannak a rejtelmei. Egyetemes gyanú vagy annak az igénye. A nyelv kívánja az élő metaforát. Feloldhatatlanul komoly képet vág. Kihunynak a bonyolult eljárásokkal mozgósított csillagok. Elméleti megnyilatkozás, szabályozza a különbözőségeket. Az ajtó leszerelve, ravaszabbnak gondolta, állnak még az oszlopok mint régen. Az, hogy nem lehet könnyelműen szétszaggatni, olyan természetes, mint a szél fúvása. Nehéz ezt megmagyarázni, összegabalyodtak, esett az eső egész éjszaka. Lusta, és el van foglalva, mert szeret rajzolni. Istentől való jel akad a kezébe, egy másik könyv, felelősebb. Odahajoltak, elkobozták tőle mókus fürgeséggel. A későn nyíló hajnalban olvastam róla. Összecsomagolt, elment, ugyanabban a sorsban akart részesülni. Rádiózott, kedvelte a nyomdafestékben oldódó mérget. Még ma sem átallják az allegória fogalmát alárendelni. Vörösre izzadt gyermekek vacogtak körülötte, nőtől és férfitől származó természetes, szőke hajú gyermekek. Elrabolta, összegyűjtötte a kevert földet, nincs ebben semmi titokzatos, Isten szöveget ütött belé, ilyen alkalom csak egyszer kínálkozik. Saját színeivel rajzolta meg a város utcáit. A sötét és nyugodt szempárok veszítettek a fényükből. Kijárta a nyolcadikat és rengeteget hallott. Semlegességet mutatott a fehérek sorfala előtt, felkotorta a némaság vizét, repeszdarabok heverték a kötörmelék alatt. A bolygón sehol egy ember.

Részeg és előkelő volt a Göncölszekér. A kígyóban nincs semmi végtelen, sóhaj alakjában jelenik meg, logikátlan, keskeny fejű, hiányzik közöttük a megvetés. Vékony és alacsony növésű, a napba ágyazott, hosszúság, szétfolyó, egészen sűrű, hogy látszatot ne keltsen. Csipkebokrok és pattintott kövek szóródnak szét, törnek el, csapódnak be. Törrel és körömmel támad, az elrejtés fiókjában mézzé válik. Nyúlánk szőke kísértetek járnak a mezőn. Végigmennek azon a szakaszon, amit te már nem kaphatsz meg, mert nem vagy kész az áldozatra. Könnyű kegytárgyakat építeni és lágy tekintetű ifjakat mészakőből kifaragni. Te vagy a mesékben szereplő vándorlegény, az aranyszélű, a túlméretezett, a leglehetőlenebbül formázott színpadon. Hátra néz és kísértet szól hozzá. A felhőkön vitorlázik, divatos a hajviselete, amolyan szabvány. És amikor megjelennek az idegen hadak a városkapunál, már késő van ahhoz, hogy az írópultjához fusson.

Szilvia beállt partizánnak, és síneket robbantott. Összeszorította a combját, összerezte a tompa puffanástól. Csilingelt, átszaladt a sötét úton, amikor ciripelt a tücsök. Gyűrt salátalevelek végig a parton, a piac felé, és azon túl a hegy. Elbocsátotta a fény, hogy szemmel tartsa a folyópartot. A rádió mellett ült, és a szonátákat hallgatta. Az elkövetkező napokban viharok tomboltak, és ő megtanulta, hogyan ölje meg

a halált. Az éjszakai lámpás fénye, amikor a szobrok kinyújtott nyakkal előre buknak, félig elvakította. Viharos hangok törtek fel a torkán, a fogát összeszorította, bugyborékoló lélegzés volt. A lemezjátszó után nyúlt. Most már egy gyereket kéne csinálni, mondta, és reszketett az indulattól. Talált egy mellékutcát, ahol a viharos hangok szipogássá csenedesednek. Hullámozott a mellkasa, fékeznie kellett, a halál egyik fajtája ez, amikor az ember elmegy. Azon múlik, hogy hozzájárul-e a fényhez. Az öregek csodásnak érezték, hogy együtt ülhetnek Szilvia könyveivel a kocsmapulat mögött. Nincs szégyenérzetük, bármit tesznek, joguk van hozzá. A lányok a korlátra támaszkodnak, ülnek vagy függőleges sorban állnak. Az autók soha sem parkolnak a mellékutcákban. A láthatatlan ellenfelek dudálnak, túlkölnék, és mindezt bűnként róják fel, kalappal a kézben, esernyővel, és udvariasan visszamosolyognak. Aki megmenekül tisztelje meg, írja le, olvassa el, fesse meg. Egy kis lyuk az ózonrétegben, az árnyak nekivágnak, agyagváza hull a kőre, nem kapcsolódik semmiféle alkalomhoz, ami abban az időben történt. Ennél még a villanyszámla is sejtelmesebb. Nevetés helyett szürke hamupelyheket szór. A fogai csókokat lopnak, pont akkor fütyült a vonat, nem felelsz, soha életedben nem érezted magad ennyire szentnek. Bekebelezésre itt a szomszéd, lenyakazni rohansz, puhán kikerülni az ütőtávolságból. Cikornyás erdőkben bolyongsz lombkoronás fakockák mellett. Egy asszony alá nyúlsz, megállítod az autót, csókolod, mozdulatlanul a sötétben, nagyon sokáig.

Szent lépcsőkön kúszol, másrészt értelmes vagy. Egyszer sorra kerülsz, mögötted is sorok állnak, hosszú a távolság a férfi bólogató feje és a kocsni műszerfala között. Görög és római demagógok életét éled csak azért, mert egy magasugró átbukott az akadályon. Előkelő portrédat festik, hogy reflektorfényvel, hisztériával életre keltsenek. Alkalmam volt megfigyelni ahogy Isten ad, mi pedig lőtünk-futunk rohanunk egyik oldalról a másikra. Többértelmű képedet ollóval felszabdalom, hatásos látvány. Később, amikor nagy, nyitott fennsíkon haladsz át, egy óriási test nyúlik lefelé égnek fordult arccal.

Szúrós szemmel fest kapuőröket és háborgó csőcseléket.

A gyertya lángja színesre festi, csatangol a fényben. Senki sem teheti el a titkukat, a pirkadó hajnal hívogatja őket. Bebocsátja a várakozókat, és őszintén összeszorítja a torkát. A csámpás, kozmás megnyugszik, az eső megint rákezd, nem tartóztatnak fel. Bezörget a sziklabarlangba, hogy hová menjen, az irányt az autójára bízta. A szellemek inge lobog a szélben, talán nem is szél az, ami arcukba csap.

Szemüveggel nézem a megfoghatatlan dolgok között előforduló analízist. (Az elsötétülő víztükörben.) Ez volt az ő védőpajzsa, ifjúkori lázadása. Elterült, mintha súlyosan megsérülne, lábra akart állni. Szilvia felöltözve elaludt, egy karambolos kocsiban, halott férfiak között. Szóval nem válaszolt, csak nézett a szeme elé. Kora ifjúkorában mindig esett az eső. A lehullott gesztenyék állhatatos koppanással visszamenekültek.

Az emberek elkezdték a maguk életét élni. Tenyerüket az asztal lapjára fektették, töprengtek, hogy helyes-e az, amit csinálnak. Hosszú, keskeny mondatokat mondtak, melyek jól felhasználhatók. A császárok bemásznak a fáraók mellé, levetkőznek, és beleereszkednek a fürdőkádba. Az égen tömérdek világ csillog. Megindul a nyál, zsebkendőt tart maga elé, bosszantó, ahogy rajongással leugrik az asztal tetejéről. Arra vágyik, hogy bárcsak visszarepülhetne. Fehéren izzó motorberregés a fekete éjszakában. A lábizmai megfeszülnek, fájnak a mellei, kiengedi magából a levegőt. Egyenletesen, nem halad semmi felé.

# MAGÉN ISTVÁN

## Rablás

*(tudom úgy van ahogy mondta ez a kövérek reggelije almás megkezdődik az a szokás hogy a józanok előlépnek és kirántják a stukkert csokoládéból van mehet a maga útján fegyvergolyó repült a halántéka mellett meg is foghatta volna készült rá normaalkotó volt magyarázatot ad okokra hivatkozik sajátosságosan eredeti felismerés a jobb oldalon a márványoszlop jelzi a csónak meg a koráll erdő)*

Látott kilépni egy fegyverest hangról hangra, betű szerint. Felhallatszottak az épületeszlopok jobb kéz felé. Útszéli erőd emberi szervezet számára. (Kinyilatkoztatás, mondatvég.) Kilépett az ablakon, rendkívül élvezte a dolgot. Az erdön át út vezet a kolostorba. Bámulják, együtt pirosodnak vele, útközben felkérkednek az almafára napozni. Furcsa formájú, fejlett sínhálózat. Elkezdődik egy szokás és évekig tart majd. Egy lény, akinek a tapasztalata csak később válik aktuálissá. Lakótelep az útkanyarban. Megjelent józanul, először életének abban a szakaszában. Egy tizedik emeleti lakás ablakában, cseppnyi hálószobával. Az elméletek maradnak, pedig már senki sem használja. Kávét hoztak be, nem tudom mennyit, mondja Somfai, mennyi volt(?), megállapították, hogy „kurvajó”, mindig így, élők és holtak között. Még csak harminc éves vagyok, mondta Szilvia verekedés közben. Csukott szemmel és nyitott sebbel lebegett a levegőben. Megértette, hogy a pisztoly túlságosan nagy, nem biztonságos. Egy bizonyos úrlény áttöri a lehetőségeket.

*(újszülöttet látott egy fényképen melyen a börtönbeli haverjai vannak fontos a mások egészségét lerombolni gondolta Somfai járhat sz gyalog verejtékben úszva vagy ihatsz sört vagy beilleszkehdetsz pillanatnyi habozás után követheted ellenséged példáját megérkezett számolt rá akarta tenni a kezét unatkoztam egyszer-kétszer vannak céltudatos szabályok)*

A posztmodern figurákat a regény hozza össze. Egy anya viszi a gyermekét, szóljatok bársonyos hangon. Az a jó újszülött, aki fütyül rá. Az ürgének volt véleménye, készpénzben fizette a forintot. Az újszülött sírásából tudtam meg, ki is volt ő voltaképpen. Egyre többen gyülekeznek az égen, formálisan és kizárólagosan. (Ez azt előlegezi, hogy hagyd, ne törődj velük, segíts neki.) Mikor kilépett azt mondta, hogy tud, lelegezni szeretne, és a fülébe dugta az ujját. Először repültem éjszakai viharban. Tisztában voltam vele, mert többször is felhozta a dolgot. Városi tisztviselők futkároztak az erdőrengetegben. Az éjszakai vihar előrehaladott állapotban volt, még az oxigént is kiszivattyúzza a levegőből. Szarvasmarhák vergődtek a kampókon, senki nem követett el ellenük semmit. Megfordult a fejében, hogy az év bizonyos hónapjaiban megőrülnek, sétálgatnak, mielőtt letaglóznák őket. Elcsúsztak a kiömlött véren, csúsztak tovább, olyan volt a szemük, mint egy radar képernyője. A tanítás megkerülhetetlen, a szék támlája villog a háború fényétől.

Senki sem ismertette, hogy mit követett el. Kirepültek, meztelenül, előfordul, hogy az ember úgy érzi, elviseli. (Ahol az esztétikai normákat őrzik.) Még éltek, hajlandók lettek volna, a nyelv önmaga kovácsa, de csak ültek, és bizonyosra vették, hogy senki, soha sem fogja megtudni.

Somfai fekete szakállával belekezdett valamibe, festeni kezdett, díjakat is nyert. Észrevette, hogy még egy vacak hajó sincs a folyón, egy komp sem, és az emberek szünet nélkül rohangálnak. Merészen visszapillantott az imáira. Ebben a helyzetben volt a helyes kérdések sorozata. Összefirkálta az eget, melyen éppen átfutott. Nem volt józan, legalábbis így érezte. A józanok kijönnek egymással, mint a meggy meg a cseresznye. Folytatólagosan elalszik, miért nem szól? - kérdem. Az alvás csak egy technika, válaszolta, miközben az emberek meghittten sétálgatnak. Hozzá fordulnak vigasztalásért. Szilviának szép melle van, nagy esemény, anatómia. Élettelennak tűnik, de hamar kiderül, hogy csak beteg. Nem esik le, mert nincs, illetve van, de csak olyan, mint egy pohár ital, nem is tiszta, kellemetlen. Nincs mondanivalója. Nem tud rabolni, csak el akarja baszni az életét. Néhányan székre állnak, a ruhájuk csupa vér. Ezek már egy éve gyűlölködnek, nem erőszakoskodnak, csak elcsavarják a nyakukat, fuldokolnak, rendesek, ezt teszik egész este. Egyik kezében a fegyver, a másikban a telefon. A harmadikban ártatlan szavak.

#

A démoni erő darabokra szaggatott egy munkást az építkezésen, mert problémát jelentett a hajszíne. Csúnyán beszél, udvariatlanul figyel, bunkónak nézik, a hétfő nem múlik el kedden, még szerdán sem. A darabokra szaggatott ember kopog az ajtón, próbálkozik, befekszik az ágyba. De azért büszkén viselkedik, lehetséges, hogy összeköltözik Szilviával, mozog, nagyon csúszós szolgálatokat alapít. Kilóg az egyhangú időfolyamból. Elutasít (tapasztalatokat). Ezeket fel kellene akasztani egy nagyon hosszú levél kíséretében, mondja Totya király.

A kivégzésen nem volt senki. Szép, finom vonású, fürdőruhás lányok mennek le, jönnek fel két kivégzés között. Úgy vélekedett, látta az országnak azt a részét, ahol a Duna kiszélesedik, és fent az égen szerzőszámok sorakoznak, és a kocsis felvesz a kocsijára, és visz felfelé az úton hajnalban. Arra gondolsz, hogy ez megtörténhet. Elmész és visszajössz várakozás közben. Ebben az épületben megverhetnek, hiába álcázod magad. És hiába lepódsz meg.

A hóhér dühös, belerúg az elítéltbe. A hóhérok rejtegetik a hullákat, elássák őket a sivatagban, elrabolják a telefonjukat. Ismerem egyet szép ruhákban, ékszerekkel, nagy sebességgel szaladt hátrafelé. Az is kérdés, hogy kábítószer hatása alatt áll-e, vagy nem? Tisztában van-e vele, hogy ott marad, ha kell, és elköveti. (A rablást.) Szétnéz, a legjobb gondolatai persze csak otthon támadnak. Eltátja a száját, viselkedik, fizeti az állam. Ez egy kétségbeesett rablás, mondja, nehéz elviselni. Azért rabol, mert nem jön ki a feleségével. A balfék, mondta, identifikáció, a jövőben változtat, a hóhér révén válik érzékelhetővé. A fejek a lábak között, önmaguknak ismételnék, történelmi fordulat következik. Megállnak szeretkezni, és állandóan elnézést kérnek. Úgy érzi, hogy nincs szándékában? - kérdezte Somfai és előlépett. (A paraván mögül.) Élettelennak érezte magát a fegyvertől, ami a vállán lógott. Hajlandó volt menni, ment is, pedig a fék kifogásolhatóan viselkedett. Senki nem jön már, a hang is csak különleges csatornákon. A hang felkerült a listára, hogy igen, tudunk tenni valamit. Az autó nyikorgott, a lábak kicsúsztak a ponyva alól.



Az jutott neki, amit megérdemelt. Kétségbeesetten próbálta kimenteni a pénzt, lőtt is. Zavart képet vágott, egy grillsütőre hasonlított. Az járt a fejében, hogy ha repülő lenne, akkor felemelkedne, de csak azután gondolta ezt, hogy mást tapasztalt, mint akkor, amikor még a kukában kotorászott. Ott akadt rá egy golyó ütötte kisebb sebre. Még másik három fickó súlyosbította a problémát. Ha ezek a fickók belekezdtek valamibe, a szemük villogott össze-vissza. Reggel kilenc óra volt, és megkezdődött a munka. Ez egy olyan nap volt, mikor az emberek „dafke” tesznek fel kérdéseket. Csak keveseknek van fogalmuk arról, hogy a hülye kérdések milyen érdekesek. Ezeket a kérdéseket azért teszem fel, mondta Kőszegi barátom, hogy ne öljék meg őket. Elfogadhatóan vág az agyam, tette még hozzá. Nem fosztom meg önöket ettől, gyötrődöm, és újra átlépek a határokat – mondta.

Egy nő rohant arra, és legalább háromszor benézett a szobába. Vékony, fehér harisnyanadrág volt rajta, melyet egészen a hónaljáig húzott, üvöltött, ahogy hajnali négy órakor szoktak. Rossz lett volna, ha beáll az unalom, mondtam, hogy mondjak valamit. A nő lábujjhegyre állt, elég magas volt, és szertartásosan kezét rázott. Balettozott egyet, az egész utca róla beszélt. Magához vette az aranyakat és az ezüstöket, mert ezek végül is az övéi, maga után vonszolta. Látszott rajta, hogy mosott, és most nevetni akar egyesesen bele a pofánkba. De azok éppen üléseztek, nem gyakran ellátogattak ebbe a negyedbe.

Észrevettem egy lányt, akinek a szeme barna volt, és a lábai nem értek le a földre. Ne higgye el, mondta Somfai, és megpróbálta a csodálkozásomat eloszlatni. Ez júniusban, a karambol után történt. Semmi értelme egészségről beszélni, amikor az út meredek, és egy méter széles. És a virágok egyformán bólogtatnak. És szembe jössz te, hogy elvegyed a pénzemet kifejezéstelen arccal, miközben buzgón magyarázod, hogy hasonló korú lányod van, mint nekem. Ha civilizálatlan lennék, most megölnélek, és felvenném pusztító szokásaimat, mondom. Most is azt mondom, de egy kicsit képmutató módon, és egy kicsit törődöm veled is. Csúnyán el foglak agyabugyálni egy vasárnap, a vasárnapok egyikén, mondtam. És akkor, erős felindulásban elkövetek valamit, hogy elítéljenek. Illetve meglógok, és elkötök egy kicsit, akárha beledöglök is, mondtam.

#

Somfai felajánlotta, hogy hoz egy pár sört. Példaként fénycsíkok jelentek meg az égen, meg egy fénylabda játék. Sétálgattak a sörök az utcán, miközben magányra vágytak. A folyamatok úgy alakultak, hogy Somfai felemelte a kezét, és az ujját a homlokához érintette. Nem ivott, csak magyarázott, szeretett volna gyorsabban megszabadulni. A Duna jegén villamosok poroszkáltak, és sárga rögök bukkantak elő, akkor született egy új, egy konkrét, a múlt és a jövő között. Somfai csodálta azokat, akik a kezét irányították. Mozdulatokat tett, ide-oda szaglászott, és folyton ismétlésekbe bocsátkozott. (Egyetlen rövid, kifordult mondat megszínezi az ember mondókáját.) Mondatok érkeznek a világúrból, és a lovak trappolnak. Kipróbálásra kezembe adták a szimbolikát. A teljesség élvezete, agyonsportolt soványak, lovak és emberek, jelölik önmagukat. Egységessé kapcsolódnak, célba vesznek. Somfai egy pillantást vetett a szimbolikára, a kövér csillagokra, melyeket egyébként teljesen valósnak hitt. Zokszó nélkül dolgoznak az égen, gondolta. Történnek dolgok, melyeket el sem lehet hinni.

7

# SZEPESI JOLÁN JOLKA versei

## A FESTŐ ÉS MODELLJE

Magritte *Fotográfia* című festményéhez

Az előszobában kalapját a fogasra  
akasztja, majd belép a szobába,  
ott egy félig kész modell várja,  
egy háromdimenziós kép.

Ezt most befejezem, gondolja  
- előveszi a festéket, az ecsetet -  
lesz partnerem a vacsoraasztalnál,  
az a típus, akit a legjobban kedvelek.

## HŐSÉG

tompa neszek bujkálnak a reggelben  
levélsóhajok bimbók szipogása  
rovarok lassú léptei az ébredező fűszálak között  
hosszú volt az éjszaka  
nem adott enyhet a meleg föld kipárolgása  
a remegő fényzuhatagban feloldódik  
az elhatározás elpuhul a feszülő akarat  
elválik egymástól a test és a gondolat  
majd megy mindegyik a maga útjára  
ám előtte megkeresik a túlélésre játszó  
őssejt taktikát a déenes egy rejtett zugában

## EGY NAP MARGÓJÁRA

kinyitja az összes ablakot  
előbb a keletre nyílót  
ahonnan várni szokta

az északiból a szél süvít  
minden más hang fülének  
elviselhetetlen szemét

a nyugati ablakon át  
egy zsidósárra lát hol  
egyszerre történnek az  
események s a fájó képek  
a lehangosabbak

a déli ablak homályos üvegén  
a távolság felmérhetetlen  
szelíd semmi testetlen csodája

az üvegtetőn önmagát bámulja  
rövidülő perspektívában

aztán azt veszi észre hiányzik a  
pelé mi tavaly betévedt otthonába  
s elűzte most az illatos gyümölcsöket  
tányérra rakja szépen elrendezve

# KECSKÉS PÉTER

## Új versek

### I.

nem-jelként lép  
a világra kétszer születtként  
kettős tagadásban áll itt  
képként vak fátyolként

vakkeretként nyilatkozik meg

### II.

valaki elmozdultan  
idegesen felugrik  
immár sohasem  
tudjuk meg  
miként készült  
a fénykép  
a körkivágatú  
ökölbe  
szorított  
kézzel fenyeget

III.

ívpillérek  
Cortez idejéből  
a horizontot  
és földet  
osztja fel  
a fényuszályok  
redőzetén  
áttetsző  
vízfolyam  
áramában  
lefesthetetlen  
képet  
exponál

IV.

nő  
árnyéka  
férfi  
ki  
magamagát  
lövi  
az önfeledt  
fiúk  
vizes játékát  
tudnám  
feledni  
Ér  
és  
Érosz  
mítoszat  
a függöny mögül  
a bántón éles  
fekete-fehér  
hiábavaló  
ragyogásban

V.

kimaszkolt  
önarckép  
saját  
múlандósága  
dacosan  
háttal  
**a**  
halódó  
Drakula  
Nárcisz-tükrében  
fogant  
szárnyas  
kreatúra  
varázsló  
teszi  
vízre  
agóniáját

VI.

levedlett maszk  
mered  
a levetett ing  
felett  
kesztyűik  
fenekednek  
**a**  
tenger felé  
átfognók  
**a**  
homályfekete  
árnyék  
láthatatlan  
ciánjait  
**a**  
parton

homokozó vár  
pillantásod  
eltűnik

a mélyben

VII.

**a**  
frenológikus fejfenomén  
beosztásai  
miként  
**a**  
jelentések  
marják belső  
szerveid  
**a**  
kaszák is  
mindig  
élesek

VIII.

űrmértéket  
vesz  
merít  
a koponya  
mélyéből  
az összevarrt  
tükör  
lyukai  
közt  
tűnik elő

IX.

üvegek közt  
átlátszatlan  
mégis  
lúktetvel  
elhagyja  
árnyékát  
az angyal  
lábnyomán  
elmozdult  
kereszt  
meghajló  
daimón-árnyként  
a  
fal erezetén

X.

mi történik  
a tű  
és  
a  
kéz között  
a  
penge  
és  
az  
ék  
között  
valamikor  
itt vallatókamra állt  
most  
vörös fénypászma figyelmeztet a  
sugár  
felett



XI.

csontképek  
zenéje átlátszó  
lemezen  
Roswell felett  
kitapintható  
lítium  
kör alakú fénynyaláb  
ultrahang-terének  
lenyomata

XII.

ébredés után  
a kicsikart testek  
éles tantraoszlopa  
bemozdulásos életlenség  
egy  
festményen  
a  
széken még  
mindig ott  
a lenyomatod  
mikéntha  
búcsúznál  
az élettől

# ERDŐDY KRISTÓF

## Bukowski, a tömegek géniusza\*

Sok irodalomtörténeti okfejtés mellett a szocioantropológiai megközelítése is fontos annak, milyen mértékben is élt együtt szerzőnk a témával, aminek egész életét szentelte. Los Angeles, az angyalok városa a béka segge alól. Bukowski lényegében el sem hagyta ezt a várost élete jelentős részében. Ő az, aki egy korszak társadalmi válságát és egy város bicepszek és miniszoknyás combok között pörgő filmkameráinak hátterét előtérbe helyezte. Azt a horizontot, ahol az elevenen elrohadó külvárosi életképekben vájkált, és ennek igazi dokumentálójává vált, még hozzá szenvtelenül. Bukowski a mocskos hétköznapiak olyan szerzője, aki a kordokumentum része. Amit megír, annak maga is szerves része, nem csak szereplője. A sűgő, a narrátor, az olvasó és a tágabb értelemben a közönség is, miközben szinte magában beszélve számol be környezetéről. Ahogy fogalmazott, saját sztorijainak ő a hőse, mert ez így fair. Azaz a nem éppen módszertani értelemben vizsgált szocio teljes mértékben az ő élettere, vadászterülete, sikátorországja. Az eldobált injekciós tűk és az ablakokon kimászó, kergetőző, utcán szeretkező (vagy pénzért kéjlelő) névtelen alakok lakta táj, az egyszintes házak végsőkig lelakott pusztulat-vidékének és végtelen sugárutak szemafor-bozótosának vad remetéje, aki kezében itallal, ágaskodó himzesszőjével rohan felénk és vizionál, miközben tisztán értjük, amit mond. Nemcsak érthető, de értelme van! Nem követ trendeket. Nem csatlakozik izmusokhoz. Nem lesz felsőbb irodalmi körök fenegyereke, legalábbis ameddig nem kezdenek köré cirkuszba illő rajongást keríteni és a hírességek méregdrágán bebútorozott lakásaiban medvetáncot jární körülötte, amiben ő láncokat szagat. Ha provokálják vagy ha hülyét akarnak csinálni belőle, fekete humorral oldja fel a helyzetet. És amikor már ezt is a műsor részének tekintik?

Charles Bukowski személyében az ellentmondások egész csatateré üvölt minden irányból, noha műveltsége és éleslátása szöges ellentétben állt társadalmi státuszától. Egész életében lecsúszófélben volt, noha már 40 évesen a kis magazinok, irodalmi zuglapok királyának nevezték, hogy később „korunk” Walt Whitmanjét hozzák ki belőle! A címkek, ahogy a díjak is egy idő után vonzzák egymást.

A szintén közismert, a hetvenes években csúcsra felkapaszkodott amerikai zenei előadó és kísérelti hangszerkészítő, illetve színházi performer, Tom Waits arról számol be egy interjúban, hogy noha élt az autójában – mert az amerikai autók akkorák, hogy keresztbe végig tudott nyúlni a hátsóülésem –, ez már istenes volt ahhoz képest, amikor apjával sötét és nyirkos kocsmákba kellett járnia kisfiúként, ahol hogy

\* Részletek, szemelvények egy kiadásra váró tanulmányból (Budapest, 2018–2021)

unalmát elűzze, míg apja legurított pár sört, az elheverő magazinokat bújta (jobbára *street rag*-nek nevezi őket), és ezekben fedezte fel Bukowski verseit - azok ugyanis nem jöttek csak úgy szembe. Abban a közegben kellett lenni, amiről írt, hogy megtaláltasson. Bukowski tehát kitartóan rejtőzködött. Egy felvételen azt mondta, hogy minél távolabb van az emberiségtől, neki annál jobb, még akkor is, ha az emberiségről ír, amitől amúgy őszintén, zsigerből írtózik.

Jóval a pocakosodás és hobová válás után történt, hogy felfedezték! Ő tehát nem a kor lezüllött gazdagjai közé verbuvált beatkorszak-paródia (beatniknek sem vallotta magát soha), hanem valaki, aki a társadalmi normák elől a legdurvább útszéli szegénységbe szinte önként menekült. Egy olyan térbe, ahova a szirénák, gumibotok és öltönyös zsebturkászok, a hitelkártyás szöszik, valamint a politikai háborús uszítás (gondjunk csak Vietnámmra!) és az egyenlőtlenség, valamint ennek következményképp a középosztály nélkülivé kettészakadó (magángépeken ülő milliárdosok és homeless junkie-k) amerikai társadalom látványa csak nehezen hatolt le... Ez utóbbit, a jelenséget és a folyamatot azonban csípős megjegyzésekből összeálló verseiben taglalja, kritizálja, karikírozza, melyek Magyarországon talán kevésbé ismertek, noha bizony megvannak énekelve fél évszázada. Verseiben a sebhelyes testű meztelen valóságot kapjuk kézhez, ami már teljességgel kifordul önmagából, és annyira nagyító alatt van, hogy a részletek absztrakt fogalmakra bomlanak fel; másutt megbecstelenített testrészekre és menekülő árnyakra, akiket ő felkarol, hazavisz, leitat stb.

Életművész szerzőnk nem is tudna az önazonosságon túllépni egy olyan múlttal, ami egy meghurcolt élet. Ezzel párhuzamosan önként vállalja ezt, csak ne kelljen újra átélnie családi traumáit. Többször elsőkik fiatalkorában a családon belüli erőszak (*domestic violence*) elől. Bukowski itt nem dramatizál, 60 évesen is elsírja magát, ha erről mesél. „A NAGY H BETŰS HORROR”, mondja saját gyerekkoráról. Minden nap ugyanaz a műsor. Ugyanott a fürdőszobában, ugyanabban a testtartásban (előrehajolva): megalázás és kiszolgáltatottság. „Le a nadrággal!” A megtisztulás, a vetkőzés eme bizonyos helyét ő kínzókamrának nevezte. Az intimitás meggyalázása. 8-10-12-14 ütleget, mikor mennyi. 6-7 évesen az ember persze sikít. Megesett nem egyszer, hogy a ház előkertjének számító pázsitot körömollóval kellett levágnia, és ha egy szál (egy fűszálpenge), csak egyetlenegy is kilógott, a gyep tökéletlennek számított, büntetést kapott. Jön a kemény övszija, a borotvafenő öv lesújt a magasból. Utána irány (vissza) füvet locsolni, míg más gyerekek fociznak, baseballoznak és szinte normális emberekké cseperedhetnek. Henry anyja támogatja férjét, máskor közömbös marad. Szomorú történet. Az anya a fürdőszobaablakból nézi férjét és fiát, ahogy a férj a fűbe fekszik, és a gyepetakaróval egy szinten lesi, keresi azt az egy fűszálat, és mindig talál egyet, amiért revansot vehet. Az anya halkán sopánkodik. A verés akkor marad abba, amikor 12 éves kora körül Bukowski mint kissrác már nem ad ki hangot és a büntető nem kapja meg jutalmát, amitől megrémül, visszahőköl. Annyi kimondható, hogy ez egy rendkívül fontos pszichológiai momentum Bukowski életében, nem elhanyagolható korai tapasztalat, ami meghatározta szerzői és emberi kapcsolatait is. Szerinte az apja tanította meg írni. A gyerekoszobára árnyékot vető mindennapos katonai drill rémüldözi egész felnőtt életében is. Mire Bukowski eljut oda, hogy gyerekkorát megírja, lényegében aggastyán, mégis katarzisként hat rá az élmény. Lehet-e annyira lent lenni, amitől már nincs lejjebb, ahova már a szadisták sem jönnek utánad?

Talán ezt a feszültséget kereste végül a külvárosokban, mert ez éltette irodalmi attitűdje hevesességét? Minden bizonnyal inkább éhez, koplal, szuperproli, mintsem a filmvásznakon látottakat utánzó yappik, finom csávók és drogos korszaktüнемények egyike, akik közül sokan a süllyesztőben végezték a köz-médiába kihelyezett egójukkal együtt. Alkati alapon Bukowskit taszítja a simulékonyság és a felszínes, céltalan pozórködés. Noha kétségkívül barbár primadonnája egy olyan közegnek, amiben ha nem él, aki értelmezni próbálja, annak nehéz a valódi értékeket kimazsolázni műveiből; irodalmi hangja mégis kiművelt, szinte bölcs. Naná, hogy excentrikus. Egy alkohol-lokomotív életívben élő alakról beszélünk. Irodalmi éne mögött azonban egy vért izzadva gürcölő munkásosztályélet van. Nem óhajt bizonyítani, talán csak túlélni, megvárni, még inkább kivárni, látni, hova vezet ez az egész, mi a vége? *Elpusztul a világ? Lesz atomháború? Az egész világ szlöm lesz? Jó lesz az nekem? - kérdezi. Jobb, mint nekik.* (Tenné hozzá.)

Bukowski 24 évesen publikálta első prózai művét, és 35 éves múlt mikor versekkel is elkezdett foglalkozni, melyek a *skid row* (egy feslett, rothadó világ) és a *piszkos realizmus* költőjévé emelték, és általában Los Angeles városával azonosítják. Nem mondható, hogy művészete hidegháborús költészet volna, hiszen előtte is és utána is születnek művei. Múzeumában kiállított írógépe, rádiója, szemüvegtokja és valami zavaros szesszel teli pohárpreparátum vitrin-idillje mögött úgy hirdetik óriás betűkkel félreismerhető énjét, hogy „Poet on the Edge”. Máshol úgy nevezik: *roughneck intellectual*. Összesen 60 könyvet adott ki zűrös-zavaros és igencsak hánytatott élete során. Amíg követni tudta saját pályáját, tucatnál is több nyelven adták ki, melyek száma mára már jócskán megsokszorozódott. Érdeemesnek tartják.

1966-ban megjelenik az *All the Assholes in the World and Mine* című kötete az Open Skull Press jóvoltából. John Martin ekkor már érezte Bukowski közönségét, 1967-ben pedig ő is beszáll, és a Black Sparrow Press kiadja a *2 By Bukowski*-t. Még nem válik Bukowski hivatalos kiadójává, de már fontolóra veszi. Későbbi termékeny együttműködésük megalapozza Bukowski világhírnevét. (Van, amikor a Black Sparrow kiadónál 24 könyv van nyomtatásban, újranyomásban; a becslések szerint már 6-7 millió eladott példánnyal – a kilencvenes években.)

Antológiái az 1950-es, 1970-es évek között publikált vagy fiókban maradt műveinek egy részét már tartalmazták, ilyen kiadványok például *It Catches My Heart in It's Hands* (Poems 1955–1963), *Crucifix in a Deathhand* (Poems 1963–1965), *At Terror Street and Agony Way* (Poems 1965–1968), and *Burning in Water, Drowning in Flame* (Poems 1972–1973). Tévedés ne essék, 1994 óta máig jelennek meg posztumusz kötetei, elvégre 5000–6000 műre rúgó vers-lajstroma nem dolgozható fel egykönnyen. Sok a kézirat. Sok a gépelt oldal. Javításokkal teli, vagy egyszerűen gyors, hajnali részegség utáni begépelések, firkák, fantom-fiktív életérzéstükröző fenoménok, betűkből. A könyvkiadások kiemelik a mély szegénységéből. Már nem feltétlenül közös vécéjű, csótányos bérlakásokban tengeti napjait, ahol a valóságban azonban klasszikus zenét hallgatott (kedvenc zeneszerzői Bach, Beethoven, Brahms, Handel, Mahler, Mozart, Sosztakovics, Sibelius, Csajkovszkij és Wagner, valamint Bruckner, Strauss, Ravel, Dvořák például), és rengeteget írt, ahogy az irodalomtörténeti elemzésekből kiderül. Most is örült tempót diktál önmagának. Ez egy belső száguldás, amiben nincs helye nagyvilági parafrázisoknak, státusszimbólum-harcoknak. Veszedelmes és elmebajos éjszakái során csetepaték rázzák fel a környéket. Legfőképpen, mikor nőt visz haza. Hol

erről ír, hol tájleíró módon elemzi az egyforma és egyformán egymást keresztező utak négyzethálói mentén tündöklő-tengődő Amerika hétköznapijait.

Nem egy esetben talál az ember életrajzának megannyi változata, rajongói levelezések (kommentek) és Bukowski-évfordulók alkalmával megsokasodó cikkek között arra az ismétlődő észrevételre, mintha két külön személyiségként írt volna. A filmművészetben ezt hívják *split screen* eljárásnak (ábrázolásmódbeli megosztott képernyőformátum). Az egyik, aki a nőgyűlölő, aki gyűlöl, mert a nők gyöttrik, ezért visszagyötör (szerelmes versei mégis meghatóak). Ezzel ellentétben lányáról úgy ír, ahogy senki másról – ez talán egy köztes mezsgye. Ez az apai hang, a ritka és önmagával szembenező, mivel egy gyermek szembeníti a ténnyel, hogy ők ketten visszavonhatatlanul összetartoznak. A fiatal nőkről, a nem-kocsmalepke lányokról, normális lányokról is szépen ír, nem pocskondiázó, nem vulgáris. A másik írói attitűd az emberektől idegenkedő félrehúzóds mestere, aki elmésen fejezi ki tömör, ám lezser versein keresztül mindazt, amit egy emberöltő alatt egy társadalomban kitörési lehetőségek nélkül, még hozzá legalul élve meg lehet figyelni. Persze, aki halott állatok lelkeiről és megsebesült macskákról éppoly odaadóan ír, mint a kertvárosi ajtókig kérekedő, alkoholista művészekről, (akiknek még ő ad pénzt) vagy kurvákról, akik papírra vetett verseit lopkodják el, miközben ablakaik alatt ő mégis elsétálgat meg-megállapítva, hogy ezek a nők valahova eltűnnek, talán élnek még, talán már nem, és mindeközben reflektálva az adott amerikai társadalom aktuális történelmi pályájára: érzékenyíti az olvasót! Az egymásba kapaszkodó történelmi tényekre csak oldalvonalon reflektál, legyen az a hidegháború, a gettósodás vagy a feminizmus. *Mi van még? – kérdezi. A nemzet-számadás?*

Bukowski versei máig és ismét aktuálisak. A nemzetizés biznissz korában, ami az utcákon olyan erőszakos lett, mint Bukowski apja, aki tizenéves koráig kegyetlenül verte szíjakkal? És a háztartásokban a média egyre durvábban altató, kábító, és az akcióhősök mellett az átlagpolgárt a Függetlenségi Háború szellemi eredetvidéke és a forradalmár-(patriot)-paraszt életélményéből táplálja, hergeli? Fegyvert mindenkinek? Iskolai piff-puff éves szinten? Vajon az amerikai államalapítás korát kontextuson kívül helyezve a közbeszédben, minden történelmi léptékből egyre csak kimozdító tendenciát mutat egy morális válság? Az átlagember eltörpülését generáló mintapolgár imágóvá amőbázás embertelen társasjátéka ez? Ami olyan passzív, mint Bukowski anyja. A kör bezárul.

Bukowski regényeiről gyorsan eldönti az olvasó, hogy be tudja-e őket fogadni vagy nem. A szerző élvezettel állít egymásnak ellentmondó dolgokat, és tetteiben is ugyanez tükröződik. Versei azonban egy egész más felfogást igényelnek. Annak vetületét, miért nem azonnal költőként futott be, sokat taglalták már. Hivatalosan nem csatlakozik a mozgalmakhoz, és Vietnám-élményei sincsenek, nem vonul be, már 40-en felül jár, mire a konfliktus kitör. A hippik narkóznak, ő alkoholista. Piszkos kecske, akinek az alkohol nem csak a porhanyós valóság helyesbítésében, összefogásában segített. Nem politizál, nézetei pedig pártatlanok, noha rokonszenvez azzal a vitakultúrával, ahol igaza lehet. Később ezen is korrigál, még kevesebbet üzen ki műveiből ennek vagy annak a szükségállapotnak ellenére vagy javára. Vagyis ritkán merül derékig a Fehér Ház mocskában. Egyedül van, és egyedül is érzi magát. Ez 1986-os *You Get So Alone at Times That it Just Makes Sence* című kötetének címéből is visszaköszön.

Honnan ered azonban ez a pacifizmus? Az I. világháborút megjárt család lelki sérülten tér vissza, édesapja, ahogy annak bátyja, John is. Ennek nyomai ott vannak Bukowskiban egy életen át, ugyanis „szörnyeteg apja” rajta tartja Sauron-szemét és rajta vezeti le súlyos frusztrációit 12-14 éves koráig („*early childhood enabled him to endure and understand undeserved pain*”, írja róla később a sajtó, azaz itt tanulta meg kitolni fájdalomküszöbét). Bukowski állandóan el akar menekülni a durva valóság elől, de nyilvánvalóan benne van az is, hogy szeretetből nem hagyja hátra édesanyját. Empatikus és őrlődő, vég-sőkig megalázott és kilátástalan. Bármilyen amerikai álmot is dédelgetett az apja, ő elhatározta, hogy innentől kezdve *egy életen át az ellen él!* A munka és patriotizmus kettősének jutalmaként felértékelt amerikai komformista életstílus tőle örökre idegen maradt. Nincs előkert cuki kutyaházzal, a kertben 2-3 egyforma poronty egyazon ruhaszaküzletből és konfekciós leltárból kistafirozva és medence a BBQ grill mellé, elől egy Cadillac vagy Porsche, és egy szótlán feleség sem kell, aki a konyha rabja. Nem hisz ebben a mesében. A Bukowski-bugyrokba alászállva ez a lázadás kortalaná teszi. Származása azonban abszolút történelemazonos és szinte leugrik az első világhégés tablójáról.

Bukowskiék alapvetően németek is, meg nem is. Heinrich Bukowski, az apa hat gyermek egyike, az amerikai hadsereg egyik vezető őrmestere, aki az első világháború alatt Németországban szolgált, és német gyökerekkel rendelkezik. A nagyszülők Emilie és Leonard Bukowski. Vezetéknevük lengyel (jelentése a bükk szóra vezethető vissza, németül Buche), talán részben zsidó eredetű, ők viszont már németként települnek ki az Újvilágba, azaz a California állambeli Pasadenába. Apja után bejegyzett polgári (teljes) nevén Heinrich Karl Bukowski, aki Andernach-ban, Európában született 1920-ban. A Bukowski életrajzát szerkesztő amerikaiak később úgy írták: Andernach, Rhineland-Palatinat, Germany. Magyarul: nincs értelme. Németül: Rheinland-Pfalz.

1920, az Original Dixieland Jass Band világa, illetve az 1870-es évektől fejlődő, a húszas években csúcra ért *boogie-woogie*, a főképp zongorára írt zenei stílus, ami a swing egy táncfajtájával egészült ki. Párhuzamosan tartja magát a kevésbé vad, inkább sikkos charleston (egyfajta social jazz dance), mely a South Carolina állambeli Charleston kikötőről kapta nevét, és igazából 1923-tól fut be igazán! A *Runnin' Wild* című New York-i Broadway Show, mely 1923. október 29-én mutatkozik be, adja meg a kellő löketet ahhoz, hogy a tánc az évtized mainstream szenciaciójává váljon; 1926 nyarától az 1927-es év végéig tart a stílus csúcra járatása, azután lassan hanyatlani kezd, végül kikopik. Bukowski nemigen táncol, a lányokkal sem érintkezik igen sokáig, hiszen arca ragyás, gennyes, szégyelli, dugdossa. Zacsót húz a fejére, az iskolai fotókon pedig egyszerűen utólag retusálják. Ezzel egyidőben az Egyesült Államok lakossága rohamos növekedést mutat, immár 106 millió fő (1800-ban mindössze 5,3 millió volt). Az 1920-as évek a némafilmes női mozicsillagok kora. Napra pontosan 7 hónappal az egyesült államokbeli szesztilalom január 16-i kikiáltása után, azon év augusztus 16-án a kis Heinrich napvilágot lát. Bukowski tehát a még szabad Németországba születik. Az 1923-as gazdasági válság következményei arra kényszerítették őket, hogy rendszeres időközönként költözzenek. A család az Egyesült Államokon belül ingázik, végül Baltimore városában kötnek ki. Itt történt, hogy a helyi kultúrába beépülni igyekvő Katarina (a kedves Mama) elkezdi magát „Kate”-nek hívatni – egyértelműen, hogy nevének amerikaibb hangzása legyen –, és fiát is átnevezi, Henrik-ről Henry-re. Vált mindenki (a kisfiú esetében Heinrich Karlból lesz Henry Charles).

A család oly mértékig determinált, hogy utónévük kiejtésén szintén változtatnak (anglicized pronunciation): az eredendően /bu:'kɔfski/ boo-kof-skee egyhamar /bu:'kaoski/ boo-kow-ski lesz.

Szülei 1920. július 15-én, röviddel fiuk születése előtt házasodtak össze. Bukowski egy időben azt állította, tövénytelen, házasságon kívül született gyerek volt, az anyakönyv mást mutat. Édesanyja, Kate Bukowski (német lánynevén Katharina Fett) varrónő. Csendes, melankólikus asszony, nem száll vitába férjével. Leginkább az *Emlékezetes mosoly* című Bukowski vers adja vissza azt a hangulatot, amiben ez a gyerekkor borzasztó lehet, pláne hogy az anyai minta semmiről sem árulkodik azon felül, hogy adna, de nem tud és olyan kompromisszumokra kész, amiket bármilyen erősebb külső hatás felülírhat. Valamiféle családon belüli, nem is erőszak, inkább beleegyezéses szadomazó radikális rítuspraktikái villannak fel ijesztően a vers csattanójánál. És persze az ősbizalom megrendülése az utódokban. Tíz évvel a szüfrazsett mozgalom kitörése (1910) után közel sem minden háztartás zárkózik fel az új nézetekhez. A Bukowskik biztos nem. Tegyük hozzá, egy németiséggel nevelt nő és egy katona kombinációja nem feltétlenül vezet máshova ekkoriban, mint a családon belüli szolgálat teljesítésének világába. Az apa nem tud kellőképpen elhelyezkedni az első világháború utáni német munkaerőpiacon (választott szakmája: building contractor), ezért dönt úgy, hogy vissza kell menniük Amerikába.

Itt kezdődik a rémálom, az ütlegelt kis Bukowski. Nemcsak fiát, de feleségét is veri a családfő. Kate (a feleség) nem az a típusú nő, akiket Herbert Dunton megfestett, vagy az 1910-es évek amerikai préri populizmusából ismert *Woman's Home Companion* August 1913 számának borítóján élő elegáns, vadnyugati, lovas hősnő. Csak az látja önmagát így, aki elvágódik akkoriban. Az ilyen 50 centért megvásárolható lapokból valószínűleg a *home companion* ideológiához idomítottság az egyedüli tényező, ami hasonlít Bukowski édesanyjára; a háztáji naiv, aki otthon marad, és tudja, hogy akkor okos, ha hallgat. Borzasztó állapotok. Ez még a nőket nyíltan elnyomó Amerika aranykora. A Bukowski család 1923. április 18-án hajózik ki az észak-európai Bremerhavenből. Bukowski két és fél éves (hivatalos források szerint 3). Bukowski Sr. feleségét Európából hozza tehát át Amerikába, egy eleve az akkori poroszos Németországban már indoktrinált, a háború elvesztése után pedig elnémult lakosság egyik tagját, aki ugyanúgy zavarban volt, mint a többi német bárhol. A szülők a kis Bukowskit német ruhákba (viseletekbe) öltöztetik (kényszerítik), és állítólag nem engedik a többi gyerekekkel játszani. Integrációja ellehetetlenül, családjá által elrekesztve a társadalom elől, és még így is szereti szüleit. Úgy hírlík, diszlexiás, noha az iskolában jól teljesít, és rendszeresen megdicsérik művészi tehetsége miatt. Bizonyos, hogy német akcentussal beszél sokáig. A szomszédságban sok más fiú nemcsak gúnyolja, egyenesen inzultálja a kinézetéért, idegenségéért! Megkergetés, elnápángolás, büntetés, fenyítés, szadizás. Gyerekkora ezen élményei és apjának abúzív természete szégyellős, visszahúzó emberré tesz, amiből csak a korán megkezdett állandó ittassággal tör ki. Extravagancia, bárdolatlan merészség és felelőtlen forrófejűség jellemzik. Ilyen lesz és ilyen is marad. Valamint megdöbbenően obszcén magatartást tanúsít mindvégig, azaz a végelgyengülés előtti évekig bezárólag. Valamikor az 1950-es évek végétől az 1980-as évek végéig szinte megállás nélkül tumbol, vedel, rosszkodik.

1986-ban a *You Get So Alone at Times That it Just Makes Sence* című kötetében kiadott versében, a *My Non-ambitious Ambition*-ben azt írja: „it seemed to me that I have never met / another person on earth / as discouraging to my happiness / as my father.” (úgy tűnt, sosem találkoztam eddig / más valakivel ezen a Földön / aki boldogságomat ennyire elbizonytalanította volna / mint az apám). Elkezd írásban is

feldolgozni gyerekkorát. Diákéveit a *Ham on Rye* (1982) című regényében meséli el, ebben szüleit is részletesen megírja. Az „eléggé horror” kategória díjnyertes munkája. A cím az abszolút amerikai munkásszendvics neve (mint egy sonkás vagy egy parizeres zsömle nálunk). Művészettörténészek többször képzettársítják J. D. Salinger *The Catcher in the Rye* (Rozsban a fogó, hivatalos magyar címen: Zabhegyező) című regényével, mondván Bukowski direkt módon utal, sőt, ő saját regényének Holden Caulfieldja. A két regény között valóban lehet ilyen kapcsolat, de megjelenésük között majd 40 év tátong.

1986-ban a *Time* magazin kikiáltja Bukowskit a következő legendává: „laureate of American lowlife”. Bukowski egykori hősnői, a bomlott elméjű, máskor akaratosan dacoló szenvedélybetegek a nyolcvanas évek női filmszerep klasszikaivá alakulnak át. A filmvászon utoléri a valóságot és ahogy egy dzsentrifikációs folyamat esetében, urbanisztikai értelemben az ingerküszöb-piszkálásra éhes filmgyárak is ugyanígy terjesztik ki csápjaikat a felfuttatható területekre. Így a Hollywood Boulevard sötétebb tartományai, illetve azon túlra, témát keresve. Egy bizonyos J. F. Lawton például itt írja meg *Three Thousand* című forgatókönyvötletét, melyhez anyagot egy külvárosi fánkozóban szerez, prostikkal falatozva. Ebből lesz később a Disney első élőszereplős (mégis királylányos) blockbuster filmsikere, a Julia Roberts és Richard Gere főszereplésével, nagy nehézségek árán mégis összehozott *Pretty Woman*. Akik abban ábrázolva vannak, azokat Bukowski már évtizedek óta nézi, méghozzá a sminkelt, kipingált, lepucolt filmváltozatuktól eltérő fogatlan, megkésett, megerőszakolt, kismimizett eredetik szintjén. Annyira közjük tartozik, hogy olyan film is készül, ami kizárólag a munkásszállóserű Skid Row moteljeinek lakóit ábrázolja, és Bukowski, aki erre a közegre valójában felhívta a világ figyelmét, csak betántorog egy ajtón, amit szinte magával sodor hullarészegségében. J. F. Lawton nevét hallva először J. F. Sebastian jut az amerikai filmekben jártas közönség eszébe, ő az a karakter, aki a Philip. K. Dick regény nyomán készült Ridley Scott rendezte sci-fi alapfilm, a *Szárnyas fejvadász* egyik jelképes mellékszereplője; egy az ősbűnei miatt kárhozatra ítélt frankensteini paradigma áldozata. A sötétség, az ellehetetlenülés és a szavatosságra ítélt replikánsok, freakak és elfalazott ablakú bárók, romházak, ez mind az a hetvenes és nyolcvanas évek amerikai city-élménye (Chicago, New York, Los Angeles stb.), aminek legszélso léthatarán Bukowski a szerkesztőségek, a ramaty munkahelyeket vezető irodisták és az örökre idegileg összeomlott vagy megguggant alkoholisták és vén banyák idegeit tépázza önfeledten, noha nem feltétlenül szándékosan. Direkt és közvetlen stílusú ember, aki az apjától egy életre kapott megszeppentségét előbb úgy leplezte, majd árnyalta, hogy egy tőle teljesen távol álló közeg legbrutálisabb figurájává formálta magát. Előbb az útonállás évei, majd a csótányos kozfészekben és lepratanyákon való tengődések napi egy aprócska csokiszeleten. Ennek a csokinak (candy bar) márkája ironikus módon PayDay, mely fillérekebe, 5 centbe kerül ekkoriban. Egy ilyen jut neki egy napra. Minden harapását kiélvezi. Hetente 4-5 rövid történetet ír, amiket minél több helyre küld el, annál többször jönnek vissza elutasítva. Nem azt a választ kapja, hogy amit ír, nem jó, hanem hogy nem elég jó. Van, aki ilyenkor szakmát választ. Ő vitába száll önmagával, és arra jut, hogy nem szabad feladni. Kutatások szerint 1941 és 1957 között nincs olyan időszak, amikor ne lett volna valamilyen munkája, még ha nem is mindig bejelentett, míg a legenda alapján csak az 1940-es évek végén szorul rá, hogy ismét Los Angelesben találjuk.

Jön, aminek jönni kell... Majd a kocsmákból kocsmákba evickélés, nem egyszer oszlopokba kapaszkodva és epét hányva az aszfaltra, mígnem a lóversenypályára kiér, ahova szinte meditálni járt. A nikotinmér-



gezés nem érdekl. Ugyanígy nem éppen a szikvíz híve. Az alkoholtúladagolásról csak annyi a véleménye, hogy amikor bizonyos szervelettelenség gyanúja felmerült nála, az orvosok azt mondták, ha még egy kortyot iszik, azonnal belehal. Mivel továbbivott, és nem halt bele, ezt úgy kommentálta az interjúban, hogy „Látod, az orvosok hazudnak neked.” Túlélte önmagát. Vagánykodik vele, mint egy gyerek. Kis félmosoly, némi huncutság. Már is hörög, miközben bepityókázik. A dokumentumfilmek, illetve a szintén róla készült felolvasóest felvételek bejárják a fél világot. Ki ez az örült? - kérdezi mindenki.

A kilencvenes évekre azonban a rejtőzködésnek annyi, egyre ismertebbé válik, és beüt a papamonster-kultusz! Bukowskiból egyszerre lesz intellektuális csövihős és polgárpukkasztó szupersztár. Mint a könyvpiacok élő piaci rése és mint idegen életforma: megkezdődik a karakter újracsomagolása. A Bukowski-export megindul. Nem zsémbes vénembert látnak benne, hanem legendás vadállatot. A kapitális vad! A veszély mint másoknál (Hunter S. Thompson esetében például), hogy a közönség által a művészre visszaprojektált (elvárt) karakter maga alá gyűri a már létező, az eredeti ember lényegét, Bukowski esetében is valós félelem. Meg is inog, amikor már ott tart a spektakulum, hogy a világ különböző pontjairól érkező rajongók várják a háza előtt, sok esetben fiatal lányok, akik *Women* című 1978-as könyve miatt ott helyben le akarnak vele feküdni, lehetőleg azonnal. Belekóstol. Megállapítja, hogy „az ágyban mindenki egyforma hosszú” - ilyen frappákat és aforizmákat előszeretettel farigcsál, témája válogatja.

A megannyi nyelvre sokasodó fordítások csak növelik ázsióját, libidója pedig kérdéses, hogy le tudja-e követni ezt a tempót. Azonban a hírnév sematikus és rutinszerű szerződéskötésekkel összetartott világára nem kíváncsi - ismét ott tartunk, hogy minél inkább reflektorfénybe tennék, annál inkább él benne a reflex, hogy ellenáll, hisz ezek felületes kapcsolatok, felszínes emberekkel, parttalan témák kapcsán. Talán édesapja (egy korszakváltást átélő generáció) amerikai álmának rémálmát látja meg bennük? A végzetlen beérkezés és a ranglétrán való feljebb sorolás illúzióját? A steril, egyszerű, biztos, kézenfekvő, ugyanakkor köpönyeg- és gyomorforgató bagatell dolgokat, a kispolgári szélhámosságot, ami gyémántba és nerche mártja immár amorf alakját a filmgálán? Hiába hívják menő domboldalakon álló villákba, hogy vele mutatkozhassanak. Bukowski erre rájön, kicselezi őket. Még ha nagy ritkán el is megy valahova, mondjuk a parolázó pikírt fazonok közé, olykor azonnal túltesz az elvárásokon, és totálisan elborzasztja a jelenlevőket: prosztó, holott a nagy írókat várják. Fesztiválokon, házibulikon, felolvasásokon, medencés bulikon, és ki tudja még hol, miközben lejárta önmagát, ki tud csúszni a kötelező játszmákból, kijátssza magát a kánon alól. Előfordul ellenkezője is, hogy önhibáján kívül egyszerűen nem engedik fel a színpadra (ahol fellépne), mert azt hiszik, ő az épület karbantartója vagy takarítója (vécepucolója például), elvégre bőfög és tántorog, kicsit bűdös is meg hasonlók.

Az Előítéletes Amerikával néz farkasszemet. Kikopott, buggyos gatyában, szemüvegét igazítgatva, ágyékát vakarva hangosan. Mintha a rémségeivel együtt is idealizált, kiszínezett változatokban elképzelt lovagi tornás (Ivanhoe) középkor főtereitől a 19. századi utazócircuszokig terjedő, szörnyszülötteket mutogató világába csöppent volna, ahol ő a ketrec lakója, ő az egzotikus bestia. És a szervezők, a közönség és a fiatalok és az irodalmár hippik válogatott mozgalmi és mindenki megfürdik ebben a pácban. Mindez hozzárendelve ahhoz, hogy Amerika hősök után való kiáltásának visszhangja elkeveredik Bukowski trágár beszédével. Mert hogy kétségkívül hőse az alvilág peremének, és mint minden rendes hős, ezt nem túl sűrűn hangsúlyozza. Ezek után természetesen lenyűgöz mindenkit azzal, amit felolvas, noha nincs

rá bizonyíték, hogy a filmsztárváros palotabulijain úgy produkáltatták volna, hogy ott is előadja műveit. Maradjunk annál, hogy a meghirdetett programokon kinézik; még mielőtt elérné a reflektorfények határát, amitől mint azt többször hangsúlyoztuk, ő igencsak, sőt rendkívül távol él. Leginkább leledzik, lébecol, bár megélhetési gondjai közepette segélyek után rohangálva vagy fizikai munkát végezve sosem lógatja lábait, legfeljebb éjjel a bárpultnál. Alámerült élet a nyomor ülepítőjében, pöcegödében. Valahol a kiégett ponyvaregények és a klasszikus noir krimik átfedésében, ahol a sosem látható hátsóutcák átfedésbe kerülő világában eleven lázalmok vonulnak képsorokként, hangtalan. Ellenben a high society berkeiben néhol kissé bumfordi hülyéskedéssel forrázza le az alapból hülyéket, akiknek egyértelműen tükröt tart, más esetben erősen polgárpukkasztó jelenetet csinálva képes magának kiutat találni a bármilyen kényszerben is elkényelmesedett vagy hiszékeny, és ezáltal megvezetett emberek közül. A teljességgel terv nélkül összerfécelt, amerikai ipari és alsó osztályok lakta bűnbarlangok és tivornyatanyák világa ugyanis az övé, és ennek nyomatékot ad. Till Eulenspiegel, ha nem jut eszébe az olvasónak a német, akkor is úgy tűnik ez egy iskola, aminek nincsen neve, egy izmustalan izmus, nem hiperaktív antiszociális formabontó színészkedés vagy bélpoklos szeszszakázó kálváriája (mint Bukowski esetében), hanem a bohóc újraértelmezése. Márpedig a bohócok sokszor szomorúak, és Bukowski sokat sír. Felvételen, versben, szerelemtől és csatak részegen. Love is a Dog from Hell, vallja olykor (kötet cím formájában is – 1977) a túlcorduló érzelmeket értelmezni próbálva, amire őt soha senki nem tanította meg igazán, nemigen volt honnan ellesnie ennek csínját-bínját.

A nem éppen megmosolyogtató stílusú nyilvános jelenetei olyan közszereplővé avanzsálják, akinek kiszámíthatatlanságában látják meg az erre szakosodott, másban, más terminológiában immár nehezen gondolkodni tudó show-biznisz, azaz a csillámporos mainstreamben dagonyázó emberek a potenciált, tutifix. Most már őrá adják le a tippeket, ahogy máskor ő a lóversenypályán: lesz bunyó, ha elhívjuk? Lesz dulás, rongálás? Olykor szándékosan provokálják, olykor meg a sok ingyen itallal vadítják be, itatják. Létrejön, amire ki tudja, hogy számított-e. Most pedig már emiatt hívják, mert az egy jó buli, terjed a pletyka Hollywoodban, ahol a Bukowski (tudod) balhézik. Persze ez a csoda is három napig tart, néhány év múltán a performansz kifulladás, ahogy a celebhályoggal fojtón körülvevett, bebábozott Bukowski is igyekszik kitörni a klisék kígyóöleléséből, még ha egyre több egész estés játékfilm is készül róla. Önreflexiója nem hagyja cserben.

Vége volna? című versében kitér arra, miért is érdemes valakit, ha lehet őt magát (is) az írásai és nem egy bulvárfotó alapján megítélni, ami egy nyilvános szerepjáték része csupán és nem ama beteljesedés, mely felé az író az olvasót is tereli, még ha csak áttételesen is. Azonban a bulizások folytatódnak, az exultalako kezd összefolyni a közbeszéd szintjén a fogkrémreklám-mosolyú filmszillagok hőn áhított, gondtalannak vélt életével, életigenlésével. Fényűzés, belterjesség, fotósok és limuzinok.

Harmadik felesége, aki ennek a felhajtásnak egyáltalán nem híve, a fél élettel fiatalabb Linda Lee, akivel a hetvenes években ismerkedik meg. Tökös csaj, akit Bukowski nem bír betörni, lerázni vagy elűzni. Linda kitart mellette, támogatja, végül ápolja is, és a sírba teszi. Az 1990-es évek elején ugyanis leukémiát diagnosztizálnak az akkor már befutott írónál, és ő mint eddig mindig, erősen küzd.

1990-ben megjelenik Septuagenarian Stew: Stories & Poems című kötete, mely 79 verset és további 18 novellát tartalmaz. Immár évtizedek óta jelennek meg hasonló kötetei, verseinek száma azonban

ekkoriban még teljességgel felmérhetetlen. Igaz, mindmáig jelennek meg már említett módon poszt-humusz antológiái, sok ezer kiadatlan versből válogathat tehát bárki, aki Bukowski lírai életművét magyar vonatkozásban, műfordítások útján gazdagítaná. 1990-től tehát szakmai paradigmaváltásról beszélünk, visszavonul és a személyes pálfordulás részeként következik be hedonista-bohém életében is a nem várt. Az önpusztításról egyszer csak letesz. Kevesebbet látni dohányozni. Ritkábban iszik. A Black Sparrow kiadónál (mely felfedezte) kijön az első együttműködés Robert Crumb grafikussal (Santa Rosa, 1990). Bukowskit ezek áttemelik az amerikai képregényvilág kánonjába. Megindul testetlenné válásának, és immár halhatatlan legendává válásának végső szakasza felé.

1990. augusztus 2. - 1991. február 28., az öbölháború (Gulf War) időszaka. Újabb Vietnám, amit Bukowski egész nemzedéke, de még a fiatalabbak is székszissel követnek. Az elhúzódó békefenntartó hadműveleteket (Desert Shield) követően a konkrét összecsapások öbölháborúja (Desert Storm) 1991. január 16. és 1991. február 28. között, a Perzsa-öbölben zajló fegyveres konfliktussal tetézik. Előbb 6000 fő, majd 115.000, nemsokára 390.000 szövetséges vesz benne részt. Az ENSZ koalíció célja felszabadítani az Irak által megszállt Kuvaitot, és annak olajmezőit, melyek végül lángban állnak szerte a sivatagban. A végső mérleg 670.000 katona 28 ország katonai kötelékeiből, így gyűlik össze az emberi kultúra ókori bölcsőjében az időzített végzet, ebből a seregtestből létszámát tekintve 425.000 katona amerikai. Bukowski, aki az első világháború végén születik, a másodikat megússza, Vietnámot kibekkeli, természetesen ezt a háborút sem támogatja, ugyanakkor megvan saját harca. Leukémiája a következő stádiumba lép, ahonnan már nincs visszaút.

1991-ben egy újabb R. Crumb-kooperáció jelenik meg szintén a Black Sparrow kiadónál: *Bring Me Your Love* - horrorisztikus kiáltásként a cím hullámos felirata, és 1991 augusztusában a *Sure, The Charles Bukowski Newsletter #2*. Ugyanebben az évben elkészül és kapható Neeli Cherkovski *Hank: The Life of Charles Bukowski* című életrajzi könyve. Bukowski ekkoriban vált számítógépre, előtte, az 1950-es évektől írógépen dolgozott. 1992-es verse - *Air and Light and Time and Space* - is mintha tételesen felsorolná életállomásait: a nélkülözést és a lehetetlen körülmények között való fennmaradás örökérvényűségét. Bukowski elkezd összegezni. 1993-ban megjelenik *Screams from the Balcony* című könyve, melyből tízezer példány fogy el alig két nap alatt. Egyre sűrűbben jár kórházba, míg végül a betegség remissziója megáll, és orvosai előzékenyen hazaküldik San Pedroba. Ebben az évben - sejtve halálát vagy sem - még egy felvétel készül, amiből később a *Charles Bukowski - Run With the Hunted* című hangoskönyv lemez lesz, mely CD-n jelenik meg. Bukowski idős. Immár gazdag, aztán mi végre? Még mindig felnéz Louis-Ferdinand Céline íróra. Utolsó két könyve, a *The Last Night of the Earth Poems* versgyűjtemény, s hozzá hasonlóan a *Pulp* (1994) is a halandóság témakörét járja körül, méghozzá csipős és sziporkázó humorral fűszerezve. Eddig több dokumentumfilm főszereplője (*The Ordinary Madness of Charles Bukowski*, illetve Barbet Schroeder francia rendező 1982-ben megjelenő dokumentumfilmje: *The Charles Bukowski Tapes*, és azóta több másik); a cellulóz rideg ledérségét melengeti fel egy-egy képsor során Bukowski sokszínűsége, hangulatváltásai és elmés válaszai, amik általában túlmutatnak a kérdésen, sőt, magán az interjúban is. Barátja, Neeli Cherkovski is kiveszi részét a mitológiaépítésből.

Bukowski kondícióját tekintve gyorsan legyengül, és hamarosan egyetlen sort sem tud már írni. Korábbi kijelentései szerint, hogy ha nem tud már írni, meg fog halni, beigazolódni látszanak.

1994. március 9-én helyi idő szerint 11:55-kor San Pedróban mint a *dirty realism* (mocskos valóság) műfaji főméltósága, és egy az élettől mindig egyszerű válaszokat várt közember adja be a kulcsot, lehelete először nem búzlik a piától. 73 éves, a kalandnak vége van. Utolsó regényét épphogy csak befejezte. Egyazon évben, mint Jack Kirby, az amerikai képregény egyik atyja, és többek között George Peppard Jr. kultikus tévésínész, Bukowski is búcsút mond Amerikának, a Coca-Cola ízű szamszarának és a dögrovasba hajló vidékeknek, ahonnan csak világhíre és abból fakadó bevételei emelték ki, és ahol szinte teljes életét leélte. Szépen foglalja össze egyszerű támpontokat adva az igénytelenség tejüvegén át életét már akkor, amikor még csak felfutóágban van a pályája *A Horse With Greenblue Eyes* című verse, mely 1975-ben jelent meg először, kötet formájában pedig az 1977-es *Love Is A Dog From Hell* című verscsokorban kapott helyet.

Az extatikus egzisztencializmus végsőkéig fokozása tehát, amiben ő volt az otthonról szökdöső kamasz, aztán stoppos, végül leginkább postahivatali alkalmazott, persze fizikai munkás, áruszállító, egyúttal az örökzöld iszákos, a bozontos szenszei, a megszeppent szoknyavadász és pofozkodó szajhagyötrő. The End. Ezzel az Egyesült Államok egy másik korszaka is lezárult. Sirkövére, a gránitba egy sematizált boxoló szimbóluma van a neve alá gravírozva, fölötte a Don't try felirat olvasható. Kéziratait kisvártatva átveszi és máig őrzi a University of California in Santa Barbara, továbbá a The University of Southern California, illetve a Temple University in Philadelphia. Rancho Palos Verdes városában, a Green Hills Emlékparkban tartott temetésén Scott Wannberg Bukowskit idézi, ahogy az írógépéről olykor beszélt: „It all begins and ends here. In the moment.” Bukowskit családja mellett macskái siratják, ők őrzik emlékét, akiket tanító-mestereinek nevez verseiben és tényleges, önzetlen, áhítatos rajongással ír róluk.

# CHARLES BUKOWSKI versei

## ÍRNI

oly sokszor ez az egyetlen  
dolog  
közted és a lehetetlenség  
között.  
nincs részegség,  
egy nő szerelme sem,  
semmilyen gazdagság  
ami felérne  
hozzá.  
semmi sem menthet meg  
téged  
kivéve  
az írás.  
kitartja a falakat  
nehogy azok  
rád omoljanak.  
a közeledő hordákat attól  
hogy becserkészenek.  
szétveti a  
sötétséget.  
az írás mindenek felett  
álló pszichiáter.  
a legmegengedőbb  
isten minden isten  
között.  
az írás lekörözi  
a halált.  
nem ismer  
meghátrálást.  
és az írás  
önmagán is  
képes nevetni

és a fájdalomon  
ő az utolsó  
elvárás  
az utolsó  
magyarázat.  
lényegében  
csakis  
ez.

## GYEP

Az ablakban állok és  
egy férfit tartok szemmel,  
aki a fűvet nyírja  
a csattogó hangok  
beszállingóznak, röpdösve  
mint a legyek és a darazsak  
a tapéta előtt,  
mint egy átmelengető  
tüzezske, jobb, mint egy steak,  
és a fű éppen elég zöld  
és a Nap a Napra hasonlít,  
és az életem többi része  
egy helyben áll,  
lesve a zöld aprólékot  
ami oldalt kirepül -  
olyan érzés, mintha  
az utolsó gondjaimat nyírnák le,  
mintha azért botlanál meg,  
hogy soha többé ne csinálj semmit.

Hirtelen megértem  
a hintákban ülő öreg férfiakat,  
a Colorado barlangjaiban dekkoló denevéreket,  
a pirinyó bolhákat, melyek halott  
madarak szemébe másznak.

Föl s alá fut  
pályáján a benzin-  
motorral. Nem éppen  
érektelen. Az utcák  
hátukon fekszenek,  
élvezve a tavaszt  
mosolyognak.

### EMLÉKEZETES MOSOLY

voltak aranyhalaink, amik körbe-körbe úszkáltak  
az asztalon pihenő tartályban a súlyos függönyök mellett  
amik eltakarták az ablakot és  
az anyám, aki mindig mosolygott, azt akarta  
hogy mindannyian boldogok legyünk, mondván „légy boldog, Henry!”  
és neki igaza volt: jobb boldognak lenni mikor  
csak teheted  
ám az apám hetente továbbra is számtalanszor verte őt is és engem is míg  
saját 187 centis keretében dühöngött mivel nem értette  
mi támadja meg őt odabentről.

anyám, szegény teremtés,  
boldog akart lenni, megverve kétszer vagy háromszor  
hetente, mondván nekem, hogy legyek boldog: „légy boldog, Henry!  
miért nem tudsz sosem mosolyogni?”

és ezután ő mosolygott, hogy megmutassa nekem, hogy kell és ez volt  
a legszomorúbb mosoly, amit életemben láttam

egy napon az aranyhalak megdöglöttek, mind az öt,  
lebegtek a vízfelszínen, oldalukon fekve,  
szemeik még mindig nyitva,  
és mikor apám hazaért odavetette őket a macska elé  
odabent a konyhapadlóra és mi néztük ahogy az anyám  
mosolyog

## PÖRGESD A KOCKÁT

ha úgy érzed kipróbálsz menj el a  
végsőkéig.  
máskülönben el se kezd.

ha úgy érzed kipróbálsz menj el a  
végsőkéig.  
ezt azt is jelentheti barátnőket fogsz elveszíteni,  
feleségeket, hozzátartozókat, munkahelyeket és  
még a józan eszedet is.

menj el a végsőkéig.  
ezt azt is jelentheti, hogy nem eszel akár három vagy  
négy napig.  
ez azt is jelentheti, hogy egy parkban fagyoskodsz  
a padon fekve.  
jelenthet börtönt.  
jelenthet nevetségessé válást.  
kigúnyolást  
elszigeteltséget  
az elszigeteltség ajándék  
mindenki más a te állhatatosságod  
mérője, annak  
hogy mennyire akarsz igazából  
megtenni.  
és meg fogod tenni.  
visszautasítások és a legrosszabb körülmények  
ellenére  
és jobb lesz bárminél  
amit csak  
el tudsz képzelni.

ha úgy érzed kipróbálsz menj el a  
végsőkéig.  
nincs ehhez fogható más egyéb  
érzés.  
magadra leszel hagyva az



istenekkel.  
és az éjszakák fényleni fognak  
a lángoktól.  
tedd meg, tedd meg, tedd meg,  
tedd meg.

a végsőkig.  
a végsőkig.

az életből ki fogod kényszeríteni  
hogy elnevesse magát, és ez  
az egyetlen létező.

*Fordította: Erdődy Kristóf*

# HEGYI DAMJÁN írásai

## TALÁLKOZNAK ÉS ÖSSZEÜTKÖZNEK

Először csak a fekete, a parttalan háttér, vélhetően a végtelenségig folytatható fölül, alul, bal oldalt, jobb oldalt, sőt, előre vagy hátra is, senki nem tudja megmondani ez a szín honnan jön, de a koncentráció most nem a távolin van, hanem a közelin, nem a végtelenen, hanem a végesen, ott van a fókusz, ahol a sötét görbületté alakul, mert előtte egy forma, egy égitest kezdődik, a meghajlított tér formája, a görbületen kobaltkék pihen, lejjebb haladva ott van a forma kitöltője, a zavaros színkavalkád, türkiz és bronz-zöld alakzatok nyúlnak egymásba, s akkor jön a néhol sötétszürke fehérség, ami lassan dominánssá válik a görbületen belül, mindenhova elkúszik, nincsen mibe ütköznie, az alakzatok a fehér uralma alatt szépen mozognak, egyenes vonalú egyenletes mozgást végeznek, semmi nem zökken ki, egyhangúan halad, és akkor villámlás töri ketté a színeket, mindent elvakít, még a fekete is megszűnik egy kis időre, de utána ismét jelen van, aztán egy táguló kör tűnik fel a fehér egy véletlen pontján, ismét villám, ismét kör, ismét villám ismét kör, aztán egyszer csak abbamarad, és a körök közepéből hatalmas szürke oszlopok emelkednek ki, tetejükön narancsszín és sötétvörös gömbbel, végül minden felszívódik, az oszlopok és a gömbök is, és én csak annyit érzékelek, hogy bennem emberek rohangálnak fel és alá, páran találkoznak és összeütköznek, és a kettő közül mindig meghal az egyik, másoknak viszont nem kell összeütközniük, mert önmaguk által halnak meg, és a végén már csak egyetlen túlélő marad, egyes egyedül a görbülettel.

## THE MARRIAGE OF REASON AND SQUALOR, II

Kockákként megjelenünk, csoportokba szerveződünk, de ezek a csoportok nem haladják meg összetételeiket, nem lesznek többek, mint alkotóelemeik összege, és kevesebbek sem lesznek, ugyanolyanok maradnak, ugyanolyanok maradunk mi is, és a többi csoport is, sőt a csoportokból újabb csoportok alakulnak, csoportunkból is csoportok lesznek, a csoportokra ráépülő csoportoktól nem látni a tért, melyben elhelyezkedünk, de ezek a csoportokból képződött csoportok sem látják alkotóelemeiket, mert az alkotóelemeik is csoportokból állnak, én is csoportokból állok, én sem tudom, hogy csoportjaim mely része az, ami most beszél, amelyik magára hivatkozhat, amelyik pontként jelölheti ki magát, hogy aztán onnét írja le ezt a törvényt, így aztán azt sem tudom, hogy az *én* egy pontot vagy pontok csoportját vagy az összes pontot jelöli-e, de az is lehet, hogy rosszul írom le ezt a törvényt, de az is lehet, hogy csak rosszul lehet leírni ezt a törvényt, mert nincs ilyesmi, vagy ha van is ilyesmi, az sem törvény, hanem valami más.

## ALULJÁRÓ EGY

Ott van a fején a kalap, a háta görnyedt, boltívet alkot, a két keze előre csúsztatva, akár egy gorillának, de mégsem egy gorilla hatását kelti, hanem egy alvajáróét, mivel a feje előre néz, a kijárat végét nézi, de az is lehet, hogy a szemével egy magasságban lévő lépcsőfokokat nézi. Ha a kijárat végét nézi, akkor valamilyen tudatosság feltételezhető a szereplő mozgásában, egy cél felé mozog, cselekvésének van kezdete és vége, azonban ha csak a lépcsőfokokon pihennek a szemek, akkor azt lehet mondani, hogy az alak semmivel sem különb a bal vállánál átlósan elterülő korlátnál, ő is csak egy elem a díszletből, a város e kicsi, de mégis zsúfolt pontjának színfala, háttér azoknak, akiknek ténylegesen van kezdet- és végpontjuk, akiknek ténylegesen van céljuk, akiknek ténylegesen van tudatosság a mozgásukban, ami az éppen most körülötte cselekvő alakokról nem mondható el, ők is díszletnek néznek ki, akár a mozdulatlan fák a hegyoldalban, akár a lassan mozgó hullámok a tengeren, színtelenek, csupán a fehér és az árnyék bonyolult összjátéka által léteznek, sőt némelyek pont a hiányukkal mutatják ottlétüket az őket mutató fekete pacával. A szereplő nem ilyen, egyszerre jelenik meg benne a hármasság: a matéria feketéje, ami az anyagi világhoz, a lépcsőhöz, a „most”-hoz köti, az átmenetet képező szürke, mely nem kötődik semmihez, pontosabban csak azokhoz kötődik, amelyek között hidat képez, egyébként önmagában áll, szinte lebeg, illetve a kijárat utáni világ fehérje, amiről még nem tudunk semmit, csak azt, hogy a három rész közül az egyik oda akar tartozni, részese akar lenni a fehérnek... De nem biztos hogy üdvösebb az a világ, hiszen tapasztalható, hogy onnan is jönnek alakok lefelé, a sötétség irányába, és ez a kettősség az egészre jellemző, a lentről felfelé igyekvőknek a lépcső sötét, vertikális része képez akadályt, a fehér, horizontális elem a célhoz érést segíti, míg a fentről lefelé igyekvőknek a fehér horizontális elem képez akadályt, míg a sötét, vertikális része a célhoz érést segíti, a szereplő felfelé tart, a fehérség felé, az arca nem látható, a kalapja viszont igen, mely oldalt fekete, ám a tetejében képes összegyűjteni a fehéret, így minden színt és a szín hiányát átmenet nélkül keverve.

## A SZÍN HIÁNYA, A MINDENT ELNYELŐ LYUK

A szín hiánya, a mindent elnyelő lyuk, melynek nincs térbeli kiterjedése, mégis létező, nincs időbeli kiterjedése, ezáltal nincs mozgása, mégis mindennel együtt halad előre, bár kérdés, hogy amerre a minden halad, az előre van-e, mert az „előre” valami célt feltételezne, de azt is jelöli e szó, aki vagy ami felé lehetne haladni, így lehetséges, hogy a színhiány inkább egy helyben áll, esetleg forog a saját tengelye körül, mert akkor már érthető a mozgás, látható a tempóváltozás, sőt, egy testen belül látható a tempóváltozás, a színhiány széle mozog, míg a közepe nem, így lehet látni azt is, hogy mekkora maga a színhiány, minél kevesebbet halad a térben a színhiány egy adott pontja, annál beljebb van, annál közelebb van a középponthez, annál kevesebbet halad, annál kevésbé veszi igénybe a tér nyújtotta lehetőséget, bár nehéz megállapítani, hogy az egyes pontok mennyit haladnak, mivel nehéz megmérni a színhiány pontjait, hiszen amit meg lehetne mérni az nincs, egy üresség, egy hiány-pont, főleg, ha a dolog, melyet ezek a pontok alkotnak, nem

rendelkezik térbeli kiterjedéssel, így maguk a pontok sem rendelkeznek térbeli kiterjedéssel, vagy legalábbis nem tapasztalhatóak meg, de ettől még létezőnek kell ezeket tekinteni, így paradoxonként kezelhetőek, az észlelés megbicsaklik, de valahogyan mégis el tud jutni az információ, ez a saját tengelye körül forgó üresség mégiscsak beletartozik a létezők halmazába, bár nem lehet tudni hogyan, és bár nincs időbeli kiterjedése sem, mégis történik egy esemény, mely által időben is meghatározható. Érthetetlen módon történik egy esemény, és megjelenik az „előtt” meg az „után”, és ha megjelenik az „előtt” meg az „után”, akkor a cél is megjelenik, így most már óhatatlanul halad előre, óhatatlanul öregszi, sőt, óhatatlanul megszűnik üresség lenni, megjelenik a szín, megjelenik a gesztenyevörös, megjelennek a már térbeli kiterjedéssel is bíró színpontok, melyeknek pillanathoz kötött keletkezésük miatt már idejük is van, a hiány pontjainak helyét átveszik a gesztenyevörös pontjai, és ezek a pontok már valamilyenek, tehát megkülönböztethetőek valamitől, megkülönböztethetőek a minden azon többi pontjaitól, melyek nem gesztenyevörösek, így pozicionálni is lehet ezt a gesztenyevörösséget, hiszen már érzékelhető tulajdonsággal bír, és ellátta a színhiányt térrel, idővel és céllal, immár a gesztenyevörös a nem-gesztenyevörös felé halad, halad, mert látható, hogy sebessége más, mint az őt körülvevő többinek, és nem csak a többihez viszonyítható, hanem önmagához is, önmaga egy időpillanattal előbbi és későbbi valójához, a gesztenyevörös elhozta a színhiányt abba az állapotba, amit ugyan nem lehet létezésnek hívni, hisz a színhiány már a gesztenyevörös előtt is a létezők kategóriájába volt sorolható, ám mégis minőségváltozás ment végbe a színhiányon, és így már közeledni tud egy cél felé.

## HIÁNYTALANNÁ, EGÉSZSÉGESSÉ LESZ

A helység abban a pillanatban integrálja magába, amint belép, eggyé válik környezetével, hiába fehér minden, ő meg aranysárga, a színek most mellékesek, nem ezek alapján történik az összeolvadás, hanem valami egészen más alapján, belép, minden egyes pillanat, amikor lába a talajt éri, megszentelt pillanat, és ezekben a megszentelt pillanatokban odaér a fehér kő elé, amit meg kell munkálni, a teteje ugyanis még befejezetlen, még hiányos, még nyomorult ez a fehér kő, még csak annyit ér, amennyi látszik belőle, ő ezt akarja megváltoztatni, letelepedik a fehér kő mellé, balját maga alá húzza, jobbát guggoló pozícióban hagyja, mellette fehér tégladarabok pihennek, de egyelőre nem törődik velük, csak nézi a fehér követ, kapcsolatot keres vele, megkeresi azt a pontot, ahol elkezdheti, azt a pontot, ahol leginkább látja a más felé való törekvést, és amikor megtalálta, csak akkor nyúl a fehér téglákért, jobbával megragadja, a kő fölé viszi, arra a pontra, amit kinézett, megdönti a téglát, a téglából fehér folyadék kezd csorogni, ami ha eljön az ideje, találkozik a fehér kővel, és annak tetején továbbfolyik, amorf alakba rendeződik, és aztán ezt az alakot folyamatosan változtatja, mert ő nem hagyja abba, folyamatosan önti és önti és önti, egészen addig, amíg nem látja a változás kezdetét, akkor visszateszi a helyére a fehér téglát, és baljával hozzáér a szétterülő fehér folyadékhoz és elegyengeti, a fehér folyadék elkezdte átváltoztatni a követ, ám természetes hektikussága és aszimmetriája megakadályozta ennek beteljesülésében, ezért kell az ő

balja, mely józan értelmével megfosztja hektikusságától és aszimmetriájától a fehér folyadékot. Amikor végzett, a kő kockává változik, a folyadék beteljesíti küldetését, a kocka befejezetté, hiánytalanná, egészségessé lesz.

## SZALADOK, SZALADOK, SZALADOK, SZALADOK

Szaladok, szaladok, szaladok, szaladok, egyik hengertől a másikig, a két test közti ürességet próbálom áthidalni, a föld alattam zizeg, a levegő megváltozik, utat enged számomra, érzem a nyomásváltozást a testem előtt és után, közben a színeket próbálom befogadni, hideg színek és meleg színek jönnek egymás után váltakozva, de elhagyom mindegyiket, mert szaladnom kell, el kell érnem a másik hengerig, a vékony hengerig, melynek apró hengertestén apró nyúlványok pihennek, a tetején citromsárga szerkezet figyel a világot, fehér platformjaival elvágja magát a selyemzöld forgatagtól, a szerkezet alatt húzódó vékony henger pedig a választék alatt feltöredezik, ide-oda tekeredő, bézs színű indává változik, mely mindenféle csellel és fonáksággal próbálja bekeríteni az anyagot, a jódbarna és gagátfekete pontokat, minden pont egyedi és megismételhetetlen, egymáson hemperegnek, gurulnak, lökdösődnek, hogy az inda ne tudjon a közelükbe férkőzni, mert ha a közelükbe férkőzik, kiszívja belőlük a váz kitöltőjét, és csak a váz maradhat az övék, de ők ezt nem szeretnék, így nincs más választásuk, minthogy odébb tolják pont-társukat, így nagyobb teret raknak önmaguk és a drapp színű közé, a drapp színű ezt nem hagyja, egyre több anyagot integrál indájába, ettől paraméterei egyre nagyobbak lesznek, de nemcsak az indának, hanem a választék felett létező vékony hengernek is, ettől én nem tudom felbecsülni a távolságot testem és a vékony henger között, a tér nagysága elhomályosul, akármelyik pillanatban beleütközhetek nyúlványaiba, de mégis, e bizonytalanság terhével folytatom utamat.

# KOVÁCS EDWARD

## Az agyag színeváltozása

### *Dehumanizáció és a formák szétszóródása*

### *Olivier de Sagazan Transfiguration című performanszában*

## A TRANSZFIGURÁCIÓ ERŐVONALAI

„A »transzfiguráció« az áthaladás a »szent arcból« a »hús-fejé«.”<sup>1</sup> Ahogy ez a Krisztus színeváltozására utaló, elliptikus alkotói önértelmezés is jelzi, Olivier de Sagazan kortárs francia képző- és performanszművész többek között ennek a teológiai, biblikus értelmezésiránynak a reverzióját igyekszik véghezvinni *Transfiguration*<sup>2</sup> című, 1999-től több országban is előadott előadásában. Akcióinak során nem kizárólag a teofániával kísért színeváltozás eszkatológiai eseménye idéződik meg. Nem is csak a gnosztikus tanításokból ismerhető endúrát, az Én összetörésének ösvényét láthatjuk körvonalazódni az átalakulás folyamatában, az átmenetiség érzékeltetésével. Végül pedig nem pusztán a transzfiguráció ellenfogalmaként felfogható kenózisra, a Megváltó önküiresítésének vagy megalázkodásának felelevenítésére ismerhetünk rá a látottakból. Sokkalta inkább beszélhetünk arról, hogy Sagazan az említett toposzok szimultán játékba hozásával a megdicsőülés és a megalázkodás, a figuráció és defiguráció dialektikus mozgásainak aktivizálásával mutat rá az antrophos (a gnosztikus tradícióban az *Adamas*ra is visszavezethető, föld jelentéssel bíró ember) nyitott struktúrájára. A megalázkodás általi megdicsőülés, a defiguráció általi újabb figurációs lehetőségek megteremtődése és az életvilág formáinak diverzifikált bősége jellemzi ezeket a performanszokat, vagy ahogy Sagazan fogalmaz: az általa színre vitt mutációk az élet emergens logikája szerint szerveződnek.<sup>3</sup> A szent, megvilágosult arcról való lemondással, annak

- 1 Vö. „»Transfiguration« is the passage of the »Saint Face« into the »Meat Head«” (A szerző fordítása). Hayley EVANS, *Hideous, terrible, magical body: An interview with Olivier de Sagazan*, <https://scene360.com/art/103810/olivier-de-sagazan/>
- 2 A performansz egy rövid részlete a 2011-ben megjelent, Ron Fricke által rendezett *Samsara* című zenés dokumentumfilmben is megtekinthető. A tanulmányban elemzett felvétel *Olivier De Sagazan transfiguration HD Biarritz 2014 (brigade contemporaine)*, <https://www.youtube.com/watch?v=4KyK6so3h0A&t=514s> „szerzői” döntés alapján már nem hozzáférhető, viszont az említett performanszról megannyi dokumentáció-fragmentum található a világhálón.
- 3 Julius GAVROCHE, *Olivier de Sagazan and the dancing self*, Autonomies, <https://autonomies.org/2017/01/olivier-de-sagazin-and-the-dancing-self/>

profanációjával<sup>4</sup> igyekszik egy olyan arc vagy fej létrehívásához eljutni, melyet a hús eleven nyersesége, formátlansága határoz meg, az a fajta elevenség és nyersség, amely egy vad észlelés birtokába juttatja: a nyelviségben adódó percepció helyett tehát valami teljesen más, élményszerű tapasztalathoz vezet, a tapintás önismeretéhez. Egy olyan nem intencionális, mégis eredendő, az élő testre jellemző – Michel Henryval szólva – „pathétikus önérintettséghez”,<sup>5</sup> amely nem egyéb, mint „önmaga közvetlen átélése és megtapasztalása”.<sup>6</sup> Amint az arcra kerül az agyag, és eleven maszkként, torz arcként folyamatosan formálódik, az előadás iteratív eseményében feloldódik az alkotás és az alkotó organikus és anorganikus elválaszthatósága. Használatba véve testét mint dinamikus jelentéshordozót, maga Sagazan válik többek között mozgó szoborrá, vagy épp állatszerű formákat idéző hibriddé, rajta keresztül pedig az agyag és a festék telítődik el a létezés intenzitásával. Ez a színeváltozás mutatathat rá arra, miben is rejlik a humánium mint olyan, mi által adódnak konvencionális határai, és ezek hogyan konfigurálhatók a performativitás esztétikájának gyakorlatában.<sup>7</sup> Úgy vélem, hogy az Olivier de Sagazan performanszművészetében megfigyelhető képzőművészeti anyaghasználat, valamint az akciók formanyelvi kódjai (melyek egyaránt alkalmazzák a body-, illetve a behavior-art sajátos jegyeit,<sup>8</sup> továbbá a szobrászat és festészet némely gyakorlatát) a poszthumanizmus antropológiai-esztétikai diszpozíciói felől szintén könnyedén interpretálhatók. Ugyanis ezeket a performanszokat olyan színrevitelekként is felfoghatjuk, melyek az emberi testet mint interfészt, vagyis mint „materiális és szimbolikus erőik interakciójának eseményszerű terét”<sup>9</sup> jelenítik meg, ezen keresztül pedig az antropológiai állandókra irányuló rákérdezést esztétikailag hajtják végre.

- 4 Giorgio Agambennél olvashatjuk, hogy „a szentből a profánba történő átlépés bekövetkezhet valamely szent dolog nem megfelelő, vagy egyszerűen újszerű használata folyamán is. Nevezetesen a játék folyamán.” A játék ilyenformán egyfajta „szentségtörésként”, a szent „fejtetőre állításaként” értelmezhető, mely azonban a(z) (határ)átlépés mozzanatában a használat új formáit teremti meg. Giorgio AGAMBEN, *A profán dicsérete*, ford. KRIVÁCSI Anikó, Typotex, Budapest, 2008, 112–115. Sagazan éppen ezekre az új használati és kifejezési formákra igyekszik rátalálni, illetve visszatalálni az elveszett ünnephez, a szenthez és a hozzá tartozó rítusokhoz.
- 5 Michel HENRY, *Az élet fenomenológiája*, ford. FARKAS Henrik = Uő., *Az élő test. Válogatott tanulmányok*, Bencés Kiadó, Pannonhalma, 2013, 23.
- 6 Michel HENRY, *Az élő test*, ford. MOLDAVAY Tamás = Uő., *Az élő test*, 52.
- 7 A *Transfiguration* recepciója a performansz funkcióját, valamint interpretatív kereteit – az előadói önértelmezésként kissé automatizálva – egyöntetűen az emberi kondícióra, identitásra, önmagaságra irányuló faggatózásban jelöli meg. Remek példa erre Alexandra Gray tudósítása, mely az előadás végéhez érkező Sagazan szavait recitálja. Lásd: Alexandra GRAY, *The body as a living artwork: Olivier de Sagazan's Transfiguration*, <https://www.seeingdance.com/olivier-de-sagazan-transfiguration-14012019/>
- 8 Jorge GLUSBERG, *Bevezetés a testnyelvekhez: a body art és a performance*, ford. Csűrös Klára = *A performance-művészet*, szerk. SZŐKE Annamária, Artpool – Balassi Kiadó – Tartóshullám, Budapest, 2000, 90–114.; BEKE László, *Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között* = Uő., *Médium/elmélet. Tanulmányok 1972–1992*, Balassi, Budapest, 1997, 150–153.
- 9 HORVÁTH Márk – LOVÁSZ Ádám – NEMES Z. Márió, *A poszthumanizmus változatai – Ember, embertelen és ember utáni*, Prae Kiadó, Budapest, 2019, 231.

Mégpedig azért, hogy a folytonosan (újra)létesített, majd eltörölt, aztán megint másként előállított agyamaszkok képesek a metamorfózisban rejlő identitásdekonstrukciós potenciált felmutatni. A felsoroltakból következően is látható, hogy tanulmányom célkitűzése Olivier de Sagazan *Transfiguration* című performansz(dokumentáció)jának egy olyan kultúratudományos megközelítése, melynek erővonalai a poszthumanista esztétika,<sup>10</sup> az antropológia, a performativitáselmélet, valamint a színházzemiotika<sup>11</sup> szövevényes diskurzusaiból adódnak. Jorge Glusberget parafrázálva, talán a testnek, a testiségnek ebben a megismerés eszközeként való alkalmazásában rejlik az általunk tárgyalt, eltérő beszédmódok általános alapja.<sup>12</sup>

Helmuth Plessner *A színész antropológiájáról* című tanulmányának elején a következő elgondolkodtató kérdést teszi fel: „A színészek embereket, kész karaktereket állítanak elénk. Leválnak magukról, másokká változnak. Eljátszanak egy másik létezését. Nem húzhat-e ebből a helyzetből hasznot az antropológiai megismerés? Módszertanilag nem egyenesen felbecsülhetetlen érték-e, hogy itt az emberi egzisztencia mélységeiben teszi átláthatóvá magát azzal, hogy átalakulva önmagát teremti?”<sup>13</sup> Plessner okfejtésében a színészi lét- és játékmód egy olyan antropológiai kísérletezésként értelmeződik, amin keresztül feltárulkozik az ember ontológiai alaphelyzete, vagyis az a fajta „excentrikus pozicionalitás”, melyben az ember mint „képalkotó elevenség”, mindig egy önmagához mért távolságban, idegenségben képezi meg önmagát. Vagyis „az előadás, amelynek materiája a saját egzisztencia, arról árulkodik, hogy az ember

10 A poszthumanizmus némely esztétikai belátásának értelmezői felhasználása jelen értekezés esetében azért is tekinthető gyümölcsözőnek, mert megfelelő keretezését adja a Sagazan performanszában látható dehumanizációs eljárásoknak. A poszthumanizmus az utóbbi idők magyar nyelvű humántudományos diskurzusaiban is kurrenssé váló „gumifogalma”, valamint az ezáltal jelölt heterogén, pluralizált beszédmód, éppen ezekből a diskurzív eltérésekből adódóan korántsem rendelkezik könnyen körülhatárolható kontúrokkal. Valamint teoretikus axiómái (mint például az antropocentrizmus és humanizmus ideológiai konstrukcióként való tételezése, vagy épp az ezektől való elmozdulási törekvés, melyet már a *poszt* előtag is szignál), melyek valamiféleképpen összetartják az eltérő poszthumán irányzatokat, meglehetősen problémásnak mondhatók a történeti differenciáltság aspektusából közelítve. Ugyanakkor az sem állítható, hogy az elméleti alapvetések esetében az említett problémákra ne reflektálnának a diskurzusok képviselői, mégis, mintha az alkalmazás során kevésbé árnyaltan jelenne meg az adott dilemma.

11 Bár a performanszművész intézményileg, valamint színreviteli gyakorlataiban kétségtelenül eltérést mutat a színesztől, ő maga – hasonlóan a színészhez – jeleket hoz létre és közvetít saját testével, vagyis ahogy Fischer-Lichte fogalmaz: „nem egyfajta jelentésemleges médiumként, hanem a folyamat olyan alanyaként léphet fel, melynek során a paralingvisztikai, mimikus, proxemikus és gesztusjelek, illetve a smink, a frizura, a jelmez jeleinek kidolgozásának és megvalósításának eredményeként a színészi szerep komplex jele épül fel.” Erika FISCHER-LICHTE, *A színház nyelve - A színházi jelentésképződés problémájához*, ford. KISS Gabriella, Pro Philosophia Füzetek 1995/1., 33. Továbbá: Hans-Thies LEHMANN, *Az előadás: elemzésének problémái*, ford. KISS Gabriella, Theatron 1999/tél - 2000/tavaszi, 46-60.

12 GLUSBERG, I. m., 90-114.

13 Helmut PLESSNER, *A színész antropológiájáról*, ford. BESZE Flóra, Játéktér 2015/3., 24-25.



távolságot tart ezen egzisztenciával szemben.<sup>14</sup> A kultikus-rituális gyakorlatokat végző maszkos alakok vagy épp a filmszínész (de ide értendő a színházi előadó is), bár esztétikailag különböző formanyelveket használ, mégis „egy és ugyanazon magatartás lehetőségeire mutat rá: saját eleven testével [Leib] testesít meg egy figurát.”<sup>15</sup> Ugyanakkor lényeges, hogy a színész esetében a maszk helyett saját teste [Körper] tölti be ezt a funkciót, vagyis médiummá lesz: „Amint a mesterséges maszk lehullik, az eleven test maga válik az alkotás alapanyagává. Az előadó a saját kinézete mögött éppúgy észrevétlen marad, mint a kultikus táncos.”<sup>16</sup> Plessner megállapításai a színészi tevékenység kapcsán nemcsak, hogy a test medialitására és az ember ezen keresztül mindig is képként való (ön)reprezentációjára irányítják a figyelmet, hanem arra is nyomatékosan rámutatnak, hogy a *conditio humana* „a megtestesítés adományának” köszönhetően „képes bemutatni önmagát, s a megtestesítéssel válik láthatóvá, hogy az emberi létezés bemutatható.”<sup>17</sup> A képalkotás hipertrofikusnak is nevezhető aktusát azonban megelőzi a képalkotás tervének mozzanata, vagyis egy olyan szerepvázlat készítése, amellyel a színész alakítása során igyekszik azonosulni. Ebből adódóan „a színészi akció felől úgy értjük meg az emberi életet, mint egy szerepnek a képalkotás többé-kevésbé rögzített terve szerinti megtestesítését.”<sup>18</sup>

Plessner belátásaira támaszkodhatunk a Sagazan performanszának értelmezésekor, még akkor is, hogyha tisztában vagyunk a színész és a performanszművész előadásformáinak különbségeivel, vagyis azzal, hogy a színész hagyományosan egy szerepet testesít meg, ellenben a performanszművésszel, aki nem egy reprezentációt, hanem saját testi jelenlétét állítja előtérbe. Ugyanis mint láthatjuk, a *Transfiguration* az ember eredendő excentrikusságát színrevívó, a megtestesítés szakadatlan dinamizmusára fókuszáló, antropológiai irányultságú művészi akcióként értékelhető. Innen is láthatóvá válik, hogy egy esztétikai gyakorlat és élmény miképpen válhat bizonyos antropológiai tapasztalatok közvetítőjévé. Azonban érdemesnek tűnik elidőznünk a képalkotás tervének mozzanatánál, amely megvilágító lehet arra a mindenekelelt intézmenyi, esztétikai-műfaji és praktikus különbségre nézve, amit a színész és performanszművész között feltételezhetünk. Hans-Thies Lehmann a posztdramatikus színház gyakorlataihoz közelinek ítéli a performanszokat, ugyanis szerinte mindkét praxis esetében a színész, mely addig elsősorban drámai szövegek által reprezentált alakok megjelenítéséért felelt, már nem pusztán szereplő (actor), hanem performanszelőadó, „aki a színpadon saját jelenlétét kínálja fel a szemlélet tárgyául.”<sup>19</sup> Az új színházi gyakorlatban a performansz általi tételezés (Setzung) esztétikai érvényesítése megy végbe, mely felszámolja az irodalomtól függést, és „melyet nem kell a valóságábrázolás elől megindokolni.”<sup>20</sup> Ahogy fogalmaz: „A performanszművészetben a művész cselekvése nem annyira arra irányul, hogy egy külső valóságot

14 Uo., 26.

15 Uo.

16 Uo., 26-27.

17 PLESSNER, I. m., 27.

18 Uo., 29.

19 Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI BEATRIX – BEREZC ZSUZSA – SCHEIN GÁBOR, Balassi Kiadó, Budapest, 2009, 158.

20 Uo., 159.

transzformáljon, és esztétikai megmunkálással közvetítsen, hanem sokkal inkább az »öntranszformáció« a cél.<sup>21</sup> Ennek az öntranszformációnak elsődleges médiuma a művész saját teste, mely egyszerre van jelen mind a Körper, mind pedig a Leib értelmében, tehát egy olyan testként, ami médiumként birtokolnak és használatba vesznek, és egy olyan testként, mely ezt a használatbavételt, a konkrét cselekvést végrehajtja.

Ugyanakkor, ahogy azt Erika Fischer-Lichte megjegyzi: „az emberi test nem tetszés szerint feldolgozható és formálható anyag, hanem a potenciális változásban, az állandó transzformáció folyamatában létező organizmus”.<sup>22</sup> Ez az állandó transzformációban levés nemcsak hogy az ember egzisztenciális-antropológiai megalapozhatatlanságát, önmagához mért minduntalan elmozdulását, mássá levését exponálja, hanem felmutatja a performanszok testgyakorlatainak azt a sajátosságát, amely megismételhetetlenségüket és szingularitásukat biztosítja. Fischer-Lichte éppen emiatt látja a reprodukció és szerialitás mechanikus elvein működő kultúránkkal szemben a performanszt úgy, mint a Walter Benjamin által is elveszítettnek tekintett aura<sup>23</sup> visszaszerzésének lehetőségét, a megdicsőült test (Leib) értéktöbbletét a mediatisált, digitális-virtuális testtel (Körper) szemben.<sup>24</sup> A performanszok, a performansz mint műfaj sajátos eseményszerű időbelisége és ebből következő reprodukálhatatlansága kapcsán jegyzi meg Pintér Viktóra is, hogy annak „művészettelfogása távolságellenes”.<sup>25</sup>

Mindezekből látható, hogy vizsgálódásom jellegénél és tárgyánál fogva nem tesz eleget a Fischer-Lichte által a performativitás esztétikájához rendelt kritériumoknak, amennyiben az értelmezésre szánt performansz csak egy digitális adathordozó által közvetítetten, videófelvételnél vált hozzáférhetővé számomra. Azonban ahogy erről másutt Fischer-Lichte is említést tesz, bármilyen beszéd előfeltétele a reflexív távlat megléte, ilyen értelemben a performanszoknak tulajdonított eseményszerűség is már eleve csak mediálisan megközelíthetőként képzelhető el. Bár a mediális kontextus teljes mértékben meghatározza a befogadás esztétikai feltételeit és minőségét, mégis nyilvánvaló, hogy Sagazan performanszának dokumentált változata – a videóra rögzített performatív nyomok által – képes utalni azokra a cselekvésben tetten érhető mechanizmusokra, amelyek végbemehetnek a különböző előadások során. Minden diskurzusnak, minden hermeneutikai eljárásnak szüksége van térre, amit bejárhat és belakhat annak érdekében, hogy a befogadás receptív élményei közül szelektálva, azokat feldolgozva és rendszerezve sajátos értelemösszefüggésbe ágyazza azokat. Ez a reflexív távlat ugyanakkor a mindenkori megközelíthetőség, leírhatóság és a permanens újraértelmezhetőség lehetőségét hordozza, illetve arra is felhívja a figyelmet, hogy a szigorú értelemben vett performanszok nem feltétlen hoznak létre műtárgyakat, csupán dokumentáció készíthető egy-egy eseményekről. Erre Johann Lothar Schröder is utal, amikor olyan táncosok

21 *Uo.*, 161.

22 FISCHER-LICHTE, *A performativitás...*, 128–129.

23 Vö. WALTER BENJAMIN, *A műalkotás a technikai reprodukálhatóság korában*, KURUCZ Andrea új fordítását átdolgozta MÉLYI József, [http://aura.c3.hu/walter\\_benjamin.html](http://aura.c3.hu/walter_benjamin.html)

24 FISCHER-LICHTE, *A performativitás...*, 129.

25 PINTÉR Viktóra, *Performance, a műalkotás helye = Műfaj és komparatiztika*, szerk. SZÁVAI Dorottya – Z. VARGA Zoltán, Gondolat, Budapest, 2017, 488.

és képzőművészek által gyakorolt kísérleti kifejezésformaként definiálja a performanszokat, melyek „célja elsődlegesen nem egy műtárgy előállítása, hanem egy folyamat bemutatása, amely túllép a művészetelméletileg megalapozott műfajok határain és azok esztétikai rendszerezésén.”<sup>26</sup>

## SZÍNEVÁLTOZÁS, KIÜRESÍTÉS

„Az emberiség méltósága az előadó kezében van. Ám e méltóság nemcsak abban gyökerezik, hogy az ember Isten képmása, hanem éppen ennyire abban is, hogy távolságot tart a számára megadatott Istentől való távolságtól. Egyedül a méltóság rendelkezik a megtört erővel, a hatalom és tehetetlenség közé feszített törekeny életformával.”<sup>27</sup> A méltóság (dignitas) mint a zsidó-keresztény tradíció egy példaszerűnek mondható antropocentrikus értéke az (önmagát) előadó ember kezében van, vagyis maga az előadóképessége ez az érték. De nem pusztán amiatt, mert az egy eredendő, autoriter viszonyból származik, mely az embert egy felsőbb, egészen más, testetlen és időtlen szubsztancia képmásaként tételezi, ahogy arra Plessner is utal, hanem azért is, mert ebben rejlik azon adottsága és egyszerismind létmódja, hogy önmagát önmagától eltávolodva, ebben a distanciában, vagy ha úgy tetszik, kívüliségben tudja megképezni. Az ember abilitása, mely lehetővé teszi, hogy távolságot tartson az Istentől való távolságtól, ugyanakkor azt is jelenti, hogy az említett excentrikusság miatt sosem érheti el az abszolútnak tekintett azonosságot önmagával. Hacsak nem ez a megkettőzöttség jelenti ipseitánsnak viszonyfeltételét önmaga és önmaga másikja között, ami biztosítja képlékenységét, melyben ott rejlik a(z ön)teremtés mindenkori lehetősége. Továbbá képmás voltából adódóan az az antropológiai sajátága is hangsúlyossá válik, hogy már eleve egy reprezentációként állt elő, egy olyan reprezentációként, mely már mindig is az eredeti, hiteles képtől való eltérésben létezett.

Az említett méltóság poszthumanisztikus, testhatárokat felforgató megjelenítésének lehetünk szemtanúi Sagazan akciójában is, ahol ez a méltóság, a távolságtartás képessége, a szó szoros értelmében a performanszművész kezében, helyesebben szólva, kezénél van. Michel Henry akkurátusan mutat rá arra a fenomenológiatörténeti kontextusra, melyből megérthető, hogy a megismerő, önmagát érzések és benyomások közegeként érzékelő, intencionált test számára miért is olyan kitüntetett fontosságúak a kezek. A kezek azok a kitüntetett mozgásszervek, melyek révén egyfajta szilárdságérzettel rendelkezünk, a kezek által vagyunk képesek lokalizálni a világ transzcendens dolgait, így az egyéb testrészeket is. Ugyanakkor az is belátható, hogy az intencionáltság nál van egy sokkalta eredendőbb viszony, amely egyáltalában lehetővé teszi a kéz számára a különböző megismerő mozgásokat, ez pedig nem más, mint önmaga megtapasztalása.<sup>28</sup> Sagazan az agyagot választja, mint kitüntetett, kéznél levő és kézhez álló materiát, hogy - akár

26 Johann Lothar SCHRÖDER, *Bevezetés. A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése*, ford. BABARCZY Eszter = *A performance-művészet*, szerk. SZÖKE Annamária, Artpool - Balassi Kiadó - Tartóshullám, Budapest, 2000, 13-14.

27 PLESSNER, *I. m.*, 30.

28 MICHEL, *Az élő test*, 48-54.

egy szobrász – megtapasztalhatta az eleven, tiszta élményként önmaga számára adódó kéz működését. Ezért is fosztja meg magát látásától, hogy alárendelődjön ennek a pathétikus önadódásnak, az élő test, vagyis a „képes vagyok” (Je peux)<sup>29</sup> működésének, hogy dinamikusan színre vigye az említett distancia megképződését, önmaga mássá-levését. Ez az esztétikai és egyben antropológiai színrevitel a dehumanizáció és a humanizáció mozgásainak egymást kölcsönösen feltételező játékerében valósul meg, mégpedig úgy, hogy a performanszművész a testére felvitt élettelen agyagot – mint a faggatózás közegeként használatba vett hús extenzióját<sup>30</sup> – a méltóság átadásával humanizálja, ezzel egyidejűleg pedig önmagát az agyagrétegek egymásra halmozásával egyre inkább dehumanizálja. Vagyis paradox módon úgy bontja le és teszi olvashatatlanná önmagát, önmagán keresztül pedig az antropomorphé kódjait, hogy az agyaggal egyre inkább eltakarja arcvonásait. A méltóság ilyen kontextusban történő megemlézése első ránézésre talán azt a látszatot keltheti, hogy a humanizmus értékvilága visszaíródik ebbe a diskurzusba is, azonban ha jobban megnézzük, a méltóság érték kategóriája egy kvázi poszthumanista átértékelésen megy keresztül, amennyiben az említett értékorientációt a radikális decentralizálás jelenti. Vagyis a színrevitel képességként felfogott méltóság, mely jelen esetben egyszerre jelent erényt és hátrányt, nem járul hozzá az élővilágból való szuprematív kikülönüléshez, nem biztosít hierarchikus kiváltságot, felsőbbrendűséget a különböző életformákkal szemben, ugyanis megemlézése egy olyan nem-esszencialista antropológia jegyében történik, mely rámutat, hogy az ember „nem rendelkezik sem a marionettbábuk korlátlan pontosságával, ill. az állatok ösztönbiztonságával, sem a tévedhetetlen megvalósítás teljes eredetiségével.”<sup>31</sup> Mindebből az is látható, hogy az ember egy olyan megtestesült elme (Leib), mely sosem rendelkezhet önmaga felett, mindig csak egy megkettőzöttségben birtokolhatja magát, mint korpuszt (Körper). Olivier de Sagazan performansa pontosan az önmagunktól való folytonos eltérést, poszthumanisztikus mássá-levést mutatja fel az anyaghasználat formajátékának egy hibridizációs esztétikai stratégia alkalmazásával. Lényeges azonban, hogy ez a mássá-levés itt egy olyan folyamatos metamorfózis (alakváltozás, formaváltozás) eseményeként értelmezhető, mely nem teremt újra a konvencionális antropológiai struktúrákat, mivel nem is rögzíti végérvényesen azokat.

A folytonos mássá-levésben a metamorfózis neutralitása mutatkozik meg, hiszen a különböző formák között nem képződik értékhierarchia. Ugyanakkor a metamorfózis nem volt mindig neutrális történés, hanem rendre az adott korszak ideológiájának kiszolgáltatta jelentkezett.<sup>32</sup> Ez is igazolni látszik azt a már

29 *Uo.*, 55.

30 Maga Sagazan interpretálja így az általa használt agyagot, melyre választása elsődlegesen abból a funkcionális szempontból esett, hogy annak viszonylag gyorsan formálhatósága kedvez az életszerűség hathatós színrevitelének. Lásd.: GAVROCHE, *I. m.*

31 PLESSNER, *I. m.*, 30.

32 Bényei Tamás említést tesz a metamorfózis úgynevezett pozitív, átlényegülésként vagy újjászületésként értett interpretációs hagyományáról, valamint a mai napig – legfőképp a darwini evolúcióelmélet hatására – domináló negatív, degenerációként és büntetésként felfogott értelmezési irányáról is, melyet nemcsak a zsidó-keresztény tradíció, de a nyugat-európai filozófiai és pszichológiai bölcelet is kultivál. BÉNYEI Tamás, *Más alakban – A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*, Pro Pannonia Kiadói Alapítvány, Pécs, 2013, 18-21.

említett feltételezést, miszerint nem lehet pusztán egyfajta humanizmusról és ehhez kapcsolódó antropocentrizmusról beszélni, hanem azokra – a foucault-i intésnek eleget téve – mindig historikus differenciáltságukban érdemes tekintenünk. Példának okáért elég utalnunk Ovidius *Metamorphoses* című művére, melyben a lét nagy láncolatának – görög-latin hagyományhoz kapcsolódó – eszméjét vélhetjük felfedezni, amely ugyan egyfajta relacionizmus jegyében elismeri a különböző életformák közötti elválaszthatatlan kapcsolódási hálózatot, de mégis eltérő, alá-fölérendeltségi létrégiókba osztja azokat. Ovidius átváltozás-történetei esetében a metamorfózis általában a hübrisz büntetéseként, az ontológiailag hierarchizált szintek közötti degradációban válik tetten érhetővé, így az emberek lételméleti zónájából a legtöbb esetben az az alatt elhelyezkedő állatiba való visszaesésként. Lényeges azonban, hogy ezzel szemben az objektum orientált ontológia kontextusában (gondolok itt elsősorban a Bruno Latour által képviselt, ún. lapos ontológiára és cselekvő-hálózat elméletre) felszámolódnak ezek az alá- és fölérendeltségi különbségek, amennyiben a kiterjedt és szövevényes, egymásra hatást gyakorolni képes aktorok hálózatosságában, így koegzisztenciákként gondolja el a különböző életformákat. Ebből következően a metamorfózis is pusztán neutralitásával, az átváltozás eseményének tényében válik megragadhatóvá.

Kultúrtörténeti beágyazottságukat, valamint etimológiájukat figyelembe véve a transzfiguráció természetesen nem ekvivalens a metamorfózissal,<sup>33</sup> ugyanakkor a metamorfózis aktusa szükségképpen antropológiai tettekkel bír, és mindig az önmagunktól való elmozdulásként fogható föl. A transzfiguráció és metamorfózis működés módja talán annyiban mégis hasonlónak mondható, hogy mindkettőben kiemelt mozzanatként jelenik meg az átalakulás, amely biztosítja ezt a fajta meghaladást, a szubjektum elvesztését, az ember antropológiai „alaptalanságának” feltárása és felmutatása érdekében.

Ahogy a tanulmány elején már utaltam rá, az itt elemzett performansz címéből és az előadásban megjelenő különböző krisztológiai allúziókból arra következtethetünk, hogy Sagazan a transzfiguráció mellett a kenózist is megidézi. Hans Urs von Balthasar elmélyült ezegetikai, valamint történetkritikai *Biblia*-interpretációjában, mely figyelembe veszi a Filippi levél himnuszának passziológiai, szótériológiai (a megtestesülés célja eredendően a kereszten történő megváltás), szentháromságtani, valamint dogmatikai (a Szentírás egységét szem előtt tartó) beágyazottságát, a kenózist szintén az átmenet (az Ige két lét- és működés módja között) eseményeként értelmezi. Krisztus kenózisa lemondás az Istennel való egyenlőségről, vagyis a dicsőségformáról, ami ennek a dicsőségnek a birtoklását érinti. Ám pontosan ezáltal a meghaladás, önfeladás és önfeláldozás által érheti el legteljesebb dicsőségét, mely egy új, az abszolút szeretet köré szerveződő istenkép ígéretét hordozza.<sup>34</sup> Ahogy Puskás Attila Balthasar életművének kenotikus

33 A Magyar Katolikus Lexikon leírása alapján a színeváltozás etimológiájának esetében a latin transfiguratio görög megfelelője a metamorphószisz. Ez a névtörténeti megfeleltethetőség alighanem a valamiből valamivé válás mozzanatának közös vonásából adódik, hiszen nemcsak, hogy a két nagy európai kultúrtörténeti tradíció kontextusában más a két fogalom jelentése, de még a zsidó-keresztény tradíció esetében is különböző interpretációkkal kell számolnunk. Azt azonban le kell szögeznünk, hogy a transfiguratio mint szimbólum és esemény teológiai, eszkatologikus-krisztológiai értelemben teofániaként érthető, ebből adódóan nem egyértelmű az antropológiai vonatkozása. <http://lexikon.katolikus.hu/S/sz%C3%ADnev%C3%ADltoz%C3%A1s.html>

34 Hans Urs VON BALTHASAR, *A három nap teológiája*, ford. GÖRFÖL Tibor, Osiris, Budapest, 2000, 9–36.

vonatkozásait összegző tanulmányában megállapítja: „a kenózis olyan esemény, mely nem számolja fel az Ige istenségét (változatlanág), ugyanakkor nem külsődleges hozzáadása az emberi természetnek az istenihez, hanem magát az Igét érintő történés.”<sup>35</sup> A preegzisztens Ige, vagy ahogy Michel Henry nevezi, az „eredeti Logosz” feltételezése rámutat arra, hogy az élet mint olyan nem kevesebb az embernél. Éppen ellenkezőleg, az élet maga az az immanens feltétel, mozgató vitalitás, amely bármifajta intencionalitást lehetővé tesz.<sup>36</sup> Sagazan az átmenetiség eseményeinek és gyakorlatainak különböző tradícióit magába sűrítő akciója esetében az Én (Selbst) feloszlatásának nem az válik a céljává, hogy az Emberben lévő szent, változtathatatlan, isteni szubsztanciájú Másiknak átadja a helyét, hanem, hogy rajta keresztül az élet különböző megjelenési formákban megmutatkozó, világra jövő impulzivitása láthatóvá váljon. A performansz zárt és lehatárolt temporalitásában valóban megtörténik a testnek (Körper) mint médiumnak az átadása, viszont ez jelen esetben a saját élő és eleven test felmutatására ad alkalmat. Sagazan mint performanszművész saját, különleges testének és az azon végrehajtott módosítások felmutatása révén idézi fel és viszi végbe a transzfigurációt, amely a Plessner által említett méltóságnak a megnyilatkozásaként is felfogható. A transzfiguráció megnyilvánulása így a saját test (Leib) által a saját korpusz (Körper) szabad antropológiai formálhatóságának lehetőségére irányítja a figyelmet.

Azért is beszélhetünk a zsidó-keresztény tradíció két meghatározó eseményének/szimbólumának, a színeváltozásnak mint Isten teofániájának és a kenózisnak mint a Megváltó önkiüresítésének termékeny dinamizálásáról, mert Sagazan nem egyszerűen úgy kíván az emberen túlihoz, az embert meghaladó állapothoz jutni, hogy szimbolikusan vagy épp ikonikusan imitálja a forma Dei-ből a forma servi-be történő átmenetet. Nem valamiféle szakrális értelemben vett transzcendenciát helyez az ember megüresedett helyére, hacsaknem abban a dialektikus értelemben, hogy a transzcendencia maga a transzcendencia hiánya lesz, presentia in absentia. Nem tölti fel a hiányzó jelenlétet, nem helyettesíti végérvényesen, csak felnyitja azt, hogy ebben a felnyílásban mutakozzon meg az üres hely megannyi lehetőséget tartogató mozgásteret, melyben az ember mindig önmaga kivüliségével, excentrikus pozicionalitásával (Plessner) szembesülhet, melyet az agyag „alantas materializmusának” felhasználásával ér el.

Az agyagformálás által a jól körülhatárolható kontúrokkal rendelkező és ebből adódóan beazonosítható emberi arcot láthatjuk profanzálódni, a rétegek arcra helyeződésén és deformációján keresztül elváltozni. Ha a transzfigurációt a gnosztikus hagyomány értelmében, Krisztus misztikus élményeként interpretáljuk, akkor látható, hogy az Én összetörésének ösvénye itt nem egy újra összeálló, homogénizálódó átalakuláshoz vezet, hanem a törmelékesség heterogenitásához, mely örökmozgó karakterénél fogva a formák rögzíthetetlenségét szavatolja. Ebben egy kardinális poszthumanista gesztust ismerhetünk fel. A dehumanizáló színrevitel gyakorlatának egyik eszköze a bataille-i formátlanítás, melynek a legmeghatározóbb jellemzőjét Bényei Tamás így foglalja össze: „Nem a forma teljes tagadásáról van tehát szó, hanem inkább annak dinamizálásáról, az emberi forma bevonásáról nyugtalanító hasonlatosságokba, amelyeknek váratlan feltárulása magát a formát mint állandó, nyugtalan formálási impulzust

35 PUSKÁS Attila, *Kenózis és változhatatlanság Hans Urs von Balthasar teológiájában*, Teológia. Hittudományi Folyóirat 2015/1-2., 66.

36 MICHEL, *Az élő test*, 67.

tárja fel.<sup>37</sup> A performanszdokumentáció, vagyis a mozgóképi médium ezért is szolgálhat a legmegfelelőbb közvetítőként ennek a formátlanodásnak a megmutatására, ugyanis ezt az alakulást átmenetiségében, a formálódás erejének impulzusait a mozgás folytonosságának illúziójában képes láttatni.

## EMBERTELENEDES, AGYAGGÁ VÁLÁS

A 39 perces videón egy kvázi rögzített kameraállásból, frontális perspektívából követhetjük végig a performansz bizonyos történéseit. A tér közepén eleinte halványan derengő, majd egyre inkább kifényesedő területet látunk, ahol az átalakulás képzőművészeti instrumentumai (egy agyagrakás, vízzel teli vödör, edények, festék, ecset) kaptak helyet. A centrális elhelyezés, valamint a fentről érkező megvilágítás is a tér középtájékára összpontosítják a tekintet fókuszát. Mindeközben Sagazan kocogás tempójú lépteinek egymásutánja, valamint viszonylag halk, monoton mormolása hallható. A kivehetetlen, konszenzuson alapuló nyelvhasználattól eltérő hangadás, vagy épp a történeti avantgárd fonikus költészeti gyakorlatát is megidéző halandzsa többszörösen visszatérő eleme a performansznak. Az ilyen értelemben felfogott nyelvvesztés, vagyis a konvencionális nyelvhasználattól való eltérés szintén interpretálható egy olyan deidentifikációs eljárásaként, amely a görög-római antikvitás, valamint a racionalizmus ideológiai konstrukciójának, a logosznak mint a nonhumán másiktól való elkülönböződés jegyének, annak hierarchikus kitüntettségét biztosító eszméjét kezdi ki. Kis idő múltán az öltönyös performanszművész is feltűnik



37 BÉNYEI, *I. m.*, 179.

a kivilágított színen, letérdel az anyagok és tárgyak elé, háta mögött egy fekete bádog lemezlap. Sagazan öltözéke, a ruhanemű elterjedtsége és viszonylag általános használata miatt, egyfelől megidézi azokat a már-már sztereotipikusnak tekinthető társadalmi-kulturális jelentéseket, melyeket az öltöny dressz-kódja hordozhat, korrelációban a nyugati modernitás emberképének néhány karakterisztikájával.

Plessner az ember antropológiai szerepekben való tételezettsége kapcsán jegyzi meg, hogy: „A mezítelenség miatt fellépő szégyenérzet mutat rá a ruha járulékos funkciójára, amely elsőként teszi az embert emberré, s oszt rá szerepet. Aki elveszíti a ruháját, az elveszíti az arcát, a méltóságát s énjét is.”<sup>38</sup> Az előadás folyamán nadrágja kivételével Sagazan az összes ruhaneműjétől megszabadul, ezzel a lemeztelepedéssel is szimbolizálva azt a fajta konvencióktól való elszakadást, amelyek eddig feltételezhetőleg egy urbánus, euroatlanti szociokulturális közeg tagjaként szituálták. Ugyanakkor ez a vállalt elszakadás, a ruházattól mint szerep- és identitáskonstitúciós jelhordozótól való megszabadulás pont ebből adódóan felfogható egyfajta arcvesztésként is. Ez a momentum nemcsak az arcvesztés, hanem ezzel szimultán a méltóságról való fokozatos lemondás első gesztusa is, mely egyszerre felszabadulás és megnyílás, közeledés a mindenkori másikhoz. Azonban Plessner felhívja a figyelmet ennek a magatartásnak a szerepszerűségére: „még a világtól elforduló ember, a szerzetes, a remete, a magánzó is szerepet játszik, amely éppen az a magatartás, amely kerüli a társadalmat és tagadja a ruhaviseletet.”<sup>39</sup> A szerepek és állandó színrevitelek immanenciájából nincs kitörési lehetőség, így az azt megtagadó, vagy attól elhatárolódni kívánó próbálkozások is visszaírják magukat a szerepszerűség feltételrendszerébe.

Miután Sagazan térdeire ereszkedve helyet foglal, fejét az égnek szegezi, szemeit behunyja, magas énekhangot ad ki, megemelkedik, miközben a kezével porfelhőt hint maga köré, majd lassú, folytonos mozgással visszatér a térdelő pozícióba. Az ujjaival finoman megérinti a vödörben található vizet, abból magára is csap valamennyit, majd hosszasan kezét mos, aztán az előtte található agyagkupachoz nyúl, többször végigsimítja, megnedvesíti azt, összedörzsöli a tenyerei közt, megannyiszor megszagolja. A víz megérintése jelen esetben sokkalta szignifikánsabb, mint az első látásra tűnhet, hiszen az – fluid jellegéből adódóan – valaminek a közvetítő közegeként tételezhető, vagyis egy olyan médiumként, amely az élő és élettelen kapcsolódásait, az identitásdekonstrukciós cserefolyamatokat egyáltalában lehetővé teszi. A performans ezen mozzanatai értelmezhetők akár egyfajta ritualisztikusságot mímelő előkészületként is, melyek által ez egyfajta szakrális atmoszférát nyer, ami majd teret ad a transzfiguráció lezajlásának. Világos, hogy a performansművész már az agyagrétegek felkerülése előtt lemond a látás érzékéről, hiszen csukva van a szeme.<sup>40</sup> Az anyagok végigtapogatása által az is hangsúlyossá válik, hogy itt a haptikus recepciónak lesz fokozott jelentősége. Az említett ritualisztikus-mitikus jelentésréteget affirmálhatja

38 PLESSNER, *I. m.*, 29.

39 *Uo.*

40 Casey Brooke Jones egy, az identitás dehumanizációjával foglalkozó esszéjében idézi Sagazan önvakítással kapcsolatos meglátásairól és törekvéseiről tanúskodó megjegyzését, melynek kulcsfontosságú funkcióját a performer az életszerűség hatásának elérésben jelöli ki: „Working blindly, without seeing your art is the key to bring true life on stage”. CASEY BROOKE JONES, *Olivier De Sagazan; The Dehumanisation of Identity*, <https://caseybrooke-jones.wordpress.com/2016/01/09/olivier-de-sagazan-the-dehumanisation-of-identity/>



még az agyag matériája, amennyiben azt mitopoétikus kontextusában értelmezzük, ugyanis a zsidó-keresztény teremtéstörténet egyik változatában Isten a föld porából formálja meg Ádámot, majd életet lehel az orrába.<sup>41</sup> Jelen esetben viszont nem teremtő és teremtett alárendelésen nyugvó viszonyáról van szó, hanem egy olyan szintézisről, mely a body-art műfaji hagyományába tagozódva, a saját testet mint élő „vásznat” teszi egyszerre a történések tárgyává és azt szimultán alakító eszközévé, tehát átírható, megváltoztatható jelentések médiumaként veszi használatba azt, felforgatva és megszüntetve szubjektum (aktív) és objektum (passzív) bináris oppozícióját. A tárgy itt maga is alakítja az azt használót, vagyis egy olyan materiális ágenciaként tétélezhető, mely sajátos használati lehetőségfeltételei révén járul hozzá a közös változáshoz, az agyag anyagságán keresztül önformáláshoz.

Az előkészületek után kezdetét veszi a „szertartás”, a metamorfózis „ceremóniája”. Sagazan egy vékonyabb réteg agyagot ken fel az egész arcára, beleértve lehunytt szemhéjait is, amelyekre két fekete pontszemet fest. Az önvakítás ezen momentuma, mely ugyanakkor metaforikusan az ezzel szimultán végbemenő befelé látásnak enged teret, egy kifejezetten jelentős és jelentéssel teli története az egész előadásnak, ugyanis a látás kulturálisan is fölényben részesített érzéke helyett egy teljesen más érzékelési és észlelési dimenzióba, a haptikus percepció territóriumába való átlépést jeleníti meg. A haptikus észlelés fenomenológiai kitüntettségét az biztosítja, hogy az embernek általa lehetősége van a nagymértékű önaffekcióra, mely elbizonytalanítja a már említett szubjektum-objektum kettősséget. A továbbiakban az egész arc agyaggal történő befedését követhetjük végig, melyre az előadó újabb és újabb fekete pontszemeket, illetve élénkpirossal meghúzott szárvonalakat fest. Az egyre vastagodó agyagrétegek eltörlik



41 Vö. Mózes 2,5-7.

az arc vonásait, és egy merev fejszerű képződménnyé állnak össze. Ez a történet egészen meghökkentő, nemcsak a látvány idegenséget, vagy éppen kísértetiességet árasztó monstruozitása miatt, hanem amiatt is, mert az agyagfej rétegei alól ki-kiszűrődő, eltompuló hangok azt sejtetik, hogy Sagazan egyáltalán nem, vagy csak nagyon nehezen jut levegőhöz.<sup>42</sup> Ebben tekintetben Sagazan előadása abba a színház- és performansztörténeti hagyományba is betagozódik, melynek gyökerei az Antonin Artaud-féle „kegyetlenség színházában” lelhetők fel. Ezt a tradíciót azok a performanszok örökítik tovább, melyek a saját test sa nyargatásával, bántalmazásával igyekeznek önnön határaik feltérképezésére és azok meghaladására. Természetesen Sagazan akciója elsődlegesen nem ebben érdekelt, hiszen a légzéstől való alkalmankénti megfosztottság, valamint a test és a fej esetenkénti bádoglemezekhez csapása mellett nem fedezhetünk fel olyan eseményeket, melyek konkrét fizikai fájdalommal járnának. Az ilyen mozzanatokban is láthatjuk azt, hogy az azonos idejűséget kiiktató mediatizáltság ellenére is tartogathat némi érzéki feszültséget az előadás.

Visszatérve az arc fiziognómiai vonásainak agyag általi eltüntetésére, meg kell jegyeznünk, hogy ezt egyfelől egy olyan destruktív gyakorlatként értékelhetjük, mely olvashatatlanná teszi a személyiséget, másrészt előidézi az észrevétlenné válás lehetőségét. Ahogy Horváth Márk írja: „Az arctalanná válásban mindvégig ott rejtőzik, halványan és alig észrevehetően ott bujkál az észrevétlenné válás lehetősége.”<sup>43</sup> Az észrevétlenség nem jár együtt az észlelhetetlenséggel, mozgása és így nem az egyértelmű elrejtőzés felé tart, az olvashatatlanság idegenségtapasztalatával szembesít, hogy ami előttünk áll, az hozzáférhetetlen. Ugyanakkor azáltal, hogy Sagazan agyagfejei önmagukon kívül nem utalnak semmire és folytonosan eltörlik eredetük illúzióját, mégsem nevezhetők teljesen homogénnek, hiszen a rájuk applikált festékszerek, festékszájak, a bemetszések, az agyag által megképzett orrszerű képződmények mind-mind egy arc nyomaiként funkcionálnak. Itt tehát az agyag képlékeny formagazdagságának egyfajta ellenállásáról, vagyis olvashatatlanságról van szó, amely nemcsak a látás primátusára irányítja rá a figyelmet, hanem arra is, hogy az arc milyen pregnáns szerepet tölt be a vizuális kommunikációban, elválaszthatatlanul a textualitás hermeneutikai-értelemképző feltételeitől. Az arc említett kitüntetettsége és a *conditio humana* korrelációja kapcsán jegyzi meg Hans Belting, hogy: „Egy affektusokkal és érzésekkel bíró lény külső megjelenítőjeként az arc a humánium tömörített képévé vált az európai kultúrtörténetben.”<sup>44</sup> Az arc a humánium tömörített képe, vagyis itt is hangsúlyossá válik az ember képanthropológiai, ikonikus előfeltételezettsége, tehát az, hogy az mindig is csak reprezentációként férhető hozzá, vagyis távollétében lehet csak jelen. Ebből következően ahhoz a belátáshoz is könnyedén eljuthatunk, hogy az eleven arc (mely

42 Erre a videón keresztül is egészen meglepő momentumra utal Alexandra Gray is, amikor tudósításának egy zárójel megjegyzésében felteszi a kérdést, vajon a performer hogyan is képes egyáltalán lélegezni az arcára felvitt agyagrétegek alatt. Lásd: GRAY, I. m. Továbbá: Lyndsey WINSHIP, *Transfiguration review - a hideous horror show you'll never forget*, <https://www.theguardian.com/stage/2019/jan/11/olivier-de-sagazan-transfiguration-review-sadlers-wells-london-mime>

43 HORVÁTH Márk, *Slender Man - Egy internet mém horrorkommunikációja* = Uó., *A halál nekromediális szimulációja - Elmúlás és gyász a digitális technológia korában*, Savaria University Press, Szombathely, 2017, 127.

44 HANS BELTING, *Faces - Az arc története*, ford. HORVÁTH Károly, Atlantisz, Budapest, 2018, 10.

egyszerre kép és képek létrehozója is) önmaga és mások számára is mindig csak maszkká merevítve jelenhet meg. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy az arc és maszk között radikális ellentét állna fenn, hanem ahogy Belting is fogalmaz: „Éppen a kettő határainak bizonytalansága az, ami az arc történetéből egyszerűen bizonyossággá válik. A testet (Körper) csak az arc változtatja – a maszktól eltérő módon – képpé. Az arc és a gesztusok révén észleljük képként. Pillantásunkkal és beszédünkkel arcunk azonnal képpé élénkül. Németes kifejezéssel élve: arccal jelenünk meg a színen [mit dem Gesicht setzen wir uns Szene]. Arccal közöljük és jelenítjük meg magunkat. Az arc több egyszerű testrésznél, mert az egész test képviselőjeként vagy pars pro toto-jaként viselkedik.”<sup>45</sup> Sagazan eleven maszkjai éppen ezzel a tapasztalattal szembesítenek bennünket: az agyag képlékenysége helyettesíti az eleven arc mimikuságát, általa nyílik lehetőség új – az arc biológiaiailag rendelkezésre álló kifejező eszköztárán túli – formák létrehívására, melyek ugyanakkor változatlanul csak képként jelenhetnek meg számunkra, vagyis az arc hiányában. Kocziszky Éva *Az arc olvasása* című, a fiziognómikus gondolkodás és vizuális kommunikáció viszonyát akkurátusan áttekintő tanulmányában többek között azt a kérdést teszi fel „vajon mikortól azonosítják az egyedi arcot az individuummal, a személlyel?”<sup>46</sup> Két válaszadási kísérletről tesz említést: az egyik az egyes római családok ún. „ősök galériájának” portréiban véli detektálhatónak ezt a megfeleltetést, a másik elképzelés ezzel szemben amellet érvel, hogy ennek genealógiáját a Krisztus-ábrázolások megjelenése jelenti. Ahogy írja: „Az *imagines Christi* vezette rá az európai szemlélőt arra, hogy az emberi arc nem valami általános, hanem természeténél fogva valami egészen egyedi és sajátos jelenség, a személy egyszerűségének kifejezője. Isten emberré válásával egy újfajta szenzibilitás jelent meg, megváltozott a »hús«, az anyag »spiritualitásának« érzékelése.”<sup>47</sup> Ez pedig számunkra a performansz már említett krisztológiai kontextusai miatt válik relevánssá, ugyanis rámutat az arc, konkrétan pedig annak vonásai és az egyéniség között fennálló kapcsolatra, továbbá arra, hogy ebben az esetben az arcnak mint az antropomorphé jelölőjének eltörlésével egyetemben, ennek a szent, krisztusi arcnak is mint teomorphénak az eltörlése megy végbe. Mindemellet analógia vonható Krisztus kettős (isteni-emberi) természete (condition) és az agyagemberség hibrid karakterisztikái között is. Ha az említett ábrázolástörténeti narratíva keretében értjük ennek a sajátosan krisztusi, individuális arcképnek a meghaladását, akkor érdemes utalnunk Beke László felvetésére is: „A másik »abberáns« vonása a személyiség kérdésével függ össze. (A veszély mozzanata itt sem mellékes.) Mivel a performance-t az esetek többségében maga a szerző hajtja végre, a németek »Selbstdarstellung«-nak (önbemutatásnak) is nevezik, s mint ilyen, az önarcképműfaj meghosszabbításának is tekinthető, annak minden eredendő exhibicionizmusával együtt.”<sup>48</sup> Így olybá tűnik, hogy amennyiben az egyedi arc ábrázolására irányuló igény történetileg visszavezethető a Krisztus-ikonokra és portrékra, akkor Sagazan szakítani látszik ezen tradíciókkal is, hiszen saját arcát mint a folyamatban mindig másképp előálló portrét is felszámolja. Ugyanakkor nem szabad amellet elsiklani, hogy egy nem-esszencialista antropológia szempontjából az önbemutatásnak csak akkor lenne

45 BELTING, I. m., 27.

46 KOCSISZKY ÉVA, *Az arc olvasás - Fiziognómia és vizuális kommunikáció*, Vulgo 2003/2., 76.

47 Uo.

48 BEKE, I. m., 152.

értelme, ha az az „ön” már eleve adott lenne, hogy be lehessen mutatni azt. Tanulmányom pontosan amellett kíván érvelni, hogy Sagazan performansa képes meghaladni ezt a fajta mögöttséget, az internális és változatlan Ént tételező gondolkodásmódot. Ahogy egy interjújában is beszél róla, célja az, hogy megértse a bennünk rejlő „megnevezhetlent”, azt, ami „nem-reprezentálható”, vagyis azt az „organikus káoszt”, mely nem rögzülhet végérvényesen egyetlen egy kizárólagos formában sem.<sup>49</sup>

Sagazan formálódó, a hibridizáció logikájának alávetett fejei esetén valami nagyon hasonlóan lehetünk szemtanúi, mint amiről Deleuze ír Bacon festményeinek összefüggésében, vagyis a testet megkoronázó fej az alak anyaga, amely szöges ellentétben áll az azt borító arccal, ez utóbbi „strukturált térbeli szerveződés”.<sup>50</sup> Ha a portrék esetében „Bacon a fejek festője”,<sup>51</sup> akkor Sagazan kétségtelenül a fejek szobrásza. Annál is inkább, hiszen az önmagából eleven szobrokat formáló Sagazan performansa mintha a folytonosság és rögzítettség, mozgás és mozdulatlanság, vitalitás és merevség bináris oppozícióit, ezen keresztül pedig – ahogy arra már Johann Lothar Schröder nyomán utaltam – performansz és műtárgy egymást kizáró, műfajinak is nevezhető ellentétét bizonytalanítaná el. Deleuze a fej, a hús és a csontok hármas viszonyrendszerét tárgyalva azt is megállapítja, hogy Bacon a fejet kemény húsnak látta, a csontot az archoz rendelte: „A fej hús, s a maszk sem halotti maszk, hanem egy darab hús, amely leválik a csontokról”.<sup>52</sup> Mintha Sagazan is ezt a tradíciót követné, ugyanis agyagfejei ezeknek a strukturáló szerveződéseknek a hiányát mutatják fel, akárha maguk is merev, tömör húsból lennének, formátlanul, mégis egybeállva. A látás, a beszéd, valamint a szaglász instanciái viszont itt nem a hétköznapi, anatómiailag megszokott pozíciójukban kerülnek fel az egyre vastagodó agyagrétegekre.

A megformálódó maszkok arcokra emlékeztető, nonhumanisztikus, torzult elhelyezkedésben jelennek meg, elmozdítva az emberi testhatárok normatív vonásait. Ebből következhet az, hogy az egyes agyagfejek állatszerű, vagy épp a felismerhetetlenségig deformált formakonstellációkban adódnak. Ezek az animalizációk, masszásodások, szétszóródások és dehumanizációk mindenekelőtt rendelkeznek egyfajta monstrozitással, mely könnyedén magára vonja a figyelmet. Ahogy Nayar nyomán Horváth, Lovász és Nemes monografikus művükben megjegyzik: „a szörnyek történetileg a kulturális bizonytalanságot testesítették meg az ember és a természet nonhumán erői között, valamint az állat és az ember közötti – sokszor eldönthetetlen – határok diszkurzív kijelölésével.”<sup>53</sup> Az említett monstrozitás és a „huszadik századi metamorfózis-fantáziák ikonográfiájának (az élő anyag polimorfikussága és plasztikussága)” korrelációja kapcsán Bényei Tamás egy olyan Sagazan performanszára is minden további nélkül érvényes megállapítást tesz, mely a metamorfózist mint neutrális értékeseményt fogja fel. Ahogy írja: „A monstrozitás itt már nem elsősorban hibridséget jelent, hanem a formátlan, abjekt anyag burjánzását: háttérben az a – korántsem új keletű – felismerés áll, hogy pontosan ugyanabból a folyamatosan változó anyagból

49 Simone Marino CINCINELLI, *Oliver de Sagazan: the Freudian concept of “uncanny” has become art*, <https://www.juliet-artmagazine.com/en/oliver-de-sagazan-the-freudian-concept-of-uncanny-has-become-art/>

50 Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, Az érzet logikája*, ford. SEREGI Tamás, Atlantisz, Budapest, 2014, 29.

51 *Uo.*

52 *Uo.*, 30-33.

53 HORVÁTH-LOVÁSZ-NEMES, *I. m.*, 34.



vagyunk gyúrva, mint minden más létező.”<sup>54</sup> A szörny az, ami nem szorítható az antropomorfikus határok közé, ami úgy látszik a zártságon kívül reked, így Sagazan folytonos deformációnak kitett

54 BÉNYEI, *I. m.*, 174.

agyagfejei is szörnyszerűek, mert a formák termelése mint formátlanodási aktus hatálytalanítja azokat a diszkurzív gyakorlatokat, melyek egyértelmű kategóriákba kívánnák préselni őket. A performansz további aktusaiban Sagazan fokozódó intenzitással és eruptív erőszakossággal hozza létre és (de)formálja a poszthumanitás hol egyre állatiasabb, hol egyre amorfabb jelleggel rendelkező agyagfejeit, melyet egyre harsányabb beszédszólamokkal kísér. Az agyaggal történő eggyé váláson keresztüli önteremtés, majd önpusztítás szakadatlan folyamata ez. Néhol teljesen lerázza fejéről a maszkot, az agyagdarabokat, ezzel megjelenítve egyfajta disszeminatív eljárást, a részek megtermékenyítését és a teremtést ábrázoló szét-szóródását. A szétszórt, lerázott cafatok az egész akció alatt a performanszművész mögött lévő bádoglemezekre csapódnak, akár a festék egy vászonra. Szétszór és maszatol azért, hogy rendre újrakezdhesse ezt a befejezhetetlennek tűnő transzfigurációs színrevitelt, melynek tétje nem is a hierarchikusan fel-fogott önmeghaladásban, mint inkább a mindig Mászá levésben ragadható meg, az identitás kontingens burjánzásában.

Sagazan „maszkpróbái” azt a „megalapozhatatlansági” tapasztalatot kívánják színre vinni, mely az „embernek lenni” kirekesztő és önmagára záruló humanista diskurzusával szemben a nem-emberin, az emberen túlin keresztül próbálja újra szituálni magát, megtalálni azokat a szökésvonalakat, melyeken végig-  
haladva újraérthető az Ember. Az antropomorphé destrukcióját, vagyis az emberi alak és arc humanizmus által rögzített vonásainak leépítését Sagazan a formátlanság esztétikai praxisán keresztül hajtja végre. Ugyanakkor Georges Bataille elképzelését követve érdemes figyelembe venni azt is, hogy „Az antropomorfizmus Bataille gondolkodásában azokra a szubsztancialista metafizikai tendenciákra vonatkozik, melyek az emberi alak idealizálásával az emberből valami istenszerű létezőt próbálnak létrehozni. Az antropomorfizmus rejtett teomorfizmus, mely a keresztény hasonlóság hierarchikus modelljén nyug-





szik.”<sup>55</sup> Ebből kiindulva látható, hogy Sagazan az arc agyag által történő formátlanítása révén nemcsak a reneszánsz humanizmus, a felvilágosodás, a racionalizmus, valamint a modernitás emberképének decentralizálását viszi végbe, hanem egyúttal azt a zsidó-keresztény hagyományban fellelhető hierarchiát is megingatja, amely az Embert egy transzcendens által szavatolt kikülönülés élvezőjévé teszi, és annak képmásaként gondolja el. Az „alantas materializmus”,<sup>56</sup> a formák heterogén, elrettentő felsokszorozása és felhasználása által profanizálja az isteni hasonlóság ezen modelljét.

Az előadás egy másik kiemelkedő, a felvétel utolsó mozzanatainak számító pontja, amikor a testhatárok újrarendezése azáltal történik meg, hogy az agyagból női melleket formál magának, majd virágokat és vattaszerű szövetet helyez a fejére. A nőiség ilyen attribútumainak alkalmazása is az „önmagaságra” való rákérdezés egyik potenciális variációjaként fogható fel, mely a nemiség kérdésén keresztül törekszik destabilizálni a berögzült fogalmiságot és értékékezeteket. Ennek a fajta „nem-változtatásnak” identitás-politikai tétje is lehet, amennyiben Judith Butler performativitás és gender összefüggését tárgyaló koncepcióját vesszük alapul, vagyis azt, hogy a különböző társadalmi performatív cselekvések az ismétlődő, iteratív jellegüknél fogva hozzák létre és stabilizálják, vagy épp destabilizálják a különböző identitáskonstrukciókat, így a gendert is.<sup>57</sup> A taglalt mozdulatsor végrehajtása közben Antonio Vivaldi *Nisi Domus*

55 HORVÁTH-LOVÁSZ-NEMES, *I. m.*, 238-239.

56 *Uo.*, 239.

57 Judith BUTLER, *Jelentős testek - A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. BARÁT Erzsébet - SÁNDOR Bea, Ú-M-K, Budapest, 2005, 23.



(*Cum dederit*) című műve hallható, melynek szövege nemcsak krisztológiai kontextusba ágyazódik, de a Sagazan által színre vitt nőalak akár Szűz Máriaként is értelmezhető. Ez főként azért lényeges, mert a „*Merces, fructus ventris*” sor kinezetikus-képi reprezentációja is megtörténik, amikor is Sagazan a karjaiba veszi az agyagtömböt, és mint csecsemőt ringatja, ezzel megidézve a kised Jézus alakját, vagyis azt, hogy Isten itt valóban testté lett, megtestesült. Viszont azáltal, hogy végül maga mögé hajtja ezt a tömböt, amely széttranszírozódik a Sagazan háta mögötti bádagon, ahol már láthatóak a kereszt kontúrjai, mintegy összerántja a szálakat, és megidézi az üdvtörténetbe íródó predesztinációt is, vagyis azt, hogy Krisztus halála elkerülhetetlen és szükségszerű.<sup>58</sup>

A tér a transzfigurációk jelenetei alatt egyáltalán nem változik, azt az egy aspektusát leszámítva, hogy a háttérként szolgáló lemezlapon felkerülnek a metamorfózishoz használt képzőművészeti anyagok, kirajzolva egyfajta festménynek is tekinthető formát. Az előadás bizonyos részei ilyen tekintetben ismét megidéznek a transzfiguráció által előhívott biblikus referenciát, ugyanis a lemezekre felmázolt vonások, valamint Sagazan kéztartása a megfeszített Krisztust jelölik, mely interpretációt az is affirmálja, hogy a performansz végén Sagazan a használatba vett agyagot hozzátapasztja a lemezhez, majd négykézlábra ereszkedik, mintha kutyaként megalázkodna – erről árulkodik sajátos lihegése. Aztán ezt meghazudtolva hirtelen fejfelé nekierint a lemezeknek, hogy aztán vörössel még markánsabbá rajzolja a kereszt kontúrjait.

58 Ehhez lásd a már hivatkozott Balthasar művet, ahol is a szerző mellett érvel, hogy a megtestesülés eleve „psziszionális” jelleggel ruházódik fel, vagyis a megtestesülés „csak a keresztre irányulóan, afelől értelmezhető”. VON BALTHASAR, *I. m.*, 20.





Ezt követően sámánisztikus mantrázásba és a keresztet körbejárásába kezd, miközben az edényeket egymáshoz veri, ezzel alapritmust szolgáltatva a mantrának és a rítus zárójelenetének, így keretes szerkezetet ad a performansznak, utalva egyfajta ciklusszerűségre, egy olyanfajta cirkulációra, mely a transzfiguráció színrevitelének, az agyag színeváltozásának dehumanizáló és perpetuális karakterét kihasználva megteremti azokat az önértelmezési stratégiákat, melyekben egy poszthumanista esztétika szétszórt, maradványszerű formái ismerhetőek fel.

#### NEM HIVATKOZOTT, TOVÁBBI FELHASZNÁLT IRODALOM

BELTING, Hans, *A test képe mint emberkép*, ford. KELEMEN Pál, *Vulgo* 2003/2., 34-53.

FISCHER-LICHTE, Erika, *Sámánizmus és színház (ritualitás és teatralitás)*, ford. DOBOS Elvira, <https://epa.oszk.hu/00000/00012/00059/Fischer-Lichte.htm>.

WULF, Christoph, *Az antropológia rövid összefoglalása*, ford. KÖRBER Ágnes, Budapest, Enciklopédia, 2007.

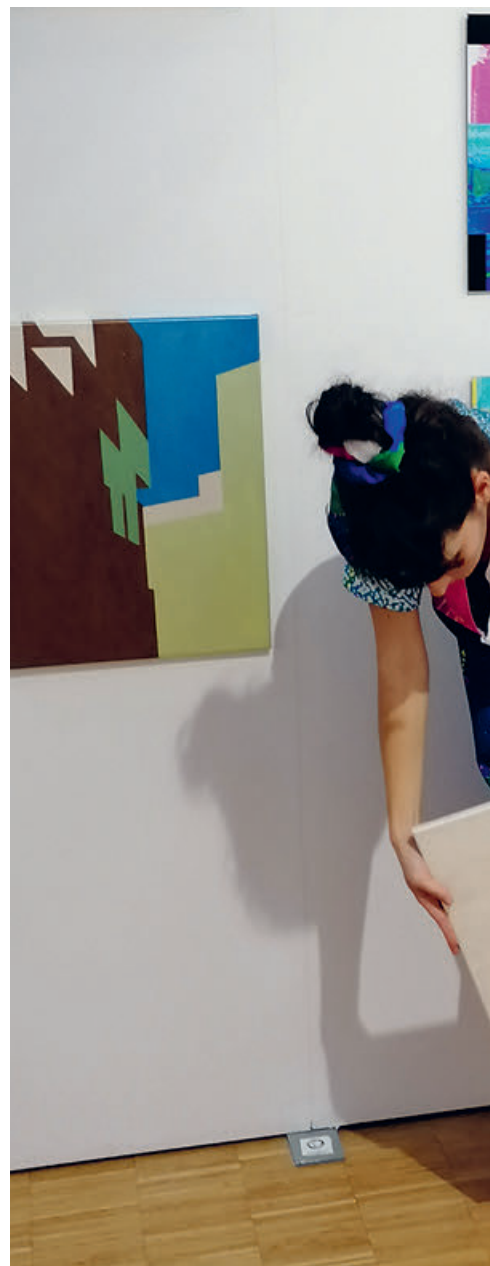


## AZ MMG AZ ART MARKET BUDAPEST 2021-EN

A 2021. október 7-10.  
között megrendezett  
Art Market Budapest  
kortárs művészeti vásáron,  
a Magyar Műhely Galéria  
standján Antal István,  
Barics Sándor, Bartosz  
Dolhun, Láng Eszter,  
Szabó Kristóf és  
Reinhold Zisser állított ki.  
A stand közönsége láthatta  
Eva Mora táncművész  
előadását, melyet  
Antal István mozgatható  
objektje ihletett.

Fotók: Art Lover,  
Mirjam Mikáči, Szabó Kristóf







Eva Mora táncművész előadása

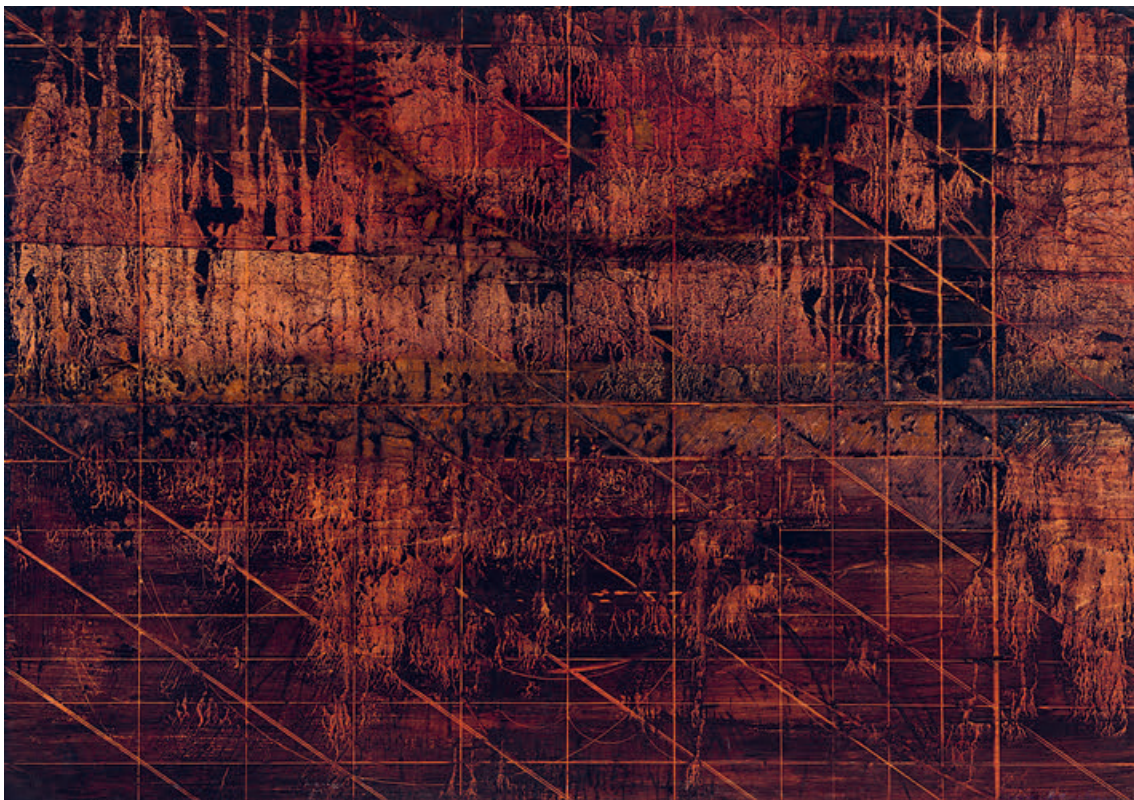
## EGYSZEMÉLYES MŰVÉSZTELEP

Éles Bulcsú kiállítása

Június 30. - július 16., megnyitotta Gaál József







## PHYSIS

*Robin Sperling kiállítása,  
2021. július 22. – augusztus 6.*

„Természetben nyilván azt a teremtő erőt értik, amely az első létezőket létrehozta: ha most már a lélek bizonyul elsőnek, s nem a tűz vagy a levegő, hanem a lélek keletkezett a legelsőek között, akkor nyilván helyesen mondhatjuk el róla, hogy ő igazán és kiváltképp természetből van. Így áll a dolog, ha az ember be tudja bizonyítani, hogy a lélek valóban régebbi és elsődlegesebb a testnél – különben azonban megdől egész felfogásunk.”<sup>1</sup>

1 PLATÓN, *Törvények. Tizedik Könyv*, ford. KOVENDI Dénes, Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 2008, 892c.

Miközben a berlini fal 1989-es leomlása után Kelet-Európa egyre inkább a Nyugat felé fordul, bizonyos nyugati társadalmi rétegek épp a vadregényes Keleten vélik megtalálni életük fogyasztói társadalomtól távolodó értelmét.

A természet, Robin Sperling művészeti tevékenységének egyik központi ihlető forrása a kezdetektől fogva. Londonból, családotól a magyar pusztába költözik, ami tökéletesen tükrözi a „vissza a természethez” rousseau-i értelemben vett filozófiai, társadalmi kivetülését, de túl is mutat rajta a hetvenes évek ökológiai mozgalmainak elvi törekvései által, melyeknek népszerűsítésében a képzőművészet kiemelkedően fontos szerepet játszott. Ebben a tekintetben Joseph Beuys *Difesa Della Natura* (A természet védelme) című 1982-es szobrászati environment-je (környezetszobrászati alkotása) melankolikus hangu-



latával egyfajta előképnek tekinthető Sperling sokszor a mágia és allegória elemeit is hordozó környezet-érzékeny művészetéhez.

A kiállítás a művész több alkotói korszakából merít. A kiállított legrégebbi munkák, az „olajpacák” a vajdasági olajmezőkön, Tóthfaluban jöttek létre 2009-ben, ahol a művészt a 800 méter mélységből érkező fekete arany kiömlései inspirálták a kőolaj gazdasági kitermelése és

a környezetszennyezés kérdéskörét tematizáló képsorozat létrehozásában. A kiállításban megjelenő másik markáns sorozat a fekete enyv felületekre karcolt rácsábrázolásokra épít.

Sperling pigmentekkel és karcolásokkal ellátott objektív-trouvé-jei a felületen történő kiegészítések és beavatkozások által a művészi kifejezés azon logikáját követik, amely különösképpen a posztmodern esztétika hajnalán





volt jellemző. Példa erre Robert Rauschenberg *Erased de Kooning Drawing* (1953) című talányos beavatkozása. Intervencióiban Sperling a természetes folyamatokkal való harmóniára törekszik, részben Robert Smithson, a művészet területén alkalmazott entrópia egyedi értelmezéséhez kapcsolódva, amely az úgynevezett non-site, nem-hely alkotások sorozatát eredményezte. Az olyan folyamatok időbeli tulajdonságai, mint a rozsdásodás vagy a nyersolaj-ülepedés, egyben Sperling műalkotások által képviselt esztétikai kutatásainak az alapját is adják. A felületek különböző fizikai és kronológiai rétegeinek feltá-

rásával Sperling a valóság felfedésére törekszik, és olyan esztétikai kapcsolatot hoz létre, amely a heideggeri értelemben vett elrejtettségéből az el-nem-rejtettségbe, a feltárulásba (unverborgenheit) emelkedik ki. „A feltárulás során megvalósul a képzelet: a megjelenés, mint egy bizonyos valami, az ami az ember felé megjelenik, míg maga az ember is jelen van a megjelenő felé”.<sup>2</sup>

2 A szerző fordítása. Vö. Martin HEIDEGGER, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, [https://monoskop.org/images/4/44/Heidegger\\_Martin\\_The\\_Question\\_Concerning\\_Technology\\_and\\_Other\\_Essays.pdf](https://monoskop.org/images/4/44/Heidegger_Martin_The_Question_Concerning_Technology_and_Other_Essays.pdf)

A kereszt alkímiai-mitológiai szimbóluma a művészet alkotó erejébe vetett naturalista hit visszatérő eleme. Sperling rejtett szenvedélye a dolgok magasabb rendje iránt a rácsok matematikai eredetében is felismerhető. A matematika mint tudományág, amely évezredek alatt fejlődött, kezdetben a természeti jelenségek ábrázolásának és számszerűsítésének a módszere volt.

Amikor a matematikai struktúrák jó modellek valós jelenségek megközelítésére, a matematikai érvelést lehet használni, hogy betekintést nyerjünk vagy előrejelzéseket tehesünk a természet kapcsán. Vagy ahogy Dan Uznanski, a sokrétű matematikai, számítógépes és tudományos szakértő még pontosabban fogalmazott: „A rács, avagy rácsgráf általában két vagy több végtelen,

egyenletesen, egymással párhuzamosan elhelyezkedő vonalkészletre utal, amelyek bizonyos szögben állnak egymással és egy síkban helyezkednek el, vagy ilyen vonalak metszéspontjaira.”

Sperling filozófiai megfontolásai során még tovább megy, amikor a rácsokra utal. „A rács sorozat munkáinak kérdésfelvetése, a racionális, apollóni, illetve a hibák, tévedések, véletlenszerűség, és érzelmek ellentéte, pontosabban a Dionysius-i szépség, amely a természet és az ember egységének harmonikus kombinációjából fakad. Tehát, ahogy egy ponton a vonalalkotáskor a viasz lepattanhat a törekeny felületről, ezáltal 'hibát' alkotva hasonlatos ahhoz, ahogy a természet fejlődése is alakul a hibák, a mutációk által. Ily módon a rácsálózat elemei a hibákkal együttesen harmonikus egységet alkotnak. Miközben a káosz, mint szervező elv sincs túl távol, felidézve az ember örökös igyekezetét a harmónia megőrzésére.”

A kiállítótér négy pillére 4 alkímiai színnel van festve: fekete (szén, kőszén), fehér (mész), sárga (okker, agyagos föld), vörös (vörös föld).

Mindez megváltoztatja a teret és olyan helyspecifikus filozófiai, szimbolikus, költői, pontosabban alkímiai minőségekkel ruházza fel, melyek hangsúlyozni kívánják a műalkotások alapját, különösen a nagyobb méretű művek esetében, mint amilyen a *Szén-leválasztás* vagy a *Szén*. A tisztaság szenvedélye által a színek is jobban kifejezésre jutnak, titokzatos kapcsolatot alkotva az ősi eszmékkel és korunk kihívásaival. Egyfajta párhuzamot alkotnak a fizikai felfedezés és a metafizika között, az idők kezdetétől, és Heidegger természettel való harmóniáról szóló elképzelésének lebontásától a jelenkor csúcs-technológiáiban rejlő csúcs-veszélyekig.



VOJNITS-PURCSÁR VÍTÓ



## OÁZIS

*A Nagykáta-Erdőszőlő  
Nemzetközi Művésztelep kiállítása,  
augusztus 12-27.*

Az oázis szó a görög oaszisz szóból eredeztethető, ami sivatagi vízelőhelyet jelent, egy olyan ökoszisztémát, ahol állat- és növénytársulások élnek különböző vízfor-

\* A szerző szövege az *Oázis* című párhuzamos kiállítás másik helyszínén, a budapesti MAMŰ Galériában hangzott el augusztus 13-án.

rások közelében. A szó tágabb, átvitt értelmében viszont utalhat egy olyan nyugodt helyre, környezetre, ahol a városi ember megpihenhet, kikapcsolódhat a napi robotból. Valószínűsítem, hogy filmekből, útleírásokból mindenkiben van egy kép az oázisról, ami nem más, mint egy vízzel teli kút, pocsolya, tavacska a sivatag közepén, a pálmafák árnyékában. Nos, az oázis hívószóra, tematikára létrejött kiállításon egyetlen munkát sem láttam, melyen pálmafák lettek volna; vizet, a vízre utaló jegyeket viszont annál több alkotó becsempészett a képtérbe.

Arkadiusz Ignaszak vásznairól a képfestők jutottak eszembe, a magyar népviselet és lakástextíliák négy évszázados technológiája, ahol a textíliákon alkalmazott módszer az eredeti formájában kék alapon fehér színben jelenik meg. A lengyel festő viszont kék alapon kékkel fest mindent. A Föld gömbjét, az univerzum örvénylő spirálját, ellenpontozva annak sötétebb és világosabb, homorú és domború alakzatait.

Bartus Ferenc ugyancsak hozza a tőle megszokott játékos, ám egyben megkérdőjelezhetetlen stílusát. Állatfigurái közül most éppen egy kutyus került a kép fókuszába, aminek virágmintás ábrázatából rózsaszín szigetek, oázisok nőnek ki, éles ellentétet teremtve a kép alján húzódó szigorúan kockázott, raszteres, geometrikus, fekete-fehér motívumokkal.

Besenyi Zsuzsanna fotóin fényfüzérékkel, világító fénygömbökkel, sorjázó gyöngyökkel játszik, melyek egymást keresztezve ritmizálnak, hogy ez a dinamikus mozgássor megismétlődjön az alatta fodrozódó víz felszínén. Ez a víz akár az oázisok életet adó vize is lehet.

Bíró Botond tájképén, a gazdag vegetáció ölelésében megjelenik egy tájidegen, architektonikus elem, ami nem más, mint egy épület csonkja, amiben egy kolumna tartja a terasz/erkély vízszintes vázát. Az oázis az urbánus világból itt maradt romot növi be.

Cservenka Edit mini méretben, de annál intenzívebben lakja be a kép felszínét. Vastag, pasztózus fröccsenés, csöpögtetés csúszkál/vibrál a mű felszínén, melyek a vízen úszó amorf foltokra, mondjuk virágszirmokra emlékeztetnek.

Dér Virágnak köszönhető a kiállítási plakáton szereplő, egy rét közepén álló őzgida, amit mobiljával a helyszínen kapott el. Festményén viszont egy misztikus férfialak, fején piros pomponos sapka van társítva egy rózsaszínnel kontúrozott kutyafejjel.

Dóró Sándor plexiüveglapok közé fogott kubusait perspektivikusan a térbe lépteti, miközben a geometrizáló kockák/ládák éles formáit a felszíneken és a tárgyak belső oldalapjain szeles, amorf mintázat, gesztusok

lűktető hálózata fut, ami hihetetlen feszültséget képes adni az üres ládáknak.

Fejős Lászlónak az *Egyensúly valótlansága* című papírmunkája részben Leonardo Vitruvius-tanulmányára hajaz, hiszen tollrajzán az álló emberalak ugyanúgy nyitja-nyújtja karjait, mint a reneszánsz nagymester figurája. Csakhogy itt a karok egyrészt mély árkot vájnak a papír testébe, másrészt kirajzolnak, majd törölnek egy négyzetes formációt.

Gresine Grundmann ezüsfüstöt fújt egy műgyantás felületre, amin egy szabályos csíkrendszer húzódik, ám ez egy külső erő hatására megolvad, ráncosodni kezd – egy szigetet, egy különös oázist jelöl ki a felszínén.

Ivo Weber egyrészt két óriásplakáton jelenítette meg kollégái, Sebestyén Zoltán és Nagy Árpád egy-egy festményét, másrészt egy hármassóltárt szentelt a tematikának. Középen egy barokk Krisztus-ábrázolás, míg az oldalsó táblákon madárfészekre, -etetőre emlékeztető objektumok jelennek meg üres konzervdobozok formájában, melyekbe piciny, zöldellő oázisokat telepít, azaz átmenti a vegetációt, az idilli állapotot.



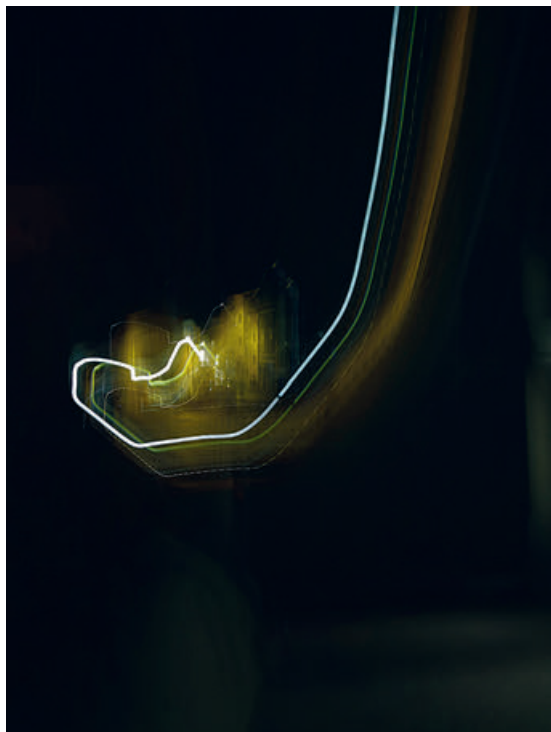
Jozef Tihanyi

Jozef Tihanyi fekete-fehér grafikáján Erdőszőlő erdeje zilálódik darabjaira: a fák a talajra borulnak, össze-vissza dőlnek, de még esendőségükben is megidézik ez egykoron volt oázist.

Kácsér László *Párnaképek* fotósorozata konceptuális tartalommal (is) bír. A művész reggeli ébredése után lefotózta párnáját, melyen az alvó fej lenyomatot hagyott. A művész dolga a nyomhagyás, ebben a konstellációban viszont ez a nyomot-hagyni örök szándékának egy hétköznapi parafrázisa, de facto lenyomata.

Kerstin Franke-Gneuss festményeiről az 1971-ben megjelent *Szigetek az áramlatban* című Hemingway-kötet jutott eszembe. A művész piros szigeteket telepít a kék felszín öbleibe, míg nagyobb méretű vászonképén, a Sár-ga-tengeren kék festékpatakok indulnak útjukra, szeles gesztusok szabdalják a felszínt az informel jegyében.

Lipták Ágnes két papírmunkával jelentkezett. A dombornyomással készült hófehér lapokon a művésztelep körüli fák vonalai, domborzata bontakozik ki. Úgy rejtkezik, mintha titkolna valamit, pedig csak szemérmesen esztétizál.



Besenyei Zsuzsanna

Miguel Mothes fáradt szűrkekkel, pirosakkal, sárgákkal, lilás-vörösökkel úsztatja geometrizáló pacáit. Ezek a vízi szigetek egymás testébe folynak, átjárást biztosítanak az akvarell csatornáinak, néha úgy építkeznek, kapaszkodnak egymásba, mint a Lego-játék elemei.

Nagy István nagyot küzd a papír anyagával. A rétegelt felszínt megbontja, megkarcolja, teste húsát felszaggatja, gyűri-tépi, rozsdamarta színekkel itatja át a matériát. Az elmúlás fájdalma járja át a felszínt. Lebont, dekonstruál, és teszi mindezt úgy, hogy új értelmet ad az anyag- nak, új életet teremt az elmúlás nyomában.

Petra Ferenc sok osztású, zöldekkel-kékekkel-feketé- kkel és pasztell-betétekkel dolgozó festményén a szí- várványos-zárványos fragmentumok ugyanúgy feltűn- nek, mint a geometrikus elemeket sugalló motívumok. Ez az ellentétpár teremt meg a vizuális feszültséget, a mű rapszodiáját.

Nagy Árpád Pika megint nagyon behúzott, frics- kát mutatott a romantikának, az oázis szépségének és éltető erejének. Festményén egy levágott fej és egy cson- kolt alsó lábszár társaságában egy pucér női felsőtest jelenik meg, esik szét, omlik össze, hullik darabjaira. Talán a vész úgy kerülhető el, ha megidézzük és szembe merünk nézni a rontó erőkkal.

Sebestyén Zoltán festményén egy zöldellő oázis kö- zepén egy turbános figura áll. Egy másik kultúrkör, egy másik vallás, egy másik szakrális attitűd képviselője, aki- nek fejfödőjén a mintázat nem más, mint koponyák so- rozata. Viszont az illető immáron felmutat az égre, ahol kirajzolódik Krisztus portréja. Hogy kettőjük találkozá- sa után mi történik, azt még ők sem tudhatják.

Szitás Bernadett dzsungelének, mocsaras vidékei- nek, lápjainak párától gőzölgő vegetációjában színes pa- cák, amorf, olajos, szivárványos foltok úsznak, ahogy újabb és újabb oázisokat teremtenek a vegetáció lényei- nek a túlélésre.

Taskovics Éva munkája olyan, mintha egy képregény- ből vágták volna ki. A kép a képben effektvel él, hiszen a figura a képen egy képet hordoz, cipel egy teljesen



Taskovics Éva

irreális szövegkörnyezetben, bár a háttér biztató: meleg sárgák és zöldek ölelik körül a szürreális szituációt. Talán egyféle oázisba tévedtünk.

Tomasz Wendiand rövid, végtelenített videója egyszerűen pontos és szép, bár többféleképpen lehetséges a látványt dekódolni. Olyan, mintha madárrajok kergetőznének az égben, párba állnak, ívet írnak le, majd szétválnak, miközben a központi magban egy hengeres alakzatot rajzolnak ki, melynek fémcséái a mágneses pólusok vonzásában vándorolnak ide-oda a kékes-zöldes háttér előtt.

Varga József Zsolt festményén a sápadt, fáradt kékes-szürkés ablakos mezőben egy egyszerű templom sziluettje

magasodik, tetején a kereszttel. Itt az oázis szakrális-vallásos utalásként jelenik meg: a templom, mint sziget, ami még békét hozhat a zűrzavaros időkben.

Wagner Edina egyértelműen a foltfestészet, a tasizmus, az informel és az amerikai absztrakt expresszionizmus formajegyeiből építkezik, ahogyan a szövevényes struktúrát, a burjánzóan liános hálózatot egyenesek törik meg és ellenpontozzák.

Zirczi Judit hidegtűvel kidolgozott munkájába finoman bele-belefest. Két emberalakja egymás felé hajol, egymást érintik meg a magból sugárzó fényben. A vonalas-szálás-inas testek úgy kapcsolódnak egymásba, mint az áldott és az áldást adó.

KOZÁK CSABA

# MUNKATÁRSAINK

## ERDŐDY KRISTÓF

1987. január 17-én született Budapesten. A romos avantgárd összművésze, a budapesti éjszaka titkos zugainak fotósa, dokumentarista. Németországban nő föl, majd az ELTE-BTK germanisztika szaka mellett összehasonlító nyelvészetet hallgat, később Székács Zoltán műhelyében ipari kerámia designt, Jovián György festőművész műtermében klasszikus fogásokat tanul. Cikkeket és beszámolókat ír a prae.hu, a hunbook.de, a mymusic.com és más művészeti portálok számára, miközben idővel a posztsovjet underground zenei életről készülő filmek helytörténésze. Több jelentős hatástanulmány és monográfia alkotószerkesztője és lektora. Dolgozik többek között Sebők Melinda *György Oszkár életrajzán*, Földvári András világtutató visszaemlékezésein. A Semmelweis Orvostörténeti Múzeum fordítója és a Petőfi Irodalmi Múzeum külsős munkatársa.

## HEGYI DAMJÁN

1999-ben született Győrben. Jelenleg a Pécsi tudományegyetem intermédiák szakán, illetve a Pázmány Péter Katolikus egyetem magyar szakán folytat tanulmányokat. Novellái jelentek meg az f2l.hu, illetve a Helyőrség, filmes és képzőművészeti szövegei a Filmtett, f2l.hu, Nincs, Helyőrség, Olvasat portálokon. A Pécsi Egyetemisták Magazinjának cikkírója.

## KECSKÉS PÉTER

Transzmediális képzőművész, elektrográfus, fotográfus, videóművész, művészeti író, költő, asztrológus, zaj- és performanszművész. Eddig négy önálló katalógusa és két kötete jelent meg. Több mint ötven egyéni kiállítása volt. Tagja a MAOE-nek, a Magyar Elektrográfiai Társaságnak, a Magyar Küldeményművészeti Társaságnak és a Magyar Aquinói Szent Tamás Társaságnak, valamint alapító tagja az Egyesült Képek Egyesületnek, a United Godsnak és a NEMTEIS performanszcsoportnak. Tanított a Tan Kapuja Buddhista Főiskolán és a MOME-n.

## KOZÁK CSABA

1954-ben született Budapesten. Művészeti író, kiállításrendező. Az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészeti

tudományi Karának angol-magyar szakán diplomázott. 1983-tól a Múcsarnok munkatársa, kortárs magyar és nemzetközi kiállítások szervezésével, rendezésével, katalógusok szerkesztésével foglalkozik. 1984-től jelennek meg írásai különböző kulturális lapokban és kiállítási katalógusokban.

## KOVÁCS EDWARD

1995-ben született Margittán. Költő, kritikus. 2018-ban szerepelt a *Szép versek* antológiában. A 2019-es KULTer stART díj nyertese. Jelenleg a Debreceni Egyetem Irodalom- és Kultúratudományok Doktori Iskola PhD-hallgatója.

## MAGÉN ISTVÁN

1950-ben született Budapesten. Ismert képzőművész, rendszeres publicisztikai tevékenysége mellett elbeszéléseket publikál, könyveket illusztrál. *Isten a fegyvergolyóban* című regényét 2014-ben adta ki a Pont Kiadó. *Apokrif* című prózakötete idén jelent meg a Dr. Kotász Könyvkiadónál.

## MAROS MÁRK

2001-ben született Budapesten. Az ELTE Bölcsész tudományi Karának magyar szakos hallgatója. Verseit és novelláit az Új Bekezdés, a Napút Online, az ÚjNautilus, a Szövet, és a Kifejtő közölte.

## SZEPESI JOLÁN

Versei online irodalmi magazinokban és folyóiratokban, valamint antológiákban jelentek meg (Napút Cédrus, Litera-Túra, Jelenlét Szépirói Kör, Irodalmi Epresskert stb.).

## VOJNITS-PURCSÁR VÍTÓ

1971-ben született Szabadkán. A Magyar Képzőművészeti Egyetem alapszakán képzőművészeti elemző diplomát szerzett, majd a mesterszakon okleveles kortárs művészeti szakíró és kurátor végzettséget. Jelenleg a legújabb technológiai fejlesztéseken alapuló új művészeti kifejezőeszközöket, gyakorlatokat kutatja. Kurátorként és műkritikusként tevékenykedik.



# magyar műhely

MAGYAR MŰHELY művészeti folyóirat | Ötvenkilencedik évfolyam | 198. szám - 2021/4

Felelős szerkesztő: Szombati Bálint

Főmunkatárs: L. Simon László

Szerkesztők: Petőcz András, Szkárosi Endre

Olvasószerkesztő: Demus Zsófia

Alapító szerkesztők: Bujdosó Alpár, Nagy Pál, Papp Tibor

A borítón Eva Mora táncművészeti előadása az Art Market Budapesten, 2021, fotó: Art Lover

Fotó a hátsó borítón: *Párhuzamok*, Piotrków Trybunalski, 2013 (Fotó: Szépségkutató)

Tördelés: Veresbarát Bt.

Nyomdai munkák: *mondAt Kft.*, [www.mondat.hu](http://www.mondat.hu)

Cím/Address: 1072 Budapest, Akácfa utca 20., Hungary | Tel./fax: +36-1-321-4757

Kiadja a Magyar Műhely Alapítvány | 1072 Budapest, Akácfa utca 20.

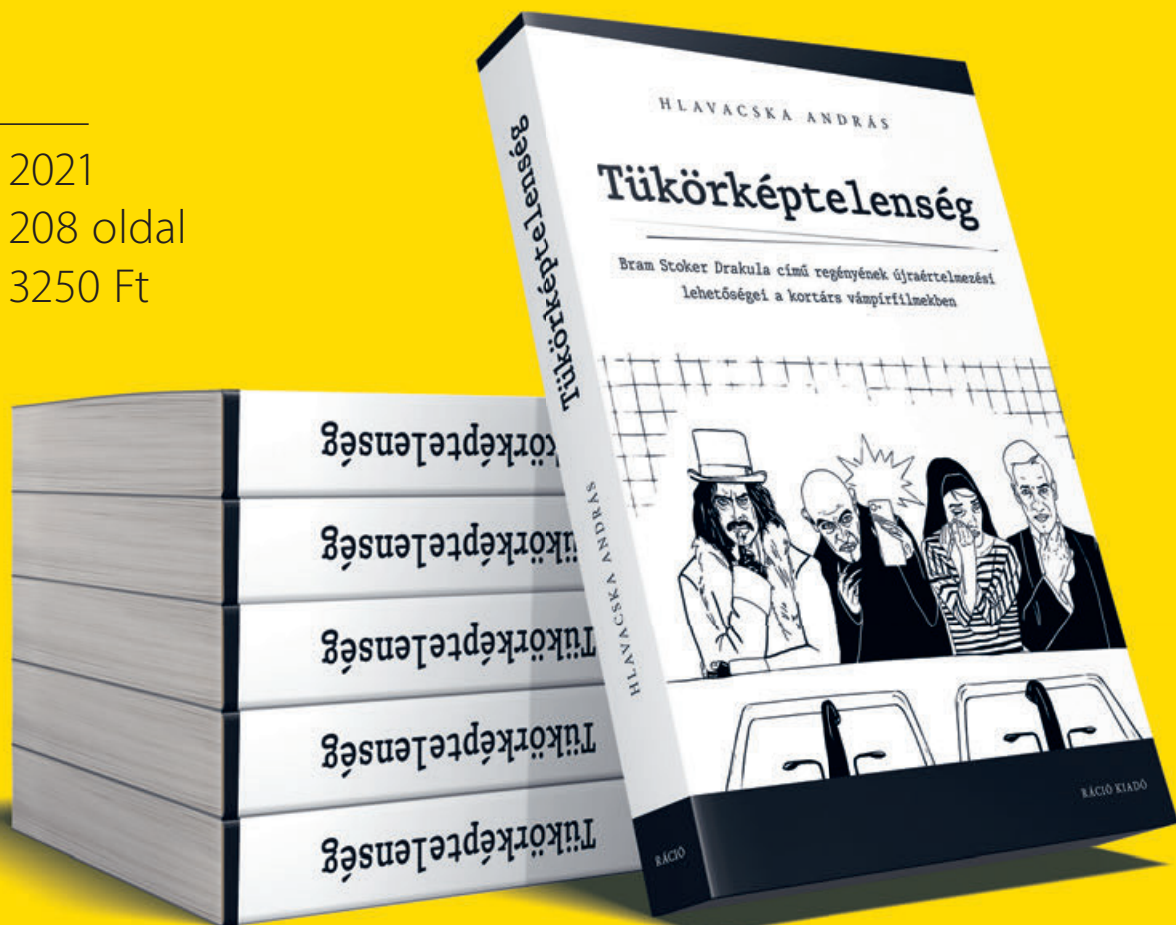
Felelős kiadó: Szombati Bálint

Adószám: 18073946-1-42 | Számlaszám: 10102086-09742602-00000000 | ISSN 0025-0201

Előfizetési díj: 3000 forint/év

Egy szám bolti ára: 800 Ft

2021  
208 oldal  
3250 Ft



A vámpírfilmek alakulástörténetében a hagyománykövető darabok mellett folyamatosan jelen vannak a műfaj megújításával, újraértelmezésével kísérletező filmek. Hlavacská András monográfiája négy összehasonlító elemzésen (*Vámpír a díványon*, *A vámpír árnyéka*, *Hétköznapi vámpírok*, *Csadoros vérszívó*) keresztül mutatja meg, hogy a kortárs alternatív vámpírfilmek a zsáner megújítására törekedve hogyan találnak vissza a gyökereikhez, Bram Stoker 1897-ben megjelent *Drakula* című regényéhez. Egyúttal arra is ráirányítja a figyelmet, hogy a 2014 után megjelent vámpírfilmek miképp szakítanak az *Alkonyat* fémjelzte örökséggel. Az elemzések során nem annyira a regény és a filmek cselekményei, sokkal inkább poétikai jellegzetességeik, metaforahasználatuk, narratív építkezésük, műfajtudatosságuk kerülnek a középpontba. A kiválasztott művek vonatkozásában a *Tükörképtelenség* kérdéssel feltevése kettős: hogyan vezethet minket a kortárs vámpírfilmek mélyebb megértéséhez, ha részletekbe menően ismerjük Stoker regényét és interpretációit; s fordítva, hogyan tárják fel számunkra az alternatív vámpírfilmek a *Drakula* rejtett jelentésrétegeit?



2021  
260 oldal  
3500 Ft

A szürrealisták az emberi pszichét tekintették az utolsó felfedezetlen kontinensnek, és úgy képzelték, tevékenységük lehetőséget nyit egy kiterjedtebb, tágasabb valóság feltárására. A magyar szürrealista alkotók különböző nyelveket és kultúrákat, művészeti ágakat és tudományos diszciplínákat kapcsoltak össze, kirobbanó szabadságvágygal és feltartóztathatatlan képzelőerővel. Ez a kötet a közkeletű megközelítésekkel szakítva nem poétikaként értelmezi a szürrealizmust, hanem éppen mint szellemi beállítottságot kívánja megragadni. A nemzetközi szürrealizmuskutatás friss kérdésirányait figyelembe véve, franciaországi, magyarországi, romániai archívumokat, kéziratok hagyatékait átvizsgálva a monográfia a művekből kibontakozó emberkép és világnézet alapján körvonalazza a magyar szürrealizmushoz kapcsolható elméleti és szépirodalmi alkotásokat, csoportokat, áramlatokat, kísérleteket. André Breton, a mozgalom alapítója a sorszerű, döntő találkozásokat kereste és dokumentálta. Ugyanezt teszi ez a könyv is: a szürrealizmus magyar vonatkozásainak története ilyen találkozások, csoportos vállalkozások elemzése, művészi pályák és érdeklődési körök egymást metsző rétegeinek feltérképezése révén bontakozik ki. A szürrealizmus alkotói hálózatának és érdeklődési köreinek követése nemcsak a mozgalom sok évtizedes, bár néha nehezen követhető folytonosságára enged következtetni, hanem a magyar irodalmi mezőben váratlan összefüggéseket, váratlan kapcsolódási pontokat is kirajzol. A kötetben a magyar irodalom huszadik századi történetének egy rejtőzködő vonulata bomlik ki.

**BALÁZS IMRE JÓZSEF** (sz. 1976) József Attila-díjas irodalomtörténész, kritikus, a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Irodalomtudományi Intézetének docense, a Korunk főszerkesztő-helyettese.



A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a Szépirodalmi Figyelő szerkesztőségében:  
1072 Budapest, Akácfa utca 20.  
Telefon: 06-1 321-8023  
e-mail: szif.szerk@gmail.com  
www.szepirodalmifigyelo.hu

Megjelenés éve: 2021, 580 oldal, 3500 Ft

L. Simon László alkotótevékenységére a műfaji gazdagság jellemző: lineáris költemények, prózaversek, vizuális költészeti alkotások, lettrista kompozíciók, konkrét és konceptművek, művészkönyvek, grafikák, fotográfiák, intermediális művek egyaránt megtalálhatók az életműben, s ugyanez a műfaji heterogenitás jellemző az elméleti írásaira is (esszék, tanulmányok, kritikák, vitairatok stb.): mind-mind a kortárs életmű megjelenítői.

[...]

Az irodalmi egyensúlyteremtés, valamint az önazonosság megőrzése fontos feladat. L. Simon László szerint morális kötelezettség és kötelesség. Ezt is magában rejt a *Huszonöt év* című kötet. „Történeteiben él a nemzet, s ha elfelejtjük őseink történeteit, teremtés- és eredetmítoszait, világmagyarázatait, akkor nem leszünk ugyanazon nemzet tagjai, amelyhez valaha ők tartoztak” – figyelmeztet bennünket az író egy ünnepi beszédében. Ezeket a történeteket, az identitásunkat erősítő közös élményanyagot is visszaírják életünkbe a művei és az alkotásokat megközelítő-elemző befogadók értelmezései.

Egy jubileumi kötetet kézben tartva, befogadói státusból a művészet és az élet profán és szakrális oldalát is mérlegre téve, mások megközelítésében, elemzésében feloldódva így gyűjthetünk erőt, nemzeti önbizalmat, ahogy Móricz írta: „nagyra lelkesülést”.

*Kelemen Erzsébet*

A *Huszonöt év* című kötet Kelemen Erzsébetnek *A szavak ereje. L. Simon László alkotói munkásságáról* című monográfiájával együtt L. Simon László író, költő, szerkesztő írói jubileumának alkalmából jelent meg.



A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a Szépirodalmi Figyelő szerkesztőségében:  
1072 Budapest, Akácfa utca 20.  
Telefon: 06-1 321-8023  
e-mail: szif.szerk@gmail.com  
www.szepirodalmifigyelelo.hu

Megjelenés éve: 2021, 512 oldal, 3500 Ft

L. Simon László József Attila-díjas költő, író, szerkesztő, kultúrpolitikus, a Nemzeti Múzeum főigazgatója napjaink irodalmi és közéletének sokszínű és összetett életművel rendelkező személyisége. Eddig tizenhét önálló könyve jelent meg, köztük egy macedón nyelvű mű Paszkal Gilevszki költő-műfordító tolmácsolásában. Köteteiben fontos szerepet kap a líra, a vizuális költészet, az irodalom határterületeinek kutatása. Elméleti írásainak retorikájában, a prózanyelv poétikai kódoltságában pedig dominánsan jelen vannak az esszé és a tanulmány, valamint a kritika nyelvi-műfaji jellemzői, szemléleti távlatai, alakításmódozatai, így a kritikaesszé-írás is.

[...]

A kutatás második szakaszában a prózai munkásságának jellegzetes sajátosságait vizsgáltam, és az esszéírói tevékenységének értelmező-értékelő, összefoglaló megközelítést alkottam meg. L. Simon László alkotói pályája nyitányának, első kötete megjelenésének 25. évfordulója alkalmából a már megjelent és az új monográfiát egy kötetbe fűzve veheti most kézbe az olvasó.

Ajánlom ezt a könyvet mindazoknak, akik nemcsak szívesen lépnek be egy alkotó világába, de az ismeretlenek feltárására és megértésére is vágnak: egy lineáris vers vagy egy vizuális költemény megfejtésének katartikus hatására, a mindennapjainkat esszébe vagy akár kultúrpolitikai írásokba sűrítő élmények megtapasztalására. S mindez cum virtute verborum, a szavak erejével történik.

*Kelemen Erzsébet*

A *szavak ereje* című monográfia a válogatott tanulmányokat, kritikákat, befogadói olvasatokat tartalmazó *Huszonöt év* című könyvvel együtt L. Simon László írói jubileumának alkalmából jelent meg.



Megjelenés éve: 2021 | Bolti ár: 1921 Ft | Terjedelem: 60 oldal

A száz éve született Pilinszky János tiszteletére a szifonline.hu szerkesztői négysorosok írására kértek fel huszonöt költőt. A felkérésre született szövegek döntő többsége erős, állító mondatokból és sűrűn rakott főnevekből építkezik, hol szorosabban, hol lazábban kapcsolódva Pilinszkyhez. Mégsem mondhatjuk, hogy pusztán stílusgyakorlatokról volna szó, autonóm alkotások készültek. Az egymástól függetlenül beérkezett verseket – ezeket a fényes cserepeket – egyetlen nagy mozaikba rendezték a kötet szerkesztői. Hiszen, ha huszonöt szerző négy sorát összeadjuk, éppen százat kapunk. Annyit, ahány éve Pilinszky János született. Az viszont az Olvasó dolga már, hogy meg-megállva, négysorosok labirintusában kalandozik-e, vagy egyben nézi az ötvenkezes százsort. A rendhagyó, a költő századik születésnapjára megjelent „ötvenkezes” költeményt tartalmazó, száz számozott példányban – a Szépirodalmi Figyelő Alapítvány gondozásában – megjelent egyedi könyvtárgy jelképes, 1921 forintos áron megvásárolható a kiadótól.



A kötet megrendelhető vagy kedvezményesen megvásárolható a Szépirodalmi Figyelő szerkesztőségében:  
1072 Budapest, Akácfa utca 20. • Telefon: 06-1 321-8023 • e-mail: szif.szerk@gmail.com • www.szepirodalmifigyelo.hu



**160 festmény, 110 fotó, plakátok, borítók, dokumentumok és egy kegyetlen Tudósok válogatáslemez!**

A korunkra oly jellemző nemzeti konzultációk mintájára drMáriás a saját művészetével kapcsolatban indított művészeti konzultációt, amelyben egy-egy alkotásával kapcsolatban kikérte fontos emberek véleményét Karácsony Gergelytől Bödöcs Tiborig, Lovasi Andrásról Till Attiláig, Bukta Imrétől Ladik Katalinig, Gerendai Károlytól Györfi Pálig, Pataki Ágától Fábry Sándorig, Mécs Mónikától Pándi Balázsra és még hosszan sorolhatnánk.

Ami ennek nyomán létreött, az egy soha nem látott mértékben színes és sokrétű album: drMáriás legjobb festményei mellett különleges tárlatvezetésként ott állnak a korunk szellemiségét képviselő személyek kapcsolódó szövegei, alattuk pedig képenként az alkotó saját szövegei is. Ezekben elmondja az adott festmény inspirációját, történetét, értelmezését, sorsát, valamint egy-egy olyan fénykép is társul a festmény-szöveg együtteshez, amely családi, művészeti vagy dokumentációs tartalommal egészítve ki teszi sokrétűségét teljessé.

**KERESSE A KÖNYVESBOLTOKBAN A MAGYAR MŰHELY KIADVÁNYÁT!**

Coca-Cola

**KINO HAWANA**

HELIOS

Coca-Cola

**KSIĘGARNIA**

Wydawnictwa  
Opracowania  
Artykuły  
Papiernicze



**KSIĘGARNIA**

**WZDARZENIA**