

FIGYELŐ

FIGYELNI

Szabó T. Anna: *Rögzített mozgás*
Magvető, 2004. 130 oldal, 1490 Ft

A harmincéves költők többnyire boldogtalanok. Szabó T. Anna nem tartozik közéjük. Negyedik kötete, a *RÖGZÍTETT MOZGÁS* bevezető versében így tudósít közérzetéről: „Egyenletes lélegzésben alszom, mint egy meleg ölben.” Nagyszerű képe az élőlények biológiai biztonságérzetének. Nincsenek gátlásai, szerencsére, le is meri írni, rögtön az első ciklus, a FEHÉR nyitó darabjában, A NÉZÉS-ben, hogy boldog, a szó köznapi értelmében is, embernek, nőnek, anyának, ezért tudja zavartalanul látni a világot. Minden sorában ott van az érzékeny értelem, de lírája egy cseppet sem fogalmi, az elvontabb tartalmakat mintha csak a versek anyaga sugallná. Mert úgy érzi, benne is, a világban is rend van (nem mintha a kötetnek nem volnának komorabb, drámaibb szövegei, elsősorban a SÖTÉT című ciklusban, a rend természetéhez a pusztulás is hozzátartozik), elég, ha pontosan rögzít valamilyen látványt, a lényeg úgyis megmutatja magát. Csak (valóságosan és átvitt értelemben) oda kell állni az ablakhoz, csak figyelni kell a felkínálkozó világot. *Figyelni*: ez a *RÖGZÍTETT MOZGÁS* lelegején leírt ige Szabó T. Anna legmélyebb hajlamából következő ételszabály. Ez, kezdettől fogva, lírája leghatékonyabb áramtelepe. És: „a boldogságban az a jó, / hogy figyelni enged”. A világ rendje, szíve dobogása az első ciklusban közvetlen tapasztalat. A maga testében éli át: „Ahogy összevissza belső / gyermek fészke lesz, / ahogy a vad burjánzásból / kéz nő, arc, szemek.” A teherbeesés, a magzat kihordása, megszülése kicsinyített mása a világteremtésnek. Szabó T. Annának amúgy is alapélménye a roppant anyagi világ áradása, apadása, állandó hullámverése. A ciklus legszebb versét, AZ ERŐT olvashatjuk akár világnézeti vallomásnak is. Van egy felsőbb isteni akarat, sugallja ez a részlete: „Szaporodnak és sokasodnak / a sejtek, langyos

víz alatt, / az ősteremtés ritmusában / teszi a dolgát az anyag, / tudat nélküli pusztuló lény / egy nagyobb akarat edénye: / a lüktetést cselekszi csak.” De idézhetném ezt a sort is: „nincsen teremtő és teremtett”, ez meg az önerejéből teremtődő anyagot ünnepli. Egyik megfogalmazás szebb, mint a másik, rám ez is, az is az alapigazságok, a szent igék erejével hat. De, bevallom, engem a bölcséleti-hitbeli meggyőződés ez esetben csak másodsorban érdekel. Sokkal inkább az a mód, ahogy ez vagy amaz a vers szövevébe bele van szőve, ahogy összefogja, egybesodorja a széttartó dallamokat, ahogy a maga testére, de azon túlra is figyelve, egyszerre szenttelen és hevesen személyes, szakszerű tudósítást ír a megtermékenyülés, a méhben alakuló élet, a vajúdás folyamatáról. De több is ez, híradás az egésznek a részletekben megnyilatkozó törvényeiről. Szenttelen is, személyes is? Ha valaki nem hiszi, hogy van ilyen, olvassa el a versindító strófát: „Az erő előbb befelé visz, / a túlfokozott gyönyörre: / a folyót forrásába rántva / a hullámozást magába zárja / a követelő anyaméh – / halad lüktetve, öntudatlan: / kezdete végcélja felé.” Együtt a személytelenül is első személyű erotika, a szeretkezés természetrajza általában és a kevés vonallal is viharosan mozgalmas képbe csak mintegy mellékesen beleírt elvont tartalom, a kis helyre zárt, magától értetődő teleológia. És a mondat könnyű futása, természetes elhelyezkedése a cseppet sem hivalkodó strófaszerkezetben! A hatás sokszor olyasmiken múlik, amit első olvasásra nem is igen venni észre. Mondjuk, a kezdő két sor fordított birtokos szerkezete: hogy az „erő” a „túlfokozott gyönyörre”, csak a második sorban derül ki, vagy az olyan természetesnek tetsző szókapcsolat, a „kezdete végcélja”: milyen nagy, ha tetszik, nyelvi-költői, ha tetszik, gondolati íve van a két kötőanyag nélkül egymás mellé tett szónak! Ahogy a vers visszhangos terét az első strófa „túlfokozott gyönyör”-e és az utolsó „fekete hullám”-a (a vajúdás görccse-fájdalma) teremti. S hadd tegyem még hozzá, hogy a költő el tudja velünk hitetni, amit a kínlódás egy-egy pillanatában talán ő maga sem hisz, hogy a ket-

tó valahogy összetartozik, hogy egylényegű, hogy gyönyör és gyöttelelem kölcsönösen átjárják egymást. Ilyen verset érdemes, ilyen verset mégiscsak érdemes írni. Ha a FEHÉR darabjait rangsorolnom kellene, Az ERŐ mögé a SZÜLŐSZOBÁ-t tenném. (És ha már helyezéseket, érmekezt osztoztatok: Az OSZTÁLY-t raknám a végére, ezt a hibátlanul megcsinált, de lazább-lapályosabb *operettet*, abban érzem a legkevésbé Szabó T. Anna jellemző hangját. Az ERŐ-höz képest persze lazább szövéssé a SZÜLŐSZOBA is. Másféle anyag, másféle megformálás. De napló, így van jól. Már a hangütése, az első sora is: „A folyosón megyek, könnyem potyog / a linóleumra.” Egy nehéz, katartikus fiziológiai próbatétel érzelmekkel alig-alig lágyított leírása. Helyenként olyan, mint egy szűkszávú orvosi lát-lelet. Képzelnék el: számba venni a hét-nyolc órás vajúdás minden mozzanatát, elhithetni a versben, hogy élénk teszi minden mozzanatát, a fájdalmak legmélyén is emlékezetébe vélni mindent, hogy majd ha túl van rajta, verset írhasson belőle. (Szabó Lőrinc jut eszembe, a SZÍVTROMBÓZIS, TIHANY: iszonyú görcsei, halálfélelmé közben mindent feljegyzett, hogy majd hiteles-pontos verset írjon belőle. Ilyesmit csinál Szabó T. Anna is.) Jó ösztönrel csak mértékkel költőiesíti (másutt, egyszer-egyszer megkísérti az ellágyulást) a naplóverset. Egy-egy remek képe annál inkább szemünkben marad. Például ez: „Hogy mozogjon az ajándékgyermek / testem vergődő kosarában.” Vagy a folytatása: „A szorongató belső térből / gépről hallom a szívverését.” Vagy a már emberfeletti kínknak a természetudományból kölcsönvett, Nemes Nagy Ágnes idéző, elemi erejű képe: „A fájdalom nem testi már. / Mint földtani teknőt, kíváj. / Mozgás: helyhez nem köthető.” De éppen mert a színezés nagyon tartózkodó, a SZÜLŐSZOBA lehető irányokat kínál, helyet hogy képzeletünknek.

A FEHÉR-et négy rokontermészetű ciklus követi. Már a címük is eligazít: HELYRAJZ, FORGALOM, TÉLI ABLAK, HÁZTÁJ. Egyik költőietlenebb, mint a másik, lírát legfeljebb a TÉLI ABLAK ígér. Az imént még befelé forduló szem most a kinti világra tekint. De nem egyszerűen kifelé. Egy olyan tájra, amelyet, legalábbis úgy, ahogy Szabó T. Anna, nemigen használtak költői anyagul. Legfeljebb színpadnak, színpadi díszletnek, metaforafélének. De a modern nagyvárost, önmagáért, a sivár utak-te-

rek, a kőtömbök-betonfalak, a célszerű vagy bizonytalan rendeltetésű idomtalan vagy akár tetszetős tárgyak tömkelegét, a „zajló tértektoniká”-t, az „állóképen” is a „vágatás”-t, a szakadatlanul áradó forgalmat, a korszerű technika lár-más csodáit, a hajnaltól éjfélig gyalogosan vagy járműveken áradó személytelen tömeget így, ilyen súllyal, és megkockázatom: ilyen kedvtelve még senki sem örökítette meg. Vagy nem is a látvány nyűgözi le, hanem a látás gyönyörűsége? Hogy akárhová néz, mindent észrevesz? Hogy ahová néz, az a részlet kiéleledik, megelevenedik, csak jól kell beállítani a távolságot? Mintha naphosszat az ablakban állna, végigpásztázna mindent, ami onnan befogható. Élvezi a felajzott figyelmet, hogy megingt felkapjam ezt a szót. Ahogy más, vagy akár ő, egy szép erdőt, egy szokatlanul megvilágított folyókanyarulatot, egy különös formájú hegyet, egy tündéri kertet néz elragadtattottan. Az ő szemében a feltámadó szél előtt a Szörény utcában is „megdől a tér”, megejtí a Kerepesi út villogó fény-árny játéka („üvegek, fémek, tükkörfények / freckelők be a nyugtalan tere”) és, észreveszi a járművek közt, a kerekék alatt sodródó, táncoló olajos szerelőkesztyűt, híven közvetíti az „ötujjas vergődés meg bukdosás”, úgy tetszik, teljes mozgássorát, és mint ha szándéktalanul, mellékesen egy groteszk, majdnem tragikus lét-drámát állítana színpadra. Más pillanatképeim is meg-megsejtí az olvasó az efféle, cseppet sem tolakodóan odatett többletet, háttérjelentést. Mondjuk, a reklám-felületek, az óriásplakátok. Ahogy háromemeletnyi magasban, kötélén lógva egy ember „lágý ragaccsal / kenegeti egy báva angyal, / egy szárnyas manóknak bokáját”, s helyére „kockákból összerakva” (jellemző, hogy az ilyen látszólag elhanyagolható részletekre is van szeme Szabó T. Annának) odakerül „egy számítógép-monitor” képe „háromszázszoros nagyításban”. Olvasom s máris érzem, hogy zúdul rám erőszakosan, avatkozik bele közérzetembe a szép új világ, elháríthatatlanul. Az imént a látás gyönyörűségét emlegettem. Ehhez az is hozzátartozik, hogy Szabó T. Annának operatőrtermészete van. Tudja: ilyen kameraállásból így, amolyanból úgy látja, láttathatja a világot. Láthatóan hisz benne, hogy amit a lehető legpontosabban rögzít, majd önerejéből megteszi a magáét. Megesik persze, hogy mégis úgy érzi: a fantáziátlan rögzítés szegényes, be-beilleszt a képbe egy-egy

színesebb jelzőt, fordulatot, metaforát. Az olvasó latolgathatja, jól teszi-e. Ki-ki ízlése szerint. Én, hogy példát is mondjak, „*a fényszórók csillagrajá*”-t túlságosan is szépnek érzem. A díszítőösztön, az elandalódás (ritkán találkozhatni velük a verseiben) nem válik hasznára. De hadd tegyem gyorsan hozzá: hatásosak, nagyszerűek azok az alig észrevehető mozdulatok, ahogy a fényképjeneteket, a krónikás-prózát váratlanul felizzítja. Tartalmas, sokféle sugárzó metaforákkal, képzetekkel. Egy kis verse, a LOCSOLÓKOSCI így indul: „*Éjfélt elmúlt. Mossák az utcát. / Ezt a legtöbben átallusszák.*” Un-tig ismert nagyvárosi esemény, annyi szóval, amennyi kell. Legfeljebb az tűnik fel, ha ugyan feltűnik (s éppen az a jó benne, hogy egy ilyen mutatvány belesimul a környezetébe), hogy a két sort szokatlanul hosszú, négy szótagos rím pántolja össze. De aztán a képsor egy kicsit elmozdul, s ezzel a vers valami nehezen elemezhető üdvös többletet nyer. A kopár való mellett, mögött egy pillanatra megjelenik a fél-álom, a hallucináció lehető, de kibontatlan képzettársításokkal zsúfolt közege. Vagy: a négyesrnyi versdarabban a szavak kiszakadnak a földön járó tudósítás szűk teréből. Az „*álmok sötétjén túlvilági fényjel*”, a „*hangtalan tor-kolatlú*”, de akár a szakszerű, természettudományos „*retina*” is egész más nyelvi közegbe tartozik, mint a „*mossák az utcát*”. Ráadásul a verskezdet kényelmes gyalogtempója felgyorsul, hirtelen drámai feszültség támad. De ez csak egy pillanata a versnek. A befejezés megint lelassul, a kép természetelví. Nemes Nagy Ágnes írta, hogy a versben „*az érzelmi intenzitás és az elernyedés (feloldódás) viszonya*” a legfontosabb. És magyarázatul hozzáteszi: „*a kiáltás és a suttogás, az erős és a gyenge, a gyors és a lassú*” egymást váltásai. Ez a vers (a kötet más versei is) tanúsítja, hogy Szabó T. Anna érzi a vers dinamikai szükségleteit. Ezt szolgálják a jókor használt vágások, a hézagok, a folyamatos közlést megtörő kihagyások, hiányok. (Ennek a technikának is Nemes Nagy Ágnes volt a mestere.) Kényes módszer, meg is roncsolhatja a verset. Úgy kell vágni, hogy az üresen hagyott helyek csak fokozzák a kohéziót. A RÖGZÍTETT MOZGÁS nem egy verse bizonyítja, milyen biztos kézzel csinálja ezt is Szabó T. Anna. A VILLÁM a kötet utolsó verstömbjébe, a VADVÍZ-be került. Ez a ciklus feloldja az előző, a SÖTÉT komorságát-feszültségét, ember és vi-

lág, élőlény és természet széthúzó, összetartó kapcsolatáról, születés és pusztulás együttállásáról beszél, a sokformájú anyagról, amely „*holtában is él, / és elevenen is halott*”. A VILLÁM egy vihar előérzetét, a sűrűsödő villamos feszültséget, a lezúduló záport ábrázolja. Természetvers? Az is. De ha jobban odafigyelünk, megérezzük tág terét, nagyobb léptékét, a viharzó mindenség alján szorongó teremtmény riadalmát, talán „*az elmúlás éterszagát*” is, hogy egy másik verse remek sorát idézzem. És hogy ez így van, abban nagy része van az imént jellemzett előadásmódnak, az iramváltásoknak, a lassításnak-gyorsításnak, a hézagoknak, töréseknek. Nem tudom megállni, hogy ne idézzem néhány szakaszát: „*Aztán elalszom, mint a fa. / Gyökér fűrődik a sötétbe. / Az elektromos éjszaka / kilók a világ peremére. / A villanás! A csattanás! / Febránt fektemből. Tüzes álmom, / levegőtlen szívdobbanás: / a villám átfutott a házon. / Aztán a zúgás. Az eső. / Ostorok csípős suhogása. / Forró. Majd egyre hűvösebb. / Jeges borogatás a lázra. / Záporzag. Termő rothadás. / Csak fekszüink, hallgatjuk a csöndet. / Villámcsapás. Kígyómarás. / A föld sebei gőzölögnek. / A láthatatlan fellegek / szikláit tovaahömpölyögnek. / Visszhangos tér. Lélegzetek. / Zihálunk. Hallgatjuk a csöndet.*” Elragadtatott vers, meredeken szövik fel az íve, de írója egy pillanatra sem engedi ki a kezéből. Lírájának különben is földközeli természete van. Mondhatni, érzékies viszonyban van a világgal, tárgyakkal, anyagokkal. Nem csak a szemével, a bőrével is lát. Álomban is tudja, milyen a hűtőből kivett „*sárga, felpattogzott bőrű szárnyas*”, tudja, hogy a hengerüvegben „*libabőrös uborkák*” szoronganak, ismeri a „*nyúzott murok nyers szagát*”, de tud más dolgokat, távolabbiakat is. Hogy ha elvirágzik a porcsinrózsa, a virág helyén „*bolyhos vattaszálak*” vannak, hogy a mikulásvirágnak „*fellevele*” és „*álvirágzata*” van, hogy a tyúktekintet „*éles és üres, fókuszálatlan*”, hogy milyen színű a léprigó, és milyen a hangja, hogy milyen a nyúl, a fácán, a cinke, a róka nyoma, milyen a nagy testű kutyáé, a macskáé vagy a pincsié, milyen az elgázolt, szétlapított állat, hogy tépkedi a rigó a „*hosszú, rángó férgyet*”, hogy a konyhában a reszelő mozgás közben „*remegő fényrésztert riszál*” a falra. Akit ennyire érdekelnék környezete részletei, ilyen meghitt viszonyban van a kisvilággal, az szólhat csak hitelenen nagyobbakról is.

Lator László

„MEGFAKULT MELÓDIÁK”

Vadász Géza: *A legfőbb tudomány noran*, 2004. 100 oldal, 1600 Ft

„*A férfiak mind ugyanazt akarják*” – hirdette nemrégiben úton-útfélen egy öles sörreklám. Nem tudom, hogy Vadász Géza szereti-e a sört, de annyi bizonyos, hogy beszédesen bizonyítja a sztereotípiák igazságát: életműve egy-két ritka kivételtől eltekintve kizárólag erotikus versekből áll,¹ a költőt a nemiségen kívül szemlátomást semmi egyéb nem foglalkoztatja, nem a verstant, hanem a szeretkezést tartja a „*legfőbb tudománynak*”. Nőfaló gerjedelme, mi tagadás, kissé irritáló,² mint ahogy a sokadik ordító óriásplakát sem mosolyt fakaszt már, hanem ingerült vállrándítást. Habár. Aki szomjas (és talpig férfi), az nyilván nem a vállát rángatja, hanem indul sört venni azon minutában. Hiszen olyan ingerlő látvány az ezerszeresére nagyított sörösüveg (amely a következő plakáton már a maga párás, hamvas meztelenségében, címkéjét bikiniként levette hever a nudistasör-paradicsom strandján), hogy biztos a reklám sikere. A fantázia teszi, az aszociáció kényszere, az olthatatlan szomj: „*Mit művelhet egymással két test? / Tudhatsz biztosat, sejthetsz kétest: / forrón liktetve ostoroz vad / kamasz-fantáziád*” (KAMASZ).

Ilyen fantáziáló kamasz Vadász Géza költői énje is: legtöbb verse a diákdalok szabados modorában beszél magáról és a nőkről. „*Dicsőséges diákkoromban*” kezdődik a kötet, és szintén

egy – bár más hangnemű, de beszédes című – diákkori verssel zárul (ÉN KÖNNYŰ KÉZZEL...). A szerző, az utószó tanúsága szerint, rövid ideig az Eötvös Collegium hallgatója volt, ahol a hagyomány szerint olyan trágár dalokat énekelt a tanuló ifjúság, mint például AZ ESZKIMÓ LEÁNYT... ÉS A NÉPSZÍNHÁZ UTCA RÉME;³ az intézmény légköre, úgy tűnik, döntő hatással volt költői fejlődésére, de versei, talán a csattanós-borsos limerikeket és a LÁNYOK ÉS EGY GAZDAG SZAKÁCS LÁNYÁHOZ című halvány utánköltéseket kivéve, nem a diákdalok tekintélyt nem ismerő felszabadult durvaságával szólnak, hanem inkább a nagy költészet modorát imitálják modorosan.

Mindjárt a címadó vers Petőfi DEÁKPÁLYÁM, EGY TELEM DEBRECENBEN ÉS MEGVALLOM, HOGY... című verseinek hangjára emlékeztet (felesleges is volna előszámlálni a szövegszerű párhuzamokat), de Petőfi ott kísért a KÖLTÉSZET ÉS VALÓSÁG szövegében is, amely nemcsak a lánglelkű poéta parodisztikus humorát és ARANY LACINAK című versét parafrázálja, de erősen emlékeztet a költő SZÍN ÉS VALÓ című versére – csakhogy míg abban a naiv ifjú keservesen döbben rá az imádott nő valódi természetére, addig a Vadász-vers beszélője éppenséggel kellemesen csalódik szerelmében (hiszen „*Odanyargal egyenest / S odabenn van, / benn a lyukban*).⁴

Vadász Géza „*nembeli emberként*” definiálja magát,⁵ az „*örömev*” vezérli, vagyis a vágyról való írás mint a költészet egyetlen autentikus célja, és „*ebben rejlik a szó szoros értelmében kihívó ereje is: hiszen közvetve nemzeti líránk egészét vagy legalábbis nagyobb s általunk legfontosabbnak érzett részét marasztalja el a mellébeszélés vétkében*”,⁶ tehát csaláson kapja nagy költőinket, akik vágyaikat, csakis látszólag, megfinomítva költészetté nemesítik a testnedveket. (Ezt a hivatalos vonulatot, szerencsére, Vadász mellett sokan ellensúlyozzák, lásd Réz Pál remek MAGYAR ERATO⁷ című antológiáját.) Bezzeg Vadász

¹ „*Konkrétan a jó öreg Géza bácsi akkora malac, hogy a farka is belekunkorodik. A naptárban fellelhető összes női nevet ráhúzza valami sikamlós rímre: Ivetke kivette, bevette, Olga szex-rabszolga, Aletta nyalatta, és könnyen kitalálhatják, mi passzol arra, hogy Lina.*” oil. *Mancs*, 2004. 06. 10.

² Lásd: Dérczy Péter: NEM KOMOLY JÁTÉK. *Élet és Irodalom*, 48. évfolyam, 20. szám, KÖVETÉSI TÁVOLSÁG. Vess össze továbbá: „*Édes szentem, ha itt volnál, megcsokolnám fürted alá futó nyakad, hogy nem vagy intelligens, mert azzal is nőbb vagy. Tudod, szívem, szerintem a nőben az intelligenciát szeretni: sunyi homoszexualitás. [...] Mikor ösztönbeszélő hallgatásban mered rám két nagy szemed, mely úgy hasonlít a hazatérő tehén végtelen gyöngéd, isteni-buta szeméhez s melyből rám folyik a magát folytatni akaró élet delejes misztikuma. [...] Vágy mikor ölelésemre lassú artikulátlan bűgást hallatsz, mint a cirógatott bornyú.*” Szabó Dezső: LEVÉL KATÁHOZ. *Nyugat*, DISPUTA, 1912, 21. szám.

³ Bővebben lásd: Szász Imre: MÉNESI ÚT. Regény és dokumentum. Magvető, 1987.

⁴ Vágy ahogy egy kortárs költő, Réti Csonka László fogalmaz: „*Feléd zúdultam, / Azután beléd.*”

⁵ Ferencz Győző: ÚJ BORZONGÁS. *Népszabadság*, 2004. április 17. Ugyanitt futólag, de találóan veti össze az idős dalénekeskel, Uhrin Benedekkel Vadász Géza magamutogató személyiségét.

⁶ Takács Ferenc: ÖRÖMEV. *Mozgó Világ*, 2004/5.

⁷ MAGYAR HÍRMONDÓ sorozat, Magvető, 1986.

Gézánál az udvarlás rögtön és gyorsan vezet viharos egyesüléshez, aztán viszont elkerülhetetlenül következik az új nő becserkészése. Hiába állapodik meg imitt-amott (ahogy vázlatos életrajzából is megtudhatjuk), nem való neki a *költőileg lakozás*: költőileg kell végigrohannia az életútton.⁸

Mintha Vadász a tizenkilencedik és huszadik századi magyar költészet minden pikáns kalandját egy személyben próbálná végigélni, de Don Juan helyett csak Leporellóként ágál képzelete színpadán, megszámlálhatatlan szerelmét sorolja széles, színpadias gesztusokkal, meg-megbicsakló hangon, hol grófkisasszonyoknak udvarló romantikus lovagot, hol pornográf pojácát alakítva – vagy még inkább: a romantikus lovagból előbukkanó pornográf pojácát. Erre nemcsak a biedermeier dalok közétébe ékelt durva limerikék utalnak, hanem egy-némely emelkedett vers (TE GYÖNYÖRŰ VAGY..., A CSÁBÍTÁS) szókimondó zárószorai is, amelyek leleplezik az átszellemült trubadúr nagyon is földi szándékait.

Igaz, hogy a lírai költészetnek még a legjava is, ha a testről szól, óhatatlanul a giccs és a komikum határán jár – hiszen, ahogy Weöres Sándor fogalmaz, a legmagasztosabb szeretők is csak azt teszik, „*mit például a sintér is tehetne*”. Vadász a testiség mibenlétét akarja megénekelni, viszont ügyet sem vet a szerelemre. Ez öreg hiba, mert a versek nem mutatnak túl önmagukon: „*a testről, csak a testről*” szólnak, mint azt Lator László rövid ismertetése is megjegyzi a kötet borítóján – bár nagyon ritkán (DUENDE, NARCISSZA, A LEGFŐBB TUDOMÁNY) mégis túl-emelkednek a szerelem pusztán testies szemléletén a démonok és mítoszok birodalmába. Ha Vadász vállalja, hogy csakis az erotikáról ír, akkor a mindent felégető szenvedélyig is el kellene jutnia: a komikus helyett a kozmikus kéjhez, ahol nem pojácák, hanem faunok uralodnak, Don Juan helyett pedig maga Dionüszosz. Nem véletlen, hogy a kötetben megszólaló hangok közül éppen a Weöres Sándor

⁸ Petőfi Sándor: JAVULÁSI SZÁNDÉK. Hogy hogyan képzelte ezt a javulási szándékot valójában, azt egy másik verséből láthatjuk: „*Ugy estenként csak nekiülök, / Té meg majd aszalatt / Lefekszel szépen s melegíted / Előre ágyamat. // S ha elkészül egy-egy dicső vers, / Én is levetkezem, / Hozzad simúlok és azt mondom: / Menj beljebb, gyermekem!*” (Petőfi Sándor: ZSUSZSIÁHOZ.)

ré hiányzik: az ő Priaposzt és Ámort egyaránt vállaló költészetében nincs helye mellébeszélésnek vagy elfojtásnak.

Vadász Géza viszont még akkor is mellébeszél, amikor a tárgyra tér, mert nemcsak hogy nem a saját hangján szól, de a másokét is eltorzítja. Magyar írók egész kórusa szólal meg itt, mintha mindannyian csaláson kapattak volna, holott sokan inkább csak szemérmesek voltak, mintsem álszentek. Igaztalanul citáltatik például (igaz, hogy csak egy-két utalás erejéig) a magyar költészet legjobb szerelmes verseit író József Attila (ESZTI FÉNY) vagy éppen Vörösmarty (PERVERZ ITTLÉTEM); Vadász nem bántja, sőt láthatóan tiszteli Somlyó Zoltánt, mert imitációt ír Somlyó MÁRIA ABARIENDOS című eksztatikus versére (DUENDE); viszont sokat és sokszor utal a képmutatással nem, de hetyke-romantikus stilizálással már inkább vádolható Petőfire, az említettek mellett a BEFORDULTAM A KONYHÁRA ÉS A BESZÉL A FÁKKAL A BÚS ŐSI SZÉL egy-egy sorára (HOGYHA MÁR NEM).

A legmeglepőbb azonban, hogy két Babits-verset is kiforgat: a JÁTSZANÉK A KEZÉVEL a hasonló című, költőjére annyira bajt hozó frivol, ráadásul fölösleges átírata (talán az eredeti hang könnyedsége-finomsága provokálhatta a vaskos fantáziájú Vadászt), a CUKRÁSZKISASSZONY (fiktív?) mottója pedig, ha nem tévedek, Babits fogarasi szerelmére, az Emma nevű cukrászkisasszonyra utal, ám míg Babits SUGÁR című versében fésülködő nő szerepel, Vadász Gézánál fürdő-szépítkező nő illegitimitási magát az édesszájú költő előtt (a hang egyébként sokkalta inkább Nadányi Zoltán MARIANN A KÁDBAN című versére emlékeztet, de a Vadász-vers párbeszéde édeskesőbb, frívolebb, csiklandósabb).

Akadnak még sokkal kirívóbb megoldások is: az EGY SZÍNÉSNŐHÖZ című versben a Bajor Giziért rajongó Szabó Lőrinc és az Anna-rajongó Juhász Gyula izgatott sorait alakítja át és mossa össze obszcenül lihegő strófkákká, vagy éppen két Vajda János-vers (A SZERELEM HATALMA, IDYLL) sorait montírozza össze változtatás nélkül új, egységes, ám komikusan abszurd szöveggé. A költő dilettáns hivalkodással (az évszámok idézőjelbe tételével!) jelzi is, hogy nem saját versről van szó. A dilettantizmusnak amúgy is sok nyoma van a kötetben, de még ez sem igazán hiteles: mintha Vadász még dilettantizmusát is fitogtatni akarná, hiszen egyébként a „*nyelvi kifejezhetőség kudarcai mö-*

gött – még a legröhejesebb dilettáns esetében is – mindig ott rejtőzik [...] a komor elem: az esendőség, a szánalmasság nem mindig vicces élethelyzete”.⁹

Vadász Géza valójában nem dilettáns és nem profi, hanem karikatúra: a férfiasság megtestesült sztereotípiája. Ha azonban tényleg sört iszik, nem kellene vizet (ráadásul desztillált vizet) prédikálnia: bátran átengedhetné magát a részegség dionüszoszi szenvedélyének. Kritikusai nem véletlenül gyanúsítják súlytalan szerepjáttékkal: Vadász Gézának nincsen karakteres arca, hiába a kötetben a fotográfia. Igaz, hogy „*ha nincs, akkor is van*”¹⁰ – viszont: ha van, akkor sincsen. Csak egy innen-onnan ellesett, legtöbbször hamis, de helyenként igazi szenvedéllyel átfűtött hang létezik, egy másodlagos dálnok, aki az elődeitől (vagy Leporello gyanánt *uraitól*) megtanult slágereket és „megfakult melódiákat” (KISVÁROS) adja elő, hol bravúrosan, hol botladozva. De vajon szűkségünk van-e újabb imitátorokra? Nem Petőfi-nek van-e igaza mégis: „*Fogj tollat, és írj, hogyha van erőd / Haladni, merre más még nem haladt; / Ha nincs: ragadj ekét vagy kaptafát, / S vágd a földhöz silány dorombodat!*”¹¹

Szabó T. Anna

LOVAGOK EGYMÁS KÖZT

Krúdy Gyula: *Bródy Sándor vagy A nap lovagja*
Az utósóztól írta Alexander Brody
noran, 2004. 228 oldal, 2000 Ft

1925-ben Nagy Lajos érdekes kritikát közölt a *Nyugat*-ban Bródy Sándor posztumusz, Rembrandtról szóló novellasorozatáról. Itt olvasható: „*Formátlansága kevesebb, mint a regény formá-*

ja, mert csupán szerves egésszé fölfokozódnai nem tudó novellák egymás mellé rakása a REMBRANDT. Csakis annyiban egységes és egy mű, hogy valamennyi novella Rembrandtról szól, meg hogy a többiek támasztó ereje nélkül a legtöbb darabja nem állhatna meg mint zárt, valamit elejétől végéig elmondó írás, szóval némelyik novella maga is töredék.” Akárha Krúdy Bródy-regényéről szólnának e kissé csikorgó sorok. A kötet csak annyiban egységes, hogy mindegyik novella, tárca, szösszennet Bródyról szól, önállóan tán egyik sem állna meg, és némelyik maga is töredék. Ugyanaz a formaprobléma, ugyanaz a hiánya az egységnek, ugyanaz a dramaturgia: egy neves ember, művészársz maszkjába bújva elmondani saját fájdalmainkat, örömeinket. És ekkor talán aligha véletlen, hogy Krúdy éppen Bródy Sándort választotta regénye hőisének. Hiszen a külső és belső rokonság nyilvánvaló; mindketten női ágyak csatárai, szívítpró meleg szeműek, a kulinária megszállottjai (de fontos eltérés, hogy Bródy passzionátus szakács, míg Krúdy csak ételélvező), lakásról lakásra, szállodáról szállodára vándorló hivatásos hontalanok, fiákeres, gumirádlis útjukat több házasság, sok gyerek tartkítja, de ki törődik velük, kinek van ideje rájuk?! – hiszen a versenybíró már felszólította a lovasokat starthelyük elfoglalására: starthooooo, start-hooooo! A nő egyébként is csak arra jó, hogy vakargassa a másnapos ember talpát; a gyerek nyűg, nem egyéb. Osztódással szaporodó adósságok, szakadatlan birkózás a külső és belső totalizátorrel, megfeszített újságírói munka; irodalmi munka is persze, ám ez olykor alig választható el a zsurnalizmustól, az éjjel kártyát tartó kéz másnap hajnalban ugyanazzal a lendülettel írt apró tárcát, mint novellalameket. Pályájuk ívének hasonlósága szintén egyértelmű: hanyatlástörténet, nem más. A kezdet fanfárosan ünnepi, mindketten az irodalom és az élet roppant állkapcsú arslánjai, léptükre megnyílik az összes redakció ajtaja, lehullik minden selyembugyika, csak rájuk süt vasárnap arany napja, hogy aztán a hétfő, sőt szerda fád fénye következzék, a nők mások hátát vakargatják, a közönség nem vágyik immár jelzőikre, a szellem kifárad, és vele a test is; Bródy szíven lövi magát Bécsben, Krúdy a bor elmeosztályra viszi, aztán a hideg feltámadás, a purgatórium, végül már csak a családodott legyintés és az élet summája: „*Azt hittük, hogy örökös vasárnap van.*” Ez Krúdy utolsó monda-

⁹ Dérczy Péter: i. m. Összehasonlításként érdemes felidézni az idős poéta, az egyébként hazafias dalokat író Katona László Vadász Géza melankóliájára hajazó versrészletét: „*Hol vagytok ti lányok, / régi boldog nyárok; / hol a romantika, / s régi boldog álmok?! // Hol vagytok ti lányok, / régi »lányos« lányok; / kik még tiszta szívvel / gyújtottatok lángot! // Hol vagytok ti lányok, / romantikus lángok?! / Miért tüntetek el / tiszta ifjúságok?»* (A MAI LÁNYOK.)

¹⁰ Ferencz Győző: i. m.

¹¹ Petőfi Sándor: Az UTÁNZÓKÖZÖS.

tainak egyike, melyet Móricz jegyzett fel nagy pályatársa nekrológiájában: *Krúdy elaludt*.

De ebben a regényben még messze az utolsó másnapos hajnal. A Bródy halála utáni évben, 1925-ben járunk. Különös év ez, Krúdy két írói portrét fest ekkor, Bródyé mellett Adyt próbálja megrajzolni; az ADY ENDRE ÉJSZAKÁI ugyancsak 1925-ös datálású. Ekkor még csak délutánra lejt, Krúdy még – nagyjából – ereje teljében, noha a siker már elhagyta, még remél, még – bizonyos megszorításokkal! – legyőzhetetlennek hiszi magát, és az erőfeszítéseket hamarosan roppant írói tettek koronázzák, elkövetkeznek a szédületes gyomornovellák, A HAS EZEREGYÉJSZAKÁJA, jön AZ UTOLSÓ GAVALLÉR, a ZÖLD ÁSZ, a PURGATORIUM, majd a minden összegző főmű: BOLDOGULT ÚRFIKOROMBAN. De a siker nem jön el többé, a villanyt 1933-ban minden értelemben kikapcsolták, és a legnagyobb magyar prózaíró után mindössze egy – hiányos! – pakli magyar kártya maradt.

Vajon mi vitte rá, hogy közelmúltban meghalt két pályatársáról is irodalmi portrét fessen? Hogy önarcképnek is készültek ezek a regényes ábrázolások, az vitán felül áll, és hogy éppen e két mestert választotta modelljének, az is egyszerűen magyarázható: a fent leírt hasonlóságokon túl Krúdy kettőjükben az egész 1918/19 előtti Magyarország mitikus alakjait látta, ők voltak szemléletében a „régii Magyarország” írófejedelmei. A két trón ledől, ledől Ferenc József is, és ezzel véget ért egy világ, Krúdy számára az egyetlen lakható. „Úgy nézem, hogy a tunya, üldögélő, nagyokat evő magyar élet a történelem könyvébe kerül. A férfigerincek elszoktak a hosszú háború alatt a tölgyfa megállapodottságtól. Ruganyos, zenebonás, nyugtalan életmód következik. A szép, kövér embereknek befellegzett” – írta egy 1919-es cikkében (MAGYAR HASAK). És feltehetően érezte, hogy vége neki is, a szép irodalom korának befellegzett, a világháború elsodort egy országot, melyben otthon érezte magát, mely patriarhálisán dorombolt mellényzsebében, melyet familiáris kedvvel latolgatott, izlelgetett. Látta bűneit, mocskát, látta álságosságát, hazugságait, de mégis az övé volt, egynek tudta magát vele. És ezt a mély együttérzést, összefonódást érezte Adyban, Bródyban. Ők voltak a nap lovagjai. És a halottnak élni lovagolnak immár. De Krúdy még itt van, és most visszanéz az elmaradt társakra.

Többször is regénynek neveztem a Bródy-könyvet, mert a címének ellentmondva iroda-

lomtörténeti vagy életrajzi munkának semmiképpen sem tekinthető. Se Bródy személyéről, se műveiről, se a korszak szigorúbban vett eseményeiről nem tudhat meg semmit a fűrész kedvű olvasó. Hogy Bródy író volt, az valahogy érdektelennek, jelentéktelennek látszik. Ha irodalomról esik szó, legfeljebb a honorárium szemszögéből. Egy ilyen alkalommal derül ki például, hogy Bródy nem szereti a készpénzt, ami kisebb megütközést kelt az Otthon-körben. De aztán lehull a fátyol, és kislül, hogy az öngyilkosságból visszatért író mindössze remekül felépített kávéházi tréfát űzött, ugyanis csak a „Kis Készpénzt” nem szereti, a „Nagy Készpénzt” annál inkább. (Milyen méltánytalanság, hogy szinte sosem jutott hozzá!) Esztétikai nézeteket, irodalmi műhelytitkokat, vallomásokot a szakmáról, emlékezetes olvasmányélményekről – az ilyesmit mindhiába keresnénk, Bródy legfeljebb olyan súlyos tárgyi tévedésekkel terhelt kijelentéseket tesz, hogy Rembrandt egy „vén, izraelita festő” volt, meg azt, hogy Puskin és Dosztojevszkij külföldön, „idegen éghajlat alatt” írta nagy műveit. Továbbá kinyilatkoztatja, hogy az a nagy művészet, ha valaki képes megírni egy leves történetét. Na de ezt maga Krúdy is mondhatta volna... (Krúdy egyébként is ellenszenvesnek tartotta, ha társaságában valaki irodalomról beszélt, egyszer leütötte egy asztaltársát, mert az izgága fiatalember kétszeres határozott tiltása ellenére harmadszor is a literatúra ügyeire akarta terelni a beszélgetést. Több visszaemlékezés szerint is Krúdy érdeklődését egyetlen nagy kérdés kötötte le: vajon milyen lehet négy deci?!) Krúdy egész világát dezintellektualizálja, lefokozza szellemileg; ebben a társaságban még Ferenczi Sándor, a pszichoanalízis nemzetközileg is egyik legelismertebb tagja, Freud levelezőpartnere is elbárgyul, és Krúdy nem állja a következő szavakat adni a szájába: „Freudnak van egy teóriája, amely szerint a szívbajosok amúgy is álmukban élik ki magukat, nem kerül nekik különösebb izommunkájukba az utazás, a lépcsőn való járás-kelés, sőt még egyéb testi munka sem, amelyetől bizonyára félnének.” És aztán Bródy ekként sajátítja el a tant: „Azt hiszem, Freud tanár úr, akinek álommagyarázatait legalábbis annyira értekelem manapság, mint akár Tóthnéét, a híres egri javasasszonyét: nem sok jót jósolna álmaimból.” Szó sincs iróniáról: az író gondolatvilágában Freud és Tóthné valóban egy nívón áll. De hát Freud itt nem Sigmund

Freud (1856–1939), a pszichoanalízis megalapítója, miként Ferenczi Sándor (1873–1933) sem a lélekelemzés magántanára, fiktívvé lettek mindketten. Krúdy regényt írt, nem irodalomtörténetet, és ezért cseppet sem zavaró vagy feszélyező, hogy voltaképpen egy nemrég elhunyt pályatársáról írt könyvet, ami különben rettentően kockázatos vállalkozás lett volna. (Mutatis mutandis: el tudunk-e képzelni egy 2004-es datálású könyvet, melynek címe PETRI GYÖRGY, AVAGY A KOCSMAASZTALOK LOVAGJA lenne?) Ám Krúdy tévedhetetlen esztétikai ösztöne megmenti a kötetet, hisz a valóságos alak és az összes többi, még élő társ másodpercek alatt a fikció világába oldódik. Hiába az első novellában a reális, irodalomtörténeti alakok, Molnár Ferenc vagy az újságíró Salamon Ödön, hiába a margitszigeti szálló nagyon is konkrét szobaszámjai, a reggeli hangulatban – melyben Bródy háziúri önelégültséggel járja végig a hotelt – eltűnik a realitás, Bródy Szindbáddá alakul, ő lesz az utolsó gavallér vagy Pistoli, de semmiképpen sem a história Bródy Sándora. E korai órában egyszerre csak egy Krúdy-regény kellős közepén találjuk magunkat, a nagyváros egészen kisvárosiasá alakul, a familiáris viszonyok legfőbb kényura pedig a „*fantomos*” (Ady kedvelt szava) Bródy, aki egyrészt a portást küldi el telefonálni, másrészt a cselédnek szól, hogy kiáltson át a Duna túlpartján, Óbudán fellelhető Drapcseknek, a csónakosnak. Mindeme hihetetlen energiával és körültekintéssel akár a JÓZSEF ÉS TESTVÉREI-t is meg lehetne alkotni, ám korántsem erről van szó, a végrehajtott parancsok és tettek a szállodai szoba vaskályháján megfőzendő gulyás érdekében történnek: a portás az Otthon-kör előtt álló fiákeres Lajosnak telefonál, ő hozza majd a húst a Lövölde térről, Drapcsek pedig csónakjával a zöldségek és fűszerek beszerzéséről gondoskodik. Íme a regény- és drámaíró munkában...

Szóval Krúdy regényt írt, de felettébb szét-esőt, mely formás formátlanságában legkivált szimfonikus költeményre emlékeztet. Időrendet nem ismer a kötet, nagyjából lineárisan peregnék az események, de csak szinte utólag következtethető ki, az egymás után rakott, teljesen különféle szintű novellákat, tárcákat – a főhősön kívül – csak Krúdy írói hangja tartja egybe. Persze a kettő voltaképpen egy, mert Bródy maga Krúdy, és a szerző Krúdy Sándor vagy Bródy Gyula magasabb szempontból

nézve. Ez az egység a leghihetlenebb művészi csodák egyike: szinte minden esetleges és megszervezetlen, a könyv mégis elbűvölő, lenyűgöző. Ráadásul főhőse voltaképpen semmit sem csinál a regényben. Két helyzetben otthonos: ágyban fekvé vagy a fehér asztalnál, ismét vérbeli Krúdy-regényalak ekként. Ágyban fekszik, és szivarozik, innen igazgatja a világot, persze csakis a sajátját, mely egyre kisebb és egyre fojtogatóbban szűkös. Agyában heverve vagy netán fakanalat ragadva hajlandó csak *nem* beszélni az irodalomról. Vagy ha mégis, akkor csak a buta társaság számára nem észlelhető sátáni ironiával, lásd a REGÉNYÍRÓ A CASINÓBAN fejezetet, melyben a nagy mágnást, Szemere Miklóst intézi el. Persze többnyire nők a kárvalottjai ennek a keserű humornak – igen, Bródy, ha úgy tetszik, macsó volt, csak hogy ennek a fogalomnak semmi értelme, ha visszavetítjük a múltba. Talán a legnagyobb ábrázolása ennek a helyzetnek a VII. számú novella (egyébként is a legösszefogottabb, legkidolgozottabb az összes közül), amelyben két költőnő köti ki érzékeny kis sajkáját Bródy szállodai ágya mellé. Már a nevek is árulkodók: egyikük O. Gy. M., ám Krúdy a valóságos monogramot azonnal regényesíti, és Buksinak nevezi a vidéki költőnőt és vándorszínésznőt. A másik fickándos kedvű irodalmi hölgy pedig a Mimóza Pudika nevet kapja a Bródy–Krúdy keresztségben. Triójuk az egyik legegésebb kékharisnya-ábrázolás, melyet magyar toll valaha a papírra vetett. Bródy előbb tojást (!), aztán természetesen a maga műfáját, azaz gulyást főz a lányoknak, és szembeültetve őket egymással, kéjenc gyönyörrel figyeli tollászodó vetélkedésüket. „*Voltaképpen jó kis cselédkének született ő, csak a ravaszdi élet degradálta költőnőnek és az éj leányának*”, mondja Krúdy Mimóza Pudikáról, és ha elgondolunk egy-két poeziát a mai pesti éjszakában, azt mondhatjuk, nincs új a nap alatt...

És ezt gondolta Krúdy Sándor vagy Bródy Gyula is. Mindent láttak, és mindent megjegyeztek, és meg is vetettek mindent végül. Egy nőtől jön Bródy, aki kissé sántított, és aki Vénusz Amor (!!)-n néven jelentkezett be a szállodában. „*A Margit híd közepén ballagott már a téli éjszakában, amikor hirtelen megállott és felkacagott: – Szegényke! Sántácska. Magyar irodalmacska.*” Sem Krúdy, sem Bródy nem becsülte sokra az irodalmat, egész valójukkal az Életen csüggték, és a literatúra csak a lovagság egy

fajtája volt a szemükben. „*Ha Bródy Sándort megkérdik vala, hogy mi akar inkább lenni: jó író vagy jó lovag, bizonyos, hogy az utóbbi életpályát választja vala a tizenkilencedik századbeli gavalér*” – mondja Krúdy a VÉGSZÓ-ban. Így érezte bizonyára ő is. Bródynak szentelt kötete ekként lovagi tett, párbaj, melyben nincsenek vesztesek, mindkét fél zászlót hajt a másik előtt.

Ám a halált nem lehetett lenézni, vele minden udvariasság értelmetlen, vele szemben fegyvertelen minden lovag. Az egész kötet legmélyén a halálfélelem süvít, mindent átjár a halál biztos tudata. Fenyegetően, rezignáltan, olykor kiáltozó kétségbeeséssel fogadja Bródy a halált, és így vár rá Krúdy is. Talán halálfélelemből is íródott ez a kötet, talán – megörökítve egyik legfontosabb pályatársát – védekezéséért, abban a hitben, hogy a halhatatlanság nem csak hőségnek jár ki ekként. Bródy-portréjával Krúdy önmagának állított nem pusztuló emlékművet. Legyen bármilyen gyarló olykor a nyelvi megformáltság, legyen slamos, széthulló a szerkezet, véletlenszerű a tárcák sorrendje, Krúdy mégsem téved el soha. Márai nekrológja igazat mondott: „*Krúdy újságtárcákat is ugyanabból a végtelenül becses készletből dobott oda, mint remekműveit. Ezt állapítsuk meg gyorsan a ravatalánál, mielőtt profán és ostoba értékelések elkönnyelik őt afféle álmodozó, romantikus elbeszélőnek, a benzingözös, »problémás« kor irodalmi lézengő ritterének, szépleleknek, »formás beszélyírónak«, vagy tudomisen, kinek? Kegyetlen leszek kortársai iránt, mert a halál kötelez a vég-sőkig menő őszinteségre: nem ismerek tehát kortársai között egyetlenegyet sem, nem ismerek a magyar irodalom elmúlt harminc esztendejéből egyetlen író, aki olyan töretlen, megtéveszthetetlen, hibátlan írói munkát végzett volna, mint Krúdy Gyula.*”

*

A kiadó, amely egyébként is sokat tesz a magyar irodalom ismeretlen értékeinek feltárásáért, szépen szerkesztett, igen érdekes fényképekkel illusztrált kötetben adta közre a regényt. Külön érdekesség az író unokája, Alexander Brody által publikált néhány levél, melyet egy családiládában találtak, nem másol, mint Honoluluban! A csoda megőrizte a roppant kéziratcsomagot, Bródy Sándor, Hunyady Sándor és Hunyady Margit hagyatékát, mely nyilván még ezer titkot rejt. Várjuk a folytatást.

Bán Zoltán András

DOHNÁNYI DOHNÁNYIT JÁTSZIK

Dohnányi plays Dohnányi

*The complete HMV solo piano recording
1929–1956*

Appian Publications & Recordings APR 7038

„*Nem lehet a romantikát »en bloc« elítélni.*”
(Bartók Béla)

Ha egyetlen szóval kellene jellemezni Dohnányi Ernő művészetét, akkor leginkább azt mondhatnánk: nagyvonalú. Természetesen ennek a szónak minden pozitív és negatív jelentéstartalmával együtt. Egyesenes következik ebből, hogy megítélni, esztétizálni sem lehet más alapállásból; ez a művészet leráz magáról mindenfajta kicsinyes, okoskodó, a kelleténél analitikusabb megközelítést. Fokozottan érvényes ez Dohnányi előadó-művészetére, amelynek megörökített pillanatai olyan sajátosságokkal szolgálnak, amelyek a művek leírt formájában hiába keresnénk. A dupla CD anyagát többször is végighallgatva tömör kérdés vetődik fel. Ezeknek túlnyomó többsége tulajdonképpen vonatkozhat az egész – sokak által félrecsúszottnak, befejezetlennek, mulasztásokkal terheltnek minősített – életpályára is. A legjelentősebb kérdés valószínűleg örökre megválaszolatlan marad: miért nem tudott Dohnányi újítani, miért nem engedte, hogy a századelő friss szelei őt is felragadják, noha Bartóknál mindössze négy évvel volt idősebb? Hogyan maradhatott egy ennyire tehetséges, világpolgárnak született jelenség végső soron ilyen provinciális? Kényelem? Konformizmus? Zetói elhivatottság? Talán egy kicsit mindegyik. Tény, hogy a Tanácsköztársaság zenei direktóriumában Bartók és Kodály mellett exponensi minőségben tevékenykedő Dohnányi 1923-ban már konzervatív zeneszerzőnek számít, ÜNNEPI NYITÁNY-a – amely a maga nemében mestermunka – alig-alig kelt visszhangot Bartók TÁNC-SZVIT-je és főként Kodály PSALMUS HUNGARICUS-a mellett. Hiába a legrangosabb zeneműkiadókkal való együttműködés, Európa ekkorra már nem a komponista, hanem az előadó-művész Dohnányira, ám mindenekelőtt Bartókra és Kodályra – marginálisan talán Lajthára, Weinerre is – figyel. Ilyen körülmények

között mit tehet egy konzervatív zeneszerző, aki ráadásul az első, aki Bartók-művet ad elő az Egyesült Államokban, aki nem pusztán divatból áll ki előadóként az új zene mellett, hanem mert mélyen átérzi annak jelentőségét? Maximum őrzi stílusának integritását. Ám mit tehen akkor, ha ez a stílus legalább annyira heterogén, mint az életút, a szétszabdalt karrier, a napi politikától jócskán meggyötört művészi és emberi habitus?

És itt álljunk is meg. E dolgozat célja semmiképpen sem lehet az, hogy Dohnányi életútját értékelve elhelyezze őt az európai zenetörténetben. A nagy muzikus életének, művészi pályájának ellentmondásai csakis annyiban érdekesek, amennyiben kapcsolatba hozhatók a jelen kiadványon hallottakkal. Önkéntelenül is fölvetődik a kérdés: miért nem sokkal szélesebb a Dohnányi-diszkoográfia? Miért nem kért fel ilyen kaliberű muzikust egyik nagy világcég sem, hogy rögzítse mondjuk Beethoven összes zongoraszonátáját és/vagy repertoárjának legfőbb darabjait? Felvételei miért ennyire ad hoc jellegűek, hogyan lehetséges, hogy nem lehet semmiféle vezérfonalat fölfedezni a lemez-oeuvre alakulásában? Karmesteri karrierjéhez képest miért oly csekély azoknak a lemezeknek a száma, amelyekeken vezényel? Talán Dohnányi maga sem volt tisztában a hangfelvétel jelentőségével, és kezdetben csupán játéknak tekintette az egészet? Teljesen kizárt. 1929-re a gramofonok, a normálbarázdas hanglemezek a polgárcsaládok otthonainak részévé váltak, még a mi „vidéki” országunkban is. Az adott pillanat rögzíthetőségétől való ösztönszerű idegenkedés is csak részben magyarázat, hiszen a zeneszerző számára többnyire fontos művének utóélete. Ennek iránya pedig egy jobban sikerült felvétellel hosszú időre – jobb esetben akár örökre – megszabható. Még abban az esetben is, ha – mint Dohnányinál – az előadás improvizatív faktora oly mértékű, hogy már-már ellentmond a kottában leírtaknak. Legyünk realisták (mi mások lehetnénk megváltoztathatatlan, a szerző-előadó által autorizált felvételeket vizsgálva): az alapvetően romantikus alapállás nem jelenti azt, hogy nincsenek előadói sémák, sablonok, modellek. Ha görcső alá veszzük a PASTORALE két – negyedszázados eltéréssel rögzített – felvételét, ha nem is hajszára, de gyakorlatilag ugyanazokat az agogikákat,

ugyanazt a rubátót fedezzük fel bennük. A későbbi felvétel ugyan egy kicsit fáradtabb, de ez természetes egy hetvenes éveit végéig taposó művész esetében. E sztereotípiákat nem csupán Dohnányinál, de jószerivel mindegyik romantikus alapállású művésznél (Rosenthal, D'Albert, Pachmann, Friedheim, Sauer, Lhevinne stb.) megtaláljuk, kinél nagyobb, kinél kisebb mértékben. Akadnak kivételek is: egyáltalán nem meglepő, hogy pontosan ők azok, akik a legkorábban felismerve a hangfelvételek jelentőségét, kezdettől fogva az „örökkévalóságnak” dolgoznak (Hofmann, Backhaus, Lamond, Rachmaninov),¹ kialakítva egyfajta puritán, kizárólag a lejegyzett hangokból kiinduló stílust, amely előadói vonatkozásban tulajdonképpen sokkal előbb megvalósítja a romantikával való szembefordulást, mint a kor zeneszerzői. Ráadásul teszik mindezt a legromantikusabb műveken, szirupos szalondarabok, ráadásszámok ürügyén. Dohnányi éppúgy nem tartozik közéjük, mint ahogy komponistaként sem illik bele egyetlen vonulathoz sem: a tizes évekre zenéje menthetetlenül anakronisztikusává válik. Ha csupán a progresszívítás szempontjai alapján értékelnénk a Dohnányi-életművet, bizonyára nem foglalna el meghatározó helyet még hazánk zenetörténetében sem. Szerencsére az idő múlásának tapasztalása előbb-utóbb kigyógyít mindenkit az efféle előítéletekből: tudomásul kell venni, hogy maradandóság, érték és konformizmus nem feltétlenül egymást kizáró tényezők. A századelőn összevetve Bartók és Dohnányi zeneszerzői invencióját és képességeit, talán nem is olyan meglepő, hogy Bartók nem csupán ügyetlenebb, de lényegesen kevésbé invenciózus alkotó. Megkockáztathatjuk, hogy ugyanebben a stílusban a helyzet így is maradt volna.² Bartók életútját, vívódásait jól ismerjük: illúzió

¹ Ez egyáltalán nem jelenti azt, hogy nem volt átfedés: mind Backhaus, mind Rachmaninov repertoáron tartotta Dohnányi műveit. Érdekes viszont, hogy Dohnányi – tudomásunk szerint – sohasem zongorázott Rachmaninov-művet.

² Bartók maga is így gondolhatta ezt; egyetlen kivételtől eltekintve sohasem ambicionálta a német romantika talajában gyökerezett korai nemzeti stílusú műveinek előadását. A kivételt a RAPSZÓDIA, Op. 1 jelenti: ennek a darabnak zenekarkíséretes formájában még a harmincas években is közreműködött, utolsó alkalommal éppen Dohnányi Ernő pálcája alatt.

lenne azt hinni, hogy Dohnányi akár egy pillanatra is úgy érezte, hogy esetleg élére állhat a magyar avantgarde-nak. Ahhoz túl könnyen, túl simán alakultak a kezdeti éveit.³ Pályája indulása óta nyilvánvaló volt, hogy nem fog stílust váltani, életét elemét nem fogja egy másikra, bizonytalanabbra lecserélni. Előadóművészként sem: az alapállás élete végéig megmaradt, legkorábbi és legkésőbbi felvételei között mindössze technikai természetű a különbség, a nyolcvanhárom esztendő művész magától értetődően elnagyoltabban, pontatlanabban, enerváltabban játszik, mint tette ötvenkét éves korában.

Nem lehet szó nélkül hagyni, hogy milyen éles ellentét feszül a kortársak Dohnányi zongorajátékát illető csodálattal teli, gyakran gloriifikáló kommentárjai és a fennmaradt anyag mai meghallgatása nyomán támadt „objektív” vélemények között. Valljuk be őszintén, hogy azok közül, akik eleddig csupán legendákat hallottak az előadó-fenoménről, elég sokan élik meg csalódásként a valósággal való szembesülést. Nincs okunk feltételezni, hogy Dohnányi lényegesen másképpen zongorázott vagy jócskán motiváltabb lett volna hangversenyszerű körülmények között – különösképpen saját művei esetében. Ő korántsem volt az a művész típus, aki handabandázással fedeli el technikai vagy egyéb hiányosságait. Éppen ellenkezőleg: a kortársak – s nem utolsósorban a koncerteken készült fotók – tanúsága szerint még a mimikát is mellőzte. Nincs ezen semmi csodáltnivaló, aki ennyire „zenéből van”, annak nincs szüksége zenén kívüli eszközökre, azok használata még zavarná is. Ám az előadói gyakorlat során még a legnagyobbaknál is kialakulhatnak olyasfajta modorosságok, amelyek egyáltalán nem valamiféle leszűrődés termékei, hanem mankók, rossz beidegződések, a sebtében végzett munka szükségszerű kapaszkodói. Ha hozzávesszük, hogy Dohnányi

művészetétől mi sem áll távolabb, mint az analitikus szemlélet – ugyan mit is analizálna saját műveiben –, már közelebb jutunk e manírok forrásához, könnyebb megérteni a kelletnél talán több rubátót, az oldásokra való rási-etéseket, a szűkmenetek összekapását, ha úgy tetszik, „tovább szűkítését”. Cseppet sem meglepő, hogy mindez a rutinnal egyenes arányban jelentkezik, és a legjobban talán az Op. 41 két bejátszásán figyelhető meg. Az első – nem egészen egy esztendővel a kompozíció befejezése után – teljesen friss, minden ízében motivált, merész előadást hallunk, pontosan érzékelhető a felvételen az alapos fölkészülés, sőt még az is, hogy a művész régóta várt erre a pillanatra. A szűk évtizeddel későbbi felvétel a jobb hangminőség ellenére már tompább, fáradtabb, lényegesen több benne a hiba, s mintha Dohnányi maga is elvesztette volna érdeklődését a mű iránt. Az már csak ráadás, hogy az első, kiválóan sikerült bejátszás technikai okok miatt nem kerülhetett a nyilvánosság elé. A művész egész életpályájára jellemző ez, de talán mindenkire, aki pazarlóan bánik a tehetségével: mindazonáltal azoknak, akik Dohnányi felvételeit bírálják, tudniuk kell, hogy művészetéből jó esetben ha morzsákat őriztek meg a hangfelvételek.⁴ Élhetünk a gyanúperrel, hogy a lemeztársaságok vezetői – akiknek létérdeke volt kiszimatolni a technikai perfekció tekintetében megkérdőjelezhetetlen, nagy teherbírású s jól eladható művészeket – éppúgy nem tanúsítottak komoly és tartós érdeklődést Dohnányi művészetére iránt, mint ahogy ő sem próbált meg a konzervzenére „szakosodni”.

Azt is mondhatnánk, hogy ez utóbbira nincs is voltaképpen szükség, hiszen a hangfelvétellel

³ Felületes azzal érvelni, hogy ez pl. így volt Richard Straussnál is. Egészen mást jelentett a német zene fővonulatában egyéni hangot – s vele a stílust – kialakítani, mint a magyar nemzeti hangot megtalálni azokban az években. A dolgot Dohnányi sem intézi el egy kézlegyintéssel: korai művein föltétlenül megfigyelhető az útkeresés, amelynek legfőbb erőfeszítése valamilyen szintézis létrehozása a Liszt- és Brahms-féle magyar-magyaros „ízvilágból”.

⁴ Nyilván igazságtalannak érzik ezt azok, akik Dohnányi művészetében látják a zongoraművészetet non plus ultráját. De hogy élte ezt meg maga Dohnányi? Az első, lemezpublikációról szóló panaszkodó levél 1956-ból való. Alapos okunk van azt hinni, hogy lemezkarrierjét mindaddig teljesen rendben lévőnek találta, s nem is kívánta volna a szórványos publikációkat sűríteni, illetve nem voltak ebben a vonatkozásban hosszabb távra nyúló tervei. Értékrendjében minden bizonnyal annyival fölötte állhatott a hangversenyezés a lemezbiznisznek, mint ahogy a nagy színeszék is kizárólag a színhatást vették halálosan komolyan, a film játék maradt számukra.

sődleges célja, hogy mindent a legapróbb rezdülésekig megörökítsen. Gyakorlatilag mindegy tehát, hogy az előadás iniciatíváit a pillanat ihletettsége vagy az örökkévalóság megcélzása vezérelte. A többszöri meghallgathatóság már komoly szűrő, de idő kell hozzá, hogy megfigyelhessük a kiválasztódás eredményét. Félő, hogy ennek semmi köze a His Master's Voice LP-k eladási statisztikáihoz, amelyek – a vállalat képviselőinek magyarázata szerint – a főokot jelentették a tengerentúli publikáció tervének visszavonására. Mi sem természetesebb, mint hogy az azonnali hasznot lefőlözni kívánó, alapvetően profitorientált világcégnek nem maradhatott tartós partner olyasvalaki, akinek nevével a szélesebb közönség csak hébe-hóba találkozhat. Ha nem lett volna háborús bűnösnek kikiáltva,⁵ a múltat megtestesítő, sokak szemében önnön művészetét túlélő Dohnányi akkor sem játszhatott volna jelentékeny szerepet az európai és amerikai zenei élet „main stream”-jében.⁶ A közönségnek marad tehát a legenda, a művésznek pedig a kőkérmény valóság, amelynek kialakulásához a körülmények mellett kétségkívül ő maga is hozzájárult. Valószínűleg nem lehetett szívdérítő tapasztalni a konformizmus emberi, politikai és főleg zenei zsákutcájának tragikumát, de azt sem, hogy a negyvenes-ötvenes évek másról szólnak, mint Dohnányi esztétikai credója. S ha hozzávesszük, hogy agyonalázott kicsiny országunkból indult más muzikusok is megjárták ezt a poklot, csak csodálkozhatunk, hogy

⁵ Meglehetősen furcsa, hogy pl. Toscanini esetében a – természetesen Wagnerért, de mégiscsak Hitlerrel folytatott – zavaros, korántsem egyértelmű levelezés lényegesen kevesebbet nyomott a latban, mint az ominózus, filmhíradóban is megörökített kézfogás, amelyet Dohnányi a magyarországi nyilas vezérrel váltott.

⁶ Félő, hogy Bartók sem járt volna jobban, ha tovább él. Túlzás lenne azt állítani, hogy pusztán a halála miatt feltámadt nemzetközi méretű lelkiismeret-furdalás lenne az egyedüli oka a háború befejezése után ugrásszerűen megnövekedett népszerűségének, az nyilván a belterjes avantgardistákon messze túlnövő valós közönségigénynek is betudható. Azt azonban nem szabad elfelejteni, hogy nagyon-nagyon kevés idővel azelőtt a Bartók házaspár egy teljes estét betöltő hangversenyért mindössze 300 dollárt kapott. Összehasonlításként Jascha Heifetz koncertenkénti honoráriuma abban az időben 9000 dollár volt!

egyáltalán létrejött az a néhány felvétel, amelyeken Dohnányit hallgatva – még – nem kell szánakozással rafinálnunk ítéletünket.⁷

Mert nem kell. Időnkénti ügyetlenségeivel, esetlegességeivel, hibáival együtt is a zongorázás magasiskoláját hallhatjuk. Az első ütemek után kiderül, hogy univerzális muzikus játszik, a legbonyolultabb megoldásokat is a *alkotó*, a legzongoraszerűbb részeket is a *hangszerelő*, a legriválisabbnak tűnő frázisokat is – nem túlzás – a *költő* szólaltatja meg. Az al fresco attitűd bárki számára érzékelhetően fedi el a pontatlanságokat, és emeli ki a művek kvintesszenciáját. Még a technikai értelemben kevésbé sikerült részeknél is megfigyelhető az a sajátos zongorázás, amely szinte állandóan igénybe veszi mind a tíz ujját, és sugall zeneszerzői ötleteket: semmi kétség afelől, hogy maga a komponálás a zongorából, annak lehetőségeiből fakad, szó sincs semmiféle papír- vagy íróasztalízü munkáról.⁸ Alkotás és előadás olyan mértékben fonódik itt össze, hogy még valahogy a hibákat is hitelesnek érezzük – no persze nem mindenhol. A tréning hiánya itt-ott előtűnt, főként a polifonikus dúsabb részleteknél. Manír is akad bőven: ha igazán szigorúan, a textúrát maximálisan figyelembe véve ítélkezünk, korántsem makulátlan ez a zongorázás. Mégis, Dohnányi pianizmusának hibáit is szívesebben hallgatjuk, mint mások „kottahű”, perfekt játékát. Néhány felvétel kezdetén érezhető, hogy az előadó valamiféle véglegesség szándékától áthatva nyúl a hangszerhez – ezek a kiadvány leggyengébb pontjai. Amikor Dohnányinál átszakad a fegyelmettség emelte gát, akkor szellemidézésként élhetjük át a XIX. század, közelebbről a liszti zongoraiskola auráját, akkor döbbenünk rá igazán, mi is a művészi szabadság, mit

⁷ Enyhén szólva felelőtlenség volt az Everest részéről azoknak a felvételeknek a piacra dobása, amelyeket Dohnányi már – mondhatni – halálos betegen csinált végig. Az előadó által soha nem autorizált Beethoven- és Dohnányi-lemezek persze az induló új cégnek hallatlan presztízst jelentettek.

⁸ Ez vonatkozik a zenekari művek partitúráira is. A SZIMFONIKUS PERCEK vagy az ÜNNEPI NYITÁNY némileg zsúfolt felrakása egyértelműen visszaul a zongoraművek faktúrájának gazdagságára, illetve nyilvánvalóvá teszi, hogy Dohnányi a kezdet kezdetétől zenekari színekben gondolkodott.

nevezünk ihletettségeknek, milyen fogyatékos – Bartók szavaival élve – a kottairásunk.⁹ Pontosan megfigyelhető, hogy ebben a zongorajátékban óvatosság úgyszólván nem létezik, kockázati faktor annál inkább. A TOLLE GESELLSCHAFT úgyszólván egyetlen zárata sem sikerül kristálytisztán, mégis a riasító gesztus többet elárlal a szerző szándékáról, mint egy metrikusan biztonságosabbnak mondható megoldás. Az igazság ugyanis akkor is Dohnányi oldalán áll, ha a végeredmény nem százszázalékos.

De létezhet-e egyáltalán olyan előadás, amely minden utána következőt feleslegessé tesz? Bizonyosan nem. Bartóknak a gépzene témájában kifejtett gondolatai szinte sugallják, a művek utóéletéhez – tehát a tradíció alakulásához – a rosszabbul sikerült előadások vagy felvételek is hozzátartoznak¹⁰ (éppúgy, ahogy tulajdonképpen a próbák, sőt a gyakorlás is, nem szólva a zenetudomány oldaláról történő megközelítésekről). A szerzővel rögzített felvétel pedig még a gyengébb produkció esetében is pótolhatatlan információkkal szolgál a kompozíció lényegét illetően.¹¹ Tipikusan ilyen a VARIÁCIÓK EGY MAGYAR NÉPDALRA, Op. 29 bejátszása. Már maga a téma sem makulátlan, mintha Dohnányi restellene előállni olyan műfajjal, amelyben e kompozíciót annyi remekmű előzte meg. Ha igazán szigorúak akarunk lenni, számos, a XX. század egyik legnagyobb előadóművészehez méltatlan hibát, pedálozási, szólamvezetési hiányosságot fedezhetünk itt föl, olyanokat is, amelyeknek hallatán egyszerűen érthetetlen, miért nem javítottak rajta. De ha nem, ha képesek vagyunk elvárások, elő-

ítéletek nélkül hallgatni e felvételt, ha túlteszünk magunkat a zongorázás elégtelenségein – jobban mondva tudomásul vesszük, hogy a fizikai teljesítőképesség az életkorral egyenes arányban csökken –, még e helyütt is komoly esztétikai élvezetben van részünk. Ahogy Dohnányi az egység kedvéért eljelentéktelenít olyan formarészeket, amelyeket bárki más fontoskodva, úgymond „kidolgozottabban” hozna, ahogy egy-egy kulminációs pont hangsúlyozásáért másodlagossá teszi a kristálytisztá játék esélyét, ahogy az összhangzás gyönyörűségeinek létrehozásába bőven belefér az akkordok, futamok, arpeggiók esetleges, „hanyag” kezelése, a pedállal történő szakadatlan korrekció: nos, ez mind-mind a XIX. század és a liszti zongorastílus öröksége. S ez az örökség oly hatalmas, hogy pianisztikusan tökéletesen alkalmas a brahmsi nehézkességet, szigort, töménységet is adekvát módon közvetíteni.¹² Kicsit sarkított megfogalmazás lenne Dohnányi zenéjét a századforduló két meghatározó stílusának szintézisévé aposztrofálni, de egy bizonyos zongorázásában folyamatosan jelen van az azokhoz való anyanyelvi kötődés. Persze sok minden más is: ez a hangszerjáték úgy tud akcentuált lenni, hogy közben egy pillanatra sem veszíti el olvadákonyságát, a parancsoló mód, ahogy Dohnányi szinte mindig a zongorához nyúl, egyben a lehetőségek gazdag tárházát kínálja, a frazeálás sohasem mutat fel csupán egyféle perspektívát.¹³ Nem a konfor-

⁹ L. Bartók: A GÉPZENE.

¹⁰ „Ha tehát sikerülne... egy zeneszerző műveit egy adott pillanat szerinti elképzelésében valamilyen teljesen tökéletes eljárással teljesen tökéletes módon konzerválni, akkor sem volna ajánlatos ezeket a műveket állandóan csakis így hallani.” (Bartók: A GÉPZENE.)

¹¹ Valamilyen oknál fogva Grieg: A TAVASZHOZ (Op. 43/6) c. lírai darabjánál alakult ki valami hihetetlen, az eredeti tempójelzéssel – Allegro appassionato – gyökeresen szemben álló tradíció. Világnagyságok játsszák elviselhetetlenül lassú tempóban ezt a kis kompozíciót, amely a szerző által 1903-ban készített rendkívül rossz minőségű lemezfelvételen (Dp G GC 35510 [2147 F]) kifejezetten izgatott, sőt sietős darab benyomását kelti. Mindennek végét lehetne vetni, ha a zongoristák vennék maguknak a fáradtságot, és meghallgatnák a felvételt...

¹² Források szerint Lisztnek szándékában állott megtanulni Brahms B-DÚR ZONGORAVERSENY-ét, amelynek kottáját a német zeneszerző kiadója el is küldte neki. Nincsenek viszont adatok arról, hogy Liszt miért nem adta elő a remekművet, amelyet végül a szerző mutatott be Budapesten.

¹³ Az egyetlen fennmaradt hangversenyfelvétel, amelyen 1939-ben Bartók és Dohnányi Liszt-Bülow PATETIKUS KONCERT-jét hangversenyen együtt adják elő két zongorán, ékes bizonyítéka ennek. Jóllehet a mű felrakásából következően a két szólam szinte kínálja magát a romantikus alapállású s a szikárabb, expresszionistább játékosra, mégis megkockáztatható: Dohnányi alkalmazkodása nélkül bántóvá válhatna a kontrasztálás, jobban kilógna Bartók megalkuvást nem ismerő, puritán, a színeket csak a legszükségesebb mértékben adagoló előadómódja. De ugyanakkor feltűnő, hogy néha bizony még Bartók is enged a romantikus csábításnak: összhangzásában ezért is oly megkapó ez a valószínűleg nem nagyon túlpróbált előadás (Hungaroton HCD 12337).

mizmus jele ez, sokkal inkább a liszti értelemben vett, az impressziók habzsolására és újrafeldolgozására irányuló attitűd. Bizonyosan nincs még egy előadóművész, aki a zenei anyanyelv jogán ilyen teljességgel birtokolná a különféle stílusokat, ugyanakkor ennyire felismerhető lenne az általa egyedülként képviselt összetéveszthetetlen játékmód. Az már csak természetes, hogy még egy ekkora formátumú zenész sem tud elkerülni bizonyos buktatókat, sokszor – és valljuk be, olykor a legnagyobb élvezettel – esik bele önnön csapdájába, de sosem lő túl a célon. Az a könnyedség, amely ezt a hihetetlenül impulzív zongorajátékot jellemzi, meglehet, néha a kontroll rovására megy, ám eleve kiküszöböli a felesleges ünnepélyeskedést. „Ezt tudom könnyűszerrel megcsinálni, elnézést, hogy nekem annyival hamarabb sikerül, mint az átlagnak” – foghatnánk fel üzenetként a felszínen. Szerencsére azonban nem csak ez a réteg létezik, s aki hajlandó mélyebbre ásni, aki komolyabb erőfeszítést tesz, hogy megértse a mélyről és még mélyebbről érkező üzeneteket, előbb-utóbb rájön, hogy Dohnányi nem akar hegyeket elhordani, nem szándékozik világokat megváltoztatni, nem óhajt lelkekre rátelepedni, még csak zavarni sem. Ő egyszerűen muzsikálni akar, s pontosan ezzel adja azt az élményt, amely egyre ritkább, amelyet egyre kevesebbek antennája vesz, amelyből kimaradni – akár a „fejlődés mindenekelőtt” prekonceptiója miatt, akár másért – egyszerűen sajnálatos.

Budapest, 2004. augusztus 4.

Kocsis Zoltán

SZÉTESŐ DICHOTÓMIÁK

Klanciczay Júlia–Sasvári Edit (szerk.):
Törvénytelen avantgárd. Galántai György
balatonboglári kápolnaműterme 1970–1973
Artpool–Balassi, 2003. 459 oldal, 4500 Ft

I

A TÖRVÉNYTELEN AVANTGÁRD kötet (a *Somogyi Néplap* 1971. július 8-án megjelent tudósításának címét megörökítve) a Balatonbogláron 1970 és 1973 között szervezett kápolnatárla-

tok történetét, az események politikai, társadalmi, kulturális környezetét mutatja be. „*Elődleges célunk nem a Bogláron készült műalkotások, kiállítások és művészeti akciók művészettörténeli elemzése, hanem az eddig feltárt források publikálása és az események történelmi/kultúrpolitikai kontextusba helyezése volt*” – írják a szerkesztők (7.). Noha a könyv szerkesztői (Klanciczay Júlia és Sasvári Edit) példás szerénységgel hangoztatják, hogy a művészettörténeli, illetve művészetelméleti konzekvenciák levonása más szakemberek feladata lesz majd, már maga a szerkesztés, a kötetkonceptió markáns karaktere lehetőséget nyújt néhány elméleti, esztétikai, művészettörténeli következtetés levonására. A szerkesztői-kiadói teljesítmény, az ezen keresztül megjelenített szöveggyűjtemény, „kontextualizált kontextus” már tárgyi-fizikai mielváltásban is lehetővé teszi, sőt elvégzi bizonyos állítások, elméleti következtetések megfogalmazását.

Balatonboglár – mint *hely* (kápolna, galéria, műterem, egy közösségi és esztétikai kísérlet „laboratóriuma”), mint *közösség* (autonóm kulturális szcéna) és végül mint sajátos esztétikai képződmény, tehát *műalkotás* – nagyon tömény és rendkívül poliszémikus kulturális produktum. A Balaton-parti üdülőhelyen a magyar neoavantgárd, illetve underground kultúra egyik legfontosabb műhelye bontakozott ki. Művészettörténeli szempontból megállapítható, hogy helyet kaptak itt különféle *stílusok* és *műfajok*, az absztrakt festészet és szobrászat, a happening, a színház, a fotó, a land art és a concept art és sok más törekvés alakjában. A művészek munkáját – a korszak kultúrpolitikai környezetének köszönhetően – számtalan *hatóság* és *politikai szervezet* szabályozta, akadályozta, végül tiltotta, így a pártközpont, a lektorátus, az egyház, a rendőrség, a tanács, a KÖJÁL, a sajtó együttes beavatkozása, működése. A tűrés, majd a tiltás közegeiben, a politikai hatalom transzmisszióiként működő intézmények hálójában autonómiára és önszabályozásra épülő kulturális kezdeményezés jött létre, melyen keresztül jó lehetőség nyílik az olyan problémák végiggondolására is, mint az ellenkultúra születése, a subkulturális képződmények megszerveződése vagy az ellenszegülés, az ellendiskurzus kérdései. Boglár tehát egyrészt egyedi esetnek tekinthető, melyet az antropológiai „sűrű leírás” eszközeivel közelíthetünk meg, másrészt olyan

példaszerű képződménynek, amely a „szub-társadalmi”, illetve „szub-terrán” jelenségek általános törvényszerűségeit modellezi.

A kötet alapján jól érzékelhető, hogy Balatonboglár nemcsak szubkulturális mítosz vagy legenda, illetve egy izolált művészcsoporthoz vagy „szekta” saját ügye, hanem a magyar (és nem csak a neoavantgárd) kultúra történetének egyik legizgalmasabb fejezete. A könyv szűkebb tartalmi kérdéseken túlmutató sajátossága, hogy a boglári eseményeket és a szcénát a „*társadalmi kontextus mint a művészet médiuma*” összefüggésben helyezi el,¹ másrészt a kapcsolódó szövegek sokrétű egymásra vonatkoztatásán keresztül ugyancsak e kontextus bemutatására törekszik. A kötet által feldolgozott és reprezentált „történeti/kultúrpolitikai kontextus” maga is mediatiszálódik, és a tárgyak rendszere, a tér, a korszak, a szcena és a milió egységes műalkotássá lényegül át.

A könyv számtalan technikai és értelmezési alternatívát hagyó szerkezete, a szövegek és az adatok többszörösen egymásba „linkelt” rendezésmódja mögött talán nem túlzás az Art-pool kitűnő weboldalának prezentációs megoldásait is felfedezni. Egy szöveg vagy korpusz *weben* történő elhelyezése természetesen maga is filológiai, szövegkiadási probléma, sajátos tanulságokkal és következményekkel.² A számítógép memóriája és a hálózati közlés viszonylag egyszerű „kezelhetősége” sokféle elemzési és értelmezési szempont érvényesítését teszi lehetővé, és ez a szöveg sztochaisztikus, statisztikai természetére irányítja a figyelmet: „*a szöveg mindig széthullik változatok garmadájára, és úgy kell tudomásul vennünk, mint ami eleve többes számú, és eleve csak statisztikailag létezik*”.³ Horváth Iván kiadáselméleti értekezésének következtetéseit általánosítva (és így kicsit leegyszerűsítve) megállapíthatjuk, hogy a Boglár-kötet koncepcióján és struktúráján érzékelhetően átszűrőmunkát, sőt fontos szemléleti szerkezeti alapulvé válnak a *webes* közlés sajátosságai. Ilyen a *kölcsönös hivatkozások* rendszere, tehát minden dokumentum (szöveg) mögött található és elérhető egy másik dokumentum (vagy szöveg). A közlés által nyújtott kép sok tekintetben *elaprózódik*, így *nyitottabb szerkezetű* lesz, egyrészt jól meghatározott kezelési és értelmezési javaslatokat kínál, másrészt pedig – éppen a nyitottság és elaprózottság miatt – egyéb, akár nem tervezett következtetéseknek is széles teret hagy.

Dávidházi Péter a szövegkiadás újabb fejleményeiről értekezve több fontos elmozdulási pontot is megemlít, melyeknek eredményeként egy kiadási gyakorlatot posztmodern jellegűnek tekinthetünk. Így például az egyedi, végső és hiteles szöveg helyett „*szinoptikus szövegfolyam*” jelenik meg e gyakorlatban. A szerző auktoritása relativizálódik: a szöveget nem egyetlen szerző termékeként fogjuk fel és olvassuk. A szöveg nem rendelkezik egyértelmű körvonalakkal és rögzítettséggel, amit szövegnek nevezünk, az a kapcsolatok, lehetőségek, változatok ellentmondásos rendszere, melynek keletkezési körülményeit és struktúráját a kiadási folyamat végtermékeként leginkább egy „*genetikus szövegkollázs*” képviselheti. Dávidházi, noha szemmel láthatóan nincs jó véleménnyel Ihab Hassan posztmodern-típológiájáról, mégis hangsúlyozza, hogy ennek jegyei alapján bizonyos szövegkiadási gyakorlatokban felfedezhetjük a posztmodern diskurzus sajátos ismertetőjegyeit. Az ok és a cél helyett a *játék*, a hierarchia helyett az *anarchia*, a tárgy és a lezárt mű helyett a *folyamat*, az *előadás*, a *happening*, a teremtés helyett a *szétbontás*, a szelekció helyett a *kombináció*, a típus helyett a *mutáns* határozza meg a kultúra különféle jelenségeit, működési mechanizmusait.⁴

A Balatonboglár-kötet akár a fenti szempontrendszer képviselőjeként is értelmezhető. A „szövegfolyam” ez esetben nem egyetlen szöveg variációit tárja az olvasó elé, de ennek ellenére felfedezhető a kötetben egy szinoptikus struktúra létrehozására irányuló törekvés. Mégpedig a *szakszöveg* (például Sasvári Edit bevezető tanulmánya), az *esszé* (Galántai György írása), az *oral history* (a résztvevők visszaemlékezései), a *nyers kronológia*, a koncepciózusan szervezett *forrásanyag* és végül a *dokumentumok* (hatósági határozatok, hivatalos és magánlevelek, ügynökjelentések) együttes közlésén keresztül. Ezek a közlések a kereszt-hivatkozások, utalások, kölcsönös idézetek sűrű alkalmazásával olyan bonyolult kapcsolati hálót eredményeznek, melyet Borges „*elágazó ösvények kertje*” metaforájával is jellemezhetünk: „*az összes fejlemény megtörténik, és mindegyik újabb elágazások kiindulópontja*”.⁵ Ennek köszönhetően pluralisztikus olvasási-tájékozódási módszer válik követhetővé, amelyben szoros kapcsolatba kerülnek egymással a politikai, művészettörténeti, morális, esztétikai megközelítésmód lehetőségei, illetve olvasá-

tai. A „szinoptikus”, illetve a „körkörös” elbeszélés mód egymásmellettsége mintegy modellelálja azt a kettősséget, amely a lineáris szerkezetet és a fixált jelentést szétfeszítő fluktuáló szöveg univerzum, illetve az ezzel szemben ható, integráló vagy holisztikus törekvések között figyelhető meg. Miként a Galántai György által előszeretettel idézett Vilém Flusser írja: „*A tudomány, a művészet és a politika, ha egyszer egységes olvasási módba tömörülnek, a világból és belőlünk eddig nem sejtett dolgokat hozhatnak ki.*”⁶

II

„Minden történetnek megvan az a képessége, hogy az olvasó (vagy a hallgató) fejében egy másik, új történetet hozzon létre, hogy megismételjen vagy felcserepljen egy korábbi történetet” – állapítja meg a történetmondás allegorikus természetével kapcsolatban James Clifford.⁷ A Boglár-kötetet is ilyen, többszörösen rétegzett allegóriának tekinthetjük. Allegorikus jelentéslelésítés valószínűleg meg például a dokumentálás és az elbeszélés, a vizuális közeg és a nyelvi szöveg eltérő pólusai között – ennek különösen szemléletes példája az a két fejezet, mely fényképek sorba rendezésén keresztül keresztléti el a kápolnatárlatok történetét. A VÉLETLEN PILLANATKÉPEK 1970–1973 című fotóösszé Galántai György műve, mely elsősorban a fényképek vizuális erejére alapozva foglalja össze a történetet, hiszen a fotók mellett csupán a rajtuk látható személyek neve olvasható. Az ESEMÉNYTÖRTÉNET 1966–1974 című rész (Bényi Csilla, Galántai György, Sasvári Edit munkája) pedig – mely a kötet sok szempontból leginformatívabb része – kronologikus rendben közli a kápolnatárlatok eseményeit úgy, hogy folyamatosan fényképekkel, reprodukciókkal, szöveges és képi dokumentumokkal illusztrálja, illetve szembeállítja azokat. Az itt látható képek és szövegek abban az értelemben is dokumentumok, ahogy a dokumentum fogalmát Dalos György jellemzi: a háttér előtérre válik (és viszont), a szürke életkulisszák műalkotások lesznek, a műtárgyak viszont gyakran elszürkülnek, inkább beszélnek egy korszak szociális-kulturális miliójéről, mintsem esztétikai minőségeket közvetítenek. „Így áruklodnak majd korunkról a jövőnek a dokumentumok. Mítoszainkból a XXI. század másodfokú egyenleteket olvas ki, társadalomelemző tanulmányainkból babonás hiedelmeket. A monográfákat elfelejtik, a használati utasításokat idézni fogják. A vezércikkeket nosztalgikus sóhajjal suttoz-

ják egymás fülébe a szerelmesek. A reklámszövegek korunk filozófiai aforizmáinak fognak tűnni. A tényleges kortudatot önkéntelenül kimondott, leírt szövegek hordozzák.”⁸

A dokumentum gyanánt közölt fényképek egyrészt (gyakran önmagukban is) műalkotásoknak tekinthetők, másrészt a szekvenciaszerűség, az egymásra következők rendező rajz ki egy sajátos – allegóriáként is értelmezhető – történetet. A Boglár-kötet fotódokumentumai esetében a képeken keresztül a szcena átalakulását, az életmód és az életstílus változásait követhetjük nyomon. A szocialista kulturális élet rendezvényeinek obligát kellékeit és rítusait (a nyakkendőt, az öltönyt, a fehér inget, a szavalatot, az énekkart, a kiállítás megnyitó híres embert) egyre vadabb jelenetek és egyre ziláltabb megjelenésű individuuumok váltják fel. Dokumentum és művészet – Benjamin szavaiival „tárgyi tartalom” és „igazságtartalom” – kettősségén keresztül a Boglár-kötet egyszerre idézi fel és aktualizálja az eseményeket. E „kettős látás” eredményeként Boglár egyaránt elhelyezhető a hatvanas és a korai hetvenes évek *ellenkultúrájában*, underground társadalmi és művészeti áramlataiban, illetve jól értelmezhető az olyan eklektikus (az élménytársadalom kialakulására, a szubkulturális stílusközösségek, a választható identitások térhódítására reflektáló) kortárs koncepcióban is, mint a *Lebenskunstwerk*.⁹

Az LKW radikálisan eklektikus – egyesek számára talán túlzottan is heterogén és holisztikus – elmélete azokra a folyamatokra, törekvésekre irányítja a figyelmet, amelyek felszámolják a művész magánélete és produkciója közötti határokat, tehát a „művet” az egyén kapcsolatain, mítoszain keresztül, illetve a művész és a szociális környezet kölcsönhatásain, kommunikációján keresztül határozzák meg. E felfogás alapvetően reprezentációellenes, nem számol olyan metafizikai vagy szemantikai differenciákkal, törésekkel, melyeket a művészetnek kellene helyreállítania. A *Lebenskunstwerk* „nem a világ képe, hanem maga a világ. Egyének, közösségek, terek, eszközök, írások és nyelvek alkotta egész, melyet egy rendszer határoz meg” – állítja Paolo Bianchi.¹⁰ Az LKW „a művészetet a világ megformálásaként fogja fel, beleértve az életformákat, az élettereket, életvilágokat, életkonceptiókat, életpályákat, életstílusokat – tehát magát az élet egészét”.¹¹

Az „életművészet” mint értelmezési szem-

pont arra is felhívja a figyelmet, hogy a művész (újra) mint *dandy* jelenik meg a társaság színpadán. A „színpad” és közönsége természetesen sokat változott a *l'art pour l'art* és a történeti avantgárd dandyzmusa óta. A Boglár-kötet fotóin jól megfigyelhető, ahogy a neoavantgárd szubkultúra szereplői – akik mesterei voltak az önszenírozásnak, a személyiség művészi-színpadias felstilizálásának – Boglár sajátos miliójében és az ezeket dokumentáló fényképeken mint saját mítoszukat építő és megélő hősök, dandyk, guruk, intellektuális forradalmárok jelennek meg, illetve mint olyan aktorok, akik saját életszínházukban minduntalan saját személyiségüket és stílusukat inszenálják és adják elő. A személyiség szimbolikus szenírozása pedig az *életstílus* része, mely utóbbi – tehát „*a stílus mint célzatos kommunikáció*” (Dick Hebdige)¹² – önmagában is a normalizált szocialista társadalom ellenvilágaként értelmezhető. És miközben az életmód életstílussá lényegül,¹³ a csoport és a milió egy – Lajtai Péter szavával – *életformatikus* közösség vagy kísérlet kerete lesz. A kísérlet eljárásait és eredményeit a magánélet és a nyilvánosság egymásba szervesülése, az életvilág esztétizálása, a szociális szféra művészeti experimentum közegeként való megközelítése határozza meg. E tekintetben Boglár az ellenkultúrában fontos szerepet játszó kommunatörekvések kelet-európai variációja, továbbá a csoportmunkán, a kapcsolaton, a *network* szerveződésen alapuló művészet egyik kísérleti műhelye volt. Olyan hibrid termelődött ki ebben a környezetben, melyben a nyugati ellenkultúra életforma-kísérletei és hedonizmusa, a szocialista életmódmodellek egyszerre aszketikus és forradalmi elutasítása, a szubkulturális lázadás stílusalkotó törekvései, a civil, autonóm, önszerveződő társadalom kezdeményei, illetve a „belső emigráció” saját szabályaival bíbelődő, gyakran doktriner ellenvilág keveredett egymással – természetesen változó, képlékeny hangsúlyokkal és arányokkal.

Ezt a szemléletet a Boglár-kötet mint szimbolikus struktúra (mint szöveg) és mint fizikai struktúra (mint tárgy) is érvényesíteni tudja. A könyv koncepciójának ideológiai hátterét pedig leginkább Galántai, illetve a fluxusmozgalom holisztikus világszemlélete határozza meg. „*Ennek az évnék volt egy valóban pozitív eredménye: lényegesen megváltozott a gondolkodásom a művészetről. Eddig a műtárgy maga – a da-*

rab, mint egy/a remekmű – volt fontos. Ettől kezdve pedig a műtárgy nem maga, hanem a valamire vonatkozó, tehát vonatkoztatott, informált műtárgy lett. A vonatkozás – az információ – által a tárgy valószínűtlen formát kapva kulturálissá válik. A vonatkoztatás más szóval »informálás«, munka, és az eredmény az informált tárgy, a mű.” (58.) E „vontatkoztatás” egyik sajátos esete a környezet, melybe a helyszín, a szcéna, az életstílus, a milió egyaránt beletartozik. Ezt a felfogást Molnár Gergely DREAM POWER – GALÁNTAI-KIÁLLÍTÁS NEW YORKBAN című esszéje az *expansió* nem kevésbé fontos mozzanatával egészíti ki. „*Mint már korábban, erre felé is vannak sírkövek, szándékosan megkülönböztethetetlen, melyik eredeti és melyik a kiállítás része. De eléggé nyilvánvaló, hogy minden a kiállításához tartozik, a tér teljes egészében konstruált, s épp azért, hogy a művek tökéletesen alkalmazkodnak a környezethez. Mint látogató magam is a környezet részévé válok, automatikusan a kiállításához tartozom.*”¹⁴

Az egyedi-izolált műtárgyat és a környezetet egységes médiummá integráló gyakorlatok, illetve a bennük tetten érhető utópikus esztétikai és társadalomfilozófiai törekvések felidézik a *történeti avantgárd* kiállítási koncepcióit is, melyekben a műalkotást a korszakához tartozó „hétköznapi” tárgyak gyakran esetlegességet, töredékességet sugalló, de valójában gondosan megtervezett miliójében helyezik el. Jellegetes példája ennek a törekvésnek a Prágában 1923-ban megrendezett A MODERN MŰVÉSZET BAZÁRJA kiállítás, ahol a cseh avantgárd művészei mutatkoztak be. „*Itt a kiállítás maga is műalkotássá válik. [...] Az 1920-ban rendezett berlini Dada-Vásárhoz hasonlóan (ahol a reprodukciókat az eredeti alkotásokkal együtt állították ki), az eredeti műveket elsődlegesen referenciaként szolgáló tárgyak egészítik ki. De a Dada-Vásártól eltérően itt az eredeti és a nem eredeti alkotások nem arra valók, hogy a nézőt megtévesszék vagy megzavarják, hanem hogy saját századékaikat, a modernizmusról alkotott elképzeléseiket még világosabbá tegyék.*”¹⁵ Az egyik rendező, Karl Teige szavaival: „*Ez a változatos és provokatív keveréke volt a világ minden tájáról érkezett képeknek, építészeti terveknek és fotóknak, plakátoknak és ready-made objektumoknak... ebben a bazárban, a kis számú festmény mellett, a látogatót nem művészi tárgyak provokálják, amelyek (az orosz futuristák kifejezésével) pofont adnak a közönségnek.*”¹⁶ De a történeti avantgárd művészetfelfogásában gyökerező hajdani „Bazárral” való összeha-

sonlítás legfontosabb tanulsága nem is a provokáció, hanem inkább annak inspiráló lehetősége, hogy a kápolnatárlatokat sajátos médium gyanánt fogjuk fel, amely egyaránt képes integrálni az esztétikai és a praktikus funkciót betöltő tárgyakat, illetve a műalkotás és a környezet, a művész és a szcéna teljességét. A „régii” avantgárd gesztusa, mely a műalkotást és a hétköznapi-ipari környezetet egyetlen képződménybe sűrítette, évtizedekkel később másféle kontraszttal és átalakulással is szembesít minket, annak tapasztalatával, hogy az idő múlása radikálisan felforgatja előtér és háttér, esztétikum és dokumentum rendjét. Megváltoztatva a megváltoztatandókat, ugyanez vonatkozik a Boglár-kötetben látható tárgyra is. Igaz, Major János kiállított kabátja (154.), a gumimatracon fekvő Erdély Miklós oldalához támasztott Füst Milán-verseskötet (41.) már akkoriban is műalkotás volt, de mostanra *valami más* is lett. Ezek a tárgyak a hetvenes évek elején egy konceptuális művészeti kísérlet alkotóelemei voltak, de most inkább a korszak szürke életkulisszáinak, szegényes képzőművészeti feltételrendszerének groteszk-ironikus elutasításáiként értelmezhetők. Ugyanígy a kápolnaudvar fűvén heverő emberek, a hosszú hajak és szakállak, a lezser ruhák és a kiszámított pózok is műalkotások és dokumentumok. Valóban, „minden a kiállításához tartozik” (Molnár Gergely), a köteten keresztül megpillantható hajdani életvilág a Boglár-*LifeWork* szerves alkotóelemévé lényegül át.¹⁷

III

A Boglár-kötetben kulcsszerepet játszik Galántai György HOGYAN TUDOTT A MŰVÉSZET AZ ÉLETBEN ELKEZDŐDNI? című írása. Galántai szövege különös átmeneti műfajt képvisel, naplóbegyűjtésekből, kordokumentumokból, emléktörödékekből, műelemzésekből összeállított szövegkollázsnak tekinthető. „Mozgékonyság, játékos gesztusok, perspektívikus pillantás, a dolgoknak a kontextuson keresztül való megragadása, bátorság a bizonytalansághoz és a kezdeményezéshez, lemondás a szülői identitásokról és a rögzült elképzelésekről” – sorolja az esszéista jellemző tulajdonságait Wolfgang Müller-Funk.¹⁸ Ezek a tulajdonságok messzemenően jellemzik a szöveget, illetve magát a szerzőt, Galántait. Ez az izgalmas szöveg magán viseli a sokoldalú művész kézjegyét, hiszen szerzője – azon túl, hogy szobrász, grafikus, zenész és küldeménymű-

vész – a nyelv közegével is biztosan, érzékenyen bánik. Az ő esetében a nyelv nem szekunder közeg, nem egyszerűen a kritika, a pedagógiai tanulmány vagy a vallomás pusztá eszköze, tehát nem afféle intellektuális „melléktermék”. A Galántai írásaiban megfigyelhető markáns fogalmi/metaforikus kettősség, a mélységes komolyság és a groteszk szemlélet egymásba szövődése, a vicces neologizmusokhoz való vonzódás – mindezek együtt különös erővel jellemzik a szerző művészetfelfogásának egészét. Erre a kettősségre Pernecky Géza 1993-as katalógusszövege is utal: „*A szobrászat területére tévedt irodalmár, vagy inkább dadaista lázadó, esetleg valami egészen furá, a budapesti vicckultúrán nevelkedett Fluxus-objekt-művész?*”¹⁹ De Galántai több ennél, jó szemű elemző, ihletett leíró és felidéző, aki mind az érzéki-esztétikai, mind az intellektuális-fogalmi közeg iránt affinitással rendelkező esszéistának bizonyul. Érthetően és érzékletesen mutatja be a kápolnatárlatok jelentőségéről alkotott egyéni felfogását is, melynek alapján a kápolna körül végbemenő eseményeket, szubkulturális repertoárokat, illetve rendőrhathatósági, hivatali packázásokat következetesen *esztétikai eseményeknek, műalkotásoknak* minősíti.

A szociális és az esztétikai dimenzió, a politika és a kultúra egymásra vonatkozását, sőt egymásba olvadását Galántai alapvetően a *kontextus* és az *értelmezés* felől közelíti meg. Nem a tárgyak és gesztusok immanens politikai, szociális, esztétikai minőségeit, illetve jelentéseit keresi, hanem azt hangsúlyozza, hogy éppen Boglár tanította meg arra – lásd „*Boglár a második főiskolám volt*” (89.) –, hogy ezeket egymásra kell vonatkoztatni egy sajátos értelmezési gyakorlaton keresztül. Kifejti azt a rendkívül innovatívnak bizonyuló megközelítésmódot, melynek megfelelően gondolkodik a történetekről, és amely művészi világlátásának alapja is. „*A módszer esszészzerű, tehát mondhatom ismét, nem új. Mégis, az újdonság az, hogy a létszemléletek egymással összefüggésben nem lévő szempontjait cserélgetem oly módon, hogy összefüggések keletkezzenek távoli dolgok és jelentések között. Könnyen kiderül, hogy ez sem teljesen új, de újabb, vagyis a flusseri értelemben, ez az összerakó (komputáló) olvasási mód, ezért úgy írom le a dolgokat, mintha olvasnám. Nem szövegeket olvasok, hanem jelentéseket. Ebben az olvasási módban bármilyen összekapcsolható, ha legalább egy pontja indokolja.*” (89.)

A RÉSZTVEVŐK VISSZAEMLEKEZÉSEI (az interjúkat készítette, sajtó alá rendezte Sasvári Edit) fejezethez kapcsolódva azt próbálom rendszerezni, milyen fogalmi eszközökön keresztül, milyen szótárakat alkalmazva tesznek kísérletet az egykori szereplők Boglár értelmezésére. Az egyes szótárak keverednek egymással, továbbá minden szótárban szinte szükségszerűen megjelennek a politikai motívumok is. Ezen a helyen nem hagyható figyelmen kívül a történet egyik problematikus oldala, a Bogláron kiállító művészek közötti *belső konfliktusok* kialakulása sem. A kápolnatárlatokon közreműködő művészek és csoportok sok tekintetben – stílusuknak, művészeti felfogásuknak, a hagyományhoz és a kortárs áramlatokhoz kialakított viszonyuknak köszönhetően – különböztek egymástól. Amit ma valamiféle egységnek látunk, az a politikai represszió akkori hatásának, illetve a visszaemlékezés egységesítő erejének köszönhető.

„1971-ig a Szüirenon-konceptió érvényesült a kiállítások rendezésében. A Szüirenonnak nemzeti formája is volt, és mi adtunk arra, hogy az, amit kiállítunk, ha áttételesen is, de magyar legyen. Ez nem nemzeti szalagos magyarságot jelentett, hanem a gondolat inkább áttételesen, a filozófiánkban volt jelen” – emlékezett vissza Molnár V. József (201.). Ezzel szemben az „Ipartervesek”, illetve a hozzájuk kapcsolt/kapcsolódó konceptuális, illetve happening törekvések igyekeztek felzárkózni a nemzetközi fejleményekhez, vagy esetleg megelőzni azokat. Az eltérő koncepciók, habitusok és mentalitások komoly ellentétek forrásává váltak. „Később, 1971-től az Ipartervesek átvették a kezdeményezést. [...] Beke László művészettörténész kezdeményezésére és az ő nagyon aktív személyisége miatt egyre inkább a kozmopolita természetű Ipartervesek kerültek előtérbe. Ők a világ képzőművészetében megjelenő legújabb irányzatokat próbálták megvalósítani a kiállításaikon is, és nagyon sok akciót rendeztek 71-től kezdve... Egy idő után ez a másik fajta szellemiség érvényesült majdnem teljes egészében, és a csapatban kontraszelekció kezdődött el. Az egész tevékenységünk azt célozta, hogy tiltakozunk a szelekció, a kontraszelekció ellen, és mi magunk is abba a csapdába estünk, ami ellen szóban és másféle módon, cselekedetben is harcoltunk. Véleményem szerint Beke László sugallatára a résztvevők egy részét dilettánsnak titulálták.” (Molnár V. József, 201.) Mezei Ottó hasonlóképpen vélekedik: „Végül 1972-ben történt meg, hogy egy másik társaság kvázi kiszorította ezt az ere-

deti, a kiállításokat indító társaságot [...]. Ennek a kiszorítósdinak az egyik műfaja a konceptuális művészet, akciók, happeningek stb. lettek.” (201.)

Látható, hogy itt nagyon sokféle érdek, előítélet, sérelem fonódik össze, a művészettörténeti stílusfogalmakkal és esztétikai kategóriákkal leírható különbségek mellett megjelennek a centrum és a periféria, az autochtónia és a nemzetközi összemérhetőség művészetszociológiai problémái, és olykor az is érzékelhető, hogy valójában a szokásos népi/urbánus elmentét jól-rosszul takargatott megnyilatkozásairól van szó. Az említett szempontoktól független(ebb)ül látja a dolgokat Szentjóby Tamás, aki valamiféle kultúratiológiai ellentét megosztó hatására hivatkozik: „Az egyik képmádó, a másik képromboló. Az egyik katolikus, a másik protestáns, az egyik a hindu, a másik a zsidó/mohamedán. A nomádok és a városlakók. Akik ezt a balatonboglári dolgot elkezdték, ők városlakók voltak, képmádók. Úgyhogy amikor mi odamentünk, akkor szükségképp mást csináltunk, mert mi nomádok voltunk és képrombolók.” (202.) Az ellentéteket egyébként Galántai is érzékelté, aki szándékán kívül két egymással szemben álló fél közé szorult. Így, miközben – először több, majd kevesebb sikerrel – közvetítenie kellett az érdekeltek között, maga is felismerte az egymással ellentétes törekvések kedvezőtlen mellékhatásait. „A konceptuális művészet megjelenésével a vizuálisan gondolkodó művészek elég nehéz helyzetbe kerültek. A nehéz helyzetet nemcsak a koncepció okozta, hanem az a rohanó, sokszor lóholó avantgárd elkötelezettség, hogy mindig benne kell lenni a legújabb áramlatban és minden eseményben” – írta Galántai (59.).

Az említett konfliktusoktól nem egészen függetlenek, de más szempontból is figyelemre méltóak azok a reflexiók, melyek a galéria és műterem, később pedig afféle „laboratórium” céljára szolgáló kápolna eredeti, szakrális rendeltetéséhez kapcsolódnak. A kápolna eredeti funkciói, a benne található vallási rekvizitumok (kripta, sírkövek, kereszt stb.) nagy erővel szólították fel az épület használóit és az erről gondolkodókat arra, hogy a térhasználatot, a kápolnában folyó gyakorlatokat a szent fogalmának szemantikai és pragmatikai terében értelmezzék. Egyesek – így például Galántai is – a vallás történetileg meghatározott formáitól elvonatkoztatott, inkább a szekularizált világ profán, aura nélküli tereire képest meghatározott szakrális tér képzeteiben gondol-

kodtak: „*A tengernyi víz fölött – a falu közepén, de mégis kívül – a megkopott fehér falú, ódon épület, toronnyal, csenddel, nyugalommal, a »méltóságot«, a tiszteletre méltót jelentette számomra. Egy mágikus hely – gondoltam, amely önmagában is egy csoda, és ahol feltételezhetően csodák történhetnek.*” (44.)

Mások viszont a kápolna épületét és környezetét a keresztény vallás szakrális tereként tartották inspirálónak és megélhetőnek. Ebben a motívumrendszerben az egyes szövegek implikációi viszonylagossá teszik vagy semlegesítik egymást. A művészek tudták, hogy teológiai értelemben szakrális voltától megfosztott térről és építményről van szó, amit nyomatékosított a mindenki által evidensnek tartott új funkció (kiállítótér és műterem), illetve az, hogy a mindennapi élet apró eseményei (a kápolnában való főzés, alvás, a hiányos öltözékben járkáló emberek) folyamatosan szembe szegültek a vélt vagy beleolvasott szakrális intencióval, rendeltetéssel. Ehhez képest talán érthető, de kissé problematikus is Molnár V. József kijelentése a SZEMBESÍTÉS nevű projekt kapcsán, mely szerint a kápolnában bemutatott happeningek megfosztották szentségétől az épületet, és ő mint hívő ember szükségét érezte, hogy műveivel újraszentelje azt. „*Szándékunk szerint szakralizálni akartuk a teret, mert úgy éreztük, hogy azok a happeningek – vagy legalábbis a happeningeknek egy része, ami ott a kápolnában volt – deszakralizálták a kápolnát. Ez szubjektív dolog persze, de én ezeket ott a kápolnában szentségtörésnek tartottam, azért, mert én istenhívő ember voltam, és ma is az vagyok. És a kápolna számomra szentség.*” (150.) A helyzet nem feltétlenül jóhiszemű félreértése ez. Egyrészt teológiai szempontból naivitás egy hívő részéről azt gondolni, hogy egy exszakralizált épület ezen a módon újraszentelhet, másrészt az is nyilvánvaló, hogy itt inkább a kápolna körül tevékenykedő konkurens csoportok és egyes produkciók (elsősorban Halász Péterék KING KONG című előadásának) sajátos bírálatáról van szó.

Galántai György visszaemlékezése további dimenzióját is felveti a „szent tér”, illetve a művészet és a mágia kapcsolatának. „*Az éjszaka – egyedül a kápolna üres terében – az első napokban nem kis próbatétel volt. A szél itt a dombon mindig fúj, és a vaksötétben minden apró hangot felerősített a kápolna jó akusztikája. A bádogtetőhöz verődő faágak és a denevérek suhogó csapkodása... a szellemkastélyok hangulatát idézte. A meszelés be-*

fejezése előtti »munkaszüneti« héten... rendeztem egy próbakiállítást magamnak a saját munkáimból. Erdemes volt, mert a kiállítás mágikus hatásaként megérett az éjszakai hangokat, megszűnt a szellemkastély-hangulat.” (47–48.) Aby Warburg művészetfelfogását idézi fel ez a jelenet: a magányos, környezetének kiszolgáltatott embert megrémítő árnyak, kísértetek, félelmetes üres terek fegyvelmezését, szublimálását végzi el a művészet, az ember által uralhatatlan idegen világ árnyait oszlatja el és vonja be a humanitás birodalmába.²⁰ Boglár tehát nemcsak társadalomtörténeti vagy művészettörténeti szempontból, hanem – kicsit emfaticusan fogalmazva – kozmogóniai és mitológiai szempontból is a „kezdet” volt, Boglár története a kultúra alapításának és sorsának allegóriaként is értelmezhető. Ez a történet a káosz legyőzésén keresztül a kozmosz megalapításáig, a kísérteties hangoktól uralt üres hely humanizálásáig, az organikusnak és szakrálisnak a szervesenbe és a szekularizáltba való átfordulásáig, illetve a kultúrát megalapító hérosz elbukásáig tart. Az ősvilág megszelídítését a mágius-archaikus beszédmód terminusaival elemző történet természetesen akadálytalanul visszafordítható a társadalomtörténeti folyamat részeként értett szociokulturális olvasatba is. Ez esetben Boglár (ismét) mint az „első” autonóm szcéna, az underground művészet kezdete fogalmazódik meg. Szkárosi Endre szavait idézve: „*ennek a – nevezik visszamenőleg avantgárd, alternatív, underground, vagyis földalatti – kultúrának ez volt az első olyan intézménye, amelyik éveken át fönt tudott maradni... Tehát a kápolna tulajdonképpen ennek a kultúrának az első saját intézménye volt*” (198.).

IV

A visszaemlékezéseket olvasva érdemes megfigyelni, hogy az egyes szereplők milyen sokféle módon és milyen jellemző eltérésekkel látják a kápolnatárlatokat az ellenállás, ellenszegülés, ellendiskurzus terepének. Az egyes megközelítések két szélsőség között fogalmazódnak meg. Néhányan a Boglárón történeteket a Kádár-rendszer egyértelmű és szándékos politikai kritikájaként értelmezik, mások viszont azt hangsúlyozzák, hogy a bírálat, az ellenszegülés, a felforgató funkció csak a kontextushoz való viszonyuláson keresztül észlelhető. Ez a kérdéskör (mint rész az egészet) a neoavantgárd szubkultúrának a politikai ellenzékhez és

ellenálláshoz való viszonyát is magában foglalja. A politikai jelentőség ebben a szcénában és ebben a történetben elsősorban a jelentéstudajdonítás, a „ráértés” művelein keresztül fogalmazódik meg, függetlenül attól, hogy a jelentést tulajdonító ágens a repressziót gyakorló politikai hatalom körét vagy a neoavantgárd szcénát képviseli-e. Boglár egyrészt azért lehetett politikai kérdés, mert a hatalom annak tekintette, annak akarta látni. *„Mindenki tudta, hogy Boglár a nagypolitika célkeresztjében van, mindenki értette, hogy Aczél ezt az egész undergroundot felszámoltatja, hogy közös nagypolitikai elhatározással rendőrségi kérdést csinálnak Boglár-ból. Ebben az értelemben a bogláriak az egész rendszer ellenzékének, az egész kultúrpolitika ellenzékének tudták magukat, és a politikai ellenzék hősei voltak, pedig nem óhajtottak konkrét politikai kérdésekkel foglalkozni”* – fogalmaz elég egyértelműen a kérdés iránt fokozott érzékenységet tanúsító Haraszi Miklós (205.). De azt is mondhatjuk, hogy a Bogláron kibontakozó művészeti diskurzuson belül is érvényesültek a „rendszer” bíráló, provokáló gesztusok – elsősorban a kápolnatárlatok szabályozását, majd betiltását célzó hatósági intézkedéseket parodizáló, kigúnyoló sajátos – Eco szavaival – „szemiotikai gerillaharc” keretein belül.

Egy másik szempont alapján azonban az „ellendiskurzus” mibenléte és jelentősége függetlennek tekinthető a hatalom, illetve az avantgárd művészvilág közvetlen szándékaitól. Noha a neoavantgárd kultúra szereplői – néhány kivételtől tekintve – alapvetően művészeti, nem pedig politikai tevékenységet szándékoztak végezni, az adott kontextusban és a rájuk vonatkozó véleményekben működésük mégiscsak politikai jelentőséggel ruházódott fel. *„Egy olyan társadalomban, amely ennyire ellenezte az egyediséget és a különbözőséget, a művészek eleve ellenségeknek minősültek. Mivel a társadalmi deviancia egyenértékű volt a politikai devianciával, nem volt szükséges, hogy a művész a művészetében bizonyítsa ellenzékiségét”* – foglalja össze a helyzetet Szántó András.²¹ Az ellenszegülésnek a „prepolitikai” jelenségekre irányuló felfogása olyan tevékenységeket, szimbolikus folyamatokat, gesztusokat von be az ellenállás jelenségkörébe, amelyek a szokásos megközelítés számára láthatatlanok vagy politikai jelentőség nélküliek maradnak. A boglári szcéná az életvilág millió apró részletének különb-

ségeit tekintve is oly radikálisan különbözött a konszolidált kádárizmus normalizált világától, hogy mindez a *hétköznapi ellenállás* eseteként értékelhető.²² A hétköznapi ellenállás fogalma olyan jelenségeket ragad meg, melyek különböznek a „diszkurzív tudatosság” megfelelő szintjével rendelkező, megtervezett és jól artikulált politikai cselekvések terrénumától.²³ Az ellenzéki karakter a neoavantgárd szcéná esetében a szubkulturális kívülállás és a műalkotások szimbolikus-metáforikus hatóereje mellett éppen a hétköznapi ellenállás gesztusaiban keresendő.

Rév István szerint a hétköznapi ellenállás apró fogásainak – melyek többnyire a pusztá túlélést szolgálták – a hatalom reakciói tulajdonítottak politikai jelentőséget, a semminél éppen csak valamivel több gesztusból a hatalom tekintete kreált politikai ellenállást. A történész az ellenállás kérdésének e sajátosan expanzív értelmezését a művészet határainak avantgárd ihletésű radikális kibővítésével hasonlítja össze: *„Az életem lesz a művészet: minden pillanat, minden lélegzet egy semmibe írt műalkotás» – mondta Marcel Duchamp, amikor felhagyott a festéssel. Ha bármi megteszi műalkotásnak, akkor bármi megteszi ellenállásnak is: az élet műalkotás, az élet ellenállás. »Bármilyen hang lehet zene» – mondta John Cage, »bárki lehet művész» – állította Andy Warhol.”* Rév István ezt a gondolatmenetet a következőképpen folytatja: *„Művészet nincs befogadó nélkül, ellenállás sincs reakció nélkül. Az állam interpretálása szükséges volt ahhoz, hogy a paraszt élete ellenállássá váljék. Az államnak John Cage-éhez és Andy Warholéhoz hasonló képzelei voltak, a parasztok pedig lassan elfogadták az életüknek tulajdonított jelentést.”*²⁴

Boglár esetében tehát a hatalom is szerző, a körülötte folyó diskurzusnak mind a hatalom, mind az avantgárd szcéná egyaránt *ritkítója* és *termelője*.²⁵ Egyértelmű, hogy az ellenállás sajátos aurájával felruházott kápolnatárlatok konstitúciójában nemcsak Galántai és barátai működtek közre, hanem az egyház, a párt, a közigazgatás, a KÖJÁL, a hivatalos sajtó és (fájdalom) a titkosrendőrség ügynökei is. E megközelítést képviseli Galántai koncepciója is, amely saját tapasztalatai, illetve a fluxusmozgalom tanításai alapján egyenlőségjelet tesz politikai és esztétikai gyakorlat, illetve az élet és a művészet közé. De a politikával azonosított művészet nemcsak az avantgárd mű-

vészek gesztusaira vonatkoztatható, hanem a hatalmat gyakorló, ellenőrző, beavatkozó, normalizáló rendőri és egyéb hivatalos szervezetek tevékenységére is. „A funkcionáriusokkal folytatott kényszerű eszmecsereimet mint spontán művészeti (fluxus) eseteket... tekintettem.” (74.) A „fluxus” és a „koncept” kategóriái vetülnek rá a következő történet elbeszélésére és értelmezésére is: „Másnap, hajnali négykor, a kápolna bezárt ajtaja előtt furcsa esemény történt. Művészeti szempontból nézve két rendőr-művész-járőr »akciója«. Többször »művész urat« kiáltva kezdtek, majd gumibotjaikat és a faajtót hangszerként használva »koncerteztek«. A hangok a kápolna remek akusztikájú terében mennydörgéssé erősödtek. A gumibotkoncert – mint experimentális zenei produkció – talán egy zenetörténelmi esemény. Ezután a rendőr-művészek – mintegy szünetképpen – kísérletet tettek a zár felnyitására, de mivel nem sikerült, a frissen festett hófehér ajtón – a koncert és a koncept szellemében – nyomot hagyva dokumentálták múló jelenlétüket: a gumibotot és a kulcsat is felírták, hogy RENDŐR.” (85.)

Beke László egy másik szempontra hívja fel a figyelmet, arra, hogy nemcsak a hatalom figyelő tekintete, rendszabályozó, normalizáló akarata konstruálja meg az ellenállást (miként arról Rév István értekezik), hanem maga a műalkotás is lehet politikai gesztus, még az olyan látszólag ideológiamentes és minimalista művészeti program esetében is, mint amilyen a konceptuális művészet volt. „A konceptuális művészetnek volt egyfajta politikai színezte. Ez egyrészt magával a létevel és a furcsaságával, másrészt pedig a kommunikációs ügyességével – mert egy seereg olyan csatornát használt ki, amely őrizetlen volt –, harmadrészt pedig a kimondottan politikai jellegű munkáival, műveivel volt kapcsolatos.” (203.) Beke László megállapítását általánosítva: mivel a propaganda, a nyelv, a jelentés, általában véve a kommunikáció feletti uralom megszerzése és tartósítása a diktatórikus kultúrpolitika működésének egyik alapfeltétele, ezért a kommunikáció, a média, a nyelv, a szemantika kérdéseit vizsgáló művészet önmagában is gyanús, felforgató, „ellenzéki-kritikai” karakterű.

V

A kötet nemcsak a magyarországi neoavantgárd kultúra egyik korszakának és szcénájának alapos feldolgozása, hanem olyan neuralgikus, többféle irányban is pszichologizálható komplexumnak is, amely a „megfigyelés”, az

„ügynökkérdés” problémájához kapcsolódik. A neoavantgárd (illetve a politikai ellenzék) soraiban mindennapi probléma volt az „ügynökképaranoia”. „Jöttek hozzánk kirándulók, akik ott tartózkodtak, és akkor meggyanúsítottuk őket azaz, hogy besúgók. Olyan neves személyiségeket is meggyanúsítottunk, akiknek nem szívesen mondanám ki a nevét, és később ki is derült, hogy ártatlannok... Az üldözési mánia lassan terjedt közöttünk” – mondta Pauer Gyula (207.). A posztoszocialista közvéleményt már többször és alaposan felrázta egyes jelentős, közismert személyiségek ügynökmúltja, elég itt Németországból Rainer Schedlinski és Sascha Anderson, Magyarországról pedig Tar Sándor ügyére vagy az Esterházy Péter JAVÍTOTT KIADÁS című könyve körül kibontakozó diskurzusra utalni.²⁶ Mindez lehetőséget nyújtott a kultúra, a morál, a felelősség alapkérdéseinek gondos, bár többnyire fájdalmas átgondolására is. De bármennyire is kínos, megerőltető vagy – idővel – unalmas ez a történet, szükséges, hogy a Boglár-könyv kapcsán is gondoljunk valamit erről. Hiszen mi másért jelentek volna meg a kötetben az ügynökjelentések? A mások által nagy alaposággal tárgyalt morális kérdések mellett nyilvánvalóan felvetődik a jelentések forrásértéke, továbbá az, hogy módosítja-e az „árnyékvilág” léte²⁷ a nyilvánosság szerkezetéről, működéséről, funkcióiról alkotott elképzeléseinket. Végül azt is említeni kell, hogy (részben a „földalattiság” nyomasztó körülményeinek köszönhetően) néhány művész esetében az ügynökszeret egy sajátos művészi-esztétikai személyiségmodell elemévé vagy inspiráló mintájává alakult át.

A jelentések forráscsoportként történő értelmezését Eörsi István vetette fel A BESÚGÓJELENTÉS MINT KULTÚRTÖRTÉNETI FORRÁSMUNKA című írásában. „Ne feledjük el: ezek mind a Kádár-korszak módszertanának pótolhatatlan, becses dokumentumai, melyek szinte egyedül őrizték meg e kor művészeti életének és értelmiségi közérzetének egyik elnyomott, megrágalmazott, de igen jelentékeny vonulatát.”²⁸ Ugyanakkor e sajátos forráscsoport kezelése, a velük/rajtuk végzett filológiai és kritikai munka körülményeinek, illetve intellektuális légkörének elképzelése, végiggondolása már problematikusnak bizonyulhat. E megközelítés több dilemmát eredményez, melyek a kötet filológiai teljesítményének megítélésakor sem kerülhetők meg, hiszen a közreadott dokumentumok jelentős része ügynökjelen-

tés. Sok szempontból használható forrásokról van szó, noha feltételezhető, hogy számos olvasó csak kíváncsiságból vagy a pletykaéhség okán lapozza fel a jelentéseket. A használhatóság melletti érvek közismertek: sok eseményről jóformán csak a besúgók beszámolóí maradtak fenn, és volt néhány kétségbevonhatatlan illetékességgel rendelkező ügynök is, aki a látottak-hallottak adekvát, okos, érzékeny elemzését nyújtotta – a hatóságok számára. Eörsi István cikkéhez kapcsolódóan Deréky Pál a következőket állapítja meg: „*A neoavantgárd körül tevékenykedő alkotók, szimpatizánsok is a III/III. állandó megfigyeltjei közé tartoztak – ennek köszönhetően ránk maradt jó néhány remek korabeli »műelemzés«...*”²⁹

Ezt a szellemes „forráskonceptiót” azonban bírálni is lehet. Egyrészt a dolog nehezen általánosítható, hiszen a jelentések egy része elfogult, elnagyolt, máskor értelmetlen részletekbe bonyolódó vagy egyszerűen ostoba. Azt hiszem (bár lehet, hogy tévedek), hogy kevés olyan „hiperértelmiségi” található az ügynökök között, mint amilyen – két már nyilvánosságra hozott nevet említve – Bódy Gábor vagy Algol László volt. A legtöbb szöveg esetében legfeljebb olyan adatokra derül fény, melyek alapján esetleg felrajzolható a „közösségek (még) rejtett(ebb) hálózata”, egy torz és fonák szociometriai vázlat, amely részben közismert, részben tautologikus, és ezért a történeti kutatás számára érdektelen is lehet. Végül, a morális értelmezések egyes szempontjainhoz viszonyítva az ügynökjelentések „elfogulatlan”, „tudományos” tanulmányozása olyan magas fokú morális és szakmai integritást feltételez, melynek birtoklása bizonyára érdem, de amelynek veszélyei is lehetnek. A kutatónak az örvénybe nézve el kell kerülnie az örvény tekintetét – de ha sikerül is mindez, a sértetlenség vagy a megőrzött integritás vajon nem válik-e a büszkeség vagy az önhittség alapjává?

Azt is figyelembe kell venni, hogy ezek a szövegek sajátos praxison keresztül jöttek létre, amelyről nem biztos, hogy érdemben leválaszthatók. Az ügynökjelentés olyan forráscsoport, melyre túlságosan rávetül a keletkezés körülményeinek árnya. Hasonlóan torzítanak, mint a boszorkányüldözések kínzással kicsikart jegyzőkönyvei: „*Az inkvizítorok igazság (természetesen a saját igazságuk) iránti vágya rendkívül gazdag bizonyítékanyagot hozott létre szá-*

munkra, ezt azonban mélyen eltorzították azok a lelki és testi kényszerítő eszközök, amelyek oly fontos szerepet játszottak a boszorkányperekben.”³⁰ De az inkvizíciós jegyzőkönyvek esetében – melyek nélkülözhetetlenek a mágia, a népi hitvilág kutatásához – a keletkezés és a jelen között több száz évnyi a távolság, a kutató énje és az egykor meggyötört emberek között már nincs „élő” emlékezet, nem létezik olyan lélektani folyamatosság,³¹ amely szembenézésre vagy empátiára kényszerítené felhasználójukat. Mindezzel semmiképpen sem Sasvári Edit kitűnő filológiai és történeti munkáját bírálom, csak utalni szeretnék rá, hogy a kérdés valamivel összetettebb, mint ahogy (a szellemes és megdöbbentő gesztusoktól soha nem idegenkedő) Eörsi István publicisztikája alapján gondolható.

A fentiek ellenére a besúgók aktái alapján is megfogalmazható valamiféle tanulság. Így például az ügynökjelentések felhívják a figyelmet arra, hogy a szocializmus körülményei között működő társadalom és kultúra nem csak az első (legális) és második (illegális), továbbá a „harmadik”, a „párhuzamos”, a „köztes” stb. nyilvánosság szféráira bontható szét.³² A nyilvános és a titkos terenumai mögött, azok baljós árnyékában körvonalazódik az ügynökök és jelentéseik torz és félelmetes nyilvánossága is. Ez a nyilvánosság *fonákja*: beteges, elferdült, titkolni való, ugyanakkor paradox módon inspiráló lehet. A besúgói hálózat eredete maga is összefüggésben van a polgári nyilvánosság kialakulásával, illetve annak kezdeti hiányával. „*A titkosrendőri szisztéma a tizenhét-nyolcadik századi »fölvilágosult abszolútizmus« idején alakult ki, amikor a Polizey a politika (policy) egyik szimonimája volt... Szabad nyilvánosság nem lévén, a kormányzat... a közvélemény megismerésére és a közvélemény alakítására csak titkos ügynököket vehetett igénybe, ám mivel a rendőrkérek megbízók szája íze szerint jelentettek, ellenőrzésükre párhuzamos titkoszolgálatokat kellett szervezni, és i. t.*” – írja a JAVÍTOTT KIADÁS kapcsán Tamás Gáspár Miklós.³³ Pusztán szerkezeti szempontból a hatalom és az ügynök közötti kommunikáció valóban felfogható a nyilvánosság sajátos dimenziójának. E „*kölcsönösen paranoid kapocs*” (Tamás Gáspár Miklós) meglétének azonban – bár a hatalomgyakorlás technikái szempontjából nyilván funkcionális jelenségről van szó – semmiképpen nem tulajdonítható pozitív sze-

repkör. Mégis ezt tette például Rainer Schedlinski, a kelet-berlini underground szcéna egyik vezető alakja, aki A HATALOM ILLETÉKTELENSÉGE című tanulmányában a titkosrendőrség pozitív társadalmi funkcióinak hangoztatásával igazolta (utólagosan) Stasi-besúgói tevékenységét. „A Stasit már évekkel ezelőtt úgy irtam le, mint egy mindent átfogó rejtjelképző gépezetet. Ha a társadalom kommunikációs csatornáit eltörik, kerülő útra kell terelni őket, hogy akik a valóságos viszonyokról beszélnek, egyáltalán megérthessék egymást. [...] Ahogy létezett egy második, részben alvilági, részben állami árnyék gazdaság, szükség volt egy második, titkos nyilvánosságra is – az ellenzékre és a Stasira, tudniillik, akik elvállalták mindazt, amire a köznyelvnek nem volt szava.”³⁴ Ez az érveit és magyarzóerejét tekintve elfogadhatatlan elmélet ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy az állam és a társadalom, az uralkodó és az alávetett, a nyilvános és a titkos közötti határok nem olyan egyértelműek, mint ahogy azokat látni szeretnénk.

Schedlinski szavai arra is utalnak, hogy a totális (diktatórikus) állam hatókörén belül kormányzók és kormányzotok, elnyomottak és ellenszélülők körében az „árnyékvilág” léte olyan skizofrén vagy paranoiás karakterű meghasonlottságot hozhat létre, amely – akarva-akaratlan – a különféle kulturális, metafizikai, esztétikai, nyelvi modellekben is érvényesül. Így például az avantgárd művészet meghatározó kategóriájának tekinthető „személyiség-elhasonulás” jellegzetes példája az *ügynök*, a *kém*, az *árulás*. Ennek legprezentatívabb formája nálunk Molnár Gergely tevékenységében bontakozik ki – noha a jeles punk-művész munkásságának ez a dimenziója a Boglár-kötetben még nem tetten érhető, hiszen a könyv csak 1973–74-ig tárgyalja részletesen az underground szcéna történetét. Csak párhuzam gyanánt szeretnék utalni itt Molnár Gergely LEVÉL EGY HUSZADIK SZÁZADI ZENESZERZŐHÖZ című esszéjére, amelyben jól látható, hogy az ügynök/kém mítoszon keresztül Molnár rendkívül radikálisan választja le személyiségéről a politika, a társadalom és a morál kötöttségeit: „Egy új ideológiáról van szó: egy gyakorlat törvénybe foglalásáról. Az árulás ideológiájáról. A Spions ennek az ideológiának filozófiai modellje a politikai gyakorlatban. [...] A kémek hatalma a legjobban bebiztosított hatalomnak tűnik. Morális kétségek nem gyötrik, etikai gátak nem bénítják őket, a kisebbségi

tudattól megszabadultak, nemzeti hovartartozásuk elévült – egy új, idegen és ismeretlen nép, egy új faj: az idő emigránsai.”³⁵

A személyiség megsokszorozódásának hasonló példáját idézi fel a Boglár-kötetben Galántai György, mégpedig Algol László történetén keresztül. Algol ugyanis Balatonbogláron A HÁROMSÁG SZEMÉLYISÉGE címen „approximációs” gyakorlatot mutatott be, melynek alapelve a következő gondolat volt: „a legfelsőbb háromság minden jelensége a háromság legmagasabb személyiségeinek kezéből ered” (83.). Néhány sajátos véletlennek köszönhetően Galántai a következő értelmezést volt kénytelen fűzni a kiváló nyelvpszichológusból lett akcióművész munkájához: „A »háromság személyiségének« kérdését sem értettem egyelőre, de továbbra is foglalkoztatott. Egy évvel később véletlenül hallottam a rádióban egy zenei vetélkedőt, és a férfihang, amely minden kérdésre jól válaszolt, Algol hangja volt. Ő volt az aznapi nyertes, és meglepetésemre Hábermann M. Gusztávnak hívták. Nemsokára véletlenül találkoztam Algollal az utcán, nem messze Halász Péteréktől. Ez a találkozó azért is érdekes, mert ekkor már megvolt a harmadik neve is, a boglári »approximációs gyakorlatban« keresett harmadik személyiségé. [...] III/III-as fedőnéven Pécsi Zoltánnak hívták.” (83.) Különös – „önmagán túlmutató” – történet ez. Galántai készen állt arra, hogy azonnal allegorikus jelentőséget kölcsönözzön az esetnek. Miként a rendőr, a tanácselnök, a KÖJÁL-ellenőr – ugyanígy a besúgó is lehet „művész”. De ezen a ponton mintha az elbeszélő is belefáradna már a történetbe. Rezig-náltan legyint: „leleplezte magát, nincs egység a három személyiség között, nincs átjárás, elkülönülnek egymástól”, majd később mégiscsak visszatál eredeti, nagyvonalú, a fluxus rugalmasságával működő értelmezői szerepköréhez. „Ennek ellenére később is érdekelt a háromság személyisége, mert elképzelhető volt, mint különös, jövőbeli személyiségmodell: a tudós, a művész és a politikus – a háromféle gondolkodás szintézise – egy személyben.” (83.) A tanulság – a kései olvasó számára – talán az lehet, hogy az „árnyékvilág” léte nemcsak a mindennapi élet ügyeinek bonyolítását határozta meg, hanem olyan konspirációs világképet is kialakított, amely sok tekintetben a neoavantgárd művészet megkerülhetetlen, mindenképpen elemzésre szoruló ideológiai-tudásszociológiai alapjának is tekinthető.

Jegyzetek

1. Lásd Mészöly Susanne (szerk.): POLIFÓNIA. A TÁRSADALMI KONTEXTUS MINT MÉDIUM A KORTÁRS MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETBEN. Soros Alapítvány Kortárs Művészeti Központ, 1993.
2. Horváth Iván: SZÖVEG. In: MAGYAROK BÁBELBEN. JATE Press, Szeged, 2000. 139–174.
3. Uo. 139.
4. Dávidházi Péter: A HATALOM SZÉTOSZTÁSA: (POSZT)-MODERNIZÁCIÓ A SZÖVEGKRITIKÁBAN. *Helikon*, 1989/3–4. 341–342.
5. Borges, J. L.: AZ ELÁGAZÓ ÖSVÉNYEK KERTJE. Ford. Boglár Lajos. In: KÖRKÖRÖS ROMOK. Kosmosz, 1972. 54.
6. Flusser, Vilém: AZ ÍRÁS. Ford. Tilmann József és Jósvai Lídia. Balassi–BAE Tartóshullám–Intermedia, 1997. 71.
7. Clifford, J.: AZ ETNOGRÁFIAI ALLEGÓRIÁRÓL. Ford. Vörös Miklós. In: N. Kovács Tímea (szerk.): NARRATÍVÁK 3. Kijárat, 1999. 152.
8. Dalos György: ELŐTÖRTÉNETEK. Magvető, 1983. 5–6.
9. Bianchi, P.: DAS LKW – VOM GESAMTKUNSTWERK ZUM LEBENSUNSTWERK, ODER AESTHETISCHES LEBEN ALS SELBSTVERSUCH. *Kunstforum International* (Bd. 142). Oktober–Dezember 1998. 50–61. Az ellenkultúra és az LKW közötti folytonosságot érzékelteti egyébként, hogy a *Kunstforum International* nagyszabású LKW-körképében a hatvanas évek bécsi akcionizmusából előlépő kommunaalapító Otto Muehl is fontos szerepet kap. Lásd Altenberg, T.: SITUATIONISTISCHE TRANSGLOBALE. I. m. 97–129.
10. Bianchi, 51.
11. Uo. 52–53.
12. Hebdige, D.: A STÍLUS MINT CÉLZATOS KOMMUNIKÁCIÓ. Ford. Boross Anna. *Replika* (17–18), 1995. 181–200.
13. A szocialista „életmód” és a nyugati „életstílus” kettősségéről lásd Merkel, I.: UTOPIE UND BEDÜRFNIS. DIE GESCHICHTE DER KONSUMKULTUR IN DER DDR. Böhlau Verlag, Köln–Weimar–Wien, 1999. 301.
14. Molnár Gergely: DREAM POWER – GALÁNTAI KIÁLLÍTÁS NEW YORKBAN. In: Papp Tamás (szerk.): SZÓGETTŐ. VÁLOGATÁS AZ ÚJ MAGYAR AVANTGÁRD DOKUMENTUMAIBÓL. *Jelenlét*, 1989/1–2. 189–206. Idézi Galántai, 76.
15. Passuth Krisztina: AVANTGARDE KAPCSOLATOK PRÁGÁTÓL BUKARESTIG. Balassi, 1998. 123.
16. Uo. 123.
17. Lásd Galántai György: ÉLETMUNKÁK – LIFEWORKS. (Kiállítási katalógus.) Ernst Múzeum, 1993.
18. Idézi Bianchi, 57.
19. Perneczky Géza: BEVEZETŐ. In: ÉLETMUNKÁK – LIFEWORKS, 1993. 8.
20. Vö. Radnóti Sándor: A PÁTOSZ ÉS A DÉMON. In: „TISZTELT KÖZSÉGÉS, KULCSOT TE TALÁLJ”. Gondolat, 1990. 120–121.
21. Szántó András: A CSENDTŐL A POLIFÓNIAIG. In: Mészöly Susanne, 25.
22. Lásd Scott, J. C.: AZ ELLENÁLLÁS HÉTKÖZNAPI FORMÁI. Ford. Kiss Anna. *Replika* (23–24). 1996. december. 109–130. Rév István: AZ ATOMIZÁCIÓ ELŐNYEI. *Replika* (23–24). 1996. december. 141–158.
23. Rév, 150.
24. Uo. 156.
25. Foucault, M.: A DISKURZUS RENDJE. Ford. Romhányi Török Gábor. *Holmi*, 1991. július. 869–870.
26. Lásd Fekete Ibolya (szerk.): EGY NEMHIVATALOS MUNKATÁRS MEG A BARÁTJA. Ford. Derék Géza és Kálász Orsolya. 2000, 1992/11. 7–16., Dalos György: A STASI KÖLTŐI. 2000, 1992/11. 17–20., Nadas Péter: SZEGÉNY, SZEGÉNY SASCHA ANDERSONUNK. Esszék. Jelenkor, Pécs, 1995. 150–186., illetve az Esterházy Péter JAVÍTOTT KIADÁS című regénye (Magvető, 2002) által indukált sokrétű kritikai vitát.
27. Az „árményvilág” metafora Zólyomi Tamás könyvének címéből származik. Lásd Zólyomi Tamás: ÁRNYÉKVILÁG. EGY ÁLLAMBIZTONSÁGI FIGYELŐ EMLÉKEI. Aura, 1990. A könyv a rendszerváltás korát jellemző szenzációhajhász „aluljáró-irodalom” jellegzetes terméke volt.
28. *Élet és Irodalom*, 2002. november 22. 8.
29. Derék Pál–Müllner András (szerk.): NÉ/MA? TANULMÁNYOK A MAGYAR NEOAVANTGÁRD KÖRÉBŐL. Ráció, 2004. 13. Müllner András hasonlóan fogalmaz: „A kelet-európai abszurd egy következő fejezete lehetne annak elemzése, hogy a titkosügynöki jelentések... tulajdonképpen az első és egyetlen híradások bizonyos akciókról (sőt, előfordulnak köztük elemzések is, hiszen a rendőrök számára értelmezni kellett őket.” (189.)
30. Ginzburg, C.: AZ INKvizÍTOR MINT ANTROPOLÓGUS. Ford. Boross Anna. In: Sebők Marcell (szerk.): TÖRTÉNETI ANTROPOLÓGIA. *Replika-kör*, 2000. 149.
31. Az ügynökjelentések esetében még az a négy évtized sem telt el, amely elegendő a múlttal való érzelmi folytonosság megszakadásához. Lásd: „Negyven esztendő korszakos küszöb a kollektív emlékezésben: az eleven emlékezés megfakulásával és a kulturális emlékezés formáinak megkérdőjeleződésével fenyeget.” Assmann, J.: A KULTURÁLIS EMLÉKEZET. Ford. Hidas Zoltán. *Atlantisz*, 1999. 5.
32. A Kádár-korszak nyilvánosságának rétegződéséről lásd Bajomi Lázár Péter: A MAGYARORSZÁGI MÉDIAHÁBORÚ. Új Mandátum, 2001. 19–42., Németh György: A MOZGÓ VILÁG TÖRTÉNETE. Palatinus, 2002. 13., Tábor Ádám: A VÁRATLAN KULTÚRA. Balassi, 1997. 67. skk.
33. NINCSE BOCSÁNAT. *Élet és Irodalom*, 2002. május 24. 5.
34. Idézi Fekete Ibolya, 9–10.
35. LEVÉL EGY XX. SZÁZADI ZENESZERZŐHÖZ. *Magyar Műhely*, 1988. június. 52–53.